

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2005.

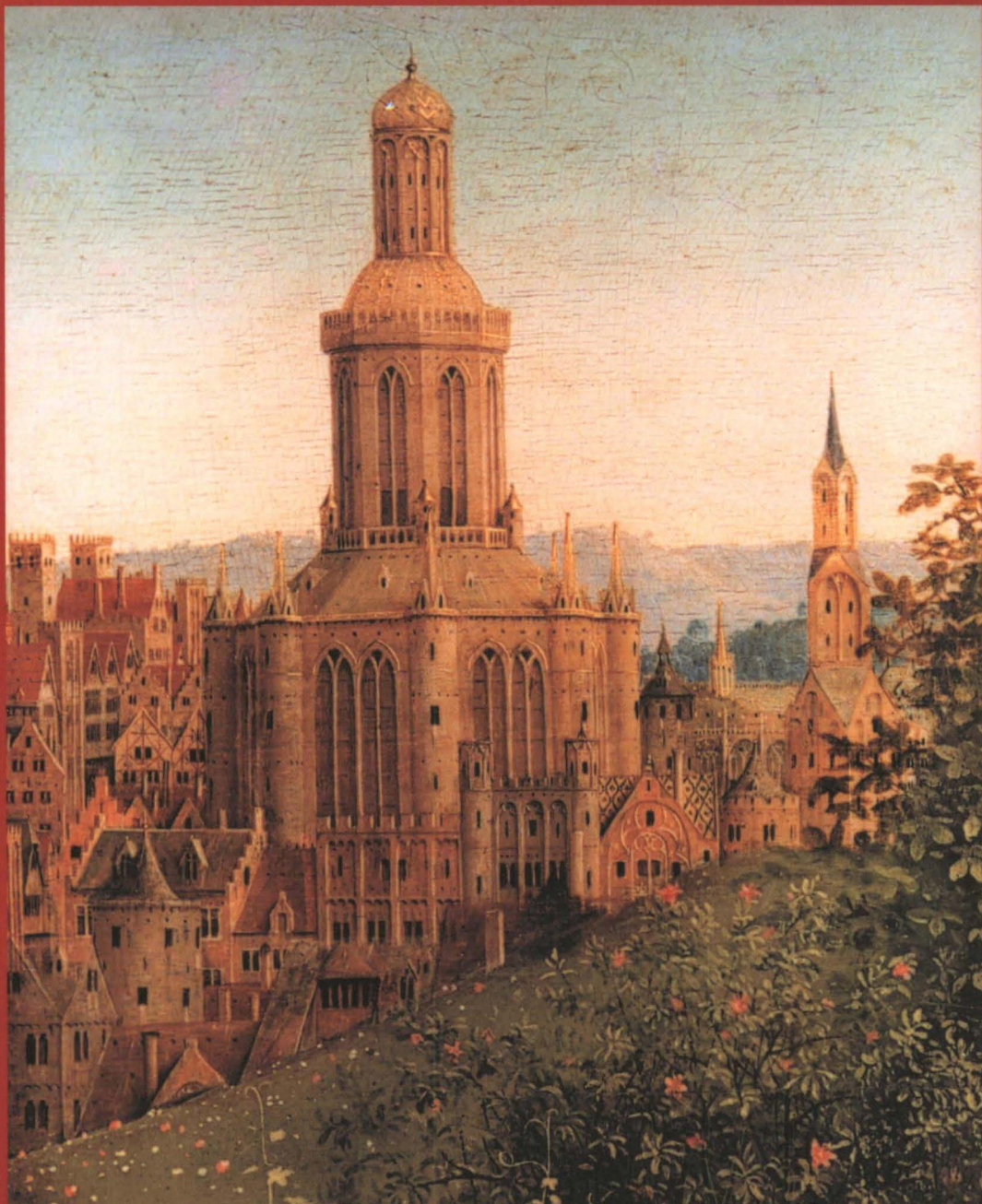
http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2005_000_27_f.pdf

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

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

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

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



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

XXVII
2005







XXVII
2005

**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).

PAUL PHILIPPOT
Réal et imaginaire
Réflexions sur la naissance du paysage
dans l'art occidental et l'apport des Pays-Bas
p. 7

SUMIKO IMAÏ
La *Virgo in Sole* de Robert Campin :
mémorial personnel et document théologique
p. 49

JACQUES DE LANDSBERG
Pierre Paul Rubens et le thème du *Christ en croix* solitaire et vivant
p. 65

LAURENCE WUIDAR
Magie démoniaque et allégorie de l'ouïe :
le canon musical dans les *Vanités* de Breughel, Natali et Van Laer
p. 89

SEBASTIAN MATTEO
U way : "son alter ego".
Image et propriété de l'*alter ego* dans
la céramique maya de l'époque classique
p. 109

Comptes rendus
p. 131

Chronique de la Section
p. 137

Chronique des fouilles
p. 169

RÉEL ET IMAGINAIRE
RÉFLEXIONS SUR LA NAISSANCE DU PAYSAGE
DANS L'ART OCCIDENTAL ET L'APPORT DES PAYS-BAS*

PAUL PHILIPPOT

Jusqu'à la fin du XIII^e siècle, l'espace, dans la peinture occidentale, est essentiellement un espace extérieur. L'intérieur n'apparaît que comme une *mansion*, un attribut placé *derrière* la figure qu'il est censé contenir, comme dans le théâtre médiéval. Sans doute l'enluminure du Bas-Empire avait-elle, dans le *Virgilius Vaticanus* de la Bibliothèque vaticane, réalisé, au début du V^e siècle, avec la *Mort de Didon* (Grabar Nord., 95) une première esquisse d'intérieur perspectif. Mais si les poutres du plafond, bien que de façon irrégulière, y suggéraient une convergence, la porte à gauche est curieusement placée de manière à couper un angle de la pièce. Et toute approche perspective de l'intérieur disparaîtra par la suite jusqu'à Duccio.

Par contre, la peinture murale romaine d'inspiration hellénistique avait développé dès le I^{er} siècle après Jésus-Christ un art du paysage dont témoignent abondamment les exemples de la région de Naples et du Latium. Pline l'Ancien cite un certain Ludius (ou Studius) « qui le premier introduisit un genre très agréable de peinture pariétale représentant des villes, des ports, des jardins, des bosquets, des forêts, des collines, des piscines, des euripes et des fleuves, des bords de mer tels que chacun les désire, animés de figures variées de promeneurs, de navigateurs et de voyageurs s'acheminant à terre sur des ânes ou sur des chars vers les villas, ou encore des pêcheurs, oiseleurs, chasseurs ou vendangeurs. Il commença également à représenter des villes côtières sur des parois extérieures, d'aspect très attrayant et à des prix modérés. »¹ Ces peintures, que l'on

* Voir la liste des sigles renvoyant à des illustrations à la page 93.

¹ Antonio FROVA, *L'arte di Roma e del mondo romano*, UTET, Turin, 1961, p. 377.

a dites « impressionnistes » parce que les figures et les choses semblent y baigner dans l'atmosphère ambiante et constituer l'aboutissement d'une réduction picturale de la forme plastique classique, débouchent sur le triomphe de l'espace enveloppant, qu'il s'agisse des vues de loin, de portiques dans des jardins, de figures d'animaux et d'arbres sur des îlots émergeant à peine de la mer (Frova, 378, 366, 388, 397, 407 ; Kähler, 148/9) ou, à l'extrême opposé, de la moiteur toute proche de ces pins, orangers et autres végétations peuplées d'oiseaux qui enveloppent de près le visiteur de la salle souterraine de la villa de Livie de Prima porta, aujourd'hui au Museo Nazionale de Rome (Kähler, 136). Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'un espace ambiant où les figures sont plongées, enveloppées.

L'art chrétien, centré sur la figure, s'est appliqué à réduire cette liberté d'ouverture pour en soumettre les motifs à l'ordre dicté par l'architecture et le décor, tout en conservant longtemps l'ouverture picturale « impressionniste » des motifs extraits de leur contexte naturel pour être investis de significations symboliques, ou se plier aux exigences du *cadre* qui se substitue à la *fenêtre* dans l'organisation pariétale de la mosaïque, selon une progression que l'on peut suivre du V^e au VII^e siècle, soit du *Mausolée de Galla Placidia* (ca 450) au *Presbyterium de Saint-Vital de Ravenne* (546-7) (Laz., 56-7) et aux extrêmes contractions de *Saint Démétrios de Salonique* (Laz., 42-48).

L'ouverture « impressionniste » hellénistique subsiste cependant comme un filon parallèle à cette dessication ; en témoignent en particulier les fresques de *Santa Maria di Castelseprio* près de Milan, œuvre d'un artiste grec émigré, des environs de 700, (*Songe de Joseph, Voyage à Bethléem, Nativité et Adoration des Mages* ; Laz., 35 à 38) où les figures apparaissent bien plongées dans l'espace ambiant qui les entoure, et, dans un tout autre registre, le décor de mosaïques du portique d'entrée de la *Mosquée des Omeyyades* à Damas (705-711) (Laz., 71 à 76) où le long d'un fleuve se dressent de hauts arbres de diverses essences, entre lesquels s'aperçoivent des maisons, des villas ou des palais, dans un style où le raidissement décoratif des intérieurs civils de l'époque iconoclaste entame à peine la vibration atmosphérique que le jeu des tessères reprend à la tradition picturale hellénistique.

Dans le monde carolingien, ce sens de l'espace ouvert s'affirme dans le *Psautier d'Utrecht* (PKG I, 26 a.b.c.) [ill. 1], transposé dans un style graphique nerveux où figures et actions s'enchaînent sur des lignes de sol ondulantes sur plusieurs registres dans une continuité narrative étonnamment vibrante dans l'espace ouvert. On rattache au même atelier de l'abbaye de Hautvillier près de Reims, vers 830, l'*Evangélaire de l'archevêque Ebo*, dont l'écriture graphique nerveuse et rapide mue en tension expressionniste l'impressionnisme des modèles hellénistiques (PKG I, Pl. VII, 26-7). Peu après, vers 840, la *Bible de Granval* [ill. 2], de l'école de Tours, offre, notamment dans l'illustration de la Genèse, un bel exemple de succession narrative sur plusieurs registres superposés, de la création d'Adam au Pêché originel, à l'expulsion du Paradis, et à la condamna-



Fig. 1. Psautier d'Utrecht : Illustration du Psaume 103. Bibliothèque de l'Université, Utrecht.

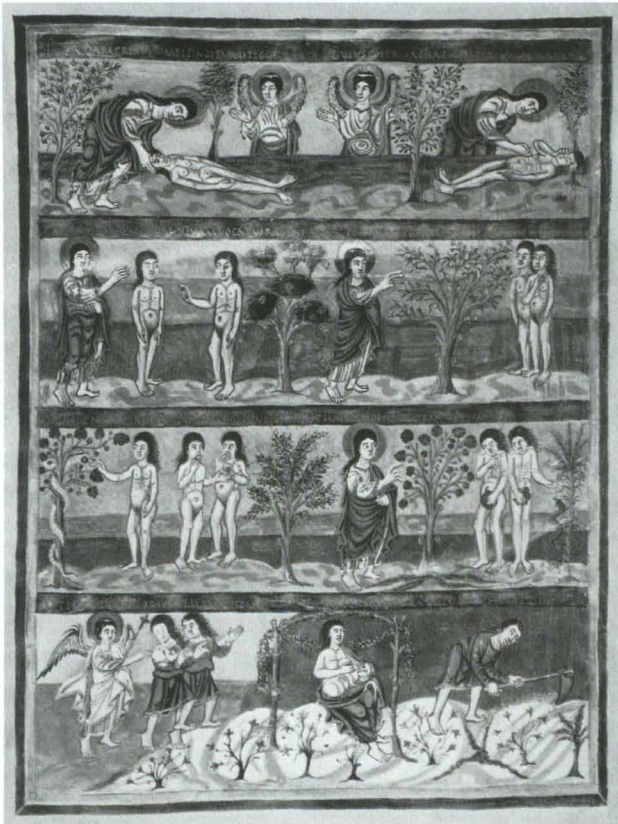


Fig. 2. Bible de Granval (ca. 840) : Scènes de la Genèse. British Museum, Londres.



Fig. 3. Scènes de la Genèse, Portes de la cathédrale Saint-Michel de Hildesheim (1015).

tion de nos ancêtres au travail et à la maternité (PKG I, 31). Les différentes scènes y sont séparées et scandées par des arbres, qui constituent moins des éléments du contexte spatial - ce qui ne vaut que pour les petits arbres de la dernière scène - qu'un élément rythmique, séparant et scandant les scènes - sauf l'arbre de la science, essentiel au récit, mais ramené lui aussi à la même fonction formelle. Une solidarité, non seulement de style mais aussi de sentiment, unit manifestement les arbres aux figures dont ils reflètent la vie intérieure. Aux portes de bronze ottoniennes de *Saint-Michel de Hildesheim* [ill. 3], de 1015 (PKG I, 114/5), ils s'étalent calmement dans la scène de la création d'Adam pour occuper les intervalles, s'agitent légèrement dans la création d'Eve et davantage lorsque celle-ci cueille la pomme fatale. Mais ils se tordent littéralement dans les deux scènes suivantes, où Dieu, d'un grand doigt accusateur, condamne les pécheurs et où l'ange reprend ce geste pour les chasser du paradis (PKG I, 114 et 115 A). La solidarité rythmique est une règle générale, et nous la retrouverons, pour ne citer que quelques exemples, dans la détente harmonieuse et tout italienne des mêmes scènes de la *Bible du Panthéon* (PKG I, XLVI) où elle devient une fable, comme dans l'*Annonce aux bergers* (entre 1167 et 1188) qui anime une travée des voûtes du *Panteón de los Reyes* à Léon, entre 1167 et 1188 (PKG I, XLVIII). Cette même voûte illustre d'ailleurs la tendance à diviser les ensembles complexes en encadrant les diverses composantes. Une tendance qui culmine, sous l'influence de l'orfèvrerie, dans les compositions à valeur essentiellement doctrinale, où les rela-

tions entre les figures sont avant tout de nature abstraite, intellectuelle, de sorte que la division et les relations par cadres reflètent l'abstraction des relations conceptuelles. On peut en citer l'exemple de la *Bible de Floreffe*, et, en particulier le *Festin de Job* (PKG I, 404) [ill. 4]. Une telle orientation ne peut que rejeter les éléments de contextualisation spatiale, devenus non pertinents. Elle accuse en revanche l'écrasement général des figures dans l'homogénéisation du plan, où se soudent corps et espace, dedans et dehors, dans une sorte de continuité absolue. La tension qui ne manque pas d'en résulter est frappante dans les scènes d'action : à la chapelle du château des moines de Berzé-la-Ville, la scène de *Saint Blaise nourri dans sa prison* (Demus, 90-91) montre une figure féminine passant un plat à Blaise par-devant l'arcade qui sépare l'intérieur de l'extérieur de la cellule, et dans la scène de la décapitation, sous la voûte de la cave, le bras et l'épée du bourreau passent naturellement devant le front de l'arc qui indique la voûte et sépare les deux scènes (Demus, 90).

À l'opposé de la division abstraite par cadres géométriques se développe la *liberté du flux narratif*, rebelle à toute forme d'interruption. On peut en faire remonter l'origine aux stèles funéraires des vikings scandinaves, (stèle de Lärbro, VIII^e siècle, ill. 5) (Holm., 133) et à la tapisserie d'Oseberg (Holm., 134), qui trouvent dans l'art romain les éléments nécessaires au déroulement en frise continue sur un ou plusieurs registres du récit des exploits du héros défunt. C'est vraisemblablement cette continuité narrative qui nourrit au XI^e siècle le récit de la conquête de l'Angleterre par le duc Guillaume de Normandie en 1066 (Hastings), objet de la célèbre « tapisserie » de Bayeux, réalisée en broderie entre 1066 et 1077 (PKG I, XXVIII). Cette continuité narrative se retrouve, à peine scandée par les changements de couleur du fond, un arbre ou une architecture, dans le déroulement de trente-six scènes du Pentateuque, où revient sans cesse la figure de Dieu, de la création d'Adam aux histoires d'Abraham, de Joseph et de Moïse, réalisé vers la fin du XI^e siècle, en boustrophédon, sur la voûte en berceau du vaisseau central de l'église de Saint-Savin sur Gartempe (Demus, 101 ; PKG I, XLIX).

Mais revenons à Byzance, où la Renaissance Macédonienne a succédé à la crise iconoclaste. Unissant aux influences orientales le retour aux sources hellénistiques, elle affirme une spiritualité nouvelle dans une contraction des formes qui répond à l'exigence d'ascétisme du mouvement iconoclaste. Dans la première moitié du X^e siècle, deux œuvres illustrent bien la récupération de l'espace ambiant antique : le *Psautier de Paris* (Laz., 107) et le *Rouleau de Josué* (Laz., 104-6). Le premier retrouve, spécialement dans la scène de *David jouant de la lyre sous l'inspiration de la muse*, l'intégration des figures dans un espace champêtre qui les enveloppe d'une ouverture impressionniste bien synthétisée par le buisson qui sert de fond aux deux figures centrales. Le second, davantage marqué par le durcissement linéaire du nouveau style, illustre cependant la clarté d'un mode de composition narratif qui alterne et enchaîne avec aisance les épisodes de l'action et les motifs de scansion – figures symboliques, arbres et montagnes ou images



Fig. 4. *Festin de Job*, Bible de Floreffe. (Région mosane, 1150-60). British Museum, Londres.

