

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2004.

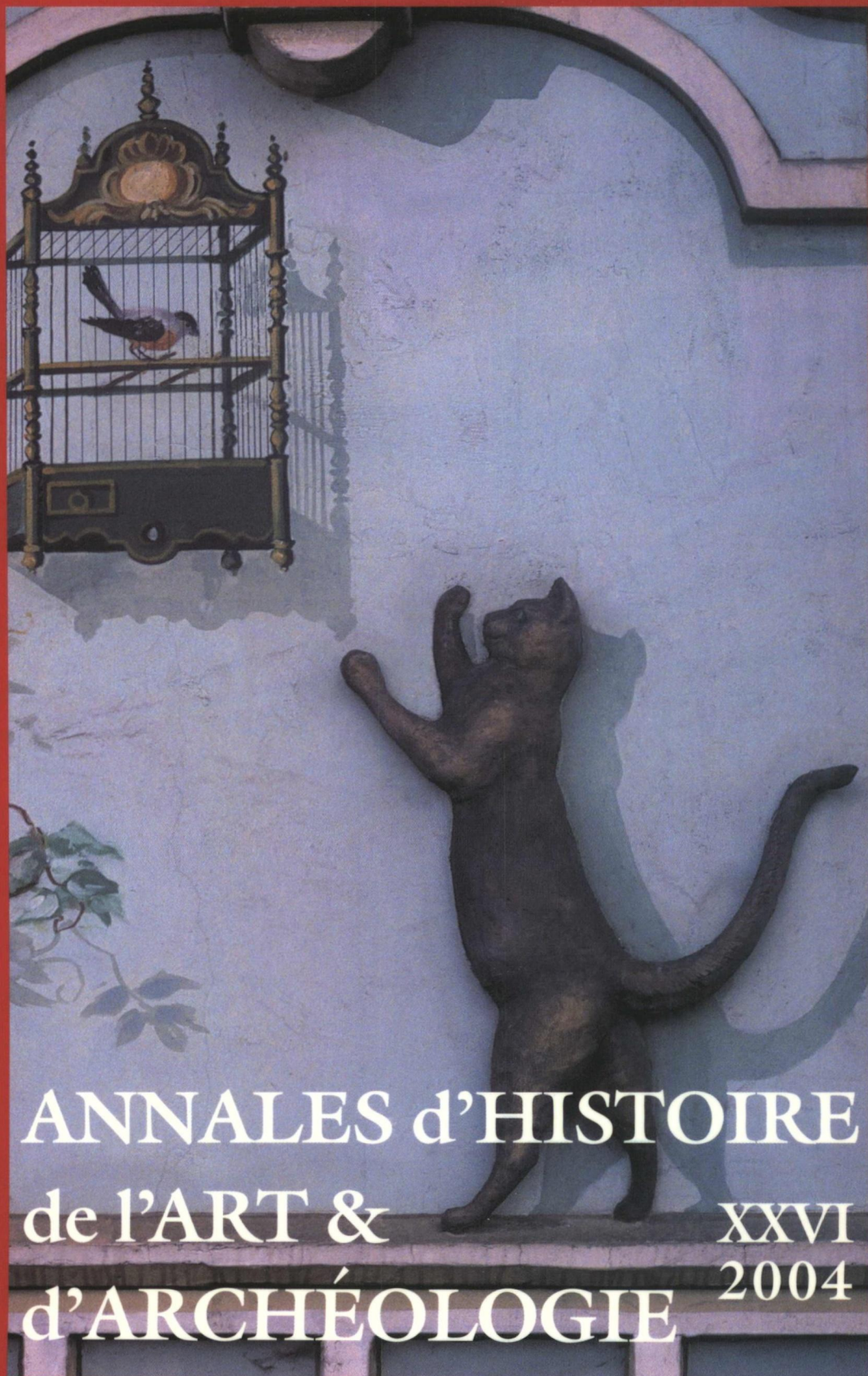
http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2004_000_26_f.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été numérisée et mise à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles avec l'accord des auteurs, éditeurs scientifiques ou ayant droits.

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

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>



ANNALES d'HISTOIRE
de l'ART & XXVI
d'ARCHÉOLOGIE 2004



XXVI
2004

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

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

Directeur

Catheline PÉRIER-D'IETEREN

Comité de Rédaction

Didier MARTENS, en collaboration avec Véronique BÜCKEN, Anne DELVINGT,
Alain DIERKENS, Nicole GESCHÉ et Nathalie NYST

Comité scientifique

Marc GROENEN (Préhistoire), Cécile EVERS (Antiquité),
Jacqueline LECLERCQ-MARX (Moyen Âge / Temps Modernes),
Serge CLERBOIS (Art contemporain), Peter EECKHOUT (Civilisations
non-européennes), Valérie DUFOUR (Musicologie),
Cécile DULIÈRE (Fondation Sulzberger)

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).

VÉRONIQUE BOUCHERAT

Les processus de naturalisation des modèles étrangers : l'exemple troyen
p. 7-30

HÉLÈNE LECOCQ

La représentation des métiers du textile et de la fourrure
dans les vitraux français au XIII^e siècle
p. 31-50

PIERRE LOZE

À propos du Maître de la Vue de Sainte-Gudule
Hypothèse sur ses commanditaires et la représentation
d'une demeure seigneuriale dans plusieurs de ses œuvres
p. 51-72

CAROL EARL

Le retable Tott et ses sources
p. 73-90

NICOLE GESCHÉ-KONING

Dévotion populaire ou retour à une tradition artistique séculaire ?
Peintures de façades en Bavière
p. 91-107

DANIELLE LEENAERTS

Les pionniers de la photographie à Bruxelles et l'image de la ville.
Des vues topographiques à une personnalisation du regard (1854-1877)
p. 109-134

GENEVIÈVE-ÉLÉONORE TELLIER

L'Avenir d'Europalia : Paul Willems, un texte inédit de 1990
p. 135-160

Comptes rendus
p. 161-162

Chronique de la Section
p. 163-191

LES PROCESSUS DE NATURALISATION DES MODÈLES ÉTRANGERS : L'EXEMPLE TROYEN*

VÉRONIQUE BOUCHERAT

À la fin du XV^e siècle et dans le premier quart du XVI^e, la Champagne méridionale et Troyes, sa capitale, connurent un contexte économique et politique faste qui profita à une bourgeoisie marchande elle-même pour l'essentiel à l'origine d'un renouvellement artistique sans précédent. Ainsi, la grande majorité des églises de la région fut-elle reconstruite en tout ou en partie à cette époque¹. Se constitua un milieu artistique troyen où de mêmes qualités et de mêmes ambitions se trouvèrent privilégiées. Dans ce contexte fécond et dynamique, les sculpteurs semblent avoir tenu une place essentielle ; c'est en effet surtout à travers leurs œuvres que se construit un style reconnaissable entre tous, où prédominent les qualités de joliesse, d'élégance, de jeunesse, mais aussi celles, moins palpables, d'une douceur morale et spirituelle.

* Que me soit permis de remercier Mme Catheline PÉRIER-D'ETEREN, professeur de l'Université libre de Bruxelles, pour m'avoir proposé de publier ici quelques-unes des conclusions de ma thèse de doctorat. Voir Véronique BOUCHERAT, *Recherches sur le rôle des modèles dans la production artistique en Champagne méridionale à la fin du Moyen Âge (v. 1485 – v. 1535)*, 4 vol. Thèse d'histoire de l'art dirigée par Mme F. JOUBERT, soutenue à l'Université de Paris IV – Sorbonne le 8 décembre 2001, et à paraître prochainement aux Presses Universitaires de Rennes.

¹ Voir Marguerite BEAU, *Essai sur l'architecture religieuse de la Champagne méridionale au bois hors Troyes*, Troyes, 1991, p. 16-17. Comme le note l'auteur (*ibid.*, p. 16), le matériau utilisé en Champagne méridionale était la craie et ne permettait guère que le monument se conserve d'une manière satisfaisante au-delà de quatre cents ans. Au XVI^e siècle, nombre de ces églises étaient en mauvais état et la reconstruction totale n'était pas forcément l'option la moins économique.



Fig. 1. Anonyme troyen, *Vierge à l'Enfant*. Premier quart du XVI^e siècle. Chauffour-lès-Bailly (Aube), Église de l'Assomption. © Véronique Boucherat.

Qualités du style troyen

La *Vierge à l'Enfant* de l'église de Chauffour-lès-Bailly illustre assez bien les qualités physiques ou morales autour desquelles s'élabore le style troyen² (fig. 1). Juvénile et souriante, Marie accuse une taille élancée et une attitude naturellement élégante. Dotée d'une chevelure aux mèches dénattées, elle porte une robe ceinturée à la taille et un manteau relevé en capuche. Le traitement expert des drapés et la distribution nuancée de plis variés contribuent à l'élégance de la figure, au même titre que des accessoires à la valeur parfaitement suggérée grâce au talent de l'imagier. Si le canon élancé, l'ovale du visage et la préciosité des gestes sont des caractéristiques essentielles de la sculpture troyenne du premier quart du XVI^e siècle, on ne peut la réduire à ces quelques qualités tangibles. La saveur et la spécificité de cet art se trouvent autant dans la douceur relayée par les gestes et les expressions des personnages que dans le choix des compositions. A Chauffour, l'Enfant nu gigote dans les bras maternels et rit aux éclats en froissant un large ruban. Ce naturalisme est également servi par la figure de Marie, dont les gestes se font délicats, l'expression souriante et la tête dolente.

Si la sculpture semble être, dans le milieu artistique champenois de l'époque, un domaine dans lequel s'illustrent des qualités spécifiques, celles-ci se reconnaissent aussi dans les autres milieux, notamment chez les peintres et les orfèvres. Dans notre thèse, la comparaison de trois *Vierge à l'Enfant* – la *Vierge au raisin* de Saint-Urbain, à Troyes, celle de la baie 4 de l'église de Montiéramey et celle, en argent massif, du Victoria and Albert Museum de Londres – a permis d'illustrer la présence de qualités qui finissent par devenir troyennes pour être retenues dans chaque catégorie de l'activité artistique champenoise³.

L'autre spécificité de cette production artistique – et notamment de la sculpture – est l'usage abondant de modèles étrangers. Celle-ci a été la plupart du temps sous-estimée ou même niée, par exemple par Raymond Koechlin et Jean-Jacques Marquet de Vasselot. Dans leur importante étude de la sculpture troyenne, ils défendent la théorie d'un art qui se serait défini sans rien tirer des productions étrangères, pas même son inspiration⁴. Dégagé des conditionnements culturels et politiques des deux auteurs, le lecteur réalise rapidement le point faible de leur démonstration : la vision candide d'un art rendu plus remarquable par le fait qu'il se serait développé en totale autonomie, sans aucun apport étranger, suivant une sorte de phénomène de génération spontanée. Cette théorie d'un art vierge, absolument franco-français, était favorisée par le contexte politique de l'époque. En 1900, au moment où Koechlin et Marquet de Vasselot publient leur ouvrage, les

² Voir BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 1, p. 114-116, t. 2, fig. 85-86. Sculpture également reproduite dans : Jacques BAUDOIN, *La sculpture flamboyante*, t. 2 : *Champagne – Lorraine*, Nonette, 1990, fig. 234.

³ BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 1, p. 161-163. La numérotation des baies dans le texte et les légendes reprend celle du *Corpus vitrearum - France, Recensement IV, Les vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, 1992.

⁴ Raymond KOECHLIN et Jean-Jacques MARQUET DE VASSELLOT, *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle*, Troyes, 1900.

esprits sont encore marqués par le conflit avec la Prusse et la jeune Allemagne, et portent les germes qui favoriseront l'émergence de la Première guerre mondiale. Néanmoins, cet argument circonstanciel doit être relativisé car, dans les mêmes années, Emile Gavelle a très bien pressenti ces emprunts importants et les a relevés dans plusieurs œuvres, notamment dans le jubé de Villemaur-sur-Vanne, où il signale un relief inspiré d'une estampe de Martin Schongauer et l'essentiel de ceux dérivés de gravures d'Albrecht Dürer⁵. Concernant l'étude de la peinture sur verre, dont les résultats et les conclusions sont également essentiels, compte tenu de l'importance historique de la production à Troyes – mille quarante deux baies du XVI^e siècle dans le seul département de l'Aube⁶ !-, ses différents auteurs rendent compte des modèles découverts, mais n'analysent pas la production avec ce souci particulier, à l'exception toutefois de Paul Biver, qui publie dès 1935 *L'École troyenne de peinture sur verre*⁷. Enfin, les études réservées à la peinture troyenne ne mettent pas davantage l'accent sur cet aspect, mais cette fois le pourcentage infime d'œuvres conservées et l'intérêt suscité par des échanges plus proches – notamment entre peintres champenois et bourguignons – peuvent expliquer le petit nombre de modèles étrangers découverts.

La « troyennisation » des sources

Les modèles étrangers exploités par les artistes troyens de la fin du Moyen Âge s'avèrent plus divers qu'on ne l'a imaginé jusqu'alors ; aux noms d'Albrecht Dürer et de Martin Schongauer s'ajoutent maintenant ceux d'Albrecht Altdorfer, d'Israël van Meckenem, de Lucas Cranach l'Ancien, de Lucas de Leyde, de Pietro Perugino, de Jan Stephan van Calcar, Jacob Binck, etc. Toutefois, s'ils sont extraordinairement variés, puisés dans des corpus géographiquement mais aussi techniquement très différents, ils ne sont jamais repris tels quels. Même lorsque l'œuvre troyenne et sa source montrent les identités les plus significatives et les plus évidentes, la seconde est toujours transformée pour se charger de qualités spécifiques qui vont apparenter l'œuvre produite à la production « régionale » à laquelle elle se rattache. Quelques-uns des décors sculptés des stalles aujourd'hui conservées dans l'église de Ramerupt (Aube) et provenant de l'abbaye disparue de la

⁵ En 1924, il publie « Les influences de l'art allemand sur l'art champenois au XVI^e siècle » (*Revue germanique*, 15, 1924, p. 267-279) et l'on ne doit pas seulement reconnaître l'importance de ses découvertes pionnières, mais aussi le mérite de les avoir assumées en une période qui leur était particulièrement hostile.

⁶ Par ce chiffre, l'Aube se place en tête des départements français pour le nombre de vitraux du XVI^e siècle. L'on peut pourtant supposer, mais avec quelque prudence, qu'il ne reste environ que la moitié de la production d'origine (dans deux cents édifices sur quatre cent-vingt communes). L'autre moitié a disparu pour des raisons diverses : conflits, accidents, vandalisme, mais aussi politique délibérée d'éclaircissement des églises, mise en œuvre surtout au XVIII^e siècle. Voir Nicole BLONDEL, Martine CALLIAS-BEY et al., *Mémoire de verre. Vitraux champenois de la Renaissance*, Paris, 1990, p. 26, et BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 1, p. 157-159.

⁷ Paris, 1935. Signalons également la thèse récente de Danielle MINOIS, *La peinture sur verre à Troyes à la fin du Moyen Âge*. Thèse de doctorat de l'Université de Paris IV – Sorbonne (sous la direction de F. Joubert et M. Hérol), 2003, 2 vol.



Fig. 2. Anonyme troyen, *Adoration des Mages*, vers 1530. Ramerupt (Aube), Église Saint-Roch.
© Véronique Boucherat.



Fig. 3. LUCAS DE LEYDE, *Adoration des Mages*. Gravure. Coll. et © Bibliothèque nationale de France (Paris).

Piété – autrefois toute proche de la collégiale – illustrent ce parti pris quasi systématique. L'une des jouées, représentant l'*Annonce aux bergers* s'inspire de l'*Apparition de l'ange à Joachim* gravée par Albrecht Dürer vers 1504 pour sa série consacrée à la Vie de la Vierge⁸. Une autre dérive de l'*Adoration des Mages* gravée par Lucas de Leyde, dont elle partage le sujet⁹ (figs 2-3). On reconnaît les plus belles inventions du maître, telle la figure princière de Gaspard, magnifiée par l'élégance de la posture et du manteau luxueux (fig. 2). Là, les transformations imposées à la gravure sont motivées par la transformation d'une estampe en un relief de bois d'un format particulier. Ainsi, Joseph, que les dimensions de la jouée et les besoins de la composition ne permettaient pas de faire figurer à la même place, apparaît derrière Marie. Son transfert et l'inversion de la figure de Balthazar ne sont pas fortuits ; ils s'avèrent nécessaires à l'homogénéité du groupe recomposé, inscrit dans une sorte d'arche qui double celle du cadre¹⁰.

⁸ BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 12a, t. 4, fig. 237-238.

⁹ BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 12b, t. 4, fig. 239-240.

¹⁰ C'est également en raison de l'adaptation à un nouveau support et à un nouveau format que l'imagier a choisi d'abandonner les nombreux personnages secondaires environnant les protagonistes et d'opter pour un fond purement décoratif, d'un improbable effet perspectif, mais qui ramène l'attention sur le groupe solennel.

D'autres transformations répondent à des priorités différentes. Si l'on compare les figures troyennes à leurs modèles, on constate que nombre de modifications visent à rendre la scène et les personnages plus univoques et plus facilement identifiables. Ce souci ne se remarque pas que dans cette seule conversion mais caractérise l'ensemble de la production artistique champenoise de la période, que l'œuvre envisagée soit inspirée d'un modèle ou non.

Certaines modifications sont destinées à gommer les caractères trop exotiques de la gravure. Ainsi, la barbe de Melchior est-elle supprimée pour être trop singulière, curieusement limitée à la seule extrémité du cou. Plus qu'en raison de sa capacité à indiquer un âge avancé, le sculpteur l'a sans doute abandonnée à cause de son originalité¹¹. De nombreux changements témoignent d'une volonté de rendre plus évidents le thème représenté et les identités des personnages. Balthazar, qui conserve le type négroïde de son équivalent, se voit maintenant doté d'un turban qui précise son identité. Désormais imberbe, Gaspard conserve la présentation de la main gauche pourvue du grand chapeau et légèrement tournée vers l'extérieur. Toutefois, ce geste ne s'explique plus par la présence d'un serviteur qui va débarrasser le roi de son couvre-chef, mais devient élégant et démonstratif¹².

Ces transformations orientées dans le sens d'une plus grande lisibilité de la scène sont davantage dues à une inclination morale particulière qu'au médium utilisé. Les corpus sculptés de l'Europe de la fin du Moyen Âge montrent que sculpture ne rime pas nécessairement avec souci d'évidence – à l'inverse de la sculpture troyenne, celle des terres germaniques, par exemple, témoigne d'un goût du mystère et des ambivalences. D'autre part, ce souci de clarté se manifeste trop uniformément dans l'art troyen de la période pour ne pas pouvoir être considéré comme l'expression d'une priorité morale constitutive d'une mentalité. Dans les pièces troyennes inspirées de modèles étrangers, il conditionne maintes transformations qu'une localisation éloignée – par exemple très haute – rend pourtant bien superflues. Une autre facette de l'esprit troyen s'illustre dans le rajeunissement quasi systématique des personnages « copiés » : les silhouettes se font plus droites, les corps plus sveltes, les gestes plus élégants, parfois à la limite de la préciosité.

Une naturalisation variable des modèles étrangers

L'utilisation des modèles étrangers apparaît particulièrement évidente dans la sculpture troyenne de la fin du Moyen Âge, mais elle appelle une considération globale de la production artistique champenoise. Cette exigence permet de vérifier si les mêmes gravures étaient utilisées par les sculpteurs, les peintres et

¹¹ En effet, parmi les personnages retenus, cette « fantaisie » constitue le seul indice trop flagrant d'une identité étrangère.

¹² Même resserrée sur le bord du chapeau, la main tournée vers le spectateur continue à avoir ce rôle traditionnel de désignant.

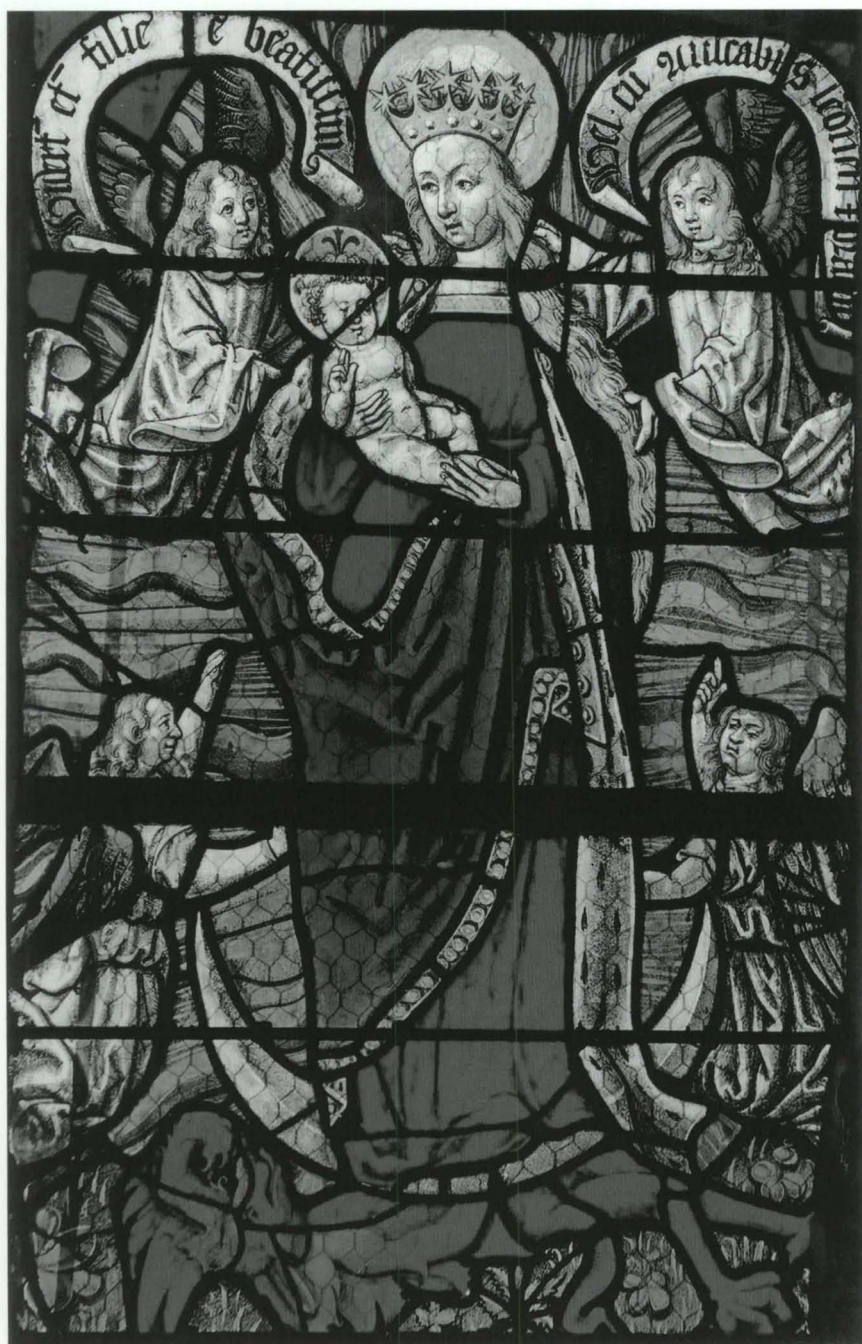


Fig. 4. Détail de la baie 8 de l'église d'Ervy-le-Châtel (Aube) : *La Vierge au croissant*, 1502.
© Véronique Boucherat.

les peintres-verriers, et de mesurer l'importance de ces modèles et donc des échanges qu'ils supposent. Dans le cadre de notre thèse, elle a permis des découvertes intéressantes, et par exemple la reprise tout à fait étonnante du *Triomphe de Bacchus*, gravé en 1528 par le Maître I.B., sur la lancette médiane de la baie 3 de l'église d'Ervy-le-Châtel. Produite par un maître assez confidentiel, cette petite gravure voit sa taille presque multipliée par six puisque convertie en un détail de vitrail long de cent centimètres et haut de vingt¹³. On peut aussi évoquer la frise inférieure de la baie 27 (1525) de l'église Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-en-Champagne, en Haute-Marne, qui répète trois fois l'*Arabesque aux deux enfants tenant un mascarón à cornes* gravé par Jacob Binck¹⁴.

Dans ces deux exemples, les transformations apportées aux modèles sont rares. Sur la lancette médiane de la baie 3 de l'église d'Ervy, la scène mythologique – qui copie la gravure du Maître I.B. en l'inversant – fait apparaître des personnages nouveaux, déplacés ou bien empruntés à un deuxième modèle non encore découvert. Mais, pour l'essentiel, ce dernier est resté fidèle au « dessin » et aux motifs de la gravure, reprenant sans la moindre modification l'extrémité droite de la source, pourtant contraire au goût troyen pour la mesure et la décence, avec des silènes ithyphalliques ou ivres morts. Cette intervention limitée sur la gravure pourrait s'expliquer par le caractère strictement décoratif de la frise, et celle au bas de la baie 27 de l'église châlonnaise, elle aussi particulièrement conforme à son modèle, pousserait à retenir cette conclusion. D'autres emprunts dans le vitrail troyen de la fin du Moyen Âge orientent néanmoins vers une conclusion différente. À la baie 8 de l'église d'Ervy-le-Châtel, par exemple, la *Vierge au croissant* s'inspire directement de celle gravée par Israël van Meckenem¹⁵ (figs 4-5). Les drapés de la Madone sont plus sages que ceux du modèle germanique mais la figure est néanmoins très proche de celle inventée par Van Meckenem ; la robe est ceinturée haut sous la poitrine, l'accent est mis sur le ventre rond, sur la chevelure luxuriante, et les traits féminins s'apparentent de manière troublante à ceux proposés par la gravure. Ces similitudes en viendraient presque à faire douter de la prégnance d'un type féminin troyen pourtant capital dans l'identification de la statuaire champenoise conservée hors de la Champagne.

L'exemple fourni par ce détail de vitrail n'est pas isolé et l'on pourrait évoquer les personnages féminins de la baie 13 de la même église, sans doute dérivés de modèles fournis par l'entourage de Lucas de Leyde, ou bien la *Sainte Catherine* d'un rondel aujourd'hui conservé au musée de Vauluisant (fin XV^e – début XVI^e), à Troyes, inspirée d'un modèle perdu de Martin Schongauer et

¹³ Voir BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 30, t. 4, fig. 315-320.

¹⁴ Voir BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 27, t. 4, fig. 305-306.

¹⁵ Les trois lancettes centrales de cette verrière composite illustrent les *Triumphes* de Pétrarque et ont été offertes en 1502 par Jeanne Le Clerc, veuve de Pierre Girardin, ancien bailli d'Ervy-le-Châtel (inscription restituée au XX^e siècle). À propos de ce vitrail, voir *Corpus vitrearum - France...*, *op. cit.*, p. 103, et en dernier lieu BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 22, t. 4, fig. 290-291.



Fig. 5. Israël VAN MECKENEM, *La Vierge sur le croissant entourée de quatre anges*. Gravure au burin. Coll. et © Bibliothèque nationale de France (Paris).

partageant avec la *Jeune fille à la coiffe* dessinée par le maître les plus grandes affinités¹⁶.

L'enquête menée dans les églises de la Champagne méridionale montre que les transformations apportées par les peintres-verriers à leurs modèles étrangers sont principalement dictées par la nécessaire adaptation à des supports et des formats nouveaux¹⁷. Il semble que ces artisans n'aient guère veillé à substituer un type local à ceux relayés par leurs modèles étrangers. Les figures féminines inspirées d'estampes de l'école de Lucas de Leyde partagent les caractéristiques physiques et vestimentaires particulières à cette production artistique – des épaules tombantes, des hanches larges, des gestes cadencés et de petites têtes enrichies d'accessoires¹⁸. Ces jeunes femmes à la taille haute n'ont que peu de points communs avec le type féminin troyen. Sans pouvoir généraliser – car ces mêmes motifs trahissent parfois la volonté d'atténuer le caractère étranger de la source, force est de constater que les transformations à visée identitaire sont assez limitées¹⁹. Quant à la peinture troyenne sur panneau, elle témoigne d'un souci de naturalisation que l'on pourrait qualifier d'intermédiaire ; ses auteurs manifestent par les transformations retenues une implication identitaire supérieure à celle des peintres verriers, mais plus faible que celle des sculpteurs qui se font les interprètes et les ambassadeurs de la spécificité régionale²⁰.

Dans l'église de l'Assomption de Villemaur-sur-Vanne, un superbe jubé en chêne, daté de 1521 et portant une dédicace, permet de prendre la mesure de cet engagement²¹. Avec ses vingt-six panneaux sculptés, le monument a notamment

¹⁶ Inv. 0.1047b. D. 0,20 m. Bibl. : *Corpus vitrearum - France, Recensement IV, Les vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, 1992, p. 292 ; Véronique CHAUSSÉ, « Un rondel du XV^e siècle de la bibliothèque de la cathédrale de Troyes retrouvé au Musée des Arts décoratifs », *Bulletin Monumental*, t. 155-III, 1997, p. 235, fig. 7 ; Claudie PORNIN, *Catalogue des collections de vitraux des Musées d'Art et d'Histoire de Troyes (Musée Saint-Loup, Musée de Vauluisant)*, Troyes, 1998, n° 15 ; BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 21, t. 4, fig. 285-289.

¹⁷ À cause de nombreux paramètres (mobilité des artistes, goût de commanditaires non champenois pour le style troyen, etc.), les œuvres troyennes du XVI^e siècle ne se trouvent pas forcément en Champagne méridionale, en d'autres termes dans le département de l'Aube et ses confins. Il nous a donc fallu couvrir une superficie assez vaste et visiter pas moins de deux cent soixante-dix sept églises.

¹⁸ Voir celles de la baie 13 d'Ervy-le-Châtel, notamment la sibylle tiburtine de la *Vision d'Auguste* (BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 25, t. 4, fig. 298-302).

¹⁹ Cette naturalisation toute relative des figures ou des scènes se poursuit dans le temps comme le démontre la Salomé du *Festin d'Hérode* de la baie 5 de Chavanges (1541), qui a gardé le type péru-ginesque de son modèle : la *Sibylle érythréenne* peinte à fresque par Pietro Vannucci vers 1496-1500, dans la Salle d'Audience du Collegio del Cambio, à Pérouse (voir BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 35, t. 4, fig. 340-342).

²⁰ Voir l'étude de l'auteur sur « La Peinture troyenne du premier quart du XVI^e siècle : expression du goût éclectique de ses commanditaires et des qualités d'adaptation de ses auteurs », *Peintres et peinture en province, de la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle (Colloque de l'Université de Rennes 2 - Haute Bretagne, 26-28 avril 2001)*, Rennes, 2001, p. 129-141.

²¹ Relevée à la fin du XIX^e par Charles FICHOT (*Statistique monumentale du département de l'Aube*, 5 vol., Troyes, 1884-1900, t. 2, p. 271), l'inscription peinte précisait : « Ce fut faict l'am de grace mil V^e et vingt et ung thm guyon Jacques guyon m^e menuisiez ». La plupart du temps, cette dédicace est attribuée aux auteurs des reliefs, mais elle appartient peut-être en fait aux menuisiers, dont l'ouvrage est techniquement remarquable – hypothèse qui semble renforcée par les termes employés et par la possibilité de déceler dans les reliefs trois styles et non pas deux.



Fig. 6. Anonyme troyen, Relief du jubé de l'église de Villemaur-sur-Vanne (Aube) : *La Présentation de la Vierge au temple*, 1521. © Véronique Boucherat.

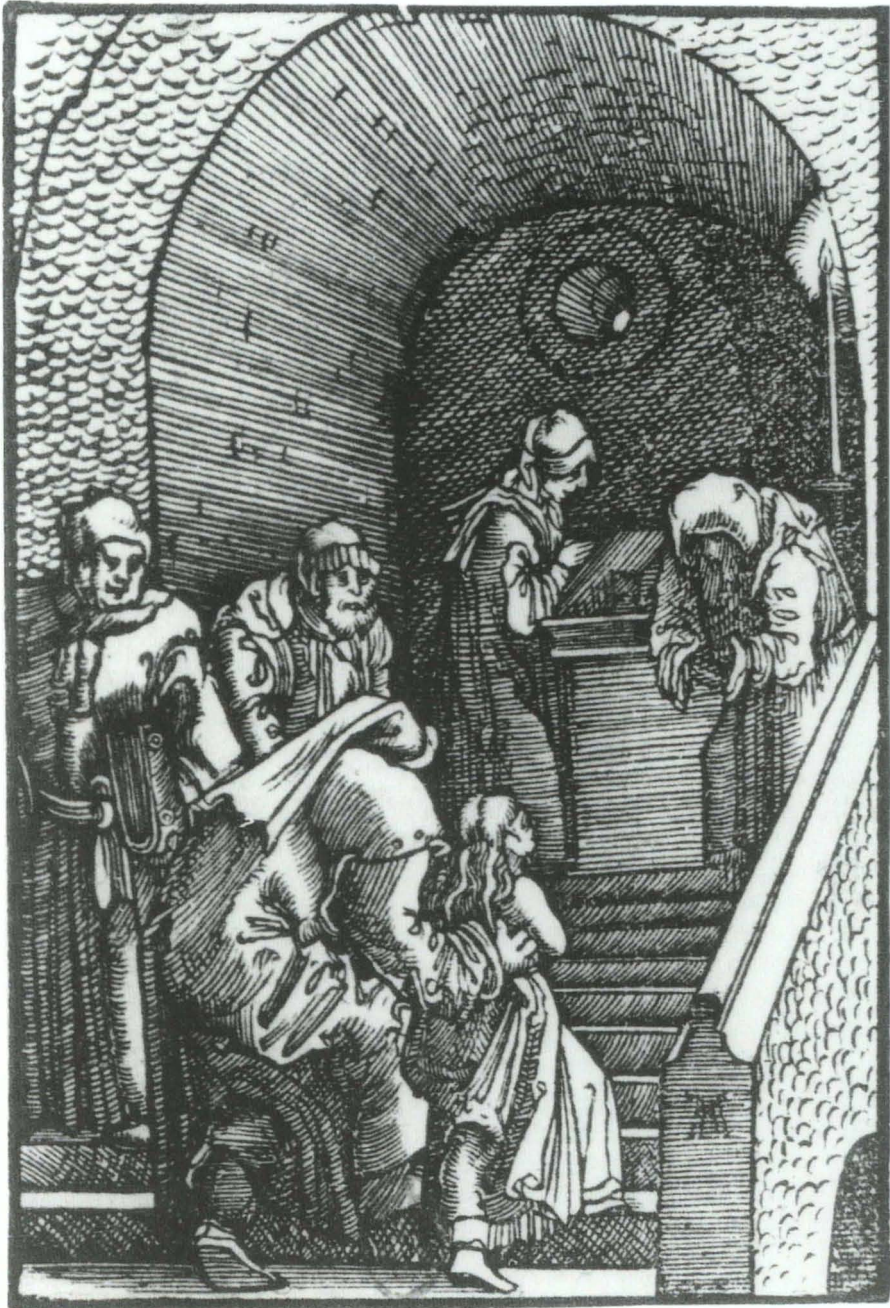


Fig. 7. Albrecht ALTDORFER, *La Présentation de la Vierge au temple*. Xylographie. Coll. et © Bibliothèque nationale de France (Paris).

le mérite de fournir des éléments inédits sur l'utilisation des modèles étrangers – des modèles qui, contrairement à ce que l'on croyait jusqu'alors, ne sont pas empruntés qu'aux seuls corpus de Dürer et de Schongauer. Nous avons pu découvrir notamment la reprise de la *Présentation de la Vierge au temple* gravée par Albrecht Altdorfer²² (figs 6-7). Joachim et Marie semblent reproduire les mêmes personnages gravés, à ceci près que le premier n'est plus coiffé d'un chaperon. Comme dans l'estampe, son manteau détermine entre les jambes de profonds plis verticaux et dessine sur celle de droite des plis curvilignes étagés. Le talon gauche est pareillement relevé et dévié vers l'intérieur. Quant à Marie, c'est la même jeune fille fluette et caractérisée par une chevelure plate qui ondule sur le dos. Enfin, d'une manière identique, l'un et l'autre se trouvent au pied d'un escalier vu de trois quarts et en haut duquel se tient le pontife²³.

La différence de technique artistique explique que le sculpteur n'a pu donner à la voûte du temple la profondeur qu'elle possède dans la gravure. Les trois hommes qui, sur le modèle, apparaissent à l'arrière-plan, n'ont pas été retenus, faute de pouvoir être reproduits en trois dimensions sur un relief de la taille des panneaux de Villemaur. Pour assurer une certaine vraisemblance et une impression de distance (entre Joachim et Marie, d'une part, et le prêtre, d'autre part), l'imagier a donné à l'escalier une taille plus importante alors que l'entrée du temple a été réduite²⁴.

Si la confrontation directe des deux œuvres prouve l'utilisation de l'une dans l'élaboration de l'autre, il n'en reste pas moins vrai que l'esprit de ces deux « images » diffère radicalement. Le sculpteur a en effet très bien orchestré la substitution d'un esprit troyen à celui de l'estampe inquiétante ; il a méticuleusement gommé ou transformé les motifs ou les qualités qui dispensent à la gravure son caractère sombre et dramatique. Si le prêtre du relief a la même attitude accueillante que celui d'Altdorfer, sa majesté et la sophistication de son costume contrastent avec l'image anonyme et ambiguë de son modèle. L'allure presque sournoise de Joachim, au visage invisible et au corps ramassé, a été abandonnée au profit d'une représentation plus chaleureuse. La tête relevée, il présente un profil aimable et pousse doucement sa fille vers le pontife. Son attitude est empreinte d'une sollicitude toute paternelle que l'on ne trouve pas dans le modèle.

Comment expliquer cette dissemblance entre les métiers dans la « naturalisation » des figures ou des scènes ? Plusieurs réponses émergent. Il est possible que les peintres-verriers aient jugé inutile de trop réfléchir à la naturalisation de modèles qui, une fois repris, se trouvaient placés à des hauteurs n'encourageant guère l'examen minutieux des personnages représentés. Il fallait également faire face à des commandes extraordinairement nombreuses et importantes – afflux de travail qui conduisait à être raisonnable dans le temps consacré à la transfor-

²² BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 6r, t. 4, fig. 64-66.

²³ L'escalier est bordé sur son côté droit par une rampe pleine au bas de laquelle se voit une baie cintrée correspondant sans doute à l'entrée d'un niveau inférieur.

²⁴ Pour les mêmes raisons, il a développé le côté gauche du monument, avec l'adjonction d'un avant-corps percé de deux baies cintrées et prolongé par une arcade.

mation des modèles. Cette explication semble avoir quelque poids puisque les auteurs de peintures sur panneau – qui, souvent, pratiquaient également la peinture sur verre – manifestent un plus grand souci de naturalisation des sources empruntées ; à une hauteur raisonnable et donc forcément plus volontiers fouillées par l'œil du spectateur, ces peintures devaient mettre en scène des types familiers, favorisant les réflexes d'identification locaux.

La revendication d'une identité troyenne

L'usage des modèles étrangers dans l'art troyen de la fin du Moyen Âge – et tout particulièrement dans la sculpture – apparaît donc paradoxal ; censé être une aubaine pour permettre un gain de temps significatif – en fait l'économie d'une invention –, il paraît à l'inverse avoir entraîné une augmentation du temps consacré à l'élaboration de l'œuvre, avec les tâtonnements et les réflexions imposés par une naturalisation jugée nécessaire. S'il est difficile de dégager l'implication des différents acteurs de la vie artistique – les commanditaires notamment – dans cette exigence d'adéquation au type et au tempérament locaux, et s'il est tout aussi délicat d'en pressentir les motivations, le chercheur peut en tout cas constater la volonté d'imposer au modèle étranger une sorte d'exsanguination culturelle, le remplacement de son identité propre par celle de la Champagne méridionale.

L'étude des sculptures troyennes permet d'aller encore plus loin dans la perception de ce milieu artistique particulier. C'est notamment le cas d'un retable champenois consacré à la Passion, provenant de l'église de Lirey et aujourd'hui conservé au Victoria and Albert Museum de Londres. Nous avons pu reconnaître l'utilisation de cinq modèles germaniques, issus des œuvres gravées d'Albrecht Dürer et d'Israël van Meckenem²⁵. Apparaissant dans le fond du grand relief médian de la *Crucifixion*, les *Préparatifs de la Crucifixion* s'inspirent du même sujet gravé par Israël van Meckenem, dont il reprend les figures les plus intéressantes (figs 8-9). De petite taille et situé dans un endroit non spécialement favorable, le relief ne se découvre qu'à l'issue d'un examen attentif de l'œuvre monumentale. En dépit de ce fait, le sculpteur a procédé à une transformation significative ; il a remplacé le Christ chétif et maladroit de Van Meckenem par un type-standard de la statuaire troyenne de l'époque, celui du Christ de Pitié. En effet, en Champagne méridionale, les représentations sculptées du Christ piteux répondent à toute une série de qualités précises – présentation frontale, disposition oblique des jambes, dignité du maintien, beauté d'un corps apparemment préservé, etc. Substitué à la figure désarticulée de Van Meckenem, le Christ du petit relief partage à ce point les spécificités des statues champenoises du Christ piteux qu'il évoque la miniaturisation étonnante de l'une d'entre elles plutôt que la figure de Jésus sur le Golgotha. La comparaison avec le Christ de Pitié de l'église de

²⁵ BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 11, t. 4, fig. 193-232.

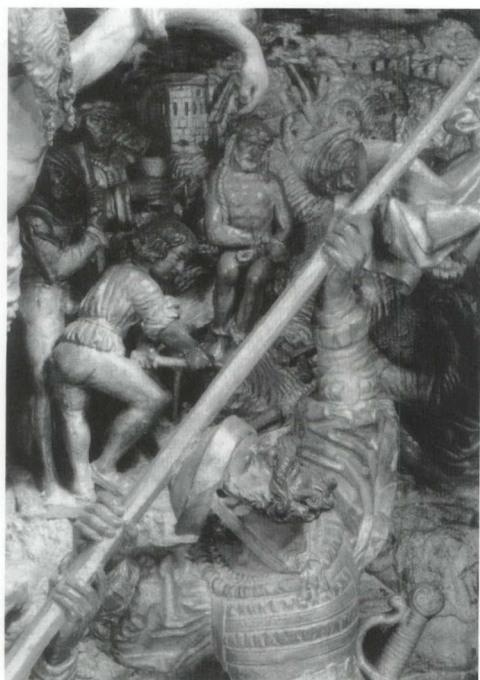


Fig. 8. Anonyme troyen, *Retable de la Passion*, Détail : *Les Préparatifs de la Crucifixion*. Londres, Victoria and Albert Museum. © Véronique Boucherat.

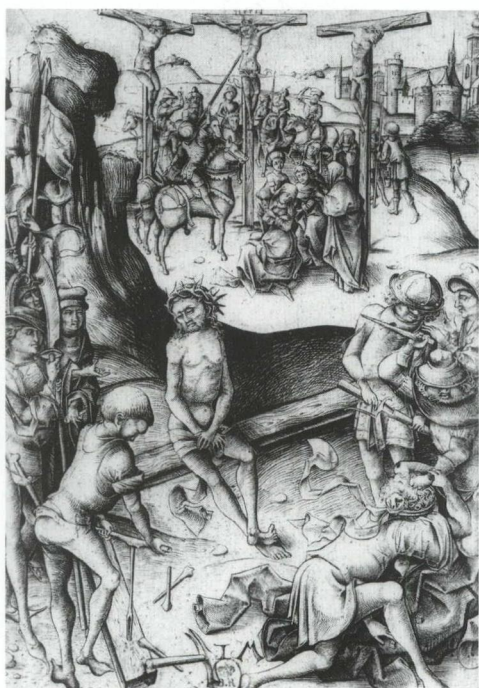


Fig. 9. Israël VAN MECKENEM, *Les Préparatifs de la Crucifixion*. Gravure au burin. Coll. et © Bibliothèque nationale de France (Paris).



Fig. 10. Anonyme troyen, *Christ de Pitié*. Église de Vénizy (Yonne). © Véronique Boucherat.

Vénizy (Yonne) illustre parfaitement ce transfert dont les motivations paraissent aussi intrigantes qu'effectives (fig. 10).

Ailleurs, dans le grand relief de la Mise au tombeau – sans doute lui aussi inspiré d'un modèle étranger si l'on en juge par les patins de bois – se décèle une autre immixtion de même type ; située entre saint Jean et Joseph d'Arimathie, la sainte femme aux clous reprend en fait de la façon la plus explicite un autre type-standard troyen de la Passion, celui de la *Pietà*, notamment tel que l'illustrent les *Pietà* de Crésantignes, de Villadin et de Gyé-sur-Seine²⁶. Pour ressembler très rigoureusement à la Vierge de la statue de Crésantignes dont elle partage les qualités propres (contour hexagonal des voiles superposés, etc.), le motif est un clin d'œil non pas à une spécificité artistique régionale, mais plus précisément au corpus d'un atelier troyen bien précis. La distribution avisée de ces « rappels » de statues troyennes célèbres va dans le même sens que celui de la naturalisation des figures exotiques des sources étrangères.

D'autres sculptures permettent d'approcher toujours plus étroitement l'esprit qui prévalait en partie dans l'élaboration de ces œuvres – un esprit sans doute partagé, voire stimulé, par les commanditaires eux-mêmes. Au Musée des Arts décoratifs, à Paris, se trouve conservé un retable champenois de la Passion, précieux pour être daté (1522) et pour emprunter lui aussi des modèles étrangers (gravures d'Albrecht Dürer, du Maître C.G., plaquette de Moderno, etc.)²⁷. Dans le relief gauche, l'imagier s'est montré particulièrement fidèle au *Portement de croix* gravé vers 1498-1499 par Albrecht Dürer pour sa *Grande Passion*²⁸ (fig. 11). Les modifications les plus radicales concernent le paysage campagnard, auquel se substitue un environnement rigoureusement citadin, composé de maisons étroites et singulièrement bancales. La qualité du retable et l'importance sociale manifeste du commanditaire interdisent de voir dans cette « fantaisie » l'intervention d'un ouvrier maladroit.

Or, la ville de Troyes, plus précisément son quartier ancien, est peuplée de maisons caractéristiques qui assurent à la cité champenoise son identité ; à colombages, elles se composent d'une charpente en poutres de chêne entre lesquelles est intercalé le torchis, mélange de terre et de paille. La flexibilité de ce matériau et les étages en encorbellement entraînent inévitablement le tassement de ces demeures médiévales. En certains endroits, cet affaissement est tout à fait spectaculaire, ainsi dans la rue Champeaux ou dans la ruelle des Chats, de part et d'autre de laquelle les pignons des maisons sont si rapprochés qu'un chat peut aisément sauter d'un toit à l'autre. Sans doute les bâtisses instables de notre relief évoquent-elles les caractéristiques maisons troyennes.

²⁶ BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 11k, 11k (1-2), t. 4, fig. 225-228, 230-236. La *Pietà* de Gyé-sur-Seine est aujourd'hui conservée au musée de Vauluisant, à Troyes.

²⁷ BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, n° 7, t. 4, fig. 118-144.

²⁸ Gravure reproduite dans : *Albrecht Dürer. Œuvre gravée*. Catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 1996, n° 54.



Fig. 11. Anonyme troyen, *Retable de la Passion*, détail : *Le Portement de croix*, 1522. Paris, Musée des Arts décoratifs. © Véronique Boucherat.



Fig. 12a. Anonyme troyen, *Retable de la Passion*, Détail : *La Mise au tombeau*, 1522. Paris, Musée des Arts décoratifs. © Véronique Boucherat.

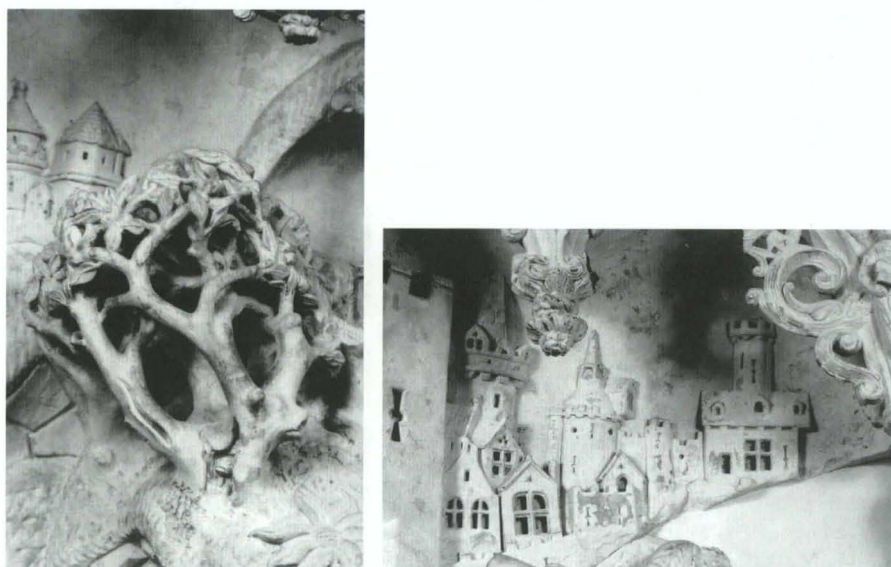


Fig. 12b. Anonyme troyen, *Retable de la Passion*, Détails. 1522. Paris, Musée des Arts décoratifs. © Véronique Boucherat.

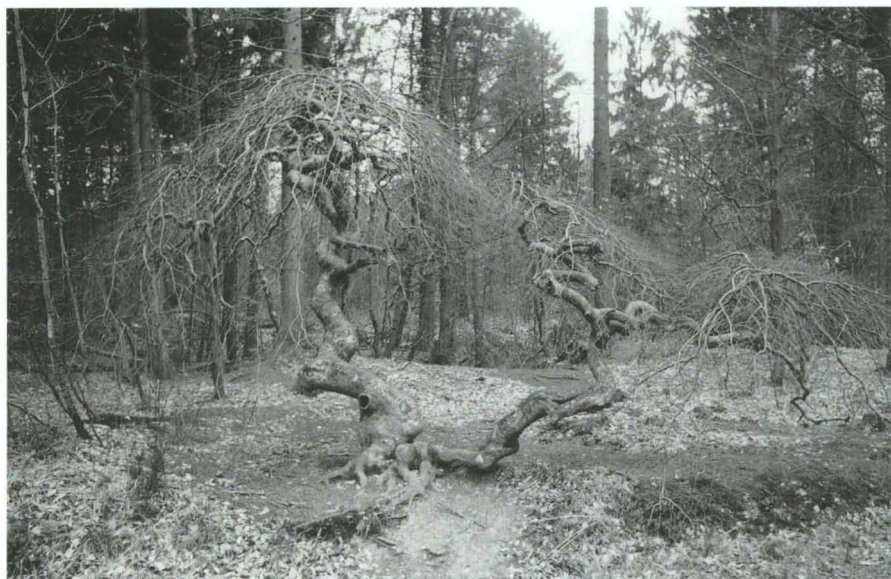


Fig. 12c. « Fau » de Verzy, sur la Montagne de Reims. © Véronique Boucherat.

L'introduction dans une scène biblique d'éléments familiers aux habitants d'une région était fréquente au Moyen Âge. Ainsi, dans une *Déploration* peinte par un anonyme français de la fin du XV^e siècle, conservée au Musée du Louvre, sont reproduits l'abbaye de Saint-Germain-des-Près, le Louvre et Montmartre²⁹. Le remplacement du paysage gravé par un cadre aux accents particulièrement troyens n'en est pas moins remarquable, et notamment parce qu'il se combine à la vocation elle aussi naturalisante de la transformation des personnages. Ainsi l'aspect des torsionnaires est-il sensiblement amélioré, le Christ idéalisé et l'expression du chagrin de saint Jean rendue plus pudique. Un autre retable troyen de la *Passion* aujourd'hui conservé au Louvre et d'une taille tout à fait impressionnante montre sans doute également l'immixtion de vues de la ville de Troyes substituées aux cadres proposés par les modèles étrangers ici retenus, pressentis mais non encore découverts³⁰.

Dans le retable du Musée des Arts décoratifs, un autre relief donne encore un peu plus de pertinence aux choix du sculpteur (ou de l'auteur des dessins préparatoires) ; dans la *Mise au tombeau* –relief inspiré cette fois de la gravure de même sujet réalisée par Dürer vers 1509-1510 pour sa *Petite Passion*–, les protagonistes de droite se tiennent sous une voûte rocheuse au-dessus de laquelle apparaît un paysage censé être très éloigné des personnages du niveau inférieur. C'est le Golgotha et ses trois croix, représentés au moment même de la mise au tombeau du Christ³¹ (fig. 12a-b-c). Cette micro-scène est encadrée par deux arbres d'assez petite taille mais d'un volume imposant, du fait de branches excessivement tortueuses, dessinant une résille végétale complexe. Ces végétaux peuvent faire penser aux arbres singuliers qui poussent sur les terres dominant un village de la Montagne de Reims, les Faux de Verzy : hêtres tortillards, bas et tordus, au tronc noueux et difforme, dont les branchages forment de curieux dômes (fig. 12c).

L'aspect de ces deux arbres est trop singulier et trop soigneusement restitué pour être fortuit. Et l'existence, en terres champenoises, de ces arbres étranges, ne se développant que dans deux autres endroits du globe et à l'origine d'une littérature populaire ancienne, rend encore plus significative la présence de ces motifs dans le retable³². L'imagier a naturalisé en profondeur ses modèles étran-

²⁹ Peinture reproduite dans : Charles STERLING, *La peinture médiévale à Paris*, t. 2 : 1300-1500, Paris, 1990, n° 33.

³⁰ H. 2,67 m. ; L. 2,16 ; Pr. 0,48 m. Inv. Ent. 1933.1. Le retable, qui présente des manques et des éclats importants, a aussi été scié transversalement en trois morceaux d'une largeur équivalente, non comprise la prédelle. L'absence de raccords atteste des manques et laisse prévoir une hauteur originelle supérieure à celle de l'œuvre dans son état actuel. Voir BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 3, p. 181-182, t. 4, fig. 234-236.

³¹ La gravure de Dürer est reproduite dans : *Albrecht Dürer...*, *op. cit.*, n° 124.

³² À propos des hêtres tortillards (notamment ceux de Verzy) et d'une spécificité génétique qui les rend rarissimes dans le monde entier, voir : Bernard COMPS, Jacques MERCIER et Bernard THIEBAUT, « Forme et architecture des hêtres tortillards à Verzy » dans : *Sites et paysages. Table ronde organisée par le Parc naturel régional de la Montagne de Reims (Verzy, 1-2 oct. 1992)*, Pourcy, 1992, p. 145-150, et Georges FETERMAN, *Prodiges de la nature en France*, Paris, 2003, p. 16-18. Les hêtres tortillards ne se développent que dans trois sites : à Verzy en France, à Dalby-Södeskogs en Suède et à Süntel en Allemagne (voir COMPS - MERCIER - THIEBAUT, *op. cit.*, p. 145). Les études menées permettent aujourd'hui d'affirmer que « cet aspect tortillard s'inscrit bien dans le patrimoine génétique des arbres, mais

gers, d'abord en « troyennisant » les personnages et leurs caractères suggérés, ensuite en représentant des maisons évocatrices d'une ville de Troyes de fait très typée, mais aussi en faisant référence à des éléments du patrimoine cette fois naturel de la Champagne³³. Il montre ainsi le degré de son assimilation de l'identité champenoise, mais aussi certains des moyens – patrimoines culturel et naturel – par lesquels elle se construit et s'enrichit.

L'étude de la production artistique troyenne de la fin du Moyen Âge révèle l'emprunt considérable de modèles étrangers et une implication variable des différents métiers dans la troyennisation de ces sources peu champenoises. La naturalisation s'opère par des biais assez différents, mais complémentaires. Seuls quelques rares chercheurs ont pressenti le phénomène, toutefois sans avoir pu en mesurer l'ampleur³⁴. Même si elles concernent parfois des détails infimes, les transformations observées semblent incompatibles avec l'usage de modèles censés permettre à l'ouvrier d'économiser le temps de l'invention. Cet apparent paradoxe conduit à formuler deux réflexions. La première est que les artisans troyens – les sculpteurs surtout – ont dynamisé la perception de leur identité « régionale » en s'obligeant à naturaliser leurs modèles étrangers. Le second constat concerne l'investissement en temps que supposent ces adaptations. Pour que l'emploi de sources étrangères demeure économiquement viable, le temps de la transformation devait ne pas excéder celui jugé nécessaire à l'invention d'une composition ; cette identité troyenne était donc revendiquée, bien définie, mais aussi parfaitement assimilée.

que le maintien de cette variation, en principe inadaptée aux conditions de vie en milieu forestier, pourrait être due à l'action de l'homme. Les moines de l'abbaye de Saint-Basle, qui mentionnaient les arbres dès le XVI^e siècle, ont probablement contribué à la protection, puis à l'extension des faux, en favorisant leur marcottage » (FETERMAN, *op. cit.*, p. 18).

³³ Il est intéressant de constater qu'en 1999, ce sont ces mêmes « clichés » champenois qui ont été retenus par le Conseil général de la Marne pour une ambitieuse campagne publicitaire dans les métros français.

³⁴ À propos de l'étude de l'utilisation des modèles dans la production artistique champenoise, voir l'état de la question dans : BOUCHERAT, *op. cit.*, t. 1, p. 8-39.

LA REPRÉSENTATION DES MÉTIERS DU TEXTILE ET DE LA FOURRURE DANS LES VITRAUX FRANÇAIS AU XIII^e siècle*

HÉLÈNE LECOQC

Introduction

Les chantiers des nombreuses cathédrales qui ont vu le jour dans la France septentrionale à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle impliquaient des coûts colossaux et l'Église ne pouvait pourvoir seule à toutes les dépenses. Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'elle ait fait appel aux laïcs pour financer la construction des édifices et participer à la réalisation de leur décor. C'est dans ce cadre que des associations d'artisans et de marchands ont financé la création de vitraux sur lesquels elles se sont fait représenter¹.

Ces associations de métiers apparaissent généralement sous le terme de « corporation » dans les livres traitant de l'organisation ouvrière et marchande au Moyen Âge. Cette expression du XVI^e siècle n'est pas conforme à l'usage ancien. Elle désigne une communauté professionnelle reconnue par l'autorité publique et soumise à une réglementation collective². Au XIII^e siècle, le terme de « corps » était utilisé pour désigner les groupements de riches marchands et

* Cet article est tiré du mémoire *Étude des représentations des métiers du textile et de la fourrure dans les vitraux français au XIII^e siècle* réalisé sous la direction du Professeur Jacqueline Leclercq-Marx au cours de l'année académique 2002-2003.

¹ Les associations de métiers agissent en tant que donateurs et n'ont donc qu'un rôle financier. Le terme « donateur » ne doit pas être confondu avec celui de « commanditaire ». Les commanditaires étaient, pour la plupart, des membres du clergé en charge de la construction et de la décoration de l'église et il leur incombait de passer commande auprès des artistes.

² C. GAUVARD, A. DE LIBERA et M. ZINC, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 919.

celui de « communauté » ou de « confrérie » était réservé aux groupements plus humbles d'artisans ou de commerçants³. Les termes de « métiers » et « associations de métiers » sont utilisés dans cette étude pour désigner les marchands et artisans donateurs de vitraux, sans distinction économique.

Au vu du nombre énorme de représentations de métiers dans les vitraux français au XIII^e siècle (plus de 28 métiers différents, figurés parfois à plusieurs reprises dans la même cathédrale), l'analyse complète de toutes les œuvres existantes n'a pas été entreprise. Par souci d'exhaustivité, cette étude se concentre sur un type de métiers bien précis, ceux relatifs au textile et à l'habillement⁴. Ces métiers du textile et de la fourrure apparaissent dans de nombreux vitraux et leur présence attestée dans un grand nombre de cathédrales en font un excellent fil conducteur pour une étude iconographique. L'analyse porte sur les représentations dans les vitraux de sept cathédrales : Saint-Julien du Mans, Saint-Étienne de Bourges, Notre-Dame de Chartres, Saint-Étienne de Châlons-sur-Marne, Notre-Dame de Rouen, Saint-Gatien de Tours et Notre-Dame d'Amiens.

En échange de leurs libéralités, les métiers obtenaient le privilège d'insérer leur image dans la partie basse ou en marge des scènes bibliques et liturgiques des vitraux qu'ils finançaient dans les cathédrales de leurs villes. La raison profonde de ces donations était d'ordre religieux et il ne faut pas y voir une volonté de publicité avant la lettre. Néanmoins, malgré leur position marginale, ces illustrations jouissaient d'une disposition privilégiée en matière de visibilité. Habités à observer les artisans au travail dans les devantures de leurs ateliers, les fidèles possédaient les connaissances nécessaires à l'identification des scènes de métiers placées à hauteur des yeux.

De manière générale, aucune règle hiérarchique ne régissait la localisation de l'image des métiers dans l'édifice. En revanche, l'emplacement des verrières enseigne que les métiers ont souvent participé au financement des chantiers dès leur commencement et dans certains cas, pendant des décennies après la fin de la construction de l'édifice.

Parmi les différents métiers figurant dans les vitraux, certains sont nettement plus fréquents que d'autres. C'est le cas notamment des métiers victualliers. Les métiers du textile et de la fourrure apparaissent également en grand nombre dans

³ F. OLIVIER-MARTIN, *L'organisation corporative de la France d'ancien régime*, Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1938, p. 82.

⁴ L'étude des représentations de métiers dans les vitraux demande, en premier lieu, de les répertorier et cette tâche est facilitée notamment par les volumes de Recensement du *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. À en juger par les datations proposées par le *Corpus Vitrearum*, les représentations de métiers dans les vitraux apparaissent au début du XIII^e siècle et le plus grand nombre d'entre elles ont été réalisées à la même époque. Cette période correspond en effet au commencement des grands chantiers de cathédrales et à cet élément s'ajoute le fait que, vers 1200, la parole de prédication commence à être davantage adressée à des couches sociales plus diversifiées (d'après C. MANHES DEREMBLE, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, Paris, Léopard d'Or, 1993, p. 28).

toutes les églises du XIII^e siècle précitées. La France connaissait à cette époque une industrie drapière florissante, tant par sa position géographique centrale favorisant l'organisation de foires que par ses exportations⁵. Le marché des fourrures était étroitement lié à celui des draps puisque les vêtements de laine étaient souvent doublés. Cette proximité dans la production artisanale a contribué au fait que les deux métiers se côtoient souvent au sein d'une même verrière.

L'analyse des représentations des métiers du textile et de la fourrure dans les vitraux permet un examen approfondi des techniques utilisées. En outre, elle amène à s'interroger sur leur adéquation avec la réalité de l'époque, tout en soulevant la question de leur véracité archéologique.

Si l'on peut rattacher chaque scène à l'un ou l'autre des groupes relativement distincts des drapiers et des fourreurs, les différences inhérentes à chacune d'elles autorisent des subdivisions plus précises encore, caractérisées chacune par une opération particulière liée à la confection des produits.

LES DRAPIERS

Certaines étapes de la production des draps ne sont jamais illustrées, au profit d'autres qui le sont abondamment, les scènes d'ateliers et les présentations de draps et aunages⁶ aux clients constituant les deux grandes catégories de sujets retrouvées dans les cathédrales étudiées ici. Un troisième type de scène montre les artisans munis de leurs outils et d'objets distinctifs dans des compositions plus emblématiques.

Les représentations d'ateliers

Le tissage

L'activité du tissage est présente dans les cathédrales de Chartres, de Bourges et d'Amiens. Ainsi les verrières 9, 17 et 139 de Chartres, 13 de Bourges et celle des tisserands de la baie 7 d'Amiens mettent en scène des artisans derrière leur métier à tisser⁷. Si l'ensemble des scènes est, certes, fort semblable, des distinctions importantes sont à signaler.

⁵ F. BOURQUELOT, *Études sur les foires de Champagne, sur la nature, l'étendue et les règles du commerce qui s'y faisaient aux XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Brionne, Le Portulan, 1970.

⁶ L'aune est une ancienne mesure de longueur française utilisée pour la mesure des étoffes et de la toile dont la valeur varie de 64 à 140 cm (d'après F. JEDRZEJEWSKI, *Histoire universelle de la mesure*, Paris, Ellipses, 2002, p. 278).

⁷ Toutes les notations des verrières utilisées dans cet article sont conformes aux notations reprises dans les volumes du *Corpus Vitrearum Medii Aevi*.

Comme toute technique, la draperie a connu des évolutions et des perfectionnements, visant d'une part à rendre la tâche de l'artisan plus aisée⁸, et de l'autre, à satisfaire une demande de plus en plus précise et variée. Les métiers à tisser n'échappent pas à cette règle. Leurs formes et leurs fonctionnements sont multiples.

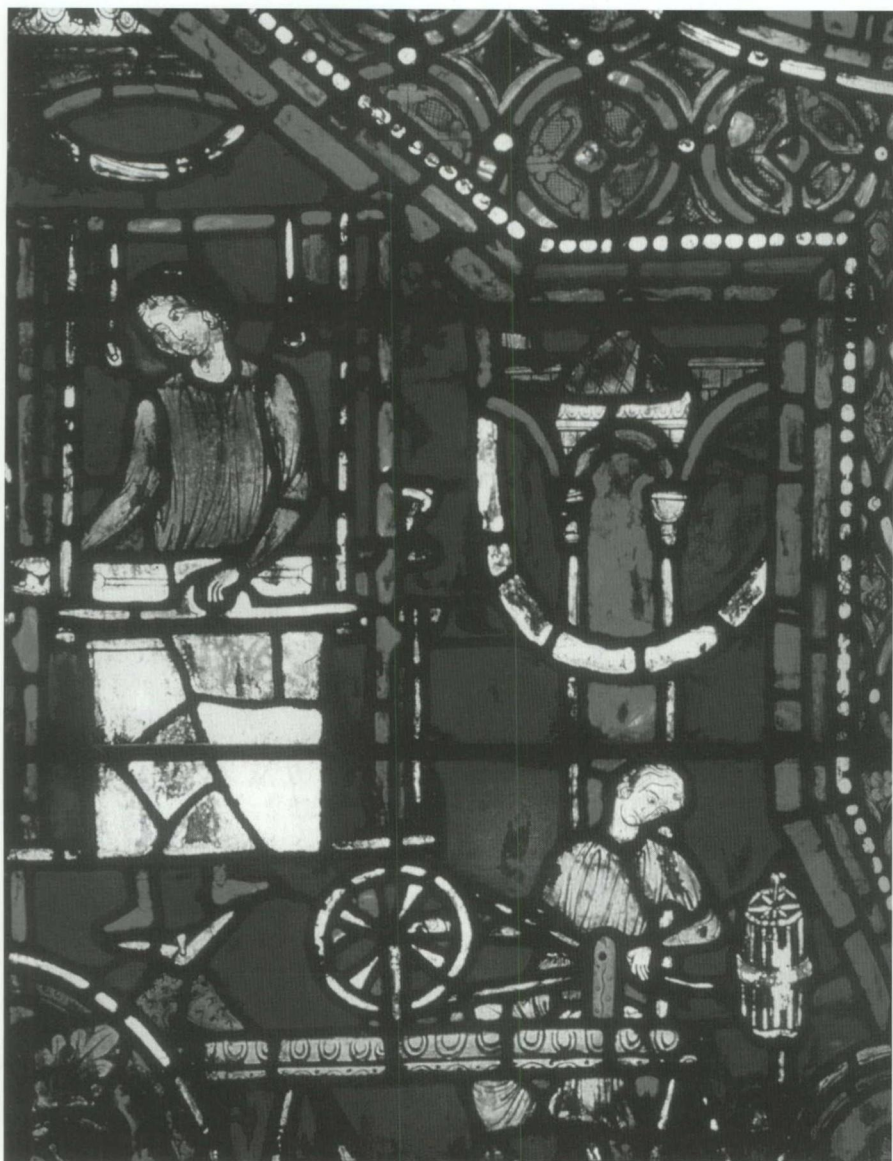


Fig. 1. Baie 17 de Chartres, 1215-1225. Artisan devant son métier à tisser (à gauche) et artisan espouleur (à droite) (d'après : D. CARDON, *La draperie au Moyen Âge. Essor d'une grande industrie européenne*, Paris, Ed. CNRS, 1999, p. 308. Photo E. Fiévet)

Les artisans des verrières 9 et 17 (fig. 1) de Chartres sont équipés d'un métier horizontal à marches assez simple. Il se compose à la base d'un bâti fixe et d'un certain nombre d'éléments mobiles et amovibles⁹. Le bâti est une sorte de charpente en bois formant une cage, à laquelle sont rattachés ces éléments. Les parties mobiles principales sont les ensouples, cylindres de bois creux montés à l'extrémité du métier entre lesquels on tend la chaîne. Cette dernière est formée de l'alignement parallèle des fils qui détermine la longueur du tissu. L'ensouple arrière - ou grande ensouple - sert à enrouler la chaîne et l'ensouple avant - ou ensoupleau - est destiné à enrouler le tissu au fur et à mesure que le tissage progresse¹⁰. Dans la scène 17, l'ensouple est figurée en jaune. Elle forme le cadre horizontal dans lequel les fils de chaîne sont étendus, elle est reliée à des éléments de même couleur présentés verticalement. L'ensoupleau est également représenté.

Les fils de chaîne sont répartis en fils pairs et impairs ; ceux-ci sont levés et abaissés successivement au moyen de pédales, appelées marches, reliées aux lisses par des cordes et poulies. Les lisses sont des cadres suspendus sur lesquels on fait passer les fils. La levée alternative d'une ou l'autre lisse permet au tisserand d'obtenir un espace (appelé foule) entre les fils pairs et impairs, nécessaire au passage de la navette - outil de bois creux qui accueille une bobine de fil appelée canette - contenant du fil de trame. L'artisan de la scène 17 la tient dans la main droite. Entre les lisses et l'avant du métier se trouve le peigne suspendu à un battant vertical. Le peigne sert à pousser le fil de trame de la foule, en le tassant, de manière à bien serrer tous les rangs du tissu en formation. Dans les deux scènes, les poulies actionnant les lisses sont présentes. Elles se situent de part et d'autre du tisserand. Les pédales, ou marches sont figurées en compas, sous les pieds des tisserands. Dans la scène 17 apparaît une sorte de pivot à l'intersection des marches. On peut même voir le peigne qui relié au bâti par le battant vertical, passe en-dessous et au-dessus du tissu. L'artisan tasse le fil de trame avec le peigne avant de lancer la navette de gauche à droite.

Figure également le templett-règle, sorte de baguette de bois articulée en deux parties réglables que l'on utilise sur un métier à chaîne horizontale en piquant les griffes dans les lisières du tissu¹¹.

Il est intéressant de souligner ici une particularité de l'art du vitrail au XIII^e siècle, à savoir l'utilisation du rabattement perspectif pour figurer les divers éléments d'une scène. Cette méthode implique que toutes les composantes de la scène sont

⁸ Le confort apporté par l'utilisation du métier à deux traverses par rapport au métier à poids en est un bon exemple. Dans un métier à poids, le tissu ne peut progresser que du haut vers le bas de la chaîne, ce qui oblige à tisser debout et à battre la trame vers le haut. La position de travail sur le métier à deux traverses est beaucoup plus confortable puisque le tisserand peut s'asseoir devant le bas de la chaîne et tasser la trame vers le bas. Le tissage évolue, en effet, du bas vers le haut sur ce type de métier (d'après D. CARDON, *La draperie au Moyen Âge. Essor d'une grande industrie européenne*, Paris, Ed. CNRS, 1999, p. 400.)

⁹ G. DE POERCK, *La draperie médiévale en Flandre et en Artois. Technique et terminologie*, t.1 *La technique*, Bruges, de Tempel, 1951, p. 74.

¹⁰ D. CARDON, *op. cit.*, p. 416.

¹¹ *Ibid.*, p. 404.

intégrées en plans très rapprochés voire sur un même plan, ce qui est le cas du métier à tisser dans la scène précédente. Ainsi toutes les parties de la machine apparaissent à la verticale sans pour autant que cela complique l'analyse.

Un autre métier horizontal à marches est représenté à Chartres, dans la verrière 139. Il est lui aussi actionné par un seul tisserand, et constitué d'éléments identiques. Cependant, quelques différences sont à remarquer : les lisses sont soulevées ici à l'aide de bricoteaux, « *sortes de leviers de bois agissant comme les bras d'une balance et pouvant tenir lieu de poulies* »¹². En outre, les bricoteaux sont au nombre de quatre, ce qui signifie qu'ils soulèvent non pas deux, mais quatre lisses.

À Bourges, le vitrail de la baie 13 met en scène un métier semblable à celui des scènes 9 et 17 de Chartres, mais utilisé par deux tisserands simultanément. Autre différence, la présence de quatre poulies actionnant trois lisses. Le tissage à deux personnes qui constitue un grand pas en avant dans l'histoire des techniques fut inventé et développé au XIII^e siècle dans le but d'augmenter la largeur des étoffes et d'accroître la productivité.

Le vitrail des tisserands d'Amiens présente un métier à tisser à deux tisserands, comme celui de Bourges et se distingue de ce dernier par la présence non de poulies, mais de bricoteaux. Quelques variantes l'en distinguent encore, telles que la fixation des deux cordes à la même marche et la présence de quatre lisses.

L'analyse iconographique permet non seulement d'inventorier les différents fonctionnements des métiers, mais aussi le type d'armure¹³ des draps. Le métier à tisser le plus simple, à deux poulies, actionne deux lisses ; le tissage se fait en quinconce suivant une armure appelée « armure toile ». Les métiers 9 et 17 de Chartres n'offrent donc d'autre possibilité que de réaliser des draps en armure toile plus ou moins dense et serrée. Le métier de la baie 13 de Bourges permet, grâce à ses trois lisses de créer des « sergés », c'est-à-dire des armures caractérisées par des diagonales et des côtes à largeur variable. Quant au métier 139 de Chartres, la présence des quatre lisses conduit à la réalisation de sergés plus complexes encore. Et finalement, le métier d'Amiens, où deux cordes sont attachées à la même marche implique que chacune d'elles actionne deux lisses simultanément, permettant ainsi la fabrication de ce que l'on appelle des draps en armure toile *alla piana* ou « armure toile à quatre lisses »¹⁴.

Sous une apparente uniformité, ces représentations de métiers à tisser sont extrêmement variées. La précision dans le rendu du détail permet une réflexion technique particulièrement intéressante et dans certains cas, peut venir corroborer les informations fournies par les découvertes archéologiques de « machines » et tissus anciens.

¹² *Ibid.*, p. 402.

¹³ L'armure d'un tissu est le système d'entrecroisement des fils de chaîne et de trame : le « point de tissage ». La manière dont s'entrecroisent ces fils influe sur les qualités d'un tissu, telles la solidité, l'épaisseur, l'isolation thermique et l'imperméabilité au vent (*Ibid.*, p. 443.)

¹⁴ *Ibid.*, p. 461.

Le tondage du drap

La verrière 11 de Rouen présente un artisan tondeur au travail. Le but du tondage est de couper les fils trop longs qui dépassent de la surface du drap. D'une main, le personnage tient un objet rond, qu'il applique à plat sur son établi. Ce dernier est recouvert d'un élément rouge que l'on identifie à un drap. Puisque le médaillon central représente les tondeurs de draps, il paraît logique que l'activité figurée dans ce quart de médaillon soit en rapport avec le tondage. Selon toute vraisemblance, l'artisan est occupé à tondre le drap au moyen d'un racloir de forme ronde. Il porte une cotte verte et un surcot brun, au-dessus duquel il a noué un tablier. Comme montre cette image, l'usage veut qu'il soit noué le plus souvent dans le dos. L'artisan utilise le tablier pour les tâches salissantes ou poussiéreuses afin de protéger ses vêtements notamment lors du raclage des fibres de tissu qui libère une grande quantité de fibres en suspension dans l'air.

Le pressage du drap

La baie 28 de Bourges, qui a été reconstituée en 1922, montre deux petits ouvriers devant une table à laquelle est fixé une sorte de levier que chacun manie d'une main (fig.2). Dans l'autre, les artisans tiennent un élément long et strié, correspondant à un drap. Il s'agit vraisemblablement d'un pressoir à drap utilisé après avoir mouillé l'étoffe, de manière à écraser chaîne, trame et poils. Ce procédé



Fig. 2. Baie 28 de Bourges, XII^e et début du XIII^e. Pressage du drap (Photo : H. Lecocq)

a pour but de rendre le drap plus fin, mais aussi plus solide et résistant¹⁵. Le pressage des draps, qui intervient à divers moments de la fabrication et de l'apprêt des tissus, est courant au Moyen Âge. Il peut remplir plusieurs rôles : notamment servir à prévenir un rétrécissement ultérieur du drap¹⁶ ou encore maintenir bien parallèles et lisses les fibres de laine des draps que l'on encartonnait¹⁷.

Le bobinage et le remplissage de la navette

Les métiers à tisser ne sont fonctionnels que si du fil est prévu en suffisance. Ce fil est obtenu par peignage ou par cardage de la laine. Ces deux opérations ne sont pas illustrées dans les vitraux offerts par les tisserands au XIII^e siècle¹⁸. Après avoir été peignée ou cardée, la laine est filée et les fils encollés. Les fils de chaîne et de trame sont vendus aux tisserands le plus souvent sous forme d'écheveaux. L'ouvrier tisseur ne peut travailler directement avec cet écheveau. Il faut soit le dévider sur une bobine dans le cas du fil de chaîne, soit sur une canette dans le cas du fil de trame¹⁹. Cette tâche était généralement confiée à de jeunes ouvriers apprentis que l'on appelait « espouleurs ».

Cette coexistence des tisserands et des espouleurs dans l'atelier se retrouve dans les vitraux 17 (fig. 1) et 139 de Chartres. Dans les deux cas, l'espouleur, un jeune garçon plus petit et de morphologie moins massive que le tisserand, est vêtu comme lui d'une cotte et d'un surcot. Un jeune espouleur au travail apparaît également au registre inférieur de la verrière de la baie 7 d'Amiens (fig. 3). La différence de dimensions entre tisserands et espouleurs traduit sans aucun doute une distinction hiérarchique entre le patron et son ouvrier.

Dans la baie 139 de Chartres, l'apprenti s'emploie à remplir une canette de fil. Le raccourci perspectif de l'image ne montre pas la canette, mais la présence, au-dessus de sa tête, de navettes vides, confirme la scène. Le jeune homme fait vraisemblablement tourner le rouet en actionnant une petite manivelle (non visible) située au centre de la roue. L'écheveau n'apparaît pas sur la représentation.

Le rouet de la verrière 17 est plus perfectionné. Ici, l'écheveau est constitué par la laine enroulée sur un dévidoir. Comme dans la scène 139, l'espouleur fait tourner la roue en tournant la manivelle. On distingue l'axe de cette dernière sur

¹⁵ Je tiens à adresser un remerciement tout particulier à Gil Bartholeyns pour les informations qu'il m'a fournies concernant cette scène.

¹⁶ Ce rétrécissement peut avoir pour cause l'action de la pluie, ou de l'humidité. On préférerait le provoquer artificiellement et dans de bonnes conditions (d'après G. DE POERCK, *op. cit.*, pp. 136-137).

¹⁷ Au fur et à mesure que l'on pliait le drap, on l'encartonnait, c'est-à-dire qu'on intercalait à des intervalles convenables des planchettes de bois. On obtenait finalement une pile assez haute et bien d'équerre que l'on introduisait dans une « presse à vis ». (d'après G. DE POERCK, *op. cit.*, p. 149).

¹⁸ Elles le seront plus tard, par exemple dans le très célèbre vitrail des drapiers de la baie 25 à l'église Notre-Dame de Semur-en-Auxois. (d'après le *Corpus Vitrearum...*, *Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes*, Paris, CNRS, 1986, p. 63.)

¹⁹ G. DE POERCK, *op. cit.*, p. 69.

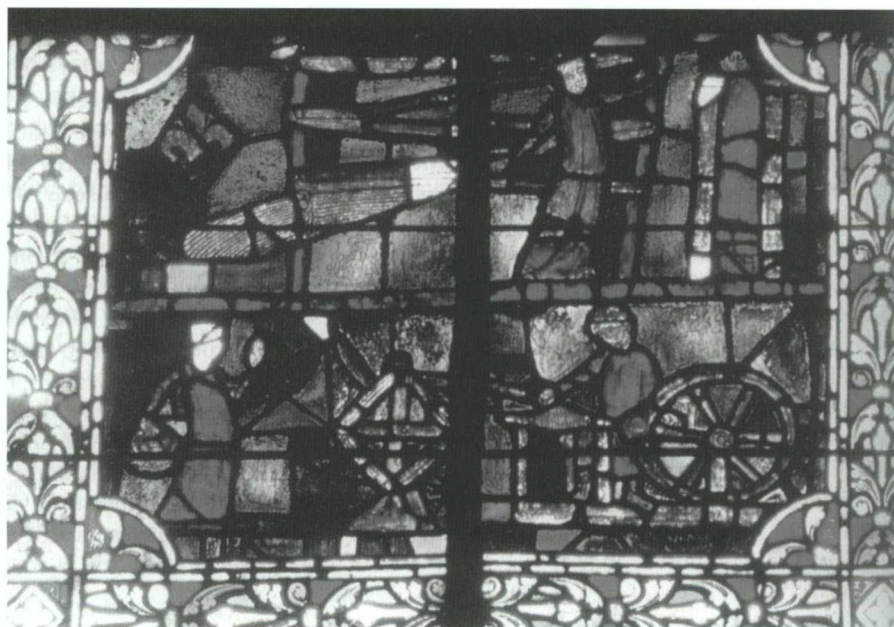


Fig. 3. Baie 7 d'Amiens, XIII^e siècle. Ourdisseuse (en haut) et espouleur (en bas à droite)
(d'après : D. CARDON, *La draperie au Moyen-Âge*, p. 234.)

le petit montant bleu décoré devant le jeune homme. La délicatesse avec laquelle l'artiste a orné l'établi de motifs cerclés se retrouve dans divers autres éléments de la scène, tels le dessin des fils de trame et la représentation fluide des plis et drapés.

Dans la verrière d'Amiens, un espouleur guide d'une main le fil sur la canette et, de l'autre, fait tourner son rouet. L'écheveau se trouvant à gauche s'enroule sur un dévidoir en forme de croix. À gauche de la scène, une femme apporte des canettes de fil dans un petit panier²⁰. Les canettes étaient généralement humectées et mises dans un panier auquel on donnait un mouvement de rotation de manière à évacuer l'excès d'eau²¹. La femme tient l'anse d'une main et de l'autre fait un signe de salut en direction de l'espouleur. À la manière dont elle écarte son bras du corps, on peut imaginer que la fileuse est en train de faire tourner le panier.

Ces deux verrières de Chartres et d'Amiens ont été exécutées selon des styles assez différents. Les personnages d'Amiens sont nettement plus trapus et moins

²⁰ G. DURAND, *Monographie de l'Église Notre-Dame, Cathédrale d'Amiens*, t.II, Amiens-Paris, 1901-1903, pp. 262-263.

²¹ *Loc. cit.*

détaillés que ceux de Chartres. Cependant, des éléments iconographiques similaires unissent les deux représentations²² : une petite arcade à l'intérieur coloré d'une bande verticale rouge se retrouve dans les deux cas. Ce motif symbolisant une porte²³ est utilisé, dans l'art du vitrail au XIII^e siècle, pour signifier au spectateur qu'il s'agit d'une scène d'intérieur.

Dans la scène de tissage de la verrière 9 de Chartres, un petit panier est posé à gauche du tisserand. Cette corbeille contient la réserve de canettes de l'artisan. On reconnaît les pelotes à leur forme ronde et à leur couleur blanche. D'autres pelotes contenues dans des vasques sont également figurées dans la scène 13 de Bourges.

L'ourdissage

La verrière des tisserands d'Amiens constitue le seul exemple qui subsiste de représentation de l'ourdissage dans les vitraux français du XIII^e siècle. Au-dessus de la scène où l'espouleur remplit des canettes, l'ourdisseuse travaille (fig. 3). L'étape de l'ourdissage consiste à préparer la chaîne, l'ensemble des fils destinés à être tendus sur le métier à tisser²⁴. L'ourdissoir qui peut avoir diverses formes est généralement constitué de « deux poteaux plantés verticalement en terre, ou simplement inclinés contre le mur, à peu de distance l'un de l'autre, et pourvus chacun de chevilles »²⁵. La distance entre les poteaux est appelée « estendue ». Le fil utilisé pour ourdir une chaîne provient de bobines rassemblées dans une caisse ou alignées sur des chevilles verticales formant un râtelier²⁶. Lorsque le fil a circulé entre toutes les chevilles et arrive au sommet des poteaux, sur les dernières chevilles, on obtient une demi-portée. Si l'artisan décide de revenir en sens inverse, on obtient une portée.

La verrière d'Amiens présente une ourdisseuse occupée à étendre le fil sur un ourdissoir à deux poteaux figurés en rouge. Les fils proviennent d'une caisse jaune située à gauche, mais dans laquelle on ne distingue pas de bobines. Il peut s'agir soit d'une simple caisse dans laquelle les pelotes sont rangées comme dans un casier, soit d'un râtelier où les bobines sont fixées autour d'un axe vertical. Au niveau du poteau gauche, le fil passe dans une sorte de réglette verticale munie d'œillets²⁷. Cet objet pouvait servir à éviter que les fils ne s'emmêlent dès leur sortie de la caisse. L'ourdisseuse termine d'ourdir une demi-portée, et amène le fil de la main gauche vers la dernière cheville en haut à droite. L'ourdissoir comporte ici six chevilles, ce qui signifie qu'il mesure cinq estendées.

²² La baie 17 de Chartres et la partie supérieure de la baie 7 d'Amiens.

²³ J. VILLETTE, *Les vitraux de Chartres*, Paris, Hachette, 1964, p. 71.

²⁴ Pour la description de l'ourdissage, voir D. CARDON, *op. cit.*, p. 317.

²⁵ G. DE POERCK, *op. cit.*, p. 70.

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁷ *Ibid.*, p. 303.

Vente de draps à des clients

Ainsi fabriqué, le drap arrive dans la boutique du drapier : il est prêt à être vendu. Le moment crucial de l'évaluation du produit par l'acheteur figure à plusieurs reprises dans les vitraux notamment de Chartres et de Tours.

Les scènes fort semblables mettent l'accent sur l'action la plus symbolique de l'achat du drap : l'aunage²⁸. Dans la baie 5 de Chartres, trois personnages debout, tiennent, entre eux, une pièce de drap rayé vert et rouge (fig. 4). À gauche du groupe, on peut voir un tabouret sur lequel s'empilent différents tissus. Au centre, un personnage s'adresse au client, le doigt pointé vers le haut. Il s'agit certainement du patron de la boutique, vantant les qualités de la marchandise²⁹. Le personnage à gauche tient un long objet ressemblant à une règle. Il s'agit de l'aune. Ce commis est occupé à mesurer le drap devant le client, la tête penchée.

L'aunage est également représenté dans les baies 104 et 43 de Chartres. Dans cette dernière, le client lève la main droite. Comme François Garnier le souligne, ce geste symbolise l'accord dans le cadre d'un contrat commercial :



Fig. 4. Baie 5 de Chartres, 1210-1225. Vente de draps à un client
(Photo: H. Lecocq)

²⁸ Voir note 6.

²⁹ Y. DELAPORTE et E. HOUVET, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*, Chartres, Ed. Houvet, 1926, p. 308.

« Dans les scènes de commerce, les hommes et les femmes qui achètent une marchandise sont le plus souvent représentés comme s'ils passaient un contrat : d'une main ils montrent la marchandise qu'ils désirent, ou la touchent, et de l'autre ils font le geste de l'acceptation, la main grande ouverte, et l'on peut supposer qu'ils acceptent les conditions de vente »³⁰.

Ce geste de la main s'observe à Tours et dans d'autres scènes de vente relatives aux fourreurs. Bien que le client se trouve effectivement dans la boutique du drapier, l'échange d'argent n'est cependant jamais illustré, au contraire des scènes de vente de fourrures.

La scène 5 de Chartres illustre un autre aspect du génie des maîtres verriers au XIII^e siècle qui ont su utiliser les propriétés de la couleur translucide. En effet, la couleur du verre détermine fondamentalement la forme de ce qui y est représenté. Ainsi la lumière du jour passant au travers d'un verre bleu fera apparaître l'élément bleu derrière les éléments d'une autre couleur tels que les jaunes, les ocres et les rouges. L'association des diverses tonalités permettait à l'artiste de créer une illusion de profondeur. Tous les personnages de cette scène sont figurés sur un fond bleu uni, ce qui a pour effet de les faire se détacher du fond. Ainsi, la convention consistant à représenter une colonne pour signifier que la scène se passe à l'intérieur se combine ici avec l'impression que cette colonne se détache du fond de l'image pour augmenter la distance séparant les éléments.

Représentations des drapiers et de leurs emblèmes

La figuration des drapiers dans leurs activités « quotidiennes » fait pendant à la représentation emblématique de ces artisans, c'est à dire tenant leurs instruments caractéristiques. Les XII^e et XIII^e siècles, comme souligné par Michel Pastoureau, sont, en effet, l'époque de « l'émergence de l'identité »³¹ :

« L'homme est emblématisé, non seulement par son vêtement, par sa maison, par les lieux qu'il fréquente, par les objets qu'il manie (...) »³².

Les deux vitraux du Mans et de Rouen en sont des exemples caractéristiques.

Contrairement à la scène du Mans³³, à Rouen, le vitrail de la baie 11 met en scène une figuration collective. Les quatre personnages sont des tondeurs de draps. Ils sont reconnaissables à leur instrument de travail : les forces. Ce sont de grands ciseaux métalliques à bout plat destinés à raser le drap qui consistent en deux

³⁰ F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, p. 175.

³¹ M. PASTOUREAU, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Léopard d'Or, 1986, p. 54.

³² *Loc. cit.*

³³ Baie 205 de la Cathédrale du Mans

³⁴ M. HEREN, « Technique et vente de la draperie amiénoise à la fin du Moyen Âge », dans *Revue du Nord*, t. XXIV, 1938, p. 18.

lames tranchantes, comme deux couteaux, passant l'une sur l'autre. Ces lames sont réunies par une sorte d'anneau coupé formant ressort³⁴. Si la taille impressionnante des ciseaux semble symbolique, une comparaison avec d'autres scènes d'ateliers prouve le contraire. L'outil est effectivement très grand ; il pouvait atteindre plus d'un mètre, ce qui explique pourquoi on appelait ces artisans les « tondeurs à grandes forces ». Ici, il n'est pas question d'une représentation d'atelier. Le mobilier est absent. Les artisans apparaissent seuls tenant leurs instruments. Le personnage de gauche tient un objet devant son visage et celui de droite lève un autre outil constitué d'un manche au bout duquel se trouve un élément disposé perpendiculairement et légèrement bombé. Cet instrument peut nous faire penser à deux opérations liées au tondage : le lanage consistait à brosser les draps avec un chardon à foulons, de manière à redresser les poils de la laine qui se sont emmêlés et aplatis lors du foulage. Cependant, l'outil du lanage est généralement en forme de croix, ce qui ne correspond pas à l'objet présenté ici. L'autre opération liée au tondage consiste à relever le peluchage avec un « rebraussoir »³⁵, avant de l'égaliser avec les forces. Le petit instrument visible ici pourrait convenir à cette utilisation. À nouveau, le compartiment ne figure pas l'artisan au travail, mais seulement tenant son ustensile. Le personnage de gauche tient quant à lui un objet difficile à identifier. Oblong, arrondi dans la main et pointu au sommet. Il pourrait s'agir d'un racloir. Il en existait de diverses formes. Les ciseaux se trouvant à l'extrême gauche sont disposés de manière curieuse : personne ne les tient, ils « flottent » en l'air. Ceux du milieu sont passés dans la ceinture du personnage, et ceux de droite sont tenus par les personnages situés à droite. Le geste de ces deux derniers est intéressant. Les artisans tiennent les forces chacun de leur côté, dans une attitude démonstrative. Les ciseaux sont présentés aux spectateurs des vitraux, ce qui conforte l'idée qu'il s'agit bien là d'une représentation emblématique des drapiers.

Ce médaillon illustre la façon dont les artistes verriers jouaient avec l'encadrement des scènes. Ici, une tête, un pied, ou des forces dépassent régulièrement la bordure arrondie. Ce jeu sur l'encadrement introduit les personnages dans l'espace du spectateur. Il arrivait aussi que les verriers décident de masquer une partie d'un élément architectural, ou d'un personnage, donnant ainsi l'impression d'une prolongation de la scène derrière la bordure, invitant ainsi le spectateur à imaginer un monde « caché ».

LES FOURREURS

À l'instar de la draperie, le travail de la fourrure requiert un certain nombre d'artisans spécialisés dans les diverses étapes de la confection. Les vitraux offerts par les « fourreurs » et « pelletiers » montrent des scènes de vente de fourrures et des figurations de leur traitement en atelier à Chartres, Bourges, Le Mans, Tours et Châlons.

³⁵ *Ibid.*, p. 17.

Représentation d'atelier

Assouplissage des peaux

L'assouplissage des peaux consiste à attendrir le côté peau d'une fourrure, après l'avoir cousue le côté poil vers l'intérieur, en la frappant d'une baguette ou en la passant sur un anneau rigide. Dans l'ordre logique de la préparation des peaux, l'assouplissage est la première opération; elle est suivie du boursage, du mouillage, du graissage et du broyage, mais ces opérations sont absentes des vitraux du XIII^e siècle. Les artisans assouplisseurs figurent à Bourges, à Châlons et au Mans.

Les postures, les gestes et les instruments sont extrêmement similaires dans les 3 verrières. Dans les baies 6 de Bourges, 37 de Châlons-sur-Marne, et 203 du Mans, les artisans assouplisseurs sont assis. Ils utilisent des outils tout à fait caractéristiques : une corde est figurée attachée à la colonnette. L'artisan y passe une peau reconnaissable à sa couleur brun rosé. Lors du boursage, la peau a en effet été cousue poil contre poil, de manière à laisser le cuir visible. Un autre personnage fait passer la peau dans un anneau clair. Par va-et-vient, l'artisan va attendrir la peau et la rendre souple et douce.

Au-dessus des personnages de Châlons, les fourrures pendent à une tringle (fig. 5). Deux manières sont utilisées au XIII^e siècle pour les représenter, l'une « réaliste » et l'autre « héraldique ». La deuxième possibilité sera envisagée à la lumière des scènes de vente des fourrures. La juxtaposition d'écussons blancs que l'on voit dans la verrière de Châlons correspond à un assemblage de peaux d'écureuils dont la particularité est d'avoir une couleur différente sur le dos (gris bleuté) et sur le ventre (blanc jaunâtre). Lorsque les peaux sont assemblées, soit le ventre est encadré de deux minces bandes cendrées appelé « menu vair », soit il se caractérise par l'alternance de cloches grises (tout le dos) et d'écussons blanc (le ventre) et s'appelle « gros vair »³⁶. Dans le vitrail de Châlons, nous avons donc

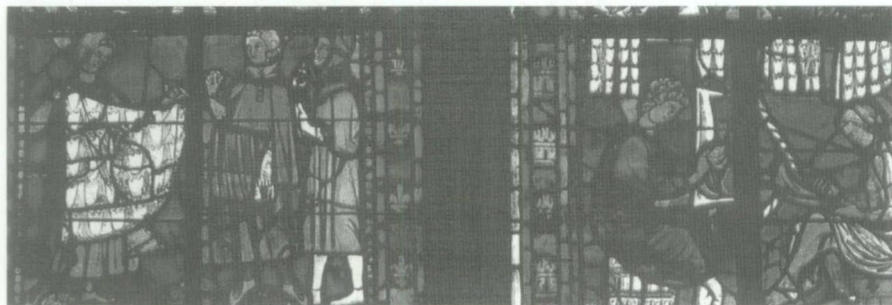


Fig. 5. Baie 37 de Châlons-sur-Marne, vers 1260. Présentation de fourrure à des clients (à gauche) et assouplissage des peaux (à droite). (d'après : C. BRISAC, *Le Vitrail*, Paris, Éd. De la Martinière, 1994, p. 67).

³⁶ R. DELORT, *Le commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Âge*, Paris, Diffusion de Boccard, 1978, p. 324.

affaire à du menu vair, figuré de manière réaliste dans la mesure où il ne s'agit pas d'une convention de représentation, mais d'une reproduction des fourrures telles qu'elles apparaissent dans l'atelier des pelletiers.

L'écharnage

La peau ne peut être vendue après le seul assouplissage. Il faut qu'elle subisse encore un raclage pour être débarrassée des débris de chair subsistants. Le pelletier écharneur assure ainsi l'ablation totale de tous les restes charnés et membraneux qui s'opposent à la pénétration du tanin. Pour ce faire, « *on utilise une sorte de banc sur lequel on repose à l'oblique une lame très coupante : la peau passe et repasse sur ce fer* »³⁷. Ces opérations sont représentées avec beaucoup de précision dans la baie 6 de Bourges et la verrière 203 du Mans (fig. 6). Dans ce dernier vitrail, le petit artisan frotte sa lame sur la peau étendue sur son établi.

Présentation et vente des fourrures à des clients

Après des semaines d'apprêts et d'assemblage des peaux, le pelletier peut enfin les vendre. Contrairement aux drapiers, les fourreurs et pelletiers apparaissent souvent dans leurs boutiques, exposant leurs produits et, dans certains cas, se



Fig. 6. Baie 203 du Mans, 3e quart du XIII^e siècle. Artisan assouplisseur (à gauche), artisan écharneur (au milieu à gauche), et présentation de la fourrure au client (à droite). (d'après : M. BOUTTIER, *la Cathédrale du Mans, Le Mans, La Reinette*, 2000, p. 86)

³⁷ *Ibid.*, p. 715.

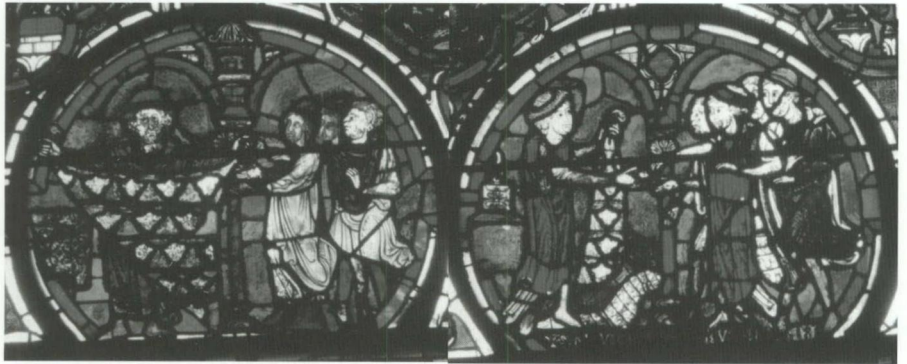


Fig. 7. Baie 6 de Bourges, vers 1210-1215. Présentation de la fourrure à trois clients (à gauche) et vente de la fourrure (à droite). (Photo : H. Lecocq)

faisant rétribuer pour leur travail. On retrouve ce type de scène à Chartres, à Châlons (fig. 5), à Bourges (fig. 7), au Mans (fig. 6) et à Tours. Chacune d'elles, selon un mode différent, montre des artisans étendant les peaux pour les soumettre à l'appréciation de l'acheteur.

L'acheteur coiffé d'un capuchon est une figure récurrente dans l'iconographie des métiers. Elle signifie que le personnage est habillé et vient du dehors. Comme dans les scènes de vente de draps, le client touche souvent le produit et lève la main en signe d'approbation.

La représentation du type de fourrure varie en fonction des scènes. De même que le style, le dessin peut être souple aux lignes arrondies ou d'une facture nettement plus schématique, la géométrisation étant poussée alors à l'extrême.

On relèvera un cas particulier très intéressant : la baie 6 de Bourges (fig. 7) est ornée de cinq médaillons montrant chacun une étape de la confection et de la vente des fourrures. Deux d'entre eux illustrent les étapes de la vente. À gauche, la présentation de la fourrure : un pelletier tend la pièce à trois clients qui la regardent avec attention. Il a sorti cette fourrure du coffre qui se trouve derrière lui.

Il s'agit ici du deuxième type de représentation des fourrures : le type « héraldique ». En effet, la fourrure est composée d'écussons blancs sur fond bleu et, non pas, comme précédemment, d'écussons blancs sur fond gris. Il ne s'agit pas d'une erreur de réalisation. L'artiste a, bien au contraire, délibérément choisi de représenter sa fourrure selon les conventions de l'héraldique. Les « fourrures » font parties des éléments constitutifs des armoiries. Il s'agit de combinaisons de couleurs³⁸ associées « *de manière stylisée, destinée à rappeler les pelleteries dont*

³⁸ Pour employer le terme adéquat, on parle d'émaux.

les combattants recouvraient parfois leur boucliers au XII^e siècle »³⁹. En outre, les armoiries sont « le résultat de la fusion en un seul système de différentes éléments emblématiques antérieurs, dont les principaux sont empruntés aux monnaies, aux sceaux (et) aux vêtements »⁴⁰. Ainsi, l'héraldique s'est inspirée de la réalité des fourrures pour créer un vocabulaire conventionnel. En héraldique, les fourrures ne sont pas rendues par les couleurs réelles : le vair est caractérisé par une « alternance de clochettes d'argent et d'azur posées tête-bêche sur plusieurs rangées horizontales (appelées tires) et décalées d'une tire à l'autre »⁴¹. L'argent est un métal héraldique représenté par du blanc ou parfois de l'argent, et l'azur est la couleur héraldique du bleu⁴². Dans les armoiries, le vair est donc codifié par la juxtaposition de clochettes bleues et de clochettes blanches inversées.

La fourrure de la baie 6 de Bourges est avec le médaillon de droite de la même verrière, le seul exemple de représentation « héraldique » parmi les scènes offertes par les fourreurs. Deux bonnes raisons au moins ont pu pousser à choisir ce mode. La première est d'ordre purement esthétique : l'utilisation du bleu, pour figurer la fourrure dans un ton légèrement en-dessous du bleu du fond, accentue les couleurs de toute la scène. La seconde est plus intéressée : en optant pour le système héraldique, le clergé, au travers du verrier octroie le privilège au métier donateur d'obtenir une forme de blason. Que demander de plus pour une association de pelletiers que de s'approprier une couleur héraldique !

Le médaillon de droite se compose, comme celui de gauche, d'un face à face entre le pelletier et les acheteurs, ici au nombre de quatre. Une inscription dans le bas du médaillon indique que les pelletiers sont les donateurs de la verrière : ISTEM.VITR[A]M.DEDERV^t.PELLIPARI. L'illustration de la transaction commerciale, beaucoup plus claire qu'à Chartres et à Châlons retiendra l'attention. Les clients tendent une pièce de monnaie frappée d'une croix au pelletier qui avance la main pour la recevoir. Cette façon de représenter la monnaie est fréquente. La typologie des monnaies médiévale est très souvent caractérisée par la présence d'une croix sur l'une de ses faces. Rien d'étonnant à cela, lorsqu'on connaît les relations étroites qui unissent l'Église et la Royauté à cette époque.

Dans cette même scène les deux types de représentation de fourrures se côtoient : le type héraldique mentionné ci-dessus et le type réaliste, pour les fourrures se trouvant au pied du pelletier. L'une d'entre elles est brun bordeaux. Telle couleur n'a pas encore été rencontrée et il semble peu probable qu'elle résulte d'une teinture. En effet, à la fin du Moyen Âge, « la teinture ou la modification d'aspect des pelleteries est en principe interdite »⁴³. L'ondulation de la ligne

³⁹ E. DE BOOS, M. CHATENET, C. DAVY, *Les armoiries*, (dir. M. PASTOUREAU), France, Éd. Association Études, Loisirs et Patrimoine, 1994, p. 21.

⁴⁰ M. PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 89.

⁴¹ E. DE BOOS, M. CHATENET, C. DAVY, *op. cit.*, p. 44.

⁴² *Loc. cit.*

⁴³ R. DELORT, *op. cit.*, p. 721.

indique qu'il s'agit bien de vair. On sait que le vair pouvait dans certains cas avoir le dos rougeâtre⁴⁴, c'est sans doute à cette variante de pelage que nous avons affaire.

Enfin, dernier point important de la scène : la doublure en gros vair du manteau d'un des clients permet de montrer la fourrure à la fois comme produit et comme vêtement porté par les personnages. Cette scène est unique.

Il existe deux sortes de « marchandises » vendues dans les boutiques et présentes dans les vitraux. Au Moyen Âge, il existait, en effet, deux filières pour la vente de fourrures : soit les morceaux de peau étaient assemblés par le pelle-tier et remis dans le commerce, comme le montre la représentation de Bourges, soit ils étaient directement employés par les fourreurs. Ces derniers « montaient » les fourrures en les adaptant sur les pièces d'habillement⁴⁵. Deux scènes de Chartres (43 et 7) montrent la vente d'une robe et d'un manteau doublés de fourrure.

LA REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE DE DONATION D'UNE VERRIÈRE

Les scènes étudiées jusqu'à présent ont une spécificité commune : les métiers y sont figurés pour eux-mêmes. Les drapiers et fourreurs sont montrés dans les activités qui les caractérisent, ou portent des éléments permettant de les identifier. Mises à part les inscriptions qui mentionnent clairement que les artisans ont offert les verrières, aucun détail ne permet de savoir que les drapiers et les fourreurs sont les donateurs de ces vitraux.

Deux vitraux - la lancette de gauche de la baie 37 de Châlons et la lancette de droite de la baie 205 du Mans - présentent les artisans tenant une verrière dans leurs mains et effectuant une sorte de révérence qui dénote leur humilité. C'est là sans conteste le symbole du financement d'un vitrail par les métiers.

La verrière apparaît à échelle réduite comme de coutume dans l'art du vitrail au XIII^e siècle. Les représentations « *d'évêques donateurs tenant dans leurs mains la maquette de la verrière qu'ils ont financée [...] ne sont pas rares* »⁴⁶. Il existe aussi des cas où les évêques sont remplacés par des chanoines, des riches familles ou, comme ici, des artisans. La position agenouillée des donateurs existe également dans les autres arts figuratifs, tels que la peinture des retables et la sculpture.

La verrière figurée ainsi en miniature est non colorée, ce qui pourrait suggérer un carton de vitrail ou un plan préparatoire, mais cette idée est à écarter. En effet,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 724.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 727.

⁴⁶ S. BALCON, « Le rôle des évêques dans la construction de la cathédrale de Troyes et la réalisation du décor vitré d'après l'étude des baies hautes du chœur », dans *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge, XIII^e-XVI^e siècles*, (dir. F. Joubert), Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2001, p. 17.

l'examen attentif de la scène montre que la verrière est présentée sous la forme de deux lancettes vitrées surmontées d'un oculus polylobé et d'écoinçons. Ce n'est donc pas un dessin préparatoire, mais bien l'ensemble d'une fenêtre, regroupant vitraux et remplages qui est illustré. Par ailleurs, la forme de la verrière miniature ne correspond pas à celle de la verrière véritable. Il s'agit donc bien d'une représentation symbolique.

Les destinataires de cette verrière miniature dans le vitrail de Châlons sont la Vierge et l'Enfant. La représentation de la Vierge couronnée indique qu'il s'agit d'une allégorie de la Vierge-Église⁴⁷. Quoi de plus logique, en effet, de voir l'artisan pelletier⁴⁸ offrir cette verrière à la Vierge, comme il a donné ce vitrail à son église. Au Mans en revanche, le destinataire de la verrière est plus difficilement identifiable dans la mesure où les trois drapiers figurés ne sont ni face à la Vierge, ni face à un saint qui leur est habituellement associé. Leur regard dirigé vers le haut pourrait indiquer qu'ils offrent leur verrière à leur église, à la Vierge, aux saints et à Dieu.

Ce type de représentation montre que le clergé, au travers du verrier, a désiré symboliser le geste même de la donation des artisans. Plus explicite, sans doute, que la simple figuration de leur métier au bas des vitraux, ces scènes mettent davantage leur générosité en exergue et manifestent clairement la volonté de se rapprocher de Dieu.

En conclusion, l'analyse des représentations des métiers du textile et de la fourrure dans les vitraux français du XIII^e siècle permet de réaliser que les termes « drapiers » et « fourreurs » recouvrent un très grand nombre de tâches au sein des métiers. Qu'il s'agisse d'ourdisseurs, de tisserands, d'espouleurs, de vendeurs de draps, d'assouplisseurs de peaux, d'écharneurs, de vendeurs de pelleteries ou d'habits fourrés, tous se regroupent sous des vocables plus généraux qui tendent à masquer l'étonnante variété des représentations. Les personnes chargées de choisir la forme des scènes de drapiers dans les vitraux ont délibérément souligné cette diversité. En outre, les commanditaires ont souvent opté pour des illustrations « combinées » en juxtaposant plusieurs activités distinctes du même métier. Chez les drapiers, des scènes de « types » différents se trouvent côte à côte, comme c'est le cas à Rouen où une scène de type emblématique jouxte une scène d'atelier. En revanche, chez les fourreurs, l'emblématique est insérée au sein même de l'activité. L'héraldique s'intègre dans la vie quotidienne de ces artisans et insuffle une dimension identitaire aux représentations. Les scènes de donation d'une verrière constituent une dernière catégorie bien distincte. Les significations de ces divers types de scènes sont différentes : les unes valorisent le travail et l'activité du métier, les autres emblématisent les donateurs et soulignent leur générosité.

⁴⁷ G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst, Maria*, vol. 4, t. II., Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1980, p. 114.

⁴⁸ L'artisan est aisément identifiable à un pelletier puisque l'on retrouve au-dessus de lui un assemblage de menu-vair.

L'intérêt de ces représentations se situe donc à plusieurs niveaux. L'iconographie des scènes d'ateliers de draperie et de pelleterie pousse la description des fonctionnements de la production à un degré de détail très élevé. Elle permet d'appréhender le fonctionnement des outils et machines utilisés, mais également de comprendre les différences qui séparent des objets assez similaires. À tel point que plusieurs scènes reflètent les perfectionnements et l'évolution des machines dans le double but d'améliorer la production et le confort des artisans. L'adéquation de ces représentations avec la réalité archéologique est surprenante. L'examen minutieux des outils et des objets utilisés montre que les artistes verriers se sont basés sur l'observation précise des artisans et de leurs instruments. Les couleurs des draps témoignent également d'une volonté de montrer la marchandise telle qu'on pouvait la rencontrer sur les marchés. De la même manière, les fourrures, dans leur grande majorité, sont figurées de manière tellement réaliste qu'il est possible de distinguer le « menu-vair » du « gros-vair ».

L'étude de ces vitraux révèle aussi à quel point les maîtres verriers ont su représenter le monde environnant notamment au travers des costumes et des attitudes. Les vêtements rendent fidèlement la mode de l'époque et les habitudes vestimentaires des artisans et bourgeois du XIII^e siècle tandis que la véracité des comportements transparaît dans les scènes d'ateliers comme dans celles liées à la vente.

Enfin, les scènes étudiées témoignent du talent des artistes verriers du XIII^e siècle qui, par le recours aux propriétés physiques de la couleur translucide et l'utilisation de conventions de représentation ont réussi à suggérer l'espace, accentué par ailleurs par l'illusion d'optique créée par le dépassement des bordures.

À PROPOS DU MAÎTRE DE LA VUE DE SAINTE-GUDULE

Hypothèse sur ses commanditaires et la représentation
d'une demeure seigneuriale dans plusieurs de ses œuvres

PIERRE LOZE

C'est à Friedländer que l'on doit la mise en évidence de la personnalité artistique de ce maître qui se distingue par son style, parmi les nombreux maîtres anonymes de la fin du XV^e siècle¹. Il doit son nom à l'une de ses œuvres principales, *L'Instruction pastorale*, conservée au musée du Louvre, où apparaît une vue de la façade occidentale de la collégiale de Bruxelles (fig. 1). La tour nord de l'église y figure, alors encore en travaux, ce qui lui a permis de proposer une date antérieure à 1480 pour cette œuvre, les phases de construction de l'édifice étant bien documentées. À partir de cette peinture, on a pu regrouper par comparaison une série d'autres tableaux et les attribuer au même maître, parmi lesquels *l'Aumône aux pauvres* (Madrid, Musée Thyssen), la *Libération des prisonniers* (Paris, Musée de Cluny), un *Portrait de jeune homme* (Londres, National Gallery), dont on connaît une variante (New York, Metropolitan Museum), le *Mariage de la Vierge* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts), dont il existe une autre version un peu différente (Utrecht, Rijksmuseum), la *Vierge à l'Enfant avec donatrice et sainte Marie-Madeleine* (Liège, Musée diocésain) et *Sainte Catherine et les Philosophes* (Oberlin, Allen Memorial Museum).²

On a remarqué, dans l'ensemble de ces œuvres, les tendances narratives et expressionnistes du peintre, sa façon de poser les têtes penchées sur des figures gesticulantes, et de rendre le mouvement des personnages par la position des mains. Ces traits caractérisent un style que l'on a pu interpréter comme une tentative pour s'affranchir de l'héritage de Van Eyck et Van der Weyden, pour briser l'im-

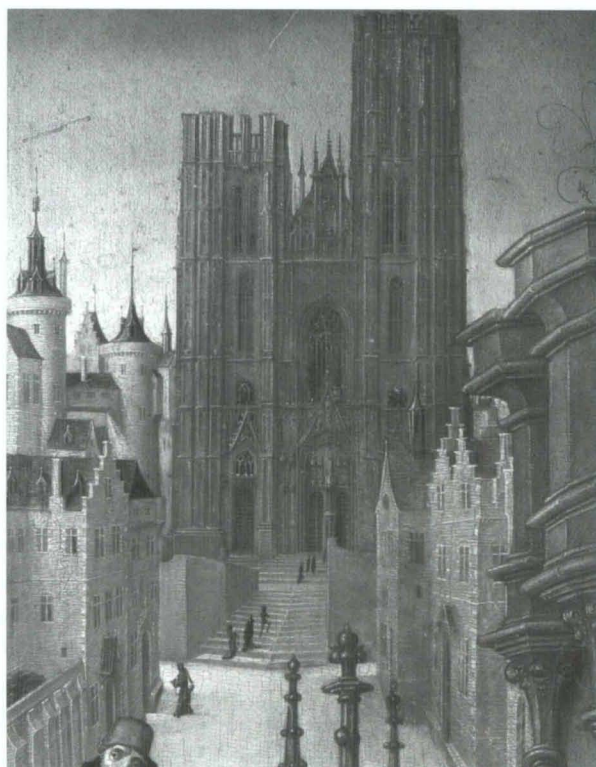
¹ M. J. FRIEDLÄNDER, *Der Meister von Sainte-Gudule, Nachträgliches*, dans : *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, II, 1939, p. 23-31.

² FRIEDLÄNDER, *Early Netherl. Paint.*, IV, 1969, pl. 62-63, 108-110, 112-123.



Fig. 1. *L'Instruction pastorale*, Paris, Musée du Louvre. (cliché IRPA-KIK)

Fig. 2. L'*Instruction pastorale*, détail du coin supérieur gauche, Paris, Musée du Louvre. (cliché P. Loze)



mobilisme du symbolisme liturgique qui caractérisait la peinture de la première moitié du XV^e siècle³. Ce style traduit une crise, partagée par toute une série de petits maîtres des années 1480 et annonciatrice du renouveau de la conception de l'image qui surviendra avec la génération suivante. On a aussi suggéré et discuté une filiation artistique à partir d'une personnalité antérieure, Nicolas Froment, actif à Bruxelles dans les années 1460, et même proposé une origine picarde du Maître de la Vue de Sainte-Gudule, sans nier son enracinement dans cette ville. L'hypothèse d'une influence des gravures allemandes a également été avancée pour expliquer son style⁴.

La représentation d'édifices bruxellois

Outre la vue de la collégiale Sainte-Gudule dans l'*Instruction pastorale* (fig. 2), le maître a représenté en arrière-fond le portail sud de l'église Notre-Dame du

³ P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, 1994, pp. 81-90.

⁴ Ch. STERLING, *Le Maître de la Vue de Sainte-Gudule*, dans : *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1974/1980, p. 9-28 ; H. DUBOIS, *Sources d'inspiration du Maître de la Vue de Sainte-Gudule*, dans : *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'U.L.B.*, 1989, p. 39-52.



Fig. 3. *L'Aumône aux pauvres*, Madrid, Musée Thyssen. (cliché IRPA-KIK)



Fig. 4. *La Libération des prisonniers*, Paris, Musée de Cluny. (cliché IRPA-KIK)

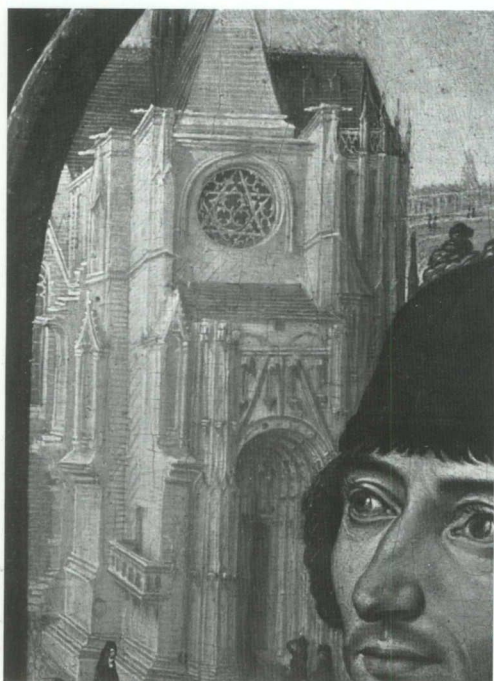


Fig. 5. *Portrait de jeune homme*, Londres, National Gallery, détail. (cliché P. Loze)

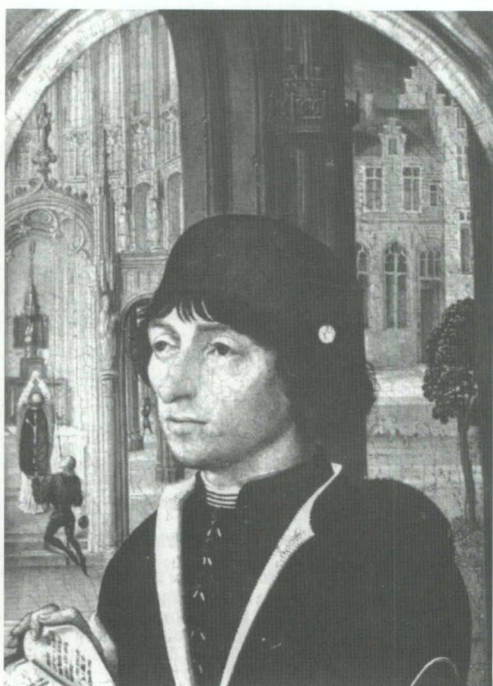


Fig. 6. *Portrait de jeune homme*, New York, Metropolitan Museum, détail. (cliché P. Loze)

Sablon, alors également inachevée, dans les deux versions du *Mariage de la Vierge* (fig. 7). La même église ainsi que les remparts de Bruxelles apparaissent en outre dans un *Portrait de jeune homme* conservé à la National Gallery (fig. 5). Dans un autre conservé à New York, on peut voir en arrière-plan le chœur d'une église qui s'apparente à Sainte-Gudule et un prêtre célébrant la messe (fig. 6). Enfin, la flèche de l'Hôtel de Ville de Bruxelles est reconnaissable dans le fond de la *Vierge à l'Enfant avec donatrice et sainte Marie-Madeleine*, s'élevant par-dessus les remparts d'une ville bordée d'une rivière (fig. 8). Cet attachement à des édifices identifiables, dont trois sont toujours visibles aujourd'hui, a valu aux œuvres de l'artiste une place privilégiée dans les ouvrages consacrés à l'histoire de Bruxelles au XV^e siècle. Mais la façon dont le Maître de la Vue de Sainte-Gudule utilise l'architecture comme une sorte de décor formant un espace ambiant où les personnages passent aisément du dedans au dehors ainsi que son goût pour les détails narratifs et les formules qu'il combine et interchange d'un sujet à l'autre laissent peu d'espoir d'avoir sous les yeux une représentation exacte de la ville à cette époque. En dehors des édifices religieux ou civils utilisés comme repères et aisément reconnaissables, on s'accorde à considérer que le souci de refléter fidèlement la réalité topographique et urbanistique ne faisant pas partie des préoccupations des peintres du XV^e siècle.

Et de fait, dans le *Portrait de jeune homme* de la National Gallery (fig. 5), comme dans les deux versions du *Mariage de la Vierge* (fig. 7), le portail sud et le chœur de l'église Notre-Dame du Sablon sont représentés devant un fond de collines et une vue de l'intérieur des nouveaux remparts du XIV^e siècle que l'on avait en réalité derrière soi, en regardant l'église sous cet angle. On devine plutôt chez ce peintre un système de mise en place d'éléments puisés dans l'environnement immédiat, mais recomposés et réarrangés en fonction de préoccupations stylistiques. La vue de ville qui figure au fond de la *Vierge à l'Enfant avec donatrice et sainte Marie-Madeleine* (fig. 8) ne résiste pas à un examen et une confrontation avec les données topographiques, concernant ce que l'on sait sur l'aspect des remparts de Bruxelles, de la Senne ou des fossés d'eau qui bordaient l'est de la ville. Le peintre s'est d'ailleurs inspiré d'œuvres d'un de ses prédécesseurs, Van der Weyden, pour composer ce tableau, et c'est un schéma formel qui a guidé l'assemblage des motifs architecturaux et décoratifs, comme la position des personnages.

La part de l'imagination et de la réalité dans l'*Instruction pastorale*

On serait tenté de penser la même chose, concernant l'environnement immédiat de la collégiale Sainte-Gudule dans *L'Instruction pastorale* (figs. 1 et 2). Les tours circulaires, qui s'élèvent à gauche de la façade de l'église, semblent là comme pour équilibrer plastiquement un pinacle d'angle de la corniche du dais, qui abrite la scène du premier plan. Ces tours coiffées de toitures terminées par des tourelles et unies par une passerelle si haut placée, semblent bien imaginaires. Et pourtant, derrière elles, on voit se profiler une autre tour qui ressemble sans aucun



Fig. 7. *Le Mariage de la Vierge*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. (cliché IRPA-KIK)

doute à celles des remparts de la première enceinte, ainsi qu'une autre tourelle sommant la toiture d'un bâtiment rectangulaire. La rue qui mène à l'escalier situé devant la façade principale de l'église nous montre des maisons en briques et pierres et nous donne sans doute une idée de l'allure des constructions civiles d'alors. Mais faut-il y voir une représentation exacte des lieux ?⁵ L'angle de la rue à droite est occupé par une autre chapelle dont on peut voir la flèche s'élevant par-dessus la toiture. L'iconographie bruxelloise et les archives nous apprennent que se trouvait là la petite chapelle Sainte-Gertrude, qui est bien documentée⁶. Mais l'élargissement de la rue semble trouver plutôt ses raisons dans un problème de composition, rencontré par l'artiste. Aucune trace de décalage en retrait entre les bâtiments n'est attestée dans les plans terriers de l'hospice Sainte-Gertrude, plus tardifs il est vrai. Ils nous montrent des bâtiments jointifs, disposés en L selon un angle légèrement oblique, qui se prêtaient mal à la représentation dans l'axe de la rue. Les maisons qui bordent les deux côtés de la rue, construites en briques, avec leurs pignons à gradins, avec leurs larmiers, bandeaux, chaînes d'angles et meneaux de fenêtres en pierres, et leurs hautes portes centrales flanquées d'une fenêtre de part et d'autre, sont typiques : elles correspondent en tous points aux caractéristiques générales de la construction d'alors. Le mur de clôture de jardin, renforcé par des pilastres sommés d'un rejet d'eau, est lui aussi conforme à ce qu'on connaît par d'autres représentations. Mais, mise à part la vue de la collégiale et de son escalier d'accès, clairement documenté par des vues tardives, rien ne nous garantit que nous ayons là une vue exacte des lieux. Quant au dais qui se trouve au premier plan, il est à l'évidence imaginaire à cet endroit⁷. Il se retrouve avec des variantes chez plusieurs petits maîtres de l'époque et même dans la miniature ou la tapisserie⁸. Mais cette récurrence permet de supposer qu'il existait bel et bien un référent réel à ce motif d'architecture somptuaire, peut-être même au palais ducal de Bruxelles ou de Hesdin.

⁵ Voir l'article de C. HARBISON, *Fact, Symbol, Ideal : « Roles for Realism in Early Netherlandish Painting »*, dans : *Petrus Christus in Renaissance Bruges – An interdisciplinary Approach*, Metropolitan Museum of Art, New York, Brepols, Turnhout, 1995, p. 21-32.

⁶ A. HENNE et A. WAUTERS, *Histoire de la Ville de Bruxelles*, Bruxelles, 1843, rééd. 1969, T. III, pp. 284-288 ; H. HEYMANS, *La prêche*, dans : *Oeuvres de Henri Heymans*, IV, *Notes sur les Primitifs*, Bruxelles, 1921, p. 399-409. A.V.B., Hospice Sainte-Gertrude, Relevé avant démolition, FI S49 et S 50. Voir aussi A. A. P. B., cartes et plans, n°344 et n° 224.

⁷ Il est difficile de souscrire à l'idée de H. Heymans d'y voir l'architecture de l'Hospice des Douze Apôtres, situé d'ailleurs au sud et non à l'ouest de la collégiale, op. cit, p. 399-409.

⁸ On le trouve chez Jacques Daret, dans la *Présentation au Temple*, (Paris, Petit Palais), chez le Maître de la Légende de sainte Barbe, dans *Scènes de la légende de sainte Barbe*, (Bruxelles, M.R.B.A.), ainsi que dans une miniature de Guillaume Vrelant, la *Salutation angélique*, issue du *Traité sur la Salutation angélique*, Bruges, 1460, Ms Bibliothèque Royale). On le trouve encore dans une miniature de *Excellente Cronyck van Vlaanderen*, montrant Maximilien et Marie de Bourgogne sous un dais (Bruges, stadsbibliotheek, cod 437 f° 395). Il réapparaît dans une tapisserie bruxelloise des *Scènes de la Passion*, abritant le *Lavement des pieds*, de 1500 (Cathédrale de Beauvais). Et surtout il apparaît chez le Maître de la Vue de Sainte-Gudule lui-même, abritant des divinités païennes, dans *Sainte Catherine et les ecclésiastiques* (Oberlin, Allen Memorial Museum).

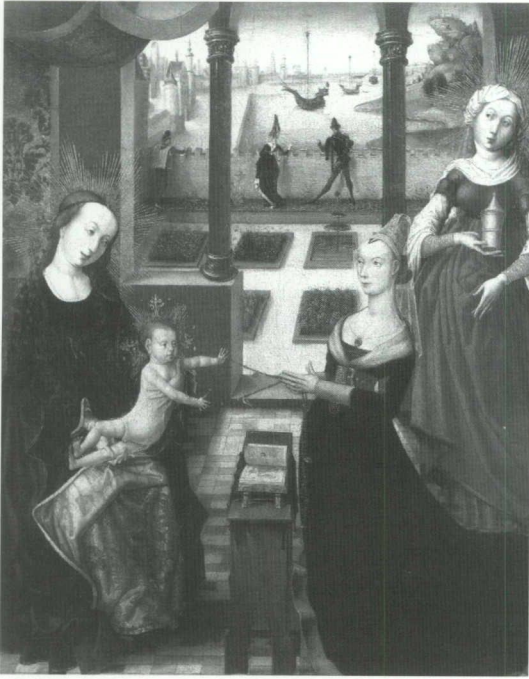


Fig. 8. *Vierge à l'Enfant avec donatrice et sainte Marie Madeleine*, Liège, Musée diocésain. (cliché P. Loze)



Fig. 9. *Sainte Catherine et les Philosophes*, Oberlin (Ohio), Allen Memorial Museum. (cliché P. Loze)

Cette passerelle est-elle une pure invention ?

Même si l'existence de lourdes tours de cette ampleur à quelques mètres de celles de Sainte-Gudule est très improbable, il n'est pas exclu que des passerelles en bois aient uni des édifices à Bruxelles. Le même maître en a d'ailleurs représenté une semblable dans une autre œuvre. Une autre passerelle figure en effet dans l'*Aumône aux pauvres* (fig. 3) et attire notre attention. Elle est plus raisonnable de proportions et moins haut perchée. Elle n'unit plus deux tours circulaires, mais simplement le premier étage de deux maisons à pignons, placées de part et d'autre d'une rue. Ne serait-ce pas là une représentation plus proche de la réalité, reflétant le motif initial à partir duquel le peintre a travaillé, en l'amplifiant et l'enjolivant pour des raisons plastiques, pour arriver à celui qui apparaît à gauche de la collégiale dans l'*Instruction pastorale* ? On retrouve encore un fragment de passerelle dans la *Libération des prisonniers* (fig. 4) en haut à droite. Et d'où vient chez ce peintre l'attachement à ce motif de passerelle, diversement traité, certes, mais chaque fois situé dans le coin supérieur gauche du tableau ? Pourrait-il s'agir d'une allusion à une demeure patricienne, située aux alentours de Sainte-Gudule, où résidaient les commanditaires de ces œuvres ?

Un autre tableau du maître de la Vue de Sainte-Gudule, *Sainte Catherine et les Philosophes* (fig. 9) nous le suggère. On y retrouve, dans sa partie gauche, l'évocation d'une demeure cantonnée de tours circulaires dont le couronnement est très proche de celui des tours circulaires de l'*Instruction pastorale*. Mais ici, ce sont des murailles et un pignon qui unissent les tours et non une passerelle⁹. Derrière cet édifice, on aperçoit à nouveau une tour de l'ancienne enceinte et le même édifice rectangulaire dont la toiture est surmontée d'une flèche. Il semble donc que nous retrouvions, sous un autre aspect, cette même propriété seigneuriale.

Examinons à la lumière de cette hypothèse le plan de Bruxelles de Braun et Hogenberg publié en 1572 (fig. 10), et donc plus tardif de près d'un siècle. Nous y voyons sur le côté nord de la collégiale, à l'angle de la rue qui borde le parvis, un édifice flanqué de tourelles circulaires, qui est à rapprocher de ce que nous voyons dans deux de nos tableaux. Ensuite vient un portail donnant accès à une cour intérieure, puis une série de trois autres bâtiments accolés, présentant des toitures distinctes. En y regardant de près, deux d'entre eux semblent porter des passerelles lancées par-dessus la chaussée, pour rejoindre directement le parvis entourant l'église. Ces passerelles sont figurées par trois petits traits qui interrompent clairement la partie blanche qui figure la rue. Vérifions à présent sur le plan de Martin de Tailly de 1640, postérieur d'un siècle. Deux traits noirs hachurés figurent au même endroit, et peuvent être interprétés comme la représentation des toitures de ces mêmes passerelles. Par chance, pour dissiper tout

⁹ Le style de cette construction peut être comparé à celui du château de Vilvorde, construit en 1375 par le duc Wenceslas et connu par une gravure d'ouvrage de J. LE ROY, *Châteaux et maisons de campagne des gentilhommes du Brabant ...*, Louvain, 1699; reproduit aussi dans A. HENNE et A. WAUTERS, *op. cit.*, rééd. 1969, T. I, p. 129.