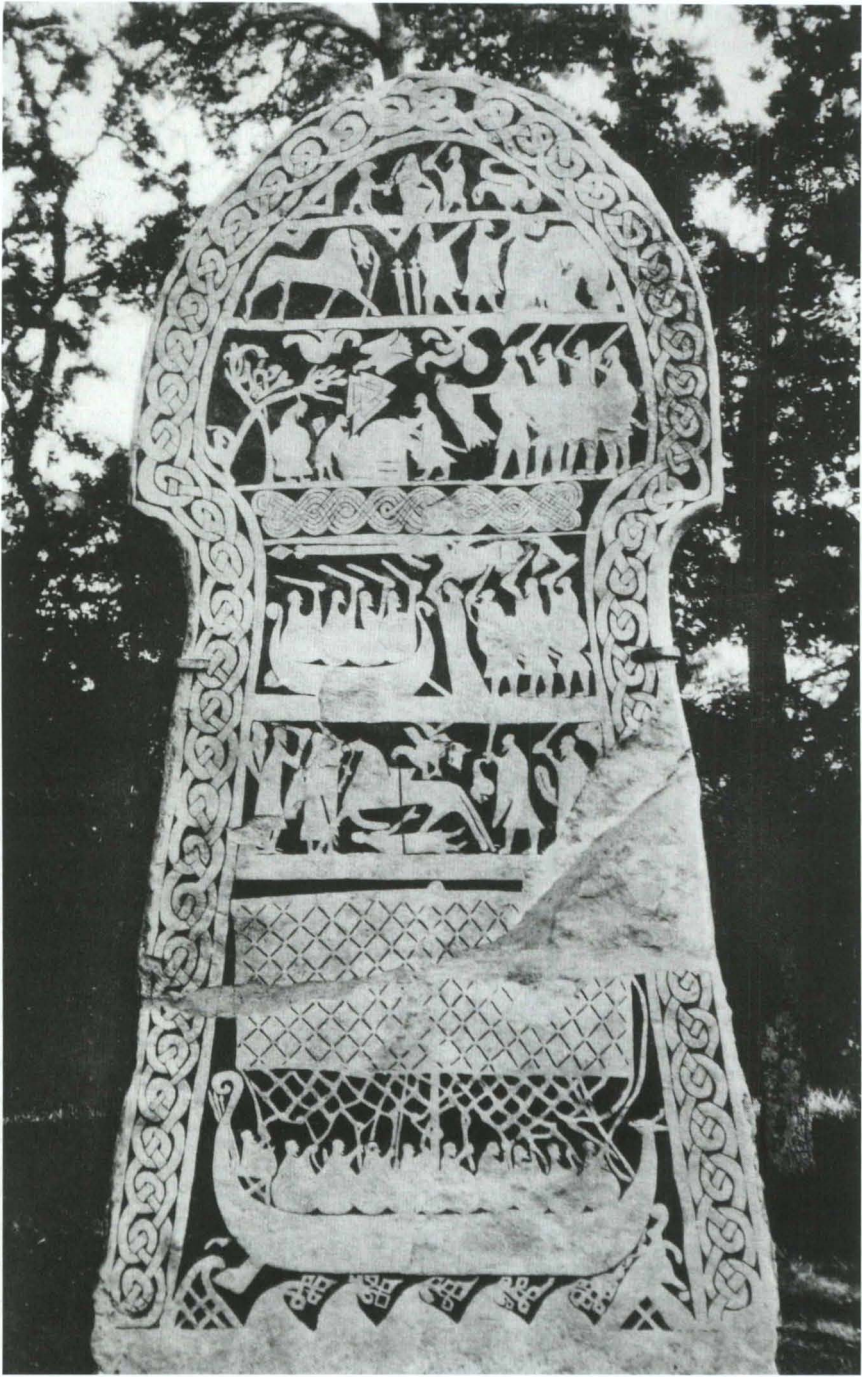


Fig. 5. Stèle de Lärbro (Gottland, Suède, VIII^e siècle).

de villes comme mansions. À l'évidence, ces déterminations de lieu n'accueillent pas les personnages dans leur espace, mais se constituent plutôt en attributs topologiques des figures et en articulations du récit.

La contraction ascétique du style s'accroît nettement dans l'illustration du *Ménologue de Basile II*, réalisée vers 985 (Rome, Bibl. Vaticane) (Laz., 121-7 ; ill. 6). De même que l'architecture signifie telle ou telle ville ou église, la montagne et l'arbre, voire le buisson, signifient le paysage. Leur présence récurrente, qui sera reprise par le *Trecento* italien, ne peut pas ne pas rappeler la célèbre *Prière de Wessobrunn*, premier document de la littérature allemande, où le poète germanique du VIII^e siècle s'efforce, dans un immense effort, de s'imaginer le monde avant sa création par Dieu, ce qui ne lui réussit qu'en termes négatifs² :

Das erfragte ich unter den Menschen
als der Wunder grösstes,
da (die) Erde nicht war,
Noch (der) Himmel oben,
Noch (ein) Baum noch (ein) Berg
nicht war, noch irgend etwas

.....

Ici aussi, l'arbre et la montagne s'imposent par métonymie comme paysage.

S'ils ne sont pas le lieu qui accueille les figures, du moins participent-ils de façon déterminante à la composition formelle. Nous n'en donnerons que deux exemples. À la chapelle palatine de Palerme (1143-50) l'*Entrée du Christ à Jérusalem* (Grab. Byz., 131) présente Jésus sur son âne, suivi des apôtres, descendant une colline sur un chemin clair, en étroit quartier de tarte, qui à la fois inclut le groupe et se resserre vers sa pointe, où le sentier touche les marches de la porte tandis qu'un palmier sépare les arrivants du groupe qui les accueille à l'entrée de la ville. À Saint-Pantéléimon de Nérézi en Macédoine (1164), la scène du *Thrène* (Laz., 302 ; Grab. Byz., 143) [ill. 7] voit son centre dramatique, le rapprochement des visages de la Vierge et du Christ, amplifié par les ondes successives des nimbes associés et de trois collines s'élevant en coulisses vers la gauche, qui équilibrent le long mouvement inverse de saint Jean penché en avant pour baiser la main de Jésus, dans une courbe douce unissant le dos de l'apôtre et le bras du seigneur, jusqu'aux deux visages réunis.

La grande peinture serbe du XIII^e siècle, qui culmine à Sopocani (1265), est une tentative d'amplification plastique effectuée *du dehors* c'est-à-dire sans modifier le principe fondamental comme le fera Giotto en Italie, et c'est dans les créations de la fin du siècle et des débuts du XIV^e, avec la Renaissance Paléologue à Byzance et sous le roi Miloutine en Serbie, que s'élabore une étape nouvelle,

² Robert KOENIG, *Deutsche Literaturgeschichte*, Bielefeld et Leipzig, 1879, p. 17.

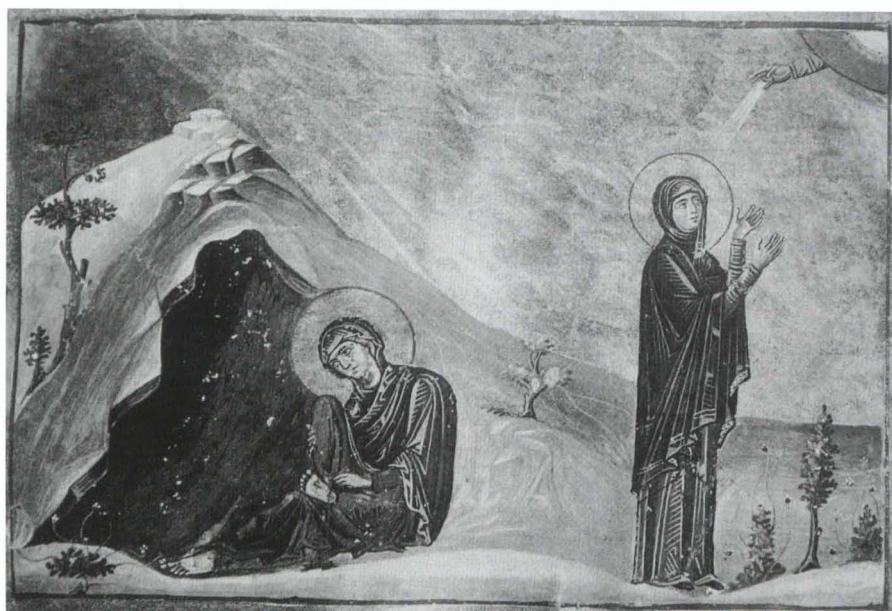


Fig. 6. *Saintes Zenaïde et Filonille*, Ménologe de Basile II (ca 985). Bibliothèque Vaticane, Rome.

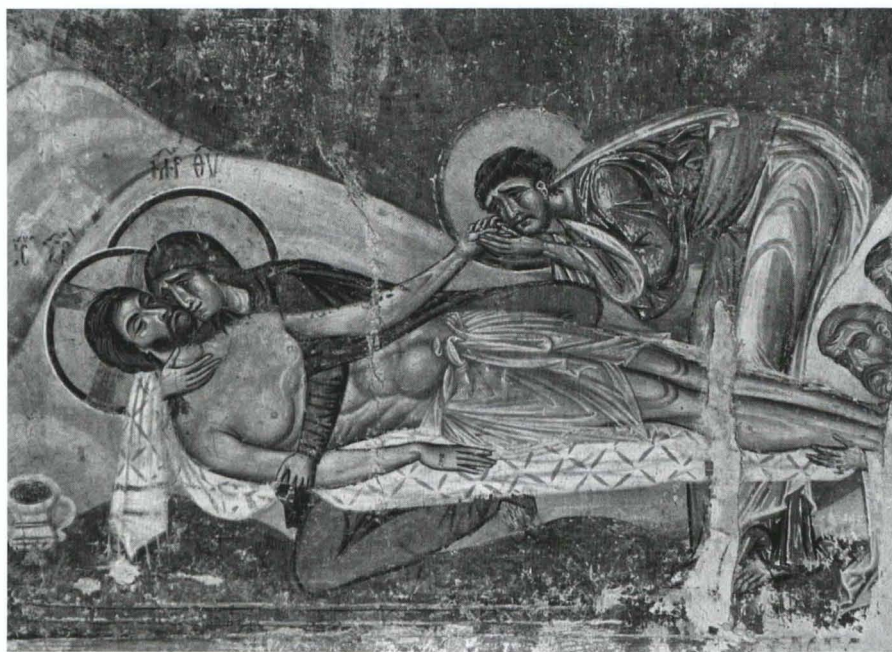


Fig. 7. *Thrène*. Eglise Saint-Pantéléimon, Nérézi (1164). Macédoine.



Fig. 8. *Voyage à Bethléem*, Karieh Cami (ca 1315-20). Constantinople.

sans modifier les principes, plus figés que jamais, mais par une multiplication des articulations qui ne constitue qu'un enrichissement extérieur de l'image. Ainsi les collines se multiplient-elles sous forme de coulisses entre lesquelles se glissent des figures ou des groupes qui se trouvent dès lors distribués dans l'espace. À Byzance, l'exemple est donné par les mosaïques du catholikon de la *Kariye Cami* (Laz., 452-460) (1315-20) et les fresques du parecclesion (Laz., 461-65) (1320-30). De même que les architectures se font plus compliquées tout en conservant leur statut de mansion derrière les figures, la scène du *Songe de Joseph et du voyage à Bethléem* (Laz., 456) [ill. 8] dispose les figures de façon très espacée entre deux petits arbres et place la Vierge et Élisabeth derrière une première colline qui cache leurs jambes et s'élève obliquement devant les tours de la ville, qui forment une deuxième coulisse. Ce type de formule sera abondamment exploité par les peintres grecs et serbes du début du XIV^e siècle, comme le montrent les peintures murales de Mistra – notamment la *Nativité* de la Peribleptos, où le motif de la grotte dans la colline, déjà illustré à Daphni, se complique par un processus de démultiplication en coulisses entre lesquelles se glissent les épisodes de l'annonce aux mages et aux bergers (Grab. Byz., 153) – et, en Serbie et Macédoine, les décors à tendance narrative de Saint-Clément d'Ohrid, de la cathédrale de Prizren, de Decăni et de Gračnica. Un écho de ce développement se retrouve à Venise, dans les mosaïques de Saint-Marc des XIII^e et XIV^e siècles, comme le

Christ au mont des oliviers, où les lignes de sol se multiplient sur les collines qui séparent les diverses apparitions du Christ (Laz., 372).

Les apports du style gothique au cours du XIII^e siècle – affirmation du plan de fond par un décor abstrait ou de rinceaux, timide développement en profondeur de la ligne de sol, encadrement inspiré de l'architecture et première esquisse d'un modelé générique, des contours sombres vers la saillie claire des reliefs – comme les montrent en France le Psautier de Saint Louis (entre 1253 et 1270) (PKG II, IV), la *Somme le Roi* de Cambridge (PKG II, 100) ou le Bréviaire de Philippe-le-Bel (fin du XIII^e siècle) (PKG II, V), attribué au Maître Honoré, en Allemagne et en Autriche, le retable de la *Crucifixion* de Soest, des environs de 1230 au Musée de Berlin (PKG II, 262) ou les peintures murales de la tribune occidentale de la cathédrale de Gurk en Carinthie (1260-70) – scènes de la Genèse sur la voûte, (Demus, 241-44), *Voyage des rois mages* et *Entrée du Christ à Jérusalem* (Demus, 245) restent conformes aux principes romans, comme les compositions plus chargées de la voûte de la croisée de la cathédrale de Brunswick (Demus, 220).

Il faut donc attendre le *Trecento* italien pour que s'opère une véritable rupture avec le système byzantin et roman d'association notionnelle des attributs de lieu – arbre, montagne, architecture – aux figures qu'ils accompagnent. Le premier pas, prudent, mais décisif, est dû au génie de Duccio. Sans s'opposer directement aux formules byzantines, Duccio en réinvestit l'iconographie desséchée en signes par un enrichissement de la perception du réel. Ses figures retrouvent une épaisseur sensible, tout en restant enfermées dans ce mouvement d'ouverture, de dilatation qui émane d'elles, de chacune d'elles, et qui, comme dit Brandi, fait de leur contour une sorte d'horizon intérieur³. Il en résulte que Duccio travaille par dis-position plutôt que par com-position des éléments constitutifs d'une scène, comme le montrent bien la répartition des anges agenouillés autour de la Vierge trônant et la multiplication des bustes de saints en tondi sur le cadre de la *Madone Rucellai* (PKG II, 388 ; White, 63), ou les arcatures du dossier du trône. Les nombreuses scènes du revers de la *Maestà*, achevée en 1311, illustrent la régénération qu'opère cette vision sur les schémas iconographiques byzantins. *L'Entrée du Christ à Jérusalem* (Brandi D, 58 ; White, 67 A) enrichit la scène dont la multiplication des épisodes, loin de compliquer la composition à la manière des byzantins tardifs, déroule la narration dans un enchaînement détendu, conforme cependant au schéma traditionnel : Christ et apôtres sur le chemin à gauche, césure marquée par un arbre et foule sortant de la porte de la ville, signalée par les constructions à l'arrière plan. Dans la *Prière au Mont des Oliviers* (White, 66) [ill. 9], les stations se succèdent de gauche à droite, scandées par la répétition du motif de l'arbre. Les deux groupes d'apôtres, cernés par leur « horizon intérieur » se superposent comme des coulisses immatérielles, et la montagne ascen-

³ Cesare BRANDI, *Duccio*, Vallecchi, Florence, 1951, p. 57-59.

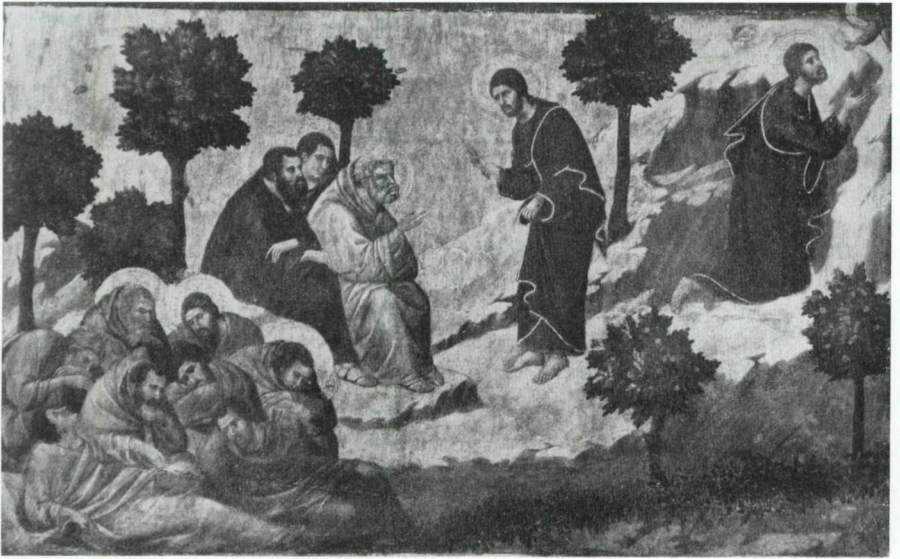


Fig. 9. Duccio : *Le Christ au mont des Oliviers*. Revers de la Maestà (1308-11). Cathédrale de Sienne.

dante vers la droite souligne la progression du Christ des dernières recommandations aux trois disciples à la prière solitaire, tandis que la profondeur s'articule dans les superpositions des arbres et des coulées échancrées du sol. (Brandi D, 64) La comparaison est parlante avec la version des débuts du XIII^e siècle à San Marco de Venise (Laz., 372). Il en va de même dans le baiser de Judas, où la montagne à droite appuie la fuite d'une partie des apôtres (Brandi D, 65). Mais les solutions rythmiques les plus admirables sont sans conteste celles de la *Mise au tombeau* (Brandi D, 84) – à comparer avec la *Déploration* de Nérézi – et *Les trois Marie au sépulcre* (Brandi D, 85) [ill. 10], où la montée de la montagne derrière l'ange souligne la distance entre celui-ci et les trois femmes, dont elle accompagne en douceur le mouvement de recul, la surprise exprimée dans cette simple inclinaison de l'axe des figures, vraiment monumentales.