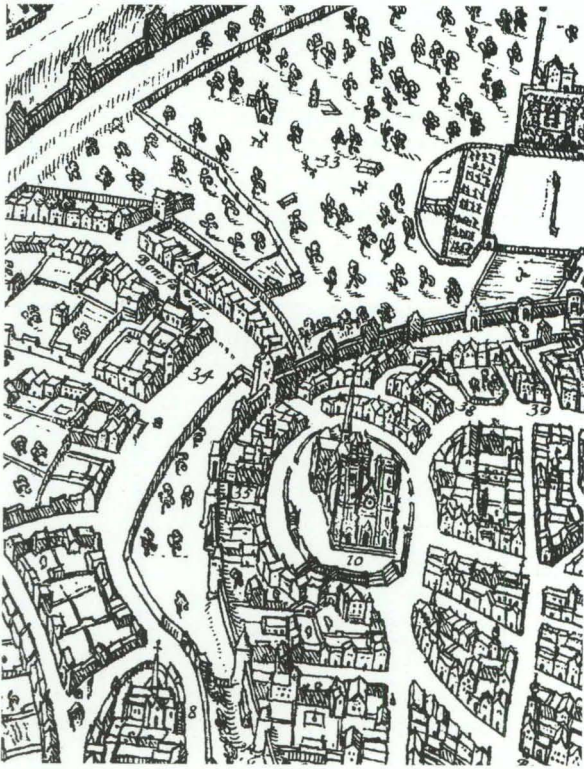


Fig. 10. Plan de Bruxelles de Braun et Hogenberg, 1572, AVB. (cliché P. Loze)

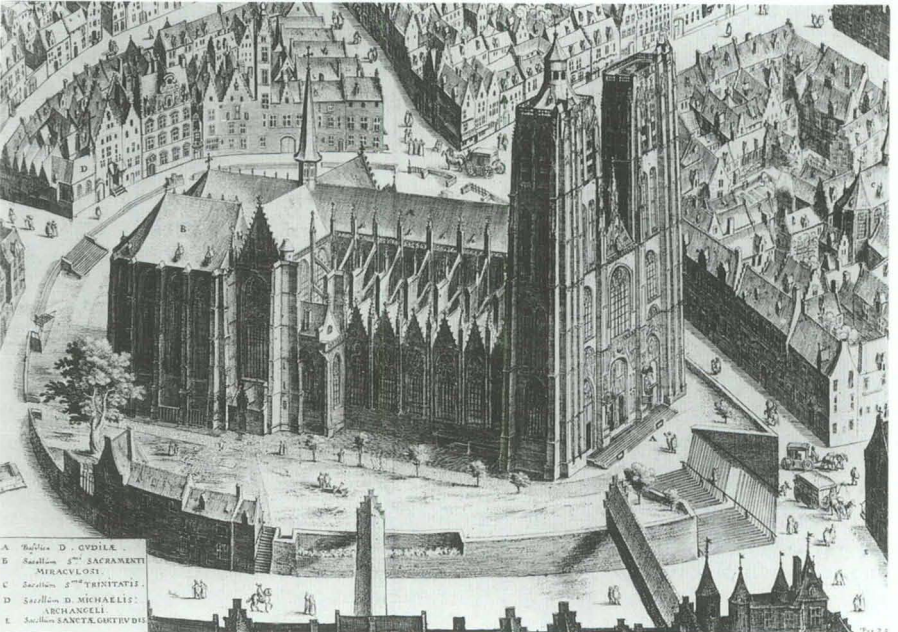


Fig. 11. Gravure extraite de l'ouvrage de Puteanus, publié en 1646. (cliché IRPA-KIK)

A. *Abbatia* D. OVDILE
 B. *Sacellum* S^m SACRAMENTI
 C. *Sacellum* S^m TRINITATIS
 D. *Sacellum* D. MICHAELIS
 ARCHANGELI
 E. *Sacellum* SANCTE GODEFRIDI

doute, nous découvrons dans l'iconographie ancienne de la collégiale Sainte-Gudule une gravure (fig. 11), publiée en 1646 par Puteanus dans *Bruxella Septennaria*¹⁰, qui montre à droite en bas, un hôtel patricien pourvu de tours, situé à l'angle de la rue du Bois-sauvage, à quelques mètres de la tour nord de Sainte-Gudule, et un peu plus loin à gauche, les mêmes dispositifs de passage par-dessus la chaussée, réunissant directement des maisons au parvis de Sainte-Gudule.

On peut en conclure qu'entre le XV^e et le XVII^e siècle, un ou des hôtels patriciens, munis de tours d'angles, coiffés de toitures à tourelles et pourvus de passerelles conduisant directement au parvis de Sainte-Gudule, ont bel et bien existé sur le flanc nord de l'église, à l'emplacement où se trouve l'actuelle Banque Nationale. Le Maître de la Vue de Sainte-Gudule en a peut-être exagéré l'ampleur et enjolivé l'allure, mais leur existence ne fait aucun doute.

Quels étaient donc ces patriciens si bien lotis ? Mais d'abord, avant d'entamer cette enquête, qui nous conduira à une hypothèse sur les commanditaires du peintre, quelle conclusion peut-on déjà tirer ?

Entre le symbole et la représentation fidèle

Les variations que le peintre introduit dans la représentation de ce motif d'édifices à tours ou pignons, unis par une passerelle ou par des murailles, ne laissent pas d'intriguer. Les uns semblent imaginaires, les autres plausibles. Ces variations peuvent s'interpréter en termes plus généraux, par rapport à un moment particulier de l'histoire de la peinture religieuse du XV^e siècle. Vers 1480, nous sommes, comme l'a montré Paul Philippot, dans une phase de crise et de transition où la conception de l'image liturgique immobile et intemporelle, fondée par Van Eyck et Van der Weyden, ne convient plus. Sans arriver à se défaire complètement des traditions qui l'emprisonnent, le peintre, comme d'autres au même moment, cherche à introduire le mouvement, l'action, l'individualité des personnages et à rompre le caractère intemporel des représentations de ses prédécesseurs. D'où le caractère presque gesticulant de ses personnages, dont les mains sont mises en place comme pour exprimer quelque chose et le caractère parfois quasi grimaçant de certains visages.

La prédilection pour des bâtiments largement ouverts comme celui que l'on voit au premier plan de l'*Instruction pastorale* (fig. 1) s'explique par la volonté de montrer des personnages en action, entrant et sortant, regardant au-dedans quand ils sont dehors ou l'inverse, comme pour briser l'opacité à la fois des personnages et des objets architecturaux. Au niveau de l'architecture encore, le choix de bâtiments en cours de construction est également significatif : il traduit à sa façon l'irruption du temps et de l'action humaine, et déstabilise la valeur d'image intemporelle, ayant une existence en soi et même une réalité en soi, en dehors du monde visible.

¹⁰ p. 29.

Par rapport à son souci de refléter la réalité des lieux, d'une œuvre à l'autre, ou au sein de la même œuvre, le peintre hésite ou varie. Dans *Sainte Catherine et les Philosophes* (fig. 9), le bâtiment à tours d'angle circulaires est implanté en pleine campagne. Un escalier démesuré descend de son porche d'entrée. Il semble offrir plutôt une représentation schématique de la demeure dont est issu un des personnages portant l'épée, situé juste derrière sainte Catherine. Mais sa ressemblance avec le bâtiment qu'on peut voir dans le plan de Braun et Hogenberg (fig. 10) nous montre qu'il se réfère à un bâtiment existant, ayant une configuration semblable, avec d'autres proportions, situé au pied de la tour nord de Sainte-Gudule.

Dans *l'Instruction pastorale* (figs. 1 et 2), la collégiale Sainte-Gudule, l'hospice Sainte-Gertrude et une des tours de la première enceinte offrent tous trois une image bien proportionnée et très proche de ce qu'ils étaient en réalité¹¹. En revanche, la demeure seigneuriale, qui est à nouveau peut-être celle des commanditaires du tableau, et de l'homme portant l'épée, situé à gauche, est figurée par une représentation beaucoup plus symbolique et irréaliste, mais d'une incontestable efficacité emblématique. Quant au dais où se déroule la scène principale, on ne songe pas un instant à son existence à cet endroit, et l'on comprend d'emblée sa portée pour magnifier la scène principale de l'instruction pastorale.

Dans *l'Aumône aux pauvres*, au contraire (fig. 3), il semble que le peintre se réfère davantage aux lieux, d'une façon dont il semble lui-même découvrir la puissance d'évocation. Il nous montre en effet de façon très vraisemblable cette ruelle étroite qui longeait sur tout le côté nord le parvis de Sainte-Gudule et que des passerelles franchissaient pour se rendre directement à l'église. Et voici que deux patriciens y sont descendus, pour rejoindre les pauvres, non loin du porche d'entrée de l'église où ils se rassemblent, pour faire acte de charité. L'action prend ici tout à coup une vraisemblance étonnante.

Le *Portrait de jeune homme* du Metropolitan Museum (fig. 6), montrant le chœur d'une église qui s'apparente à celui de Sainte-Gudule, avec un prêtre qui célèbre la messe, et une vue à travers le porche d'une des maisons qui borde la rue, offre la même attitude qui fait reculer la dimension symbolique au profit d'une sorte de réalisme.

D'une œuvre à l'autre, on remarque aussi une certaine ressemblance entre tous ces personnages appartenant à une noble famille. Ceux que l'on peut voir dans *l'Aumône aux pauvres* et la *Libération des prisonniers* (figs. 3 et 4) sont très semblables : dans chacune, un homme d'une cinquantaine d'années mène l'action principale, suivi d'un plus jeune, dans la vingtaine. Celui qui porte l'épée dans *l'Instruction pastorale* (ill. 1) est également jeune et semble avoir un frère à l'arrière du groupe. On retrouve ces jeunes gens dans les deux *Portrait de jeune homme* portant un livre en forme de cœur (figs. 5 et 6).

¹¹ Voir à ce sujet le tableau de Bernard Van Orley, *Mère et enfant*, coll. privée, reproduit par V.-G. MARTINY, *Bruxelles, l'architecture des origines à 1900*, Bruxelles, 1980, p. 41.

Hypothèse sur les commanditaires du Maître de la Vue de Sainte-Gudule

Les indices que nous avons nous font rechercher les propriétaires d'un grand domaine qui s'étendait le long de la rue du Bois-Sauvage actuelle (qui était sans doute plus étroite qu'aujourd'hui¹²). Il s'étendait à partir de l'angle de la rue où nous croyons avoir reconnu sur le plan de Braun et Hogenberg, l'édifice cantonné de tours circulaires (fig. 10), comportait les maisons jetant des passerelles pardessus la rue, allait jusqu'à l'enceinte dont nous avons reconnu une des tours (fig. 2), et même disposait d'une chapelle privée, -appelons ainsi l'édifice rectangulaire dont la toiture est surmontée d'une tourelle-, située un peu plus derrière l'église Sainte-Gudule (fig. 2).

Quels étaient les propriétaires des maisons patriciennes, situées au nord de Sainte-Gudule ? Ouvrons Henne et Wauters, auteurs d'une *Histoire de Bruxelles*, publiée en 1843. Ils ne citent qu'une famille, mais assez longuement.

« Derrière le marais (...) ¹³ qui occupait une partie de la rue du Bois-Sauvage et contre l'ancienne enceinte, les seigneurs d'Evere, de la famille de Melin, avaient un hôtel (*t'huis van Evere*) qu'ils tenaient à cens du châtelain (Livre censal de la châtellenie de Bruxelles, ms. de la bibliothèque de Bourgogne) et qui passa aux de Bergues, par mariage. Ceux-ci l'embellirent considérablement et, le 15 janvier 1455 (1456 N.S.), ils furent autorisés à pratiquer dans le mur (de la première enceinte) une ouverture ; plus tard même, ils obtinrent la jouissance des remparts et des fossés s'étendant de la Treurenberg vers l'Etengat (au nord). En 1486, ces fossés n'étaient bordés que d'une haie ; lors du voyage que l'empereur Frédéric III fit, cette année, à Bruxelles, comme pendant son séjour au palais, l'archiduc Philippe devait occuper *la maison de Berghes*, les trois membres votèrent une somme de 50 francs ou 40 florins, à laquelle ils ajoutèrent ensuite 60 florins, pour remplacer cette haie par un mur. ¹⁴ »

De cet extrait, nous pouvons déjà retenir un nom, celui des de Berghes, dont l'hôtel était devenu assez somptueux et vaste pour loger l'Empereur, père de Maximilien d'Autriche. Peut-on imaginer famille mieux en cour que celle-ci ? *La Biographie Nationale* (T. II, 1868, p. 207) retrace les origines de cette famille de Berghes, branche de celle de Glymes, doublement liée aux ducs de Brabant.

« Le premier des Glymes fut Jean Cordeken ou Cortygin, fils naturel de Jean II duc de Brabant (1294-1312) et d'Isabelle de Cortygin (...). Légitimé par lettre patente de l'Empereur Louis de Bavière en 1344, il fut élevé ainsi que ses descendants au rang des princes de Brabant (...), ce qui leur valut toutes sortes d'honneurs et de distinctions, tant dans l'Etat que dans l'Eglise. (...) Jean épousa Agnès de Jodoigne, appartenant elle-même à la maison ducale (...). Le premier groupe

¹² Elle fut élargie par une procédure d'expropriation pour cause d'utilité publique de 1852 à 1869, voir à ce sujet A.V.B. PP 107 ; PP1606 1-2 /2 et PP 79, ainsi que TP 26.226.

¹³ Derrière le chœur de la collégiale se trouvait anciennement un étang attesté en 1450, et que la ville fit combler en 1485 et remplacer par un puits, lit-on dans A. HENNE et A. WAUTERS, *op. cit.*, rééd. 1969, t. III, p.288.

¹⁴ A. HENNE et A. WAUTERS, *op. cit.*, rééd. 1969, T. III, p.334.

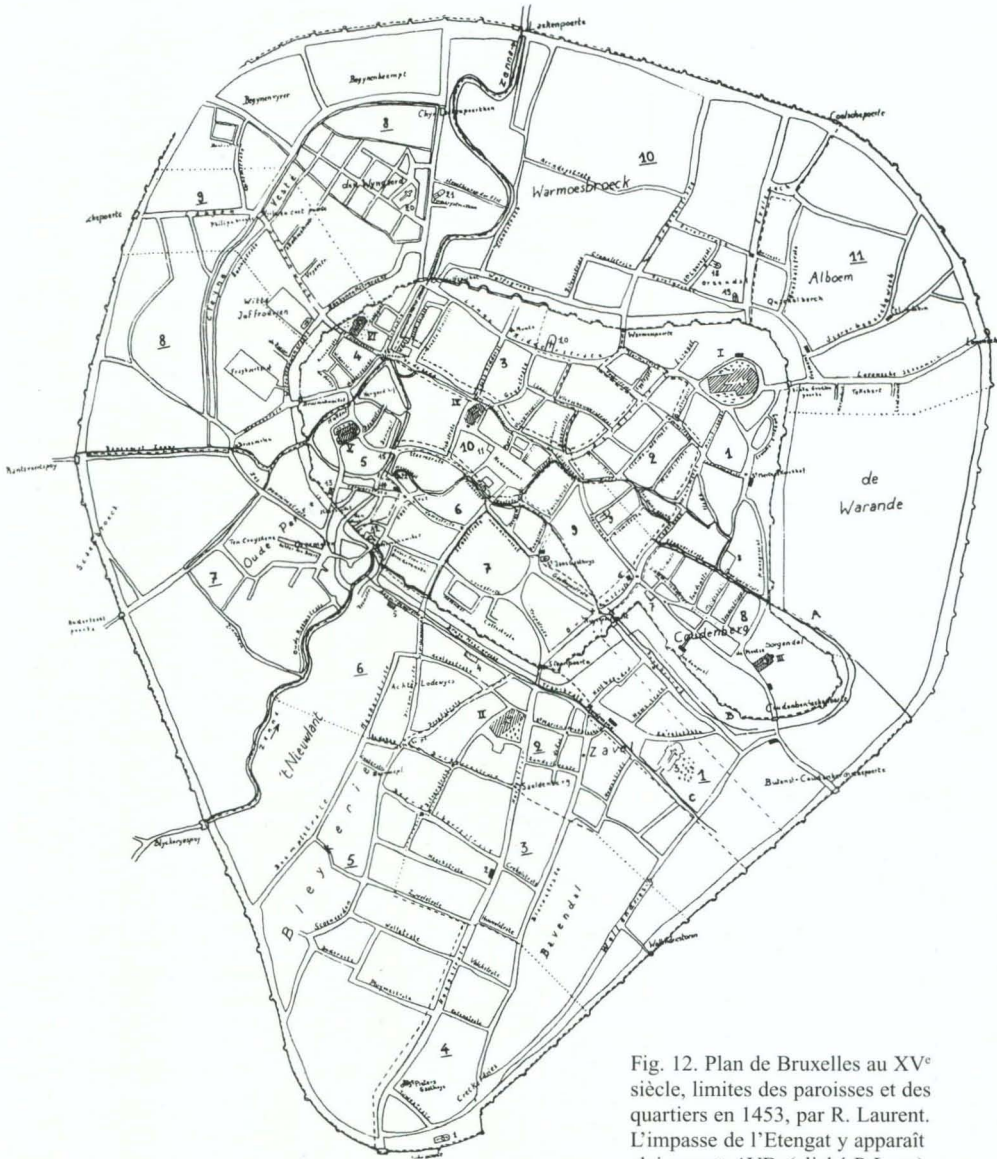


Fig. 12. Plan de Bruxelles au XV^e siècle, limites des paroisses et des quartiers en 1453, par R. Laurent. L'impassé de l'Etengat y apparaît clairement, AVB. (cliché P. Loze)



Fig. 13. Détail de l'inscription MAR... sur la ceinture de la robe de la Vierge dans la *Vierge à l'Enfant avec donatrice et sainte Marie-Madeleine*, Liège, Musée diocésain. (cliché P. Loze)

des descendants de Cordeken est celui des seigneurs de Berg-op-Zoom. Berg-op-Zoom, une partie du domaine de Grimberghe, la terre de Walhain et celle de Brecht passèrent aux Glymes par le mariage de Jean IV, arrière petit-fils du bâtard avec Jeanne de Boutersen, fille de Henri, seigneur dudit Berg-op-Zoom, et de Jeanne Vander Aa, dame de Grimberghe.

L'homme qui est issu de cette union pourrait être celui qu'il nous faut, brillant courtisan proche de Philippe le Bon qu'il savait bien flatter, ayant vécu dans les années du règne du duc et durant celui de Charles le Téméraire.

« De cette union, naquit Jean V *aux grosses lèvres*, vaillant guerrier, qui visita les lieux saints et fit vœux aux *dames et au faisan* (à Lille en 1454) d'accompagner Philippe le Bon en Syrie pour y combattre les infidèles, sauf à se faire remplacer à ses frais, pendant un an, par *douze gentils compagnons Craniguiers*. Outre cinq bâtards (Le Carpentier, *Histoire de Cambrai*, lui en attribue trente-six, nous comptons seulement ceux que M. Goethals désigne par leur nom), il laissa dix enfants légitimes (...)»¹⁵.

Né avant 1427, date à laquelle son père mourut alors qu'il était en bas âge, il eut une vie bien remplie et mourut très âgé en 1494¹⁶. Goethals, qui reprend beaucoup plus longuement les données sur cette nombreuse famille, nous signale d'abord que ce Jean V de Glymes avait hérité de son père par testament devant notaire de « la terre de Glymes et la terre de Dierchin, appelée la maison de Warez et la terre de Bergen-sur-Zome, et la maison de Chastre à Louvain, etc., à Bruxelles, la maison près de Sainte-Goelen »¹⁷. Il épousa vers 1450 « Marguerite de Saint-Simon surnommée la belle blanche de Saint-Simon »¹⁸. En 1454, elle en était déjà à son quatrième enfant. L'aîné Philippe de Glimes dit de Berghes avait été fait prisonnier en France et avait été racheté par la ville de Berg-op-Zoom. Il fut tué à la bataille de Nancy, en 1474. Le deuxième fils Henri de Berghes embrassa la carrière ecclésiastique. Il fut d'abord abbé de Saint-Denis en Hainaut, premier conseiller de l'archiduc Philippe le Beau, dont il célébra le mariage avec l'héritière de Castille. Il fut fait évêque de Cambrai en 1480, et Chevalier de la Toison d'Or en 1493, il mourut à Cateau-Cambrésis en 1502 et fut enterré à Cambrai. Vu l'engagement religieux de son deuxième fils, c'est au troisième, Jean VI, que notre Jean V céda en 1481, de son vivant, son fief de Berg-op-Zoom sous réserve d'en conserver l'usufruit. Jean VI fut également fait chevalier de la Toison d'Or, et mourut en 1531. Son fils, impliqué dans le Compromis des Nobles, mourut en Espagne où il avait été envoyé pour parlementer avec Philippe II. Son quatrième fils était le turbulent Antoine de Berghes né en 1454 et mort en 1531, abbé de Sainte-Marie en Bourgogne de l'ordre de Cîteaux, puis abbé de Saint-Trond, et

¹⁵ *Biographie Nationale*, 1868, T.II, col. 208-209.

¹⁶ Sur Jean de Berghes *aux grosses lèvres*, mort beaucoup plus âgé, en 1494, voir F.-V. GOETHALS, *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du Royaume de Belgique*, Bruxelles, 1849, t.II, pp. 443-444.

¹⁷ C'était en 1427, son père Jean IV étant mort jeune. Sa mère conservait l'usufruit de ses biens. Idem, t.II, p.441.

¹⁸ Idem, t.II, p.444.

qui connut quelques déboires à Liège, en 1486¹⁹. Il fut tardivement homme de lettres et écrivit la Chronique de l'abbaye de Saint-Trond. Vient ensuite Corneille de Berghes qui fut armé chevalier par le seigneur de Ravensteyn, en 1482 à la bataille de Tirlemont. Il fut maître d'hôtel de Maximilien et de l'archiduc Philippe en 1494, et fut nommé Chevalier de la Toison d'Or en 1500. Il est mort après 1513, son fils également prénommé Corneille fut évêque de Liège²⁰. Puis viennent Jeanne, mariée en 1469, morte en 1513, Isabeau et Hélène qui furent toutes deux religieuses, Michel, mort en 1482, au siège de Tirlemont, et enfin Marie.

La cour de Philippe le Bon ayant plus souvent que celle de ses prédécesseurs élu domicile à Bruxelles entre 1459 et 1467²¹, la maison près de Sinte-Goelen fut donc bien occupée par Jean V et sa nombreuse famille²². Ses enfants et petits-enfants allaient de son vivant déjà occuper de très hauts postes à la Cour de Bruxelles. Un siècle plus tard, l'hôtel de Berghes n'avait pas perdu son éclat. Pirenne²³ situe la fortune de cette famille au deuxième rang parmi celles de la noblesse d'alors. Henne et Wauters évoquent l'ampleur de leur demeure.

« Le 20 novembre 1557, le cardinal de Trente vint se loger dans cet hôtel où, dit un chroniqueur, il avait tous les jours cent cinquante personnes à sa table (De Nieuwe Chronycke van Brabant) ».

Mais, on l'a vu, Jean de Berghes ayant eu dix enfants et de nombreux bâtards, cette propriété était vouée au morcellement. En 1572, lorsque Braun et Hogenberg dressent leur plan de Bruxelles, ils signalent encore par un n° 35 une propriété renvoyant au cartouche des légendes à « Bergen ». La mention semble assez explicite, et le pluriel ici en dit long. Mais ce chiffre est situé un peu loin du coin où se trouve le bâtiment à tours d'angle et de la partie de la rue où se trouvent les passerelles qui nous intéressent²⁴. Sommes-nous certains qu'elles faisaient partie du complexe ? Les limites de jardins qu'on peut voir (fig. 10) semblent indiquer que déjà cette partie n'en faisait pas ou plus partie. Il se peut que les aliénations de la propriété médiévale aient commencé par les bâtiments les plus anciens et les plus proches de la tour nord de Sainte-Gudule. Il se peut aussi qu'il faille chercher dans une autre direction que les de Berghes, mais aucune autre piste ne s'offre à nous.

Un siècle plus tard, le prince d'Épinoy est alors propriétaire de l'hôtel de Bergues. La création au milieu du XVII^e siècle de la *courte rue Neuve*, qui est

¹⁹ Voir aussi GOETHALS, *Histoire des lettres*, etc ; voir les *Récits historiques* de Polain, éd. de 1886, p. 282.

²⁰ Sur l'ensemble de ces personnes et leurs descendants, on trouvera aussi des précisions dans la *Biographie Nationale*, 1868, T.II, col. 207-247.

²¹ À ce sujet voir P. BONENFANT, *Bruxelles et la Maison de Bourgogne*, dans : *Bruxelles au XV^e siècle*, Bruxelles, 1953, pp. 21-32.

²² La famille n'en possédait pas moins également une résidence à Louvain, la maison de Chastre, où Jean VI habitait en 1486. Voir *Biographie Nationale*, 1868, T. II, col. 212.

²³ H. PIRENNE, *Histoire de Belgique*, T. III, p. 406, note 2.

²⁴ Dans son mémoire inédit, M.-N. Snoy a été arrêtée par cette difficulté, mais n'en suggère pas moins elle aussi le nom des de Berghes, voir M.-N. SNOY, *Le Maître de la Vue de Sainte-Gudule*, Université Catholique de Louvain, mémoire inédit, 1966, p. 16-18.

devenue aujourd'hui la rue de la Banque, marque certainement une étape dans le morcellement de la propriété. Mais ces circonstances nous donnent aussi une idée de la profondeur et de l'ampleur du terrain occupé initialement par cette propriété en direction du nord. Le pied de Brabant était de 28 cm, pour les 360 pieds évoqués, cela donne quelque cent mètres.

« Le chapitre de Sainte-Gudule avait à diverses reprises prié l'infante Isabelle d'user de son autorité pour amener le magistrat à ouvrir derrière l'église une voie de communication, en lui représentant que plusieurs habitants des quartiers de la rue de Schaerbeek et du *Waermoesbroec* étaient décédés sans avoir reçu les sacrements de l'église, à cause du grand détour qu'il fallait faire pour arriver à eux. Le magistrat que l'infante consulta sur ce projet, en 1627, l'accueillit favorablement, 'comme très-utile pour aller desdits quartiers à la collégiale et à la cour, et parce que, dans ces lieux, où il n'y avait que des maisonnettes et cabanes d'argile et de paille, on pourrait, avec le temps, bâtir de belles maisons'. Le prince d'Epinoy qui était alors propriétaire de l'hôtel de Bergues, offrit de céder gratuitement une partie de son jardin, longue de 360 pieds sur 40 de large, qui était nécessaire à l'exécution du plan. Ce ne fut cependant que plus tard, lorsque le prince d'Epinoy ayant été impliqué dans une conspiration contre la domination espagnole, le fisc se fut emparé de ses biens, qu'on revint à ce projet. Le terrain nécessaire fut cédé gratuitement à la ville le 23 juin 1637 et la *courte rue Neuve* fut percée (*Corte Nieuw straete achter Sinte-Goede*, 1668). Les jardins qui s'étendaient au-delà de l'ancienne enceinte, entre cette rue et la *Treurenberg*, furent vendus le 6 avril 1641, au prix de 32,848 livres artois ; ils avaient été divisés en vingt-huit lots (Archives de la Chambre des comptes), sur lesquels furent bâties les maisons qui occupent le côté droit de la montagne des Oratoires et de la place de Louvain²⁵.

Une vente survenue ensuite nous donne une dernière description de l'hôtel qui existait alors sur cette antique propriété qui comportait encore « deux tours de la vieille muraille ». C'est rappelons-le sur elles que repose notre hypothèse concernant la taille de cette propriété au XV^e siècle, puisque l'une de ces tours est plusieurs fois représentée en arrière-fond, ayant devant elles le bâtiment avec des tours d'angle, que nous situons à l'autre extrémité de la propriété initiale.

L'hôtel lui-même 'avec jardin, eaux, édifices, deux grandes tours aux vieilles murailles de la ville, aussi ladite vieille muraille, depuis l'héritage des pasteurs de Sainte-Gudule jusqu'à la nouvelle rue', fut acheté, le 27 août 1640, pour 36,000 florins, par le duc Charles de Lorraine, qui le donna, le 5 septembre 1643, à Marie-Henriette de Cusance, sœur de sa femme (Archives de la Chambre des comptes, Registre numéro 469, in. F. 18). Il passa ensuite aux princes de Vaudemont et enfin aux princes de Ligne qui l'habitèrent jusqu'à l'époque de l'invasion française. Il s'y trouvait alors une galerie de tableaux, riche en productions de l'école flamande et de l'école italienne. On y remarquait deux Jordaens, estimés 3.000 pistoles, *le Triomphe de Bacchus et d'Ariane* et *le Combat d'Enée et de Turnus* (Mensaert, *Le peintre amateur et curieux*, T. I, p. 56). Il y avait aussi une belle

²⁵ A. HENNE et A. WAUTERS, *op. cit.*, rééd. 1969, T. III, p.334.

bibliothèque presque entièrement composée d'ouvrages de médecine. Cet hôtel fut alors morcelé de nouveau, et sur son emplacement on perça, en 1804, la *rue de Ligne*²⁶».

Le plan de Martin de Tailly de 1640, qui montre encore, nous l'avons dit, les deux passerelles, et le bâtiment du coin ne comportant plus qu'une tour et de plan carré, située au même endroit que Braun et Hogenberg, c'est-à-dire plus à l'ouest, un numéro 63 qui revoie à *P. (pour palatium) Bergense*. Il montre déjà la *corte nieuwe straat*, qui vient d'être créée, mais les jardins qui s'étendaient de la Treurenberg à l'Etengat²⁷ sont toujours verdoyants comme aux XV^e et XVI^e siècles et entourés de leurs murs. Ils ne tarderont pas à être lotis. Sur les plans de la ville de la fin des XVII^e et XVIII^e siècles, un autre hôtel de Berghes apparaît, à l'angle de la rue Montagne aux Herbes et de la rue d'Assaut, et l'on comprend dès lors que la résidence initiale de cette famille n'ait plus attiré l'attention et soit tombée dans l'oubli. L'hôtel d'Epinoy apparaîtra quant à lui encore longtemps sur les plans de la ville du XVIII^e siècle, bordant le côté est de la nouvelle *courte rue Neuve*. Il fut occupé ensuite par les de Ligne et il disparut en 1804 avec la création de la rue de Ligne à l'emplacement exact où figure le n^o 35 sur le plan de Braun et Hogenberg.

Reste un doute, malgré tout. Rien ne nous prouve avec certitude que la partie occidentale de la propriété, là où se trouvaient les passerelles et le bâtiment à tour d'angle qui nous intéressent, et qu'on trouve représentés chez le Maître de la Vue de Sainte-Gudule était bien la propriété des de Berghes.

Si nous remontons à une époque beaucoup plus lointaine, au XI^e siècle, avant la construction de la première enceinte, où à Bruxelles chaque famille importante avait son *steen*, nous pouvons imaginer cette propriété comme un vaste domaine agricole, voisin de la petite chapelle dédiée à Saint-Michel, puis vouée plus tard à Sainte-Gudule, s'étendant jusqu'à une impasse, dont le nom devint au XII^e siècle l'Etengat. Guillaume Des Marez a bien étudié un de ces domaines, celui de Clutinck, qui était voisin, et son lent démantèlement au cours des siècles. Parmi la liste des *steenen* que l'histoire a retenus, celui des de Berghes ne figure pas, à notre connaissance. Mais, il se peut qu'au XIV^e siècle, Jean Cordeken, bâtard de Jean II, ou ses descendants aient racheté ce *steen* à une famille en voie d'extinction ou l'ait acquis par mariage. Acceptons un instant l'hypothèse de ce vaste domaine initial, existant depuis le XI^e siècle et progressivement morcelé, et s'étendant au nord de la chapelle dédiée à l'archange puis à sainte Gudule, entre celle-ci et une impasse par laquelle on y accédait, venant de la place du marché. La forme de cette impasse s'explique dès lors, puisqu'elle ne conduisait qu'à ce domaine. Et par où y allait-on, sinon par la rue de la Montagne, traduction moderne de « Berch straat », ou « Bergh straat » signifiant, aussi de fait, la rue par laquelle on allait chez les de Berghes, Glimes de leur vrai nom doublement surnommés ainsi, d'abord puisqu'ils habitaient depuis le milieu du XIV^e

²⁶ A. HENNE et A. WAUTERS, *op. cit.*, rééd. 1969, T. III, p.334-335.

²⁷ Sur l'Etengat, voir : A. HENNE et A. WAUTERS, *op. cit.*, rééd. 1969, T. III, p.266-270.

siècle cette Montagne de Sainte-Gudule, mais aussi ensuite puisqu'ils étaient devenu les seigneurs de Berg-op-Zoom?²⁸

Les représentations qu'on aperçoit chez le Maître de la Vue de Sainte-Gudule, ainsi que dans le plan de Braun et Hogenberg reflètent donc peut-être l'existence d'un de ces *steenens*, dont l'origine remonte au XI^e siècle et pourraient en être une des rares représentations dont on dispose. L'idée que les de Berghes en devinrent propriétaires est une hypothèse vraisemblable. Les recherches d'archives nous permettraient peut-être de nous en assurer formellement, et d'affirmer que les de Berghes étaient bel et bien les commanditaires d'œuvres, auprès du Maître de la Vue de Sainte-Gudule, et que les portraits d'hommes ainsi que le beau portrait de la donatrice sont ceux des membres de cette noble famille.

La donatrice dans la *Vierge à l'Enfant avec donatrice et sainte Marie-Madeleine* (fig. 8) qui est datée de 1460, avant 1475 ou avant 1480 selon les auteurs²⁹, pourrait être Marguerite de Saint-Simon, épouse de Jean V, dans l'hypothèse de la datation en 1460. Dans les autres hypothèses de datation, il s'agirait de sa fille Jeanne, mariée en 1469, ou de sa belle-fille Adrienne de Bremer fille du seigneur d'Humbercourt et épouse de son fils Jean. Un indice va peut-être nous guider. Sur la foi d'une inscription que l'on pouvait lire sur la ceinture de la robe de dessous de la Vierge commençant assurément par M A R (fig. 13), le panneau fut attribué par W. H. J. Weale en 1862 et 1867 à Marguerite Van Eyck, sœur d'Hubert et Jean³⁰. Cette attribution du tableau fut remise en question depuis, par l'auteur lui-même, mais l'inscription est toujours là et son interprétation pourrait être revue à la lumière de notre hypothèse.³¹

L'Instruction pastorale (fig. 1) qui est datée d'avant 1475 ou avant 1480³², contient les portraits de deux ou même trois jeunes gens dont l'âge ne dépasse pas vingt cinq ou trente ans. Il pourrait s'agir des fils de Jean V. Il en va de même pour le *Portrait de jeune homme* dont on possède deux versions (figs. 5 et 6). On se souvient que l'aîné des fils, Philippe, mourut en 1474 à Nancy, ayant environ vingt-cinq ans. *L'Aumône aux pauvres* (fig. 3) est datée par les costumes entre 1466 au plus tôt et 1472 au plus tard³³. Le personnage principal pourrait être

²⁸ Comment prend-on un jour le nom de Dupont ou de Dumont, sinon pour avoir habité à proximité d'un de ces repères topographiques ? C'est peut-être ce qui arriva aux de Glymes. La *Berch straete* est attestée dès 1259. *Vicus Montis. Berch strate, supra fontem*, en 1293. Archives de Sainte-Gudule, citées par A. HENNE et A. WAUTERS, *op. cit.*, rééd. 1969, T. III, p.237, note 2.

²⁹ W. H. J. Weale propose 1460, M. Conway et J. Lavalleye d'avant 1475, M. J. Friedländer 1480 ; voir Cat. *Primitifs flamands anonymes, catalogue avec supplément scientifique*, Bruges, Groeningmuseum, 1969, p.251.

³⁰ Il interprète cette inscription dont il donne la transcription dans *Le Messager des Arts et des Sciences* de 1862, pp. 475-77 sous la forme de MARGARETA E EYC, voir aussi cat. *Le siècle des Primitifs Flamands*, Bruges, 1960, p. 140.

³¹ Il reste évidemment à expliquer alors pourquoi cette inscription se trouve sur la robe de dessous de la Vierge, et le sens qu'elle revêt.

³² J. Lavalleye la situe peu avant 1480.

³³ Cat. *Primitifs flamands anonymes, catalogue avec supplément scientifique*, Bruges, Groeningmuseum, 1969, p. 250, ces dates s'appuient sur l'expertise de Stella Pearce concernant les costumes, in cat. Exp. London, 1960.

Jean IV, et celui qui est derrière lui portant l'épée un de ses fils. On retrouve ces deux personnages dans la *Libération des prisonniers* (fig. 4). On peut se demander si les représentations de Jean V, ostensiblement accompagné de son fils, et qu'on pourrait reculer de quelques années, ne visaient pas après 1474, à asseoir sa succession en direction de son troisième fils, rendue problématique après la mort de l'aîné, et dont il se préoccupa de régler tous les aspects, de son vivant, en 1481. On remarquera que peut avant cela, pour tout arranger, en 1480, son deuxième fils Henri, jusqu'alors abbé de Saint-Denis en Hainaut, avait été fait évêque de Cambrai.

La production de certaines des œuvres du Maître de la Vue de Sainte-Gudule comme l'*Aumône aux pauvres* ou la *Libération des prisonniers* pourrait donc, au-delà de la démonstration de leur pratique de la charité, s'inscrire dans ce moment délicat de l'histoire de cette famille et avoir joué un rôle dans l'affirmation de la succession de Jean V.

LE RETABLE TOTT ET SES SOURCES

CAROL EARL

Le retable Tott (fig. 1), du nom de son donateur, orne le maître-autel de l'église paroissiale d'Aspö, église seigneuriale qui est située dans l'extrême nord de l'évêché de Strängnäs (fig. 2) et qui date vraisemblablement de la fin du XII^e siècle. C'était à l'origine une petite église romane. Elle a été agrandie au XV^e siècle, lorsqu'en 1462, à la demande d'Erik Axelsson Tott, la superficie est doublée et trois voûtes d'arêtes sont construites pour abriter sa tombe. Elle est restée telle quelle jusqu'à ce jour. Deux fois régent de Suède, Tott était le propriétaire de l'île de Langnö, qui englobait la plus grande partie du territoire de la paroisse d'Aspö.

Comme toutes les églises seigneuriales de Suède, celle-ci est riche en décorations : des armoiries, des étendards des chevaliers propriétaires, des pierres tombales et des armures funéraires. Les peintures murales et le jubé d'origine (dont subsiste la croix) ont disparu. Il nous manque l'inventaire de 1477, le roi Gustav Vasa ayant confisqué en 1530 les manuscrits de bibliothèques entières appartenant aux églises de Suède. On devine l'ancien aménagement de l'église grâce aux objets qui subsistent aujourd'hui.

Deux retables se trouvent de part et d'autre du maître-autel. L'un, probablement exécuté en Allemagne dans le deuxième quart du XV^e siècle, représente *Sainte Anne trinitaire*, sujet très répandu à cette époque en Suède et dans toute l'Europe. Un autre retable de la fin du XV^e siècle est placé à droite et représente un évêque sans attribut.

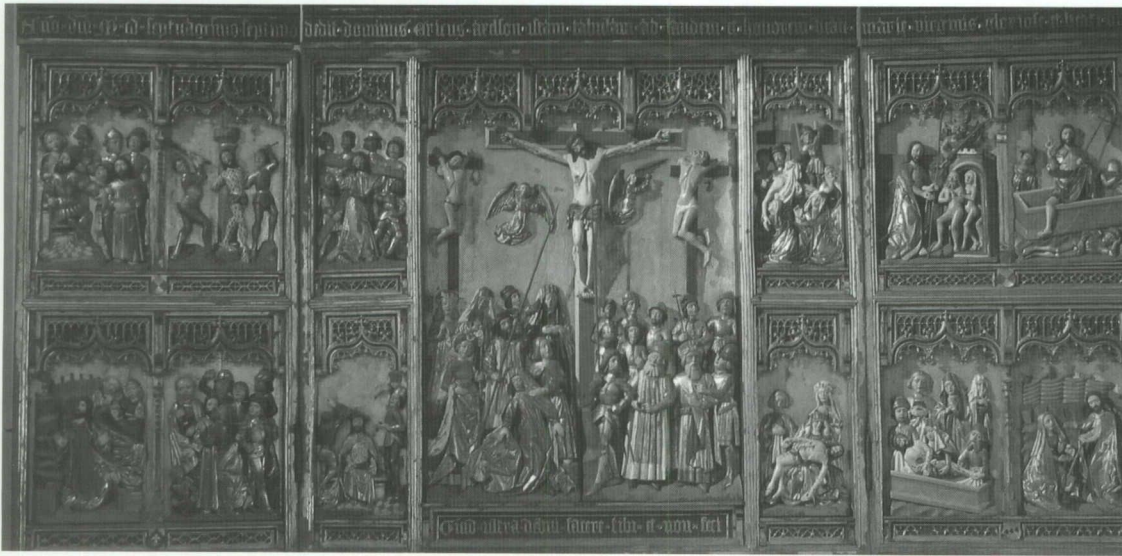


Fig. 1. Le retable TOTT, 1477, l'église d'Aspö, Suède (photos C. Earl).

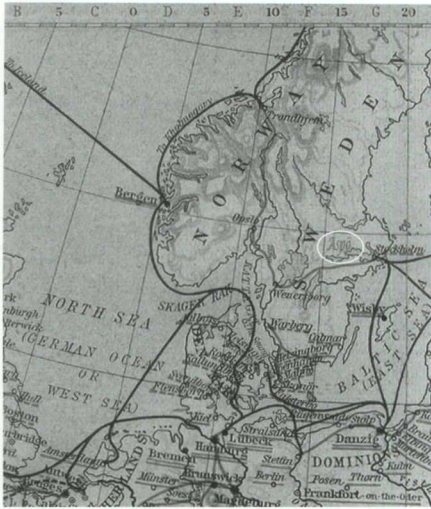


Fig. 2. Carte de situation d'Aspö

Le retable Tott

Le retable de l'autel de l'église d'Aspö fut offert par Erik Axelsson Tott, après que l'agrandissement de l'église eut été achevé. Nous pouvons lire sur le retable l'inscription qui nous confirme ce fait : *En l'année 1477, Erik Axelsson a dédié ce tableau à la gloire et en l'honneur de la bienheureuse Vierge Marie et du bien-*

3	4	6	7	8	11	12
1	2	5		9	10	13

Fig. 3. Le retable Tott: Ordre de lecture des scènes.

heureux saint Blaise.¹ En outre, à deux endroits différents, Tott a fait décorer les volets de son blason et de celui de ses deux épouses successives, issues des familles nobles Lille et Sture. De plus, en dessous de la scène de la *Crucifixion*, il a fait inscrire cette phrase: *Que dois-je faire encore pour toi que je n'aie déjà fait?*²

Le retable illustre la *Passion du Christ* et dénote l'influence évidente des gravures du Maître E.S, maître anonyme allemand actif entre 1440 et 1467. Les conditions politiques et économiques de cette période et la situation géographique de la Suède déterminent les influences exercées par les peintres et sculpteurs d'Europe occidentale sur les artisans suédois.

La Hanse, coopérative commerciale de Lübeck, a contribué à la fondation de Stockholm, vers 1251. À partir de ce moment, les Allemands ont joué un rôle important dans l'urbanisation du centre de la Suède, à un point tel qu'en 1345, une ordonnance royale précise que les conseils urbains devront dorénavant être composés d'une moitié de Suédois et d'une moitié d'Allemands.

L'évolution tardive de la société suédoise explique que la formation des artisans spécialisés ne s'est développée que lentement. Vers la fin du XVI^e siècle, la société suédoise était composée essentiellement de ruraux. En 1546 encore, le roi Gustav Vasa se plaignait du fait qu'aucun Suédois ne s'intéressât à l'apprentissage d'un métier. Cette situation eut comme conséquence que tous les produits de qualité devaient être importés.³

C'est ainsi qu'on fit venir des artisans anglais, français et allemands pour bâtir et décorer les églises. Les moines peintres actifs en Suède relèvent plus de la légende; leur rôle est controversé.⁴ On suppose que ces peintres,

¹ *Anno domini MCD Septuagesimo septimo dedit dominus Ericus Axelson istam tabulam ad laudem et honorem beate marie virginis gloriose et beati Blasii.*

² *Quid ultra debui facere tibi et non feci.* Prières des Stations de Croix, Neuvième Station.

³ LINDBERG, Folke, *Hantverk och skräväsena under medeltid och äldre vasatid*, Stockholm, 1989, p.152-153.

⁴ BONSENDORFF, Jan von et KEMPF, Margareta, *Vadstena Kloster - ett medeltida konstcentrum?*, dans *I Heliga Birgittas Trakter*, Uppsala, 1990, p.259-287.

architectes, et sculpteurs ont pu exercer une influence en formant des artisans locaux⁵.

Parmi d'autres sources d'influence, il faut inclure les objets d'art présents en Suède. Les Allemands établis là-bas ont commandé des œuvres dans leur pays, et plus spécialement à Lübeck, tel le monumental *Saint George* de Bernt Notke en 1471 (Storkyrka, Stockholm).

Les voyages d'étude ou les pèlerinages ont permis, par la suite, aux Suédois de découvrir l'art européen. Les esquisses, les livres enluminés⁶, les gravures et les incunables acquis à l'étranger ont pu inspirer les œuvres suédoises.

C'est Max Lehrs au XX^e siècle qui, le premier, a constitué le corpus des œuvres du Maître E.S.⁷ Les trois cent vingt gravures sur cuivre cataloguées ne représentent cependant qu'une partie de la production du maître, estimée à cinq cents œuvres. Quatre-vingt-quinze images n'existent qu'en un seul exemplaire; et cinquante en deux exemplaires.

Le Maître E.S. était un pionnier dans le domaine de la technique du burin - ses innovations (l'usage des traits en faisceaux et des croisements de lignes) ont servi à accentuer l'effet plastique et à renforcer les contrastes dans les gravures. Il s'est inspiré de toutes sortes d'œuvres, étant plutôt un diffuseur qu'un créateur de scènes religieuses et d'images profanes. Il fut fort influencé par les œuvres flamandes, par exemple le *Calvaire* de Roger van der Weyden.⁸

L'importance du Maître E.S. est reconnue. Avec le sculpteur Nicolaus Gerhaert van Leyden, le Maître E.S. a défini un nouveau style en Allemagne. Il se caractérise par des effets spatiaux et un dynamisme rendus par des figures tournantes et torsadées et un drapé aux plis profonds et en zigzag.⁹ Edith Hessig a découvert que des centaines de sculptures ont été influencées par le Maître E.S., y compris celles de Riemenschneider.¹⁰

Les gravures du Maître E.S. ont été très souvent copiées et diffusées. Israhel van Meckenem, apprenti du Maître E.S. vers 1466-7, a reproduit des séries entières et des jeux de cartes à partir des plaques d'origine du maître. Les *Ars moriendi*, livres tabellaires apparaissant à partir du 1450, reproduisent intégralement la série du Maître E.S datée d'environ 1440.

⁵ PERNLER, Sven-Erik, *Sveriges kyrkohistoria*, 2. *Hög- och Senmedeltid*, Trelleborg, 1999, p. 160.

⁶ Bruges (comptoir de la Hanse), centre important de production et d'exportation des livres enluminés, était l'importateur principal pour le cuivre provenant de la Suède.

⁷ LEHR'S, Max, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Vol. II, Vienne, 1908. *Lehrs 31*, etc.= numéro de référence des gravures du Maître E.S.

⁸ Philadelphie, Pennsylvania Museum of Art, Johnson Collection.

⁹ SHESTACK, Alan, *Master E.S., Five Hundredth Anniversary Exhibition*, Philadelphia Museum of Art, 1967, p. 14.

¹⁰ HESSIG, Edith, *Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin, 1935.

Nous présenterons chaque scène du retable Tott en la comparant à la série des douze gravures de la Passion du Maître E.S, datées par Geisberg de 1440 et par Shestack de 1450.¹¹

Le triptyque Tott représente la *Passion du Christ*. Les scènes sont sculptées. Les revers des volets sont peints. La forme rectangulaire de l'ensemble, entièrement en chêne, est typique des retables allemands et flamands de cette période.¹²

Des arcs ogivaux garnissent les compartiments. La partie centrale occupe toute la hauteur de la niche tandis que les compartiments latéraux sont divisés horizontalement en deux registres séparés par des montants moulurés ou des contre-forts et des frises ajourées, typiques des retables brabançons. Le long du bord inférieur de la niche centrale se trouve une inscription taillée et encadrée. Les blasons des Tott, Lille et Sture figurent sur les frises qui séparent les compartiments des volets. Des fleurons et la dédicace couronnent le retable.¹³ Les revers peints des volets représentent saint Blaise et un saint sans attribut. La prédelle n'est pas d'origine.

C'est l'or qui domine l'ensemble de la composition, un bel or chaud qui confère un caractère sacré aux scènes narratives. Le *Zwischgold* (or parti) couvre des endroits cachés de la caisse tandis que des feuilles d'argent sont utilisées pour les armures des soldats. La polychromie est dominée par le vert et le rouge (souvent appliqués selon la technique de la *Lüsterung*) avec des accents de blanc et de bleu.

Ce retable s'apparente aux retables flamands par la présentation de scènes narratives au caractère dynamique avec des personnages miniatures d'une taille uniforme, et par le rendu de la profondeur au moyen d'un sol de rochers incliné vers le fond.

Le thème principal du retable est celui de la *Passion du Christ*, thème le plus répandu à cette époque et dont la représentation est influencée par le théâtre des Mystères et par les écrits mystiques de sainte Brigitte de Suède.

Les scènes se lisent de gauche à droite. Dans la partie inférieure du volet gauche, on trouve à gauche l'*Agonie du Christ au Jardin des Oliviers* et à droite l'*Arrestation*, lors de laquelle Judas embrasse le Christ sur la bouche, signe convenu pour que la bande armée l'arrête. Puis, plus haut, on a *Jésus devant Pilate*: le procureur romain essaie de libérer le Christ mais la foule houleuse demande sa crucifixion. Suit la *Flagellation*. Au bas de la caisse centrale, à gauche, se trouvent le *Couronnement d'épines* surmonté du *Portement de croix*. Le compartiment central nous montre la *Crucifixion*, conçue ici comme un tableau vivant. À droite de la *Crucifixion*, nous trouvons, en haut, la *Descente de croix*, et, en bas, la *Pietà*. On remarquera que dans la *Descente de croix*, c'est Marie-Madeleine, et non la Vierge, qui reçoit le corps du Christ. Sur le volet droit, on aperçoit, dans le compartiment inférieur central la *Mise au tombeau*. Cette scène est

¹¹ SHESTACK, *op. cit.*, p.5.

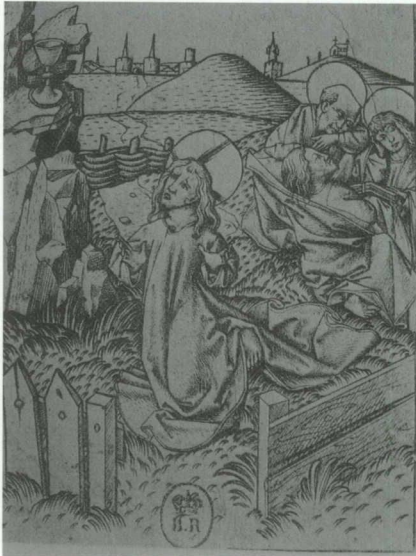
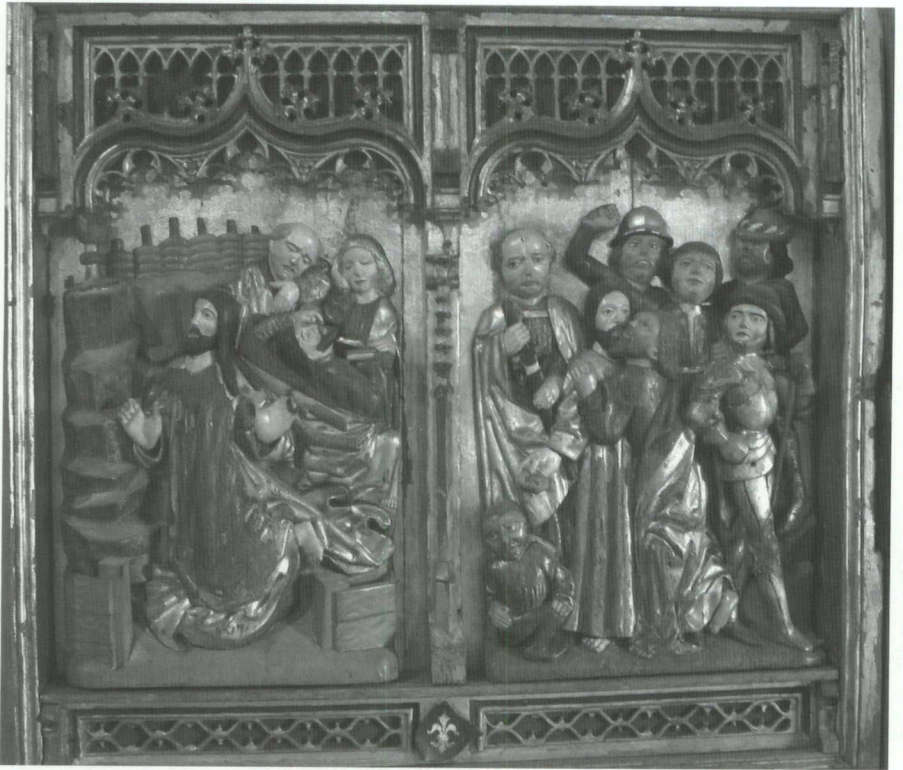


Fig. 4. Retable Tott, *Agonie de Jésus* et *Baiser de Judas/Arrestation de Jésus*.
 Maître E.S., *Agonie de Jésus* (Lehrs 37) et *Baiser de Judas/Arrestation de Jésus* (Lehrs 38).

surmontée par la *Descente aux Limbes*. Juste à droite figure, la *Résurrection* et, en contrebas, le *Noli me tangere* (fig. 3).

Le choix et l'ordre des scènes à représenter n'étaient pas codés, mais dépendaient du commanditaire et de l'artiste responsable. En "lisant" le retable, nous constatons que l'ordre des scènes ne suit pas exactement la chronologie des événements, le sculpteur ayant choisi de les illustrer dans une logique de symétrie. Par exemple, dans les scènes 5 et 9 (fig. 3), les figurants principaux sont tous les deux assis et dans les scènes 6,7, et 8, la croix est l'élément qui se répète.

L'*Agonie au Jardin des Oliviers* est reprise de la gravure du même motif du Maître E.S. (fig. 4) L'organisation de l'espace et les figures de Jésus et de ses disciples correspondent jusqu'au moindre détail à la gravure, mais la scène sculptée est simplifiée, en raison des exigences propres à cette technique et elle est réduite en largeur, pour mieux se glisser à l'intérieur du compartiment, changements qui s'observent sur toutes les scènes du retable. Le bras gauche sculpté de saint Jacques me semble être le bras droit de saint Pierre dans la gravure - ce qui est peut-être une erreur de la part du sculpteur.

La scène du *Baiser de Judas* et l'*Arrestation de Jésus* (fig. 4) est inversée dans la gravure du même sujet. Les figures sculptées du premier plan sont les plus semblables au modèle comme, par exemple, le soldat en armure qui correspond parfaitement (le sculpteur a toutefois représenté la bouche). De même, dans la figure de Judas, tous les détails sont repris, comme le drapé du manteau qui entoure son genou, les plis autour des pieds, l'orientation de la tête, la main posée sur l'épaule du Christ.¹⁴ La position accroupie de Malchus est reproduite à l'identique, mais il manque sa lanterne et le bras gauche reste fixé à la taille au lieu de protéger sa tête. Le bras de saint Pierre a été modifié. Au deuxième plan, les figures sculptées de soldats et les sbires grossiers qui les menacent avec des gourdins et d'autres armes se reconnaissent par les chapeaux et les vêtements. Ici, pour mettre un accent burlesque, le sculpteur a représenté un individu atteint de strabisme.

La plus grande différence entre l'estampe et la représentation sculptée se marque dans l'expression des visages dont le regard est tourné vers le spectateur - ce qui semble être une caractéristique du sculpteur. En outre, dans le deuxième registre, celui-ci a préféré une représentation burlesque et caricaturale des figures, absente sur l'estampe.

Tout en s'inspirant de l'estampe du Maître E.S. dans la scène représentant *Jésus devant Pilate*, le sculpteur a éliminé le baldaquin du trône pour que celui-ci puisse être contenu dans l'espace du compartiment (fig. 5). Le voile de la femme et la couronne de Pilate manquent. Dans toutes les scènes du retable, les attributs comme le sceptre, l'étendard, la fourche et la lance sont absents, mais les trous dans les mains des figures témoignent qu'ils étaient présents à l'origine.

¹² Caisse: 189 cm de hauteur, 205 cm de largeur et 14 cm en profondeur. Volets: 189 cm de hauteur, 102 cm de largeur et 11,5 cm en profondeur.

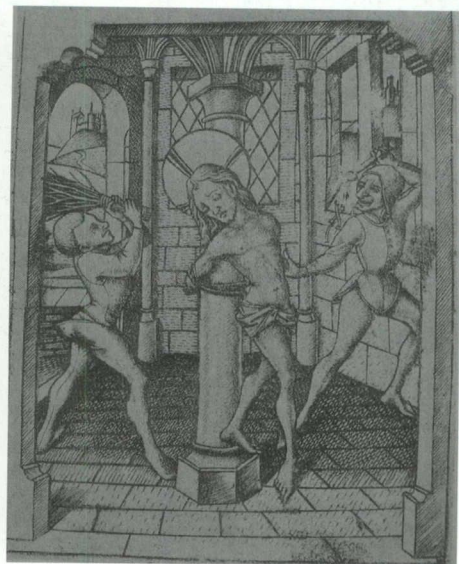
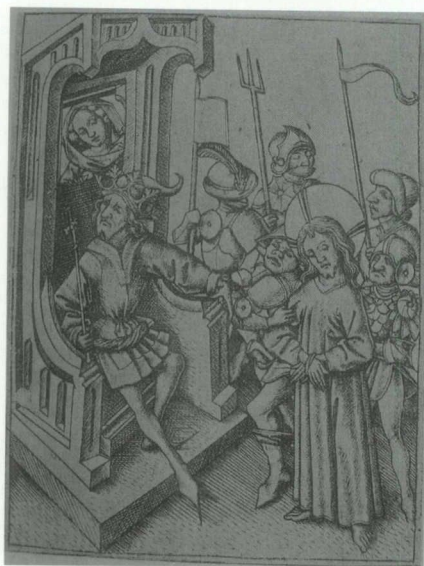


Fig. 5. Retable Tott, *Jésus devant Pilate* et *La Flagellation*.
 Maître E.S., *Jésus devant Pilate* (Lehrs 39) et *La Flagellation* (Lehrs 40).

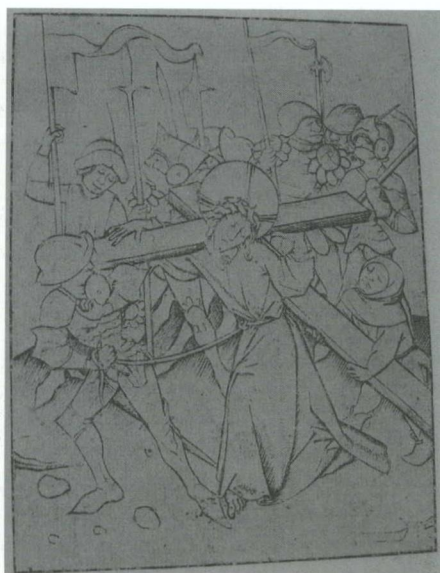


Fig. 6. Retable Tott, *Le Portement de croix*.
Maître E.S., *Le Portement de croix* (Lehrs 42).

L'attitude de refus de Pilate est bien reproduite, ainsi que ses vêtements. Dans la version sculptée, Jésus se tient les mains, tandis qu'elles sont liées sur l'estampe.

Il faut constater que le sculpteur a constamment présenté ses figures avec les têtes moins penchées que celles du Maître E.S. Curieusement, la barbe de Jésus apparaît avec une pointe au lieu d'être bifide, comme sur les gravures. Un cas d'actualisation?

À nouveau, la scène sculptée de la *Flagellation* (fig. 5) ne reprend pas l'encadrement architectural de l'estampe. Les acteurs sont les mêmes. L'expression du bourreau de droite est cruelle sur l'estampe, tandis que le bourreau sculpté semble bienveillant. Le Christ du retable est couvert de traces de sang. Ses pieds sont énormes et sa tête est plus haute que sur l'estampe. Il manque à l'image sculptée le dynamisme de la gravure: les corps ne sont pas aussi tordus ni mouvementés.

Les compartiments qui jouxtent le compartiment central sont plus étroits que ceux des volets. C'est pourquoi le *Couronnement d'épines* du Maître E.S a dû être plus particulièrement réduit. Des nombreux détails ont été modifiés. Le bour-

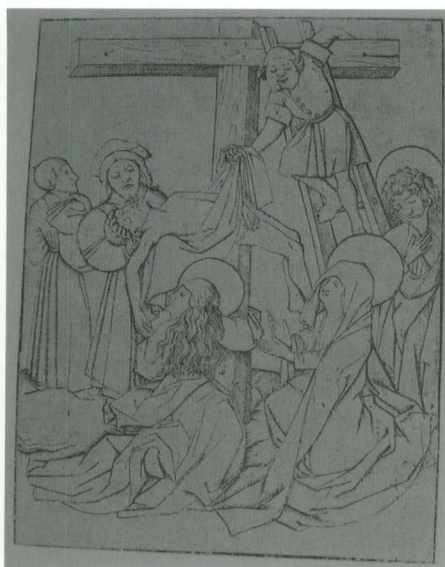
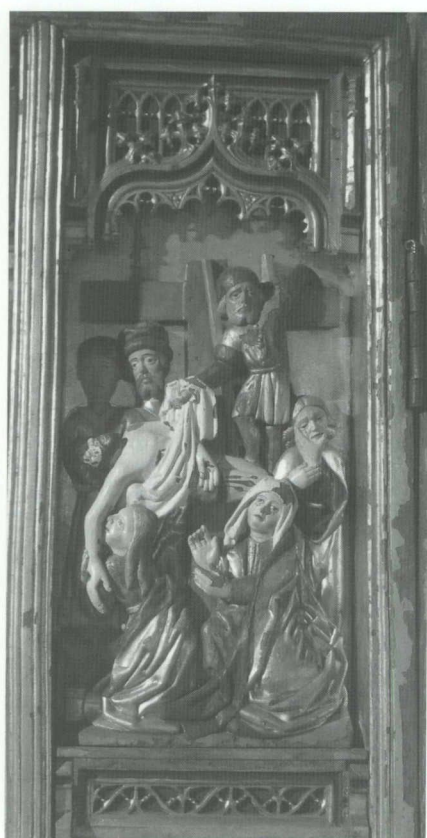


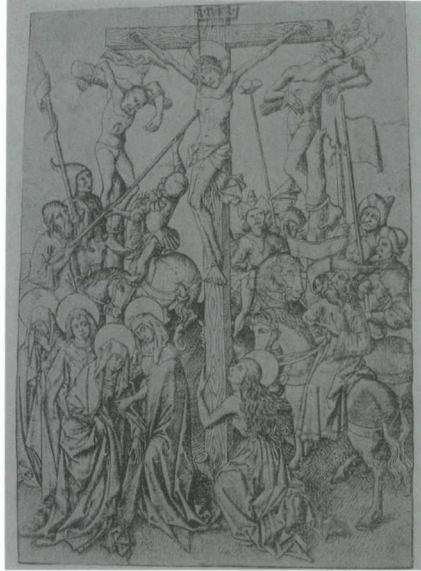
Fig. 7. Retable Tott, *La Descente de croix*.
Maître E.S., *La Descente de croix* (Lehrs 45).

reau contorsionné à gauche sur l'estampe a une pose plus raide dans le retable, mais on le reconnaît grâce à son chapeau et ses bas de chausses descendants. Le manteau du Christ est entrouvert et laisse apparaître son torse ensanglanté. La position des genoux est inversée par rapport à l'estampe.

La composition du *Portement de croix* du retable Tott est inversée par rapport à l'estampe originale (fig. 6). Le drapé de la robe du Christ est soigneusement suivi - la position de ses mains, de ses pieds et de sa tête correspond exactement à ce que l'on observe sur l'estampe. L'expression menaçante du soldat sculpté tirant le Christ est une invention du sculpteur, qui, par le visage tourné vers le spectateur, met en évidence le côté expressif du personnage.

Comme auparavant, les spectateurs sont reconnaissables grâce à leurs couvre-chefs. Cette fois, le sculpteur a bien rendu l'expression douloureuse de Simon de Cyrène et du Christ.

Fig. 8. Maître E.S., *La Crucifixion* (Lehrs 30).



Dans son interprétation de l'image gravée de la *Descente de croix*, le sculpteur a choisi de montrer Marie-Madeleine embrassant le bras du Christ au lieu d'embrasser la croix (fig. 7). Le personnage de Nicodème confirme l'usage de l'image: il tient la croix et le linceul du Christ exactement dans la même position que dans la gravure ; ses vêtements correspondent point par point.

La *Mise au tombeau* est une copie parfaite de la gravure du Maître. Les figures de Joseph d'Arimathie et de Nicodème diffèrent de celles de la *Descente de croix*.

Pour la *Résurrection*, l'artiste a modifié la gravure, en présentant la tombe presque horizontalement. Le soldat dormant devant le tombeau a été retourné et montre le visage au lieu du dos. Le drapé du manteau du Christ n'est pas conforme au modèle gravé, probablement à cause du changement de l'angle du tombeau.

Parmi les emprunts du sculpteur aux gravures du Maître E.S, l'un des plus fidèles se trouve dans l'*Apparition à Marie-Madeleine*. Seul l'étendard triomphal porté par le Christ manque.

Nous avons pu démontrer que dans ces dix scènes, les gravures du Maître E.S. ont servi de modèles directs pour les scènes sculptées. Dans les trois scènes restantes, pour lesquelles il n'existe pas d'estampe modèle, on peut tenter de retrouver les sources d'inspiration du sculpteur dans les correspondances existant entre les scènes sculptées, certaines gravures du Maître E.S et du Maître de la Passion de Berlin.

¹³ 23,8 cm haut.

¹⁴ Note technique: les groupes des figures du retable sont taillés dans un seul morceau de bois massif.

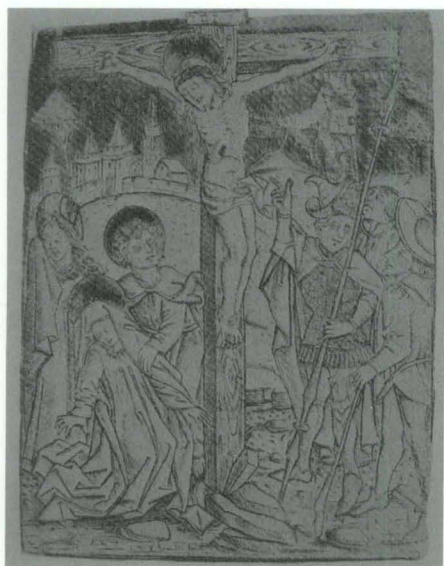


Fig. 9. Maître de la Passion de Berlin, *La Crucifixion*.
Retable Tott, détail de la *Crucifixion*

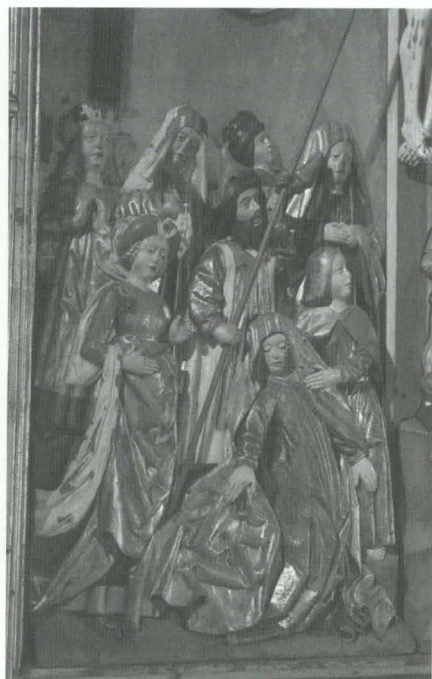


Fig. 10. Maître E.S., *Samson et le lion* (Lehrs 3).
Retable Tott, détail de la *Crucifixion*.



Commençons par le compartiment de la *Crucifixion*. Le Maître E.S. a répété à maintes reprises des images similaires. Le *Christ en croix* appartenant à la série de la *Passion* montre le Christ crucifié entouré par la Vierge et saint Jean debout, mais c'est encore sur une autre de ses images (Lehrs 31) qu'on trouve les correspondances les plus étroites avec la sculpture dans le corps, les mains du Christ et les anges. Dans sa *Crucifixion* à personnages multiples (fig. 8), on aperçoit, entre autres, les larrons. Il y a des similitudes avec les larrons du retable Tott, surtout dans la plasticité des formes. Le cavalier à droite est repris dans le personnage de Longin du retable Tott.

Dans la partie inférieure de la *Crucifixion* figure le *Pâmoison de la Vierge* (fig. 9). Cette scène ne correspond pas à une composition du Maître E.S., mais parmi les gravures du Maître de la Passion de Berlin¹⁵, il y a une représentation de la Vierge et saint Jean pratiquement identique à la composition sculptée. Il est fort probable qu'il y ait une source d'inspiration commune à la *Crucifixion* du retable et à celle du Maître de la Passion de Berlin.

Fig. 11. Retable Tott, La *Pietà*
Maître de la Passion de Berlin, La *Pietà*.



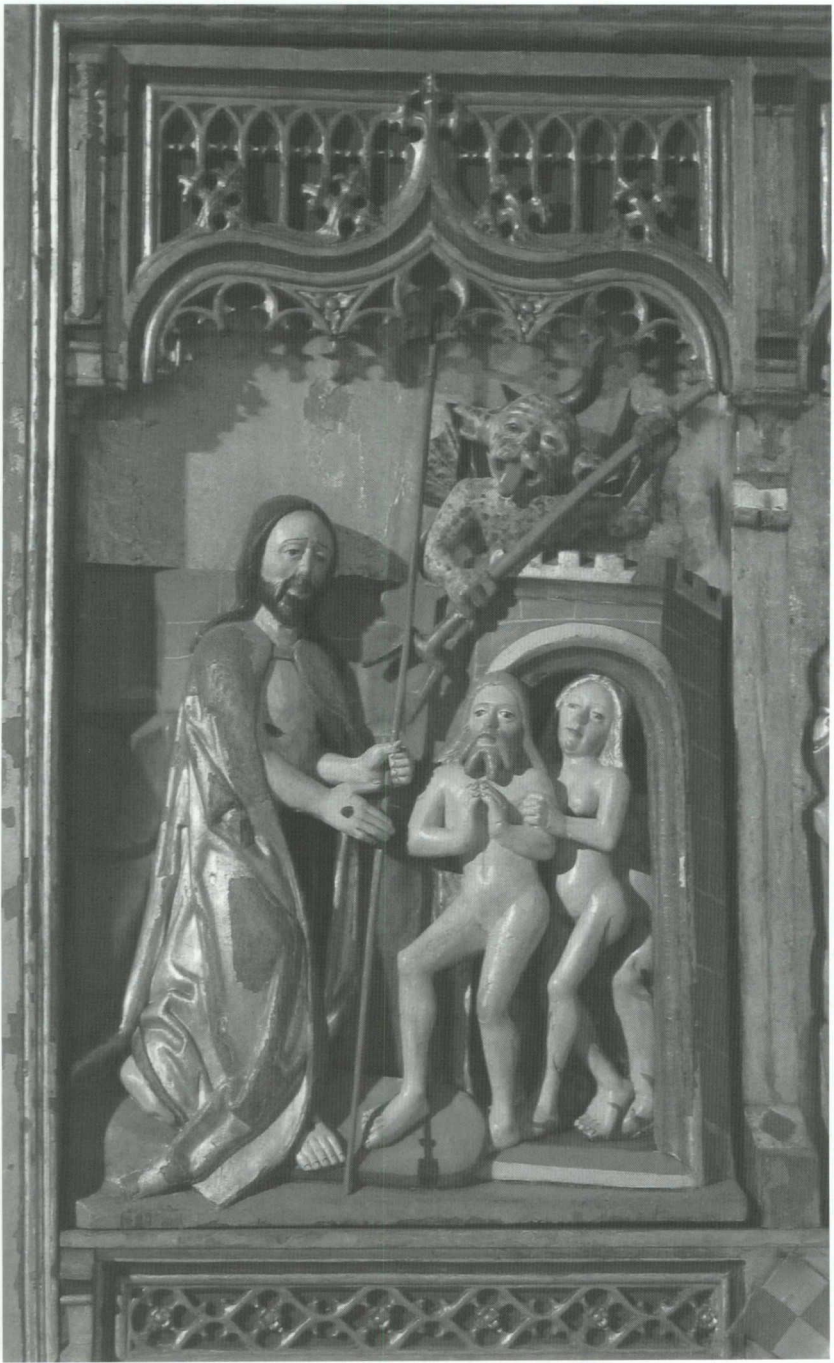


Fig. 12. Retable Tott, La *Descente aux limbes*.



Fig. 12. Retable Tott, Maître E.S., La *Descente aux limbes* (détail, Lehrs 200).
Maître de la Passion de Berlin, La *Descente aux limbes*.

Le type de la femme mondaine debout à côté de la Vierge trouve son modèle chez le Maître E.S., dans la figure d'une femme philistine de Timna, qui correspond jusqu'au moindre détail (fig. 10). Le Maître E.S. a reproduit plusieurs fois les accessoires des vêtements de femmes nobles, tels le chapeau au voile flottant, la fibule qui attache la traîne, ainsi que la position de la main sur la jupe.

Le groupe à droite de la croix est composé de figures masculines présentant des similitudes avec des gravures différentes du Maître E.S. Le seul personnage reproduit fidèlement est le soldat du premier rang de gauche, qu'on retrouve aussi dans le *Baiser de Judas*. Le dernier figurant à droite porte des vêtements et un chapeau semblables à ceux de Samson (Lehrs 6).

La *Pietà* du Maître E.S. est totalement différente de la scène sculptée (fig. 11). En ce qui concerne la *Pietà* du Maître de la Passion de Berlin, la composition s'écarte aussi du retable Tott, mais les figures de la Vierge et du Christ correspondent bien. La position de saint Jean et de Marie-Madeleine dans cette *Pietà* doit être prise en considération aussi. Le Maître E.S. présente saint Jean à la droite de la Vierge dans sa *Pietà* - ce qui est le cas dans la scène du retable Tott - par contre, le Maître de la Passion de Berlin l'a placé à sa gauche. Nous nous trouvons encore une fois confrontés à la possibilité d'une source d'inspiration commune aux deux images.

La *Descente aux limbes* (fig. 12) fut gravée par le Maître E.S. dans ses médaillons de pèlerinage (diamètre 30 mm). La scène sculptée est inversée et la gueule de Léviathan est remplacée par une citadelle. On remarque que les figures

d'Adam et Ève sont identiques à celles de la sculpture, que le Christ porte un manteau avec un drapé similaire autour du genou - et qu'il brandit la croix triomphale dans la main gauche, tendant la main droite à Adam.

La gravure du Maître de la Passion de Berlin ressemble fort à la scène sculptée, quant à sa composition. Adam et Ève sortent également d'une citadelle. La forme de celle-ci et sa porte défendue par un diable tenant une fourche correspondent parfaitement. Le Christ pose le pied droit sur la porte, qui se trouve à terre. Adam fait de même. On retrouve les rochers à gauche, mais leurs formes crénelées derrière le Christ n'existent pas sur la gravure.

Ce qui diffère encore, c'est le dynamisme des figures de la gravure de Berlin. Le Christ se dirige à grands pas vers la citadelle, des figures sortant de la porte expriment la joie. C'est une représentation plus expressive que celle des médaillons du Maître E.S. Néanmoins, il nous semble que les deux images proviennent d'une source d'inspiration commune.

Le retable Tott a vraisemblablement reproduit une série de gravures de la *Passion du Christ* du Maître E.S. dont certaines n'ont pas survécu jusqu'à nos jours.

Conclusion

En conclusion, on peut dire que ce retable reste un mystère dans le monde de l'art en Suède, de par sa haute qualité et ses représentations uniques qui s'inspirent largement des images gravées du Maître E.S. L'œuvre est-elle spécifiquement suédoise? Il semble qu'en 1477, ce genre de retable, comportant des scènes narratives sculptées sur les volets, n'existait pas encore en Allemagne du Nord, lieu de provenance des retables importés. L'expressivité, la vivacité et le côté burlesque ne sont pas caractéristiques des ateliers de Lübeck.¹⁶ Pourtant, à cette date, le premier retable flamand n'était pas encore importé en Suède (1480). De plus, la physionomie des figures ne ressemble pas à celles des retables flamands. Par contre, l'organisation du retable et le dessin des frises nous indiquent une connaissance profonde de ces mêmes retables, tant de la part du huchier que de celle du sculpteur. L'usage des couleurs vert et rouge est par ailleurs typique des retables suédois, mais aussi de ceux de Lübeck. On ne peut s'assurer une origine suédoise, car aucun retable semblable n'a été trouvé dans ce pays.

Pour les scènes de la *Crucifixion*, de la *Pietà* et de la *Descente aux Limbes*, on ne trouve pas d'image correspondante gravée par le Maître E.S. Les gravures

¹⁵ *La Passion de Berlin* est une série de sept gravures introduites dans un livre de dévotion de 1482, conservé au Cabinet des Estampes de Berlin.

¹⁶ TÄNGEBERG, Peter, *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden*, Stockholm, 1986, p. 305.

¹⁷ Parmi les scènes de la série, la *Descente de croix* (Lehrs 45) n'existe qu'en un exemplaire. Les gravures des médaillons (Lehrs 201 et 202) n'existent qu'en un exemplaire unique. Le *Portement de*



Fig. 13. Albertus Pictor, *Samson et le lion*, 1475-9, église de Dingtuna, Suède.

décrivant la *Passion* à cette époque comportaient de nombreuses scènes mais traitées autrement. Les séries de la *Passion du Christ* n'étaient pas codifiées. Celle du Maître E.S., qui nous intéresse ici, comprend douze scènes alors que celle de Dürer en compte trente-huit. Trente pour cent des images du XV^e siècle conservées n'existent qu'en un seul exemplaire.¹⁷ Comme nous avons pu le démontrer, dans les scènes du retable Tott pour lesquelles on n'a trouvé aucun modèle dans la série du Maître E.S., certaines figures sont néanmoins présentes dans d'autres gravures de cet artiste (par exemple la femme à côté de la Vierge dans la *Crucifixion*). Le style cohérent de la suite des scènes renforce notre conviction qu'elles sont le produit d'une seule main et réalisées à la même période. Nous avons en plus démontré qu'il existe des gravures du Maître de la Passion de Berlin ressemblant à certaines scènes du retable Tott, scènes pour lesquelles manque une gravure correspondant du Maître E.S. Si on accepte, à la suite de Lehrs, Geinsberg et Shestack de situer l'activité de Maître E.S. entre 1440 et 1467, les gravures du Maître de la Passion de Berlin, attesté comme orfèvre entre 1457/60 et 1466, sont postérieures à celles de Maître E.S. Il doit donc avoir existé un modèle commun aux deux artistes, c'est-à-dire une gravure du Maître E.S.

En ce qui concerne la *Crucifixion* à personnages multiples, il est évident que cette scène doit figurer sur une gravure plus grande que celles de la série connue.

Les dimensions des *Crucifixion* plus élaborées du Maître E.S. sont au moins deux fois supérieures à celles des gravures de la série.

Finalement, il faut prendre en considération le sculpteur et sa façon de travailler. Celui-ci a interprété les gravures du Maître E.S. en fonction de son propre talent. Certaines parties sont reproduites fidèlement, d'autres pas. Il a dû passer des deux dimensions de la gravure aux trois dimensions de la sculpture. De plus, il a modifié la composition des estampes pour qu'elles puissent s'insérer dans les différents espaces des niches du retable. Dans ce but, il a supprimé l'architecture. La présentation statique des personnages aux visages expressifs, pathétiques ou burlesques, tournés vers le spectateur lui est propre. Le côté pathétique s'exprime aussi dans la polychromie vive des traînées de sang et des larmes bleues. On trouve une volonté de symétrie dans la suite des scènes et quelques modèles pris du Maître E.S. ont été modifiés dans ce but.

Les scènes pour lesquelles il manque une gravure du Maître E.S. ayant pu servir de source présentent des compositions dans la ligne de celles pour lesquelles nous possédons des modèles. Il serait surprenant que notre sculpteur les ait inventées lui-même. Il n'a pas fait preuve d'une forte personnalité ou d'une grande créativité dans les autres scènes. L'œuvre présente une unité stylistique trop grande pour qu'une autre conclusion soit possible. La constance dans la méthode de travail du sculpteur, qui consiste à reprendre les modèles en n'y apportant que des corrections de détails, nous conforte dans notre point de vue. D'après nous, il est peu probable que le sculpteur ait repris différentes images du Maître E.S. pour les regrouper en une seule scène- la *Crucifixion*. Il a donc dû s'inspirer d'une seule gravure perdue actuellement.

En Suède, les gravures du Maître E.S. ont eu un grand retentissement. Elles ont servi de modèles dans les ateliers suédois, tenus à l'écart des œuvres d'art majeures occidentales. Les peintures murales réalisées entre 1460 et 1480 par Albertus Pictor (actif entre 1450 et 1509) illustrent l'influence étendue de ce maître, ainsi que le montrent des scènes comme *Samson et le lion* (fig. 13) et *Dalila et Samson*. De même Jordan Målare, à la fois sculpteur et peintre actif entre 1470 et 1480, s'est inspiré des gravures du Maître E.S. pour les sculptures de ses retables. La *Vierge et l'Enfant* du retable de l'église d'Ekerö le montre clairement.

L'importance du retable Tott ne se limite pas à l'œuvre elle-même. L'usage des gravures du Maître E.S. comme source de ses sculptures est désormais démontré. Certaines scènes du retable constituent en outre un témoignage essentiel sur des gravures disparues du Maître E.S. L'étude des sources du retable Tott vient ainsi enrichir l'histoire de la gravure.¹⁸

croix (Lehrs 42), la *Mise en croix* (Lehrs 43) et la *Crucifixion* (Lehrs 44) n'existent qu'en deux exemplaires d'état I et un exemplaire d'état II.

¹⁸ Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Mme C. Périer-D'Ieteren qui m'a assistée du début jusqu'à la fin et m'a fait bénéficier de sa grande expérience, à Mr D. Martens pour ses conseils judicieux et à Mme A. Navarre-Louis pour son travail de correction du texte - un travail fait avec soin, imagination et patience.

DÉVOTION POPULAIRE OU RETOUR À UNE TRADITION ARTISTIQUE SÉCULAIRE ? PEINTURES DE FAÇADES EN BAVIÈRE *

NICOLE GESCHÉ-KONING

Si la peinture murale est attestée depuis la plus haute Antiquité¹, force est de constater qu'elle orne essentiellement l'intérieur des bâtiments. Aussi, pour ce qui est du décor extérieur, est-ce plutôt vers les portes des villes et des palais qu'il faut se tourner, fussent-elles en brique polychromée². A la suite des décou-

* Cet article fait suite aux différentes communications que j'ai faites sur le sujet à la Diffusion culturelle des Musées royaux d'Art et d'Histoire le 17 novembre 1994 (« La 'Lüftlmalerei' en Bavière, entre art et tradition populaire », à la maison communale d'Egling, le 22 juin 1995 (« Lüftlmalerei – Die Kunst der Fassadengestaltung ») et au Rotary de Wolfratshausen (« Die 'Lüftlmalerei' des 20. Jahrhunderts »). Je remercie Jean Weisgerber pour ses encouragements et sa relecture critique de cet article. Mes remerciements vont également à Didier Martens et Catheline Périer-D'Ieteren pour leurs corrections pertinentes.

¹ Des enduits peints aux peintures de tombeaux et de palais, les exemples sont nombreux : pour Çatal Hüyük, voir l'ouvrage de base de James MELLAART, *Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia*, New York, McGraw-Hill, 1967, et plus récemment M. GIMBUTAS, « Wall Paintings of Çatal Hüyük, 8th-7th Millenia B.C », dans : *The Review of Archaeology*, 1990, 11/2, pp. 1-5 ; outre le décor du palais de Mari, de nouvelles peintures murales ont été découvertes, en 1997, dans le carré 4E de Tell Halula dans la vallée de l'Euphrate (Syrie) : voir Pierre MÜLLER, « Une grande peinture des appartements royaux du palais de Mari (salles 219-220) », dans : *MARI*, 6, 1990, pp.465-538. Pour l'historique, nous renvoyons à Paolo et Laura MORA et Paul PHILIPPOT, *La Conservation des peintures murales*, Bologne, Editrice Compositori, 1977, chap. V : « Grandes étapes historiques des techniques de peinture murale et rupestre », pp. 85-180 (voir également l'édition anglaise *Conservation of Wall Paintings*, Londres, Butterworths, 1984 pour une mise à jour de la bibliographie). On consultera également Herbert CANKIC et Helmut SCHNEIDER (éds.), *Der neue Pauly, Altertum*, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, vol.12/2, Nachträge, s.v. *Wandmalerei*, pp. 385-393.

² Telle la porte d'Ishtar à Babylone : voir A. NUNN, *Die Wandmalerei und der glasierte Wandschmuck im alten Orient*, (= *Handbook of Oriental Studies. Section 7 Art and Archaeology, The Ancient Near East 2B*, vol.6), Leyde, Brill Academic Publishers, 1988.

vertes de Kazanlak et de Vergina³, la connaissance de la peinture murale grecque ne se fonde plus aujourd'hui sur les seules copies romaines ; toutefois, la ville de Pompéi reste, même si de nouvelles découvertes permettent de compléter les connaissances en la matière, 'la' source en ce qui concerne le décor peint des maisons privées antiques. Alexandre Dumas⁴ donne déjà une description vivante des inscriptions et peintures extérieures, telle l'enseigne d'atelier bien connue de Verecundus à la Via dell'Abbondanza⁵.

De l'époque carolingienne, on retiendra l'église du couvent Saint-Jean à Müstair (Suisse) et son imposant cycle de fresques⁶ - situées toutefois à l'intérieur du bâtiment - classées patrimoine mondial de l'Unesco. Il faut attendre le Moyen âge pour voir des peintures recouvrir principalement les façades des édifices religieux⁷. Si les vestiges demeurés intacts restent rares (au Tyrol méridional et en Bavière, les figures de saint Christophe sur la façade occidentale de

³ Mara ZONTCHEWA, *Das Thrakische Grabmal von Kazanlak*, Hambourg, 1981, pp.55-56 et M. ANDRONICOS, *Vergina: The Royal Tombs*, Athènes, 1994. Voir également sur les relations entre les peintures égyptiennes, du Proche-Orient, de la Crète et de Mycènes : Norbert LURZ, « Der Einfluss Ägyptens, Vorderasiens und Kretas auf die mykenischen Fresken : Studien zum Ursprung der Frühgriechischen Wandmalerei », dans : *European University Studies*, Series XXXVIII, Archaeology, Peter Lang, 1994, Alain DANDRAU, « La peinture murale minoenne, II. Matériaux et typologie » dans *Bulletin de correspondance hellénique (BCH)*, CXXIV, 2000, pp. 75-97, Hariclia BRÉCOULAKI, « Sur la technè de la peinture grecque ancienne d'après les monuments funéraires de Macédoine », *ibid.*, pp. 161-188, et plus récemment, les Actes du colloque organisé le 27 mars 2004 au musée du Louvre dans le cadre des recherches sur *La peinture grecque antique : Fouilles récentes en Grèce du nord – une révolution des connaissances sur la peinture grecque antique* (sous presse).

⁴ Alexandre DUMAS, *Impressions de voyage. Le Corricolo* (1842-1843), Paris, Michel Lévy Frères, 1851, Chapitre 36 « Une visite à Herculanum et Pompéi » : « Mais ce qui nous frappa surtout, c'est la quantité, la variété des inscriptions en lettres noires ou rouges (...) qui couvrent les murailles. Londres, la ville des puffs par excellence (...) est, sous ce rapport, bien en arrière de Pompéi : qu'est-ce qu'un malheureux lambeau de papier que le premier vent emporte, que la première pluie décolle, que le premier gamin arrache, près de cette encre indélébile qui dure depuis dix-huit cents ans ! »

⁵ Voir Margarete BAUR-HEINHOLD, *Bemalte Fassaden. Geschichte, Vorbild, Technik, Erneuerung*, Munich, D.W. Callwey, 1975, 3^{ème} éd. 1981, p.9. Pour une synthèse des différents 'styles' de peinture recensés au départ des découvertes de Pompéi mais également d'autres découvertes plus récentes, voir Eric M. MOORMANN, « Gli affreschi di Piazza dei Cinquecento nell'ambito della pittura romana », dans : *Antiche stanze – Un quartiere di Roma imperiale nella zona dei Termini*, Milan, Mondadori, 1996 (= catalogue de l'exposition organisée par le Ministero per i beni culturali e ambientali et la Soprintendenza archeologica di Roma au Musée national des Thermes de Dioclétien à Rome de décembre 1996 à juin 1997), pp. 64-69 : l'auteur y aborde également la technique (p. 67) et le 'statut' de la peinture pariétale (pp. 67-68).

⁶ *Wandmalerei des frühen Mittelalters*, ICOMOS Journal du comité allemand, Munich, 1998, 240 p., 122 (= Actes du colloque tenu à Lorsch (Allemagne) en 1996), et Hans Rudolf SENNHAUSER (éd.), *Frühe Kirchen im östlichen Alpengebiet. Von der Spätantike bis in der ottonischen Zeit*, 2 vol, Munich, 2003. Ces volumes ont vu le jour à la suite du colloque organisé à Müstair en 1999 sur les anciennes églises de la région de Chur, du Vorarlberg, du Tyrol et du Trentin et le patrimoine apparenté dans les régions avoisinantes de Bavière, d'Autriche, du Frioul et de Slovénie.

⁷ A l'inventaire de M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, pp. 9-12, on ajoutera l'étude fort complète de Denise STEGER, *Bilder für Gott und die Welt. Fassadenmalerei an Kirchengebäuden in Deutschland vom Ende des 12. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte des Mittelalters*, Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, vol. 13, Cologne, Günter Schweikhart, 1998, 568 p.

l'église Saint-Jean à Taufers⁸ et sur les murs de la chapelle du château de Hocheppan près de Bolzano⁹ ou la représentation des douze apôtres dans le village de Gollenshausen¹⁰ comptent parmi les exemples les plus anciens), ils n'en constituent pas moins des jalons importants dans l'histoire des villes médiévales et font aujourd'hui l'objet de nouvelles recherches¹¹. A l'instar des édifices religieux, l'architecture civile va, elle aussi, se voir dotée de décors peints : malgré les réfections successives et les ajouts d'adaptation au goût du jour, les portes¹², les tours¹³ ainsi que les hôtels de ville¹⁴ se parent de nombreux ornements qui donnent ainsi un aperçu du décor mural civil de l'époque¹⁵.

⁸ M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, p.9 et fig. 4, p.13.

⁹ Josef WEINGARTNER, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, vol. 2: *Bozen und Umgebung. Unterland. Burggrafnamt. Vinschgau*. 7^e édit., Bolzano, 1985, p.256 et IDEM, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, vol.3 (= Illustrationen des volumes 1 et 2), Innsbruck - Vienne-Munich, Tyrolia, 1956, fig. 108.

¹⁰ M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, p.9.

¹¹ Ainsi, à l'Université de Fribourg, le groupe de recherche "Literatur und Wandmalerei" a publié les Actes des congrès tenus à Fribourg et à Burgdorf en 1998 et 2001 : E.C. LUTZ, J. THALI et R. WETZEL, *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*, Tübingen, 2002, 636 p. et 160 illus. et IDEM, *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation* (sous presse). Une thèse - que nous n'avons pas eu l'occasion de consulter - a été consacrée au sujet : voir Roland BÖHMER, *Spätromanische Wandmalerei zwischen Hochrhein und Alpen*, Zürich, 2001. Dès 1990, le sujet avait fait, à Bonn, l'objet d'un colloque (20-22 septembre) : « 'Fassadenmalerei' in Deutschland vom 14. bis 18. Jahrhundert ». Les actes ont paru dans le *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege. Forschungen und Berichte*, vol.44, 1990. En France, citons les découvertes au manoir de Mesnil-sous-Jumiègne (Marie-Pasquine SUBES-PICOT, « Découverte de peintures murales civiles du XIV^e siècle au manoir de Mesnil-sous-Jumiègne », dans : *Bulletin monumental*, 152, 1994, pp.358-361. Mentionnons également, en 2004, les colloques organisés à Grenoble (23-24 avril) et à Fribourg (11-12 juin) par les professeurs Dominique Rigaux de l'Université Pierre Mendès France (Grenoble II) et Eckart Conrad Lutz de l'Université de Fribourg : « Paroles de murs - Peinture murale, Littérature et Histoire au Moyen Age / Sprechende Wände - Wandmalerei, Literatur und Geschichte im Mittelalter »

¹² A Wangen (en Allgäu), la porte de Ravensburg ou porte Notre-Dame (M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, fig.5, p.14) dont l'origine remonte au XIV^e siècle est pourvue de peintures des XIX^e-XX^e siècles 'dans l'esprit ancien' (*ibid.*, p. 10 et fig. 5, p. 14) : y sont représentés le fondateur de la ville et autres personnalités qui flanquent une *Vierge à l'enfant* assise entourée d'armoiries et d'inscriptions qui donnent un aperçu du décor médiéval que l'on retrouve, par ailleurs, à Lindau (*ibid.*, fig.10, p.15).

¹³ La tour Bruck de Wasserburg (Haute-Bavière) figure, au-dessus de l'arcade du rez-de-chaussée, de part et d'autre de deux fenêtres centrales séparées par un vase rempli de fleurs blanches, un portedrapeau : le plan des fenêtres est comme rabattu au premier plan, les personnages étant placés aux angles d'une pièce dont les murs se rejoignent dans l'axe du vase qui est surmonté d'un médaillon dans lequel apparaît Jupiter sur un aigle (M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, fig.18, p.22 : l'auteur y donne les nom et date probables de la rénovation ('Christoph Schwarz, 1568'), preuve de l'existence d'une peinture antérieure). On remarquera à l'étage supérieur le décor d'encadrement des fenêtres.

¹⁴ A Wasserburg également, l'hôtel de ville présente un décor peint des années 1457-59 de Jörg Tünzel (M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, fig.19, p.22) où figurent des porte-bannières et des saints dans les ouvertures du fronton en escalier. Un dessin de Peter Will de 1680 conservé au musée de la ville d'Ulm montre l'hôtel de ville d'Ulm vers 1430 (*ibid.*, fig.2, p.10), ce qui permet de comparer le décor de l'époque à celui gothico-renaissant du peintre P. Schaffer. (*ibid.*, pp. 10-12 et fig. 21, p. 23).

¹⁵ On trouvera dans l'ouvrage de M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, p.10, les mentions de commandes passées par les magistrats des villes d'Ulm et d'Augsbourg à différents peintres pour rénover des peintures existantes ainsi que des allusions aux prix payés. Voir également le thèse de D. HAFNER, *Fassadenmalerei in Augsburg vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Bonn, 1996. Mentionnons aussi la banque de données présentée au colloque cité ci-dessus, n. 11 : Johanna THALI, « Mittelalterliche Wandmalerei in Profanbauten. Zu Konzeption und Programmierung der Freiburger Datenbank », dans : *Literatur und*

Des villes multicolores

A l'époque de la Renaissance, les nombreux contacts commerciaux avec le nord de l'Italie comme la venue en Allemagne d'artistes italiens, invités notamment par les Fugger¹⁶, donneront à la peinture de façade un nouvel essor. Sur le plan religieux, on ne peut manquer de citer ici les peintures des églises moldaves de la fin du XV^e-début du XVI^e siècle¹⁷ : outre leur richesse chromatique, on retiendra l'élégance des silhouettes et l'élément narratif de scènes présentées en bandes superposées qui se déroulent sur l'ensemble des édifices.

Les décors illusionnistes qui envahissent les façades des palais italiens de Gênes, de Trente ou de Venise¹⁸ au point de concurrencer l'architecture elle-même¹⁹, franchissent les Alpes comme en témoignent, en Suisse, les maisons de Stein am Rhein²⁰, de Lucerne (maison Herstenstein)²¹ ou de Schaffhouse²².

Wandmalerei, op. cit., I, 2002, pp. 595-605 et EAD., "Wandmalerei und Literatur. Die Datenbank 'Mittelalterliche Wandmalerei in Profanbauten' an der Universität Freiburg/Schweiz", dans (Annegret MÖHLENKAMP, Ulrich KUDER et Uwe ALBRECHT (éds.): *Geschichte in Schichten. Wand- und Deckenmalerei im städtischen Wohnbau des Mittelalters und der frühen Neuzeit* (Denkmalpflege in Lübeck 4 = Actes du colloque international tenu à Lübeck en 2000), Lübeck 2002, pp. 197-203).

¹⁶ Tels Giulio Licinio et Antonio Ponzano, cités par M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, p.26..

¹⁷ Vasile DRAGUT, *Pictura murale din Transilvania*, Bucarest, Meridiane, 1970 ; IDEM, *Considérations générales concernant la conservation et la restauration des peintures murales médiévales de la Roumanie*, [Bucarest], Consiliul Culturii si Educatiei Socialiste, 1980. p. 7-20, illus. (= Colloque sur la conservation et la restauration des peintures murales) et Ulea SORIN, « La Peinture extérieure moldave : où, quand et comment est-elle apparue ? », dans : *Revue Roumaine d'Histoire*, 23, 4, oct.-déc. 1984 (Bucarest, Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie), p. 285-312.

¹⁸ Voir les gravures publiées par M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, figs. 23-25, pp.26-27 des palais Ivrea à Gênes et de la Via Larga à Trente ainsi que de la Fondation des Allemands à Venise où l'architecture disparaît derrière un décor de faux pilastres, arcades, balcons que viennent agrémenteer des gardes et autres figures en pied, voire des tableaux figurant tantôt des cavaliers, tantôt des personnages en conversation au balcon. Pour l'analyse esthétique des œuvres de cette époque et surtout du palais de Gênes, voir également Paolo et Laura MORA et Paul PHILIPPOT, *La Conservation des peintures murales, op. cit.*, p.441.

¹⁹ Jakob BURCKHARDT, *Geschichte der italienischen Renaissance*, cité par M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, p. 27.

²⁰ Prof. Dr. Eckart Conrad LUTZ, "Wandmalerei und Texte. Zum kulturgeschichtlichen Erkenntniswert von Ausmalungen in Schweizer Profanbauten des Spätmittelalters", dans : *Geschichte in Schichten. Wand- und Deckenmalerei im städtischen Wohnbau des Mittelalters und der frühen Neuzeit, op. cit.*, pp.180-196

²¹ Jochen HESSE, *Die Luzerner Fassadenmalerei*, 1999 (= Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte, 12). On retrouve des enseignes similaires à Saint-Gall (maison 'zum Pelikan' dans la Schmiedgasse, par exemple). Ce décor typique des maisons des corporations prévaut également à la Grand-Place de Bruxelles. Hans Holbein le Jeune aurait réalisé le décor de cette maison, démolie au XIX^e siècle, peu de temps avant son départ pour l'Italie (voir la reconstitution proposée par H.A. Schmidt, Berlin, 1913 dans M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.* p.26. Selon M. Baur-Heinhold, le fait qu'y figure un *Cortège triomphal* d'après Mantegna constitue la preuve de l'importance de la connaissance et de la diffusion des gravures comme modèle pour les décors peints.

²² La 'Haus zum Ritter' (Vordergasse 65) est une des plus belles maisons bourgeoises de la ville. Construite en 1566, son décor mural (1568 à 1570) est l'œuvre du peintre Tobias Stimmer (1539-1584).

Le décor peint des maisons souligne l'architecture par un jeu subtil de volutes et de guirlandes qui encadrent les portes et les fenêtres entre lesquelles sont placés des scènes de genre et des médaillons jouant le rôle d'enseignes. Les sources d'inspiration sont nombreuses ; histoire romaine, poèmes d'Ovide, divinités de l'Antiquité, mythologie classique, voire le *Decameron*²³ illustrent, tel un décor de théâtre, les façades au point de reléguer l'architectonique au deuxième plan. Augsburg, Nuremberg, Ratisbonne, Munich ou Landshut²⁴ deviennent ainsi de véritables 'villes multicolores'²⁵ qui ne résisteront malheureusement pas aux aléas de l'histoire. En effet, dès le début du XVII^e siècle, les ravages de la Guerre de Trente ans, la fièvre de construction de l'époque baroque et sa prédilection pour les décors en stuc²⁶, les restaurations successives avec réfections d'enduits et les incendies, outre bien plus récemment, les dégâts causés par les dernières guerres mondiales²⁷ altèrent, anéantirent même ces vestiges qui ne nous sont souvent plus connus que par les textes ou les gravures²⁸.

²³ Les peintures de la Maison de l'Aigle blanc des années 1520 à Stein am Rhein, attribuées au peintre Thomas Schmid de Schaffhouse illustrent d'une part la *Victoire de la Vérité* avec Gianni et sa fiancée au poteau, Simona, la main dans la gueule du lion, d'autre part *Marcus Curtius* sautant dans le vide (cette dernière scène se retrouve, par ailleurs, à Bâle, au niveau de la balustrade de la 'Haus zum Tanz' (aujourd'hui disparue) de Holbein le Jeune (1497-1543) pour laquelle seul un dessin de 1875 d'H. E. Berlepsch subsiste à la Kunstsammlung de la ville de Bâle (voir M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, fig. 42, pp.43-44). Pour d'autres exemples voir *ibid.*, figs. 36-41, pp. 42-43.

²⁴ Les peintures qui remontent à 1599 et qui rassemblent sur toute la façade différentes personnalités de la maison des Wittelsbach ont fait l'objet de nombreuses retouches en 1768, 1861 et 1973 (voir M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, fig.15 et Christoph Luitpold FROMMEL, « Zur Struktur des Italienischen Baus der Residenz in Landshut. Funktion, Typus, Stil », dans : Iris LAUTERBACH, Klaus ENDEMANN; Christoph Luitpold FROMMEL (éds.), *Die Landshuter Stadtresidenz. Architektur und Ausstattung*, Munich, 1998, pp.77-84.

²⁵ Signalons ici l'intérêt du programme européen Culture 2000, *Façades peintes du XVI^e siècle en Europe. Evaluation et maintenance après restaurations (MOMOREX)*, organisé par différentes institutions italienne, allemande et autrichienne dans le cadre de la sauvegarde du patrimoine. Le résultat des recherches effectuées sur les différentes façades du XVI^e siècle font l'objet d'une exposition itinérante trilingue (présentation en anglais, italien et allemand). Pour plus d'informations sur le projet, voir www.icvbc.cnr.it/momorex. Le colloque qui s'est tenu, dans le cadre du projet, à Mauerbach, près de Vienne, le 27 juillet 2004 abordait le problème de la conservation des peintures de façades.

²⁶ En Allemagne méridionale, on mentionnera le rôle important joué par les ateliers du monastère de Wessobrunn dont le travail des artisans est attesté jusque dans les années 1780 tant en Bavière qu'en Suisse et en Autriche (voir Ludwig TAVERNIER (éd.), *Tiroler Ausstellungsstrassen – Barock und Rokoko*, Milan, 1995, pp.32-34, et plus particulièrement pp.35-36 pour les liens de ces ateliers avec les artistes italiens Pietro Cortona (1596-1669) et Andrea Pozzo (Trente 1642- Vienne 1709). Pozzo y est mentionné comme 'tyrolien étranger' (« Welschtiroler ») ; Cosme Damien Asam (1686-1735), formé à Rome (1712-1714) et actif à Munich connaissait les œuvres de ce dernier artiste et surtout sa publication *Prospettiva di pittori et architetti* dont une traduction allemande parut à Augsburg en 1708/09 (voir Heinz Jürgen SAUERMOST, *Die Asams als Architekten*, Munich, Zurich, Schnell & Steiner, 1986 et M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, p.74).

²⁷ Aloïs J. WEICHSLGARTNER et Wilfried BAHNMÜLLER, *Lüftlmalerei*, Freilassing, Pannonia, 2e edit., 1981, p.4.

²⁸ Voir M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, pp.25-40.

D'Augsbourg à Reutte

La peinture de façade connaîtra un nouveau développement avec Matthäus Günther (1705-1788). Cet artiste, formé jusqu'en 1728 chez Cosme Damien Asam, s'installa à Augsbourg²⁹ dès 1732 où il dirigea l'Académie de 1762 à 1784. Actif dans le sud de la Bavière à Mittenwald, il réalisa, en 1746, en collaboration avec ses élèves les figures des *saints Pierre et Paul* de l'église du même nom : le schéma de composition est digne de celui de l'*Ecole d'Athènes* ; on le retrouve dans la même ville encore à la Neunerhaus. Son influence dans la région est incontestable sans que l'on puisse toutefois véritablement parler d'école ou d'élaboration d'un style propre³⁰.

La région de Reutte (vallée de la Lech) témoigne du transfert à l'architecture civile des décors religieux urbains : les nombreux commerçants que leurs activités avaient conduits jusqu'aux Pays-Bas³¹, ont, une fois rentrés au pays, voulu mettre en valeur leurs maisons par de somptueux décors, dont on appréciera, dans l'ensemble, le bon état de conservation. Ainsi, à Holzgau, le décor de la maison située sur la place n'est pas sans rappeler celui que Marchini réalisa pour la façade de l'Orangerie de Bruchsal³². La richesse de ces habitants leur permettait de faire appel à des artistes renommés, formés à l'Académie d'Augsbourg, tels, à Reutte,



Fig.1. Maison de Josef Anton Köpfle : Vue générale et *Jésus au Temple* (photos : N. Gesché).

²⁹ Cette ville continuera à pratiquer la peinture de façade malgré la nouvelle mode des décors en stuc (voir à ce sujet les commentaires de Michael KÜHLENTAL, « Franz Seraph Zwinck, der sogenannte 'Lüftlmaler', und die Fassadenmalerei des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland », dans : *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege. Forschungen und Berichte*, vol.44, 1990, pp. 134-136. Voir également Ida LEINBERGER et Walter PIPPKE, *Südtirol. Landschaft und Kunst einer Gebirgsregion unter dem Einfluß nord- und südeuropäischer Traditionen*, Cologne, 1996, p.193 et sq.

³⁰ Voir M. KÜHLENTAL, *op. cit.*, pp.132-148 et plus particulièrement p.134.

³¹ *Ibid.*

³² A l'Orangerie du château de Bruchsal, Marchini recouvre les murs extérieurs d'un décor illusionniste qui, comme à Holzgau, 'rattrape' les différences de niveau de la façade.

Johann Jakob Zeiller (1708/10-1783) et son cousin Franz Anton (1716-1794)³³, à Holzgau, Josef Degenhart (1746-1800) et à Höfen, Josef Anton Köpfle (1757-1843). La maison de ce dernier, encore visible au détour d'une ruelle, est dans un réel état de délabrement eu égard à la qualité de ses peintures³⁴ (fig.1). Celles-ci se déploient sur deux façades telles de véritables mises en scènes : *Jésus au Temple* sur le long côté et à front de rue, une *Passion* sans protagonistes, scène pourtant identifiable grâce à la présence des symboles de la Passion et des objets du martyr du Christ. Cette œuvre d'un illusionnisme spectaculaire par le jeu des draperies et la composition est dans un état de dégradation alarmant et demande une intervention d'urgence.

Mittenwald et Oberammergau

Les villes de Mittenwald et d'Oberammergau (région de Werdenfels), situées sur l'ancienne route et important axe commercial qui reliait Venise à Augsbourg, doivent aujourd'hui leur succès touristique à la quantité de façades peintes bien conservées. Deux peintres ont marqué ces villes de leur empreinte : Franz Karner et Franz Seraph Zwinck.

Né à Mittenwald, Franz Karner (1737-1818) n'aborde jamais les façades dans leur ensemble : aucune architecture en trompe-l'œil, aucune profondeur, mais plutôt des scènes, essentiellement religieuses (*Immaculée conception* et *Bon Pasteur* à la Seitzhaus), ou des figures de saints. Parmi ces derniers, saint Florian, visible entre autres à Wallgau au Gasthof zur Post, doit peut-être son succès à sa mort dans les eaux de l'Ems (au sud-est de Linz) qui lui valut d'être invoqué non seulement contre les inondations mais également contre les incendies³⁵. Les figures de Karner aux contours solides et aux couleurs vives sont assez rigides et les traits des visages fixes et sans vie. Ses compositions vont constituer la principale source d'inspiration des peintres de la région.

³³ Johann Jakob Zeiller est, dans la région qui nous occupe, l'auteur notamment des peintures du plafond de la chapelle d'Anastasia à Benediktbeuern (1752). Quant à Franz Anton, il a été formé à Augsbourg puis en Italie, où il eut l'occasion d'étudier les représentations de Giovanni Battista Tiepolo (voir M. KÜHLENTHAL, *op. cit.*, pp.38-39).

³⁴ Cette maison devrait faire rapidement l'objet d'une restauration adéquate : en effet, cette maison dont le mauvais état de conservation est déjà attesté dans l'ouvrage de M. BAUR-HEINHOLD (*op. cit.*, figs.185-187, p. 116) et dans le catalogue *Tiroler Ausstellungsstrassen – Barock und Rokoko* (*op. cit.*, p. 100 et fig., p.101), continue à se dégrader lamentablement.

³⁵ Parmi les nombreuses devises peintes en l'honneur du saint sur les façades :

*Hl. Florian wann ungefer feures entstedt
erredt uns aus allen gfaren
durch deine fürbitt und gebett
due ussere hauss und hoff bewahren*

(cité par M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, p.168). On remarquera l'absence de majuscules et l'orthographe phonétique courante à l'époque).



Fig.2. Illustration du verset de « la paille et la poutre » (Luc, 6, v.42) à Mittenwald, maison 'Im Gries' (1764) et à Wolfratshausen, restaurant Scharivari (XX^e siècle) (photos : N. Gesché).

Quant à Franz Seraph Zwinck (Oberammergau 1748-1792)³⁶ qui habita la maison « zum Lüftl », il serait à l'origine du terme 'Lüftlmalerei' qui fut longtemps employé comme synonyme de toute peinture sur façade. Or ce terme ne s'applique en réalité qu'aux œuvres de l'artiste, baptisé, du nom de la maison familiale, 'Lüftlmaler' (peintre de (la maison) Lüftl³⁷). La qualité de ses peintures, leur côté aérien et bien plus léger que celles de Karner est à l'origine de l'assimilation des mots 'Lüftl' et 'Luft' (l'air) et aux allusions à sa peinture dite 'aussi rapide que le vent', à ses 'échafaudages balayés par le vent' et à nombre d'étymologies fantaisistes. Après un apprentissage chez son père, Zwinck partit comme broyeur de couleurs à l'abbaye d'Etal³⁸, avant de se rendre à Mittenwald où il réalisa le décor de plusieurs édifices : à la maison Im Gries (1764), des pilastres en trompe-l'œil, interrompus par des cartouches en rocaille, s'élèvent sur toute la hauteur de la façade; entre les fenêtres des étages, le médaillon illustrant le verset de « la paille et la poutre » (Luc, 6, v.42)³⁹. Cette réalisation a incontestablement servi de modèle, en tant que motif isolé, au décor du XX^e siècle du restaurant Scharivari de Wolfratshausen (fig. 2). On ne manquera pas de citer

³⁶ Nous renvoyons le lecteur à la monographie de ce peintre : Laurentius KOCH OSB, Annelies BUCHWIESER et Frederic GRAWE, *Franz Seraph Zwinck, der Lüftlmaler von Oberammergau*, Oberammergau, Freundeskreis Pilatushaus e.V., 1986 et à l'analyse de ses œuvres par Michael KÜHLENTHAL, *op. cit.*, *passim*.

³⁷ Le terme est encore aujourd'hui erronément utilisé (*Meyers Encyclopädie*, Lexikon 15, Mannheim, 1975, s.v. *Lüftlmalerei*, p.304 ; *Brockhaus Encyclopädie*, 13, Mannheim, 1990, s.v. *Lüftlmalerei*, p.589). Pour un état de la question, voir Aloïs J. WEICHSLGARTNER et Wilfried BAHNMÜLLER, *op. cit.*, p. 1 et Michael KÜHLENTHAL, *op. cit.*, p.132.

³⁸ Jakob Zeiller de Reutte (voir ci-dessus), Martin Knoller (1725-1804), formé à Vienne (dès 1744) et à Rome (dès 1755) où il entra en contact avec Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) et Raphael Mengs (1728-1779) y réalisaient les fresques du plafond.

³⁹ Voir M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, fig.140, p.98. Ce motif rappelle ceux de l'Alpenrose (vers 1780) où figurent des illustrations des cinq sens semblables à celles que l'artiste a peintes à Oberammergau, sur le bâtiment de l'administration des eaux et forêts (Forstamt) à la Ettalerstrasse

parmi les œuvres célèbres de ce peintre, la maison Hornstein (1775)⁴⁰, toujours à Mittenwald et, à Oberammergau, la maison de Pilate (1787), considérée comme un chef-d'œuvre de l'illusionnisme par l'agencement des scènes autour d'un escalier monumental en trompe-l'œil⁴¹.

La vallée de la Leitzach

Ce rapide survol des peintures de façade du sud de l'Allemagne serait incomplet sans celles de la vallée de la Leitzach (région au sud-ouest de Miesbach). On n'y retrouve ni les encadrements rocaille des fenêtres, ni les grandes architectures en trompe-l'œil développées par Karner et Zwinck. Bien que contemporaines des œuvres de ces maîtres, les peintures de cette région s'en écartent par leur manque de profondeur, la prédilection pour les saints locaux représentés isolément sur les façades de manière caractéristique. Situées en dehors de toute agglomération, les fermes ne manquent pas d'attirer l'attention par leur décor.



Fig.3. Hagnberg : peintures de la ferme des Jodlbauer : de gauche à droite, *saint Isidore, sainte Nothburge, Adam et Eve, saint Jean-Baptiste et saint André* (photo : N. Gesché).



⁴⁰ La scène (voir M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, figs.125-127) est ici plus mouvementée que dans le modèle réalisé au XVI^e siècle par Paul Juvenel et conservé au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg (voir M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, fig. 40, p.43). La tente y figure au centre de la façade ; elle est flanquée de mêlées de cavaliers alors qu'à Mittenwald (et non Oberammergau comme indiqué sous la légende des figs.125-127), elle occupe l'ensemble de l'espace du fronton.

⁴¹ Les peintures ont fait l'objet d'une restauration soignée : chaque phase est expliquée dans la monographie consacrée au peintre : voir Josef LORCH, « Die Malereien am Pilatushaus », dans : Laurentius KOCH OSB, Annelies BUCHWIESER et Frederic GRAWE, *Franz Seraph Zwinck, op. cit.*, pp.92-99. L'auteur y présente une étude approfondie des matériaux utilisés, décrit l'état de l'enduit et les travaux de consolidation que viennent compléter l'analyse des couleurs qui ont été ravivées et des lacunes qui ont été comblées.



Fig.4. Endlhausen, maison Arnhofer : figure de *sainte Nothburge* (XX^e siècle) inspirée de celle de Hagnberg (photo : N. Gesché).

Outre la ferme de Wörnsmühle⁴², nous retiendrons essentiellement celle des Jodlbauer à Hagnberg. Tous les saints les plus vénérés par les paysans de l'époque y sont présents grandeur nature : *Jean-Baptiste, André, Christophe, Catherine, Florian, Sébastien, Léonard, Benno, Nothburge* et *Isidore*. Au fronton, la *Crucifixion*. Fait rare dans l'ensemble des peintures analysées, *Adam et Eve* sont placés à l'angle des deux façades de part et d'autre d'un pommier qui épouse l'arête (fig. 3)⁴³. Les personnages de Hagnberg ont certainement servi de modèle au décor moderne de l'auberge d'Endlhausen (fig.4) : l'auteur a simplement réduit l'échelle des personnages et les a disposés non plus côte à côte mais les a superposés sur les deux étages de la façade. Tout comme la ferme de Höfen mentionnée ci-dessus, les peintures de ces deux fermes sont dans un mauvais état de conservation et mériteraient que les autorités de tutelle du patrimoine les prennent en charge.

Les peintures de façade au cours des XIX^e et XX^e siècles

Les exemples analysés ou cités ci-dessus ne sont qu'une infime partie d'un courant artistique qui a connu de nombreuses destructions dès le XIX^e siècle : les habitants de la région, à la recherche de décors plus modernes, vont 'bouder' les saints locaux jadis invoqués pour leur protection ; ceux-ci disparaissent alors

⁴² La ferme des Wiedenhof à Wörnsmühle est l'œuvre d'un certain Jakob Behamb de Glonn : on remarque du côté du fronton, les portraits des propriétaires qui apparaissent derrière les fenêtres en trompe-l'œil du dernier étage.

⁴³ Nous avons retrouvé à Wolfratshausen un exemple similaire de figure d'angle présentant une tête de cerf peinte sur les deux faces et qui finit par se détacher en relief à hauteur de l'arête du mur.

sous des badigeons monochromes sur lesquels on a tout au plus souligné quelques encadrements. C'est ce qui explique l'absence, dans l'inventaire des monuments bavarois consacré à la circonscription de Bad Tölz-Wolfratshausen, d'une rubrique consacrée aux peintres de façade du XIX^e siècle alors que cette dernière existe pour les siècles antérieurs⁴⁴. Curieusement, pour le XX^e siècle, on recense dans le même ouvrage plus de vingt peintres et restaurateurs, preuve du renouveau d'une tradition séculaire. Toutefois, les références ne concernent que les peintures des monuments classés. Or leur nombre est bien plus élevé. Aussi, la quantité de maisons pourvues aujourd'hui encore de peintures dans les villages de la région de Bad Tölz-Wolfratshausen nous a-t-elle incitée à interroger les artistes contemporains sur les raisons du maintien de cette tradition et les techniques qu'ils utilisent⁴⁵. C'est ainsi que j'ai pu rencontrer le 3 octobre 1994 le peintre Benno Michael Gantner à Percha, le 16 novembre de la même année A. Bleymaier à Schalkofen et enfin, Helga Mergenthal à Attenham. Tous regrettent la perte de qualité des peintures : si le recours aux couleurs à base de silicate et l'utilisation des couleurs Keim⁴⁶ avaient l'énorme avantage d'être stables et de laisser 'respirer' la façade, l'emploi à l'heure actuelle de couleurs à l'acrylique et des couleurs



Fig.5. Deining, maison Hagl : *saint Kastulus* et détail d'encadrement des fenêtres (photos : N. Gesché).

⁴⁴ Georg PAULA, Angelika WEGENER-HÜSSEN, *Denkmäler in Bayern. Landkreis Bad Tölz-Wolfratshausen* (Denkmaltopographie der Bundesrepublik Deutschland), Munich, Karl Lipp, 1994.

⁴⁵ Pour une analyse de la technique ancienne, nous renvoyons à l'article de Josef LORCH, *op. cit.*, n.41. La restauration de la maison de Pilate à Oberammergau a permis d'analyser les matériaux, enduits et pigments utilisés. La technique utilisée ici est celle de la fresque pure (p. 93) sur une couche d'enduit très fine à base de mortier de chaux. Lors de la restauration de 1960, de nombreuses retouches furent apportées au moyen de couleurs liées à la caséine et d'un glacis vert essuyé à l'éponge qui modifièrent l'aspect initial.

⁴⁶ Pour l'évolution de la technique des peintures murales dans la région, voir l'article de Helmut ODEMER, « Maltechniken der Fassadenmalerei », dans : M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, pp. 149-155.

de dispersion⁴⁷ plus faciles à appliquer, rendent l'ensemble plus terne, la composition perdant en profondeur. Aussi les restaurateurs modernes prônent-ils un retour aux techniques anciennes⁴⁸.

La commune d'Egling et les décors d'Helga Mergenthal

La commune d'Egling, dans la circonscription de Bad Tölz-Wolfratshausen présente de nombreuses façades peintes qui sont l'œuvre de l'artiste Helga Mergenthal, à l'exception de trois d'entre elles : la maison située à Deining dans la Tölzer Strasse n°18 (fig.5), qui aurait appartenu à un médecin de campagne, est dédiée à *saint Kastulus*⁴⁹ comme l'indique le médaillon qui figure sous le fronton au-dessus des riches encadrements des fenêtres abritant les signes du zodiaque. A l'avant, un abri peint sur trois côtés a servi d'épicerie, comme le montre l'enseigne peinte portant la mention 'Kolonialwarenhandlung' qui aiguise notre curiosité et nous poussa à entamer cette étude dans la commune. Dans le même village, le n°2 de la Hornsteiner Strasse⁵⁰ présente des peintures datées de 1915 refaites par un certain F. Paulus en 1972 (les encadrements de fenêtres sont peints sur les deux façades et le fronton est orné de trois médaillons dans lesquels figurent *Dieu le Père* et *Isidore* et *Nothburge*, les saints patrons des paysans). À Endlhausen, la maison Arnhofer, Wolfratshausener Strasse 2⁵¹ présente un décor peint exécuté en 1943 et restauré en 1962 (fig.4) : plusieurs figures de saints identifiables par leurs attributs et la présence de leur nom occupent l'espace situé entre les fenêtres : outre la présence des saints Marguerite, Sébastien et Barbe, nous avons déjà souligné la similitude de composition et de modèle entre les saints Nothburge et Isidore d'Endlhausen et de Hagnberg (voir ci-dessus, vallée de la Leitzach), preuve de la pérennité de certains motifs.

Helga Mergenthal, élève du professeur de peinture A. Marxmüller et du sculpteur A. Hiller à l'École supérieure des Beaux-arts de Munich, s'installe en 1961

⁴⁷ L'usage des couleurs résineuses artificielles, à l'origine destinée aux peintures sur bois, se répandit également pour le recouvrement des façades sous le nom de peintures de dispersion dont l'inconvénient majeur est qu'elles laissent peu passer la vapeur d'eau, ce qui provoque l'écaillage de la peinture.

⁴⁸ Josef LORCH, *op. cit.*, p. 98-99, Helmut ODEMER, « Maltechniken der Fassadenmalerei », dans : M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, p.152.

⁴⁹ Nous avons pu identifier grâce à l'examen des pierres tombales du cimetière du village trois Kastulus, tous trois portant le même nom de famille Hagl : sur la première pierre, il est question d'un Kastulus Hagl, mort le 25 septembre 1920 à l'âge de 87 ans et d'un Kastulus Hagl décédé le 9 octobre 1944 à l'âge de 73 ans. Quant au troisième, il figure sur la deuxième pierre avec les dates 1913-1976 aux côtés de Sophie Hagl, morte le 10 janvier 1952 à l'âge de 32 ans avec la mention 'épouse du tenancier de l'épicerie Kolonialwarenhandlung'. Si l'on tient compte de la date de 1915 pour les peintures mentionnée dans le catalogue des monuments classés de la région (Georg PAULA, Angelika WEGENER-HÜSSEN, *Denkmäler in Bayern, op. cit.*, p.216), le commanditaire du médaillon et épicier devrait être le deuxième Kastulus.

⁵⁰ Georg PAULA, Angelika WEGENER-HÜSSEN, *Denkmäler in Bayern, op. cit.*, p. 214.

⁵¹ *Ibid.*, p. 220.



Fig.6. Attenham, détail de la façade de la maison de l'artiste Helga Mergenthal (photo : N. Gesché).

dans la commune d'Egling, au village d'Attenham. Sa maison, située dans la Wolfratshauer Strasse n° 8, où peinture et sculpture se répondent de façon assez naïve, ne manque pas de passer inaperçue : la longue façade côté rue de cette ferme connue sous le nom de Feldkirchener Hof et dont la construction remonte à 1834⁵², offre, sur un fond vert, un intéressant décor de stuc, de reliefs et de peintures : des vases, des oiseaux et des fruits flanquent une figure de saint Jacques ; au-dessous, un chat en relief tente d'attraper un oiseau peint dans une cage (fig. 6).

Les commandes privées et publiques se succèdent⁵³. Dans la commune d'Egling qui compte une dizaine de villages⁵⁴, Helga Mergenthal est omniprésente. Son style est aisément reconnaissable à ses encadrements de fenêtres qui sont peuplés d'oiseaux et de feuillages personnalisés (fig. 6) : chaque composition fait l'objet de nouvelles recherches à même le mur et selon l'inspiration du

⁵² *Ibid.*, p. 212. Cette ferme appartient depuis 1962 au sculpteur et époux de l'artiste, Kurt Mergenthal et à sa famille qui la firent restaurer en 1988.

⁵³ On retrouve l'artiste à Aschheim, Bad Reichenhall, Baierbrunn, Baldham, Burg Hardeggen (Göttingen), Dornach, Ebenhausen, Eisenerz (Steiermark), Feldafing, Gelting, Gröbenzell, Grünwald, Icking, Iffeldorf, Kreuzpullach, Oberammergau, Oberbiberg, Oberding, Ottobrunn, Schäftlarn, Seeshaupt, Unterammergau, Vaterstetten, Wolfratshausen.

⁵⁴ L'artiste est l'auteur des décors des maisons d'Attenham, de Deining, d'Egling, d'Endlhausen et de Neufahrn.



Fig.7. Neufahrn, maison Hansenbauer : peintures d'Helga Mergenthal (photo : N. Gesché).



Fig.8. L'artiste Helga Mergenthal au travail : réalisation d'une figure de saint Florian à Iffeldorf (© Mergenthal)

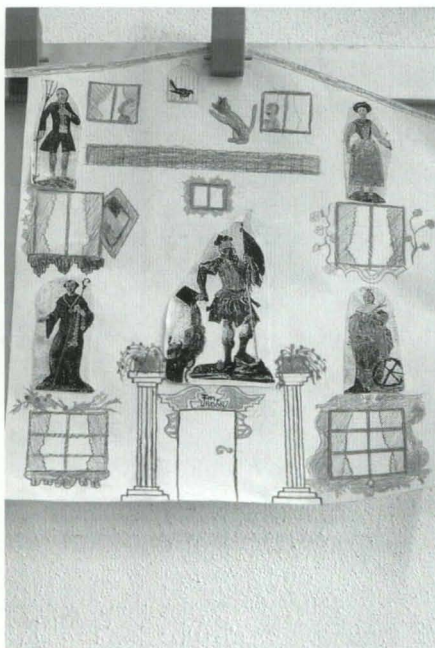


Fig.9. Sensibilisation au patrimoine sur le thème des saints protecteurs : animation à l'école communale d'Egling (classe de 4^{ème} primaire)

moment. Aucun oiseau, aucune fleur n'est identique. Ainsi, la maison des Lautenbacher dans la Wolfratshauer Strasse n°2, toujours occupée par les commanditaires, frappe d'emblée par le raffinement et la délicatesse des feuillages autour des fenêtres. Par endroits, un oiseau semble s'être tout juste posé. Du côté du fronton, une petite niche en trompe-l'œil abrite une figure de *saint Jacques* devant un taureau couché. En façade, une figure majestueuse de *saint Florian* (fig. 10). A gauche de la porte d'entrée, le nom des propriétaires et le numéro de la maison sont peints dans un cartouche en rocaille d'où s'échappent de fines branches d'églatier et au-dessus, sous une lanterne, également dans un cartouche rococo, un dicton à peine lisible.

Quant aux personnages d'Helga Mergenthal, ils lui sont généralement dictés par les propriétaires qui veulent singulariser leur maison et/ou la placer sous la protection d'un saint patron. Ainsi, à Neufahrn, l'artiste exécute en 1984 (comme le dit l'inscription dans le cartouche de la façade⁵⁵) les peintures de la maison Hansenbauer, Kirchstrasse n° 8 (fig.7). Outre le décor caractéristique autour des fenêtres et le soin particulier apporté à l'encadrement de la porte (comme on peut le voir également à Endlhausen, Wolfratshauer Strasse n°4), l'artiste a ici peuplé l'espace compris entre les fenêtres de plusieurs figures de saints grandeur nature (on y reconnaît désignés nommément les saints Florian, Léonard et Notburge) qui reposent sur des entablements placés entre les fenêtres à hauteur du bord supérieur de ces dernières. Dans un cartouche, une inscription : '*fruh auch spadt nieder bringt verlohren gut wieder*'.

Bien que résidant aujourd'hui à l'île d'Elbe⁵⁶, Helga Mergenthal est encore active dans la région, généralement pour raviver les couleurs et apporter quelques retouches à d'anciennes compositions, comme, en 1999, au Gasthof zur Post à Egling. Ici, l'accent semble bien avoir été mis sur le côté anecdotique de la diligence (cage d'oiseau suspendue à l'arrière, personnages dans la calèche, le bras appuyé sur le rebord de la fenêtre, mallette à ombrelles...). Les encadrements des fenêtres caractéristiques de l'artiste ont été retravaillés ; un écureuil a été ajouté à l'ensemble. Les fruits et les oiseaux sont peints toutefois plus grossièrement qu'à l'accoutumée.

L'artiste n'a confié que si elle utilise le dessin au poncif pour marquer quelques repères de la composition, pour le reste, elle se laisse d'ordinaire guider par l'inspiration du moment et par l'environnement (fig. 8). Ceci explique l'absence de carnets de modèles, bien que nous ayons pu établir des parallèles avec des œuvres

⁵⁵ Pinx.

H.K. Mergenthal

1984

⁵⁶ Elle a exposé en 1987 à Traunstein, en 1988-1990 à Bad Kissingen. De 1986 à 1998, ses œuvres comprennent essentiellement des peintures et des dessins des mines de Capoliveri, où elle expose régulièrement des œuvres inspirées par les dépôts miniers de l'île d'Elbe. Depuis 2000, elle est en charge de l'aménagement et de la gestion artistique du bâtiment du XVIII^e siècle conçu comme 'musée' dans le cadre des restaurations du 'parc minier' Fiori di Ferro à Rio Marina. Je dois ces renseignements à la belle-fille de l'artiste, Veronika Mergenthal, que je remercie vivement ici.

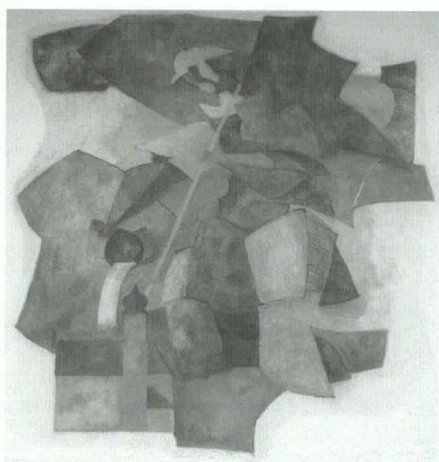


Fig.10. Exemples de représentation de saint Florian : de gauche à droite, à Attenham (maison Lautenbacher), à Endlhausen et à Bach (centrale des pompiers) (photos : N. Gesché).

plus anciennes. Si la majorité des décors contemporains - y compris les compositions proposées par les élèves de l'école communale lors d'une séance que nous avons organisée à leur intention sur la sensibilisation au patrimoine (fig.9) - sont bien dans la tradition des peintures du XVIII^e siècle, on ne manquera pas de louer l'audace, dans cette région conservatrice, des auteurs d'œuvres découvertes par hasard à Bach et à Ebigenalp : les saints sont ici traités dans un style cubiste qui semble faire fi de tout lien avec le passé (fig.10).