Le mode de superposition des figures, groupes ou autres motifs, conduit Duccio à une sorte d'interpénétration de l'intérieur et de figures qui s'y superposent sans lui être en réalité extérieures, comme en témoignent les scènes de la *Flagellation* (Brandi D, 70-75 ; White, 66), du *Christ devant Pilate* (Brandi D, 72-74), du *Couronnement d'épines* (Brandi D, 76) ou du *Lavement des mains* (Brandi D, 77). Solution qui confirme que les intérieurs de Duccio (*Lavement des pieds*, *Dernière Cène*), (Brandi D, 60-61) ne sont pas encore l'application d'un système perspectif mais, comme l'a montré Brandi, un enrichissement local de l'objet constitué en image.

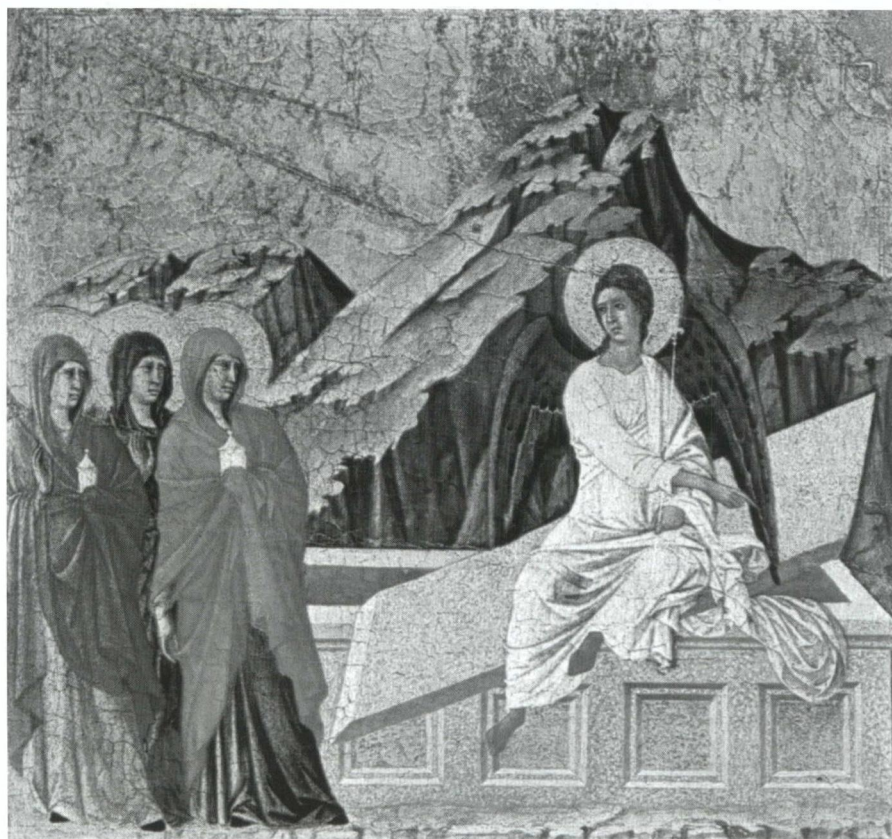


Fig. 10. Duccio : *Les trois Marie au Sépulcre*. Revers de la Maestà (1308-11). Cathédrale de Sienne.

C'est une révolution parallèle, mais plus radicale, que l'on observe dans l'art franchement plastique de Giotto. Les exemples les plus parlants en sont, à Assise, le *Miracle de la Source* [ill. 11] (Brandi G, 34 ; White, 61 A), où la montagne de droite développe le geste de prière du franciscain agenouillé, tout en le séparant de celui qui s'est jeté au sol pour vérifier la réalité du miracle, tandis que la montagne de gauche, plus petite, couvre les deux témoins qui, comme souvent chez Giotto, échangent un regard interrogatif. Dans le *Don du manteau* (Brandi G, 25 ; White, 58), les deux collines du fond se croisent au milieu de la scène, précisément derrière la tête de saint François dont le geste prolonge vers la droite la diagonale descendant du haut à gauche, amplifiant le geste du don. Brandi confirme cette lecture, parlant des *Storie francescane* où – à la différence des fresques antérieures de la basilique – « la volonté spatiale de présenter une figure dans un milieu ambiant, que celui-ci soit une architecture ou un paysage, est mani-



Fig. 11. Giotto : *Le miracle de la Source* (1296/7-1300). Basilique supérieure, Assise.



Fig. 12. Giotto : *Noli me tangere* (1303-6). Chapelle Scrovegni, Padoue.

feste. Le but est obtenu comme en secondant la spatialité propre générée par la figure : *et du fait de cet accord, le milieu spatial résultant, même s'il n'est pas rigoureusement perspectif, se donne comme émanation directe de la figure, consubstantiel à celle-ci* ».⁴

La décoration de la chapelle Scrovegni en offre de multiples exemples, dont les plus impressionnants sont certainement la *Déploration* et le *Noli me tangere* [ill. 12] (Brandt G, 102 ; White, 95). La *Déploration* retrouve spontanément le schéma du *Throne* de Nérézi, incarné dans la puissante plastique du maître florentin. L'oblique descendante de la colline conduit le regard vers les visages rapprochés de la Vierge et de Jésus tout en soulignant, comme du dedans, le geste

⁴ Cesare BRANDI, *Giotto*, Mondadori, Milan, 1983, p. 44.

désespéré de saint Jean. Dans le *Noli me tangere*, au contraire, la descente du sol de l'aile de l'ange vers le Christ qui, partant vers la droite, se retourne vers Madeleine agenouillée, les bras tendus comme une aveugle, pour l'écartier d'un dernier geste, accentue la distance entre les deux protagonistes dont les mains se situent cependant sur une même verticale. À gauche, au contraire, la colline plus étale ajoute son poids à celui du sarcophage pour marquer la profondeur du sommeil des soldats.

Les successeurs siennois de Duccio travailleront à la liaison des motifs, à leur enchaînement narratif : Simone Martini avec le motif héraldique de *Guidoriccio da Fogliano*, grandi sur l'horizon nocturne entre les deux villes fortifiées, dansant plus que trottant sous les plis ondulés du caparaçon à losanges (1328) (White, 102 A) et dans la chapelle de Saint-Martin à Assise (White, 103 B) où chaque scène se condense en un moment d'extase. Tandis que Barna, à la collégiale de San Gimignano, libère la veine expressive du récit, Pietro et Ambrogio Lorenzetti unifient, en 1342, l'espace intérieur, le premier dans sa *Nativité de la Vierge* (White, 113 A) qui développe une même pièce sur les trois panneaux d'un triptyque (1342), le second dans sa *Présentation au temple* de la même année aux Offices (White, 113 B), avec l'autorité du dallage perspectif, et en inaugurant deux ans plus tard, dans son *Annonciation* de 1344 de la Pinacothèque de Sienne, ce que Panofsky a appelé l'*intérieur par implication*. (White, 114 A). Pietro (?) dans le *Polyptyque de la Beata Umiltà* (1341) des Offices, Ambrogio dans la *Légende de saint Nicolas de Bari* combinent intérieur et extérieur au service du récit. Mais l'œuvre d'intégration des figures et du contexte spatial la plus accomplie est sans conteste

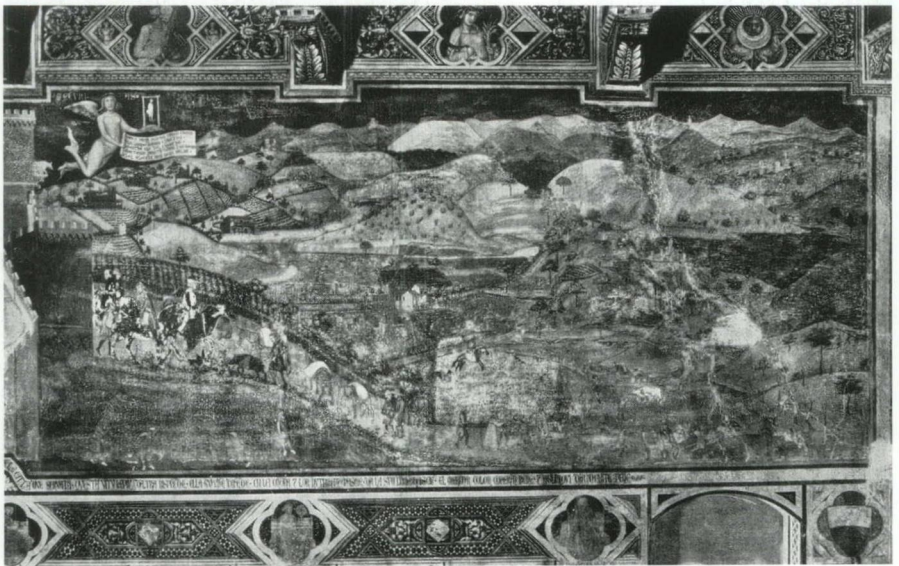


Fig. 13. Ambrogio Lorenzetti : *Le bon gouvernement à la campagne* (1338-9). Palazzo Pubblico, Sienne.

l'ensemble prestigieux réalisé de 1336 à 1340 par Ambrogio au Palazzo Pubblico de Sienne : les fresques du *Bon et du mauvais gouvernement* [ill. 13], à la ville et à la campagne, où les groupes de figures saisies dans leur milieu vaquent à leurs activités, dans un enchaînement décontracté, sans hiatus, devant les murs de la ville ou l'étendue de la campagne environnante (White, 110 et 111).

Les peintures murales décorant la tour de la garde-robe du Palais des Papes d'Avignon (1344) offrent une transposition originale de cette intégration dans le monde de verdure décorative de la tapisserie (PKG II, 123), tandis que les différentes conquêtes du *Trecento* sont rapidement assimilées par l'enluminure, à la suite de la révolution qu'y apporte Jean Pucelle entre 1325 et 28 avec les *Heures de Jeanne d'Évreux* et le *Bréviaire de Belleville*. Un Missel franciscain des environs de 1330-40, que l'on situe dans le Nord-ouest ou le Sud-ouest de la France, présente un *Calvaire* avec les deux larrons et des figures très expressives sur une large bande de sol accidenté, proche de la *Crucifixion* de Wehrden (Musée Wallraf-Richartz, Cologne ; Vor St. L., 15), dont la localisation oscille entre le nord de

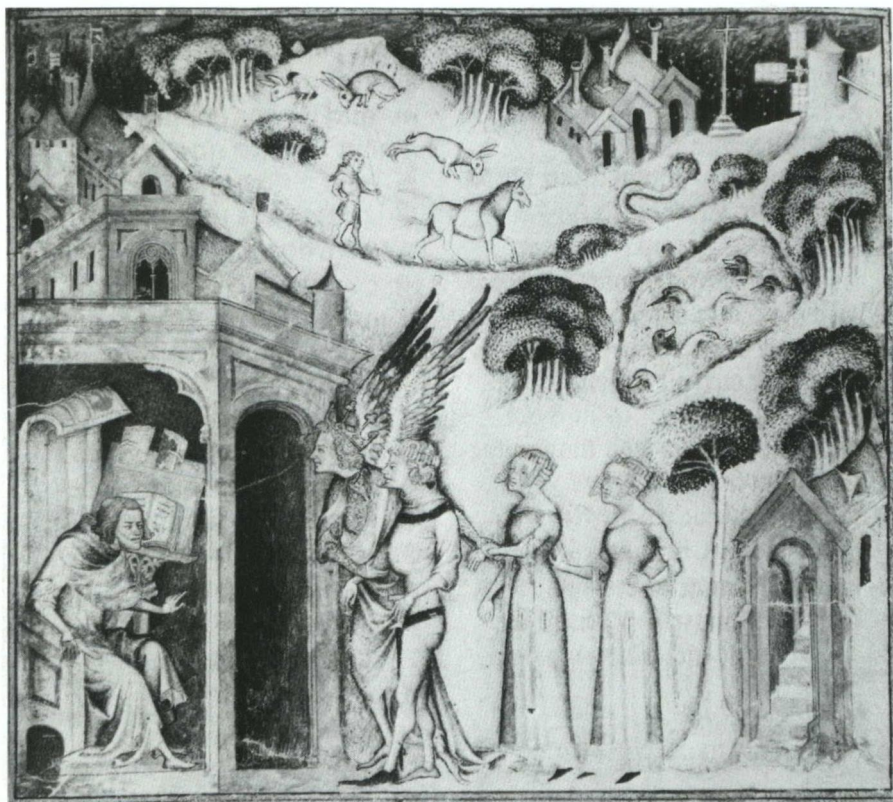


Fig. 14. *Amour présente au poète ses enfants Doux Penser, Plaisance et Espérance*, œuvres de Guillaume de Machaut (ca 1372-7). Mss français 1584, Bibliothèque Nationale, Paris.

la France et l'école de Cologne, pour laquelle elle constituerait l'impulsion vers les développements de la deuxième moitié du siècle. Une scène de tournoi illustrant les œuvres de Guillaume de Machaut (Paris, Bibl. Nat. mss. fr. 1586) introduit vers 1350-55 la superposition de *collines en coulisses* entre lesquelles se glissent des cavaliers (Charles V, 319), et le développement du paysage vers le haut par plans successifs se combine avec les relations intérieur-extérieur dans un autre volume des œuvres du poète [Paris, Bibl. Nat. mss. fr. 1584 ; ill. 14] (Charles V, 329) (ca 1372-75).

En Europe centrale, les années 1330-1350 sont celles où voient le jour les retables de Klosterneuburg et de Hohenfurt sur le Danube. Le *Noli me tangere* de Klosterneuburg (Oett., 3 ; PKG II, 281) [ill. 15] est littéralement une accentuation expressionniste du motif de Giotto, où la colline écarte le Christ de Madeleine en le poussant vers le haut, tandis que l'arbre, par son mouvement en S, condense les gestes opposés des deux protagonistes. À Hohenfurt, c'est le



Fig. 15. Maître bohémien : *Noli me tangere*. Retable de Klosterneuburg (1324-29). Monastère de Klosterneuburg (Autriche).

Christ au Mont des Oliviers qui voit son élan de prière répercuté et amplifié par la colline et l'arbre qui la couronne (PKG II, XXX, 284).

Trois phénomènes de vaste portée caractérisent les développements de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle.

Le premier est la tendance croissante à suggérer la profondeur par une élévation du sol – comme si l'étroite tranche d'espace du relief gothique ne pouvait se développer en profondeur qu'en s'appuyant sur le plan de pose pour l'occuper de plus en plus haut. Nous en avons vu des exemples dans l'enluminure française (illustration des œuvres de Guillaume de Machaut) (Charles V, 329). En Italie du Nord, on le retrouve dans les célèbres peintures murales des mois de Torre Aquila à Trente [ill. 16], exécutées entre 1390 et 1407 (PKG Bial., 89), ou dans l'enluminure de la *Mort de Jacob du Panthéon* de Godefroid de Viterbe, de 1331 (Paris, cod. Lat 4895 ; PKG II, 412). Dans les Pays-Bas, il est courant dans les enluminures de Jacquemart de Hesdin, notamment la *Fuite en Égypte des Très Belles Heures de Notre Dame de Bruxelles* de Jean de Berry (avant 1402) (PKG Bial., 1). Dans la sculpture allemande, Wilhelm Pinder a attiré l'attention sur les suites de l'art des Parler, en particulier le relief de l'*Adoration des mages* du portail de l'église de Thann en Alsace, en observant que : « die Ausnützung der Höhe als Tiefe nur möglich (sei), wenn die Phantasie des Künstlers, und mit ihr unser Blick, die Platte nach der Tiefe zermürbt »⁵. La même formule se retrouve dans l'*Adoration des mages* de Madern Gerthner de la Liebfrauenkirche de Francfort (Müller, 264), vers 1415 [ill. 17], ou dans la *Nativité et l'annonce aux bergers* du portail de Notre-Dame de Huy (Vandewalle, 133).