La qualité de ce corpus d'exemples, qui demanderait à être complété par un relevé exhaustif de toutes les peintures de la région, indépendamment du classement des édifices, montre que la peinture de façade ne peut être considérée

comme un 'ersatz' bon marché des œuvres antérieures⁵⁷ mais bien comme un « artisanat solide⁵⁸, (...) qui a le sens de ce qui convient au paysage local et à la population qui y retrouve tous ses saints favoris »⁵⁹. On observe cependant une évolution en ce qui concerne la fonction de la « Lüftlmalerei ». D'un côté, telle une enseigne, elle servait jadis à caractériser les maisons, faute de numéro. D'autre part se dessine une sécularisation graduelle qui la fait passer du statut de représentation tutélaire, comme celle de saint Florian, à celle de décoration, d'ornement. Il y a là un glissement du domaine religieux au domaine esthétique, celui-ci éloignant peu à peu celui-là, sans l'effacer tout à fait.

⁵⁷ M. BAUR-HEINHOLD, *op. cit.*, p.69.

⁵⁸ Voir Josef LORCH, *op. cit.*, p. 92. Nous renvoyons pour les modes de transmission de l'art 'baroque populaire' à Peter ASION, « Von Heimgewerbe zur Frühindustrialisierung », dans : *Barock in Baden-Württemberg vom Ende des Dreissigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution* (= catalogue de l'exposition tenue au château de Bruchsal du 27 juin au 25 octobre 1981), vol. 2, pp.445-458 et plus particulièrement p.445. Nous devons cette information à des notes communiquées par Dina Weisgerber à la mémoire de qui nous dédions cet article.

⁵⁹ Alois J. WEICHSLGARTNER et Wilfried BAHNMULLER, *Lüftlmalerei*, *op. cit.*, p. 22.

LES PIONNIERS DE LA PHOTOGRAPHIE À BRUXELLES ET L'IMAGE DE LA VILLE. DES VUES TOPOGRAPHIQUES À UNE PERSONNALISATION DU REGARD (1854-1877)

DANIELLE LEENAERTS

Le hasard – dans lequel l'analyse historique verra peut-être une nécessité – fait naître conjointement la ville moderne et la photographie. Filles de la révolution industrielle, l'une et l'autre génèrent une nouvelle perception de l'espace et du temps, autant qu'elles nourrissent un imaginaire. Or, force est de constater que les premières vues urbaines n'ont longtemps été appréciées que sous l'angle principal de la documentation historique et de la topographie, au détriment d'une lecture d'ordre esthétique.

Si la technique d'enregistrement qu'est la photographie se prête effectivement à de telles applications utilitaires, elle est aussi, dans le même temps, l'objet d'autres enjeux. Ainsi, attribués à des auteurs, les clichés traduisent leurs conceptions respectives du médium photographique ; situés dans le contexte de leur production, ils révèlent les rôles qu'on leur a alors assignés ; réexaminés aujourd'hui, ils s'enrichissent d'interprétations formulées à la lumière des préoccupations contemporaines.

C'est pourquoi, de même que la ville ne se laisse pas réduire à une seule et unique définition,¹ les significations des images photographiques débordent les lectures univoques et *disent* toujours plus que ce qu'elles montrent.

¹ Se posant la question du critère le plus adéquat pour définir la ville, André Joris constate surtout les limites de chacun d'eux. Les cinq critères retenus (statistique, historique, juridique, économique et de terminologie) ne parviennent en effet pas, à eux seuls, à offrir une définition satisfaisante. C'est pourquoi l'auteur affirme: "Toute définition tranchée, qu'elle s'appuie sur les chiffres, sur l'histoire, sur la terminologie, mène invariablement à une impasse : "La définition d'une ville ne pourra être adéquate qu'à condition de garder quelque chose de négatif et d'imprécis" (G. Chabot)." (André JORIS, "La notion de ville", dans : Chaïm PERELMAN (sous la dir. de), *Les catégories en histoire*, Bruxelles, Institut de Sociologie de l'U.L.B., 1969, p.94).

C'est ce que révèle l'étude des images de Bruxelles réalisées par ceux que Gustave Abeels qualifie de "pionniers de la photographie".² Esprits curieux qui pratiquèrent la photographie comme un loisir ou en tant qu'activité commerciale, ces hommes nous ont livré des images parmi les premières de l'histoire de la photographie en Belgique, dont une partie représente la capitale de la jeune nation belge : Bruxelles.

1. Les visages de Bruxelles de 1830 à 1880

Dans les premières années de son indépendance, Bruxelles se caractérise encore par son aspect médiéval. Traversée par la Senne et ses méandres, elle se compose d'impasses et de rues tortueuses, enserrées par le tracé des anciens remparts, progressivement remplacés par les boulevards de ceinture.³ À l'ouest de ceux-ci s'étendent de vastes espaces servant notamment à la blanchisserie, tandis qu'à l'est se construisent en ordre dispersé des hôtels de maître.

L'essor industriel et la croissance démographique vont déterminer l'évolution de la jeune capitale. Ainsi, la première gare – un simple pavillon entouré d'un enclos –, construite à l'entrée de l'Allée Verte au-delà des boulevards extérieurs, va rapidement se révéler insuffisante à la prise en charge du trafic, tant des passagers que des marchandises. Le succès de cette première ligne de chemin de fer, qui reliait Bruxelles à Malines, encourage la construction d'une gare intra muros. Située à deux pas de la place Rouppe, cette gare appelée du "Midi" ou des "Bogards", est inaugurée en 1840.⁴ Quatre ans plus tard, la gare du Nord, construite en contrebas du Jardin Botanique, viendra désengorger une partie du transport ferroviaire, engendrant la construction d'un nouveau quartier alentour : *"Sa construction fut comme le signal d'un brusque changement de décor. Tout l'aspect de cette partie de la cité se modifia comme par enchantement. Un faubourg populeux, en quelque mois, sortit de terre, ceignant la ligne ferrée et la gare de rangées épaisses de maisons."*⁵

On prend donc la mesure de l'importance du chemin de fer dans le développement de l'axe Nord-Sud, comme axe industriel et commercial de la ville déterminé par la proximité des transports, le rail tendant à l'emporter sur le canal.⁶

² Voir Gustave ABEELS, *Les Pionniers de la photographie à Bruxelles*, Zaltbommel, Bibliothèque européenne, 1977.

³ C'est par un décret promulgué en 1810 que Napoléon ordonna le démantèlement des vestiges de l'enceinte du XIV^{ème} siècle et leur remplacement par des boulevards. Ces travaux d'aménagement s'étendront jusqu'aux années 1840 et donneront à la ville intérieure son contour pentagonal. Pour plus d'informations à ce sujet, voir: Astrid LELARGE, *Bruxelles, l'émergence de la ville contemporaine: la démolition du rempart et des fortifications au XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles*, Bruxelles, C.I.V.A., 2001.

⁴ Elle sera remplacée en 1869 par la nouvelle gare du Midi, construite sur le territoire de Saint-Gilles.

⁵ Yvon LEBLIQ, "Les transformations du paysage urbain", dans : Jean STENGERS (sous la dir. de), *Bruxelles. Croissance d'une capitale*, Anvers, Fonds Mercator, 1979, p. 258.

⁶ C'est dans ce contexte de développement du rail que Molenbeek s'affirme comme le principal faubourg industriel de la ville.

La pression démographique, si elle entraîne une densification de l'habitat existant, favorise aussi le développement des faubourgs. Comme le rappelle Marcel Vanhamme, la progression démographique s'élève, entre 1835 et 1856, à une augmentation annuelle de 2 017 habitants et sera continue jusqu'en 1890.⁷ C'est ainsi que les faubourgs, composant un axe Est-Ouest, s'urbanisent peu à peu. À commencer par le quartier Léopold, à l'est de la ville. Confié à l'architecte Tilman-François Suys, le plan en échiquier qu'il élabore en 1838 s'en réfère à la géométrie pour faire se correspondre et alterner les blocs de maisons aux esplanades et autres bâtiments officiels.

Mais le coup d'envoi de l'agrandissement de Bruxelles, par l'extension vers ses faubourgs, ne sera véritablement donné qu'en 1860. Le 10 mars, le ministre Frère-Orban édicte une loi qui abolit les octrois auxquels étaient jusque-là soumis les échanges commerciaux entre la ville et les régions qui l'entourent. Confié à l'inspecteur voyer Victor Besme, le *Plan d'ensemble pour l'extension et l'embellissement de l'agglomération bruxelloise* traduit bien l'ambition portée par les décennies 1860-1880 qui, en sus de l'agrandissement, vise à "assainir" et "embellir".⁸

Cette orientation correspond à ce que les historiens de l'urbanisation de Bruxelles considèrent généralement comme un tournant. Sous l'impulsion de Léopold II, le "roi bâtisseur", et de Jules Anspach, bourgmestre de Bruxelles entre 1863 et 1879, se met en place une politique volontariste de grands travaux, qui illustre l'unité de vision des deux hommes.⁹ Si la période de 1830 à 1860 avait déjà vu l'aménagement de nouvelles rues telles que la rue Blaes et celles entourant la place Saint-Jean ou encore la création des Galeries Saint-Hubert (1847), le voûtement de la Senne et le percement des grands boulevards (1867-1871) ainsi que l'aménagement du quartier Notre-Dame aux Neiges (1874-1877), inscrivent quant à eux de profondes transformations dans le paysage bruxellois, dont la photographie se fait le témoin.

Le voûtement de la Senne, que d'aucuns qualifient de table rase, trouve sa justification, d'une part dans les inondations provoquées par ses débordements et, d'autre part, dans les épidémies de choléra qui se déclaraient régulièrement dans les quartiers qui jouxtent le cours d'eau. Le pittoresque de ces derniers ne pouvait l'emporter sur la volonté hygiéniste de contrer l'aspect nauséabond de la Senne, faisant fonction d'égout à ciel ouvert. Mais l'argumentation hygiéniste

⁷ Nous renvoyons à: Marcel VANHAMME, *Bruxelles capitale. Évolution de la ville de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Office de Publicité, 1947, p.22-27.

⁸ Thierry Demey résume en ces deux termes le chapitre consacré à cette période dans l'ouvrage suivant: Thierry DEMEY, *Bruxelles. Chronique d'une capitale en chantier. 1. Du voûtement de la Senne à la Jonction Nord-Midi*, Bruxelles, Paul Legrain/C.F.C., 1992.

⁹ "Les initiatives de grande envergure du bourgmestre de Bruxelles répondaient parfaitement au désir de prestige de Léopold II et, inversement, les projets de Léopold II ne rencontrèrent jamais d'opposition de la part d'Anspach." (Jan APERS, Jos VANDENBREEDEN, Linda VAN SANTVOORT, "Aperçu chronologique des réalisations urbaines les plus importantes à Bruxelles et dans son agglomération, 1780-1982, dans : *Pierres et rues. Croissance urbaine 1780-1980*, Bruxelles, Passage 44, 1982, p. 42.)

d'Anspach vient avant tout servir les conceptions libérales de l'homme politique, qui entend faire du centre de Bruxelles la vitrine du dynamisme économique de la jeune nation belge.¹⁰ Cette décision d'Anspach d'enfouir la Senne sous de larges boulevards reviendra à modifier radicalement –voire à dénaturer– cette partie de la ville basse.

Outre l'assainissement, Anspach affiche l'objectif d'améliorer le logement de la classe ouvrière, allant jusqu'à affirmer : *"Il ne faut pas perdre de vue que l'assainissement des grandes villes et la construction d'habitations salubres pour les classes nécessiteuses, ce n'est qu'une seule et même chose."*¹¹ Cette ambition –en réalité, cette façade– sociale se traduit dans le contrat signé par les autorités de la Ville de Bruxelles avec la firme londonienne chargée de l'exécution des travaux, la "Belgian Public Works Company". Il y était question, en contrepartie des expulsions, de construire des habitations ouvrières à concurrence d'un million de francs maximum. Non seulement cette clause ne fut pas respectée, malgré les besoins criants laissés par la démolition de pas moins de 1100 maisons, mais les travaux entrepris s'avèrent au contraire participer d'une opération spéculative, destinée à attirer en ville la population aisée, par la construction de luxueux immeubles le long des nouveaux boulevards du centre.¹²

Le libéralisme de Jules Anspach¹³ va aussi présider à la transformation du quartier Notre-Dame-aux-Neiges. Composé de nombreuses impasses et cours

¹⁰ La description qu'en fait Camille Lemonnier est particulièrement explicite : *"La rivière serpente à travers cette agglomération de petites maisons tassées, en bonne ouvrière qui prend sa part du travail général et se multiplie pour être largement serviable : ses bras s'étendaient partout, plongeant au cœur de cette existence besogneuse, avec des amas de grosses écumes jaunâtres aux barrages, des remous de vapeurs bouillantes le long des usines, des traînements lents de flaques huileuses sur tout son parcours."*

Elle avait fini par être le dépotoir, non seulement des industries groupées sur ses bords, mais de toutes les maisons riveraines : il n'était pas rare de voir un ventre ballonné de chien flotter, pêle-mêle avec des mises-bas et des débris ménagers, à la dérive de ses eaux grasses et lourdes. En automne, des brouillards montaient de ses vases, assombrissaient l'air de crêpes opaques à travers lesquels les réverbères, le soir, avaient l'air d'yeux rouges larmoyants; et ses pestilences saturaient l'atmosphère d'une odeur particulière, où se confondaient des relents de caoutchouc, de cambouis et de vieille suite mouillée.", dans : Camille LEMONNIER, *La Belgique*, Paris, Librairie Hachette, 1888, p. 34.

¹¹ Annales parlementaires de la Chambre, session 1866-1867, séance du 21/5/1867, p. 1049.

¹² Le succès de cette opération est néanmoins mitigé. Les prestigieux immeubles de rapport ne sont pas parvenus à séduire dans les proportions escomptées une population bruxelloise aisée, pour qui le mode d'habitat lié à la maison unifamiliale l'emporte sur celui de l'appartement.

¹³ Ce libéralisme aveugle du bourgmestre l'a conduit, selon Anne Van Loo, à commettre deux erreurs. La première consista à ne pas traiter l'entreprise chargée des travaux du voûtement de la Senne par adjudication publique, selon l'usage. Au sujet de la seconde, l'auteur souligne : *"Le discours libéral qu'il tient sur l'incapacité de l'administration à mener à terme un projet complexe et sur la plus grande mobilité d'action et de capitaux des entreprises privées est la seconde erreur commise par Anspach –de loin, la plus lourde de conséquences. Pour ce projet d'une emvergure sans précédent dans l'histoire de Bruxelles, on ne disposera jamais ni de plans d'exécution définitifs, ni de devis estimatifs précis, ni de cahier des charges puisque les travaux sont partiellement financés par une plus-value impossible à estimer."* (Anne VAN LOO, "L'haussmannisation de Bruxelles : la construction des boulevards du centre, 1865-1880", in: *Revue de l'Art*, n° 106, 1994, p. 41.) La plus-value mentionnée prévisible par l'auteur correspond à l'augmentation attendue de la masse imposable, engendrée par l'installation prévisible d'une population aisée.

intérieures, essentiellement habité par une population ouvrière vivant dans des conditions d'hygiène déplorables, ce quartier populaire dénotait dans le haut de la ville. De manière identique au voûtement de la Senne, l'opération d' "assainissement" du quartier Notre-Dame-aux-Neiges a consisté à expulser la population, majoritairement ouvrière, à démolir puis reconstruire, le long de rues larges et rectilignes, un habitat bourgeois destiné aux classes aisées.¹⁴

Le mayorat d'Anspach donne aussi lieu à d'autres travaux d'envergure, tels que le colossal chantier du Palais de Justice (1866-1883), ou l'aménagement des abords de la collégiale Sainte-Gudule, qui sera extraite du tissu urbain environnant – par voie de démolitions – de manière à être mise en valeur. À son décès, en 1879, Anspach aura donc accompli une transformation radicale de Bruxelles, estimée par les uns comme une modernisation nécessaire, assimilée par les autres à une véritable entreprise de destruction.

Effectivement fondée sur un nombre impressionnant de destructions, cette politique "haussmanienne" d'Anspach se prête à un bilan en demi-teinte: *"Il n'y avait plus d'espaces vacants dans le Pentagone et de larges secteurs de la ville avaient vu l'habitat ancien et souvent vétuste remplacé par des hôtels de maître ou de grands immeubles de rapport et de commerce destinés aux classes aisées de la population. La population ouvrière, chassée des quartiers misérables où elle s'entassait et incapable de payer les loyers demandés dans les nouvelles constructions, se trouva obligée, soit de quitter la ville pour les faubourgs voisins, soit de se reloger dans d'autres quartiers du Pentagone, tout aussi pauvres que ceux qu'elle avait quittés et qui n'avaient pas été touchés par la gigantesque opération urbaine entreprise par l'administration Anspach."*¹⁵

Succédant à Anspach, Charles Buls développera entre 1878 et 1899 une politique diamétralement opposée à celle de son prédécesseur. Inspiré des théories urbanistiques culturalistes de Camillo Sitte¹⁶, il prônera le "respect filial des souvenirs anciens".¹⁷ Sa lutte pour la préservation du patrimoine bâti se traduira notamment par la restauration des maisons de la Grand-Place, entre 1883 et 1897.

¹⁴ Au sujet des travaux entrepris dans le quartier Notre-Dame-aux-Neiges et de leurs conséquences, voir : "Le quartier Notre-Dame-aux-Neiges", dans : Thierry DEMEY, *Bruxelles. Chronique d'une capitale en chantier. 1. Du voûtement de la Senne à la Jonction Nord-Midi*, Bruxelles, Paul Legrain/C.F.C., 1992, p.98-118.

¹⁵ Yvon LEBLICQ, *op. cit.*, p. 268.

¹⁶ Chef de file de ce que Françoise Choay a défini comme le modèle culturaliste en urbanisme, l'autrichien Camillo Sitte publie en 1889 un ouvrage intitulé *Der Städtebau* ("L'Art de bâtir les villes"). Prônant le retour à l'unité organique de la cité et le respect de l'héritage du passé, Sitte donne la préséance au groupement sur l'individu et à la culture sur le progrès. À l'encontre de la linéarité haussmannienne et de l'isolement des bâtiments, Sitte se prononce en faveur des espaces relationnels : *"Les formes directrices ne sont plus celles des édifices mais celles des lieux de passage et de rencontre, c'est-à-dire des rues et des places."* (Françoise CHOAY, *L'urbanisme. Utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1965, p.43.)

¹⁷ *"Une ville doit fatalement se transformer, s'adapter à des besoins nouveaux de circulation, à des exigences de propreté, d'hygiène et de confort. Mais cette évolution ne doit pas se faire brutalement, elle doit s'opérer avec un respect filial pour tout ce qui peut, sans inconvénient, être conservé de souvenirs anciens."* (Charles BULS, *Esthétique des villes*, Bruxelles, Bruylant, 1894, p.19.)

Témoins ou interprètes des transformations profondes qu'a connues Bruxelles entre la fin des années 1830 et les années 1880, les photographes qui ont pris la ville pour thème nous livrent leur vision de Bruxelles dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Fruits de commandes ou d'initiatives personnelles, leurs images, pour une grande part, font aujourd'hui *œuvre*, par leur singularité propre, leur capacité mentionnée plus haut à évoquer davantage que ce qu'elles montrent et leur participation à une démarche d'auteur.

2. Bruxelles par la photographie, 1839-1880

Dès les prémisses de son invention, la photographie apparaît comme une technique destinée tant aux artistes qu'aux hommes de science. Révélée au public en 1839, elle se trouve d'emblée louée pour ses qualités de précision, de fidélité aux apparences de son référent. Ce nouveau mode de représentation, voué à des applications aussi nombreuses que diverses, offre une *empreinte* d'une précision jusque-là inégalée.¹⁸

Dans un premier temps, c'est le nom de son inventeur officiel, le Français Daguerre, qui inspire l'appellation du premier procédé photographique : le daguerréotype (1839). Se caractérisant par un temps de pose de plusieurs minutes, il donne lieu à une image unique, non reproductible, dont le support est une plaque de cuivre. Son application restera principalement cantonnée au portrait¹⁹, pratiqué à Bruxelles dans les ateliers renommés des frères Band, de Jacques Raphaël Barboni ou encore d'Alphonse Plumier.²⁰

Il faut attendre les années 1850 pour voir le motif de la ville apparaître dans l'œuvre du calotypiste Guillaume Claine.²¹ C'est aussi ce dernier qui introduira

¹⁸ Comme l'a défini Charles Sanders Pierce, l'image photographique appartient au registre des *index*, soit des signes présentant la particularité d'avoir entretenu avec leur référent un lien de connexion physique. L'étymologie du terme *-photo graphein-*, "écriture par la lumière", indique que la nature de cette empreinte est avant tout lumineuse. Le procédé physico-chimique par lequel cette empreinte peut être conservée sur un support va subir de constantes améliorations, tout au long de l'histoire du médium photographique.

À propos de la classification de la photographie comme empreinte, voir : Charles Sanders PIERCE, *Ecrits sur le signe*, trad. par Gérard Deledalle, Paris, Seuil (Coll. "L'ordre philosophique"), 1978.

¹⁹ Notons que figure, parmi les premières photographies de Daguerre, une vue du boulevard du Temple, à Paris, prise depuis la fenêtre de son appartement. Le paysage urbain s'impose donc parmi les premiers thèmes traités par la photographie. Cependant, l'absence d'animation dans le rendu photographique donne une représentation dénaturée de l'urbanité. C'est ce qui ressort du commentaire de ce daguerréotype par Samuel Morse, à qui l'inventeur avait présenté cette image, au mois de mars 1839, six mois avant l'annonce officielle de l'invention de Daguerre : "*Le boulevard, bien que constamment parcouru par un flot de piétons et d'équipages, était parfaitement désert, exception faite d'une personne qui faisait cirer ses bottes. Ses pieds se devaient bien sûr de rester immobiles pendant un certain temps, l'un posé sur la boîte du cirer de chaussures et l'autre sur le sol.*" (cité dans : Michel FRIZOT (sous la dir. de), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas/Adam Biro, 1994, p.28.)

²⁰ En Belgique, seuls trois daguerréotypes présentant des vues extérieures sont aujourd'hui conservés.

²¹ Succédant au daguerréotype, le calotype est breveté en 1841 par l'Anglais William Henry Fox Talbot. Recourant au papier comme surface sensible, ce procédé vise l'obtention d'un négatif, à partir

à Bruxelles la photographie sur verre, dans le courant des années 1850. Couplé à l'utilisation du collodion, le négatif verre offre une netteté supérieure au calotype et un temps de pose réduit à quelques secondes. Cette technique aura la faveur des photographes jusque dans les années 1880. À la suite de celles de Guillaume Claine, nous nous proposons d'analyser les œuvres respectives de quatre photographes qui ont choisi de prendre Bruxelles pour sujet, à savoir: le chevalier Dubois de Nehaut, Edmond Fierlants, Louis Ghémar et Jean-Théodore Kämpfe. Produits dans des contextes divers, leurs clichés révèlent la ville selon des points de vue particuliers, répondant à des impératifs de commande par un souci affiché d'exactitude, témoignant au contraire d'une interprétation toute personnelle, ou mêlant encore l'une et l'autre approche.

- Guillaume Claine (1811-1869)

Né à Marche-en-Famenne, journaliste et sténographe aimant à se présenter comme "homme de lettres", Guillaume Claine entame ses premières recherches photographiques en 1847. Centrées sur l'amélioration de la photographie sur papier, elles visent aussi la suppression des aberrations optiques. Deux ans plus tard, il s'associe avec Louis Jacopssen, propriétaire terrien et photographe amateur, avec lequel il pratique notamment les impressions combinées, permettant de regrouper, au sein d'un même tirage, des éléments provenant de négatifs différents.

D'emblée, les deux hommes se tournent vers les vues d'architecture et de monuments, et réalisent ensemble un album, offert au roi Léopold I^{er} en 1850. Fortement retouchées, ces épreuves s'apparentent plus à des dessins qu'à des photographies, présentant les places, édifices religieux ou monuments les plus célèbres de Bruges, Gand et Bruxelles. Il appert que Claine et Jacopssen, tirant parti de l'aspect granuleux du calotype, ont renforcé la parenté du calotype avec le dessin, par la retouche et l'impression combinée. Si ces deux aspects tendent à disparaître dans les œuvres ultérieures de Claine, on peut déjà remarquer, dans l'ensemble des neuf vues bruxelloises de ce premier album, une tendance claire à privilégier les vues obliques, de manière à animer la représentation, en évitant le statisme de la vue frontale et la répétition du point de vue.

Fort de la renommée acquise grâce à cet album, Claine adresse au ministre de l'Intérieur, Charles Rogier, une demande de soutien financier. Dans le but de trouver les fonds nécessaires à la poursuite de ses activités, le photographe propose de fournir à l'État une collection de vues des principaux monuments de Belgique.

duquel on obtient des tirages positifs. Son avantage substantiel sur le daguerréotype réside dans la reproductibilité de l'image obtenue. Le temps de pose reste long, variant d'une à plusieurs minutes en fonction des conditions atmosphériques. Moins précis que le daguerréotype, le calotype présente un aspect granuleux engendré par les fibres du négatif papier, que nombre de photographes choisissent d'exploiter à des fins esthétiques.

Au terme d'âpres négociations,²² un subside lui est accordé en avril 1850, en même temps qu'un délai de deux ans pour porter son projet à bien.

Cette subvention allouée par l'État revient donc à confier mission au photographe de constituer une collection photographique portant sur le patrimoine national. S'il s'agit là d'une première en Belgique,²³ cette formule va connaître un véritable succès dans les années à venir. Ce type de commande à visée patrimoniale, estimée d'utilité publique, consacre l'œuvre d'un photographe, tout en lui assurant des revenus financiers lui permettant de poursuivre ses activités.

Sur l'ensemble des photographies réalisées par Claine dans le cadre de cette première mission, quatre vues ont été prises à Bruxelles. Leurs caractéristiques stylistiques, différentes de celles de la série précédente, s'expliquent notamment par le changement de technique survenu dans l'œuvre du photographe.

Ayant passé le mois de mai 1850 à Paris, juste après la confirmation de son subside, Claine y a pris connaissance des nouvelles techniques de photographie sur verre. La rencontre de Gustave Le Gray et Nicéphore Niepce, maîtres et défenseurs de ce nouveau support, s'avère décisive pour le photographe belge, qui choisit de le faire sien et contribue à le diffuser.

Comparativement à la série précédente, les images ont gagné en netteté, en précision dans le rendu des détails, ce dont témoignent en particulier la vue de la Maison du Roi et celle d'une maison de la Grand' Place. La première, photographiée selon une perspective oblique, fait particulièrement ressortir l'ornementation sculptée de la façade, l'angle de vue choisi contribuant à accentuer l'impression de relief. Il est cependant à noter que l'imparfaite maîtrise de la lumière tend à laisser l'extrémité gauche de l'image dans la pénombre.

De format vertical, centrées sur deux édifices particuliers, ces photographies sont complétées par deux vues d'ensemble horizontales. L'une (fig. 1.) présente le côté nord de la Grand' Place, fermé à gauche par l'Hôtel de ville et s'ouvrant

²² La demande de Claine se vit opposer certaines réticences. Ainsi, une commission avait été formée à la demande de Rogier afin d'étudier la pertinence de la proposition du photographe. Composée de quatre membres désignés par la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale, deux d'entre eux émettent des objections. Le peintre Jean-Baptiste Van Eycken estimait que les calotypes de Claine ne démontreraient pas de progrès significatif par rapport à ceux de leur inventeur, le britannique Talbot. Pour sa part, Adolphe Quételet, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique, émet des doutes quant à la conservation des épreuves sur papier.

²³ Cette mission de Claine précède aussi, en France, la célèbre "mission héliographique", confiée en 1851 par la Commission des monuments historiques à un groupe de cinq photographes français parmi les plus éminents de l'époque. A ce sujet, voir : Anne DE MONDENARD, "La mission héliographique: mythe et histoire", dans : *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, p.61-81.

Si ces missions se développent essentiellement dans la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, cette forme de commande réapparaît en France à la fin du 20^{ème} (Mission photographique de la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale, 1984). À Bruxelles, Jean-Louis Godefroid, directeur de l'Espace photographique Contretype, redonne vie à ce concept de mission depuis le début des années 1990, en l'associant notamment à des résidences d'artistes. (À ce sujet, voir: Danielle LEENAERTS, "Résider/photographier à Bruxelles", dans : *Contretype. Bulletin bimestriel*, n° 65, novembre-décembre 1999, p.2-3.)

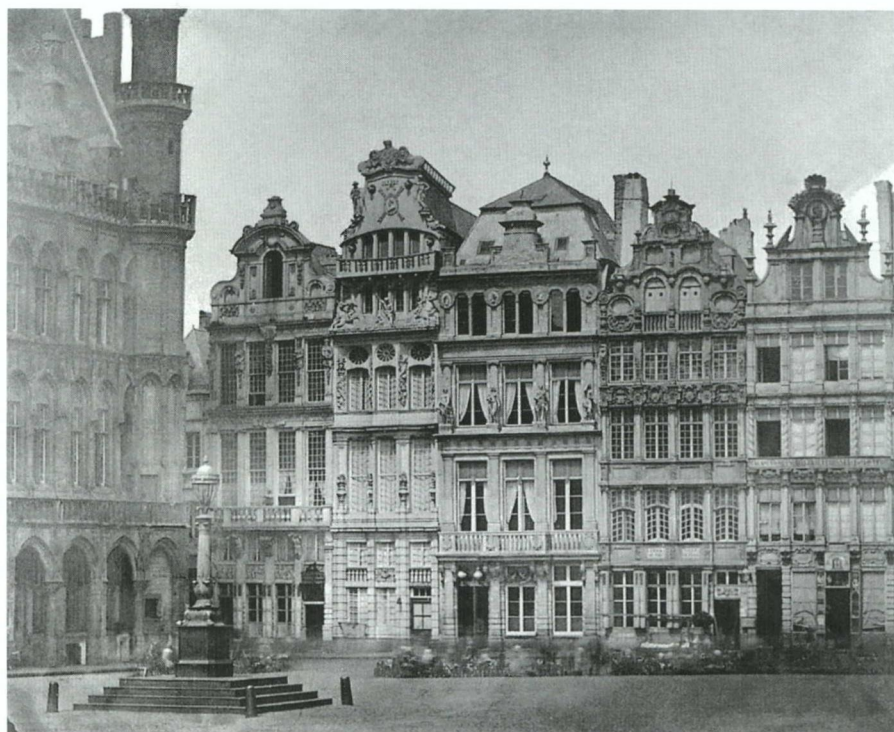


Fig. 1. Guillaume Claine, sans titre, 1851; tirage sur papier salé ou albuminé ; Bruxelles, coll. Bibliothèque Royale Albert I^{er} (Steven F. JOSPEH, Tristan SCHWILDEN, *À l'Aube de la photographie en Belgique. Guillaume Claine (181-1869) et son cercle*, Bruxelles, Crédit Communal, 1991, p.68.)

à l'avant-plan sur ce que l'on devine être une scène de marché.²⁴ La longueur du temps d'exposition ne permettant pas de saisir les corps en mouvement, on ne parvient en effet à distinguer que des silhouettes imprécises, qui évoquent l'activité maraîchère plutôt qu'elles ne la représentent. La volonté de la faire apparaître à l'image participe d'un désir d'animation de la composition, dont Guillaume Claine fait habituellement preuve dans ses compositions, tant par la présence de personnages que par le recours à des perspectives dynamiques.

Ces qualités tendent cependant à disparaître dans les œuvres ultérieures du photographe. Vraisemblablement, les contraintes patrimoniales de la seconde mission photographique qui lui est commandée vont déterminer une démarche plus proche de la topographie que de la création libre.

²⁴ L'autre cliché donne à voir l'église Notre-Dame de la Victoire, dont Claine avait précédemment photographié le portail. On la retrouve ici dans une vue élargie, présentant l'édifice dans son environnement.

En 1852, ce sont les autorités de la Ville de Bruxelles que Claine sollicite cette fois, dans le but de réaliser un “*recueil contenant tout ce que la capitale offre de plus remarquable et de plus intéressant, surtout dans ses nombreux monuments*”²⁵

L’argumentation qu’il développe se trouve tout entière centrée sur l’intérêt documentaire de la photographie pour la mémoire patrimoniale. Conserver un souvenir des monuments du passé est donc la raison d’être que Claine confère à ce projet de recueil photographique, qu’il présente sous la forme d’une liste d’une douzaine de sites et de monuments.

Invoquer la raison patrimoniale revient à conscientiser les autorités communales sur une question qui préoccupe l’État. L’existence même de la Commission royale des Monuments, créée en 1835, suffisait à le rappeler. Mais au-delà de cet argument, Claine convainc ses interlocuteurs en faisant référence au plus faible coût et surtout à la plus grande précision de la photographie par rapport au dessin.

L’ensemble de ces critères –liste détaillée de monuments, visée descriptive, précision documentaire– s’ils séduisent le bourgmestre De Brouckère au point d’accorder à Claine sa subvention, déterminent à l’avance le travail du photographe, par des exigences d’ordre topographique.

Comme le soulignent Steven F. Joseph et Tristan Schwilden, cette deuxième mission de Claine témoigne en effet des limites des vues topographiques, qui tendent à sacrifier la démarche du photographe à la précision descriptive: “*Lorsqu’il fixe sur ses plaques des bâtiments historiques, l’absence de tout être vivant et la monumentalité des sujets nous donnent des études baignant dans une étrange atmosphère, presque typologique et muséale. Cette série nous montre clairement quelles étaient les limites, mais aussi les possibilités découvertes par les premiers photographes de vues topographiques. La technique permettait à Claine d’enregistrer avec une fiabilité et une exactitude mécanique l’apparence détaillée des principaux sites de la capitale et de mener à bien, au pied de la lettre, son entreprise.*”²⁶

Aboutissant à une collection de quarante-quatre vues, ce travail donne également lieu, en 1854, à la publication d’un album par l’imprimerie lilloise de Louis-Désiré Blanquart-Evrard.²⁷ Sous le titre *Bruxelles photographique* cet album de dix vues confirme Claine dans ses fonctions de photographe de vues topographiques, application dont l’imprimerie de Blanquart-Evrard était d’ailleurs reconnue comme la spécialiste.

Les possibilités nouvelles offertes par les vues topographiques reposent essentiellement sur les avancées techniques de la photographie, qui visent une repro-

²⁵ Lettre manuscrite de Guillaume Claine, 21 janvier 1852, Archives communales, dossier “Beaux-Arts/Vues photographiques”, Musée communal de Bruxelles.

²⁶ *Op. cit.*, p. 46.

²⁷ À propos de l’histoire de cette imprimerie, on consultera: Isabelle JAMMES, *Blanquart-Evrard et les origines de l’édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités, 1851-1855*, Genève, Librairie Doz-A., 1981.

duction toujours plus fidèle du référent. Aussi, Claine laisse-t-il une œuvre qui témoigne de cette évolution, dans ce qui furent les premières années d'existence du médium photographique. L'ironie du sort veut que les sommes englouties dans ses recherches le laissèrent en si mauvaise posture financière qu'il dut abandonner la photographie, au terme d'une carrière d'à peine cinq ans. En 1853, Guillaume Claine se voyait contraint d'accepter un poste de concierge de musée, pour subvenir aux besoins de sa famille.

- Louis Pierre Théophile Dubois de Nehaut (1799-1872)

Magistrat français promu chevalier de l'ordre de Léopold en 1850, Dubois de Nehaut s'installe à Bruxelles un an plus tard, vraisemblablement pour des raisons politiques.²⁸ Enregistré à la commune en tant que rentier, c'est à titre d'amateur qu'il pratique la photographie, l'appliquant principalement aux portraits de son entourage et à sa nouvelle ville d'adoption, Bruxelles.

Ce sont en effet l'un et l'autre thème que l'on voit associés dans un premier album, composé en 1854. Outre deux autoportraits, on trouve une douzaine de portraits de parents et amis, photographiés dans l'appartement de Dubois de Nehaut, faisant pour l'occasion office de studio. C'est à l'un de ses proches décédé, qui figurait sur un des portraits en compagnie de sa femme, que le photographe dédie cet album, intitulé *Promenade aux environs de la place de Cologne à Bruxelles. Délassements d'un ami de Monsieur Gihoul*.

Outre cette adresse spéciale, ce titre nous renseigne doublement sur la méthode du photographe. D'une part, les "délassements" dont résultent ces images évoquent le statut d'amateur de leur auteur. D'autre part, le terme de "promenade" inscrit la démarche de Dubois de Nehaut dans le registre de la flânerie –notion caractéristique du 19^{ème} siècle mise en exergue par Walter Benjamin²⁹, située dans l'environnement précis d'une place. Or, cette place de Cologne –aujourd'hui place Rogier– n'est autre que le lieu de résidence de Dubois de Neuhaut, qui y occupe un appartement, au n° 7.

²⁸ Dans la monographie qu'ils consacrent au photographe, Steven F. Joseph et Tristan Schwilden émettent deux hypothèses quant à l'exil de Dubois de Neuhaut. L'une, d'ordre politique, invoque le coup d'état de Louis Bonaparte et l'opposition républicaine du magistrat français. L'autre, d'ordre économique, se fonde sur les investissements de Dubois de Neuhaut dans une société anonyme belge, de laquelle il aurait souhaité se rapprocher. Voir: Steven F. JOSEPH, Tristan SCHWILDEN, *Le chevalier L.P.T. Dubois de Nehaut, 1799-1872. Sa vie, son œuvre*, Anvers/Bruxelles, Museum voor Fotografie/Crédit Communal, 1987, p. 9-10.

²⁹ Arpenteur du labyrinthe urbain, le flâneur incarne, selon Walter Benjamin, un mode d'observation à la fois distancé et lumineux de la ville au seuil de la modernité: "C'est le regard du flâneur dont le mode d'existence dissimule dans un nimbe apaisant la détresse future de l'habitant des grandes villes. Le flâneur se trouve encore sur le seuil, le seuil de la grande ville comme de la classe bourgeoise. Ni l'une ni l'autre ne l'ont encore totalement assujetti; ni dans l'une ni dans l'autre il ne se sent chez lui." (Walter BENJAMIN, Rolf TIEDEMANN (introduction), *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, trad. par Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 42.)

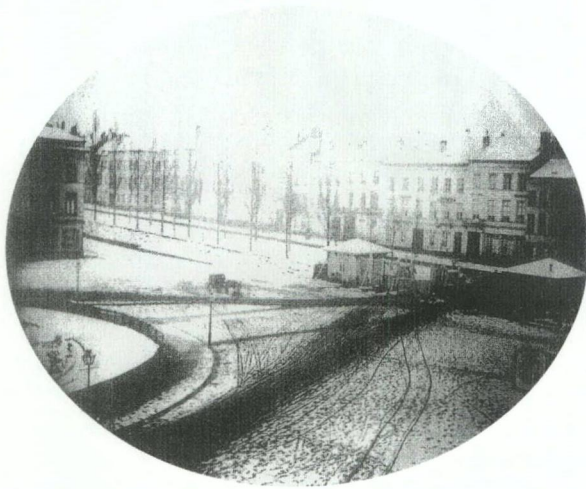


Fig. 2. L.P.T. Dubois de Nehaut, *Vue de la place au dégel*, 1854 ; tirage sur papier salé; Bruxelles, coll. Tristan Schwilden (Tristan SCHWILDEN, *Le Chevalier L.P.T. Dubois de Nehaut 1799-1872. Sa vie, son œuvre*, Bruxelles, Crédit Communal, 1987, p.38.)

Si les portraits se rapportaient à l'environnement humain du photographe, les vues urbaines qui complètent l'album contribuent, elles aussi, à l'inscrire dans le registre autobiographique. Deux premières vues, prises depuis l'appartement du photographe, introduisent le spectateur dans son intimité puisqu'elles lui dévoilent la perception qu'a Dubois de Nehaut de son environnement propre, depuis le lieu même de sa résidence. La première, intitulée *Vue de la place au dégel* (fig.2), présente un paysage hivernal enneigé, l'axe oblique du boulevard étant désert, à l'exception de la présence d'une voiture à chevaux, qui apparaît floue. Les traces de roues dans la neige traduisent cependant le passage préalable d'un trafic plus dense, tandis qu'émerge la chaussée, sous l'effet du dégel. Le graphisme de cette image, associé aux oppositions des noirs et des blancs, de même que l'axe oblique de la composition, donnent à cette œuvre une dynamique pourtant absente de son sujet. À l'inverse, la deuxième vue, ayant pour sujet la place pendant les Fêtes de Septembre, fait passer au premier plan l'événement et secondaire le lieu où il se déroule. Dubois de Nehaut, comme l'attestent d'autres œuvres, vise ici l'instantanéité. Sa maîtrise du collodion humide l'autorise en effet à réduire le temps de pose à quelques secondes, faisant apparaître les corps en mouvement avec une netteté relative, mais plus que satisfaisante pour l'époque.³⁰ Cette capacité du photographe à représenter de tels sujets d'actua-

³⁰ On ne parlera véritablement d'"instantané", dans l'histoire de la photographie, qu'au sujet d'épreuves obtenues en un temps de pose inférieur ou égal à une seconde. Il faudra attendre les années 1880 pour voir réunies les conditions techniques et chimiques nécessaires à la réalisation de telles images. Néanmoins, la conception de l'instantanéité, chez Dubois de Nehaut, se double d'une maîtrise technique exceptionnelle pour l'époque. Les qualités de son travail sont d'ailleurs rapidement reconnues par la Société française de Photographie, qui accepte Dubois de Nehaut comme membre dès 1855, un an à peine après la création de cette association.

lité, l'ont d'ailleurs rétrospectivement fait apprécier comme l'un des précurseurs du photoreportage.³¹

Les deux autres représentations de Bruxelles ancrent elles aussi le caractère autobiographique de cet album. L'une, prise depuis le balcon de l'appartement de Dubois de Nehaut, donne à voir la place en phase terminale de construction. La seconde, prise de plain-pied depuis la place, la montre vide de toute animation. Centrée sur l'immeuble où vit le photographe, elle dévoile au spectateur le lieu duquel furent prises les images qui précèdent, révélant en quelque sorte les coulisses de la prise de vue. Son titre en forme de légende, rédigé tel un souvenir à la troisième personne, témoigne de la découverte du lieu par le photographe : *"Il vient à Bruxelles ; voit un appartement place de Cologne n°7. La vue lui semble belle. Il demande à le visiter et le loue pour 15 jours."* Ces quinze jours allaient se prolonger en une période de vingt ans...

Au fur et à mesure de la contemplation de ces images, le spectateur comprend que cette "promenade" qui lui est proposée est autant celle, autour d'un lieu public, d'une place bruxelloise, que celle, d'ordre autobiographique, intime, de l'environnement personnel du photographe.

La même année 1854, Dubois de Nehaut réalise une autre série à visée plus descriptive, mais dont le mode d'approche est aussi la promenade ou, plus exactement, la visite : celle du Jardin zoologique de Bruxelles.

Outre les animaux qu'il renferme, c'est aussi le cadre du Jardin zoologique qui est pris pour sujet. Si les images d'animaux traduisent son talent à rendre le mouvement, les clichés du parc en déclinent les multiples aspects.³² Aussi le kiosque à musique est-il représenté frontalement, entouré des chaises vides mais laissant soupçonner un public nombreux lors des prestations de musiciens ; au-delà de l'étang, dans un écrin de verdure, les maisons de la chaussée d'Etterbeek rappellent que cet espace vert jouxte un quartier en pleine expansion, le quartier Léopold. Cette tension entre espace naturel et espace construit s'exprime avec une certaine étrangeté dans une vue montrant un jardin en contrebas, dans lequel est ménagée une terrasse munie de chaises et contournée par un chemin. Y apparaissent deux hommes, vraisemblablement des employés du Jardin zoologique. L'un, de profil, semble poursuivre son activité, tandis que l'autre, face à l'objectif, s'adosse à une échelle ouverte sur le chemin, prenant la pose pour le photographe. Cette présence de l'échelle donne à l'image son aspect incongru, surréaliste avant l'heure, qui tient au fait qu'ouverte sur le chemin, elle ne permet d'accéder à rien, sinon au vide.

³¹ Les Archives du Palais Royal conservent une œuvre particulièrement représentative de cet aspect de la production du photographe. Également pris depuis son appartement, ce cliché, pris le 30 avril 1867, donne à voir l'arrivée sur la place de Cologne de leurs Altesses royales le Comte et la Comtesse de Flandre. En raison de la présence aussi nombreuse de parapluies que d'individus présents, cette photo est connue sous le titre *La Journée des parapluies*.

³² Fondé en 1851 sur un périmètre comprenant ce qui correspond aujourd'hui au parc Léopold, le Jardin Zoologique fut conçu comme jardin d'agrément plus que comme ménagerie.

Si, dans ces albums, le photographe invite le spectateur à la flânerie dans deux lieux précis de la ville, Dubois de Nehaut ne produira ensuite qu'une seule série dont Bruxelles sera davantage le théâtre que le véritable sujet. Consacré aux fêtes commémorant en 1856 le 25^{ème} anniversaire de l'accession au trône de Léopold I^{er}, c'est davantage l'événement qui retient son attention. Si l'on peut reconnaître cet ensemble photographique comme une première mondiale dans le domaine du photo-reportage³³, la ville n'en est plus que le réceptacle, le décor.

Parée d'arcs de triomphe, Bruxelles voit aussi sa Grand'Place dotée d'une fontaine provisoire, dont le photographe saisit, le 21 juillet à 9 heures du matin, le lancement des eaux. Assisté du photographe français Humbert de Molard, ce sont aussi les cortèges et temps forts des cérémonies que Dubois de Nehaut consigne dans cet album de trente-quatre clichés.³⁴

Bruxelles semble ensuite disparaître des thèmes de prédilection du photographe, qui s'illustre en 1857 par une série consacrée à la revue de la garde du Bois de Boulogne, en France, et en 1859 par l'album "Trésors de l'art". Entreprise avec le soutien de la famille royale, cette série de septante clichés reproduit les chefs d'œuvres des Primitifs flamands. Il réalisera encore en stéréoscopie une septantaine de vues d'Anvers et d'autres prises en long du trajet du chemin de fer Nord.

L'activité de Dubois de Nehaut tend à diminuer dans le courant des années 1860, son statut d'amateur le déforçant par rapport à l'avènement d'une nouvelle génération de photographes, exerçant désormais en tant que professionnels : *"Autour de 1860, la première génération d'amateurs motivés avait montré la voie pour une nouvelle génération composée de professionnels [...]. Ces hommes nouveaux, non seulement dominèrent la technologie de la prise des images, mais purent aussi produire dans des ateliers spécialement équipés des séries d'épreuves fiables, qui façonnèrent et transformèrent un marché pour une imagerie photographique en tous genres. Les professionnels furent en mesure de satisfaire ce marché, tant en quantité qu'en qualité, d'une manière que Dubois, avec une mentalité d'amateur et l'équipement d'un amateur, n'aurait pas pu, et probablement pas voulu envisager."*³⁵

Parmi cette nouvelle génération de photographes, désormais professionnalisés, Edmond Fierlants apparaît comme une figure de premier plan.

³³ C'est là le point de vue partagé par les historiens Steven F. JOSEPH et Tristan SCHWILDEN : *"Le travail de Dubois lors des cérémonies et festivités à Bruxelles [...], constitue une première mondiale sur le plan du photo-reportage: la fixation du mouvement rapide, le reportage soigneusement planifié d'un événement d'actualité et l'obtention d'une série continue et cohérente d'images prises de différents angles et à différents moments pendant le déroulement des cérémonies."* (op. cit., p.15)

³⁴ Signalons que, la même année, Dubois de Nehaut photographie également le Grand bassin et l'ancien Entrepôt, en jouant sur le reflet dans l'eau des bâtiments et des bateaux amarrés le long du quai, transformant ainsi la surface du bassin en miroir. Le photographe renforce l'effet visuel de cette réflexion dans l'eau par un traitement du tirage à l'aide d'une brosse ou d'une éponge, trahissant le geste de l'artiste.

³⁵ Steven F. JOSEPH, Tristan SCHWILDEN, op. cit., p.28.

- Edmond Fierlants (1819-1869)

Né à Bruxelles en 1819, Fierlants jouit du statut de rentier durant la première moitié de sa vie, avant de s'établir comme photographe professionnel. Après y avoir séjourné par intermittence, il s'établit à Paris avec sa famille dans le milieu des années 1850. C'est dans la capitale française qu'il s'initie à la photographie, auprès d'Hippolyte Bayard. Il s'illustre rapidement par ses expériences avec la technique du collodion albuminé sec et figure en 1854 parmi les membres fondateurs –le seul Belge– de la Société française de photographie.

À partir de 1857, Fierlants oriente son travail photographique vers la reproduction d'œuvres d'art et, présentant la demande croissante en ce domaine, se destine à en faire sa spécialité. De retour à Bruxelles en 1858, il entreprend la même année sa "campagne de Bruges", consistant à reproduire par la photographie les chefs d'œuvre peints conservés à l'Académie et à l'Hôpital Saint-Jean. Souhaitant élargir son activité de reproduction photographique au patrimoine artistique, il réalise, la même année, une série de clichés sur l'architecture et les monuments de Bruges.

Ce n'est que deux ans plus tard que, grâce à un subside accordé par la ville d'Anvers, Fierlants répond à une première commande officielle, visant au relevé photographique du patrimoine immobilier et monumental de la ville. Sur la base d'un programme établi par une commission spéciale, c'est un ensemble de 147 planches photographiques que livre Fierlants en 1858, présentant des vues de rues et de places, de monuments civils et religieux ainsi que de maisons privées. Steven F. Joseph et Tristan Schwilden observent deux caractéristiques de cette série. D'une part, le dialogue entre plusieurs images d'un même sujet, qui contribue à le cerner au mieux. D'autre part, le choix de l'angle de prise de vue, parfois opéré malgré les contraintes physiques opposées par les lieux.³⁶ En outre, par la prise de vue à partir d'un point surélevé, le photographe parvient à éviter le problème des lignes verticales convergentes, distorsion inhérente aux lentilles photographiques, et réussit ainsi à photographier les bâtiments dans des longueurs inhabituelles pour l'époque. Comme le notent les auteurs, "*son but principal, comme dans ses photos de reproduction, était de fournir le maximum d'informations visuelles interprétées de façon objective. Car l'obsession de Fierlants, c'est la recherche d'une fidélité absolue au détail, combinée avec le rendu de la qualité essentielle de l'objet à reproduire, que ce soit la surface et la tonalité relatives d'une peinture à l'huile ou la masse et les matériaux d'un bâtiment ainsi que sa décoration.*"³⁷ C'est en effet une véritable méthodologie que Fierlants met en place, de manière à satisfaire au mieux la demande de ses commanditaires.

Fort du succès remporté par ses œuvres anversoises, Fierlants sollicite à nouveau les autorités belges en la personne du ministre de l'Intérieur, Charles

³⁶ Voir: Steven F. JOSEPH, Tristan SCHWILDEN, *Edmond Fierlants (1819-1869). Photographies d'art et d'architecture*, Bruxelles, Crédit Communal, 1988, p.39.

³⁷ *op. cit.*, p.42.

Rogier, dans le but d'un soutien administratif et financier. Arguant de la modernisation des villes et de la nécessité de conserver la trace du patrimoine culturel du pays, Fierlants présente la photographie comme l'outil idéal d'un tel inventaire : *“Une des plus belles découvertes de notre siècle, la photographie, nous a mis entre les mains le moyen de préserver du malheur de l'anéantissement tous ces précieux monuments qui ont fait vivre jusqu'à nous la réalisation de la pensée des hommes de génie qui ont illustré notre patrie. La photographie peut, dès à présent, à très peu de frais, et en très peu de temps, rendre cet important service aux arts, à l'industrie, à la science historique et à la gloire nationale. Elle peut produire un catalogue, un inventaire vivant de toutes nos richesses artistiques.”*³⁸

Cet argumentaire, outre le ministre de l'Intérieur, séduit le Collège des bourgmestre et échevins de la ville de Bruxelles, qui en 1861 donne pour mission au photographe, moyennant finances, de réaliser 200 reproductions de vues, monuments et objets d'art de Bruxelles,³⁹ et 400 d'autres localités de Belgique.

Le subside n'est mis à profit par le photographe qu'un an plus tard. Sa volonté de professionnalisation l'a entre-temps poussé à constituer sa propre maison d'édition photographique. Etablie en juillet 1862 à Ixelles, rue Keyenveld au prix de lourds investissements, la “Société belge de photographie Ed. Fierlants & Cie”⁴⁰ comporte non seulement des laboratoires, mais aussi une imprimerie assurant la diffusion des épreuves –reproductions d'œuvres et d'art et d'architecture destinées au grand public. Peut-être l'ampleur de cette nouvelle entreprise explique-t-elle la négligence de Fierlants envers son contrat avec la Ville de Bruxelles. En 1865, soit deux ans après le terme convenu, la ville rompt ses engagements vis-à-vis du photographe, qui n'a pu honorer les siens. Non seulement moins de la moitié des clichés ont été réalisés, mais de nombreux édifices notoires manquent à l'inventaire.

L'ensemble produit reflète formellement l'intention du photographe, à savoir : constituer un catalogue des principaux monuments bruxellois. Privilégiant la frontalité, l'isolement des monuments et le plan d'ensemble des architectures, ce qui prime est le compte-rendu détaillé, précis du patrimoine. La présence humaine est donc rare et celle de l'auteur de ces images, effacée. Au contraire de la pratique d'un Dubois de Nehaut, Edmond Fierlants revendique l'objectivité du professionnel, le respect du commercial de la commande qui lui a été passée.

Faisant exception, parmi quelques autres, à ce *modus operandi*, une vue de l'église Sainte-Gudule opère une liaison étonnante entre deux monuments et le point de vue du photographe (fig.3). Tandis que l'avant-plan se compose d'une rangée de maisons à pignons à l'arrière desquelles s'étend un réseau dense de constructions, l'église apparaît en hauteur à l'arrière-plan, comme sur un piédestal.

³⁸ Cité in: *op. cit.*, p.45.

³⁹ Plus précisément, cent vues de monuments et sites désignés par l'Administration et cent reproductions d'œuvres d'art laissées au choix du photographe.

⁴⁰ À partir de juin 1863, elle porte le nom de “Société royale belge de photographie”. L'éventuel patronage royal qui justifierait cette mention n'a cependant jamais été démontré.



Fig. 3. Edmond Fierlants, *Vue à vol d'oiseau de l'Église Sainte-Gudule, prise de la Grand Place, s.d.*; tirage sur papier albuminé, Bruxelles, coll. Bibliothèque Royale Albert I^{er} (Steven F. JOSEPH, Tristan SCHWILDEN, *Edmond Fierlants, 1819-1869. Photographies d'art et d'architecture*, Bruxelles, Crédit Communal, 1988, p.132.)

Le point de vue paysager diffère par rapport à ceux privilégiés par le photographe et le cadre habituellement serré des autres images de la série. Le monument, au contraire d'être isolé, se détache sur l'horizon tel un point de repère dans le tissu urbain. Par ailleurs, le titre du cliché, "*Vue à vol d'oiseau de l'Église Sainte-Gudule, prise de la Grand Place*", souligne un point de vue hors du commun, pris du sommet d'un monument inaccessible au grand public.

Précisons encore l'existence d'une série de cinq clichés montrant les dégâts causés par la foudre à la flèche de l'Hôtel de Ville. Ce témoignage documentaire sur l'état dégradé d'un monument historique vient renforcer, par la négative, l'argumentaire de Fierlants sur l'importance du rôle de la photographie comme trace des sites et monuments, notamment dans le but de leur restauration.

Bien qu'elle ne fût pas menée à terme, cette commande officielle, on le constate, tend à imposer une neutralité d'approche au photographe qui, en retour, définit la reproduction photographique en termes de fidélité au référent et d'objectivité. La forme même du catalogue encourage la distanciation du photographe derrière son sujet, aux fins de la plus grande rigueur documentaire. Son application de la photographie à la reproduction d'architecture et d'œuvres d'art le

place dans la lignée des conceptions de Baudelaire qui considérait, à la même époque, la photographie en tant qu'outil au service des arts.⁴¹ Il n'en reste pas moins que Fierlants, par sa grande maîtrise technique et son remarquable travail de diffusion, constitue une figure de premier plan dans l'histoire de la photographie à et de Bruxelles.

Signalons enfin l'existence d'une photographie tardive, au statut ambigu : la vue du chantier de construction du Palais de Justice. Vraisemblablement réalisée en 1867, elle décrit le travail des ouvriers, présents en nombre. Atypique dans la production du photographe, elle traduit une sensibilité – tardive – aux transformations pourtant nombreuses subies par la ville. S'apparentant à une image d'actualité, elle s'écarte des préoccupations patrimoniale de Fierlants pour s'attacher au devenir nouveau de Bruxelles.

Délaissant, à partir de 1863 les vues de villes au profit de la reproduction de tableaux,⁴² Fierlants s'établit en 1867 comme photographe de portrait et confie la gestion de la Société royale belge de photographie et de son fonds à son associé depuis 1865, Alexandre de Blohouse. Mais le décès du photographe, survenu le 21 décembre 1869, allait prématurément mettre un terme à cette nouvelle orientation professionnelle.

- Louis Ghémar (1819-1873)

Ce n'est que tardivement qu'apparaît le thème de la ville dans l'œuvre de Louis Ghémar. Ce Français originaire de la région lilloise, dessinateur lithographe de formation, fait ses débuts à Bruxelles à la fin de années 1830, comme caricaturiste auprès de l'édition belge du *Charivari*. C'est à Edimbourg qu'il s'initie à la photographie, au début des années 1850. Avec la collaboration de l'Allemand Robert Severin, il ouvre en 1855 à Anvers, puis à Bruxelles l'année suivante, un studio de portrait, application commerciale de la photographie alors en pleine expansion. La renommée qu'il acquiert à l'occasion de sa participation à l'Exposition photographique de Bruxelles, présentée dans le cadre de l'Exposition des Arts industriels en 1856, le propulse comme photographe attiré de nombreuses personnalités belges, telles que Louis Morichar ou Charles Rogier. Le photographe

⁴¹ Sur la conception de Baudelaire de la photographie en tant que "servante des arts", voir: "Le public moderne et la photographie", dans : Charles BAUDELAIRE, Michel DRAGUET (présentation), *Baudelaire. Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion (Coll. "GF"), 1998, p.121-128.

⁴² A l'exception d'une série de trente-trois images consacrée à la ville de Louvain en 1865, c'est à la reproduction d'œuvres d'art anciennes et contemporaines et à l'illustration photographique de livres que se consacre désormais Fierlants. Présentées à l'Exposition universelle de Paris et au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles en 1867, ses reproductions photographiques de l'œuvre peint d'Antoine Wiertz apporteront une large reconnaissance au peintre autant qu'au photographe. Enfin, comme en témoigne le catalogue de sa société publié en 1865, Fierlants continue parallèlement à diffuser les clichés produits antérieurement.

Nadar figure également parmi ses amis proches,⁴³ ce qui traduit une forme de reconnaissance de ses talents par le célèbre portraitiste français. Enfin, son album représentant les funérailles du roi Léopold I^{er}, en 1865, conforte sa renommée auprès d'un plus large public.

Il est vraisemblable que Louis Ghémar ait été recommandé par une personnalité politique de sa clientèle auprès de la *Belgian Public Works Company*.⁴⁴ C'est cette compagnie anglaise qui donne pour mission au photographe, en 1867, de réaliser un album photographique sur les abords de la Senne avant les travaux de voûtement qu'elle est en charge de réaliser.⁴⁵ La motivation de l'entreprise, si elle n'est pas clairement affirmée, provient sans doute d'une volonté de témoigner de l'utilité des travaux dont elle a la mission, au vu de l'insalubrité d'une partie des bâtiments longeant le cours d'eau. Le voûtement de la Senne et la création des grands boulevards du centre devaient remplacer ce quartier réputé insalubre par des artères larges et aérées, le long desquelles la construction d'immeubles bourgeois viendrait rehausser le standing du centre-ville. À la manière d'images-repoussoirs, les photographies qui témoigneraient de l'état antérieur des abords de la Senne ne pourraient que fournir un argument supplémentaire en faveur de l'enfouissement du cours d'eau. Par ailleurs, prolongeant les missions officielles attribuées à des photographes tels que Guillaume Claine et Edmond Fierlants, cette commande pouvait ambitionner la réalisation d'archives visuelles destinées à conserver la trace d'un état historique de ce quartier du bas de la ville.

Or, l'orientation que Ghémar donne à son travail vise davantage à célébrer le pittoresque d'un quartier en voie de disparition que d'en rendre l'aspect misérable ou malsain (fig.4). Donnant à la Senne une position centrale dans la composition de la plupart de ses images, le photographe tend à l'assimiler à une figure héroïque, qui après avoir offert à la ville un axe de développement et son aspect original,⁴⁶ se voit désormais aux prises avec l'adversaire moderniste nommé boulevard, destiné à l'engloutir. Si l'eau stagnante peut offrir la métaphore visuelle

⁴³ À l'instar de Jules Gèruzet, Ghémar photographie, le 26 septembre 1864, l'envol du ballon (le *Géant*) de Nadar, à la porte de Schaerbeek.

⁴⁴ Cette société londonienne voyait peut-être aussi en Ghémar, qui séjourna au début des années 1850 à Londres et Edimbourg, un interlocuteur à même de faire le lien entre les cultures d'entreprise belge et britannique.

⁴⁵ Sur la question des travaux de voûtement de la Senne, nous renvoyons à : Michel B. FINCOEUR, Marguerite SILVESTRE, Isabelle WANSON, *Bruxelles et le voûtement de la Senne*, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 2000.

⁴⁶ L'ancrage industriel des bords de Senne, comme le rappelle Claire Billen, déterminera durablement la polarisation géographique et sociale entre le haut et le bas de la ville: "*Les Bruxellois, en aménageant leur rivière, en organisant sur ses bords une industrie dévoreuse de main-d'œuvre, ont préparé des ségrégations encore sensibles aujourd'hui. En grande partie nourrie de cette industrie et de toutes celles qui lui succéderont, la longue hégémonie du secteur commercial et financier dans la direction des affaires de la ville a contribué à fixer fortement la vocation aristocratique du haut de la ville et à développer ses fonctions de gouvernement. Les deux pôles de la Région bruxelloise se sont déployés à partir de là, une partie de sa géographie sociale pouvant se lire dans ce cadre.*" (Claire BILLEN, Jean-Marie DUVOSQUEL (sous la dir. de), *Bruxelles*, Buxelles, Fonds Mercator (Coll. "L'Esprit des villes d'Europe"), 2000, p.138.)



Fig. 4. Louis Ghémar, *La vieille Senne photographiée depuis le pont de la Carpe*, 1867, tirage sur papier albuminé, Bruxelles, Archives de la Ville de Bruxelles (Jan APERS, Jos VANDENBREEDEN, Linda VAN SANTVOORT, et alii, *Pierres et rues. Bruxelles : croissance urbaine 1780-1980*, Bruxelles, Sint-Lukas-archieff/Société Générale de Banque, 1982, p.160.)

d'une certaine inertie, elle peut aussi faire référence, surtout dans ce contexte précis, à la pérennité de la nature au regard des constructions humaines. En effet, la Senne, dissimulée à la vue du citadin, n'en continuera pas moins de couler.

La valorisation historique et symbolique de la Senne se manifeste non seulement par le caractère central du motif dans les compositions de Ghémar, mais aussi par les jeux de miroir de sa surface, réfléchissant les constructions qui la bordent. Capable de refléter son environnement, la Senne redouble le paysage urbain en donnant de lui des reflets changeants, correspondants à autant de perceptions différentes et complémentaires.

Enfin, l'intervention du photographe par la retouche des épreuves renforce encore l'importance conférée au cours d'eau, qu'il n'hésite pas à magnifier en l'illuminant de taches de lumière. Par ce recours à la retouche, habituellement pratiquée par Ghémar sur les portraits qu'il rehaussait au pastel, le photographe se situe à l'opposé des conceptions d'Edmond Fierlants, ardent défenseur du respect le plus strict de l'image techniquement produite.

L'investissement subjectif dont fait preuve Louis Ghémar dans ces vues de la Senne traduit une volonté affichée de faire œuvre. Or, celle-ci ne peut pas seulement être interprétée par une sensibilité artistique due à des talents de dessina-

teur que Ghémar aurait transposés à la photographie. Car, outre la retouche, ce sont aussi les moyens propres au médium photographique, tels que la profondeur de champ ou l'opposition de la netteté et du flou par le travail sur la mise au point, que Ghémar décline ici dans toute leur finesse. La valeur accordée à cet ensemble d'images par les historiens de la photographie témoigne d'ailleurs du statut d'exception de cette série. Gustave Abeels n'hésite pas à affirmer à son sujet : "Ces épreuves sont d'une qualité artistique incomparable et peuvent figurer parmi les meilleures productions des photographes belges du dix-neuvième siècle."⁴⁷

Ce premier album, comprenant une douzaine d'épreuves albuminées, porte le titre *Assainissement de la Senne. Bruxelles en 1867. Vues photographiques prises à l'emplacement du nouveau Boulevard à ouvrir au travers de la Ville de Bruxelles, par Ghémar Frères, pour la Belgian Public Works Company "limited"*.