Le second est la formation, dans l'art fortement sécularisé de l'Italie du Nord, d'une conception du cycle du calendrier qui situe les activités humaines symboliques des saisons dans un contexte végétal repris aux développements d'après nature des représentations de plantes médicinales du *Tacuinum Sanitatis* et d'artistes comme Giovannino dei Grassi.⁶ Aux représentations des plantes s'ajoutent d'abord une figure allégorique, puis des figures illustrant les activités humaines des différentes saisons. Celles-ci sont ensuite de plus en plus absorbées dans leurs occupations rurales et agricoles, ce qui souligne l'aspect de scènes de genre et met l'accent sur l'unité du milieu et non plus sur une plante individuelle. L'attention se porte bientôt sur les conditions de la nature propres à chaque saison, de sorte que, d'accessoire, le contexte devient en fin de parcours le véritable sujet de la représentation. Très vite apparaissent alors les paysages spécifiques des différents mois ou saisons, comme le montrent les fresques de Torre Aquila à Trente, où le mois de mai en particulier présente un sol montant parsemé de fleurs comme

⁵ Wilhelm PINDER, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Handbuch für Kunstwissenschaft, Berlin 1914, p. 80.

⁶ Otto PÄCHT, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, dans : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1950, XIII, 1-2, p. 13-47.

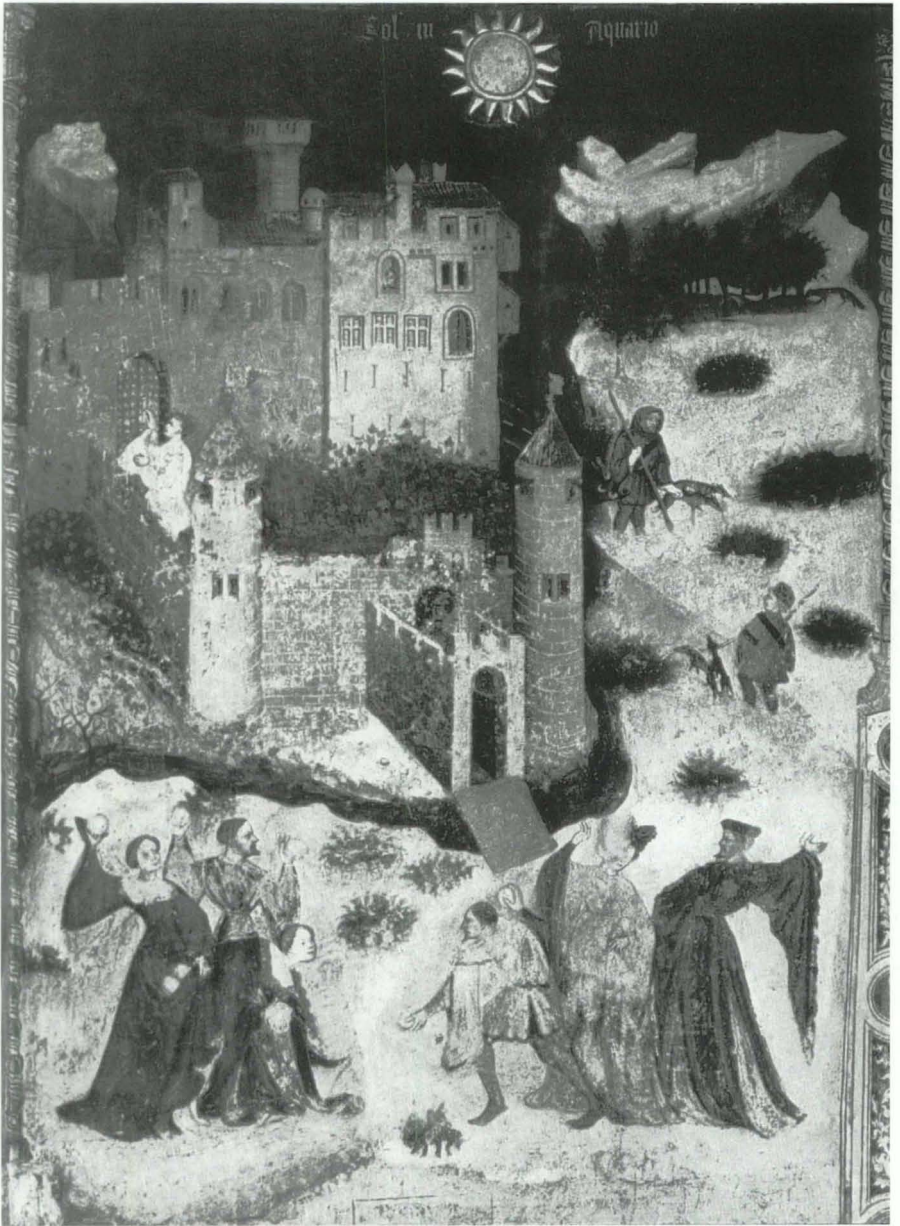


Fig. 16. *Le mois de Janvier*: Fresques du calendrier (entre 1390 et 1407). Torre Aquila, Trente.



Fig. 17. Madern Gerthner, *Adoration des Mages* (vers 1415), Francfort, église Notre-Dame.

un jardin de Paradis, animé de petites groupes d'aristocrates s'adonnant aux rencontres amoureuses, à la promenade ou au repas sur l'herbe (Otto Pächt, *op. cit.*, 13a). Otto Pächt a montré que cette conception du calendrier est alors passée d'Italie en France, et que la conception du calendrier des *Très Riches Heures* du Duc de Berry s'expliquerait par un second voyage en Italie de Pol de Limbourg, qui aurait vu les fresques d'Ambrogio Lorenzetti au Palais communal de Sienne, où les collines douces de l'*Ager Senensis* se substituent aux montagnes siennoises traditionnelles.

Mais les frères de Limbourg illustrent également, comme le Maître des Heures du maréchal de Boucicaut, la troisième innovation, révélatrice d'une véritable révolution dans la conception de l'espace qui s'opère dans l'enluminure dite Franco-flamande⁷ du début du XV^e siècle. Le Maître des Heures de Boucicaut

⁷ Sur cette appellation, voir les observations de Robert DIDIER dans le catalogue de l'exposition *Die Parler und der schöne Stil*, vol. I, Museen der Stadt Köln, 1978, p. 78-79.

et les Frères de Limbourg réalisent en effet une rupture définitive de la solidarité qui avait régné jusque-là entre le relief gothique en tranches spatiales et la représentation picturale. Leur intuition de la profondeur comme une forme de *transparence* qui s'étend par étapes du premier plan vers un fond à l'infini qui implique potentiellement une ligne d'horizon, marque en effet le refus du plan de pose traditionnel et de l'inclinaison du plan plastique du sol comme expression de la profondeur. Désormais, la profondeur est purement optique, et le plan incliné fait place à une succession de coulisses verticales dressées comme autant de jalons sur un plan horizontal saisi en vue plongeante. En toute cohérence, la conception de l'espace ambiant comme transparence unifiée par la ligne d'horizon implicite met ainsi définitivement fin au principe d'éclairage du XIV^e siècle, lié au relief et encore exposé par Cennino Cennini dans son *Livre de l'Art* : « Établis sur ces montagnes les mêmes raisons d'ombre et de lumière qui donnent le relief à une figure. Quand tu veux que tes montagnes paraissent plus loin, fais tes couleurs plus obscures et fais les plus claires pour les faire paraître plus près. »⁸ L'expression la plus parfaite en est fournie par la scène de la *Visitation* dans les Heures de Boucicaut (Pan. II, 59), où les deux femmes se rencontrent entre une coulisse de premier plan scandée de boqueteaux et s'élevant sur la droite, et une deuxième coulisse au troisième plan, faite de deux élévations latérales entre lesquelles s'aperçoit une pièce d'eau, devant le fond où l'horizon est caché à droite par une ville, à gauche par une colline de campagne.

Dans leurs enluminures des *Très Riches Heures* du Duc de Berry, les Frères de Limbourg recourent à une même tension entre le sol vu en plongée et les personnages et architectures vus frontalement et en verticale, comme des coulisses. Le phénomène est particulièrement évident dans les scènes du *Paradis* (Pan. II, 82) et de la *Rencontre des trois rois mages* (Pan. II, 84) ; mais on le retrouve partout, même si le recours à des constructions obliques contribue considérablement à la suggestion d'une liaison continue. Dans le *Mois de Février* (Pan. II, 89), les différents plans sont liés par un grand zigzag appuyé sur la charnière de la tour dressée à droite ; dans le *Mois de Mars* (Pan. II, 90), les champs du haut avant plan sont articulés par le croisement de deux diagonales ; dans le *Mois d'Avril* (Pan. II, 91) [ill. 18], c'est un mur d'enceinte angulaire qui joue le même rôle derrière les personnages de l'avant plan. Le continuateur des Frères de Limbourg renonce, quant à lui, aux diagonales pour une construction par bandes horizontales, comme le montre le *Mois d'octobre* (Bial., 49).

Une autre nouveauté semble apparaître avec les Frères de Limbourg : la représentation de bâtiments réels, et non imaginaires, en l'occurrence les châteaux du Duc de Berry au fond des scènes – et des châteaux des rois de France pour leur continuateur.

⁸ Cennino CENNINI, *Le Livre de l'Art ou Traité de la Peinture*, trad. Victor Mottez, Paris, 1911, p. 50.



Fig. 18. Frères de Limbourg : *Le mois d'Avril* (peu avant 1416). Musée Condé, Chantilly.

Cette révolution du début du XV^e siècle ne met pas seulement fin à la solidarité de la peinture et du relief ; elle substitue aussi à la primauté des figures sur l'espace ambiant, conçu comme émanant d'elles, la primauté de l'espace comme lieu de réception des figures. Nous serions tentés de dire que c'est à ce moment que naît le paysage, comme naît d'ailleurs aussi l'intérieur au sens d'espace perspectif unitaire (*Nativité et Adoration des Mages* des Heures de Boucicaut, *Naissance de saint Jean-Baptiste* et *Messe des morts* des Heures de Turin-Milan) (Pan. II, 66-67, 299-300).

Ce qui restait implicite chez le Maître de Boucicaut et les Frères de Limbourg devient explicite avec Jean van Eyck. Dans la *Prière du souverain* [ill. 19] des *Très Belles Heures de Notre-Dame* (Heures de Turin-Milan) et son bas de page, la ligne d'horizon est clairement marquée par la rencontre de la mer et du ciel dont la profondeur transparente est révélée par les nuages (Pan. II, 297). Cette accentuation de l'horizon est évidemment favorisée dans les bas de page par le format allongé réservé aux enluminures, et y conduit aux chefs d'œuvre que sont le *Baptême du Christ* (Pan. II, 299 ; Chât., 31), et le *Voyage de saint Julien et de sainte Marthe* (Chât., 34 ; Pan. II, 296) où la ligne d'horizon n'est plus explicite mais, devenue implicite au paysage, en détermine d'autant plus profondément toute la structure. Notons immédiatement que si la ligne d'horizon unifie un espace ambiant, ouvert de toutes parts, elle s'oppose à la pyramide perspective, qui s'affirme dans les mêmes années en Italie en contenant la totalité du visible et constitue dès lors un espace *intérieur*. Les deux formules, tout en naissant d'une même disposition générale, s'opposent donc comme intérieur et extérieur, et il faudra s'en souvenir lorsque leur rencontre, vers 1500, déterminera une sorte d'explosion dynamique des relations expressives dedans-dehors, dont le produit le plus sensationnel sera, à la frontière du monde germanique et de l'Italie, le triomphe du paysage graphique dans l'école du Danube, avec Altdorfer, Wolf Huber, et, en Suisse, avec Niklaus Manuel Deutsch.

Cette conception de l'unification de l'espace ambiant par la ligne d'horizon implicite, Jean van Eyck la reprend dans le fond de sa *Crucifixion* du diptyque du Metropolitan Museum de New York (Pan. II, 301 ; Chât., 35 et 37), où un fleuve serpente dans une plaine jusqu'à une chaîne de montagnes enneigées – souvenir évident d'un voyage dans le Sud – tandis que des cumulus dispersés constituent autant de jalons dans la transparence de l'espace (Chât., 36). Albert Châtelet, qui le premier a montré l'importance de ces œuvres des débuts de Jean van Eyck pour la peinture hollandaise, a comparé le rendu de la surface de l'eau dans le *Baptême du Christ* des Heures de Turin-Milan et dans la *Vierge du chancelier Rolin* pour attribuer sans doute possible l'enluminure à van Eyck.⁹ Le fond

⁹ Albert CHÂTELET, *Les Primitifs hollandais*, Office du Livre, Fribourg, 1980, p. 32 et *Idem*, *Jean Van Eyck enlumineur*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1973, p. 201.

de la *Vierge d'Autun* reprend et développe d'ailleurs la formule de la *Crucifixion* de New York, et l'on sait que la formule du fleuve serpentant jusqu'à l'horizon sera accueillie avec intérêt en Italie.



Fig. 19. Jean van Eyck : *La prière du souverain* (détruit). Très belles heures de Notre-Dame. Autrefois Turin, Bibliothèque royale.

Le polyptyque de l'*Agneau Mystique* présente une formule quelque peu différente. Au panneau central (Pan. II, 275) [ill. 20] – plus ancien que les volets, on s'en souviendra – la profondeur est construite par un système de monticules traités en coulisses et reliés par des masses de verdure assurant les transitions, jusqu'à l'arrière plan où des groupes d'édifices, à gauche et à droite, *émergent* derrière les dernières collines, suggérant une ligne de sol cachée sur laquelle ils s'élèvent, et qui prépare la perception à la ligne d'horizon à la limite du ciel. Les volets, qui certainement constituent une addition légèrement postérieure au panneau central, présentent un horizon nettement plus bas, mais atténuent le décalage en substituant au système de monticules des massifs rocheux ou boisés qui s'insèrent entre les figures du premier plan et le fond, où des *échappées* révèlent à gauche des architectures émergeant selon la formule du panneau central, et à droite une vue plus directe jusqu'à l'horizon. De part et d'autre, on retrouve dans le ciel les jalons des cumulus.

Van Eyck modifie aussi, et radicalement, le choix des motifs « réels » insérés dans l'image. Aux châteaux identifiables des Frères de Limbourg se substituent des architectures apparemment réelles, mais imaginaires, « reconstituées » à partir de typologies connues. Les tentatives d'identifications restent en effet toutes douteuses. La tour de la cathédrale d'Utrecht, au panneau central de l'*Agneau*



Fig. 20. Jean van Eyck : *Adoration de l'Agneau mystique* (1432). Polyptyque ouvert, cathédrale Saint-Bavon, Gand.

mystique, est une addition surpeinte, vraisemblablement par Jan van Scorel, qui était chanoine d'Utrecht, lors de la restauration de 1550. Quant à la ville sur un fleuve sur laquelle s'ouvre la *loggia* de la *Vierge du chancelier Rolin*, aucun accord n'a pu se faire sur son identification, et il nous paraît plus probable qu'elle soit elle aussi imaginaire. Par contre, on reste stupéfait devant le nombre d'essences végétales que l'on a pu relever sur le polyptyque de l'Agneau¹⁰. Les arbres méridionaux, cyprès, palmiers et pins parasols sont certainement des souvenirs de voyages. Mais la multiplicité des fleurs, buissons et arbres parfaitement identifiables par un botaniste suggère une conception encyclopédique conforme à l'idée que le paysage du polyptyque, comme les figures adorant l'Agneau, représente la totalité du monde habité par l'homme comme il réunit les différentes catégories sociales. C'est l'humanité entière qui s'unit dans l'adoration de l'Agneau.

Vers la fin du siècle au contraire, les prélèvements identifiables sur le réel changent de nature. L'intérêt des petits maîtres se porte sur l'architecture. Le premier à en donner l'exemple semble être le *Maître de la vue de Sainte Gudule*, dont l'œuvre éponyme, réalisée vers 1475-80, représente, au fond d'une rue en enfilade, la façade de la cathédrale bruxelloise, tandis qu'au premier plan, les fleurs et herbes donnent lieu à des stylisations calligraphiques¹¹. Un autre maître bruxellois de cette époque, dit Maître de l'Abbaye d'Affligem, présente, aux volets de son triptyque du *Jugement Dernier* dit de l'Hôtel de ville de Zierikzee, Philippe le Beau et Jeanne de Castille en pied, devant des vues de l'enceinte de la ville (Martiny, 22-23). La végétation, cette fois, est stylisée en pointillés, comme une broderie. À Bruges, le Maître de la Légende de sainte Lucie prend l'habitude de figurer au fond de ses compositions une vue de la ville qui fait figure de certificat d'origine.

Les maîtres flamands avaient cependant été précédés et bientôt dépassés par leurs confrères allemands. En 1444, Konrad Witz avait, dans son *Retable de saint Pierre*, représenté le *Christ marchant sur les eaux du lac de Génézareth* en identifiant celui-ci au lac Léman (PKG Bial., XXXI).

Dès 1463, Bernt Notke représente la ville de Lübeck au fond de la *Danse macabre* qu'il peint sur toile pour l'église Sainte-Marie, et qui nous est conservée par une copie de 1701 (Paatz, ill. 6). En 1466, Friedrich Herlin, qui s'inspire, pour les volets de son retable de l'église Saint-Jacques de Rothenburg, du retable Columba de Van der Weyden à Cologne, en confie les revers à un collaborateur qui, plus dépendant que lui de la tradition expressionniste germanique, y accentue la mimique et la gestuelle des figures, mais surtout accorde aux fonds de paysage une place beaucoup plus significative que les maîtres flamands. C'est ainsi qu'apparaissent des vues de villes très détaillées, et même une vue de la place du marché de Rothenburg qui occupe presque toute la moitié supérieure de la scène (Taubert, 169).

¹⁰ L. HAUMAN, *Etude de la végétation*, dans Paul Coremans (sous la direction de), *L'Agneau Mystique au Laboratoire, examen et traitement*, De Sikkel, Anvers, 1953, p. 123-125.

¹¹ P. PHILIPPOT, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Einaudi, Turin, 1970, ill. 48 et 50.

Aux environs de 1469, un maître anonyme réalise à Vienne pour le monastère des Écossais un retable où la *Fuite en Égypte* présente au fond du paysage une vue précise de la ville de Vienne, supposée représenter Bethléem (Oett., 36), ce qui constitue manifestement une actualisation géographique de la scène – comme la représentation des figures en vêtements de l'époque (gothique) avait été aux XIII^e-XIV^e siècles une actualisation historique. La *Fuite en Égypte* – l'histoire de l'enfance du Christ – se répète et se produit en quelque sorte *hic et nunc*, ce qui suppose une intériorisation de l'événement annonciatrice de la Réforme. L'intérêt pour des scènes figurées baignées dans le paysage et le développement de celui-ci pour lui-même s'accroissent vers la fin du siècle dans l'œuvre de Rueland Frueauf le jeune et de Jörg Breu (Oett., 62-3 et 74-6), préluant aux œuvres viennoises de Lucas Cranach (1502-3) et à l'épanouissement de l'école du Danube.

À Munich, Jan Polack réalise vers 1484 un retable pour l'abbaye bénédictine de Weihenstephan, dont un volet conservé à la Pinacothèque (cat. 1983, n° 1402, p. 393) offre comme fond de la *Mort de saint Korbinian* une vue fidèle du paysage entre Vötting et le mont du Dôme de Freising (à droite). Peu avant, vers 1470, Hans Pleydenwurff avait exécuté à Nuremberg un *Calvaire* (cat. Pinac., 1983, n° 6218, p. 389) avec un fond de paysage urbain directement inspiré de la ville de Bamberg, dont il est vraisemblablement originaire. Vers la même époque, le retable Hofer, que Pleydenwurff réalise avec Michael Wolgenut, présente aux volets les scènes du *Mont des oliviers*, du *Calvaire*, de la *Descente de Croix* et de la *Résurrection* unies par la continuité du paysage à l'horizon (cat. Pinac., p. 350). Les deux artistes illustrent d'autre part de xylographies la *Weltchronik* de Hartmann Schedel éditée à Nuremberg en 1493 par Koberger, véritable encyclopédie du savoir et du monde de l'époque, qui comprend notamment de nombreuses vues de villes.

Cet intérêt pour les vues de villes s'inscrit dans une curiosité généralisée qui embrasse tous les aspects du monde (us et coutumes, etc) – nous sommes à l'époque des grandes découvertes et de l'essor de la géographie – et conduira, avec l'imprimerie, à des ouvrages encyclopédiques décrivant le monde dans ses dimensions historiques et géographiques. Bernhard von Breydenbach, qui effectue en 1483 un pèlerinage en Terre sainte, lui consacre une relation écrite qui paraît en 1486 à Mayence, illustrée par Erhard Neuwich, peintre originaire d'Utrecht actif à Mayence, d'une série de bois gravés présentant à la fois de vastes panoramas topographiques – telle la vue de Venise depuis la mer, avec des montagnes à l'horizon, exécutée sur quatre planches – et des images de populations exotiques (Bial., 216).

Les vues des environs de Nuremberg qu'Albert Dürer réalise à l'aquarelle rehaussée de gouache dans les années 1490 et celles des Alpes [ill. 21] qui documentent son premier voyage à Venise en 1494-5 n'en constituent pas moins une véritable révolution (Winkler I, n^{os} 61-2, 66-68, 94-96). D'une exception-

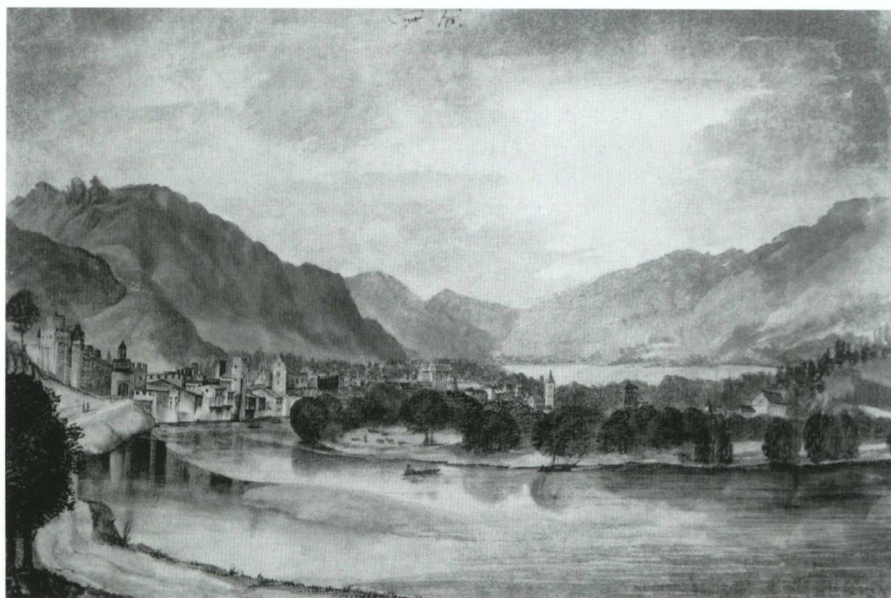


Fig. 21. Albert Dürer : *Vue de Trente* (1494-5).

nelle rigueur documentaire, elles marquent vraiment la naissance de la vue d'extérieur unitaire et autosuffisante, c'est-à-dire du paysage comme catégorie figurative à part entière, du moins dans la conscience de l'artiste avant de le devenir dans l'esprit du public.¹² On notera d'ailleurs que le sens de la ligne d'horizon immanente y est déterminant pour assurer l'unité interne, organique, de l'image. Pour le regard analytique de Dürer comme pour celui, synthétique, de Léonard, objectivité documentaire et intuition esthétique, art et science se confondent dans ce moment étoilé de l'esprit humain.

Une telle percée n'allait pas passer inaperçue sur la frontière culturelle du monde germanique, fidèle à la tradition de l'espace enveloppant, et du monde italien, héraut du nouvel espace unitaire intérieur fondé par la pyramide perspective. Le choc frontal, à haute tension, des deux approches au début du XVI^e siècle, constitue l'essence de l'École du Danube. Après ses premiers essais dès 1506, Albert Altdorfer s'affirme, non seulement dans ses dessins et gravures, mais aussi dans ses peintures, dominées par le paysage. La fusion à chaud de l'espace extérieur ambiant et de l'espace intérieur perspectif, du dedans et du dehors, détermine un véritable éclatement expressionniste de la forme, condensée dans le trait. Triomphe du dessin, souvent relevé de gouache, apparition des gravures sur bois

¹² Voir sur ce point Ernst GOMBRICH, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, dans *Norm and Form*, s. éd., Londres-New York, 1971.

en deux teintes, dites clairs-obscurs, développées par Cranach et Baldung. Dès 1510, Wolf Huber se lance sur la voie inaugurée par Altdorfer (*Mondsee mit Schafberg*, Germ. Mus. Nuremberg). Nombre de vues de la vallée du Danube d'Altdorfer et de Huber ont pu être identifiées topographiquement, notamment, pour Altdorfer, Sarmingstein (1511, Mus. de Budapest) (Baldass, 65) et, pour Huber, Urfahr (1511-13, Budapest) (Heinzle, 17), Traunkirchen sur le Gründenersee (1519, autrefois à Rotterdam) (Heinzle, 28), Feldkirch (1527, Londres) (Heinzle, 42) et Krems (1529) (Heinzle, 43).

Ces paysages, où l'unité perspective éclate, débordée par la pression de l'extérieur ambiant, pour retrouver l'unité dans un plan optique, pictural, dominé par la ligne, devenue seul instrument de rythme, et orchestré par le fond de papier teinté, l'encre sombre du dessin et les rehauts blancs de la gouache, accueillent alors des figures de très petites dimensions, plongées dans la verdure à laquelle elles se fondent : *Lansquenet couché dans la forêt*, *Samson et le lion*, *Hommes sauvages* ou *Christ au mont des oliviers* d'Altdorfer (Baldass, 60-61, 79, 88), *Saint Jérôme* (1512, Vienne) (Heinzle, 18) et *Saint François recevant les stigmates* (vers 1512, Vienne) (Heinzle, 21) de Wolf Huber. Cette frénésie linéaire atteindra la Suisse avec Hans Fries, Niklaus Manuel Deutsch, Urs Graf et Hans Leu le jeune, avant d'être refroidie par les Holbein¹³.

Fait remarquable, le dessin, d'ordinaire à l'avant-garde de l'exploration, devance à peine la peinture : dès 1507, Altdorfer peint la *Famille de satyres*, *Saint François recevant les stigmates* et *Saint Jérôme pénitent* - tous à Berlin (Baldass, 229-231), et dès 1510 le petit *Saint Georges* plongé dans la forêt, de la Pinacothèque de Munich (Baldass, 234). Dès 1511 ou peu après selon Baldass¹⁴, Altdorfer amplifie et monumentalise ces images dans deux tableaux d'autel, la *Crucifixion* du Musée de Cassel (Baldass, 236) et les *Deux saint Jean* de Stadtamhof, en prêt à la Pinacothèque de Munich (Baldass, 237), tandis que dès le début des années 20, il réalise, avec son *Paysage du Danube avec le château de Wörth* (près de Regensburg) non seulement l'un des premiers paysages topographiquement exacts, mais encore des premiers paysages purs, sans aucune figure ou sujet biblique qui fournisse un prétexte (Baldass, 301).

À cet accomplissement génial de l'expressionnisme germanique, tout entier sous-tendu par l'intégration du plan pictural ouvert et de l'intersection de la pyramide perspective fermée, répond, dans les Pays-Bas, l'élaboration par Joachim Patinir, né à Dinant vers 1475 et mort à Anvers en 1524, de la formule très méditée, très construite, du *paysage cosmique*, profondément ancrée dans la tradition spatiale du XV^e siècle et ses formules principales : horizon haut, sol en plan incliné ascendant, articulé soit par des plans-coulisses verticaux répondant à une concep-

¹³ Georges SCHMIDT et Anne Marie CETTO, *Peinture et dessin en Suisse aux quinzième et seizième siècles*, Les Editions Holbein, Bâle, 1948.

¹⁴ Ludwig VON BALDASS, *Albrecht Altdorfer*, Gallus Verlag, Vienne, 1941, p.63.

tion plus picturale, soit par des chemins en S contournant les élévations en termes plastiques, comme l'avait réalisé le Maître de Flémalle/Campin dans sa *Nativité* du Musée de Dijon (Pan. II, 88). Au cours du siècle, l'intégration progressive des deux approches et des deux formules avait conduit à un étalement des sinuosités vers l'horizon, qu'illustrent le triptyque de la *Crucifixion* de Van der Weyden au Kunsthistorisches Museum de Vienne et son triptyque de Jean de Braque du Louvre (Pan. II, 333). Thierry Bouts, tout en combinant efficacement les deux procédés, conserve une sympathie particulière pour les coulisses sombres sur clair (volets du *Triptyque du Saint-Sacrement*, (Pan. II, 429-430), et pour les architectures émergeant derrière une colline (*Épreuve du feu* des MRBA Bruxelles ; Pan. II, 432) et recourt volontiers à une formule très personnelle de jalons rectilignes qui suscitent la distance, comme la canne horizontale du premier plan du *Prophète Élie nourri par l'ange*, la verticale du mince tronc d'arbre au plan moyen et, plus loin à droite, la canne oblique d'Élie poursuivant son chemin (Hoog., 7).

Avant de passer à Joachim, il nous faut nous arrêter un instant à Jérôme Bosch qui, né vers 1450 et mort à Bois-le-Duc (s Hertogenbosch) en 1516, apparaît à la fois comme un intermède trop personnel pour s'intégrer vraiment dans la continuité d'un courant et comme un antécédent obligé de l'élaboration du paysage cosmique. Les œuvres de Bosch qui présentent un paysage développé révèlent une intuition étonnante de l'extension horizontale du sol, virtuellement jusqu'à l'infini. La meilleure image en est peut-être sa représentation du monde comme plan de section diamétral d'une sphère transparente, au revers des volets du *Jardin des Délices* du Prado, qui reprend d'ailleurs ce motif circulaire au centre du triptyque. Au fond du *Saint-Jérôme pénitent* du Musée de Gand, une horizontalité de base unit le large estuaire de gauche et les collines de droite, à la fois coulisses picturales et masses tridimensionnelles ; le *Saint Jean au désert* de la collection Lázaro de Madrid (Hoog., 2) est accoudé devant une plaine parsemée d'arbres aux feuillages si légers qu'ils animent comme d'une brise l'étalement à l'infini de la clairière centrale. Impression qui s'affirme dans le *Saint Jean à Patmos* du Musée de Berlin (Hoog., 1), où l'horizontalité de l'arrière-plan – fleuve étalé, rives boisées et ville lointaine – s'étend à l'infini à gauche comme à droite, derrière la colline-coulisse du plan moyen où vient de se poser l'ange et la mince verticale de l'arbre à droite, en liaison avec Jean qui, au premier plan, suspend son écriture dans un instant d'inspiration – l'ange – et forme, à son tour, une première silhouette en coulisse. Sa canne posée à droite contre un rocher, est-elle, comme l'arbre, un clin d'œil à Bouts ? Le premier plan est dans l'ombre, avec le corbeau à gauche.

Comparé à l'horizontalité infinie de Bosch, le paysage cosmique de Patenier présente clairement un sol montant qui l'ancre profondément dans la tradition gothique tardive des Pays-Bas méridionaux. Dans la petite *Fuite en Égypte* du Musée d'Anvers (Franz, 7), les monticules et les rochers de gauche sont autant de coulisses verticales sombres détachées picturalement sur fond clair, et au centre apparaît, avec un bouquet d'arbres, une heureuse formule de liaison des plans,

déjà utilisée par van Eyck dans le Polyptyque de l'*Agneau Mystique* [fig. 20]. En présentant à droite, au plan moyen, minuscule, le massacre des innocents, tandis que la Sainte famille en fuite apparaît vers la gauche, s'engageant derrière la première coulisse, l'artiste joint à l'unité de l'espace infini la succession des scènes dans le temps, devenu éternité virtuelle. Substitués aux traditionnelles montagnes siennoises, les rochers, inspirés des falaises de la vallée de la Meuse, de Dinant – lieu de naissance de Patenier – à Freyr, semblent suivre le conseil de Cennino Cennini : « Si tu veux faire des montagnes d'un bon style et qui paraissent naturelles, prends de grandes pierres pleines de brisures et non polies, copie-les d'après nature en faisant venir la lumière et l'ombre dans la direction qui te convient ».¹⁵

L'évolution du paysage cosmique, tel qu'il s'impose avec l'*Incendie de Sodome* et la *Fuite de Lot* du Musée Boymans d'une part et le *Baptême du Christ* du Kunsthistorisches Museum de Vienne d'autre part, consistera en un travail de réduction des tensions internes – oblique ascendante du sol et verticale des coulisses, étalement horizontal de l'arrière-plan et vue plongeante du premier plan, plan pictural des coulisses et volume des massifs, succession chromatique brun – vert – bleu des plans successifs, grandeurs relatives des figures, du premier plan au fond – tandis que se distinguent une tendance synthétique à la domination d'un motif principal par rapport auquel les épisodes secondaires, très petits, se fondent dans l'unité d'ensemble et une tendance opposée à la multiplication des épisodes narratifs, qui répond probablement à la pression d'un goût plus populaire. Si l'unité synthétique s'impose dans le *Charon traversant le Styx* du Prado (Franz, 22), la multiplication des épisodes – ici surtout descriptifs – est bien illustrée par le *Repos pendant la fuite en Égypte* de Berlin (Franz, 17). L'intégration par affirmation de l'horizontale qui étend au premier plan l'étalement du fond est frappante si l'on passe du *Baptême du Christ* de Vienne, avec ses grandes figures de protagonistes, à la version du même thème conservée à l'Université d'Uppsala (Franz vol.I, T. 3), attribuée par Koch au Maître des demi-figures¹⁶, où l'horizontale va même jusqu'à s'imposer au format, tandis que les élévations s'étalent, que le bleu s'impose jusqu'au premier plan, et que les figures, petites, se fondent partout dans leur contexte.

Le point d'équilibre entre ces diverses tendances est bien représenté par le *Paysage avec saint Jérôme* du Prado [ill. 22], avec l'opposition de ses plans de rochers à gauche et de l'étalement de la plaine à droite jusqu'à l'horizon, tandis que la vue plongeante reçoit une justification réaliste dans l'élévation du premier plan en colline avec l'abri du saint, d'où l'on domine la plaine lointaine par-dessus une masse d'arbres dans la vallée. (Franz, 10). C'est de cette formule équilibrée

¹⁵ Cennino CENNINI, *Le Livre de l'Art*, op. cit. à la note 8 ci-dessus, p. 51.

¹⁶ Robert A. KOCH, *Joachim Patenier*, Princeton, 1968, p. 20 et suiv., et Catalogue de l'exposition *De uitvinding van het landschap*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers, 2004, n° 7, p. 100.