Ghémar réalise, dans les années qui suivent, d'autres photographies, relatives cette fois au percement des boulevards centraux. L'approche est tout autre. Descriptives, ces vues présentent l'activité des chantiers, les ouvriers étant représentés en plein travail. La poésie teintée de mélancolie qui caractérisait les représentations de la Senne a fait place à un compte rendu visuel précis de l'avancement des travaux, qui révèle l'étendue des destructions autant que l'ampleur des transformations.

Au travers de ces clichés pris entre 1869 et 1871, on trouve pour la première fois représentée l'image de la *tabula rasa* opérée sous le mandat d'Anspach. L'objectif de l'homme politique consiste, au prix de destructions assumées, à donner au bas de la ville l'image d'une capitale libérale résolument tournée vers l'avenir, ce que Camille Lemmonier qualifiera plus tard, non sans ironie, de "Joyeuse Entrée de l'Esprit du siècle".⁴⁸ À cet égard, une comparaison peut être établie entre les visions urbanistiques du bourgmestre de Bruxelles et celles du baron Haussman, préfet de la Seine à Paris, avec qui Anspach entretint d'ailleurs une correspondance.⁴⁹ L'assainissement et une politique de prestige président à leurs conceptions, ainsi qu'une certaine représentation de la ville moderne

⁴⁷ Gustave ABEELS, "Une opération immobilière de grande envergure: l'assainissement du bas de la ville", dans : *Pierres et rues. Bruxelles: croissance urbaine, 1780-1980*, Bruxelles, Société générale de Banque/Sint Lukasarchief, 1982, p.165.

Ce point de vue est aussi partagé par Claude Magelhaes et Laurent Roosens, qui estiment que "les vues de Bruxelles des frères Ghémar et celles d'Anvers par Edouard Fierlants comptent parmi les meilleures œuvres que nous ont léguées les artistes belges du XIX^{ème} siècle." (Claude MAGELHAES, Laurent ROOSENS, *L'Art de la photographie en Belgique, 1839-1940*, Anvers, Het Sterckshof, 1970, s.p.)

⁴⁸ Emblématique de cette "Joyeuse entrée", la construction de la Bourse et des Halles, le long des nouveaux boulevards, associe de fait modernisation et commerce.

⁴⁹ D'aucuns n'hésitent pas à qualifier d'"haussmannisation" les transformations urbaines du centre-ville. Voir, notamment: Anne VAN LOO, "L'haussmannisation de Bruxelles: la construction des boulevards du centre, 1865-1880", dans : *Revue de l'Art*, n° 106, 1994, p.39-49.

Signalons que le photographe Charles Marville fut chargé par la Ville de Paris de réaliser un corpus photographique donnant à voir la ville avant, pendant et après les travaux haussmanniens. A ce sujet, consulter: Marie DE THEZY, *Charles Marville, photographe de Paris de 1851 à 1879*, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1980

comprise comme vitrine économique, qui se refuse de prendre en compte le tissu urbain existant. Cette inadéquation aboutit, tant à Paris qu'à Bruxelles, à l'exclusion des populations qui auraient théoriquement dû bénéficier de ces transformations, au profit d'une opération largement spéculative.

Des travaux de voûtement de la Senne et du percement des boulevards centraux, il ressort aussi une tendance des autorités de la ville, que l'avenir révélera être une constante, à démolir pour reconstruire. L'interminable chantier de la jonction Nord-Midi, qui allait s'étendre sur toute la première moitié du XX^{ème} siècle, en offre la preuve criante. Les rares voix qui s'élèvent au temps d'Anspach, pour s'opposer à cet automatisme,⁵⁰ ne parviendront pas à le contrer.

Louis Ghémar ne semble avoir pris parti ni pour ni contre les travaux de voûtement de la Senne. Tout au plus pouvons-nous observer une nostalgie manifeste à l'égard de l'enfouissement du cours d'eau et de la disparition d'un quartier entier. Les conséquences humaines de cette entreprise ne donnent pas plus lieu chez Ghémar que chez un autre photographe, à un témoignage quelconque. Jean Théodore Kämpfe, nous le verrons, se limite à la même époque à inventorier les bâtiments promis à la destruction. Alexandre de Blochouse, successeur d'Edmond Fierlants, publiera quant à lui en 1877 le catalogue des bâtiments primés par le concours d'architecture destiné à stimuler la création d'immeubles le long des boulevards du centre.⁵¹

Décédé le 11 mai 1873, Ghémar n'aura pu apprécier la phase finale de ce vaste chantier, qui modifia radicalement et durablement le visage du centre-ville.

- Jean-Théodore Kämpfe (1843-1882)

C'est une formation d'ouvrier photographe qui conduit le bruxellois Jean-Théodore Kämpfe à faire carrière dans ce domaine, entre 1866 et 1879. Souffrant de la concurrence de photographes plus fortunés que lui,⁵² Kämpfe semble avoir connu une notoriété tardive et laisse une œuvre photographique essentiellement datée des années 1869 à 1871.

De condition modeste, il vit dans le bas de la ville, précisément dans la zone concernée par les travaux de voûtement de la Senne. Il est donc difficile de dissocier cette appartenance de l'inventaire photographique qu'il réalise dans ce péri-

⁵⁰ Membre du conseil communal, Mr. Trappeniers s'insurge contre cette conception d'une capitale "où il semble qu'on ne peut rien édifier sans démolir autre chose, afin d'établir une compensation, une espèce d'équilibre monumental." Cité dans : Thierry DEMEY, *op. cit.*, p.80.

⁵¹ Ce catalogue paraît en 1877 sous le titre *Album photographique des maisons primées aux nouveaux boulevards à Bruxelles, 1872-1876*.

Suite à la faillite de la Belgian Public Works Company, la Ville de Bruxelles devient en 1871 propriétaire des terrains bordant les nouveaux boulevards. C'est sous ses auspices que sera lancé ce concours d'architecture.

⁵² C'est ce qu'affirme Gustave Abeels dans la biographie du photographe, dans : *Bruxelles photographique, 1854-1979*, Bruxelles, Association Intercommunale Culturelle de Bruxelles, 1979, p.58.

mètre, entre 1869 et 1870. Mais, à la différence de Dubois de Nehaut, aucun trait autobiographique ne peut être décelé dans ce travail. Sa nature même, c'est-à-dire l'inventaire, l'en éloignait de fait, de même que l'objectif qui y est lié.

Yvon Leblicq a montré qu'à la suite de Louis Ghémar, la Belgian Public Works Company a passé commande à Kämpfe d'un inventaire photographique des bâtiments du quartier de la Senne, reprenant non seulement les maisons destinées à la démolition, mais aussi le patrimoine immobilier voué à subsister. La visée de cet inventaire est en grande partie juridique, la compagnie anglaise souhaitant se prémunir de réclamations éventuellement infondées de propriétaires, prétextant de dommages occasionnés à leur bien en raison des travaux.

On pourrait voir dans cette deuxième commande photographique passée par l'entreprise anglaise une probable insatisfaction quant à la première, réalisée par Ghémar. Plutôt que documenter le manque d'hygiène et l'état délabré du quartier, dans le but de démontrer l'utilité des travaux que s'apprêtait à réaliser l'entreprise, le photographe avait davantage fait montre des qualités artistiques et poétiques de son approche. Mais le choix d'engager un autre photographe pour réaliser cet inventaire –excluant a priori toute interprétation subjective– s'explique peut-être davantage par une question de coût que de style. Ne bénéficiant pas de la renommée de Louis Ghémar, Kämpfe pratiquait vraisemblablement des tarifs moins élevés. Toujours est-il que cet inventaire lui rapportera une certaine notoriété, ses annonces publicitaires mentionnant, à la suite de cette commande, "photographe de la Cie des travaux de la Senne".

Entre 1869 et 1871, année de l'inauguration des boulevards du centre, Kämpfe entreprend donc de photographier systématiquement les rues, ruelles et impasses situées de part et d'autre de la Senne. Chaque épreuve, collée sur un carton, est accompagnée de sa date de prise de vue et de l'adresse exacte où elle a été faite.⁵³ Parmi les maisons photographiées figurent un grand nombre de commerces et fabriques, dont l'activité se laisse pressentir derrière les vitrines et autres enseignes. Bien qu'aucune présence humaine ne figure dans les clichés, les activités et la vie du quartier sont fortement suggérées. Si elle n'est pas abordée frontalement, la question des conséquences sociales de la transformation du périmètre se trouve, ainsi, au moins posée en filigranes.

Cependant, c'est avant tout à la méthode et à la forme de l'inventaire photographique qu'est associé le nom de Kämpfe, qui en est le premier représentant en Belgique.⁵⁴ Trente-cinq ans plus tard, l'inventaire sera l'outil privilégié du Comité d'Etudes du Vieux Bruxelles. Présidé par Charles Buls, ce comité émanant en 1903 de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles se donnera pour but de réaliser l'inventaire photographique complet du patrimoine monumental bruxel-

⁵³ Ces annotations répondent aux exigences du dépôt légal, institution récipiendaire des images.

⁵⁴ Précisons que l'inventaire diffère du catalogue, du point de vue de leur fonction respective. Le catalogue, notamment pratiqué par Edouard Fierlants dans le champ de la photographie, procède d'une sélection d'éléments jugés représentatifs d'un corpus plus large. L'inventaire se définit quant à lui par la mention exhaustive des éléments, pris dans leur ensemble.

lois. Interrompu par la Première Guerre mondiale, ce projet sera repris et complété par l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle.⁵⁵

Cette application précise de la commande de Kämpfe n'empêche pas la reconnaissance artistique du corpus produit. Ainsi, Gustave Abeels affirme : "*Kämpfe se défend de faire de la photographie artistique, mais certaines de ses photographies atteignent des qualités artistiques indéniables, obtenues par un savant dosage entre les zones contrastées d'ombres et de lumière. Une comparaison peut être risquée avec le photographe parisien Eugène Atget (1857-1927) qui, le 16 octobre 1899, vendit à la ville de Paris une centaine de photographies in 4° du vieux Paris. [...] Chez nous, malheureusement, les pouvoir publics n'ont jamais soupçonné l'importance qu'aurait un jour, pour nos archives, l'œuvre de Kämpfe.*"⁵⁶

Cette importance dépasse en effet de loin le simple contenu documentaire de l'œuvre du photographe. La spécificité de son travail tient à sa capacité à suggérer les bouleversements engendrés par les grands travaux du centre ville, non seulement sur l'aspect de Bruxelles, mais sur ses habitants. Notamment par le fait que les clichés des abords de la Senne témoignent d'activités professionnelles qui devront nécessairement être délocalisées.

Notons encore qu'une série d'images que Kämpfe réalise entre 1869 et 1872 des chantiers connexes,⁵⁷ constitue une forme d'hommage aux ouvriers qui les ont menés à bien. Prise de la fenêtre ou du balcon d'un immeuble, la photographie du chantier du collecteur d'égouts de la Porte de Ninove (fig.5) est d'une remarquable précision, supérieure à celle des images de Ghémar du même type de chantier. Mais au-delà de la prouesse technique, c'est la pose de l'ensemble des ouvriers, qui ont interrompu leur travail pour faire face à l'objectif du photographe, qui est ici saisissante. C'est à la représentation d'un corps de travail qu'atteint ici le photographe, dans une image que n'aurait sans doute pas refusé de prendre pour emblème le Parti ouvrier belge, qui allait être fondé en 1885.

Au terme de cette analyse des œuvres des photographes pionniers ayant pris Bruxelles pour thème, plusieurs remarques s'imposent, en forme de conclusion. À commencer par la diversité des rôles impartis à ces différents corpus d'images : catalogue ou inventaire patrimonial, témoignage autobiographique, documentation juridique, regard sur l'actualité ou création artistique pure. Cette multipli-

⁵⁵ Au sujet des inventaires photographiques de Bruxelles, nous renvoyons à : Michel DE WAHA, "L'inventaire", dans : *Bruxelles, construire et reconstruire. Architecture et aménagement urbain, 1780-1914*, Bruxelles, Crédit Communal/Passage 44, 1979, surtout p.260-264.

⁵⁶ Gustave ABEELS, "Une opération immobilière de grande envergure: l'assainissement du bas de la ville", *op. cit.*, p.166.

⁵⁷ Selon Yvon Leblicq, le photographe aurait reçu une deuxième mission de la Belgian Public Works Company, consistant à photographier l'avancement des travaux. Une première série de documents aurait été envoyée en 1870 au conseil d'administration de la compagnie anglaise ainsi qu'à l'administration communale de Bruxelles. (Voir Yvon LEBLICQ, *Avant, pendant et après le voûtement de la Senne. Images d'un Bruxelles en mutation*, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 2000.) D'autres clichés étant datés ultérieurement à cet envoi, nous concluons que le photographe aura continué à prendre des vues de chantier au-delà et indépendamment de cette seconde commande.

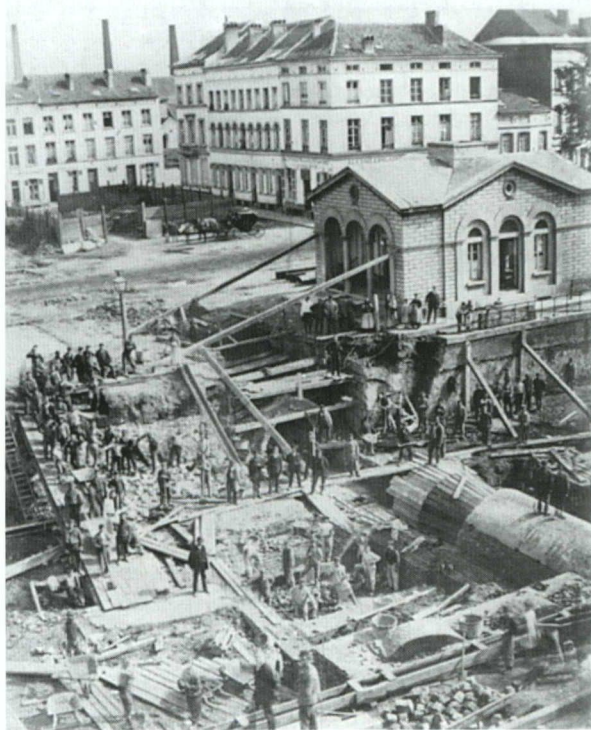


Fig. 5. Jean-Théodore Kämpfe, sans titre, 1872; tirage sur papier albuminé, Bruxelles, coll. Gustave Abeels (Jan APERS, Jos VANDEN-BREEDEN, Linda VAN SANTVOORT, et alii, *Pierres et rues. Bruxelles : croissance urbaine 1780-1980*, Bruxelles, Sint-Lukas-archief/Société Générale de Banque, 1982, p.202.)

cité d'approches déborde la perception contemporaine généralement véhiculée, qui tend à réduire l'ensemble de ces images à de simples archives visuelles, illustrant une époque historique révolue. Certes, les préoccupations patrimoniales et nationales ont encouragé la constitution de recueils photographiques attestant des chefs-d'œuvre monumentaux et architecturaux, présents sur le sol de la jeune capitale belge. Certes, la modernisation effrénée et parfois irréfléchie du tissu urbain imposait de conserver une trace de ce que l'on vouait à la disparition. Mais ne voir dans ces images que de simples illustrations reviendrait à oublier deux choses. La première est qu'elles s'inscrivent dans des démarches singulières, reflétant les conceptions et sensibilités propres de leurs auteurs. La seconde est qu'elles ont été réalisées avec un médium nouveau, dont les qualités techniques et esthétiques se trouvaient alors en pleine évolution. C'est pourquoi, de manière conjointe, ces clichés documentent autant la ville que l'histoire de la photographie même. En effet, l'une et l'autre se trouvent prises, dans la période considérée, dans de profonds bouleversements.

Enfin, ces photographies contribuent aujourd'hui à nourrir un imaginaire urbain, en les considérant comme autant de déclencheurs d'associations d'idées, de représentations mentales. En cela, la photographie et la ville partagent aussi cette caractéristique commune de nourrir des fictions. À ce sujet, Jean Ladrière affirme, d'une part, que toute ville véritable est pour lui un être imaginaire et d'autre part, que seules les villes qui se laissent reconstruire dans l'imaginaire sont des villes véritables.⁵⁸ Dans le même ordre d'idées, nous pouvons conclure, grâce aux œuvres photographiques analysées, que Bruxelles est effectivement une ville "habitable", tant par l'image que par la pensée.

⁵⁸ Dans : Pierre ANSAY, René SCHONNBRODT, *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*, Bruxelles, Archives d'Architecture moderne, 1989, p. 302.

L'AVENIR D'EUROPALIA :
PAUL WILLEMS, UN TEXTE INÉDIT DE 1990 (*)

GENEVIÈVE-ÉLÉONORE TELLIER

Au lendemain du dernier festival consacré à l'Italie, l'hebdomadaire francophone *Le Soir magazine* titrait : « *Europalia a fait son temps* »¹. La figure de style hérisa les responsables de l'institution qui rétorquèrent, quelques jours plus tard, dans un communiqué de presse, qu'« *avec un total de 1.040.000 visiteurs, Europalia.italia 2003-2004 s'alignait à nouveau sur les grands festivals des années 80 et du début des années 90* »².

En réalité, ceux-ci affichaient des scores bien plus impressionnants puisqu'en 1985, 1987 et 1989, les festivals consacrés à l'Espagne, à l'Autriche et au Japon

(*) Cet article reprend notre communication « *Europalia - Anatomie d'une institution singulière* », présentée lors du VIIe Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et du LIV^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique qui s'est tenu à l'Université Catholique de Louvain, du 26 au 28 août 2004. Notre recherche s'appuie principalement sur de nombreuses sources inédites puisées dans les archives d'Europalia, aujourd'hui sauvées de la destruction par les Archives Générales du Royaume (200 mètres linéaires). Il s'agit de dossiers, de rapports moraux et financiers, d'articles de presse, etc. Nous avons également consulté un grand nombre de programmes et de catalogues d'expositions et nous avons pu interviewer une trentaine d'acteurs principaux de la vie d'Europalia depuis 1969. L'analyse de ces sources orales et écrites s'est enrichie d'une expérience sur le terrain de plus de treize mois puisque nous avons été chargée de mission par le Gouvernement de la Communauté française pour aider à la préparation du festival italien 2003-2004. Enfin, les résultats de cette recherche sont consignés dans un mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie défendu à l'Université Libre de Bruxelles en septembre 2003. Voir TELLIER, G-É., « *Europalia 1969-2003. Anatomie d'un succès* », mémoire en Histoire de l'Art et Archéologie, sous la direction de M. RENAULT, professeur de muséologie à l'Université Libre de Bruxelles, septembre 2003.

¹ J. SMETS, « *Europalia a fait son temps* », dans : *Le Soir magazine*, 4 février 2004, p. 42.

² Communiqué de presse de la *Fondation Europalia International*, daté du 8 février 2004.

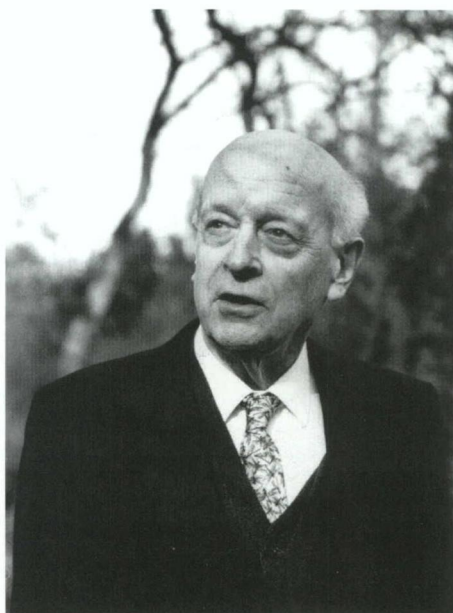
accueillirent entre 1.500.000 et 1.700.000 visiteurs. Quoi qu'il en soit, chacun sait qu'il faut considérer tous ces chiffres avec beaucoup de prudence car les organisateurs des animations de rue, des manifestations gratuites ou des innombrables « À l'occasion d'Europalia »³ sont enclins, bien naturellement, à évaluer le nombre de participants à *la louche*. Sans compter l'usage des doubles et parfois des triples comptages de visiteurs d'expositions simultanées qui gonflent aussi les statistiques. C'est le cas au Palais des Beaux-Arts, où Europalia organise souvent plusieurs expositions : ainsi, la *Venus dévoilée* et *Une Renaissance singulière* qui s'y tenaient conjointement lors du dernier festival n'ont pas totalisé 200.000 visiteurs mais, en réalité, environ la moitié puisque ce sont les mêmes personnes qui passent d'une exposition à l'autre. Quel est, d'ailleurs, le noyau réel de visiteurs qui bénéficient d'un tel festival ? La question est essentielle pour qui souhaiterait évaluer son impact en termes de diffusion culturelle. Que reste-t-il de plus « d'un million de visiteurs » quand on sait que les différentes expositions attirent globalement toujours le même public et qu'il en va de même pour les pièces de théâtre ou les concerts ? Pour les organisateurs, l'enjeu est plus prosaïque : il leur faut de « bons chiffres » pour convaincre le monde du sponsoring, le monde des « parrains » - nouvelle terminologie en vogue - qui n'accorde d'appuis financiers qu'aux événements à forte visibilité, c'est-à-dire à grand succès. Dès lors, le triomphalisme, son chapelet de superlatifs et les petites entorses à la vérité sont inévitablement de mise quand vient l'heure du bilan devant une opinion publique toujours félicitée pour son inaltérable bon goût. Sans parler ici d'autres corollaires inquiétants pour la qualité de la production culturelle : quelle place peut-on encore donner, dans un tel contexte d'autosatisfaction, aux innovations et au sens critique ? Le danger existe bel et bien de voir une formule culturelle se dupliquer pendant plus de trente ans - c'est le cas d'Europalia.

Pour autant, la différence de quelques centaines de milliers de visiteurs avec les festivals d'antan démontre-t-elle qu'« *Europalia a fait son temps* » ? Si l'intérêt du public est moindre, les chiffres indiquent que le festival jouit encore d'une image de marque et que son contenu peut toujours faire recette.

C'est la formule du festival qui, à plusieurs égards, a « *fait son temps* ». Son concept initial de 1969, qui exige d'inviter des hôtes européens, porte en germe la tragédie de sa fin. La veine est, depuis le début, en voie d'épuisement. Déjà, au milieu des années 1980, le tour des nations européennes désireuses et capables de s'offrir un festival à Bruxelles est quasiment terminé après huit éditions. C'est alors que, pour la première fois, l'institution se tourna vers un pays non européen. En 1989, elle invita le Japon. L'image de marque associant clairement Europalia à la culture européenne, ce festival fut présenté comme une entorse exceptionnelle, mais ô combien prestigieuse, au principe culturel de l'institu-

³ On désigne de la sorte toutes les manifestations non inscrites au programme officiel du festival et donc non financées par l'organisation Europalia. Il s'agit de toutes les initiatives gastronomiques, festives, culturelles que « les Amis » du pays invité organisent souvent gratuitement dans toute la Belgique. Ils bénéficient du label Europalia pour couvrir leur événement.

Fig. 1. Paul Willems. (Photo : N.Hellyn / AML)



tion⁴. Après le festival consacré au Portugal en 1991, il n'y a plus de nouveau candidat européen. C'est dans ce contexte difficile qu'en 1990, le Conseil d'administration d'Europalia demande conseil à Paul Willems (fig. 1). Celui qui passe pour le principal fondateur du festival était alors à la retraite depuis quelques années - il est resté directeur du Palais des Beaux-Arts jusqu'en 1984. Paul Willems fit une proposition originale pour renouveler le concept et lui conserver son « européenité ». Mais, sans doute, sa nouvelle formule était-elle plus difficile à mettre en œuvre : elle ne fut pas suivie. Bientôt, dans son entourage, ceux qui le connaissaient bien parlèrent de cette lettre manuscrite comme de son « testament culturel ». Paul Willems, en effet, décèdera en 1997, à l'âge de 85 ans.

Comment l'institution a-t-elle pu survivre une décennie encore, sans modifier sa formule ? En 1993, elle réitéra une infidélité non européenne avec le festival mexicain qui rencontra un succès plus mitigé. Ensuite, elle hypothéqua son image de marque autant que ses finances en invitant la Turquie puisqu'elle dut finalement annuler ce festival en 1996, pour des raisons politiques. Puis, à la fin des années 90, elle put compter sur la présence de nouveaux hôtes que la roue de

⁴ En outre, le festival japonais constitua une opération financière positive pour Europalia qui connaît de graves difficultés au lendemain d'un festival espagnol très coûteux. En 1988, l'ASBL se transforma en une association anonyme internationale, la *Fondation Europalia International*, qui peut constituer un capital avec apport de devises étrangères.

**Fig. 2 Tableau récapitulatif /
Nombre de visiteurs, d'expositions et de manifestations.**

		Nbre de visiteurs par festival	Nbre de visiteurs des expositions	% des visiteurs expos./total	Nbre d' expos.	Nbre de manifes- tations
1969	Italie	183.834	107.714	58	9	283
1971	Pays-Bas	337.600	259.600	77	15	123
1973	Gr-B	530.729	319.957	60	26	336
1975	France	519.207	201.510	38	34	605
1977	Allemagne	867.783	681.553	78,5	49	378
1980	Belgique	1.148.352	917.139	80	21	1050
1982	Grèce	756.630	586.610	77,5	32	524
1985	Espagne	1.509.213	1.077.163	71,1	43	752
1987	Autriche	1.673.919	1.303.360	78	48	532
1989	Japon	1.659.048	1.219.440	73,5	38	599
1991	Portugal	1.238.700	665.912	54	20	594
1993	Mexique	1.178.621	720.738	61	15	334
1996	Turquie	annulé	//	//	//	//
1996	Horta	144.000	132.966	//	1	58
1998	Rép.tchèque	176.491	118.256	67	6	158
1999	Hongrie	109.929	63.245	58	7	152
2000	Brux./cult.	36.393	36.393	//	1	1
2001	Pologne	137.720	64.280	46,5	11	241
2002	Bulgarie	320.000 **	105.232	37,5	3	5
2003	Italie	1.077.906	500.000 *	48	33	415

* Chiffres approximatifs, un total plus précis n'ayant pas été communiqué officiellement.

** Ce total comptabilise plus de 200.000 clients de la FNAC (au centre-Ville) au cours de la période du festival. Tous n'ont sans doute pas vu la centaine de photographies de la Bulgarie exposées dans le magasin.

Sources : Tableau réalisé à partir des données statistiques disponibles dans les archives d'Europalia : Bruxelles, Europalia, rapports moraux de 1969 à 2003. Pour le dernier festival consacré à l'Italie, les chiffres sont ceux transmis par Europalia dans ses communiqués de presse datant des 8 février et 1 avril 2004.

l'Histoire avait fait avancer sur la scène européenne. C'est ainsi que plusieurs pays d'Europe de l'Est (la République Tchèque, la Pologne, la Bulgarie, la Hongrie) ont eu aussi leur « Europalia » (figs. 2 et 3). En 2003, il y eut l'auto-invitation providentielle de l'Italie, en quête d'un faire-valoir politico-culturel pour rehausser à Bruxelles sa présidence européenne (juillet 2003-décembre 2003).

Cet automne 2005, Europalia reçoit la Russie qui s'est laissée convaincre, au bout de plusieurs mois de négociations. C'est qu'en effet, un tel festival est un engagement financier conséquent. « *Il coûtera plus cher que l'Europalia Italie* », annonçaient, en novembre 2004, les responsables de l'institution⁵. Ce dernier avait coûté officiellement 10 millions d'euros. Puisque l'État russe devrait prendre en charge la moitié des dépenses, on peut penser qu'il a jugé cette opération politico-culturelle avantageuse. Il est faux de dire qu'un festival n'a pas de sens politique : il a *de facto* celui du geste du pays hôte qui cherche à s'accréditer sur la place européenne. L'État russe va dépenser plusieurs millions d'euros, sans profit culturel direct pour ses citoyens mais pour servir ses intérêts en politique étrangère. Pour éviter un second couac (on se souviendra de l'annulation, en 1996, de l'Europalia consacré à la Turquie, qui avait refusé de représenter la culture kurde), les organisateurs belges doivent mettre sur pied un programme équilibré rendant compte, par un savant dosage, des différentes composantes de la réalité russe dans sa complexité politique et culturelle. Cet exercice périlleux est indispensable pour éviter de cautionner des politiques contraires à nos idéaux démocratiques.

Et demain, comment les organisateurs voient-ils l'avenir d'Europalia après la Russie ? En lisant leur site officiel, on peut deviner qu'ils envisagent de succomber encore à la tentation non européenne, la seule qui leur permette d'étoffer à court terme la liste des candidats potentiels. Ainsi, nous apprenons : « *Créé à Bruxelles en 1969, le Festival Europalia s'est donné pour tâche de mettre en valeur la culture d'un pays. La richesse culturelle de chaque pays invité est illustrée à travers une série d'expositions, de concerts, de colloques littéraires, de cycles de conférences, de rétrospectives cinématographiques et de manifestations folkloriques afin d'offrir une vision la plus complète possible des arts et de la culture de ce pays* ». Voilà qui est dit : le festival se mue résolument en faire-valoir de toute culture étrangère. Dès lors, il pourra bientôt se consacrer à la Chine, l'Inde, l'Indonésie, le Canada, l'Argentine ou le Brésil. Si l'avenir, en termes de candidatures nationales, devient incontestablement plus confortable, comment pourra-t-on gommer l'« européanité » d'Europalia, devenue, depuis 30 ans, la pierre angulaire de l'image de marque du festival⁶ ? Les organisateurs

⁵ G. DUPLAT, « Europalia fera la fête à la Russie », dans : *LaLibre.be*, 19 novembre 2004. (http://www.lalibre.be/article.phtml?id=5&subid=106&art_id=193662)

⁶ On doit le terme Europalia à Robert Desmet qui fut responsable des expositions. Né de la contraction des termes Europe et Opalia qui signifie « fête de l'abondance » en latin, il prit pourtant le genre féminin sous la plume de Paul Willems. Pour l'anecdote, en 1987, Robert Desmet découvrit qu'il n'avait rien inventé : le terme existait depuis le XVI^{ème} siècle puisqu'il avait désigné en 1571 une fête organisée par Maximilien II, empereur d'Autriche, en l'honneur de l'Europe. Voir Fonds Europalia, Archives Générales du Royaume.

d'Europalia ont, à cet égard, le sens de la gageure : on peut lire sur le même site que le festival Europalia est « *un festival d'art et de culture au cœur de l'Europe* ». Gageons que notre mémoire ne sera pas dupe de ce saisissant raccourci géographique...

Il n'est pas certain que le public se laissera encore séduire par cette simple formule bilatérale qui s'adresse à toute nation désireuse d'utiliser la caisse de résonance politique bruxelloise. Une telle formule ne peut donner aux festivals un sens fort comme le fut, par le passé, son sens européen que personne ne pourrait lui redonner, tel quel, aujourd'hui. Dans le contexte historique des années 1970 et des années 1980, les festivals s'affichaient comme les fers de lance d'une construction européenne, qui, au quotidien, était souvent difficile à mettre en œuvre. Le public européen d'alors était convaincu de poser un geste politico-culturel audacieux, moderne et démocratique. Ce qui l'émoustillait était bien davantage que la perspective d'une découverte ou redécouverte panoramique d'une culture étrangère, aussi riche soit-elle.

Alors, faut-il arrêter l'aventure europalienne, faute de « nations combattantes » et d'un fil conducteur d'envergure ? Alors que personne, encore, n'a voulu tenter de mettre en œuvre la nouvelle formule européenne proposée par Paul Willems ? Il est vrai que son projet de thèmes transnationaux (le Baroque, l'Impressionnisme ou le *Jugendstil* à travers l'Europe), pour novateur qu'il était en 1990, peut paraître, à certains, déjà dépassé. Au moins, son texte a le mérite de faire réfléchir et de susciter de nouvelles idées pour de nouveaux projets qui pourraient rendre à Europalia sa vocation première : créer une réelle valeur ajoutée européenne. Ces idées ne demandent qu'à être entendues et discutées...

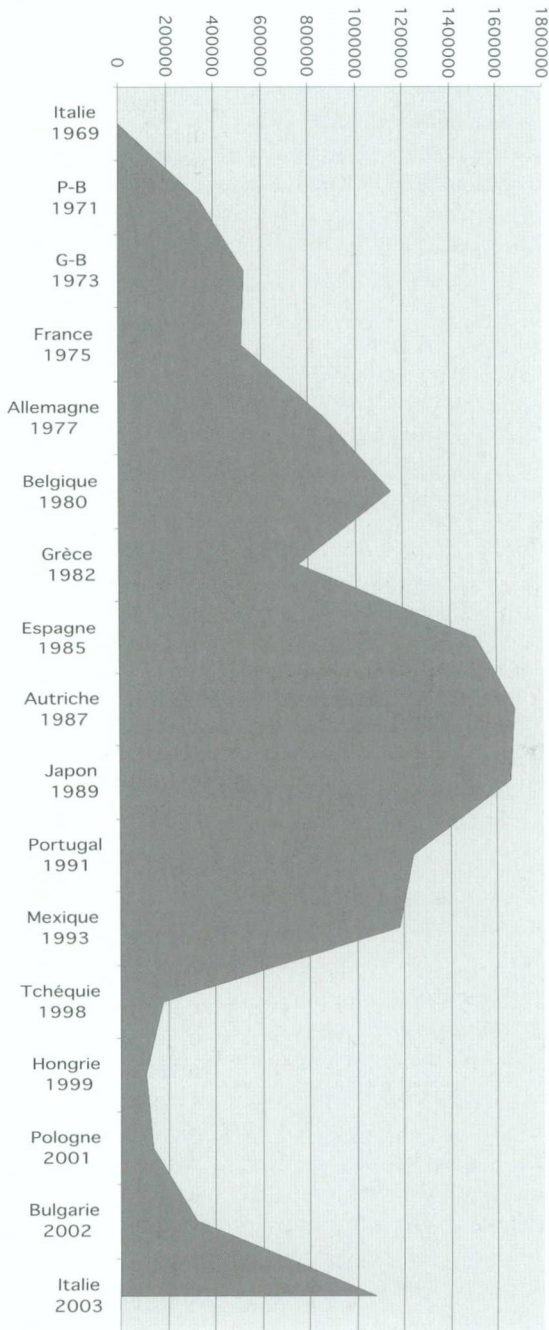
L'avenir du festival est un choix de politique culturelle qui nous concerne tous, d'autant que l'institution a toujours largement bénéficié des subsides de l'État. Europalia mérite ce débat que la publication du « testament culturel » de Paul Willems, daté d'octobre – novembre 1990, pourra peut-être initier.

Naissance d'une formule singulière

Le premier festival Europalia date de 1969. Déjà en 1958, Paul Willems avait organisé au Palais des Beaux-Arts, en marge des grandes manifestations scientifiques et techniques de l'Exposition Universelle, un festival artistique regroupant toutes les formes d'expression et tous les pays invités : « *Ce fut un miroitement de spectacles internationaux, de festivals accumulés faisant côtoyer le cinéma et la musique d'avant-garde, le chatoiement des ballets folkloriques et la rigueur du théâtre classique. Le succès fut éclatant (...)*⁷. Dix ans plus tard, il reprendra cette formule d'un festival total pour servir le nouveau projet culturel européen du Palais. Il invite tour à tour tous les pays qui participent à la construc-

⁷ M. VERKEN, *50 ans, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1928-1978*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1978, p. 10, rubrique septembre 1969.

Fig.3 Graphique / Nombre de visiteurs par festival



tion européenne à venir déployer à Bruxelles leurs richesses culturelles. L'Italie accepte l'invitation, la première, en 1969. Le succès est vite au rendez-vous : en 1971, c'est le tour des Pays-Bas suivis par la Grande-Bretagne en 1973, la France en 1975, l'Allemagne en 1977 ; la Belgique s'auto-invite en 1980, puis viendra la Grèce en 1982, l'Espagne en 1985, l'Autriche en 1987, le Japon en 1989, le Portugal en 1991 et le Mexique en 1993. Les scores de fréquentation grimpent par paliers jusqu'à une moyenne de 1.300.000 visiteurs par festival, pour les dernières éditions citées⁸. Les conditions politiques et culturelles de l'époque servent ce projet ambitieux. En 1973, les Six de la CEE deviennent les Neuf avec la Grande-Bretagne, le Danemark et l'Irlande, puis les Dix en 1981, avec l'entrée de la Grèce, et enfin les Douze en 1986, lorsque nous rejoignent l'Espagne et le Portugal. L'invitation du directeur du Palais des Beaux-Arts faite à tous les gouvernements des nations européennes de venir montrer leurs trésors est une belle occasion politique. S'afficher à Bruxelles, lieu symbolique de la construction européenne, est un geste fort qui permet de signifier à la communauté internationale son adhésion au processus d'intégration, tout en montrant sa grandeur culturelle. Cela ressemble fort à un défilé de riches notables, qui tâchent d'offrir mieux que l'invité précédent. Si cette démarche exalte, comme l'écrit Paul Willems, la civilisation européenne, elle flatte aussi chaque fibre nationale, tant celle des pays hôtes que celle du public belge. Tout ce déploiement de richesses culturelles sur notre territoire nous confère du prestige et constitue la reconnaissance implicite de nos qualités culturelles sur la scène européenne.

Pour les deux nations non européennes, le mécanisme n'est pas vraiment différent. Ces états considèrent aussi leurs relations culturelles comme un aspect de leur politique étrangère. Ils viennent à Bruxelles chercher une plate-forme d'accréditation européenne. Précisons qu'il ne s'agissait dans aucun des deux cas d'une auto-invitation. *Europalia* n'est pas connue à l'étranger. Ces deux pays ont été approchés et convaincus par des membres du Conseil d'administration d'*Europalia*⁹.

Les « Années faciles » 1969-1993

Le contenu

Pour avoir du succès, il faut un contenu attractif et un « bon financement ». Avec de tels commanditaires, cela pose peu de problèmes. En termes quantitatifs, l'offre culturelle ira sans cesse croissant (il y a une émulation dont profite

⁸ On peut distinguer trois paliers : de 1971 à 1982, les cinq festivals enregistraient chacun entre 350.000 et 750.000 entrées. De 1985 à 1993, les festivals totalisent un nombre moyen de 1.300.000 visiteurs. La troisième période de 1994 à 2002 (*Les Années difficiles*) vit les chiffres tomber à 130.000 visiteurs, sauf pour la Bulgarie qui en 2002 en enregistra 350.000.

⁹ Il s'agit, pour le Japon, du Maréchal de la Cour de cette époque, Herman Liebaers : il entra en contact avec son homologue japonais et les deux familles royales se rapprochèrent autour de ce projet. Dans le cas du Mexique, il s'agit de Jacques Groothaert, ambassadeur honoraire et ambassadeur au Mexique de 1967 à 1972.

le festival) pour en arriver avec les Europalia Espagne 1985, Autriche 1987, Japon 1989, Portugal 1991 et Mexique 1993 à dépasser les 600 manifestations dont une quarantaine d'expositions, quelque deux cents concerts, autant de pièces de théâtre et encore davantage de séances de cinéma¹⁰. Déjà en 1971, le Palais des Beaux-Arts est devenu trop étroit et Europalia, très tôt, a collaboré avec bon nombre de musées¹¹, de centres culturels et de salles de concerts. Il essaiera également sur le territoire étranger, dans des proportions qui resteront limitées¹².

Quant à la qualité du contenu, les festivals de ces « Années faciles » (de 1969 à 1993) ont toujours pu compter sur la présence de quelques valeurs sûres et prestigieuses de la culture établie du pays hôte, qui leur garantissent une réputation de qualité et la fidélité du public belge¹³. Une étude plus approfondie des programmes et des catalogues permet de dégager une typologie relativement simple. Une ou deux voire parfois trois expositions prestigieuses, construites autour de ces quelques pièces maîtresses présentées dans une scénographie éclatante : il faut savoir que ce sont elles qui drainent plus de 30% des visiteurs du festival. C'est *Triomphe du Baroque* pour le Portugal, *Splendeurs d'Espagne et les villes belges* qui a accueilli 212.000 visiteurs, *Albert Dürer aux Pays-Bas : son voyage (1520-1521), son influence, De Watteau à David, Henri Matisse, Rembrandt et son temps, Hommes et Dieux de la Grèce antique* ou encore *Les trésors de la Toison d'Or* qui a totalisé 213.000 entrées. À côté de cette redécouverte, le festival fait place à des formes d'art moins conventionnelles, plus contemporaines. Il s'agira d'une exposition *Beuys* ou encore de *L'ordinateur-poète de Raymond Queneau*, de concerts pop, de théâtre « underground », de free jazz, etc. Europalia fait également découvrir des aspects plus méconnus de la culture de nos invités ; *La Gravure expressionniste allemande*, ou *La Gravure impressionniste française*, les *Livres pour Enfants* des Anglais, la littérature grecque contemporaine, la musique régionale espagnole, le cinéma contemporain de l'un ou de l'autre, le folklore, la numismatique, ... Plus le festival grandit, plus il englobe un grand nombre de facettes de la culture, et, forcément, donne à découvrir. Le bilan culturel de l'ensemble des éditions est largement positif. Sans compter toutes les restau-

¹⁰ À titre de comparaison, le premier festival italien de 1969 proposait 9 expositions.

¹¹ Les Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, les Musées royaux d'Art et d'Histoire, le Palais des Beaux-Arts de Charleroi, le Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen, la Bibliothèque royale, etc.

¹² Il s'agit d'expositions comme *La couleur dans l'architecture mexicaine* qui se tint à Paris, à la Maison de l'Architecture, mais aussi à La Haye ainsi qu'à Aix-la-Chapelle. Ou encore de l'exposition *Oranda : Les Pays-Bas au Japon* qui se tint à Leyde au Museum voor Volkenkunde. Ces expériences restent néanmoins exceptionnelles.

¹³ Cette observation est déjà celle d'un groupe de chercheurs de la V.U.B. en 1977. Celui-ci, chargé par la Commission des Communautés européennes d'évaluer l'impact idéologique du festival en termes d'identité européenne, a dressé une typologie succincte du contenu des festivals Europalia jusqu'en 1977 : « *Vu le souci d'Europalia de présenter des manifestations de qualité et le désir du pays invité de se présenter sous son meilleur jour, ce sont surtout des œuvres connues ou exceptionnelles qui ont été inscrites au programme. Les organisateurs ont surtout fait appel à des artistes renommés* » (L. BOLAERT/ M. CRÉZÉE, *Rapport d'évaluation Europalia '69-77', Étude réalisée pour la Commission des Communautés européennes et Europalia A.S.B.L.*, Centrum voor Navorsing van de Vrijtijdsproblematiek, V.U.B., Bruxelles, 1977, p. 185).

rations d'œuvres d'art ou du patrimoine (la Tour Japonaise, par exemple), les créations théâtrales et littéraires, la rédaction de nouvelles anthologies (la littérature grecque en néerlandais), les traductions, les échanges de milliers d'élèves, les sous-titrages de films, etc¹⁴.

Une étude plus approfondie des catalogues depuis 1969 montrerait aussi que le public a dû parfois se contenter de peu en arts plastiques. Que derrière les titres prestigieux *Les Nabis*, *Goya*, *De Watteau à David*, il n'y a pas toujours eu beaucoup d'œuvres emblématiques. C'est pour cette raison sans doute que les organisateurs sont passés aux expositions thématiques (*Splendeurs d'Espagne et les villes belges*, *Les trésors de la Toison d'Or*) qui focalisent moins l'attention sur les noms célèbres¹⁵.

Dans les domaines musical, théâtral ou cinématographique, le festival Europalia concentre davantage de prouesses, qu'il s'agisse d'une « grande » première cinématographique *O ! Lucky Man* ou *La Caduta degli Dei*, ou encore *A Divina Comedia*, de la présence de personnalités très connues comme Herbert von Karajan, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Alberto Moravia, d'institutions prestigieuses telles que la Comédie française et le National Theater London ou d'une création littéraire, chorégraphique, musicale, théâtrale (un oratorio de Luis de Pablo, un concert de Luciano Berio,...). Il est plus facile, en effet, de monopoliser pendant deux soirées, voire une semaine, von Karajan ou Carlos Fuentes que de priver le Prado pendant trois mois d'un Goya.

Le public belge semble ne pas pouvoir se passer de ces quelques valeurs sûres, reconnues. Ainsi, il a boudé l'exposition principale du festival Europalia 2001 Polska qui illustrait le thème de l'indépendance nationale recouvrée en 1918 : *L'Avant-Printemps. Pologne 1880-1920* n'intéressa qu'un public très limité (28.000 visiteurs). Une démonstration sans œuvres maîtresses du Baroque, de la Renaissance ou encore de l'Antiquité ne lui parle pas, semble-t-il. À moins qu'il ne s'agisse d'autre chose ? *Hungaria Regia*, l'exposition principale du festival hongrois qui se tenait au Palais des Beaux-Arts en 1998, réunissait un grand nombre de belles pièces du passé artistique de cette nation. Cette fois-là, le public fut confidentiel aussi (25.000 visiteurs). Peut-être parce que l'on ne donne pas la même valeur au geste d'un pays en « difficultés économiques » qui vous offre tous ses trésors. Il a moins de résonances prestigieuses.

Cette analyse n'est pas simple. Ainsi Paul Willems était convaincu que le succès d'Europalia résidait dans le fait qu'il « avait un sens européen », qu'il « exaltait notre mémoire collective » : en 1990, dans son testament culturel, il

¹⁴ Pour plus de détails, voir TELLIER, G-É., « Europalia 1969-2003. Anatomie d'un succès », mémoire en Histoire de l'Art et Archéologie, sous la direction de M. RENAULT, professeur de muséologie à l'U.L.B., septembre 2003.

¹⁵ Ce type d'exposition, s'efforçant de mettre en lumière un sujet précis en montrant toute une série de variations à caractère créatif, ne se limite pas à illustrer toutes les expressions artistiques mais présente également différentes formes de non-art, comme des photos non artistiques, des objets d'art courant, etc. L'exposition à thème est souvent considérée comme un genre qui peut attirer un public plus large, c'est-à-dire les gens qui ont un niveau culturel peut-être moins élevé et peu d'expérience visuelle.

avoue sa perplexité devant le très grand succès du festival *Europalia Japon 1989*. Celui-ci, comme celui consacré en 1993 au Mexique, démontre que le public belge peut aussi apprécier une culture étrangère, voire tout à fait étrangère.

Le financement

Sur le plan financier, Europalia réalise tout son programme pour la moitié du coût officiel du festival. En fait, l'institution belge prend en charge la mise à disposition des lieux, la scénographie d'une ou deux expositions-phares ainsi que les frais de promotion, auxquels s'ajoutent les dépenses de personnel. Ses partenaires culturels belges font de même pour leur propre manifestation ; par exemple, le Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, en organisant l'exposition *Anversa&Genova* dans le cadre d'Europalia Italia, a assumé les frais de mise à disposition des lieux, de gestion générale et de mise en scène des œuvres - il s'agissait principalement de tableaux - que la partie italienne lui a fait parvenir. Le musée s'est aussi chargé de la promotion locale de l'évènement. Ces frais, qui incombent aux partenaires culturels, ne figurent pas dans le décompte officiel du coût du festival. On estime pourtant qu'ils constituent un supplément d'environ 50%. Ainsi, le festival Europalia Italia n'aurait pas coûté 10 millions d'euros mais bien 14 à 15, dont 9 à 10 millions pour la partie belge. Pour la société Europalia elle-même - la *Fondation Europalia International* -, le montant des dépenses pour ce festival est estimé à plus de 5 millions d'euros. De son côté, le gouvernement du pays invité paie les frais de transport et d'assurance des œuvres, le déplacement des artistes ainsi que leur cachet. À titre de comparaison, le festival japonais de 1989, qui fut le plus onéreux de tous, a coûté officiellement plus d'un milliard d'anciens francs belges, ce qui, en valeur actualisée et en euros, équivaldrait à 35 millions.

L'économie substantielle liée à ce partenariat permet à Europalia de tout consacrer aux deux postes qui concourent largement au succès : la promotion et la scénographie. Elle peut mener une campagne publicitaire impressionnante¹⁶, organiser des conférences de presse, offrir des voyages aux principaux rédacteurs culturels belges (cette pratique assez rare mérite d'être soulignée) et proposer des dossiers pédagogiques à tous les réseaux d'enseignement.

Europalia réunit les fonds dont elle a besoin grâce aux subsides, aux recettes et au sponsoring. Au cours des « Années faciles », elle bénéficia de subsides importants provenant de la Loterie Nationale. À plusieurs reprises, elle reçut entre 80 et 100 millions d'anciens francs belges par festival, soit un tiers environ du total des dépenses¹⁷. Sur le plan des recettes, les tout grands succès des années 1980 lui permirent d'engranger des sommes qui couvrent parfois jusqu'à 45 % des

¹⁶ Pour les grands festivals, elle publie plus d'un million de programmes, 1.500.000 dépliants et 150.000 affiches, sans compter le grand nombre de messages publicitaires à la radio et à la télévision et les espaces dans la presse écrite.

¹⁷ Au total, nous avons compté qu'elle a dû recevoir plus d'un milliard d'anciens francs belges. À ce montant, il conviendrait d'ajouter les subsides qui ont permis aux nombreux partenaires culturels d'organiser leur manifestation Europalia.

dépenses (56 % pour le festival autrichien !). Ce ratio est, bien évidemment, exceptionnel dans le monde des événements culturels. Enfin, les montants versés par les sponsors sont globalement à même géométrie variable que le retentissement public du festival. La part du sponsoring peut couvrir en moyenne 30% des dépenses, ceci sans tenir compte des fonds versés en nature ou sous forme de services – encarts publicitaires, billets d’avion par exemple –, ni de l’apport considérable des institutions financières qui organisent, seules, des expositions coûteuses¹⁸. Le record du montant obtenu est de 86 millions d’anciens francs belges : c’était en 1989 pour le festival japonais. Pour l’anecdote, Soichiro Honda, directeur de la Fédération des Industries et Président du Comité japonais du festival, obligea ses affiliés à verser un forfait au bénéfice d’Europalia. Il arrive aussi que la conjoncture politique et économique desserve inopinément la cause europalienne : on se souvient tous de la crise du Golfe en 1991 ou de la désignation de Kurt Waldheim à la présidence autrichienne à la veille d’Europalia Autriche en 1987. Très rapidement, dans ces cas-là, les sponsors retirent leur épiingle du jeu¹⁹.

Les individus

Ce tour d’horizon des avantages engendrés par la formule ne doit pas faire négliger l’importance des individus. On s’imagine peut-être Europalia comme une institution peuplée de spécialistes en marketing, en communication, en informatique, en économie, en droit, en littérature, en histoire de l’art, etc. La réalité est toute autre. Il y a là un mélange efficace de deux groupes qui prennent appui l’un sur l’autre. D’une part, la structure de décision où l’on retrouve l’éventail de toutes les instances qui comptent dans la vie sociale belge. Les représentants du gouvernement fédéral, des entités fédérées et de l’Union Européenne y côtoient les dirigeants de la presse audio-visuelle, ainsi que ceux du monde financier, économique et syndical. Ce sérail politique, économique et culturel vaut à Europalia mille avantages, mille portes « qui s’ouvrent ». D’autre part, la structure exécutive, active sur le terrain, s’occupe de la mise en place des manifestations, veille à la scénographie des expositions, soigne la politique promotionnelle et gère les aspects financiers et administratifs²⁰. Le premier groupe a les relations, les bras longs, le deuxième, des bras tout courts, du bon sens, de l’esprit d’invention et de la créativité pour conduire un grand festival.

Soulignons aussi le poids de la fidélité, jamais démentie, du Palais royal à la cause europalienne. L’institution est un instrument politique peu banal qui valo-

¹⁸ C’est le cas de Fortis (ex-Société Générale), de Dexia (ex-Crédit communal), de la CGER ou de ING (ex-BBL).

¹⁹ Pour les détails de cette analyse financière, voir TELLIER, G-É., « Europalia 1969-2003. Anatomie d’un succès », mémoire en Histoire de l’Art et Archéologie, sous la direction de M. RENAULT, professeur de muséologie à l’U.L.B., septembre 2003, pp. 46-70.

²⁰ On retiendra les noms de Robert Desmet, responsable des expositions, Nadine de Kerkhove, responsable de la communication, Hadelin Donnet, responsable des manifestations musicales et Madou Moulaert, responsable des sections Ballets, Théâtre, Colloques et Conférences.

rise la Belgique comme place européenne et qui démontre aussi les qualités culturelles de son peuple. Dans la tradition nobiliaire, promouvoir et protéger les arts est, depuis la Renaissance, une affaire de plaisir et de devoir. Notre chef d'État et ses proches joignent donc l'utile à l'agréable. Partager cet intérêt pour l'art avec la famille royale est un signe de reconnaissance sociale auquel aucun individu n'est insensible. Le Palais est la meilleure publicité d'Europalia.

1990, la nouvelle formule de Paul Willems

En 1990, après onze éditions, il n'y a plus de nations candidates pour l'après – festival consacré au Portugal de 1991. Car le phénomène d'émulation engendre aussi des effets pervers : à la fin des années 1980, certains pays candidats potentiels comme la Suède, le Danemark et l'Irlande reculent devant le coût jugé exorbitant. L'URSS, comme d'ailleurs les pays d'Europe de l'Est, sortent exsangues du régime communiste. C'est dans ce contexte, on l'a vu, que le Conseil d'administration de la *Fondation Europalia International* demande à Paul Willems de chercher une solution pour l'avenir de l'institution. On sait déjà que son projet d'illustrer un style, un mouvement transnational européen comme le Baroque, le Gothique ou l'Impressionnisme, ne sera pas suivi.

Les « Années difficiles » 1995-2003

Finalement, les organisateurs ont conservé la formule « un pays - un festival » de 1969. Mais comment ont-ils pu tenir quinze ans de plus sans candidats? Ils en ont trouvé huit depuis lors - mais au profil moins avantageux, soit qu'il ne fût pas européen, soit qu'il fût politiquement incorrect, soit qu'il lui manquât les moyens du faste d'antan. Avec l'Italie et demain la Russie, on retrouve apparemment les prototypes des « Années faciles ».

En 1993, le festival mexicain est une solution intéressante, puisqu'il laisse même un bonus financier important. En 1995, Europalia devait recevoir la Turquie. Finalement, il faudra annuler ce festival pour raisons politiques. En effet, début 1995, le gouvernement turc avait décidé d'intervenir militairement en Irak contre la minorité kurde. La Flandre, très rapidement, rompit ses relations culturelles avec Ankara et suspendit le versement de subsides à la Fondation Europalia. Au niveau fédéral, Frank Vandenbroucke, ministre des Affaires étrangères de l'époque, demanda au Conseil d'administration d'Europalia de respecter dans son programme la diversité culturelle de la Turquie, en ce compris la dimension kurde. Le Commissaire général du festival, Marcel Van de Kerckhove, un ancien ambassadeur qui avait été en poste à Ankara, démissionne. Europalia lui trouve un remplaçant en octobre 1995 et décide d'organiser le festival en automne 1996. Jan Hollants van Loocke, qui est également un ancien diplomate, jettera le gant, lui aussi, six mois plus tard. Le coût de cette opération annulée s'éleva à plus de 100 millions d'anciens francs belges. Nombreux sont ceux qui croient l'aventure d'Europalia terminée. D'ailleurs, la presse ne ménage pas ses critiques. On

lit dans *Le Soir* du 21 juin 1995 : « *La question principale est de savoir s'il était judicieux de la part d'Europalia – dont l'existence est financièrement dépendante des pouvoirs publics belges – de faire le choix de la Turquie aussi longtemps que de nombreuses et graves questions politiques existaient ou risquaient d'apparaître. Poser la question est y répondre* »²¹ .

Europalia met alors sur pied, *in extremis*, en 1996 encore, un festival Horta qui sauve l'institution et laisse un petit bénéfice. Celui-ci est cependant largement insuffisant pour essayer les dettes du festival turc. L'État fédéral acceptera de combler le déficit mais exigera l'annualité des festivals, ne voulant pas financer une équipe qui ne travaillerait qu'un an sur deux. En s'inféodant au pouvoir politique pour se sauver, Europalia doit trouver encore davantage de candidats, qui pourtant ne se bousculent pas au portillon ! La Corée du Sud décline l'invitation en 1999, ainsi que la Suède qui juge le coût trop élevé. Dans l'équipe exécutive, certains songent à réduire drastiquement les budgets en invitant les grandes villes. Le Conseil d'administration préférera se tourner vers les pays d'Europe de l'Est, désireux de s'affirmer sur la place européenne avant leur entrée prochaine dans l'Union (fin des années 1990, le calendrier des élargissements successifs de l'Union Européenne vers l'Est était encore imprécis). Mais les moyens financiers leur manquent ; ils ont bien d'autres priorités au lendemain de l'effondrement du communisme. Europalia devra insister. Finalement, elle reçoit la République Tchèque en 1998, la Hongrie en 1999, la Pologne en 2001 et la Bulgarie en 2002. Sans candidat pour l'an 2000, les organisateurs jouent à nouveau leur joker belge mais avec moins de bonheur qu'en 1996. Ils mettent sur pied une exposition *Bruxelles, Carrefour de Culture* qui s'inscrit dans le programme général de *Bruxelles, capitale culturelle européenne de l'an 2000*. En termes budgétaires, ces festivals sont très restreints, leur retentissement public est tombé à une moyenne de 130.000 visiteurs²². L'image de marque de l'institution est écornée, la presse boude, les sponsors et les politiques aussi.

Le *da capo* italien et europalia.russia 2005

Enfin, en 2001, Europalia reçoit l'auto-invitation providentielle de l'Italie qui revient donc pour la deuxième fois. Celle-ci souhaite un instrument culturel pour marquer d'un sceau prestigieux sa présidence à Bruxelles de l'Union Européenne (juillet 2003 - décembre 2004). Le festival Europalia fera l'affaire. Avec un bilan public très honorable d'un million de visiteurs, dont plus de 300.000 pour les trois principales expositions qui se sont tenues pendant quatre mois et demi dans la capitale belge. Il s'agissait de *Vénus dévoilée* et *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare* au Palais des Beaux-Arts et *Da Pompei a Roma* aux

²¹ Chr. PROUVOST, « Europalia Turquie veut encore y croire », dans : *Le Soir*, 21 juin 1995, p. 2.

²² L'exposition phare du festival bulgare *L'Or des Thraces*, en 2002, attira 80.000 visiteurs. La nouvelle politique de communication d'Europalia, plus appuyée, a habilement misé sur la valeur exceptionnelle du trésor bulgare offert pour trois mois à Bruxelles.

Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Le bilan culturel est plus discutable : en termes de valeurs sûres, de découvertes, d'originalité, de message sous-jacent. Un hebdomadaire s'est d'ailleurs fait l'avocat du public belge qui « d'année en année devient plus mobile et donc plus exigeant et est en droit de réclamer une intelligence du propos soutenue par des œuvres de grande qualité et une présentation toujours plus spectaculaire. Bref sentir un fil rouge qui puisse séduire et, surtout, questionner l'actualité d'un lieu et d'une culture plutôt que de se complaire dans une série de petites histoires semées à la hâte »²³. Ou encore cet autre hebdomadaire qui stigmatise « l'absence d'un fil rouge reliant toutes les manifestations [qui] déforce le festival ; un manque d'âme redevable au manque de préparation »²⁴.

Ce manque de préparation était inévitable quand on sait que les organisateurs ont dû travailler dans l'urgence (ils ont eu moins d'un an pour préparer ce festival, à la suite du festival bulgare de 2002). Reste néanmoins la question des pièces de grande qualité, des « valeurs sûres et prestigieuses ». Combien de « pièces maîtresses », en effet, nous a déléguées l'Italie ? Bien sûr, nous avons eu un célèbre Titien, la *Vénus d'Urbino*²⁵. Nous avons eu quelques Giorgio Morandi (mais pas les meilleurs) à l'Arentshuis de Bruges et de nombreux Boccioni de qualité au Musée communal d'Ixelles. Quant à Ontani et Pistoletto, deux valeurs confirmées de l'art contemporain italien, ils n'ont pas eu à se plaindre. On les a vus dans plusieurs endroits²⁶. Est-ce là tout pour un pays qui possède « 60% du patrimoine artistique mondial »²⁷ ?

En fait, le gouvernement italien obtint de ses conservateurs de musées quelques pièces d'artistes moins connus aux yeux du grand public : Strozzi, Ercole de'Roberti, Cosmè Tura, Dosso Dossi, Orazio Gentileschi qui ont fait le bonheur des connaisseurs. Pourtant, là aussi, la bataille fut rude. Si on imagine mal les Musei Capitolini se délester pendant quatre mois de pièces maîtresses de leur collection et rater leur saison touristique, le mécanisme est le même pour les écoles de peinture dites périphériques comme celle des cours princières de Ferrare, Mantoue, Milan ou Urbino. À tel point que les organisateurs d'Europalia ont dû emprunter, hors d'Italie, à leurs frais, de nombreux tableaux dont plusieurs Titien, Cosmè Tura, Garofalo, Ercole de'Roberti²⁸ pour améliorer la démonstration de l'exposition-phare *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare* qui se tenait au Palais des Beaux-Arts. Certes, la Pinacoteca Nazionale de la ville a

²³ G. GILSOUL, « Radioscopie d'un festival », dans : *Le Vif-L'Express*, 13 février 2004, pp. 74-75.

²⁴ J. SMETS, « Europalia a fait son temps », dans : *Le Soir magazine*, 4 février 2004, p. 42.

²⁵ La *Vénus* rentrait de l'exposition *Ticiano* qui s'était tenue au Museo Nacional del Prado de juin à septembre 2003.

²⁶ Ontani au Smak à Gand, ainsi qu'aux Ecuries royales et au Botanique à Bruxelles. Pistoletto au Muhka d'Anvers ainsi qu'aux Ecuries royales. Aucune de ces expositions ne renvoyait à ses consœurs.

²⁷ Formule répétée à l'envi dans les communiqués de presse de la Fondation Europalia International.

²⁸ Nous songeons notamment aux deux portraits que l'on doit à Titien, celui d'*Isabelle d'Este* (Vienne, Kunsthistorisches Museum) et celui de *Laura Dianti*, (Kreuzlingen, Collection Kisters), au *Saint Jacques* de Cosmè Tura (Caen, Musée des Beaux-Arts), à la *Vierge à l'Enfant* du même Cosmè Tura (Ajaccio, Musée Fesch), au *Massacre des Innocents* de Ludovico Mazzolino (Amsterdam, Rijksmuseum) ainsi qu'à l'*Adoration des Mages* de Galasso Gassi (Rotterdam, Musée Boijmans-van Beuningen).

tout donné, mais ce n'était pas suffisant²⁹. Les autres musées de la région de Ferrare n'ont pas fait de grands efforts. Le conservateur de la Galleria Estense de Modène a refusé de prêter le splendide *Saint Antoine de Padoue* de Cosmè Tura qui, pourtant, aurait pu mieux que toute autre œuvre illustrer la singularité de l'École de peinture ferraraise (fig. 4). On le comprend : il aurait perdu pendant quatre mois une des pièces les plus attractives pour son public. Les motivations touristiques des années 1970 et 1980, qui poussaient davantage les opérateurs culturels à collaborer avec les instances politiques, n'existent plus. Le tourisme, en 30 ans, s'est développé de façon exponentielle. Les Européens se déplacent ; pas tous, mais beaucoup, et souvent. Si Europalia doit dorénavant déboursier des sommes substantielles pour emprunter à l'étranger quelques pièces du *hit-parade* du pays hôte, la formule devient intenable.

Sans doute alors, a-t-on pu compter, comme par le passé, sur des prouesses dans les autres formes d'art ? Pas toujours très convaincantes... Le programme cinématographique du festival fait mention de « *la grande Claudia Cardinale venue en personne présenter la version remise à neuf du film 'Le Guépard'* » et le programme littéraire vante « *un débat surprenant entre Alessandro Baricco et Amélie Nothomb sur le langage de l'imaginaire* ». Ici, la prouesse n'est pas due aux Italiens. Amélie Nothomb est la fille du Commissaire belge du festival, Patrick Nothomb.

Pourtant les médias n'ont pas tous stigmatisé cette indigence. Peut-être parce qu'ils n'ont pas remarqué ces emprunts à l'étranger. Est-ce la crainte de s'apercevoir, en détaillant le contenu du geste d'un pays riche, qu'il a été avare de ses richesses ; est-ce un refus inconscient de décevoir les lecteurs ? Critiquer quand tout le monde veut applaudir, c'est difficile. Pour longtemps encore, Europalia bénéficiera d'une image de marque qui fera excuser bien de ses faiblesses³⁰. Soulignons aussi la position parfois délicate des partenaires culturels belges d'Europalia. Ceux-ci, même quand ils sont déçus, en bout de course, par la qualité de la manifestation (une exposition, par exemple), ne pourront plus faire marche arrière. Il y a fort à parier qu'ils feront chorus avec la communication triomphaliste des organisateurs du festival. Tout ceci peut concourir parfois à emballer un produit qui n'est pas extraordinaire et réussir à le vendre pour tel.

²⁹ Fin du XVI^{ème} siècle, le dernier duc d'Este s'est réfugié à Modène pour échapper à la papauté et il y a quasiment tout emporté. Au XIX^{ème} siècle, Lord Eastlake se chargea d'acheter le reste qu'il revendit en partie au British Museum. Le festival belge a constitué, pour Ferrare, une opération avantageuse. En effet, la Soprintendenza de la province de Bologne qui coorganisait l'exposition a, d'une part, bénéficié de larges subsides de la Farnesina (le Ministère des Affaires Étrangères italien) et elle a, d'autre part, pu récupérer l'exposition bruxelloise pour fêter la réouverture en mars 2004, du Castello Estense à Ferrare fermé pour travaux depuis deux ans. Elle n'a pas manqué d'intégrer bon nombre des œuvres étrangères mentionnées supra dont les frais de transport et d'assurances avaient déjà été payés en partie par Europalia.