Fig. 22. J. Patenier : *Saint Jérôme* (ca 1515-19). Musée du Prado, Madrid.

que partiront les recherches de Herri met de Bles autour de 1540. Mais avant d'aborder cette figure centrale du paysage anversois, il nous faut relever, au cours des années 1520, l'apport de Bernard van Orley et de Jan van Scorel.

Le premier, imaginant dans le cadre et le climat des cartons de tapisseries, transporte des figures relativement grandes sous un ensemble de grands arbres – couple d'amoureux surpris par un seigneur (Franz, 45) ou scènes de la vie paysanne à l'entrée d'un village (Franz, 44), offrant le premier une intégration parfaite des figures et du contexte ambiant dès les premiers plans à grande échelle de la composition, dans un équilibre parfait des personnages et du paysage, qui inspirera à Pieter Coecke un *Paysage rural avec le repos pendant la fuite en Égypte* conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (Hoog., 31).

Quant à Jan van Scorel, son voyage à Jérusalem de 1520 à 24 est l'occasion de dessins relevant quelques sites, comme le *château de Bruchsalz*, au Musée Boymans ou un *Pont fortifié sur un ravin* au British Museum, et – vraisemblablement – de l'insertion de vues de bâtiments réels dans le panneau central de

son triptyque d'Oberwellach, de 1520, notations qui se situent encore dans le sillage de celles de Dürer. Par contre, la découverte de l'Italie du Nord aura sur l'art de Scorel un tout autre impact : les paysages de *Tobie et l'Ange* du Musée de Düsseldorf (1521) et du *Saint François recevant les stigmates* de la galerie Pitti (1521-22) (Franz, 30 ; Hoog. NNS. IV, 54), avec leurs architectures claires dispersées dans des masses boisées sombres selon un jeu sensible de plans-valeurs structurant l'espace, témoignent d'une véritable révélation picturale que l'artiste greffe sur la tradition du travail par plans héritée du Maître d'Alkmaar. Mais cette fois, le jeu des valeurs s'unifie dans l'ambiance humide de la plaine lointaine. Peu après, vers 1523-24 Scorel aura, dans sa *Cléopâtre mourante* du Rijksmuseum, assimilé la leçon du paysage doucement ondulé de Giorgione (Hoog. NNS. IV, 57). La construction en étalement par plans-valeurs clairs et sombres se retrouvera par la suite dans le *Baptême du Christ* du Musée Franz Hals (Franz, 31) comme dans *Agatha van Schoonhoven en Marie Madeleine* du Rijksmuseum (Hoog. NNS. IV, 101) ou la *Déploration* du Musée d'Utrecht (Hoog. NNS. IV, 137). Elle sera dans les Pays-Bas une première contribution au paysage idéal. L'*Entrée du Christ à Jérusalem*, au panneau central du triptyque van Lochorst de 1525-6 lui avait par contre offert l'occasion d'une vue documentée de la ville sainte.

Au cours de son voyage dans les Pays-Bas en 1520-21, Dürer, lui aussi, exécute des dessins qui fixent le souvenir de quelques monuments, tels que deux châteaux dans la vallée du Rhin (Winkler, IV, 762), la cathédrale et l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle (Winkler, IV, 763-4), l'abbaye Saint-Michel à Anvers (Winkler, IV, 769), Bergen-op-Zoom et le chœur en construction de sa Groote Kerk (Winkler, IV, 768 et 772). Certaines de ces vues sont accompagnées d'un portrait en buste (Winkler, IV, 765, 774, 778, 769), tandis que d'autres présentent de tels portraits au revers, ce qui suggère que portraits et paysages ont dans son esprit la même valeur documentaire de souvenir. L'un des plus beaux et des plus connus, la vue d'Anvers près de la tour de l'Escaut, datée 1520 avec la mention *Antorff*, conservée à l'Albertine (Winkler, IV, 821), est d'une étonnante fraîcheur et luminosité. Une esquisse très rapide du jardin zoologique du palais de Bruxelles (Winkler, IV, 822) porte la date de 1520, le monogramme et la mention *DZ IST ZW PRUSSELL DER DIRGARTN UND DIE LUST HINDRE AUS DEM SCHLOSS HINAB ZW SEHN* (ceci est à Bruxelles le jardin zoologique et la lice derrière vus du château vers le bas).

La génération qui entre en scène dans les années '30 et se réalise dans les années '40 est aussi celle de Willem Key ou du Maître des années 40 dans le portrait, celle qui, ayant définitivement rompu avec la tradition gothique, se trouve confrontée à la perspective des maniéristes italiens. En Allemagne, où la confrontation, réalisée plus tôt, dans les derniers feux du *Spätgotik*, avait déterminé le triomphe expressionniste de l'École du Danube, cet élan était retombé subitement à l'approche des années 1540 – comme le montre l'œuvre de Wolf Huber – pour faire place à une véritable glaciation de la forme et à un repli dans un monde de vignettes.

Dans les Pays-Bas, par contre, la tradition de construction introduite par Patenier débouche sur une période de recherches qui explore diverses dimensions et dont témoignent surtout les dessins, dont une série importante se sont conservés dans l'*Album Errera*, aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, et le *Niederländisches Skizzenbuch* du Cabinet des Estampes de Berlin. Ce n'est probablement pas un hasard si ces recherches sont approximativement contemporaines du développement des croquis d'après nature dont Jan van Scorel nous a laissés des exemples. Le paysage devient un centre d'intérêt significatif. Les pistes explorées par les dessins des albums de Bruxelles et de Berlin sont diverses. On y décèle notamment des vues représentant un ou des bâtiments dans leur environnement immédiat, mais aussi des élaborations plus complexes qui suggèrent des essais de composition unitaire. On teste ainsi les possibilités d'un massif rocheux ou d'une colline - écran au premier plan - généralement à gauche, la lecture se faisant traditionnellement, comme pour un écrit, de gauche à droite - ouvrant à droite sur une échappée vers un espace dégagé (Franz, 56, 64, 65, 66, 72), écrans symétriques centrant la vue sur un édifice ou une ville au deuxième plan (Franz, 46, 48) ; le motif de l'arbre est utilisé comme repoussoir - souvent au premier plan vers la droite - (Franz, 50, 53, 57, 58, 62), exceptionnellement au centre (Franz, 40, 52, 70), mais fréquemment, par sa répétition, comme jalon permettant de mesurer une progression en profondeur (Franz, 49, 51, 54, 55). Un mur d'enceinte avec tours présenté d'enfilade - un motif déjà présent dans un *Portement de Croix* perdu de Jean Van Eyck (copie au Musée de Budapest) - suggère efficacement une diagonale perspective (Franz, 62, 84, 85) et un motif comme un pan de mur (Franz, 50) ou une porte (Franz, 47, 63), présenté en raccourci, de préférence vers le milieu de la composition, contribue à suggérer une centralisation perspective. Mais on y retrouve aussi des motifs plus traditionnels : cours d'eau s'élargissant en estuaire vers l'horizon (Franz, 77) ou contournant une élévation avec arbres et bâtiment (Franz, 73), pièce d'eau autour de laquelle s'organisent les motifs des premiers plans (Franz, 61). D'autres dessins encore combinent heureusement diverses formules dans la recherche d'une unité organique de l'ensemble où se devine, immanente, une ligne d'horizon plus basse (Franz, 56).

Quant aux architectures, les motifs les plus fréquents sont l'église, la ferme avec ses dépendances, la tour, le château et, tout particulièrement, l'édifice à plan centré représenté soit à l'arrière plan d'une composition, soit isolément, au titre de modèle pour une représentation éventuelle de Jérusalem (Franz, 74, 75).

C'est dans le milieu d'où proviennent ces multiples études dessinées que se situe évidemment Herri met de Bles, comme le confirme, si besoin en était, l'étroite relation de son *Paysage avec Portement de croix* du Musée de l'université de Princeton (Franz, 82) avec deux dessins du Cabinet des Estampes de Berlin (Franz, 84/5) qui en présentent les deux moitiés, avec les personnages.

Herri met de Bles reprend, à une bonne génération de distance, la tradition de Patenier dans le contexte des recherches que nous venons d'analyser. Son

cadrage du sujet centre davantage la composition et la rapproche du spectateur. Il réduit dès lors son extension virtuelle à une image cosmique du point de vue transcendant. Mais il développe en revanche le monde des figures, dont les scènes narratives ne se limitent plus aux thèmes traditionnels et conquièrent au contraire l'actualité : travaux de la mine, prédication de saint Jean-Baptiste – une allusion aux prêches des premiers protestants – Pèlerins d'Emmaüs ou Bon samaritain, et même Marchand dépouillé par les singes, apportent une animation plus moderne et plus unitaire dans des paysages où les nouvelles formules issues des recherches des environs de 1540 s'intègrent de façon plus organique.

Qu'une telle intégration n'était nullement évidente, c'est ce que révèle *a contrario* le caractère généralement disloqué des compositions de son contemporain Lucas Gassel. Que l'on compare, en effet la *Mine de cuivre* de ce dernier (1544) aux Musées des Beaux-Arts de Bruxelles (Hoog., 20) à celle de Bles au Musée des Offices (Hoog., 16). Si Gassel est capable de camper des architectures dans une perspective convaincante, il échoue à les intégrer organiquement dans le paysage, où elles restent des *morceaux* introduits du dehors. (*Mine de cuivre* du Musée de Bruxelles, Franz, 140 ; *Paysage avec Judas et Thamar* (1543) au Kunsthistorisches Museum de Vienne (Franz, v. 1, T.18) ou gravures de *Paysage avec saint Antoine*, Franz, 143 et *Paysage avec saint Jérôme*, Franz, 145).

Quant à l'intégration de figures en action dans le paysage et à leur enchaînement, la palme revient, au cours de ces années, au Monogrammiste de Brunswick, dont il suffira de citer ici le *Portement de croix* du Louvre (Franz, 125).

Mathys Cock se distingue, par contre, par son étonnante capacité à imposer à ses paysages l'autorité d'un grand plan horizontal étendu du premier plan à l'horizon (*Bras de mer et port*, 1538, Munich, cab. des estampes) [Franz, 155], même lorsque la composition est dominée par des collines, comme dans le *Paysage de montagne avec ferme* de 1541 du Louvre (Franz, 159). Près de dix ans plus tard, son frère Jérôme Cock, en voyage à Rome, livre, le premier, des vues perspectives convaincantes de l'*Île du Tibre* (Franz, 168) ou des *Palais impériaux* du Palatin (Franz, 167), tandis que son eau-forte du *Sacrifice d'Abraham* de 1551 propose, pour la première fois, un paysage unitaire à double fuite perspective : à gauche en bas, suivant un fleuve, à droite au contraire s'élevant avec un chemin à travers bois (Franz, 169).

Dans l'abondante production de dessins des environs de 1540 s'opposent nettement la facture énergique, lourde et contrastée de Mathys Cock (Franz, 161/2) d'inspiration italienne et celle, plus traditionnelle sans doute, mais d'une légèreté admirable, de Cornelis Massys qui, notamment dans son *Paysage de collines avec arbre au premier plan*, monogrammé et daté de 1540, conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (Franz, 112) suggère jusqu'au tremblement de la lumière dans les feuillages. L'arbre, en outre, dressé sur une levée du terrain au premier plan vers la droite, avec son tronc plastique et puissant, animé d'une

lente torsion en spirale, commande véritablement la lecture spatiale du paysage qu'il domine.

Cette légèreté lumineuse, aérée, se retrouvera dans les premiers dessins exécutés par Pieter Bruegel en 1552-53 lors de sa traversée des Alpes. En fait, Bruegel, au moment d'entreprendre son voyage en Italie, devait être très bien informé des dernières réalisations des Pays-Bas en matière de paysage qui, avec l'œuvre de Jérôme Bosch, nourrissent en lui une distanciation vis-à-vis du courant romaniste qui domine alors à Anvers avec Frans Floris, Willem Key et leurs émules. D'autre part, le paysage s'est, avec Herri met de Bles et ses contemporains, imposé comme une catégorie figurative à part entière avec, déjà, sa tradition de motifs et de schémas de composition, connue et appréciée des Italiens comme une spécialité flamande.

On comprend que dans un tel contexte, la traversée des Alpes, qui jusque-là n'avait guère suscité d'intérêt esthétique en dehors des vues déjà citées de Dürer et de quelques notations de Jan van Scorel, constitue pour le jeune Pieter Bruegel une véritable révélation. À la différence de ses prédécesseurs, il est sensibilisé à ce type de phénomène et dispose, par sa culture, des moyens de l'affronter. Ce qui, néanmoins, *dépasse* sa préparation, c'est l'ampleur du phénomène. Alors que le paysage flamand « à la Bles » est dominé par le spectateur, le monde alpin, avec ses cimes, ses chaînes et ses vallées, englobe d'emblée le sujet qui le contemple. Il s'agissait donc de saisir cette situation englobante en s'appuyant sur la tradition pour la mettre à distance sans en perdre l'apport. Telles sont, selon toute apparence, les données du problème que Bruegel affronte dans ses dessins de 1552-53 et des années suivantes, qui le conduiront à la série fameuse des *Grands Paysages* gravés et édités par Jérôme Cock entre 1553 et 1558.

Les premiers dessins de 1552-53 unissent la légèreté lumineuse de Cornelis Massys à des vues dominées par un horizon bas, qui assure l'unité immanente, organique, d'une vallée dominante et des enchaînements des reliefs. L'exemple le plus simple et le plus convaincant en est certainement la vue d'un *Fleuve avec fond de montagnes* [ill. 23] du Cabinet des dessins du Louvre, datée de 1552 (Franz, 191 ; Mielke, 1). Le *Paysage de montagne avec monastère* du Cabinet des estampes de Berlin (Franz, 190 ; Mielke, 2) présente une vue frontale au lieu de la courbe du fleuve et de ses suggestions de profondeur par les diagonales, mais introduit par contre un premier plan surélevé qui fournit une justification réaliste à la vue plongeante vers le fond tout en distanciant l'image du spectateur. Ces formules se combinent et s'amplifient dans la *Caravane de mulets au flanc d'une montagne* du Musée Boymans (Mielke, 5), où une pente boisée à droite suggère une position élevée du spectateur dont le regard plonge sur une large vallée où s'étale une ville. Ce premier plan ne s'étend cependant pas jusqu'aux pieds du spectateur, de sorte que le cadrage de la composition implique une distanciation de base vis-à-vis du spectateur pourtant impliqué, mais dont l'image se détache pour imposer son autonomie esthétique. Lorsqu'apparaissent

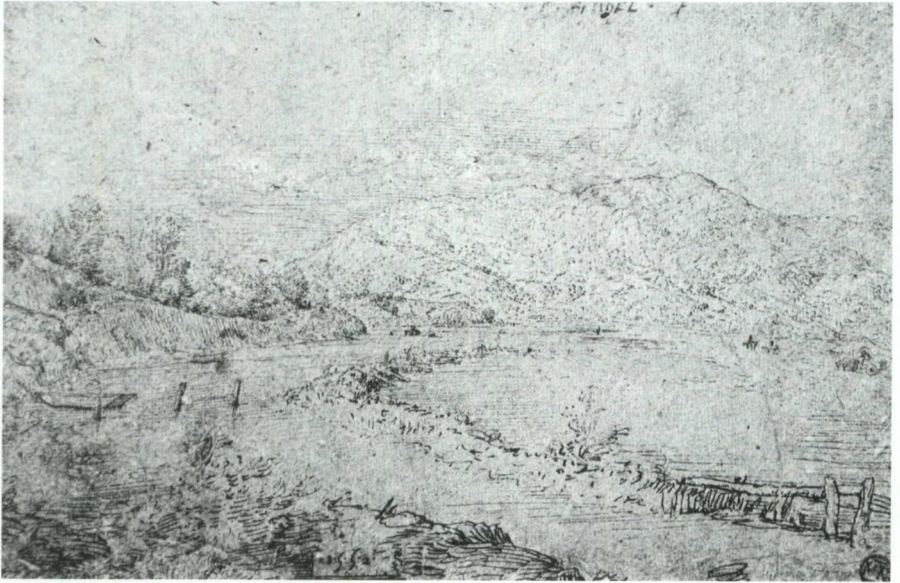


Fig. 23. Pieter Bruegel : *Fleuve avec fond de montagnes* (signé et daté 1552). Musée du Louvre, cabinet des dessins, Paris.

des personnages, ils sont le plus souvent vus de dos, comme dans le *Paysage avec pèlerins* du Musée d'Anvers (Mielke, 23) - Les Pèlerins d'Emmaüs de la série des *Grands Paysages* - pour induire à la fois la lecture en profondeur et le détachement, formule qui conduira à la représentation de l'artiste lui-même dessinant dans le paysage connue par une copie portant la date de 1553, conservée au Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon (Mielke, 13).