³⁰ La pratique du voyage culturel d'une semaine dans le pays invité offert par Europalia aux principaux journalistes de la presse écrite, radiophonique et télévisuelle est primordiale. Elle permet de donner à ceux-ci un avant-goût des manifestations du festival tout en créant des liens de sympathie avec les organisateurs, ce qui peut constituer un atout supplémentaire dans le cadre de la campagne promotionnelle.



Fig.4. Cosmè Tura, Saint Antoine de Padoue, Modène, Galleria Estense (Photo Musée).

Quant au bilan financier, il sera sans doute plus lourd que prévu, vu les entorses à la formule du partenariat dont on a parlé. En 2005³¹, ce sera au tour de la Russie qui, si elle a plus de moyens qu'en 1990, a une tradition de prêts artistiques particulière : le plus souvent, elle fait payer aux emprunteurs ses pièces maîtresses. Quoiqu'il advienne, les conditions culturelles et touristiques ont tellement changé depuis trente ans que ces transferts seront toujours plus difficiles. Imagine-t-on la Tate Gallery aujourd'hui nous déléguer une partie de sa collection, comme en 1973, et nous dire comme alors dans la préface du catalogue de l'exposition *Henry Moore to Gilbert & George. Art britannique provenant de la Tate Gallery* : « Nous espérons que les visiteurs, quand ils seront à Londres, auront l'envie de venir voir le reste de la collection de la Tate dont cette exposition, naturellement, ne montre qu'une partie. » ? Il y avait là un savant dosage d'œuvres déplacées qui rencontrait les intérêts politiques et touristiques conjugués.

³¹ L'État fédéral a accepté un retour à la cadence bisannuelle du festival et s'est engagé à verser un million d'euros par an à l'institution.

Europalia, impresario de toutes les cultures ?

Aujourd'hui les organisateurs semblent résolus à recycler la formule du festival en l'offrant à tous les pays soucieux d'une accréditation à Bruxelles. Ce serait dommage de ne pas profiter de la mécanique politico-culturelle qu'offre la capitale. Ce n'est plus si simple pourtant. Europalia pourrait aussi recommencer le tour des pays qui se sont déjà présentés, question d'informer la nouvelle génération. Dans ce deuxième cas de figure, on l'a vu, les risques sont grands d'offrir un festival de qualité discutable. À part la présidence de six mois de l'Union européenne, il n'existe plus pour nos voisins de raison politique de venir déployer leurs trésors culturels à Bruxelles. N'est-ce pas précisément la même chose pour les pays non européens ? Quelle raison politique forte auraient-ils de tout réserver pour Europalia ? Pour la plupart, ces grandes nations comme la Chine ont déjà eu l'occasion de se présenter à l'Europe, à Londres, à Paris, à Amsterdam ou ailleurs. En 1969, le créneau était vierge. Aujourd'hui, la concurrence est forte. Ainsi la Chine a été l'an passé l'invitée d'« Années Croisées », un festival total organisé par les instances officielles françaises. D'octobre 2003 à février 2004, « des centaines de manifestations sur tout le territoire français » ont permis « de mieux connaître le fabuleux patrimoine de la Chine, etc. »³². Bien que le retentissement de ces manifestations soit variable (la presse ne se fait pas toujours l'écho des festivals hors de son territoire national, ainsi les Français ne parlent pas d'Europalia et nous n'avons pas parlé d'Années Croisées), il est clair que ces concurrents d'Europalia ont davantage de moyens financiers. Une politique culturelle internationale prestigieuse à Bruxelles aurait besoin de bien d'autres moyens que ceux concédés par l'État belge et aucune des instances communautaires ou régionales n'a envie de financer un projet fédéral. Bruxelles est aussi victime, depuis 1969, de la montée des esprits communautaires néerlandophone et francophone et de son corollaire, le recul de l'esprit « belge ». Quant au sponsoring, combien reste-t-il d'entreprises nationales intéressées par une visibilité belge ? Depuis 1969, la plupart ont été intégrées dans des multinationales indifférentes à une Europalia qui s'adresse à un public belge.

On voit ici le drame d'une institution qui cherche à tout prix un projet culturel qui puisse s'adapter à elle, afin qu'elle sache encore fonctionner. Ne doit-on pas inverser la démarche ? L'institution est née de la volonté d'hommes comme Paul Willems et de ceux qui l'ont suivi dans son projet de 1969. Convaincus de la valeur de leur projet, ils ont cherché les moyens à mettre en œuvre pour le réaliser. Ce faisant, ils ont bâti une institution, en lui forgeant ses traditions en matière de sponsoring, de promotion, de sélection des manifestations, de rapports avec l'hôte, etc., qui lui ont donné sa force. Si une seconde génération a pu encore profiter de ces structures, sans pour autant connaître les succès d'antan (années 1990), aujourd'hui les nouvelles conditions historiques n'en autorisent plus une nouvelle à vivre confortablement dans des traditions dépassées. La formule initiale,

³² Programme des « Années Croisées », octobre 2003-février 2004, supplément du *Paris Match*, numéro hors-série, n°4, octobre - novembre 2003.

celle de 1969, qu'elle soit tournée vers l'Europe ou vers les autres continents, est « dépassée ».

À présent, il est temps de découvrir Paul Willems et sa proposition.

Paul Willems

Paul Willems naît en 1912, en Flandre, dans la propriété familiale de Missembourg, à deux jets de pierre d'Anvers. Il est le fils de l'écrivain belge Marie Gevers. D'ailleurs, il écrit lui aussi. On lui doit quelques pièces de théâtre et des romans. Très jeune, il a le goût de l'aventure et s'engage quelque temps comme aide-steward pour gagner l'Amérique. Il fait également, avant guerre, un séjour qui le marqua beaucoup chez l'écrivain allemand Hausenstein. Il étudie le droit à l'Université Libre de Bruxelles, et après la guerre, en 1946, prend la direction du Palais des Beaux-Arts jusqu'en 1984. Il aime les projets d'envergure internationale (dont le Festival Mondial 1958 et le festival Europalia). Soucieux de vulgariser la communication culturelle, il fera transformer le Hall de Sculpture du Palais des Beaux-Arts en un lieu de rencontres et de manifestations multiples, modernes, gratuites³³. Il est à la retraite depuis 1984, quand il écrit la lettre que voici au Conseil d'administration d'Europalia. Il décèdera en 1997³⁴.

Sa lettre inédite et posthume (fig. 5)³⁵

Octobre - novembre 1990

L'avenir d'Europalia

(...)

La politique culturelle d'Europalia a été conçue il y a plus de 20 ans (...). C'était l'époque où Bruxelles s'engageait dans son destin européen. Le président de Voghel venait d'être choisi comme Président du Palais des Beaux-Arts, quant à moi j'avais été promu administrateur délégué-directeur général de cette

³³ Depuis le festival Horta en 1996, le Hall du Palais a retrouvé son état d'origine. Finie la « Salle de Gymnastique », comme certains l'appelaient familièrement. Son aménagement que l'on devait à l'Atelier d'Architecture et d'Urbanisme dirigé par Lucien Baucher répartissait sur 6 niveaux une salle de concert, une salle de musique de chambre, un ciné-club, des salles d'expositions et de conférences, une taverne, un restaurant et un complexe administratif. L'architecture nouvelle et audacieuse, mobile, amovible, transformable, démontable, constituée par une ossature tubulaire métallique légère etc., fit l'objet de nombreuses controverses.

³⁴ Nous renvoyons pour la biographie au texte publié chez Labor : *Le monde de Paul Willems*, Bruxelles, Labor, 1984.

³⁵ La lettre manuscrite comporte 19 pages. Nous n'avons pas jugé nécessaire de la publier in extenso, abandonnant plusieurs extraits moins intéressants pour notre propos (calendrier des réunions ou problèmes de ressources humaines). Les figures 5 et 6 reproduisent respectivement les pages 10 et 11 de la lettre manuscrite. C'est un homme de 80 ans qui écrit et qui rature, emporté par la force de ses convictions européennes. Cet extrait témoigne aussi des qualités littéraires de l'écrivain que fut Paul Willems. Nous renvoyons pour sa bibliographie au texte : *Le monde de Paul Willems*, Bruxelles, Labor, 1984. Pour consulter la lettre manuscrite, voir le Fonds Europalia aux Archives Générales du Royaume.

institution. Le président de Voghel³⁶ et moi-même avons vite senti que c'était le moment ou jamais d' 'inventer' et d'entreprendre une nouvelle activité culturelle affirmant le rôle culturel européen de Bruxelles et de la Belgique. La culture est en effet profondément liée à l'évolution sociale et économique. Or les signes de cette évolution étaient évidents. Apparus dès le lendemain de la guerre ces signes s'étaient affirmés pendant les 'Golden sixties'. En 1968, l'après-guerre était close et les frontières entre les pays de l'Europe occidentale s'estompaient. On regardait l'avenir, et l'avenir, c'était l'Europe.

C'est donc en 1968 que nous avons décidé de donner forme à notre projet culturel. Ce serait un festival différent de tous les autres. Il ne serait pas consacré à un compositeur (comme c'est le cas à Bayreuth) ni au théâtre (comme à Avignon) ni aux arts plastiques, ni encore à la musique contemporaine (ou baroque ou romantique), ni ... etc.

Notre festival serait avant tout européen (son nom Europolia l'affirme clairement), il serait biennal. Il serait consacré tour à tour à un pays européen. On demanderait au pays invité de présenter à Bruxelles et dans les principales villes de Belgique des manifestations culturelles qui appartiendraient à toutes les disciplines culturelles (arts plastiques, musique, opéra, ballet, théâtre, cinéma, littérature, etc.).

Au-delà de la culture, ce festival exalterait donc une civilisation. La civilisation européenne. (...).

Le premier pays choisi fut l'Italie. L'intérêt - tant en Belgique qu'en Italie - l'intérêt que suscita l'initiative fut immédiat, et le succès public fut grand. C'était en 1969. Je crois que la raison principale de ce succès réside dans le fait qu'Europolia n'est pas simplement un défilé de manifestations brillantes présentées pêle-mêle, ni un show-business, mais un festival qui a un sens. Les manifestations présentées sont liées entre elles par une idée : celle de la culture européenne.

On sait que huit pays européens ont été présentés tour à tour. Mais le 9^{ème}, brisant avec cette tradition, était le Japon. (Le 10^{ème} sera de nouveau européen : le Portugal.) J'ai ressenti la présence du Japon avec un certain malaise. Une rupture. Pourtant le Japon a été le festival le plus brillant que nous ayons eu. Tout y était de haute qualité et du plus grand raffinement. Ce festival a eu en outre un succès extraordinaire. Il a connu la plus grande fréquentation de toutes les Europolia, on a enregistré, en outre, 24% de jeunes. Enfin ce festival a été un succès financier (dû, il est vrai, à l'effort fait par les grandes entreprises commerciales et financières du Japon.) Mais le Japon appartenait à une autre culture qui n'avait rien à voir avec notre projet européen. Ceci a d'ailleurs été

³⁶ Franz de Voghel, vice-président de la Banque Nationale, ancien ministre des Finances et président du Conseil d'administration du Palais des Beaux-Arts, fut Président du conseil d'administration de l'ASBL Europolia de 1970 à 1986. Jean Godeaux, ancien Gouverneur de la Banque Nationale, lui succéda à ce poste de 1986 à 1996. Depuis lors, il a été remplacé par Paul De Keersmaeker, Président d'Interbrew.

confusément ressenti par le public : J'ai entendu dire des dizaines de fois : « C'était un superbe festival, mais pourquoi a-t-on choisi le Japon ? »

Ce problème (le problème de l'« européenité » de notre festival) est majeur. Il se pose en même temps que d'autres questions dont la principale est que nous avons quasi fait le tour des pays de la Communauté européenne. [...] Quant à se limiter aux pays ou régions non européennes, cela n'aurait pas de sens. Je ne nous vois pas sauter du Brésil au Canada, au Zaïre, au Maroc, au Guatemala ou l'Argentine. On pourrait évidemment penser à l'Asie. Après le Japon : la Chine, l'Inde, l'Indonésie, la Thaïlande ou la Mongolie. On en aurait pour 20 ans. Mais est-ce là notre rôle ?

Ne serait-ce pas être aveugle que de laisser passer la chance ? L'Europe économique et financière se fera et sera réalisée dans les dix ans à venir et peut-être plus vite. Ne serait-ce pas une tâche exaltante de participer à la prise de conscience de l'unité profonde de la culture européenne ³⁷ ?

De plus en plus nous deviendrons européens. Etre européens. Que nous dit ce mot quand il est appliqué à la culture ?

Une grande institution culturelle comme Europalia qui ne présente que des manifestations de qualité et qui touche des millions de visiteurs n'a de sens que si elle a une « âme », c'est-à-dire que si, au-delà de ses expositions, ses concerts, conférences et spectacles de toutes sortes, elle exalte en nous ce qu'on appelle la mémoire collective. La culture alors apparaît comme une nécessité, une civilisation. C'est une chose complexe et merveilleuse et immense. C'est aussi une unité. Elle s'est manifestée en Europe dès le Moyen-Âge et si notre civilisation a des aspects différents de pays à pays, elle a un fond commun. C'est notre trésor.

On a déjà compris que mon « envolée », dont je m'excuse, exprime ma conviction qu'il y a moyen, dans cet esprit-là, de donner un contenu assez exaltant à Europalia et un travail passionnant à ceux qui le réaliseront. Encore ne faut-il pas rester dans les généralités. Je vais tenter de définir ce projet dans le sens qui ressort de mes consultations.

On distingue une cathédrale gothique anglaise, d'une cathédrale gothique française ou allemande. Mais toutes sont gothiques. Il en est de même pour tous les grands styles qui se sont succédé et se succèdent encore dans l'art européen. Ces styles s'affirment depuis près de mille ans, de l'art roman au romantisme, du baroque au Jugendstil, ou plus près de nous on le retrouve dans l'impressionnisme, le cubisme, le surréalisme ou l'expressionnisme. Tous sont des aspects d'une seule civilisation. Il faut que nous en ayons conscience. Quelle richesse, quelle beauté, quelle force ne trouvons-nous pas dans la culture européenne, une des seules, sinon la seule, qui ait évolué depuis des siècles, trouvant toujours des formes nouvelles puisées souvent dans le passé - comme ce fut le cas pour la Renaissance - mais souvent aussi projetées vers l'avenir. Exemple, unique dans le monde, d'une force de création continue. En effet les grandes civilisations non

³⁷ La culture n'est-elle pas notre âme, notre appartenance ? Presque : une raison de vivre ?

européennes se sont quasi toutes - et probablement toutes - figées à un moment de leur histoire.

Donc : Un festival européen. Mais quel contenu concret lui donner ?

Depuis plus de mille ans la culture, la civilisation européenne, s'est incarnée en grands styles successifs qui se sont étendus à toute l'Europe. Ces styles sont bien plus que des formes données à des œuvres d'art. Ils imprègnent tout le comportement de l'être humain, son regard³⁸, sa pensée et jusqu'à son aspect physique. La femme gothique est mince, élancée, pâle et fragile, la femme de la renaissance est charnelle, voluptueuse, et gourmande. Chaque style a sa pensée, ses croyances, ses modes, et son goût. Europalia pourrait présenter tour à tour un de ces styles, et au lieu de s'adresser chaque fois à un seul pays, on inviterait plusieurs pays d'Europe à montrer, à présenter, un aspect du style choisi. Supposons qu'Europalia choisisse comme sujet l'époque baroque, on pourrait demander à l'Italie de présenter la peinture, à l'Allemagne la sculpture, à la France l'opéra et la musique, à la Belgique l'art de la contre réforme, et à l'Espagne le baroque délirant de l'art religieux de cette époque. On ne s'adresserait pas nécessairement à tous les pays européens en même temps. On pourrait, à chaque fois, inviter un groupe de quatre ou cinq pays (ou moins ou plus) suivant les sujets choisis. On choisirait de deux en deux ans tour à tour un sujet contemporain, moderne ou appartenant à une époque plus ancienne. On voit très bien Europalia-baroque, suivie deux années plus tard par Europalia-Années-folles (couvrant les années vingt, c'est-à-dire dadaïsme, surréalisme et expressionnisme) ou Europalia-gothique suivi d'Europalia-impressionniste.

Malheureusement de grands problèmes surgissent. Et le premier, rappelons-le, c'est que Europalia n'est pas préparée à un renouvellement, et que la formule qui a donné sens et force au festival depuis vingt ans n'apporte plus que répétition de ce qu'on a été.

Personne d'entre nous n'a pensé que la veine s'épuiserait. (...)

Paul Willems

15.11.1990

Cette lecture ne laissera personne indifférent. Paul Willems est un homme de la trempe des bâtisseurs, capable d'enthousiasmer autour d'un projet idéal. C'est sans doute grâce à cette force de conviction qu'il a réussi le festival Europalia. Mais il est trop âgé en 1990 pour relancer une équipe. Or, cette nouvelle formule exige quelques adaptations : il faudrait s'adresser à quatre, voire cinq gouvernements voisins. Pour l'essentiel, les autres traditions seraient maintenues tant en ce qui concerne la promotion, la cueillette des manifestations (élargie à plusieurs pays), le mode de financement dans ses principes généraux que les relations avec les partenaires culturels et la mise sur pied des expositions phares.

³⁸ *Le regard de Rubens n'est pas celui de Breughel et celui de David n'est pas celui de Picasso.*

On distingue une cathédrale gothique
 anglaise, d'une cathédrale gothique
 française ou allemande; mais tout
 sont gothiques. Il en est de même
 pour tous les grands styles qui se
 sont succédés, et se succèdent encore
 dans l'art européen. ~~ces~~ ces styles
 s'affirment depuis près de 1000 ans,
~~de~~ de l'art roman au romantisme,
 du baroque au Jugend Style, ~~de~~
~~l'impressionnisme au~~ ~~modernisme~~
 au, plus près de nous on le retrouve
 dans l'impressionnisme, cubisme,
 surréalisme ou l'expressionnisme.
 Tous sont des aspects d'une seule
 civilisation. Il faut que nous en
 prenions conscience. Quelle richesse,
 quelle beauté; quelle force ne trou-
 - nous - nous pas ~~partout~~ ~~en Europe~~
 dans la culture européenne, une
 des seules, sinon la seule, qui ait
~~été~~ évoluée depuis des siècles,
 trouvant toujours des formes nouvelles
 puisées souvent dans le passé - comme
 la Renaissance - mais ~~projetés~~ ^{projetés} vers l'avenir
 ce fait le cas pour exemple, unique dans le monde, d'une
~~force~~ force de création continue. En
 effet, les grandes civilisations ~~de~~
 non européennes se sont quasi-toutes
 - et probablement toutes - figées à un moment
~~de leur histoire.~~ ~~avec~~ ~~me~~ ~~la~~ ~~chaine~~ ~~de~~ ~~la~~
 Inde. ~~et~~ ~~après~~ ~~la~~ ~~chaine~~ ~~de~~ ~~la~~
~~de~~ ~~leur~~ ~~histoire~~

Fig. 5. Lettre de Paul Willems « L'avenir d'Europalia, octobre-novembre 1990 » adressée à Franz de Voghel, M. Huisman, Paul Van den Bussche et Groothaert, p 11. Fonds Europalia, Archives Générales du Royaume.

Mais au-delà de ces difficultés pratiques, on peut se demander si cette nouvelle formule aurait encore aujourd'hui l'impact idéologique que Paul Willems lui suppose. Sa proposition de 1990 n'est-elle pas, elle aussi, « dépassée » ?

Cette forme de réception par le public d'un thème transeuropéen (le style baroque, le romantisme, le Jugendstil,...) peut-elle induire le sentiment d'identité européenne ? Paul Willems n'en doute pas, lui qui donne déjà les mêmes vertus à sa formule de 1969. À ses yeux, découvrir ou redécouvrir nos traits communs dans une autre culture européenne exalte notre mémoire collective et ne peut que renforcer notre sentiment d'appartenir à la même civilisation. Avec sa seconde formule, qui met en scène quatre ou cinq pays, la démonstration lui semble encore davantage instructive et limpide.

Ce mécanisme de la perception ne fait pourtant pas l'unanimité. Une autre « école » lui préfère celui de la découverte des différences culturelles entre les peuples « *si l'on veut faire naître une meilleure compréhension à l'égard d'une autre culture* » qui seule sait « *améliorer les contacts internationaux* »³⁹. D'aucuns ont même considéré que les festivals Europalia provoquaient l'effet inverse et renforçaient les sentiments nationaux. Aujourd'hui, cette problématique de la « communication européenne » est dépassée. Pour tous, dont les instances culturelles européennes, il faut davantage « *favoriser la coopération entre les opérateurs culturels européens* »⁴⁰.

Manifestement, la proposition de Paul Willems dans cette nouvelle perspective est réalisable. Pourquoi pas ne pas monter un festival baroque européen (ou une Europalia-gothique, peu importe) dans différentes grandes villes d'Europe ? Laissons à la France le soin de nous faire entendre sa musique, laissons l'Italie nous montrer sa peinture des maîtres du XVII^{ème} et l'Allemagne sa sculpture ; en Belgique, occupons-nous de la Contre-Réforme, et que les Espagnols nous fassent admirer leur « baroque religieux délirant ». Europalia, avec une équipe exécutive peuplée d'Européens, se chargerait, comme elle le fait aujourd'hui avec les opérateurs culturels belges, de coordonner le tout et de veiller à une unité de la présentation, de la promotion, transposée à l'échelle européenne. Sur le territoire belge, elle aurait à organiser « ses » manifestations pour illustrer la Contre-Réforme. Elle pourrait aussi promouvoir des circuits de visite entre ces grandes villes européennes et faire de Bruxelles son centre de ralliement.

Cette formule aurait une valeur ajoutée européenne extraordinaire. L'ensemble du public de plusieurs pays serait touché en même temps, par le même sujet, grâce au travail d'Européens autour d'un projet commun. On créerait un sentiment de solidarité, entre les structures mais aussi entre les peuples qui, même éloignés, se sentiraient unis autour d'un patrimoine commun, ce qui ne les empêcherait pas de se savoir différents mais démontrerait cette unité dans la diversité.

³⁹ L. BOLAERT/M. CRÉZÉE, *Rapport d'évaluation Europalia '69-77', Étude réalisée pour la Commission des Communautés européennes et Europalia ASBL, Centrum voor Navorsing van de Vrijtijdsproblematiek, V.U.B., Bruxelles, 1977, pp 175-177.*

⁴⁰ « Culture 2000, Appel à propositions pour 2003 », dans : *Le Journal officiel des Communautés européennes*, 21 juin 2002, C 148/4.

En outre, la formule est bien plus praticable : chaque pays conserve ses trésors, qu'il réserve à son public gonflé d'une manne de touristes européens curieux. Les sponsors reviendraient sans doute, attirés par une visibilité largement accrue et l'image d'une institution qui pratique réellement la coopération culturelle entre Européens. Il en serait de même pour les subsides de l'Union européenne et du Conseil de l'Europe.

Ne serait-ce pas là un bel avenir pour Europalia ? Au lieu de dépendre de quelques sponsors toujours plus tatillons et de pouvoirs politiques belges dont les subsides seront toujours insuffisants ; au lieu d'une concurrence ardue sur la scène européenne ; au lieu du risque que font courir des invités politiquement « fragiles » (ce qui est encore le cas de la Russie et de la Chine, par exemple), ne serait-il pas plus exaltant de se consacrer à un projet culturel dont la portée sociale serait sans précédent ; un projet culturel au service de la communauté des Européens, qui compte plus d'un demi milliard d'hommes et de femmes ?

COMPTES RENDUS

Nicole DACOS, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Paris, Somogy Editions de l'Art - Musée de la Maison d'Érasme, 2003, 245 pp., 130 ill.

Rome, hiver 1535. Trois artistes *fiamminghi* sont descendus au cœur de la *grotta nera* de la Domus Aurea de Néron pour y contempler les décorations que l'on appelait grotesques et y ont gravé leurs noms. Ces peintres - des Hollandais - sont Maerten van Heemskerck, Herman Postma, soit Posthumus et Lambert d'Amsterdam, c'est-à-dire Lambert Sustris. Ils sont à l'origine du paysage de ruines qui va faire fureur dans toute l'Europe.

Tous ceux qui ont participé au séminaire d'histoire de l'art de Nicole Dacos, professeur à l'Université Libre de Bruxelles et directeur de recherche au Fonds National de la Recherche Scientifique de Belgique, et qui ont eu le privilège de suivre les résultats de ses recherches avant qu'ils ne soient publiés en 1995, à Rome, sous le titre de *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, se réjouiront de la présente édition qui paraît en français et qui s'inscrit dans une enquête plus vaste.

Le souvenir de la Domus Aurea marqua ces trois *fiamminghi* que Nicole Dacos a fait revivre en partant des graffiti. En 1536, Herman Posthumus (v.1513/14-v.1566) peint un *Paysage avec ruines antiques*, (collection Prince de Liechtenstein). C'est le premier paysage exécuté par un *fiammingo* en Italie n'ayant aucun lien avec la mythologie ou la religion. L'artiste transforme son œuvre en véritable manifeste humaniste par une inscription sur le Temps empruntée à Ovide.

Cette œuvre n'est pas sans évoquer le tableau de Maerten van Heemskerck (1498-1574), daté de 1535, *l'Enlèvement d'Hélène* (musée de Baltimore). C'est l'unique tableau hollandais à avoir jamais fait revivre les vestiges de l'Antiquité sous la forme d'un fastueux panorama en perspective aérienne. Nicole Dacos saisit ici l'occasion de faire le point sur les deux recueils de dessins du musée de Berlin, les fameux *Römischen Skizzenbücher* de Maerten van Heemskerck qui, il est vrai, contiennent des croquis du Hollandais, mais, en nombre plus limité qu'on ne le croyait. Une part importante revient à "l'Anonyme A" qui pourrait être Herman Posthumus et une autre part à "l'Anonyme B", que Nicole Dacos a identifié avec le Flandrien Michiel Gast (pp. 89-105).

On retrouve une nouvelle fois le souvenir de la Domus Aurea chez le troisième *fiammingo*, Lambert Sustris (1515/20-1568), dans la décoration d'une des salles de la Villa des Évêques de Padoue à Luvigliano. Les fresques montrent "un moment de créativité excep-

tionnel et qui en font un Titien venu du Nord” (p.122). Dès 2001, dans la seconde édition italienne de *Roma quanta fuit* (la première avait été aussitôt épuisée), Nicole Dacos attribuait à l’artiste une *Sainte famille* jusque là inconnue qui révélait un rapport étroit avec Scorel et lui permettait de proposer une reconstitution cohérente des différentes étapes de la jeunesse du peintre. Sustris avait été précédé à Venise et à Padoue par Jan Stephan van Calcar, un peintre d’origine allemande sorti de l’atelier de Scorel et élève de Titien. Il introduisit des ruines dans les quelques œuvres que l’on croit pouvoir lui attribuer. Calcar connaîtra la célébrité pour avoir illustré les traités d’anatomie de Vésale.

Et Nicole Dacos de nous rappeler que le maître de ces *fiamminghi* fut Jan van Scorel (1495-1562). Il introduisit la Renaissance dans les provinces du nord des Pays-Bas après avoir voyagé en Allemagne, en Italie, en Terre sainte et avoir été nommé conservateur des Antiques auprès de son compatriote le pape Adrien VI qui s’entoure de Hollandais. L’expérience romaine se traduit magnifiquement dans le panneau central du triptyque Lokhorst (musée central d’Utrecht): l’*Entrée du Christ à Jérusalem* bâtie en diagonale et dérivant en droite ligne du *Déluge* de Michel-Ange de la Sixtine.

Peu après le retour de Scorel en Hollande, l’un des premiers artistes à subir son influence fut Jan Cornelisz Vermeyen (1500-1559). Ce Hollandais entra en 1527 au service de Marguerite d’Autriche, à Malines, avant de suivre en 1535 l’empereur Charles Quint en Espagne, puis en Tunisie, accompagné peut-être d’un jeune artiste au nom de Posthumus... Il rapporta de la conquête de Tunis des dessins qu’il utilisa plus tard pour les cartons de dix tapisseries. Celles-ci sont d’une richesse exceptionnelle, un véritable reportage jamais réalisé jusqu’à cette époque. On peut retrouver dans le volet gauche du triptyque Micault (musée de Bruxelles) des arcades rappelant l’aqueduc d’Hadrien à Carthage et les ruines des thermes d’Antonin.

Nicole Dacos nous entraîne encore à Rome quand, en 1536, Charles Quint y fait son entrée solennelle et qu’un *maestro Armano* (Herman Posthumus) participe au projet d’utilisation des ruines antiques pour décorer l’itinéraire du cortège impérial.

Les deux derniers chapitres du livre nous conduisent dans les pas de Posthumus à Landshut, vers 1540, où il se met au service du duc de Bavière, puis à Amsterdam où il arrive en 1549. Il n’y connaîtra pas le succès et laissera peu d’œuvres, ce qui explique sans doute le silence d’un Van Mander à son égard.

Les Italiens - à l’encontre du seul Michel-Ange - raffolaient des paysages flamands conçus par Patenier et diffusés par ses suiveurs. Il s’agissait de vues à vol d’oiseau, comportant souvent un sujet religieux. L’engouement pour les paysages de ruines qui s’empara des Romains allait imposer aux *fiamminghi* la réalisation de panoramas fantastiques avec ruines qui bientôt se répandraient dans toute l’Europe.

L’ouvrage, de lecture agréable, abondamment illustré et enrichi d’une vaste bibliographie, est une contribution importante à l’histoire des premiers “romanistes”. On ne peut que lui souhaiter l’ample diffusion qu’il mérite.

Jacques DE LANDSBERG

CHRONIQUE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 2003

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 2003

a) THÈSES DE DOCTORAT

Stéphanie BONATO, *L'architecture funéraire d'ordre dorique du Bassin oriental de la Méditerranée* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Fabien GÉRARD, *La certitude et le doute. Recherche du mystère et quête identitaire dans le cinéma de Bernardo Bertolucci* ; directeur : M. A. Nysenholc.

Danielle LEENAERTS, *Analyse historique et artistique du magazine Vu (1928-1940), hebdomadaire d'informations générales illustré par la photographie* ; directeur : M. M. Draguet.

Véronique VAN DER STEDE, *Les pratiques de stockage au Proche-Orient du Natoufien au Dynastique archaïque I (12500-2700 av. J.-C.)* ; directeur : M. Ph. Talon.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Orientation Préhistoire – Protohistoire

Isabelle DUMBRUCH, *Le site de l'abri sous roche du « Bois-Madame », supposé néolithique, à Arbre, dans la vallée du Burnot (province de Namur)* ; directeur : Mme R. Orban.

¹ Nous tenons à remercier de tout cœur Madame Jeanne GALLARDO, secrétaire de la filière 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.

Frédéric LEBÈGUE, *Le traitement du corps du défunt chez les Néandertaliens d'Europe occidentale* ; directeur : M. M. Groenen.

Stéphanie LOUTE, *Le kourgane de Maïkop : datation et origine(s). Culture locale ou importée ?* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Anne MONTEYNE, *La controverse de Glozel. Histoire et analyse* ; directeur : M. M. Groenen.

Renaud VAN ELEWIJCK, *Occupation du sol à l'Âge du Fer entre Gette et Geer* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Orientation Antiquité

Anneliese COSSE, *Le système de la porterie dans les abbayes cisterciennes et plus particulièrement à Villers-la-Ville* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Emilie JANTA-PLOCZYNSKI, *Thèmes et motifs égyptisants dans la peinture et la mosaïque romaines entre le I^{er} siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle ap. J.-C.* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Cindy KEYAERTS, *Ramsès et Moïse. La recevabilité de l'Exode biblique à l'aube des Ramessides* ; directeur : M. R. Tefnin.

Muriel MAY, *Les survivances et les innovations dans l'art des XXV^e et XXVI^e dynasties* ; directeur : M. R. Tefnin.

Déborah MOINE, *Les représentations isiaques de Cléopâtre VII* ; directeurs : Mme C. Evers et M. E. Warmenbol.

Marie-Laure NANNETTI, *Historique des découvertes concernant la terrasse supérieure du temple funéraire d'Hatshepsout à Deir el Bahari* ; directeur : M. R. Tefnin.

Coralie VAN DER STIGHELEN, *Les animaux exotiques dans l'art romain* ; directeur : Mme C. Evers.

Orientation Moyen Âge – Temps Modernes

Charlotte BOUILLARD, *Des créations architecturales contemporaines dans les quartiers historiques des centres urbains* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Lise Martine BRUYNEEL, *Jupiter sous forme de pluie d'or dans l'iconographie de Danaé, de Gossaert et Corrège à Rembrandt. Entre pluie, nuages et pièces d'or* ; directeur : M. M. Couvreur.

Géraldine CHAFIK, *Les phylactères mosans du XII^e siècle. Étude iconographique, stylistique et technique* ; directeur : Mme J. Leclercq-Marx.

Frédérique CHEVALIER, *Le mobilier liturgique du prieuré supprimé de Groenendael : reconstitution historique, étude stylistique et iconographique* ; directeur : M. M. Couvreur.

Catherine DELHEZ, *Les cadres figurés des icônes byzantines. Une étude iconographique* ; directeur : Mme L. Hadermann-Misguich.

Carol EARL, *Les retables des églises d'Aspö et de Härad, Suède. Les retables suédois et les influences flamandes et allemandes* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Michel GREINDL, *La production artistique de la Manufacture impériale des armes de Toula* ; directeur : M. D. Martens.

Hélène LECOQ, *Étude des représentations des métiers du textile et de la fourrure dans les vitraux français au XIII^e siècle* ; directeur : Mme J. Leclercq-Marx.

Fanny SAMAILLIE, *La représentation des tissus dans la peinture murale des églises romanes de France* ; directeur : Mme J. Leclercq-Marx.

Geneviève TELLIER, *Europalia 1969-2003. Anatomie d'un succès* ; directeur : Mme M. Renault.

Manuela VALENTINO, *Les taulets des XIV^e et XV^e siècles conservés en province du Hainaut. Recherches quantitatives, iconographiques, stylistiques et attributions* ; directeur : M. D. Martens.

Orientation Art Contemporain

Ruya ARIMAN, *L'Art Nouveau à Istanbul. Sur les traces de l'architecture...* ; directeur : M. M. Draguet.

Hélène BAQUET, *Panamarenko et la science-fiction : une approche thématique comparative* ; directeur : M. M. Draguet.

Devrim BAYAR, *Komar & Mélamid, un art de la médiation* ; directeur : M. Th. Lenain.

Delphine BOSARD, *La promotion du réel dans les premiers travaux de Jacques Charlier* ; directeur : M. Th. Lenain.

Geneviève BRUYNSEELS, *Le quartier de la rue de la Charité à Saint-Josse-ten-Noode. Le petit Montmartre de Bruxelles ?* ; directeur : M. M. Draguet.

Stéphane CASIELLES PAZ, *Le développement de l'abstraction chez Louis Van Lint (1909-1986) : un parcours représentatif de la peinture belge d'après-guerre ?* ; directeur : M. M. Draguet.

Lucille COCITO, *Ernest Verlant, un homme d'influence au cœur de l'art belge ?* ; directeur : M. M. Draguet.

François DANTHINE, *La pratique du détournement comme processus créateur et critique dans l'œuvre de Dan Graham* ; directeur : M. Th. Lenain.

Sophie DAXHELET, *L'utilisation de l'ombre comme matériau visuel dans l'art des installations* ; directeur : M. Th. Lenain.

Delphine DE CRESSAC DE SOLEUVRE, *La genèse du MAC's, Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique* ; directeur : Mme M. Renault.

Florence DEBOECK, *La représentation du couple de femmes dans l'art pictural du XIX^e siècle à Paris : étude des influences et des sources d'inspiration* ; directeur : M. M. Draguet.

Ludivine DELFOSSE, *L'image des banques à travers leur architecture : le cas de la Banque Bruxelles et de la Banque Lambert, devenues Banque Bruxelles Lambert après leur fusion en 1975* ; directeur : M. M. Draguet.

Benoît DOUMONT, *Les évolutions de l'iconographie chrétienne dans le tatouage contemporain* ; directeur : M. Th. Lenain.

Aurore FAIVRE D'ARCIER, *Le processus de l'empreinte à travers l'œuvre d'Antoni Tàpies* ; directeur : M. Th. Lenain.

Laurent GERMEAU, *La pensée de René Magritte à travers sa correspondance. Du mystère à la poésie, la peinture à la lumière des mots* ; directeur : M. M. Draguet.

Anne-Aymone GHEERBRANT, *Lecture pop de l'œuvre de René Magritte* ; directeur : M. M. Draguet.

Gwenaëlle GRIBAUMONT, *Henry Van de Velde (1888-1891) : néo-impressionniste par la forme, symboliste par le fond* ; directeur : M. M. Draguet.

Emmanuelle HEYMANS, *De l'influence de la peinture contemporaine sur le travail d'Yves Saint-Laurent* ; directeur : M. D. Abadie.

Marie MAECK, *Pour un renouveau de l'art environnemental urbain : la beauté subversive face à l'espace public. Étude et mise en perspective des photographies de Felix Gonzalez-Torres exposées sur les surfaces publicitaires (1989-1995)* ; directeur : M. M. Draguet.

Karin OZBAG, *La diffusion du Pop Art en Belgique : l'œuvre d'Évelyne Axell (1935-1972). Une vision acidulée des faits sociopolitiques contemporains* ; directeur : M. M. Draguet.

Charlotte RAYMOND, *La conservation-restauration des œuvres d'art éphémères* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Christelle REMY, *L'influence des Primitifs flamands sur l'œuvre symboliste de Fernand Khnopff* ; directeur : M. M. Draguet.

Maud SALEMBIER, *L'émergence de la vidéo et des théories axées sur les concepts d'ouverture et de relation au début des années 1970* ; directeur : M. M. Draguet.

Marguerite TILMAN, *Les musées des enfants : une marginalité dynamisante* ; directeur : Mme M. Renault.

Sonia VANDE VELDE, *Les années bruxelloises et l'atelier-musée d'Antoine Wiertz : un tournant philosophique et pictural* ; directeur : M. Th. Lenain.

Simon VERWACHT, *Asger Jorn et Constant. De Cobra à l'Internationale situationniste* ; directeur : M. Th. Lenain.

Charles WAUTERS, *S'écrire dans la forme ou le signe. Charles Drybergh, un peintre (1932-1990)* ; directeur : M. M. Draguet.

Orientation Civilisations non-européennes

Nadège ALEXANDRE, *Sendang Duwur : une illustration du rôle de l'architecture et des arts décoratifs dans l'islamisation de Java* ; directeur : M. M. Graulich.

Laurence COOLS, *Genèse du Musée du Congo belge de Tervuren de 1910 : l'influence de la section coloniale de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1897. Une muséographie au service de la propagande coloniale* ; directeur : Mme M. Renault.

Florence COSME, *Étude des niveaux anciens de Dia Shoma (Mali). Unités K et Z* ; directeur : M. O. Gosselain.

Lydia DA SILVA GASPAS, *Petite et grande distribution : approche ethno-archéologique de la céramique de Dia, Mali* ; directeur : M. P. de Maret.

Coline DE REYMAEKER, *Arthur Bispo do Rosario : un créateur outsider brésilien dans le circuit artistique officiel* ; directeur : M. Th. Lenain.

Henriette LALAU, *Mesures de conservation-restauration appliquées aux masques africains dans les musées* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Caroline LEPAGE, *Wiracocha. Évolution coloniale et postcoloniale d'un dieu créateur andin* ; directeur : M. M. Graulich.

Morgane LEVRAU, *Transmission des savoirs et dynamique culturelle dans le monde du tuning* ; directeur : M. O. Gosselain.

Samantha MAVAKALA, *Traditions et folklore iconographique à la Katholieke Universiteit Leuven et à l'Université libre de Bruxelles : authenticité ou métissage ?* ; directeur : M. P. de Maret.

Geoffrey SCHOLLAERT, *Le patrimoine culturel afghan sous le régime taliban. Un iconoclasme moderne sur fond de crises politiques* ; directeur : Mme M. Renault.

Nicolas SERVAIS, *Musée africain de Namur. Ouvertures et perspectives* ; directeur : M. P. de Maret.

Malorie STIENON, *La question de l'architecture dans les grottes ornées cantabriques. Las Monedas, Las Chimeneas, El Castillo et La Pasiiega* ; directeur : M. M. Groenen.

Piotr SZLATCHA, *Amélioration, assistée par ordinateur, des sorties graphiques des sites de Khishâm (Syrie)* ; directeur : M. P.-L. van Berg.

Laurent VAN ENGELEN, *Les Tzitzimime dans les mythes, les rites et les expressions artistiques du Mexique ancien préhispanique* ; directeur : M. M. Graulich.

Géraldine VAN OVERSTRAETEN, *Protéger et conserver l'art pariétal en grotte : l'exemple du Monte d'El Castillo* ; directeur : M. M. Groenen.

Nolwenn VIVIER, « *Rituels* » : *initiés, performers, acteurs ... et spectateurs. Ou l'évolution du statut du corps dans la quête de ritualité prétendue en art contemporain occidental* ; directeur : M. M. Draguet.

Orientation Musicologie

François BRIXY, *La diffusion de la musique d'Arthur Honegger en Belgique (1919-1955). Généalogie d'une paisible mésentente* ; directeur : M. M. Couvreur.

Stéphane DE SMET, *Introduction de la musique nationale russe en Belgique de 1881 à 1900* ; directeur : Mme M. Haine.

Bernard HERREMANS, *Saint-Saëns en Belgique. Le champ musical belge, l'« École française » et les visites de Camille Saint-Saëns* ; directeur : M. H. Vanhulst.

II. RÉSUMÉS DE THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (2003).

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

a) THÈSES DE DOCTORAT

Fabien GÉRARD, *La certitude et le doute. Recherche du mystère et quête identitaire dans le cinéma de Bernardo Bertolucci*, 4 vol., 1 323 p., ill. ; directeur : M. A. Nysenholc.

Cette étude, menée entre autres sur la base des archives personnelles de Bernardo Bertolucci, brosse un tableau d'ensemble de la production du réalisateur italien, depuis les premiers courts-métrages qu'il tourne à l'âge de quinze ans, dans la campagne de Parme, jusqu'à la superproduction *Little Buddha* (1993), qui clôt la « trilogie orientaliste » entamée avec *Le Dernier Empereur* (1987) et *Un thé au Sahara* (1991).

En analysant tous les films signés par Bertolucci durant cette période, mais aussi les documentaires, les projets non aboutis et les scénarios écrits pour quelques collègues, l'auteur s'attache au cheminement atypique d'une inspiration marquée d'emblée par la personnalité du père du cinéaste, le poète Attilio Bertolucci, ainsi que par celles de Pier Paolo Pasolini, dont Bernardo fut assistant sur le tournage d'*Accattone* (1961), et de Jean-Luc Godard, le chef de file de la Nouvelle Vague, élus l'un et l'autre en tant que maîtres à penser au cours de l'adolescence.

Le titre principal du travail, *La certitude et le doute*, entend mettre en relief la dialectique incessante qui sous-tend la production du metteur en scène sur le plan de la « quête

identitaire », en écho à un engagement politique caractéristique de l'esprit de transgression ayant animé toute une génération, doublé d'une attention assidue aux paradoxes de l'inconscient, que confirment aussi bien la pratique d'une longue expérience freudienne que le rattachement de sa filmographie à la poétique du Réalisme magique.

Dans cette perspective, l'évolution parallèle du complexe d'Œdipe, qui occupe une place centrale dans le cinéma bertoluccien, et du contenu idéologique qui distingue la plupart des œuvres envisagées, transparaît comme l'axe privilégié sur lequel s'appuie l'exégèse, laquelle s'attache en priorité à éclairer le « texte » par le « contexte » au sens large.

La commare secca (1962), *Prima della rivoluzione* (1964), *La via del petrolio* (1965), *Agonia* (1966), *La stratégie de l'araignée* (1970), *Le conformiste* (1971), *La salute è malata o I poveri muoiono prima* (1971), *Dernier tango à Paris* (1973), *1900* (1976), *La luna* (1979), *La tragédie d'un homme ridicule* (1981), de même que la trilogie qui a conduit le réalisateur à la découverte d'autres civilisations — en Chine, dans le Maghreb et dans l'Himalaya — constituent dès lors les chapitres successifs d'un singulier « roman de formation » trahissant la relation qui s'affirme en l'occurrence entre l'activité du créateur et sa vie d'homme. Aussi les films de Bertolucci se présentent-ils à la façon d'une autobiographie indirecte, une sorte de journal métaphorique au travers duquel se donnent à lire les événements, publics ou privés, qui ont jalonné le parcours intérieur emblématique d'un enfant du siècle, au commencement de l'âge planétaire.

Outre un index, une chronologie, une filmographie et une abondante bibliographie, les annexes proposent une série de documents de travail en grande partie inédits, extraits de scénarios et autres manuscrits originaux. Ces derniers, livrés en italien ou en anglais sous forme de *facsimile*, font également l'objet d'une traduction française.

Danielle LEENAERTS, *Analyse historique et artistique du magazine Vu (1928-1940), hebdomadaire d'informations générales illustré par la photographie*. 4 vol. ; vol. I et II : *Texte* ; vol. III : *Illustrations* ; vol. IV : *Annexes* ; directeur : M. M. Draguet

Le propos de la thèse est développé en quatre axes. Le premier envisage le magazine *Vu* dans l'histoire conjugée de la presse et de la photographie ; le second retrace l'histoire de la publication des numéros hebdomadaires ; le troisième étudie la participation des auteurs photographes et, enfin, le dernier se consacre à l'étude des numéros spéciaux.

Après avoir retracé les principales étapes de la carrière de Lucien Vogel, directeur du magazine, celles de la constitution de la *Société des Illustrés français*, fondée dans le but de publier *Vu*, nous présentons le programme que s'est fixé sa rédaction. Formulées dans l'éditorial du premier numéro, les *Remarques pour un nouveau journal illustré* définissent son ambition, à savoir renseigner par l'image sur toutes les manifestations de la vie contemporaine.

Cette prépondérance accordée à l'image photographique, qui constitue la spécificité de *Vu* et son principal apport au champ de la presse, est contextualisée sur le plan historique. La présence de l'image photographique dans la presse d'information présente en effet une historicité, en majeure partie liée aux conditions techniques de sa reproduction et à leur évolution. L'étude de cette question, qui fait l'objet du premier chapitre, permet de situer *Vu*, d'une part, dans l'histoire de la presse française et, de l'autre, dans celle de la photographie. Elle montre que ce magazine d'informations générales s'inscrit dans un moment historique qui voit la possibilité matérielle de rendre compte de l'actualité par l'image, grâce aux agences photographiques, qui connaissent à l'époque un fulgurant développement, et à la qualité de reproduction atteinte par la rotogravure. Apparaissant comme un précurseur en France, *Vu* augure du succès des périodiques illustrés dans l'entre-deux-

guerres. Outre sa qualité de modèle, *Vu* se distingue de ceux-ci par l'étendue et la diversité des champs d'information qu'il embrasse, ainsi que par sa définition en tant que tribune libre.

Ces spécificités apparaissent nettement dans le deuxième chapitre, qui démontre cependant la progressive politisation du magazine. Le relais que *Vu* représente pour l'idéologie de gauche trouve sa plus claire expression dans son rendu de la guerre d'Espagne. L'accusation virulente face à l'attentisme de la bourgeoisie française, proférée par Lucien Vogel en conclusion du numéro spécial consacré au conflit espagnol, lui vaudra sa démission forcée de la direction de *Vu*. Une fois celle-ci attribuée en octobre 1936 à Alfred Mallet, nous constatons que le magazine, s'il conserve son titre, est vidé de sa substance. Dépolitisé, il accorde davantage d'importance aux contenus textuels, désavouant la mission que s'était donnée *Vu* de « mettre à la portée de l'œil la vie universelle ». La transformation, voire l'abandon de nombreuses rubriques photographiques d'actualité, témoigne de cette réorientation.

Ce deuxième chapitre, en détaillant les principaux secteurs informatifs traités par le magazine, qu'il s'agisse de l'actualité politique ou culturelle, outre une position politique, permet de dégager les principaux usages dont l'image photographique fait l'objet au sein de *Vu*. Ceux-ci dépassent de loin la seule visée illustrative, au profit de systèmes narratifs dans lesquels l'image acquiert une place prépondérante, au point de réduire l'accompagnement textuel à une simple légende.

Ce traitement de l'image invite à considérer les potentialités narratives de la photographie, que nous analysons à la lumière de théories de l'image et de la narrativité. Plutôt que de postuler la supériorité ou l'évincement de l'un par l'autre, nous insistons au contraire sur les particularités propres aux systèmes visuel et textuel. Cette étude des contenus précise la position du magazine relativement à l'histoire du journalisme et de la photographie. Le discours qu'il produit à l'égard de cette dernière fait de *Vu* un précieux champ critique de la photographie de l'entre-deux-guerres, en plus d'un support de diffusion de celle-ci.

Enfin, empruntant la voie ouverte par la Nouvelle Histoire, nous insistons aussi sur la nécessité d'une prise en compte du document photographique par l'histoire, dont *Vu* offre la démonstration.

C'est ensuite au rôle de *Vu* dans la diffusion et la commande des œuvres des principaux auteurs photographes de l'époque que nous consacrons un chapitre. Les expositions de photographies étant encore rares – la photographie ne franchit le seuil d'un musée en France qu'en 1936 –, on comprend l'importance que revêt la presse illustrée en ce qui concerne la diffusion de ces images. Or, *Vu* ne se contente pas de reproduire des clichés d'archives des principaux représentants de la photographie moderniste, mais il leur propose aussi des commandes, dont certaines donneront lieu, tels les clichés de la tour Eiffel par Germaine Krull, aux images les plus célèbres de la Nouvelle Vision. Ce chapitre retient les œuvres les plus représentatives de ces photographes, que celles-ci touchent au reportage ou à la photographie dite « créative ». L'étude de ces collaborations d'auteurs témoigne de la diffusion massive que *Vu* a pu offrir à leurs œuvres, bien avant leur circulation dans les milieux artistiques.

Le dernier chapitre prend en compte la publication de numéros spéciaux en tant qu'activité à part entière du magazine. Thématiques, ces numéros donnent l'occasion à la rédaction de *Vu* d'approfondir certaines questions d'actualité, en leur apportant une vaste documentation photographique. Parmi ceux-ci, les numéros spéciaux, parus sous l'intitulé « Les problèmes posés au monde », sont consacrés aux grandes puissances mondiales, confrontées par des enquêtes comparatives. Sur le plan formel, ces publications se distinguent par un recours accru au photomontage et à des mises en page novatrices. Elles font également l'objet d'une plus large participation d'auteurs photographes que les numéros ordinaires.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Nadège ALEXANDRE, *Sendang Duwur : une illustration du rôle de l'architecture et des arts décoratifs dans l'islamisation de Java*. 1 vol., 92 p., 5 annexes (18 cartes & 170 ill.) (spécialisation Civilisations non européennes ; directeur : M. M. Graulich).

Une confrontation entre l'architecture et les arts décoratifs islamiques javanais anciens (en particulier la mosquée de Sendang Duwur) et l'art dit « indo-javanais » antérieur permet dans un premier temps d'illustrer les ruptures incontournables, mais surtout les profondes continuités de l'art sacré javanais. L'analyse du processus d'islamisation de Java (XV^e – XVI^e s.) met ensuite en lumière les violents bouleversements culturels inhérents ou contemporains, en même temps que l'importance de la notion de continuité dans la tradition historique javanaise. Le travail conclut à un rôle effectif de l'architecture et des arts décoratifs dans l'islamisation de Java (hypothèse émise par U. Tjandrasmita), car ils permettent d'y enraciner l'Islam par des formes reconnaissables comme étant celles du sacré, dans une période de bouleversement des repères culturels et religieux.

Geneviève BRUYNSEELS, *Le quartier de la rue de la Charité à Saint-Josse-ten-Noode. Le petit Montmartre de Bruxelles ?* Vol. I : *Texte*, 100 p. ; vol. II : *Annexes*, 195 p., 136 figs., annexes, bibl. (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. M. DRAGUET).

Ce mémoire a pour but de mettre en question l'affirmation de Mme Y. du Jacquier, la principale historiographe de l'activité artistique de la commune de Saint-Josse-ten-Noode au XIX^e siècle, affirmation selon laquelle se serait constituée autour de la rue de la Charité une colonie d'artistes qu'elle qualifie de « petit Montmartre de Bruxelles ». Pour ce faire, on a retracé l'historique de deux des principaux lieux artistiques du quartier, l'École des Beaux-Arts de Saint-Josse et les Ateliers Mommen, placés en perspective avec les principaux débats esthétiques de l'époque, en particulier l'impact de l'industrialisation sur les conceptions artistiques, la réforme de l'enseignement du dessin et les débats entre réalisme et idéalisme.

Florence COSME, *Étude des niveaux anciens de Dia Shoma (Mali). Unités K et Z*. 1 vol., 102 p., 15 cartes, 1 plan, 9 figs., 7 tableaux, 28 photos (spécialisation Civilisations non européennes ; directeur : M. O. Gosselain).

L'objectif de ce travail est de reconstituer la chaîne opératoire de la poterie archéologique issue des sondages K et Z du site de Dia Shoma, dans le delta intérieur du Niger, au Mali. Une comparaison avec la poterie provenant d'autres sites de la même région a montré que ce sont surtout les formes et les décors qui ont retenu l'attention des chercheurs comme marqueurs identitaires. Or, l'étude des chaînes opératoires céramiques permet de répondre à des questions cruciales sur l'identité des populations anciennes. Enfin, le dernier chapitre est consacré à une brève description de la chaîne opératoire de la poterie de l'actuel village de Dia.

Lydia DA SILVA GASPAS, *Petite et grande distribution : approche ethno-archéologique de la céramique de Dia, Mali*. 1 vol., 132 p., 18 cartes, 9 figs., 5 tabl., 8 graphiques (spécialisation Civilisations non européennes ; directeur : M. P. de Maret).

Ce travail repose sur des enquêtes ethno-archéologiques centrées sur la céramique et menées lors d'une mission d'un mois à Dia, au Mali. Ces enquêtes ont été effectuées auprès d'une centaine de potières résidant dans le village. Ce mémoire présente le contexte de production et l'acquisition des connaissances techniques, ainsi qu'une description de la chaîne opératoire de la céramique basée sur des observations directes. L'analyse de la distri-

bution des récipients y est également développée. Le dernier chapitre permet une mise en perspective de la situation de Dia par rapport aux autres traditions céramiques du delta intérieur du Niger.

Sophie DAXHELET, *L'utilisation de l'ombre comme matériau visuel dans l'art des installations*. 1 vol., 89 p., bibl., ill., 49 figs., 2 annexes (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. Th. Lenain).

Ce mémoire vise à démontrer l'autonomie et l'émancipation de l'ombre comme matériau visuel, mais aussi comme moyen d'expression à part entière, dans l'art des installations. Le premier chapitre est consacré aux « machines à ombres », regroupant des recherches de Moholy-Nagy, Schöffer et Otto Piene. Un deuxième chapitre rassemble les travaux d'artistes plus contemporains dans lesquels figure la silhouette humaine ou, plus globalement, le théâtre d'ombres, avec les œuvres de Tony Brown, Boltanski, Kara Walker, Pino Pascali et Colette Hyvrard. Un troisième chapitre regroupe les recherches conceptuelles autour de l'utilisation de l'ombre de Fred Eerdekens, Regina Silveira et Langlands et Bell. Une dernière partie est consacrée à l'œuvre de Cornelia Parker.

Catherine DELHEZ, *Les cadres figurés des icônes byzantines. Une étude iconographique*. Vol. I : *Texte*, 115 p. ; vol. II : *Annexes*, 177 p., 145 figs. (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : Mme L. Hadermann-Misguich).

Le premier chapitre de ce travail définit les différents termes du titre, tandis que le second présente le corpus des œuvres analysées. Le troisième chapitre s'attache à l'étude des cadres d'icônes ornés de figures isolées, tandis que le quatrième chapitre concerne les cadres possédant des cycles hagiographiques. Dans les deux cas, il s'agit d'identifier les figures présentées et de comprendre les rapports, spatiaux mais surtout symboliques, qu'entretiennent les divers personnages et scènes entre eux. Un dernier chapitre est consacré à une présentation rapide des cadres figurés des icônes post-byzantines.

Coline DE REYMAEKER, *Arthur Bispo do Rosario : un créateur outsider brésilien dans le circuit artistique officiel*. Vol. I : 112 p. ; vol. II : 58 ill., annexes (spécialisation Civilisations non européennes ; directeur : M. Th. Lenain).

En 1938, Arthur Bispo do Rosario (1909/11-1989) est interne à la Colônia Juliano Moreira, à Rio de Janeiro. Jusqu'à sa mort, Bispo y réalise ce que Dieu lui a demandé lors d'une vision : un inventaire de tout ce qui se trouve sur terre. Il produira plus de mille œuvres, broderies, accumulations, miniatures... Découvert dans les années 1980, le « monde » de Bispo sort de l'anonymat asilaire et est exposé au Brésil et à l'étranger, notamment à la Biennale de Venise de 1995, en tant que représentant officiel de son pays. Se pose dès lors la question de savoir s'il est acceptable que l'univers de Bispo se retrouve dans le circuit officiel de l'art, alors que son seul destinataire était Dieu. Cette problématique est applicable à toute création *outsider* exposée dans des institutions culturelles.

Benoit DOUMONT, *Les évolutions de l'iconographie chrétienne dans le tatouage contemporain*. Vol. I : *Texte*, 99 p., 2 annexes ; vol. II : *Illustrations*, 211 p., 192 figs. (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. Th. Lenain).

Parmi les circuits de circulation « parallèles » des motifs de l'imagerie chrétienne, le tatouage occupe aujourd'hui une place de choix. Après un bref survol historique de la pratique du tatouage pieux et de ses relations mouvementées avec les Écritures saintes, le mémoire cherche à caractériser la nature de la réappropriation inédite de l'iconographie chrétienne par l'art cutané, au sein de l'Euro-Amérique contemporaine. Par le biais de

nombreuses analyses illustrées d'œuvres tatouées et par le recours à diverses disciplines « annexes » (anthropologie religieuse, sociologie du corps, médiologie, etc.), ce travail permettra au lecteur de mesurer combien ces mutations imagièrès, loin de s'inscrire en marge des pratiques socioculturelles dominantes, s'enracinent au contraire dans les évolutions postmodernes globales touchant aux nouvelles formes de ritualisation du corps et à ses rapports individualisés avec la sphère du sacré.

Carol EARL, *Les retables des églises d'Aspö et de Härad, Suède. Les retables suédois et les influences flamandes et allemandes*. Vol. I : *Texte*, 102 p., 2 annexes ; vol. II : *Illustrations*, 201 figs., 1 carte, 2 tabelles (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren).

Le premier chapitre examine la situation géographique et historique de la Suède au Moyen Âge et les moyens de diffusion des images disponibles à cette époque. Le deuxième chapitre présente les retables et leur environnement avec une analyse stylistique et une étude des influences. Le troisième traite du Maître E.S., de son importance dans le monde artistique suédois et des images perdues de cet artiste redécouvertes grâce au retable Tott.

Laurent GERMEAU, *La pensée de René Magritte à travers sa correspondance. Du mystère à la poésie, la peinture à la lumière des mots*. 1 vol., 87 p., bibl., 28 figs. (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Ce travail a comme objet la présentation de la pensée sous-jacente à la peinture de René Magritte, au travers des nombreuses correspondances qu'il entretient tout au long de sa vie, ainsi qu'aux écrits qu'il publia durant celle-ci. Il est composé de deux parties. La première se focalise sur la conception de la peinture qu'avait Magritte, le rôle du spectateur par rapport à celle-ci et les termes fondamentaux de sa pensée. La seconde partie est plus axée sur le « mot ». Nous avons analysé son usage chez Magritte en règle générale, la place particulière du titre dans l'œuvre, ainsi que les rapports de l'artiste avec la poésie et la philosophie.

Bernard HERREMANS, *Saint-Saëns en Belgique. Le champ musical belge, l'« École française » et les visites de Camille Saint-Saëns*. 1 vol., 124 p. (spécialisation Musicologie ; directeur : M. H. Vanhulst).

Par l'étude des visites de Camille Saint-Saëns en Belgique, ce travail se propose d'analyser la réception de ce compositeur dans ce pays et, plus particulièrement, la période 1875-1886, au cours de laquelle il y atteint la consécration. Dans une perspective bourdieusienne (e.g. *Les règles de l'art*), on a montré ce que cette montée en légitimité devait, d'une part, à la position de la Belgique dans l'espace transnational (marquée surtout par la domination française et, pour ce qui est de la musique, par le poids de l'« École française ») et, d'autre part, en Belgique même, aux luttes internes au champ des sociétés de concerts et aux conflits internes au champ critique (en se montrant attentif aux stratégies mises en œuvre par les agents et les institutions pris dans ces champs, qui constituent Saint-Saëns en « enjeu », comme aux contraintes structurales qui les orientent). Dans un même mouvement, considérant le cas de Saint-Saëns comme un cas particulier au sens vrai, on a cherché à saisir quels schèmes cognitifs les contemporains mettaient en œuvre dans leur perception et leur appréciation des musiciens et de leur musique (un exemple de ces catégories de l'entendement : l'opposition principielle entre l'« idée » et la « forme »).

Cindy KEYAERTS, *Ramsès et Moïse. La recevabilité de l'Exode biblique à l'aube des Ramsésides*. Vol. I : *Texte*, 190 p., 4 annexes ; vol. II : *Textes antiques* (Ann. 5, citations de

13 auteurs), *Illustrations* (Ann. 6, 51 figs.), *Cartes* (Ann. 7, 15 ex.), 98 p. (spécialisation Antiquité ; directeur : M. R. Tefnin).

L'objet de ce mémoire vise à redéfinir la convention qui situe l'Exode biblique au cours des règnes de Sethi I, Ramsès II et Merenptah et à éclaircir les grandes étapes d'un récit liturgique desservi, jusqu'alors, par une littérature aux concepts généralement pré-établis par ses auteurs, antiques ou modernes. Les chapitres abordent successivement, par le biais d'une analyse systématique du matériel archéologique livré par les territoires égyptien, sinaïtique et palestinien, les thèmes de la présence et de l'asservissement des Hébreux en Égypte, de leurs Sortie et Errance au Sinaï, enfin, de leur Conquête de Canaan, en vue d'appuyer ou de réfuter l'effectivité d'un tel événement à l'aube de la XIX^e Dynastie.

Frédéric LEBÈGUE, *Le traitement du corps du défunt chez les Néandertaliens d'Europe occidentale*. Vol. I : *Texte*, 297 p. ; vol. II : *Texte*, 77 p., 80 figs. (spécialisation Pré-Protohistoire – directeur : M. M. Groenen).

Le premier chapitre de ce mémoire prend la forme d'un inventaire complet des restes humains néandertaliens connus à ce jour en Europe occidentale. Le deuxième chapitre consiste en une description analytique la plus complète possible des gisements ayant livré des témoignages des divers traitements du corps du défunt rencontré chez les Néandertaliens d'Europe occidentale. Le troisième chapitre présente les résultats des analyses des différents traitements du corps du défunt et contribue à démontrer que l'inhumation ne fut pas la seule pratique funéraire du Paléolithique moyen, mais qu'au contraire, celle-ci était minoritaire. De nombreux ossements semblent avoir fait l'objet de manipulations (décharnement, désarticulation, traitement préférentiel de certaines parties anatomiques) dans le cadre de pratiques funéraires.

Hélène LECOQ, *Étude des représentations des métiers du textile et de la fourrure dans les vitraux français au XIII^e siècle*. Vol. I : *Texte*, 110 p. ; vol. II : *Annexe, inventaire et catalogue d'illustrations*, 74 p. (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : Mme J. Leclercq).

Ce mémoire se base sur un inventaire exhaustif des représentations des métiers du textile et de la fourrure dans les vitraux que les artisans ont contribué à financer au XIII^e siècle, dans la moitié nord de la France. Cette étude a pour but de replacer ces représentations dans leur contexte socio-économique, de les analyser sous les angles de l'iconographie et de la stylistique et, enfin, de les considérer dans leur rapport avec l'espace et les autres scènes figurées dans le vitrail. L'analyse iconographique permet de distinguer différents types de scènes : la représentation d'atelier, la scène de vente, la figuration emblématique et la scène symbolique. Chacune d'elles recouvre des significations particulières. Les scènes d'atelier et de vente valorisent le travail quotidien des artisans. Les figurations emblématiques et les scènes symboliques accentuent respectivement la dimension identitaire des représentations et la générosité des donateurs. En outre, la précision iconographique offre la possibilité d'étudier dans le détail tous les objets qu'ils manipulent et de les confronter avec les connaissances techniques que l'on a de l'époque.

Caroline LEPAGE, *Wiracocha. Évolution coloniale et post-coloniale d'un dieu créateur andin*. 1 vol., 117 p. (spécialisation Civilisations non européennes ; directeur : M. M. Graulich).

Ce travail porte sur la survivance et l'évolution du dieu Wiracocha après la christianisation des Andes. Nous commençons par définir le parcours précolonial et la représentation

du dieu, avant d'en étudier l'identité à travers les écrits espagnols et indigènes des XVI^e-XVIII^e siècles. Finalement, nous établissons un parallèle anthropologique avec le syncrétisme andin actuel, grâce à l'étude de cérémonies religieuses contemporaines.