Il reste difficile, voire hasardeux, en l'absence d'éléments objectifs d'identification des sites, de distinguer les vues d'après nature des compositions combinant des motifs prélevés sur nature et des motifs imaginaires, tant l'intégration des deux peut paraître organique. On peut cependant prudemment avancer que des vues comme les deux premières citées, datées de 1552, ont vraisemblablement été réalisées d'après nature, tandis que le *Repos pendant la fuite en Égypte* des Musées de Berlin (Mielke, 12), qui combine une vue d'un monastère méridional et des formations rocheuses à la Bles, est manifestement une composition imaginaire, comme le seront probablement les *Grands Paysages* gravés entre 1553 et 58 par Jérôme Cock (Van Bast.) [ill. 24]. Hans Mielke a déployé un flair de Sherlock Holmes pour distinguer les motifs sur nature de ceux repris et copiés, voire inversés via la gravure, malgré la capacité de l'artiste à intégrer réel et imaginaire dans une coalescence de plus en plus convaincante qui fait la force de ses compositions.

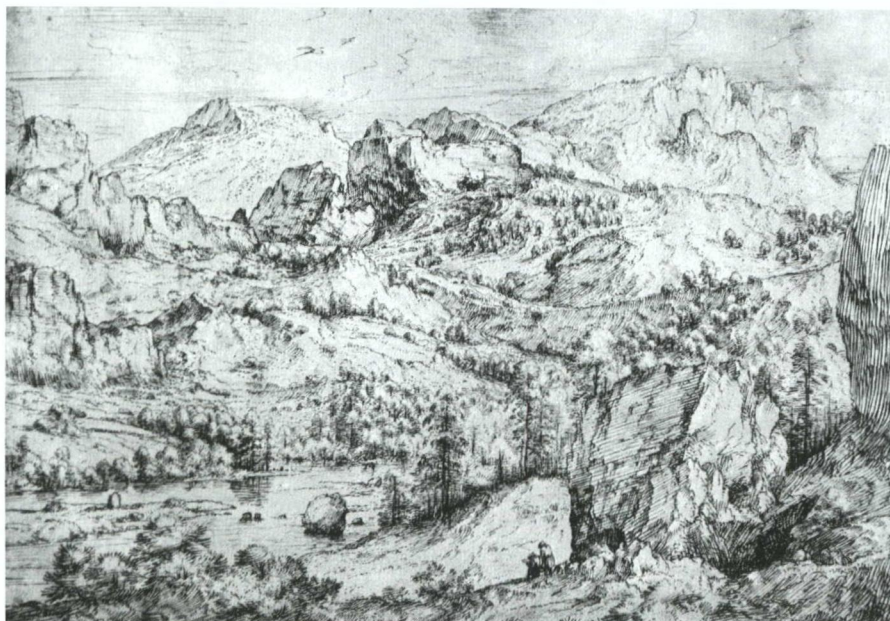


Fig. 24. Jérôme Cock d'après Pieter Bruegel : *Grand paysage alpestre* (entre 1553 et 1559).

L'addition de personnages ne vise pas seulement à induire un sens de lecture de l'image, elle y ajoute souvent l'attrait anecdotique d'une animation narrative qui devait répondre à une demande du public de l'époque et révèle que le paysage tel que le voyait déjà l'artiste ne constituait vraisemblablement pas encore *par lui-même* un *sujet* aux yeux du public.

Quoi qu'il en soit, avec Pieter Bruegel, le paysage cosmique de Patenier, création de Dieu à la transcendance de qui il renvoie, se mue, à travers la médiation du paysage humanisé de Bles et de la perspective italienne, en une unité cosmique de la nature et de l'homme qu'elle englobe.

Un point de vue radicalement différent se fait jour cependant immédiatement après la sortie de presse des Grands paysages. En 1559 en effet, Jérôme Cock édite la série de petits paysages intitulée : *Multifariam casularum ruriumque lineamenta curiosa ad vivum expressa* – plus précisément, en néerlandais, *Vele ende seer fraeye gheleghentheden van diversche Dorphuysinghen, hoeven, velden, straten ende dyer ghelijcken, met alderhande Beestkens verciert. Al te samen gheconterfeyt naer dleven, ende meest rontom Antwerpen gheleghen sijnde*. Ce recueil sera suivi en 1561 d'un second : *Praediorum villarum et rusticarum casularum icones elegantissimae ad vivum in aere deformatae*. L'auteur des dessins,

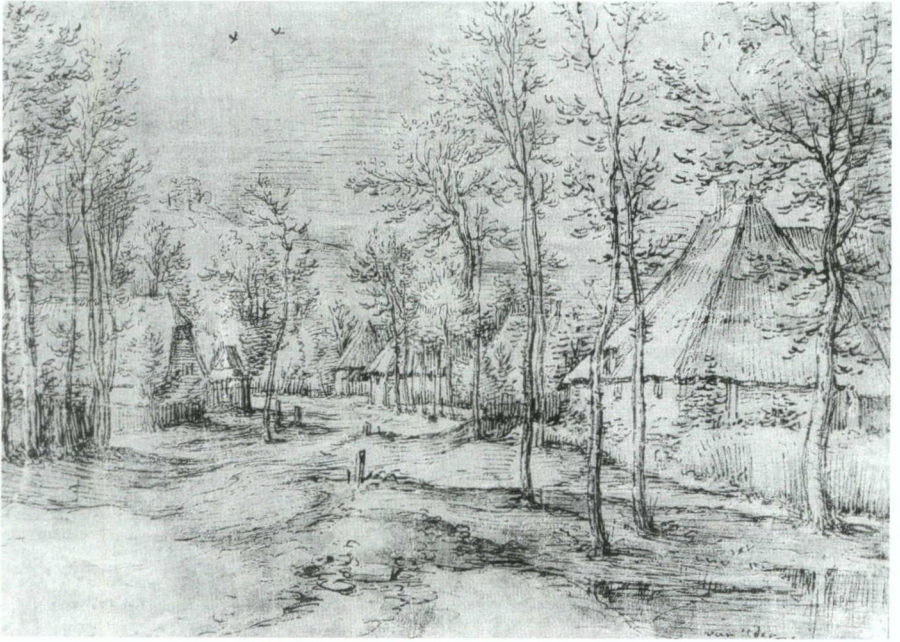


Fig. 25. Maître des Petits Paysages : *Rue de village* (dessin, vers 1559). Paris, Institut néerlandais. Dessin original pour la gravure n° 23 de la Suite *Prædiorum villarum*, etc, n° 22. Van Bastelaer, *op. cit.* n° 55.

connu comme le *Maître des petits paysages* mais que Egbert Haverkamp Begemann a identifié comme Joos van Liere, a, selon toute apparence, été séduit par les vues de village [ill. 25] ou de sites brabançons limités à un segment étroit du champ visuel – ferme entourée d’arbres, moulin à eau avec rivière et pêcheur (1554) que Bruegel avait dessinés parallèlement aux grands paysages, qui l’ont sensibilisé à ces aspects du milieu ambiant dépourvus de signification transcendante comme le paysage cosmique, et dès lors valorisés pour leur seule apparence esthétique, leur proximité pour l’expérience quotidienne, où se retrouve, sous une nouvelle forme, le goût flamand de l’espace ambiant qui sous-tendait au XV^e siècle le sens du détail. Mais le *motif* nouveau ainsi élevé à l’image ne renvoie à rien au-delà de lui-même. Sa valeur est tout entière dans son apparence, dans le vécu de sa rencontre. Prise de conscience qu’exprime l’apparition de l’expression *naer dleven* – d’après nature – introduite avec insistance dans le titre des recueils, preuve qu’elle répond à l’émergence d’une nouvelle valeur revendiquée par l’artiste et l’éditeur, qui y voit un marché nouveau.

À la différence du paysage jusque-là traditionnel, auquel se rattachaient encore la plupart des dessins de l’Album Errera, conçus en fonction de compositions du type de celles de Herry met de Bles, les petits paysages ne sont pas des compo-

sitions ; ils n'accumulent pas les motifs, mais présentent un site ouvert, aéré, et leur seul élément de composition semble être le choix du point de vue et du cadrage, en quoi ils révèlent une relation radicalement nouvelle à l'objet. Et la portée de cette nouveauté, sa valeur rafraîchissante, éclate dès qu'on la compare aux paysages plus ambitieux d'artistes comme Pieter van der Borcht ou Hans Bol, qui, quand ils restent fidèles à la tradition des grandes vues d'ensemble, en reprennent les schémas et les variations comme autant de formules en cherchant à les renouveler *du dehors* par l'accumulation de motifs variés (Franz, 270-71-73, 291, 293, 301 à 306). C'est bien là que le paysage se détache de l'intuition du monde comme le fait le formalisme maniériste, créant un vide que cherche à combler une récupération du réel dans un second temps – précisément dans l'accumulation des motifs. Alors que la découverte-invention du « petit paysage » constitue précisément l'intuition nouvelle, le parallèle, l'équivalent nordique, attaché au motif concret, du paysage-poésie que Giorgione avait introduit à Venise dès le début du siècle.

Les seuls à poursuivre sur la voie ouverte par le Maître des Petits Paysages et à rejeter l'accumulation maniériste des motifs supposés *intéressants* au profit du seul espace dépourvu de figures, où de rares arbres ponctuent les distances entre des bâtiments isolés, sont Hans Bol dans des notations occasionnelles (Franz, 186/7), et surtout Jacob Grimmer, dont les dessins, souvent signés et datés, semblent, pour cette raison même, restituer fidèlement des situations prélevées sur nature (B. de S., 87 à 89). Il appartiendra alors aux graveurs d'attirer le public en animant ces lieux déserts de figurines et d'animaux anecdotiques.¹⁷

Il faut d'ailleurs se rappeler que la deuxième moitié du XVI^e siècle voit l'essor de la cartographie moderne élaborée par des méthodes scientifiques, et dès lors le développement d'une nouvelle forme de distanciation visant à objectiver le monde et l'environnement géographique, démarche qui enlève au paysage cosmique sa possibilité de prétendre à une vision totalisante du monde. On comprend dès lors que l'approche esthétique soit amenée à s'en détourner pour se reconstituer sur un plan plus modeste et plus proche : celui, précisément, qui sera reconnu dans le paysage comme catégorie figurative, *genre* pictural particulier, recherché pour lui-même par les collectionneurs, comme l'a bien montré Ernst Gombrich¹⁸.

Liste alphabétique explicative des sigles renvoyant aux ouvrages d'où parviennent les illustrations : se référer à ces derniers pour les copyright.

Baldass : Ludwig von Baldass, *Albrecht Altdorfer*, Gallus Verlag K.G., Vienne, 1941.

B. de S. : Reine Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer, Catalogue raisonné*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, s.d. [1991].

¹⁷ Reine DE BERTIER DE SAUVIGNY, *Jacob et Abel Grimmer, Catalogue raisonné*, La Renaissance du Livre, s.d. [1991], p. 85-90.

¹⁸ E. GOMBRICH, *The Renaissance Theory of Art, op. cit.*

- Bial. : Jan Bialostocki, *L'Art du XV^e siècle, des Parler à Dürer*, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 1993.
- Brandi D : Cesare Brandi, *Duccio*, Vallecchi, Florence, 1951.
- Brandi G : Cesare Brandi, *Giotto*, Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1983.
- Charles V : Catalogue de l'exposition *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1981.
- Chât. : Albert Châtelet, *Les Primitifs hollandais*, Office du Livre, Fribourg, 1980.
- Demus : Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, Hirmer Verlag, Munich, 1958.
- Franz : Heinrich Gerhard Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 vol. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1969, (vol. II, ill.).
- Frova : Antonio Frova, *L'arte di Roma e del mondo romano*, UTET, Turin, 1961.
- Grab. Byz. : André Grabar, *La peinture byzantine*, Les Grands Siècles de la Peinture, SKIRA, Lausanne, 1953.
- Grabar Nord. : André Grabar et Carl Nordenfalk, *Le Haut Moyen Âge du quatrième au onzième siècle*, Les Grands Siècles de la Peinture, SKIRA, Lausanne, 1957.
- Heinzle : Erwin Heinzle, *Wolf Huber, um 1485-1553*, Universitätsverlag Wagner, Innsbruck, s.d.
- Holm. : Wilhelm Holmqvist, *Germanic Art during the first Millennium A.D.*, Almqvist and Wiksell, Stockholm, 1955.
- Hoog. NNS. : G.J. Hoogewerff, *De Noord- Nederlandsche Schilderkunst*, 5 vol. (I à V), Martinus Nijhoff, La Haye, 1936-47.
- Hoog. : G.J. Hoogewerff, *Het landschap van Bosch tot Rubens*, De Nederlandsche Boekhandel, Anvers, 1954.
- Kähler : Heinz Kähler, *Rom und seine Welt*, Schulbuch Verlag, Munich, 1958.
- Laz. : Viktor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Einaudi, Turin, 1967.
- Martiny : Victor Gaston Martiny, *Bruxelles, l'architecture des origines à 1900*, avec la collaboration scientifique de Françoise Dierkens-Aubry, Nouvelles Editions Vokaer, Bruxelles, 1980.
- Mielke : Hans Mielke, *Pieter Bruegel. Die Zeichnungen*, Brepols, Turnhout, 1996.
- Müller : Adolf Feulner und Theodor Müller, *Geschichte der deutschen Plastik*, Bruckmann Verlag, Munich, 1953.
- Oett. : Karl Oettinger, *Altdeutsche Maler der Ostmark*, Verlag Schroll, Vienne, 1942.
- Paatz : Walter Paatz, *Bernt Notke*, Verlag Anton Schroll, Vienne, 1944.
- Pan. II : Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting, its origin and character*, 2 vol. (vol. 2, ill.), Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1953.
- Parler : Catalogue de l'exposition *Die Parler und der schöne Stil*, 3 vol., Museen der Stadt Köln, 1978.
- Pinder : Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Handbuch für Kunstwissenschaft, Berlin, 1914.
- PKG I : Hermann Fillitz, *Das Mittelalter I, Propylaën Kunstgeschichte*, Berlin, 1969.
- PKG II : Otto von Simson, *Das Mittelalter II, Propylaën Kunstgeschichte*, Berlin, 1972.
- PKG Bial. : Jan Bialostocki, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Propylaën Kunstgeschichte, Berlin, 1972.
- Taubert : Johannes Taubert, *Farbige skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Calwey, Munich, 1978.
- Van Bast. : René Van Bastelaer, *Les estampes de Peter Bruegel l'ancien*, Librairie G. Van Oest, Bruxelles, 1908.
- Vandewalle : A.L.J. Van de Walle, *Belgique gothique. Architecture, Art monumental*, Marc Vokaer Editeur, Bruxelles, 1971.
- Vor St. L. : Vor Stephan Lochner, *Die Kölner Maler von 1300-1430, Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums*, Cologne, 1974.
- White : John White, *Art and Architecture in Italy. 1250-1400*, Pelican History of Art, Harmondsworth, 1966.
- Winkler : Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 4 vol., Berlin, 1936-1939.

LA VIRGO IN SOLE DE ROBERT CAMPIN : MÉMORIAL PERSONNEL ET DOCUMENT THÉOLOGIQUE

SUMIKO IMAÏ

La *Virgo in Sole* (fig. 1), dite aussi la *Vierge de l'Immaculée Conception*, conservée aujourd'hui au Musée Granet à Aix-en-Provence, est sans conteste une des œuvres les plus connues de Robert Campin. La peinture, de format réduite, mesure 48x31,6cm. On y voit un homme agenouillé assistant à une apparition de la Vierge, qui semble avoir été suscitée par l'intervention de saint Pierre. Ce dernier porte la triple couronne et tient deux clés dans sa main gauche. À l'opposé de saint Pierre, on reconnaît saint Augustin grâce à sa mitre et au cœur dans la main droite. Bien que l'identification du donateur ne soit toujours pas assurée¹, on peut considérer, sur la foi d'une inscription au verso du tableau², que l'homme agenouillé est l'ermite augustin Pierre Ameil, mort en 1401. Le long manteau noir est celui des ermites augustins et la présence de saint Pierre est justifiée par le prénom de Pierre Ameil.

* Je souhaiterais remercier Didier Martens, Céline Dispas et Géraldine Henry, qui ont relu mon manuscrit.

¹ Voir, par exemple, G. Hulin de Loo, *Catalogue critique de l'exposition de tableaux flamands*, Bruges, 1902, p. XLV; L. Campbell, "Campin's Portraits", dans S. Foister et S. Nash (eds.) *Robert Campin : New Directions in Scholarship*, Turnhout, 1996, pp. 123-135.

² On trouve l'inscription suivante : « *tableau du R. P. Amelius évêque pr[ofes] de ce couvent confesseur et sacristain des papes Urbin [Grégoire et Boniface évêque de Senogallicus après archevêque de Tarente patriarche d'Alexandrie et administrateur de la ville...l'an...et mourut lan ...* » A. Châtelet, *Robert Campin, le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 304. Un écusson est peint sur le talus de cadre. Selon Châtelet, il s'agit d'armoiries de fantaisie, probablement inspirées de celles des papes que Pierre Ameil a servis.