Marie MAECK, *Pour un renouveau de l'art environnemental urbain : la beauté subversive face à l'espace public. Étude et mise en perspective des photographies de Felix Gonzalez-Torres exposées sur les surfaces publicitaires (1989-1995)*. Vol. I : *Texte*, 105 p., Annexes, 13 p., bibl. ; vol. II : *Descriptions matérielles*, 6 p., 81 ill. (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Ce travail traite de l'œuvre et de la démarche de l'artiste contemporain d'origine cubaine Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) et, plus particulièrement, de ses interventions urbaines. Dans le premier chapitre, la démarche générale de l'artiste, héritière de l'art conceptuel et des théories postmodernes, est analysée à travers son utilisation du médium photographique. Le second chapitre s'intéresse aux œuvres spécifiquement publiques de l'artiste, dans leur rapport à la collectionnabilité, au lieu et au spectateur. Enfin, la partie finale de ce travail tente de montrer comment ces interventions urbaines tendent à redéfinir la notion de monument public commémoratif, suivant une nouvelle conception du rôle de l'artiste et de la mémoire au sein de la société.

Déborah MOINE, *Les représentations isiaques de Cléopâtre VII*. Vol. I : *Texte*, 106 p., cat. 40 p., bibl. 10 p. ; vol. II : *Illustrations*, 105 photos, 40 figs., 2 cartes, 4 plans (spécialisation Antiquité ; co-directeurs : Mme C. Evers, M. E. Warmenbol).

Cléopâtre : à lui seul, ce nom a déjà fait couler beaucoup d'encre. Un des buts de ce travail est de « remettre les pendules à l'heure » quant à certains points de l'étude de ce personnage tenant souvent plus du domaine du fantasme que de la dissertation scientifique. L'ensemble du mémoire se concentre sur la propagande isiaque de la reine, pour laquelle elle garde une part de tradition, mais innove aussi, se montrant en reine régnante et non plus en souveraine consort comme les autres Lagides, telle Arsinoé II, femme influente dont elle reprend une part de l'iconographie. Les problèmes d'attribution, à la reine, d'œuvres – souvent d'une remarquable qualité plastique – sont aussi traités. La pertinence de signes distinctifs de la célèbre reine – tel le débat sur le triple *uraeus* – est également abordée. Pour clôturer, un chapitre est consacré à l'égyptomanie, domaine devenu le nouveau royaume de Cléopâtre.

Anne MONTEYNE, *La controverse de Glozel. Histoire et analyse*. 1 vol., 169 p. (spécialisation Pré-Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen).

Dans les années 1930, la scène scientifique française est déchirée par une controverse concernant l'authenticité d'une découverte de matériel pseudo-préhistorique dans un hameau de l'Allier. Après une présentation détaillée des événements, nous comparons l'enchaînement des découvertes et des réactions au modèle théorique d'une fraude archéologique, exposé par A. Vayson de Pradenne dans son ouvrage *Les fraudes en archéologie préhistorique*, en relevant les similitudes entre ce modèle et l'attitude des protagonistes. Les études récentes du matériel sont présentées et critiquées. Enfin, une étude stylistique et iconographique présente les sources d'inspiration possibles des pièces gravées et sculptées. En annexe se trouvent une courte présentation des protagonistes, ainsi que les relevés des pièces de Glozel et de leurs modèles supposés.

Karin OZBAG, *La diffusion du Pop Art en Belgique : l'œuvre d'Évelyne Axell (1935-1972). Une vision acidulée des faits sociopolitiques contemporains*. 1 vol., 82 p., ill., 16 annexes (orientation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Ce mémoire a deux objectifs. Tout d'abord, celui d'analyser la diffusion du Pop Art en Europe et, plus particulièrement, en Belgique, d'une façon générale. Le second objectif est la volonté d'affiner cette analyse par un exemple précis : une partie de l'œuvre d'Évelyne Axell. Cette artiste, au tempérament révolutionnaire et engagé, trouve dans les événements politiques des années 60 une source d'inspiration pour ses tableaux. Ces derniers sont caractérisés par un recours exclusif à la figuration, ainsi qu'aux couleurs psychédéliques. Évelyne Axell est une artiste qui se situe à mi-chemin entre le Pop Art britannique, le Nouveau Réalisme français et le désir de créer un art qui lui soit propre.

Geoffrey SCHOLLAERT, *Le patrimoine culturel afghan sous le régime taliban. Un iconoclasme moderne sur fond de crises politiques*. Vol. I : *Texte*, 111 p. ; vol. II : *Annexes et glossaire*, 53 ill. et 19 doc. (spécialisation Civilisations non européennes ; directeur : Mme M. Renault).

Le premier chapitre décrit l'histoire de l'Afghanistan (Asie centrale) et met en exergue les circonstances et le contexte sociopolitique qui ont amené à l'émergence du fondamentalisme taliban. Les grandes caractéristiques du mouvement sont également analysées. Le deuxième chapitre présente l'horizon culturel et artistique du pays, ainsi que les grandes lignes de l'archéologie et de l'histoire du Musée de Kaboul. La troisième partie est consacrée aux ravages causés par le conflit depuis l'arrivée des Talibans : destructions inhérentes à l'état de guerre, pillage (sites archéologiques et Musée de Kaboul), trafic, faux et rôle des Talibans et du Pakistan. Le quatrième chapitre présente l'iconoclasme et le cadre religieux qui poussa les Talibans à détruire le patrimoine millénaire afghan (Bouddhas de Bamiyan et collections kabouliques), ainsi que la querelle qui eut lieu au sein du mouvement. Le dernier chapitre fait le point sur l'enjeu que constituaient les Grands Bouddhas et remet leur destruction dans le contexte politique international et national, afin de tenter de comprendre les motivations du mollah Omar.

Geneviève TELLIER, *Europalia 1969-2003. Anatomie d'un succès*. 1 vol., 118 p., annexes, ill. (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directrice : Mme M. Renault).

Cette recherche des éléments fondateurs du succès d'Europalia s'articule en trois parties. La première est consacrée à la genèse et à l'histoire de l'institution depuis 1969, tandis que la deuxième a trait à l'analyse statistique des succès publics. La troisième partie du travail tente de définir les raisons du succès : la pertinence du contenu et du choix du pays invité, ainsi que l'importance de l'ingénierie (structure opérante, promotion, partenariat, récolte des manifestations, moyens financiers, etc.).

Manuela VALENTINO, *Les taulets des XIV^e et XV^e siècles conservés en province du Hainaut. Recherches quantitatives, iconographiques, stylistiques et attributions*. Vol I : *Texte*, 144 p. ; vol. II : *Catalogue et inventaire*, 253 p. ; vol. III : *Annexe*, 202 p. ; vol. IV : *Catalogue et inventaire numérisé* (cédérom) (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : M. D. Martens).

Les taulets, tableaux de pierre à fonction funéraire, ont été réalisés en comté de Hainaut dès le XIV^e siècle. Ces reliefs, à l'origine polychromes, sont composés d'un épitaphe surmonté d'un registre figuratif présentant le défunt en adoration, essentiellement devant la Vierge à l'Enfant, la Trinité ou le Christ Juge. Nonante-six exemplaires ont été recensés en province du Hainaut, majoritairement conservés dans les chapelles des hauts lieux du christianisme. Leur typologie dérive de celle des lames tumulaires. Les agencements iconographiques originaux sont caractéristiques de certaines localités. L'étude a déterminé également que les éléments décoratifs présents dans les corniches et écoinçons

des taulets entretiennent un rapport symbolique avec la scène principale ou illustrent occasionnellement la profession du défunt. Plusieurs exemplaires sonégiens ont été attribués à un même ciseau, baptisé « Le Maître aux Trèfles » (seconde moitié du XIV^e siècle) et deux taulets ont été rattachés à l'œuvre du maître Gilles le Cat, établi à Mons dès la fin du XIV^e siècle. Le dernier chapitre détermine les influences de la formule du taulet sur les stèles funéraires du XVI^e siècle en Hainaut.

Charles WAUTERS, *S'écrire dans la forme ou le signe. Charles Drybergh, un peintre (1932-1990)*. 1 vol., 109 p., 3 annexes, 61 ill. (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Ce mémoire constitue la première étude scientifique consacrée à Charles Drybergh (1932-1990). Il a été construit de telle façon que les œuvres répondent directement aux éléments biographiques dont elles découlent, sans nuire à la chronologie. Le premier chapitre retrace l'enfance du peintre, ainsi que ses premières expériences graphiques. Il se termine par une étude des idéologies artistiques nées dès l'après-guerre et qui formèrent le contexte dans lequel Drybergh entama sa carrière. La suite du mémoire est scindée en deux chapitres consacrés aux périodes « bruxelloise » et « ostendaise » de l'artiste. À travers les étapes tumultueuses de son parcours, nous avons voulu montrer la formidable cohérence qui habite l'œuvre de Drybergh, en dépit de sa nature d'une tragique instabilité. En nous penchant sur les rares relations qu'il entretient avec le milieu artistique, nous avons analysé le rôle déterminant qu'a joué son entourage proche dans l'élaboration de ses œuvres singulières.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DES CORPS ACADÉMIQUE ET SCIENTIFIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (2003 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Christine BALLMAN

- (avec C. USHER) *Intabulations of Orlande de Lassus's chanson Susanne un jour*, dans : *Lute Society of America Quaterly*, 37(1), 2003, p. 18-33.

- Anvers, Alamire Foundation, colloque international *Philippe de Monte*, 30-31 août 2003 ; communication : *Monte and Lassus Set for Instruments: A Critical Comparison of Output, Provenance of Sources and Style of Transcriptions*.

Claudine BAUTZE-PICRON

- *Nidhis and Other Images of Richness and Fertility*, dans : *Ajanta, East and West*, 52, 2002, p. 225-284.

- *L'insécurité de l'art indien*, dans : *Le Journal des Musées*, 17, 2003, p. 73-94.

- *The Five Dreams of the Bodhisattva in the Murals of Pagan*, dans : *Berliner Indologische Studien*, 15-16-17, 2003, p. 341-368.

- *Buddhist Illuminated Manuscripts in Bengal et Bronzes from Bengal*, dans : *Banglapedia, National Encyclopedia of Bangladesh*, Dhaka, Asiatic Society of Bangladesh, 2003, 2, p. 300-302 et 287-9 (http://banglapedia.search.com.bd/HT/B_0642.htm et [/B_0631.htm](http://banglapedia.search.com.bd/HT/B_0631.htm)).

- *The Buddhist Murals of Pagan, Timeless Vistas of the Cosmos*, Bangkok, Orchid Press, 2003.

- Anvers, Musée d'Ethnologie de la Ville d'Anvers, 6^e Journée des Indianistes belges, décembre 2003 ; communication : *The Sermon on the Mountain in the Murals of Pagan*.
- Paris, Laboratoire CNRS/Paris 3 Langues, textes, histoire et civilisation du monde indien, colloque *Le sommeil et les rêves dans le monde indien. Éclairages comparatifs*, 5-7 avril 2004 ; (avec N. BALBIR) co-organisation ; communication : *Les cinq rêves du Bodhisattva dans les peintures murales de Pagan*.
- Londres, Victoria and Albert Museum, Twelfth Anthony Gardner Lecture on Indian Art and South-East Asian Art, 27 avril 2004 ; conférence : *Buddha – the Sublime Image. Gupta and post-Gupta Sculptures and their Impact on Buddhist Art*.
- Nagoya (Japon), Nagoya University, 17 juillet 2004 ; conférence : *Images of the Buddha from the Kushan to the Post-Gupta Periods*.

Laurent BAVAY

- (avec S. HENDRICKX) *The Relative Chronological Position of Egyptian Predynastic and Early Dynastic Tombs with Imported Objects from the Near East and the Nature of Interregional Contacts*, dans : E. C. M. VAN DEN BRINK et T. E. LEVY (éds.), *Egypt and the Levant. Interrelations from the 4th through the Early 3rd Millennium BC*, Londres – New York, 2002, p. 58-80.
- *La céramique importée* et 27 notices, dans : G. ANDREU (éd.), *Les artistes de Pharaon. Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, Paris, Musée du Louvre, 2002 (trad. néerl. et ital.).
- (avec P. TALLET et L. GALLET) *L'Égypte*, Paris, Éd. La Martinière Jeunesse, 2003, 181 p.
- Saqqara-Sud (Égypte), 3 octobre – 3 novembre 2003 ; participation à la mission de l'Institut français d'Archéologie orientale sur le site de Tabbet al-Guech, sous la direction de V. DOBREV.
- Cheikh Abd el-Gourna (Égypte), 4 janvier – 13 février 2003 ; organisation et participation à la Mission archéologique de l'ULB dans la Nécropole thébaine, sous la direction de R. TEFNIN.

Marie CORNAZ

- *Les princes de Chimay et la musique*, Bruxelles, Dexia - La Renaissance du Livre, 2002, 272 p., CD (trad. néerl. *De Prinsen van Chimay en de muziek*).
- *Kamermuziek*, dans : J. ROGIERS (éd.), *Arenberg in de Lage Landen*, Louvain, Universitaire pers Leuven, 2002, p. 370-372.
- Notices *Kennis* ; *Krafft, Jean-Laurent* ; *Krafft, François-Joseph* ; *Krafft, François et Le Blan, Pierre Joseph*, dans : L. FINSCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 10, 2003.
- *Louisa de Mercy-Argenteau, une comtesse musicienne*, dans : *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 20, 2002, p. 123-133.
- *Le Centre d'Histoire et d'Art de la Thudinie et l'œuvre de Benoît-Constant Fauconier*, dans : *Sixième Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie. Actes du colloque de Mons, 26 août 2000*, 2003, p. 977-987.
- Louvain, *International Musicological Society Congress*, 2 août 2002 ; communication : *La circulation de la musique et des musiciens dans les Pays-Bas autrichiens*.
- Bruxelles, colloque international *Journées d'études du Centre de Musique baroque de Versailles : L'œuvre de François-Joseph Gossec (= Grandes Journées de Versailles)*, 4-5 octobre 2002 ; communication : *Gossec et l'édition musicale bruxelloise*.
- Membre du Groupe d'Étude du XVIII^e siècle (ULB), depuis 2003.
- Direction du projet du CD *Musique en Wallonie Les princes de Chimay et la musique* (MEW 0210), 2002.

- Rédactrice au Service Publications du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, du 1^{er} juin 2002 au 30 septembre 2003.

Manu COUVREUR

- Édition (avec R. VAN DER HOEVEN) de *La Monnaie symboliste*, Bruxelles, Cahiers du GRAM, 2003, 380 p. ; *Introduction, Albéniz et la bohème espagnole à Bruxelles et La création d'Éros vainqueur de Lorrain et Bréville*, p. 1-25, 184-207 et 286-309.

- Direction (avec C. CESSAC) de F. PREYAT (éd.), *La duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles* (= *Études sur le XVIII^e siècle*, 31), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2003, 287 p. ; *Voltaire chez la duchesse ou le goût à l'épreuve*, p. 231-248.

- *Un théâtre français dans une ville flamande : enjeux politiques et culturels à Bruxelles au XVIII^e siècle*, dans : G. R. MARSCHALL (éd.), *La traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 201-212.

- Notices *Art dramatique, Le Baron d'Otrante, La Fête de Bélébat, Musique, Pandore, La Princesse de Navarre, Samson, Tanis et Zélide, Le Temple de la Gloire*, dans : R. TROUSSON et J. VERCRUYSSÉ (éds.), *Dictionnaire général de Voltaire*, Paris, Champion, 2003, p. 88-95, 100-101, 516-517, 853-857, 910-912, 991-993, 1085-1087, 1155-1156 et 1161-1162.

- Bruxelles et Versailles, Centre de Musique baroque de Versailles, journées d'études *François-Joseph Gossec*, 4-5 octobre 2002 et mai 2003 ; (avec Hervé AUDÉON, CNRS) co-direction scientifique.

- Sceaux, Château de Sceaux, colloque international *Louise-Bénédictine de Bourbon, duchesse du Maine (1676-1753) : une mécène à la croisée des arts et des siècles*, 25-27 septembre 2003 ; (avec C. CESSAC, CNRS) co-organisation.

- Dijon, ULB et Université de Bourgogne, colloque international *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, 22-25 octobre 2003 ; co-organisation (avec Thierry FAVIER, Université de Bourgogne) et communication : *L'oreille épicurienne*.

Nicole DACOS-CRIFÓ

- *Le criado portugais de Michel-Ange : le Maître de la Madone de Manchester, soit Pedro Nunyes*, dans : *Actas do Simpósio Vasco Fernandes, pintor renascentista de Viseu, Museu de Grão Vasco*, 20-23 novembre 1991, Viseu, Amigos do Museu de Grão Vasco, [2003], p. 37-76.

- *Un Bourguignon à Bruxelles, à Aix-en-Provence et à Rome : Pierre Malet*, dans : *Cahiers d'Histoire de l'Art*, 1, 2003, p. 25-48.

- *De Perin del Vaga à Lambert Servais. Les histoires d'Amour et Psyché*, dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 72, 2003, p. 81-112.

- Séville, Université de Séville, 27 septembre 2003 ; conférence : *Pedro de Campaña antes y despues de Sevilla*.

- Valladolid, Universidad de Valladolid, colloque *La recepción del modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, 16-18 octobre 2003 ; communication : *Aller apprendre à peindre à Rome en venant des anciens Pays-Bas ou de la péninsule ibérique. Un essai de périodisation, l'exemple de Luis Vargas et un faux*.

Luc DE HEUSCH

- *Charisme et royauté*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 2003, 44 p.

Pierre DE MARET

- *Préface : Un Pôle... Pourquoi ?*, dans : *Actes du Colloque Un Pôle... Pourquoi ?*, Bruxelles, Éditions du Céfal, 2003, p. 11-15.

- *Synthèse des données archéologiques récentes sur l'Afrique centrale forestière. Des mosaïques dans la quatrième dimension*, dans : A. FROMENT et J. GUFFROY (éds.) *Peuplements anciens et actuels des forêts tropicales*, Paris, IRD Éditions, 2003, p. 169-179.

- *Croire. Discours prononcé à l'occasion de la séance solennelle de rentrée le 22 septembre 2003*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2003, 24 p.

- Paris, Université de Paris I, séminaire *Histoire et politique d'archéologie*, 16 janvier 2003 ; séminaire : *D'où vient et où va l'archéologie en Afrique centrale ?*

- Lille, Cité de la Réussite, 6 avril 2003 ; invité comme expert au débat *La famille dans tous ses états : du désordre au nouvel ordre familial*.

- Docteur Honoris Causa de l'Université de Lubumbashi, juin 2003.

- Membre du Conseil d'Administration de l'Université Senghor d'Alexandrie, depuis janvier 2003.

- Membre du Comité d'Orientation et de Prospective de l'Université Pierre et Marie Curie (Paris VI), depuis mars 2003.

- Vice-président du Conseil de la Politique scientifique wallon, depuis avril 2003.

- Président de l'Academia Belgica à Rome, depuis octobre 2003.

- Président du Conseil des Recteurs des Universités francophones, depuis octobre 2003.

Alain DIERKENS

- Édition (avec J. MARX) et *Note de l'éditeur de La sacralisation du pouvoir. Images et mises en scène (= Problèmes d'Histoire des Religions, 13/2003)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2003, 268 p. ; *Les funérailles royales carolingiennes*, p. 45-58.

- *Chameaux et dromadaires en Gaule mérovingienne : quelques remarques critiques*, dans : P. DEFOSSE (éd.), *Hommages à Carl Deroux, 5 : Christianisme et Moyen Âge. Néo-latin et survivances de la latinité*, Bruxelles, Latomus, 2003, p. 114-137.

- (avec P. PÉRIN) *The 5th Century Advance of the Franks in Belgica Secunda: History and Archaeology*, dans : E. TAAYKE et al. (éds.), *Essays on the Early Franks*, Eelde, Barkhuis Publ., 2003, p. 165-193.

- *Burgondes, Alamans, Francs...*, dans : Fr. PASSARD, S. GIZARD, J.-P. URLACHER et A. RICHARD (éds.), *Burgondes, Alamans, Francs, Romains dans l'Est de la France, le Sud-Ouest de l'Allemagne et la Suisse (V^e-VII^e siècles après J.-C.)*. Actes des XXI^e Journées internationales d'Archéologie mérovingienne (Besançon, 20-22 octobre 2000), Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2003, p. 319-325.

- *Christianisme et paganisme. Réflexions sur les apports et les limites de l'interprétation archéologique*, dans : *Bulletin de liaison de l'Association française d'Archéologie mérovingienne*, 27, 2003, p. 143-150.

- *Sarcophage de sancta Chrodoara*, dans : V. DELOFFRE (éd.), *Le crépuscule des dieux ou l'émergence du christianisme en Gaule du Nord. Bavay, Musée/Site Archéologique, 13 juin-22 septembre 2003*, Bavay, 2003, p. 68-69.

- Édition (avec L. PLOUVIER) de L. PLOUVIER, *L'Europe à table. Histoire et recettes*, 1 : *Des origines au Moyen Âge central* ; 2 : *Du Moyen Âge central au XXI^e siècle*, Bruxelles, Labor, 2003, 184 et 200 p. ; *La « gastronomie historique » : un champ de recherches, une collection, un livre*, 1, p. 7-11.

- Notices biographiques *Marcel Laurent (1872-1946)*, *Abbé Maury Thibaut de Maisières (1900-1953)*, *André Boutemy (1910-1974)* et *Joseph de Borchgrave d'Altena (1895-1975)*, dans : J. LEFRANÇO, M. VILQUIN-VAN STRAETEN et S. GOYENS DE HEUSCH (éds.), *Institut supérieur*

d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles 1903-2003. Centième anniversaire, Bruxelles, Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles, 2003, p. 44-48.

- Strasbourg, Université Marc Bloch, Faculté des Sciences historiques, préparation au concours CAPES et Agrégation (B.-M. TOCK), 18 janvier 2003 ; leçon conférence : *L'archéologie funéraire au haut Moyen Âge : aspects religieux et sociaux*.

- Paris, Université de Paris-Sorbonne, Les Rencontres de l'APERF / Amicale des Personnels de l'Éducation, de la Recherche et de la Formation *L'école entre le mondial et le local : pour un humanisme du divers*, 25 janvier 2003 ; intervenant aux tables rondes *La laïcité comme réponse à la diversité et Faut-il aborder le fait religieux à l'école ?*

- Arras, Université d'Artois, CRUSUDMA (Centre de Recherches « Urbanisation, sociétés urbaines et démographie dans le monde antique »), journée d'études *Voies et habitat en Gaule Belgique*, organisée en l'honneur de Pierre Leman, 14 mai 2003 ; communication : *Réflexion sur les routes et les voies de communication à l'époque mérovingienne*.

- Louvain-la-Neuve, UCL, Unité d'Histoire du Moyen Âge, colloque international en l'honneur de René Noël *Autour du « village ». Établissements humains, finages et communautés rurales entre Seine et Rhin, IV^e-XIII^e siècles*, 16-17 mai 2003 ; communication : *Fonts baptismaux, dîme et cimetière : quelques réflexions sur la paroisse médiévale*.

- Göttingen, Seminar für Mittlere und Neuere Geschichte der Universität et Mission historique française en Allemagne, projet *Themen und Tendenzen der Mittelalterforschung* (P. MONNET, H. RÖCKELEIN et F. REXROTH), 19 juin 2003 ; leçon de séminaire : *Überlegungen zur Geschichte des Hausmeiers Karlmann*.

- Poitiers, Université et Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale (Semaine d'Études médiévales), 3 juillet 2003 ; cours-séminaire : *Le dossier historique et archéologique de l'abbaye Saint-Pierre de Mozac avant le début du XII^e siècle*.

- Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités nationales, 54^e Sachsensymposium de l'Internationales Sachsensymposium Arbeitsgemeinschaft = 24^e Journées internationales d'Archéologie mérovingienne *Paganisme et christianisme en Europe de l'Ouest et du Nord, de l'Antiquité au Haut Moyen Âge : histoire et archéologie*, 6-10 septembre 2003 ; conférence en guise de conclusion : *Christianisme et paganisme : réflexions sur les apports et les limites de l'interprétation archéologique*.

- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, centenaire de l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles (1903-2003), colloque *Nos anciens maîtres*, 30 septembre 2003 ; communication : *L'enseignement de l'histoire de l'art du Moyen Âge à l'Institut*.

- Aix-en-Provence, Université, 16 décembre 2003 ; membre du jury de la thèse de Françoise STUTZ, *Les objets mérovingiens de type septentrional dans la moitié sud de la Gaule*, thèse de doctorat de l'Université de Provence, mention Lettres et Sciences Humaines, dir. M. FIXOT.

- Membre du jury d'examen de secrétaire d'administration (patrimoine) de la Ville de Bruxelles, février-mai 2003.

- Membre du jury de recrutement d'un historien pour l'ASBL « Archéologie namuroise », Namur, Service de l'archéologie en province de Namur, DGATLP, Ministère de la Région wallonne, 28 janvier 2003.

- Membre de l'ASBL « Palais de Charles Quint » (Bruxelles) ; membre du Conseil scientifique, du Conseil d'Administration et administrateur de l'ASBL, depuis le 10 octobre 2003.

Valérie DUFOUR

- *Strawinsky à Bruxelles. 1920-1960* (préface de R. WANGERMÉE), Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2003, 316 p.

- *La Poétique musicale de Strawinsky : un manuscrit inédit de Pierre Souvtchinsky*, dans : *Revue de musicologie*, 89(2), 2003, p. 373-392.
- *Les 'années de pèlerinage' des Prix de Rome. Points de vue de France et de Belgique au XIX^e siècle*, dans : Chr. MEYER (dir. sc.), *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin, Berliner Wissenschafts Verlag, 2003, p. 409-425.
- Bâle, colloque de la Paul Sacher Stiftung, 29 avril 2003 ; communication : *La poétique musicale selon Pierre Souvtchinsky*.

Fabien GÉRARD

- Direction (avec T. J. KLINE et Br. SKLAREW) de *Bernardo Bertolucci : Interviews (= Conversations With Filmmakers Series)*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000, 276 p.
- Direction de *Sognando 'The Dreamers'* (avec le scénario original du film et des textes de B. Bertolucci et G. Adair), Milan, Ubulibri, 2003, 174 p.
- *Una passione per le immagini*, dans : P. KUON (dir.), *Corpi/ Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*, Francfort/Main/Berlin/Berne/Bruxelles/New York/Oxford/ Vienne, Peter Lang, 2001, p. 35-62.
- *I fantasmi dell'Atalante : il visibile e l'invisibile in 'Ultimo tango a Parigi'*, dans : *SegnoCinema* 113(22), Vicence, 2002, p. 18-20.
- *Cinéma-littérature : allers et retours*, dans : M. P. GRANISSO et G. MASCHIO (dir.), *Giorgio Bassani : l'homme, l'artiste, l'intellectuel engagé (= Actes des Journées d'études Bassani des 10 et 11 février 1999)*, Université Haute Bretagne-Rennes 2 (Département d'Italien), 2001, p. 31-41.
- Université de Toulouse-Le Mirail, colloque international *Chaos et Création*, janvier 2003 ; communication : *Le film 'Partner' de Bertolucci*.
- Bruxelles, ULB, colloque international *André Delvaux*, novembre 2003 ; communication : *Autour du Réalisme magique delvalo-bertoluccien*.

Nicole GESCHÉ-KONING

- *Philippe Starck*, dans : *Arte News* (numéro hors série *Aluminium by Design*), mai 2003, p. 48-52.
- Responsable de la rubrique *Musées en action*, dans : *Arte News*, 2, 2003, p. 11 ; 3, 2003, p. 13 ; 4, 2003, p. 13.
- *Le dépoussiérage des arts décoratifs. Le prix européen du Musée de l'année aux British Galleries du V & A*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 102, 2003, p. 8-9.
- Assemblée générale de la Commission des Monuments et Sites de Wallonie, 22 janvier 2003 ; communication : *La conservation-restauration des retables sculptés à volets peints (XV^e-XVI^e siècles en Wallonie)*.
- Bonn, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, conférence annuelle du Deutsches Verband Museumspädagogik, 10-11 octobre 2003 ; communication : *Kulturstrassen, eine Alternative zu Sonderausstellungen*.
- Oaxaca (Mexique), conférence annuelle de CECA (Comité pour l'Éducation et l'Action culturelle) de l'ICOM *Museum Education Shaping Museum Realities: Mission Possible !*, 2-6 novembre 2003 ; communication : *Museos, escuelas y industria : Como las escuelas profesionales logran enriquecer a los museos - Dos ejemplos belgas*.
- Membre du Conseil d'Administration de l'Association francophone des Musées de Belgique (AFMB) et (avec M. SERCK-DEWAIDE) rédacteur du bulletin trimestriel *Info-Musées*.
- Membre du Conseil d'Administration du Comité pour l'Éducation et l'Action culturelle (CECA) et rédacteur de la revue *ICOM-Éducation*.

Michel GRAULICH

- *El simbolismo del Templo Mayor de México y sus relaciones con Cacaxtla y Teotihuacan*, dans : *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 79, 2001, p. 5-28.
- *Acerca del Problema de ajustes del calendario mesoamericano al año trópico*, dans : *Estudios de Cultura Náhuatl*, 33, 2002, p. 45-56.
- *Los reyes de Tollan*, dans : *Revista española de antropología americana*, 32, 2002, p. 87-114.
- *Monuments religieux du Mexique central postclassique*, dans : *Annuaire. Résumé des travaux et conférences. École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses*, 109, 2002, p. 65-72 ; 110, 2003, p. 71-77.
- *Tezcatlipoca-Omácatl, el comensal imprevisible*, dans : *Cuiculco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 9 (25), 2003, p. 359-367.
- *El sacrificio humano en Mesoamérica*, dans : *Arqueología mexicana*, 11 (63), 2003, p. 16-21.
- *Les paradis récurrents du Mexique ancien*, dans : V. PIRENNE-DELFORGE et Ö. TUNCA (éds.), *Représentations du temps dans les religions. Actes du colloque organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Liège*, Genève, Droz, 2003, p. 87-94.
- *Le cannibalisme sans tabou*, dans : *Historia*, juillet-août 2003, p. 74-77.
- Amsterdam, *Tercer congreso europeo de latinoamericanistas*, symposium *Poder y religión en la Mesoamérica precolombina*, 3-6 juillet 2002 ; communication : *Cholula ciudad sagrada*.
- Bruxelles, ULB, colloque de la Société des Américanistes de Belgique *Sentiers de la guerre et calumets de la paix*, 16-17 novembre 2002 ; communication : *La Coyolxauhqui de Tetzcoco y la ideología mexicana de la guerra*.
- Liège, ULg, Chaire Francqui interuniversitaire, colloque final *La diète des dieux, une approche comparative des polythéismes*, 19-20 mars 2003 ; communication (avec G. OLIVIER) : *Des divinités insatiables ? Les nourritures des dieux dans l'ancien Mexique*.
- Reims, Université de Reims, DEA *Textes ou terrains*, 26 mars 2003 ; conférence : *Le cannibalisme mésoaméricain en question*.
- Rome, Istituto italo-americano, convegno internazionale *Gli Aztechi oggi. Grandezza e vitalità di una civiltà messicana*, 20-21 mai 2003 ; communication : *La ideología del sacrificio humano entre los aztecas*.
- Norwich, University of East Anglia, Sainsbury Research Unit for the Arts of African Oceania and the Americas, symposium *Warfare, Representation and Cultural Production in the New World*, 7 et 8 mai 2003 ; communication : *The Battle Scene at Cacaxtla (Pue, Mexico)*.
- Barcelone, Seminario *Culturas del México precolombino, Cuerpo y Cosmos*, Pedrera, 5-7 juillet 2003 ; communication : *La escultura azteca*.
- Santiago du Chili, 51^e Congrès international des Américanistes, symposium *Imagen, símbolos y metáforas del poder en Mesoamérica*, 14-18 juillet 2003 ; communication : *El Teocalli de la Guerra Sagrada*.

Vincent HEYMANS

- *Paul Hankar. La chemiserie Niguet – 13 rue Royale*, Bruxelles, Ville de Bruxelles (Régie foncière et Échevinat de l'Urbanisme), 2004, 52 p.
- *La Grand-Place de Bruxelles. Gestion du patrimoine et sensibilisation du public*, dans : *Actes du 7^e colloque international des villes du patrimoine mondial – Rhodes*, 24-26 septembre 2003, Rhodes, OVPM, réf. 041.doc.
- (avec P. CORDEIRO) *As casas da Grand-Place em Bruxelas. Estudo histórico e arquitectónico*, dans : *Património estudos* (Instituto Portugues do Património arquitectónico), 5, 2003, p. 22-31.

- Rhodes, 7^e colloque international des villes du patrimoine mondial (OVPM) *Keeping Heritage Alive*, 24-26 septembre 2003 ; communication : *La Grand-Place de Bruxelles. Gestion du patrimoine et sensibilisation du public.*

- Bruxelles, journée d'étude *Châssis, permis et développement durable : aspects patrimoniaux, écologiques, techniques des menuiseries de façades*, 28 novembre 2003 ; communication : *Aspects patrimoniaux.*

Denis LAOUREUX

- *Un musée dans la bibliothèque. Maurice Maeterlinck et l'édition illustrée*, dans : *Le livre & l'estampe*, 160, 2003, p. 71-131.

- *Dans le grenier de la poésie : Max Elskamp et l'image. L'écrivain-plasticien en Belgique, une figure (a)typique*, dans : J.-P. BERTRAND (dir.), *Max Elskamp et Charles Van Lerberghe (= Textyles, 22)*, Bruxelles, Le Cri, 2002, p. 49-60.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *Les inscriptions dans l'œuvre de Frère Hugo*, dans : *Autour d'Hugo d'Oignies*, Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 2003, p. 133-152.

- Écaussinnes-Lalaing, Château, colloque *Du métier des armes à la vie de cour, de la forteresse au château de séjour : familles et demeures aux XIV^e-XVI^e siècles*, 22 mai 2003 ; communication : *Le décor des cheminées monumentales au Moyen Âge. Traditions et singularités.*

- Louvain-la-Neuve, UCL, 15^e colloque de la Société internationale renardienne, 20 août 2003 ; communication : *Les sirènes et les centaures dans les bestiaires médiévaux. Traditions textuelles et iconographiques.*

- Issoire (Puy-de-Dôme), Centre d'Art roman, 13^e colloque international d'Art roman d'Issoire, 24 octobre 2003 ; communication : *Femme-enfant, femme-femme, matrone et mère : la sirène dans tous ses états à l'époque romane.*

Thierry LENAÏN

- *Bernar Venet 1961-1983. L'immanence mise en chantier*, Paris, Presses du Réel, 2003, 165 p., 78 ill.

- *Iconologie de la décomposition*, dans : *Éric Rondepierre*, Paris, Éd. Léo Scheer, 2003, p. 105-113.

- *Le point de vue du faussaire*, dans : D. CHAPERON et Ph. KAENEL (éds.), *Points de vue : pour Philippe Junod*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 165-189.

- Louvain-la-Neuve, UCL, colloque international *L'idole dans l'imaginaire occidental*, 5 avril 2003 ; communication : *Les images-personnes et la religion de l'authenticité.*

- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, colloque *Le Double*, 3-6 décembre 2003 ; communication : *Perfect Fakes and the Modern Religion of Authenticity.*

- Paris, Auditorium du Louvre, colloque *De main de maître. L'artiste et le faux*, 29 avril 2004 ; communication : *Des reliques aux images : quelques remarques sur la genèse de la critique d'authenticité.*

Didier MARTENS

- *Un triptyque du Maître malinois de la Gilde de saint Georges au Musée Dobrée de Nantes*, dans : *Opuscula amicorum Susannae Urbach dedicata (= Acta Historiae Artium, 44)*, Budapest, 2003, p. 171-181.

- *Les frères Van Eyck, Memling, Metsys et alii, ou le répertoire d'un faussaire éclectique*, dans : *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 64, 2003, p. 253-284.
- (avec B. KISS) *Le triptyque de Ontaneda aux Musée royaux des Beaux-Arts de Bruxelles : typologie, attribution et fortune critique*, dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 72, 2003, p. 113-146.
- Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 1^{er} juillet 2003 ; conférence : *Auf der Spur eines Fälschers der altniederländischen Malerei*.

Natacha MASSAR

- *Le rôle des richesses dans les relations entre le souverain, la "Maison du roi" et les savants de cour : un état des lieux*, dans : V. CHANKOWSKI et F. DUVRAT (éds.), *Le roi et l'économie. Autonomies locales et structures royales dans l'économie de l'empire séleucide* (= *Topoi suppl.* 6), 2004, p. 1-23.
- Participation à V. PIRENNE-DELFORGE et D. VIVIERS (éds.), *Chronique archéologique de la religion grecque* (ChronARG), dans : *Kernos*, 16, 2003, p. 307-349 (323-328).
- Fondation des Treilles, Workshop du GDRI, *Les mondes lettrés* (Chr. JACOB), 15-19 mai 2003 ; communication : *Les musiciens du "répertoire musical" grec ancien : quelques traits distinctifs*.
- Lille, Université de Lille 3, Journée d'étude *La richesse des Séleucides*, 23 juin 2003 ; communication : *Le rôle des richesses dans les relations entre le souverain, la "Maison du roi" et les savants de cour : un état des lieux*.
- Itanos (Crète orientale), séjour d'étude de la céramique hellénistique, 15 juin-31 juillet 2003.

Domnica NASTA

- *Cocteau/Almodovar : hybridations de la (post)modernité cinématographique*, dans : *Europe*, 894, 2003, p. 234-242.
- Cours d'Histoire du cinéma *Faut-il réécrire l'histoire du cinéma ? Seconde partie : les grandes ruptures* (leçons 9 & 10 : *Les nouvelles vagues en Europe*. 1. *Les nouvelles vagues à l'Ouest* ; 2. *Les nouvelles vagues à l'Est*), Musée du Cinéma, 17 et 24 mars 2003, sites de la Cinémathèque royale de Belgique (www.cinematheque.be) et de la BIFI (France) (www.bifi.fr).
- Udine, Université d'Udine, 10^e Congrès international d'Études sur le cinéma *Il film e i suoi limiti*, 19 mars 2003 ; communication (avec M. ANDRIN) : *Mélodrame et Oxymoron : Variations filmiques sur la fin paradoxale*.
- Moscou, Institut de Recherches sur le Cinéma et École de cinéma VGIK, mission du CGRI, 5-9 juin 2003 ; conférence : *Approche esthétique du cinéma belge francophone*.
- Berlin, Filmmuseum, 3^e Rencontre du programme *Les Européens dans le cinéma hollywoodien : émigration et exil*, 27-30 novembre 2003 ; conférence : *M à Hollywood, la carrière américaine de Peter Lorre*.

Nathalie NYST

- *Printemps des Musées. Histoire, histoires – 2 mai 2004*, dans : *L'Invitation au Musée, courrier du Service du Patrimoine culturel de la Communauté française de Belgique*, 4, 2003, p. 34.
- *Panneaux, étiquettes & Co. Les supports écrits traditionnels du monde muséal* et (avec B. STEWART) *La nouvelle édition du Guide des Musées Wallonie-Bruxelles* (2003-2004)

est disponible !, dans : *L'Invitation au Musée, courrier du Service du Patrimoine culturel de la Communauté française de Belgique*, 3, 2003, p. 24-27 et 30-31.

- (avec B. STEWART) *Atout indispensable à la valorisation de notre patrimoine. Pour trouver la porte du musée : Guide 2003-2004*, dans : *La Plume du Coq*, 53, p. 30-31.

- Conception et coordination (avec Ch. HERBECQ et B. STEWART) du *Guide des Musées Wallonie-Bruxelles 2003-2004*, publié par le Service du Patrimoine culturel, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 2003, 288 p., 19 ill., 5 cartes.

- *Un projet éducatif des plus originaux : le Kindermuseum d'Amsterdam, Le Portail des Musées en Wallonie, un nouvel outil disponible sur le réseau – www.lesmuseesenwallonie.be* et (avec A. VAN BEVER) *Le Printemps des Musées*, dans : *L'invitation au Musée, courrier du Service du Patrimoine culturel de la Communauté française de Belgique*, 2, 2003, p. 20-22, 34-35 et 36.

- *Musées wallons et bruxellois à l'honneur*, dans : *La Plume du Coq*, 51, mars 2003, p. 28-29.

- Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, Service du Patrimoine culturel de la Communauté française de Belgique, *2^e Journée du Tourisme culturel – Les itinéraires culturels (I)*, Musée royal de Mariemont (Morlanwelz), 3 avril 2003 ; responsable scientifique.

- Coordination (avec M. GEORGE, M. VANDROOGENBROECK et É. ZEHNDER) du Parcours-découverte au sein du Musée de Groesbeek de Croix (Namur), à l'occasion du *Printemps des Musées*, 4 mai 2003.

- Namur, Maison de la Culture, Service du Patrimoine culturel de la Communauté française de Belgique, *3^e Journée du Tourisme culturel – Les itinéraires culturels (II)*, 5 juin 2003 ; responsable scientifique.

- Coordination (avec D. GASPARON) du Réseau des Musées de l'ULB, depuis septembre 2003.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- Introduction au catalogue *Une Renaissance singulière. La cour d'Este à Ferrare* (Europalia Italie), Bruxelles, 2003, p. 14.

- *La réalisation des retables des Pays-Bas méridionaux (XV^e-XVI^e s.) et leur commercialisation*, dans : *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* (chapitre *Flügelretabel*), 9, 2003, p. 1450-1535.

- *Un Salvator Mundi peu connu conservé à la Capilla Real de Grenade*, dans : *Opuscula amicorum Susannae Urbach dedicata (= Acta Historiae Artium)*, 44, Budapest, 2003, p. 143-150.

- Rome, ICCROM, séminaire *Visitors and Safeguard of Heritage: Experiences Including Issues in Tourist Itineraries*, juillet 2003 ; communication : *Sensibilisation des voyageurs à la fragilité du patrimoine culturel à travers les guides de voyage*.

- Caen, Musée des Beaux-Arts de Caen, avril 2003 ; conférence : *La place de Th. Bouts dans la peinture flamande du XV^e siècle*.

- Bruges, *Colloque XV pour l'étude du dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture : copies, répliques, pastiches*, 11-13 septembre 2003 ; communication : *La copie des œuvres de Th. Bouts*.

- Bruxelles, IRPA, journée d'étude « Vingt-cinq ans de recherches en Belgique sur les Primitifs flamands : bilan et perspectives », décembre 2003 ; communication (avec D. MARTENS) : *Le Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques et la Section d'Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*.

- Commissaire belge de l'exposition *Une Renaissance singulière. La cour d'Este à Ferrare* (Europalia Italie), 30 octobre 2003 – 11 janvier 2004.

- Présidente du Conseil scientifique du "Centre régional de conservation du Patrimoine de Basse-Normandie", Caen, depuis le 15 avril 2003.
- Membre du comité scientifique de l'IRPA pour l'étude des peintures pré-eyckiennes sur panneau, depuis 2003.

Paul PHILIPPOT

- (avec D. VAUTIER) *L'architecture religieuse baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège de 1620 à 1770 et Le mobilier d'église*, dans : P. PHILIPPOT, D. COEKELBERGHS, P. LOZE et D. VAUTIER (Association du Patrimoine artistique), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, 1600-1770*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 43-151 et 155-683.
- *Plaidoyer pour la forme*, dans : *A.H.A.A.*, 24, 2002, p. 91-94.
- *La théorie de la restauration à l'heure de la mondialisation*, dans : *A.H.A.A.*, 25, 2003, p. 7-11.
- *Le métier de restaurateur*, dans : *Les cahiers de la Ligue urbaine et rurale* (= numéro spécial *Art et restauration*), 144-145, 1999, p. 18-22.

Monique RENAULT

- *Consommation ou consommation de la culture ? La Tate Modern de Londres*, dans : *Recherches en communication. Espace organisationnel et architecture* (UCL), 18, 2002, p. 89-100.

Roland TEFNIN

- *Le regard de l'image, des origines jusqu'à Byzance*, Anvers, Fonds Mercator & Paris, La Martinière, 2003, 287 p., 270 figs.
- *La tombe de Nakht TT 52*, Paris, éditions J.-J. Livet, 2003, 25 p., 72 figs.
- *La beauté égyptienne entre raison et émotion*, dans : *Beautés d'Égypte*, Treignes, Musée du Malgré-Tout, 2002, p. 11-16.
- Notice nécrologique *Arpag Mekhitarian*, dans : *Journal des Arméniens de Belgique*, juin 2004, 2 p.
- Genève, Société d'Égyptologie de Genève, avril 2004 ; conférence : *De la semiôsis à la mimêsis. Les degrés de réalité de l'image égyptienne*.
- Louxor (Égypte), janvier – février 2003 ; préparation et direction de la 5^e campagne de la *Mission archéologique dans la Nécropole thébaine* : fouille et restauration des tombes de Sennefer et d'Aménémopé (18^e dynastie).

Paul-Louis VAN BERG

- *Aryens et Sémites : quel avenir ? Archéologies, langues et visions du monde*, dans : *Numen*, 50, 2003, p. 172-189.
- *La céramique d'El Argar*, dans : N. CAUWE (dir.), *Un âge d'argent. Premiers agriculteurs et premiers métallurgistes dans le sud-est de l'Espagne. La collection « Siret » des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Treignes, Musée du Malgré-Tout, 2003, p. 57-61.
- *Indo-Européens et Sémites*, dans : *15^e Journées belges d'Études celtologiques et comparatives (résumés des communications)*, Bruxelles, Société belge d'Études celtiques, 2003, p. 9.
- *Arts, Languages and Realities in the Mesopotamian and Indo-European Worlds*, dans : K. JONES-BLEY, M. E. HULD, A. DELLA VOLPE et M. ROBBINS DEXTER (éds.), *Proceedings*

- of the 14th Annual UCLA Indo-European Conference. Los Angeles November 8-9, 2002, Washington D.C., 2003, p. 270-283.
- Arts mésopotamiens et celtes laténiens : antinomies et interactions culturelles, dans : J. GUILAINE (dir.), *Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire. Séminaire du Collège de France*, Paris, Errance, 2003, p. 287-300.
 - (avec N. CAUWE, J.-P. HÉNIN, S. LEMAITRE, V. PICALAUSE et M. VANDER LINDEN) *La campagne 2002 aux sites archéologiques et rupestres du Hemma (Hassake, Syrie)*, dans : *Bulletin de l'Association scientifique liégeoise pour la Recherche archéologique*, 2003, p. 137-168.
 - (avec A. AMMAR) *Tell Beydar : l'extrémité occidentale du complexe palatial (Chantier F4 - campagnes 1997-1999)* et (avec V. PICALAUSE) *Structures archéologiques et art rupestre à Khishâm (Hassake, Syrie)*, dans : *Subartu*, 10, 2003, p. 147-154 et 571-584.
 - (avec K. AHMO, N. CAUWE, J.-P. HÉNIN, S. LEMAITRE, V. PICALAUSE ET M. VANDER LINDEN) *Fieldwork at the Archaeological and Rock Art Sites of the Hemma Plateau (Hassake, Syria): Season 2002*, dans : *Adumatu (Saudi Arabia)*, 7, 2003, p. 7-20.
 - Société belge d'Études celtiques, 15^e Journées belges d'Études celtologiques et comparatives, *Parures et couleurs des dieux, des héros et des hommes*, 8 février 2003 ; communication : *Indo-Européens et Sémites*.
 - Washington D.C., 5th World Archaeological Congress, 21-26 juin 2003. 1. Session *Politics of Representation*, 22 juin 2003 ; communication : *Iconographies and Ideologies: The Examples of the Mesopotamian and Indo-European worlds*. 2. Session *Stone Arrangements in the Southern Hemisphere*, 25 juin 2003 ; communication (avec N. CAUWE, S. LEMAITRE, V. PICALAUSE ET M. VANDER LINDEN) : *Desert-kites of the Hemma Plateau (Hassake, Syria)*.
 - Londres, 49^e Rencontre assyriologique internationale, 9 juillet 2003 ; communication (avec N. CAUWE, F. DEPUYT, S. LEMAITRE, V. PICALAUSE ET M. VANDER LINDEN) : *Archaeology and Rock Art on the Hemma Plateau (Hassake, Syria)*.
 - Damas, Musée national, colloque consacré aux Fouilles belges en Syrie, 1^{er} et 2 octobre 2003 ; communication (avec N. CAUWE) : *Découvertes récentes au plateau du Hemma (Hassake)*.
 - Los Angeles, 15th Annual UCLA Indo-European Conference, 7-8 novembre 2003 ; communication : *Daidalos, Theseus and the Others: The Melding of Indo-European and Mediterranean Traditions*.
 - Bucarest, Universitatea de Arte, conférences ; 27 février 2003 : *Archaeology and Rock-Art at the Hemma Plateau (Syr Hemma, Syrie). The 2002 Campaign* ; 5 mars 2003 : *Neolithic Space in the Levant (12,500 - 7,000 BC)* ; 13 mars 2003 : *Linear Pottery Culture and the Megalithic Current: Organisation of Space and Cultures* ; 14 mars 2003 : *The Earliest Ceramics in Eurasia*.
 - Bucarest, Universitatea de Arte et Institutul de Studi Orientale, 3 mars 2003 ; conférences : 'Aryans' and 'Semites': *Archaeology, Linguistics and Culture et Mesopotamian and Celtic Arts: About some Cultural Differences*.
 - Bucarest, Universitatea de Arte et Institute of Thracology, 6 mars 2003 ; conférence : *Hermès et Agni : un dieu du feu en Grèce*.
 - Bucarest, Universitatea de Arte et Institut d'Archéologie, 7 mars 2003 ; conférence : *L'Histoire d'Assyrie de Ctésias*.
 - Syrie, Mission archéologique belgo-syrienne, 13 septembre – 1^{er} novembre 2003 ; co-direction de chantier (avec O. AL-MECHRIF – Direction générale des Antiquités et des Musées de Syrie) et poursuite de l'étude de l'art rupestre de Khishâm et de Kefra, étude de l'art rupestre de Khishâm-1-Nord, Secteur 3 ; sondages à Khishâm-2, Quartiers IV, V et VII (Plateau du Hemma, Hassake, Syrie).

Marc VANDER LINDEN

- *The Band vs. the Cord, or Can Indo-European Reconstructed Institutions Be Tested against Archaeological Data?*, dans : K. JONES-BLEY, M. E. HULD, A. DELLA VOLPE et M. ROBBINS DEXTER (éds.), *Proceedings of the 14th Annual UCLA Indo-European Conference. Los Angeles November 8-9, 2002*, Washington, Institute for the Study of Man, 2003, p. 284-303.
- (avec K. AHMO, P.-L. VAN BERG, N. CAUWE, J.-P. HÉNIN, S. LEMAITRE et V. PICALAUSE) *Fieldwork at the Archaeological and Rock Art Sites of the Hemma Plateau (Hassake, Syria): Season 2002*, dans : *Adumatu (Saudi Arabia)*, 7, 2003, p. 7-20.
- *Beakers to Beakers: Prolegomena to the Study of the TRB – Corded Ware Transition*, dans : F. NICOLIS et E. MOTTES (éds.), *Pottery, People, Culture, Symbols in Third Millenium Europe, Proceedings of the International Colloquium 'Bell Beakers Today'*, Trento, 11-16 mai 1998, Trente, Ufficio Beni Archeologici, 2002, p. 725-726.
- Paris, Collège de France, Journée d'études Campaniforme, 21 février 2003 ; communication : *La culture céramique cordée comme substrat du Campaniforme*.
- Lille, Université de Lille 3, Journée d'études de la Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire et de la Société préhistorique française *La fin du Néolithique dans le nord de la France et en Belgique*, 8 mars 2003 ; (avec L. SALANOVA) organisation du colloque et *Conclusion*.
- Washington D.C., 5th World Archaeological Congress, 21-26 juin 2003 ; communications : *Of Dead and Deposits: On the Use of Historical Data in the Interpretation of European Late Prehistory* et (avec P.-L. VAN BERG) *Desert-kites of the Hemma Plateau*.
- Los Angeles, 15th Annual UCLA Indo-European Conference, 7-8 novembre 2003 ; communication : *The Roots of the Indo-European Diaspora: New Perspectives on the North Pontic Hypothesis*.
- Bucarest, University of Arts, 27 mars 2003 ; conférence : *In Pots We Trust: Ceramics and Archaeology*.
- Bucarest, Institute of Archaeology « Vasile E. Parvan », 31 mars et 2 avril 2003 ; conférences : *Beakers to Beakers: Archaeology of Western Europe in the Third Millennium BC et Dying in the Third Millennium BC: Funerary Practices in Western Europe*.
- Hassake (Syrie), septembre – octobre 2003 ; participation à la Mission archéologique belgo-syrienne de Khishâm, sous la direction de P.-L. VAN BERG.

Henri VANHULST

- *Safford Cape*, dans : *Nouvelle Biographie nationale*, 7, 2003, p. 46-47.
- *Notices Kufferath (famille) et Le Quointe (Louis)*, dans : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 10, Cassel, Bärenreiter ; Stuttgart, Metzler, 2003 : col. 798-800 et 1267.
- Tours, Centre d'Études supérieures de la Renaissance, colloque *La musique à Cambrai 2*, 11 avril 2003 ; présidence du colloque.
- Utrecht, colloque international *Beyond Contemporary Fame. Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Creccquillon*, 24-26 avril 2003 ; communication : *New Biographical Documents Concerning Clemens non Papa*.
- Anvers, colloque international *Philippus de Monte*, Anvers, 30-31 août 2003 ; membre du comité scientifique.
- Bruxelles, Théâtre royal de la Monnaie, colloque international *Autour de Chausson et Le Roi Arthur*, 11 octobre 2003 ; présidence du colloque.
- Lille, Université de Lille 2, colloque *Le rire à la Renaissance*, 6-8 novembre 2003 ; membre du Comité scientifique et communication : *La fricassée, une œuvre pour rire ?*

Eugène WARMENBOL

- *La naissance de la métallurgie dans la péninsule ibérique*, dans : N. CAUWE (dir.), *Un âge d'argent. Premiers agriculteurs et premiers métallurgistes dans le sud-est de l'Espagne*. La collection « Siret » des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Treignes, Musée du Malgré-Tout, 2003, p. 35-56.
- 'Chef gaulois prisonnier de guerre des Romains' : *Ambiorix et Julien Dillens (1877)*, dans : *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 11, 2003, p. 65-68.
- *Un projet pour la statue d'Ambiorix à Tongres*, par Jules Bertin, dans : *Arduinna*, 45, 2003, p. 1-6.
- *Het standbeeld van Boduognat te Antwerpen. Galliërs, Germanen en Romeinen op de Belgiëlei*, dans : *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1, 2001, 2-60.
- *Notices Georges Dossin (1896-1983) et Jean Capart (1877-1947)*, dans : *1903-2003. Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles. Centième anniversaire*, Bruxelles, 2003, p. 32-33 et 34-35.
- Lille, Université Charles-de-Gaulle, colloque *Le III^e millénaire av. J.-C. dans le nord de la France et en Belgique*, 8 mars 2003 ; communication : *La transition entre le III^e et le II^e millénaire en Flandre*.
- Leyde, Universiteit, symposium *Sacrificial landscapes: Rethinking Hoarding Practices*, 27 mars 2003 ; communication : *Drowning by Numbers: A Numerological Approach to Bronze Age Hoarding*.
- Namur, FUNDP, colloque *The Use of Ion Beams in Material Sciences, Medicine and Archaeometry*, 22-24 mai 2003 ; communication : *Gold Pickings and PIXE Analysis. More about the Bronze Age Gold Found in the Cave of Han-sur-Lesse (Namur, Belgium)*.
- Nîmes (Treignes), co-organisation (avec C. BELLAIRE, J. BOURGEOIS, A. CAHEN-DELHAYE, V. HURT, C. STERCKX, L. VAN IMPE et K. VERLAECKT) de la 11^e Journée de Contact de la Cellule Archéologie des Âges des Métaux du Groupe de Contact FNRS *Études celtiques et comparatives*, 22 février 2003.
- Matagne-la-Grande, codirection (avec P. CATTELAÏN) des fouilles CEDARC/ULB (stage de fouilles) du sanctuaire romain, 30 juin – 18 juillet 2003.

IV. JOURNÉE DE RECYCLAGE DE LA SECTION

Comme les années précédentes, la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'ULB a organisé, le samedi 20 mars 2004, 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 VANDER LINDEN, *Sexe, violence et alcool au III^e millénaire avant notre ère... Quand la préhistoire rencontre la linguistique*.

Athéna TSINGARIDA, *Des offrandes pour l'éternité : les vases de la 'Tombe Sotadès' à Athènes*.

Henri VANHULST, *L'hommage posthume de Roland de Lassus à Clemens non Papa : la transformation d'une chanson à boire en épitaphe*.

Didier MARTENS, *Recherches dans les réserves du Musée des Beaux-Arts de Lille : un triptyque colonais de la Renaissance oublié*.

Sarah LAPORTE, *Influence des modèles iconographiques occidentaux, notamment flamands, sur les peintures murales des églises d'Ispahan au XVII^e siècle*.

Brigitte D'HAINAUT, *Évolution de la notion de 'monument' sur la Place des Martyrs à Bruxelles (XVIII^e-XX^e siècle)*.

Virginie PRÉVOST, *Les mosquées ibadites de Djerba. Témoignages d'un Islam oublié*.

V. PRIX MASUI ET BEHERMAN

Le prix Isabelle Masui (voir *A.H.A.A.*, 3, 1981, p. 191) a été attribué pour la vingt-troisième fois en 2004. Il a couronné Charles WAUTERS, pour son mémoire intitulé *S'écrire dans la forme ou le signe. Charles Drybergh, un peintre (1932-1990)* (voir le résumé, *supra*).

En 2004, le prix Thierry Stanley Beherman (voir *A.H.A.A.*, 18, 1996, p. 223) a été attribué à Vincent FAGNIART, pour son mémoire intitulé *Le thème du papillon dans la peinture flamande de la deuxième moitié du XVI^e et du XVII^e siècle : aspects symbolique et entomologique* (voir le résumé, *A.H.A.A.*, 25, 2003, p. 121).

VI. EXPOSITIONS À SAINT-HUBERT

Suivant l'accord (voir *A.H.A.A.*, 13, 1991, p. 169 ; 20, 1998, p. 152) établi entre le DES en Gestion culturelle de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B. et la Commune de Saint-Hubert, quatre étudiantes du D.E.S. en Gestion culturelle, Isabelle DEVROYE, Chloé REY-JOUVIN, Sonia VANDE VELDE et Annemie VANHOVE, encadrées par Michèle VANDROOGENBROECK, Benjamin STEWART et moi-même, ont participé, durant l'année académique 2003-2004, à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été du Centre Redouté à Saint-Hubert.

Présentée du 27 juin au 26 septembre 2004 au Centre Redouté, l'exposition estivale *Pierre-Joseph Redouté à la cour des Grandes* évoque la carrière du peintre botaniste, longue de quelque soixante ans et qui couvre deux révolutions, cinq règnes et un empire. L'exposition met en évidence les liens privilégiés que, grâce à sa maîtrise de l'illustration botanique, Pierre-Joseph Redouté est parvenu à tisser avec les reines, impératrices, princesses et autres aristocrates : Marie-Antoinette, Joséphine, Marie-Caroline de Berry, Louise-Marie d'Orléans, notamment.

Nathalie NYST

VIII. ACTIVITÉS DES CENTRES DE RECHERCHE

Centre de recherche interfacultaire *Espaces et Sociétés - Approches comparatives*

Coordonné par P.-L. VAN BERG et Ph. JESPERS, le Centre rassemble ses activités dans un projet global intitulé *Organisation de l'espace et émergence des sociétés complexes : archéologie, anthropologie et linguistique*.

En janvier 2003, le 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). Représenté au FRFC, ce projet s'est vu accorder un financement pour 2003, financement renouvelé pour les années 2004-2006. Thèmes de recherche (voir *A.H.A.A.*, 25, 2003, p. 142) : depuis 2003, des recherches sur la légende grecque de Thésée sont venues compléter la liste des thèmes déjà abordés.

Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques

En 2003, le Centre a coordonné ou a collaboré aux programmes nationaux et internationaux suivants :

- ICCROM : Séminaire *The Fragility of Heritage – The Role of Tourist Guidebooks in Raising Visitors' Awareness - Challenge, Potentiality, Opportunity*, Rome, 4-5 juillet 2003. Poursuivant sa politique de collaboration aux programmes internationaux développés en partenariat avec l'ULB depuis 1998 sur le thème de la sensibilisation du public à la conservation du patrimoine culturel, l'ICCROM a invité le Centre à participer à l'action menée envers les éditeurs

des principaux guides touristiques. Le but du séminaire était de définir la nature et la forme du message de sensibilisation qui pourrait être délivré aux lecteurs de ce genre d'ouvrages. Un encart sur la fragilité du patrimoine et l'incidence anthropique sur sa conservation a été élaboré. Ce texte a été accepté par Michelin, Hachette, Lonely Planet. Il paraîtra dans les éditions 2004-2005. Plus de 15 millions de touristes seront ainsi touchés.

- Mission archéologique dans la nécropole thébaine (MANT IV) dirigée par R. TEFNIN. Comme en 2001 et 2002, C. PÉRIER-D'ETEREN y encadrait l'équipe de restaurateurs des peintures murales. Un relevé photographique de l'état de conservation des peintures de douze tombes de la XVIII^e dynastie, spécialement ouvertes à des fins d'étude, a été entrepris pour rassembler une documentation comparative avec la tombe de Sennefer. Il a été étendu aux peintures de la chapelle afin d'avoir les données nécessaires à l'établissement d'un cahier des charges pour le traitement. La documentation sur la technique d'exécution des peintures de la salle longitudinale en cours de restauration a été poursuivie.

- Restauration des fresques de la basilique Saint-François d'Assise : le Centre a organisé à Bruxelles, en collaboration avec Europolia-Italie et l'ING, deux conférences du Professeur G. BASILE, directeur des programmes de restauration de l'ICR (Istituto centrale del Restauro), l'une sur la restauration des fresques de Cimabue et de Giotto à la basilique d'Assise, l'autre sur celles de Giotto à la chapelle des Scrovegni de Padoue (3-4 décembre 2003).

- Région de Bruxelles-capitale : une convention a été passée avec la Région de Bruxelles-capitale pour l'étude de cinq maquettes de vitraux de l'église Saint-Boniface à Ixelles. Une première phase du travail a été réalisée par une licenciée en histoire de l'art de l'ULB, S. SALAMONE. Le résultat des recherches et la restauration des maquettes par les ateliers de la Cambre feront l'objet d'une publication et d'une exposition à l'ULB en octobre 2004.

- Livret multimédia sur les retables flamands et brabançons : le livret de 96 pages élaboré en 2002 par N. GESCHÉ-KONING à partir des textes publiés par le Centre à l'occasion de l'*Itinéraire des retables* (voir *A.H.A.A.*, 33, 2001, p. 171 et *A.H.A.A.*, 34, 2002, p. 153-155) a été actualisé en 2003 vu le retard apporté à l'édition. Il accompagne désormais le cédérom du livret multimédia édité conjointement par les Musées royaux d'Art et d'Histoire, l'ULB 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

Ont collaboré à ce numéro :

Véronique BOUCHERAT
Docteur en histoire de l'art
Université de Paris IV-Sorbonne
70, rue de Talant
F-21.000 Dijon

Carol EARL
Licenciée en Histoire de l'art et archéologie, ULB
Drève de Linkebeek, 8
BE-1640 Rhode-St-Genèse
earlybird@pandora.be

Nicole GESCHÉ
Licenciée en Histoire de l'art et archéologie / Licenciée en Sciences sociales, ULB
Assistante chargée d'exercices au Centre de recherches et d'études technologiques des
arts plastiques de l'Université libre de Bruxelles
ULB – Avenue Roosevelt, 50 – CP 175
BE-1050 Bruxelles
art-tech@ulb.ac.be

Hélène LECOCQ
Licenciée en Histoire de l'art et archéologie, ULB
Avenue Daniel Boon, 95
BE-1160 Bruxelles
helenelecocq@yucom.be

Danielle LEENAERTS
Docteur en Histoire de l'art et archéologie, ULB
Chargée de cours à l'Université libre de Bruxelles
Filière d'Histoire de l'art et d'archéologie
ULB – Avenue Roosevelt, 50 – CP 175
BE-1050 Bruxelles
dleenaer@ulb.ac.be

Pierre LOZE
Licencié en Histoire de l'art et archéologie, ULB
Chercheur à l'Association du Patrimoine artistique (APA) asbl
Rue Charles Hanssens, 7
BE-1000 Bruxelles
as.patrimoine.artistique@skynet.be

Geneviève-Eléonore TELLIER
Doctorante en Histoire de l'art et archéologie, ULB
Route gouvernementale, 10
BE-1950 Kraainem
genevieve.tellier@skynet.be

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 € + 5,65 € de port

Pour toute commande du cahier n° III, s'adresser à Conservart éditions,

Chaussée d'Alseberg, 965 - BE - 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 € + 5,65 € 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 € + 5,65 € de port

Cahier d'études VIII, 2002

— **Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers.**
Enseignements théoriques.

— Belgique: 22 € + 2,50 € de port

— Etranger: 22 € + 5,65 € de port

Cahier d'études IX, 2004

— **Genèse d'un vitrail**

— Belgique: 20 € + 2,50 € de port

— Etranger: 20 € + 5,65 € de port

Les cahiers d'études I/1986, II/1987, V/1997 et VII/1999 sont épuisés

Direction - Rédaction - Administration (Tél. 02/650.24.19):

Filière 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 + € 5,65 de port

Vente au numéro

- Belgique: € 20,00 + € 2,50 de port
- Etranger: € 25,00 + € 5,65 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.