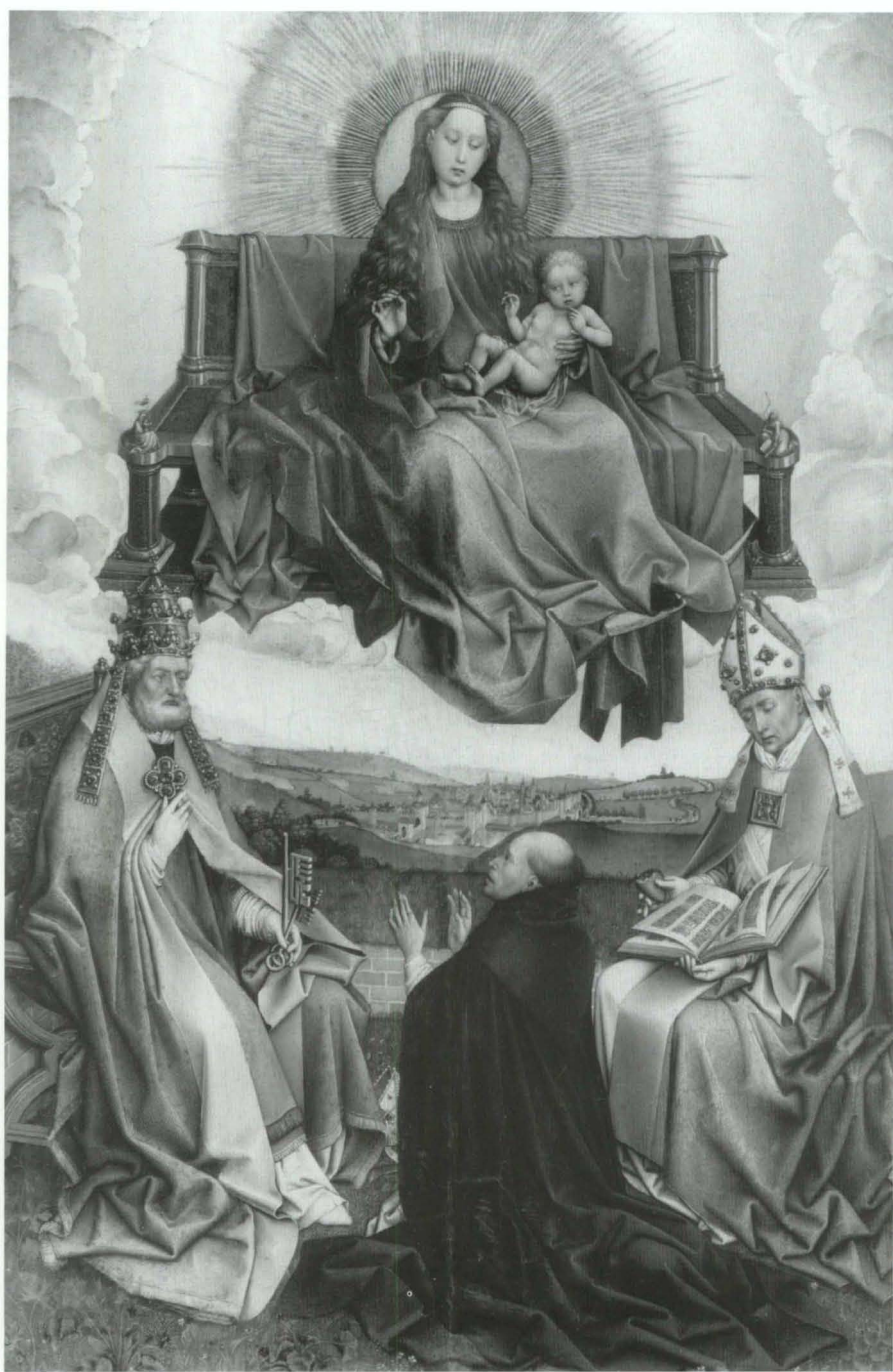


Fig. 1. Robert Campin, *Virgo in Sole*, Aix-en-Provence, Musée Granet.

La date d'achèvement de la *Virgo in Sole* peut être située aux environs de 1435, si on en juge par le style, proche de celui du Triptyque Werl réalisé en 1438³. Par ailleurs, on ne peut pas complètement exclure que Rogier van der Weyden ou l'atelier de Campin ait participé à l'exécution du panneau⁴. On observe toutefois une grande ressemblance entre le dessin préparatoire de la *Virgo in Sole* et celui du diptyque de Saint-Pétersbourg, traditionnellement attribué à Campin⁵. Si l'attribution de l'œuvre au groupe Campin ne pose pas de véritables problèmes, en revanche, il est plus difficile d'expliquer sa genèse : il y aurait une distance d'environ trente ans entre la mort d'Ameil et l'achèvement du tableau.

Dans sa monographie de 1996, Albert Châtelet suppose que le neveu de Pierre Ameil, Pierre Assalbit, a commandé ce tableau pour le petit prieuré de Limoux où avait vécu son oncle et auquel il avait légué une partie de ses biens. Cela voudrait dire que la peinture aurait rempli la fonction d'épitaphe ou de mémorial de Pierre Ameil. Cependant, la raison pour laquelle elle a été achevée trente ans après la mort du défunt n'apparaît pas clairement. En outre, il semble que son iconographie indique que la fonction de l'œuvre ne se serait pas limitée à celle d'une simple épitaphe.

Dans cet article, on analysera d'abord la particularité de l'iconographie et les sources diverses du panneau d'Aix-en-Provence, pour examiner ensuite la situation religieuse des années 1430, et ce dans le but d'éclaircir les intentions du commanditaire et quelques aspects méconnus de la fonction de la *Virgo in Sole*.

Donateur et commanditaire probable

En ce qui concerne le donateur, il est probable, comme nous l'avons déjà souligné, que l'homme agenouillé soit l'ermite augustin Pierre Ameil, mort en 1401. Originaire de Brénac, il est entré dans les ordres au prieuré augustin de Limoux (Aude). C'était un grand personnage de la Curie romaine qui a servi plusieurs papes, de Urbain V à Boniface IX. Comme Châtelet l'a remarqué, il est permis de considérer Pierre Assalbit comme le commanditaire probable, puisqu'il a repris une partie des fonctions d'Ameil⁶. Le prieuré de Limoux a malheu-

³ En 1986, Sterling a supposé que la *Virgo in Sole* a été commandée vers 1429-30, l'époque à laquelle Campin a probablement fait un pèlerinage à Saint-Gilles-du-Gard dans le sud de France. Selon lui, Campin avait réalisé cette peinture aux environs de 1431-32. C. Sterling, "L'influence de Konrad Witz en Savoie", *La Revue de l'art*, 71, 1986, pp. 17-32 (surtout p. 31). Cependant, à en juger par le style, il ne semble pas que cette hypothèse soit convaincante. En outre, il n'est pas certain que le pèlerinage ait été effectivement réalisé.

⁴ Voir, à ce sujet, S. Kemperdick, *Der Meister von Flémalle: Die Werkstatt Robert Campins und Rogiers van der Weyden*, Turnhout, 1997; F. Thürlemann, *Robert Campin: A Monographic Study with Critical Catalogue*, New York, 2002, pp. 199-200, 323-324.

⁵ M. Sonkes, "Le dessin sous-jacent chez Roger van der Weyden et le problème de la personnalité du Maître de Flémalle", *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 13, 1971-72, pp. 161-206 (surtout pp. 187-188).

⁶ Châtelet, *op.cit.*, pp. 223, 304-305.

reusement été détruit à la Révolution française, mais on peut supposer que le portrait d'Ameil y était conservé.

Par ailleurs, le tableau est achevé dans des années 1430, plus de trente ans après la mort d'Ameil. Certes, ce n'est pas un cas unique dans la peinture du XV^{ème} siècle. Ainsi, le Triptyque Braque de Rogier van der Weyden a probablement été commandé par sa veuve après le décès de Jacques Braque⁷. Pour le Retable des Luna à Tolède, le contrat a même été signé trente-cinq ans après la mort déshonorante de don Álvaro de Luna⁸. C'est leur fille qui a entrepris les démarches pour faire réaliser le retable. Néanmoins, les portraits des donateurs sont ceux d'Álvaro de Luna et de son épouse⁹. Malheureusement, nous ne possédons aucun contrat qui permettrait de reconstituer le processus de commande de la *Virgo in Sole* d'Aix-en-Provence.

Se pose en particulier le problème de l'effigie de donateur. Les peintres de l'époque dessinaient souvent selon un modèle vivant. Bien que le visage d'Ameil ait l'aspect d'un portrait, ni Robert Campin, ni Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), à supposer qu'il ait participé à l'exécution de l'œuvre, n'a jamais eu l'occasion de rencontrer le modèle. Campin est probablement né en 1378 ou 1379, et c'est en 1406 que son activité de peintre est mentionnée pour la première fois dans un document, soit cinq ans après la mort de Pierre Ameil¹⁰.

Un tableau funéraire ?

Au XIV^{ème} siècle, le donateur est représenté d'ordinaire en position d'infériorité par rapport à la Vierge ou aux saints. Cette convention s'estompe à l'époque des Primitifs flamands, qui commencent à effacer la distinction entre le donateur et les personnages sacrés¹¹. Les œuvres de Campin reflètent parfaitement cette évolution.

Les représentations de donateurs chez cet artiste peuvent être divisées en deux catégories. Dans le Triptyque Seilern (fig. 2) ou dans celui de Mérode, on aperçoit un donateur priant sur le volet gauche. Son monde est clairement séparé de celui de la Vierge, du Christ, et des saints, qui occupent le panneau central et le volet droit. Parfois aussi, l'image est hiérarchisée en hauteur. C'est le cas de la *Virgo in Sole* d'Aix-en-Provence. Dans l'agencement des figures, on distingue

⁷ P. Lorentz et M. Comblen-Sonkes, *Corpus 19 : Musée du Louvre, Paris, 3*, Bruxelles, 2001, p. 151.

⁸ Voir J. B. Sobré, *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989, pp. 318-331.

⁹ Juana, la femme de don Álvaro, mourut avant 1488, date où le contrat fut signé. Sobré, *op.cit.*, p. 326.

¹⁰ Châtelet, *op.cit.*, p. 345.

¹¹ Voir notamment, S.N. Blum, *Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage*, Berkeley/ Los Angeles, 1969, pp. 1-16.



Fig. 2. Robert Campin, Triptyque Seilern, Londres, Courtauld Institute Galleries.

cette fois trois niveaux : celui de la Vierge à l'Enfant, celui des intercesseurs et enfin celui du donateur. En revanche, quand on examine l'espace naturel dans lequel sont immergées ces figures, les distinctions deviennent plus difficiles : le monde du donateur et celui des saints et de la Vierge ne sont pas séparés matériellement, comme le sont les volets d'un triptyque par rapport au panneau central. De ce système de hiérarchie "vertical" relevait sans doute aussi l'*Intercession de la Vierge auprès du Christ en Croix pour un donateur*, une œuvre perdue de Robert Campin, connue par plusieurs copies (fig. 3)¹².

En général, Campin a suivi la tradition faisant la distinction entre la Vierge, ou le saint, et le donateur. Ses représentations paraissent être conservatrices, si on les compare par exemple à la *Vierge du chancelier Rolin* de Jan van Eyck achevée vers 1435 (fig. 4), dans laquelle le donateur partage à peu près la moitié de l'espace avec la Vierge. À cet égard, la représentation du donateur de la *Virgo in Sole* constitue un cas isolé dans l'œuvre de Campin, puisque l'ecclésiastique est agenouillé au centre de la composition, comme s'il s'agissait de l'un des principaux personnages. Cette particularité peut refléter la volonté d'Ameil ou du commanditaire.

¹² Il s'agit d'une des copies de la deuxième partie du XV^{ème} siècle. Châtelet, *op.cit.*, pp. 307-308 ; Thürlemann, *op.cit.*, pp. 329-330.



Fig. 3.
Intercession de la Vierge,
Bruges, cathédrale Saint-
Sauveur.



Fig. 4.
Jan van Eyck, *Vierge du
chancelier Rolin*, Paris,
Musée du Louvre.

Par ailleurs, si on prête attention à la combinaison de la Vierge et du donateur dans la *Virgo in Sole*, on ne peut s'empêcher de remarquer la ressemblance avec des tableaux funéraires. En effet, ceux-ci présentent en général un dévot agenouillé devant la Vierge à l'Enfant. Comme Pierre Ameil était déjà mort quand la *Virgo in Sole* a été réalisée, le lien avec les tableaux funéraires paraît évident.

La tradition des sculptures et des plaques funéraires était particulièrement répandue à Tournai, ville dans laquelle Campin tenait son atelier¹³. Il semble qu'un dessin de l'artiste, une *Vierge à l'Enfant avec donateurs*, ait servi de modèle à un bas-relief funéraire¹⁴. Par ailleurs, on reconnaît en général la qualité d'építaphe au Triptyque Seilern¹⁵. Dans ses conditions, la *Virgo in Sole* a fort bien pu être commandée pour conserver la mémoire de l'ermite Pierre Ameil.

Cependant, dans les tableaux funéraires, les défunts sont le plus souvent représentés avec les mains jointes. Dans la *Virgo in Sole*, la situation est quelque peu différente : le peintre suggère une véritable apparition de la Vierge. Celle-ci est entourée de nuages et Ameil écarte les bras, étonné de contempler la Mère de Dieu. On rencontre le motif des bras ouverts dans les représentations de visions

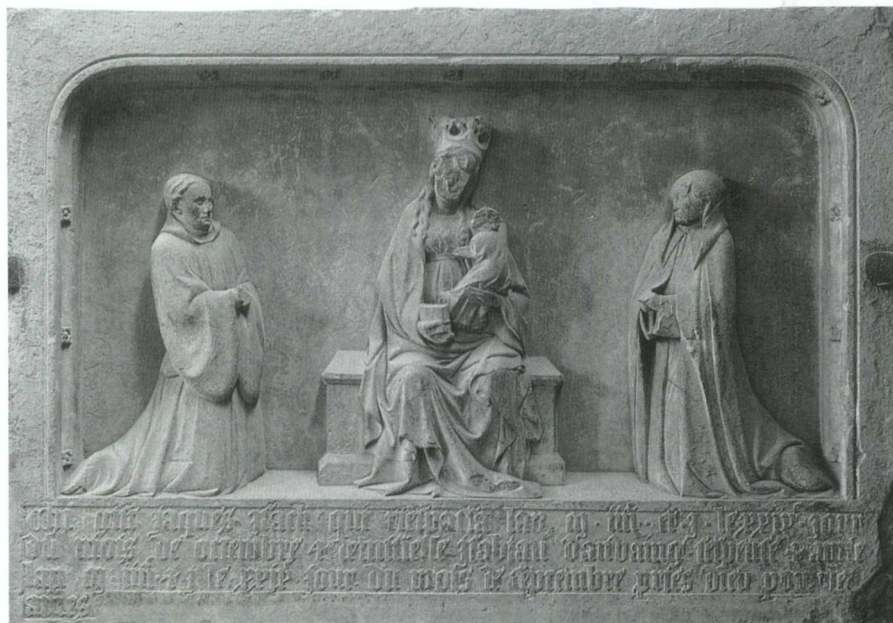


Fig. 5. Monument funéraire, avant 1401, Tournai, cathédrale Notre-Dame.

¹³ Sur le tableau funéraire, voir notamment H. Kockerols, *Monuments funéraires en pays mosan, arrondissement de Namur, tombes et épitaphes 1000-1800*, Malonne, 2001, pp. 11-12 ; L. Nys, *Les tableaux votifs tournaisiens en pierre, 1350-1475*, Louvain-la-Neuve, 2001 ; M. Valentino, "Le taulet de Collart Delecroix et Isabelle de Saint-Symphorien (1467)", *Annales du Cercle royal d'histoire et d'archéologie du Canton de Soignies*, 37, 2004, pp. 118-128.

de saints, comme par exemple saint François recevant les stigmates. Dans la *Messe de Saint Grégoire* de Campin, que nous connaissons par deux copies 'exactes', le pape est également représenté avec les bras écartés. On remarquera par ailleurs que la composition de la *Virgo in Sole* ne présente pas l'agencement typique des monuments funéraires tournaisiens, dans lesquels les personnages occupent le même axe horizontal que la Vierge à l'Enfant (fig. 5). La *Virgo in Sole* n'est donc pas un simple tableau funéraire, même si elle en possède certaines caractéristiques.

Une des sources : La *Vision d'Auguste*

Il existe également des ressemblances entre la *Virgo in Sole* et le thème de la *Vision d'Auguste*. Ce sujet, emprunté à la *Légende dorée* de Jacques de Voragine¹⁶, a été illustré dans la miniature française dès le début du XV^e siècle, par les Frères de Limbourg (fig. 6)¹⁷. L'image présente de nettes parentés structurelles avec la *Virgo in Sole*.

Pierre Ameil a-t-il voulu s'identifier à l'empereur Auguste, figure prestigieuse entre toutes de la tradition païenne? On peut rapprocher la *Virgo in Sole* du Triptyque van Maelbeke de Jan van Eyck, dont on conserve une copie ancienne

¹⁴ Nys, *op.cit.*, pp.52-53; L. Nys, "À propos d'un dessin attribué au maître de Flémalle", dans *Liber Amicorum Raphaël de Smedt*, 2, *Artium Historia*, J. vander Auwera (ed.), Louvain, 2001, pp. 47-61.

¹⁵ Voir, à ce sujet, B.G. Lane, "Depositio et Elevatio": The Symbolism of the Seilern Triptych", *The Art Bulletin*, 57, 1975, pp. 21-30.

¹⁶ « ...Or c'était au jour de la naissance de J.-C. que cela se passait, et comme la sibylle expliquait ses oracles seule avec l'empereur dans une chambre du palais, voici qu'au milieu du jour, un cercle d'or entoure le Soleil, et au milieu du cercle paraît une vierge merveilleusement belle, portant un enfant sur son giron : ce que la sibylle montra au César extasié de cette vision; il entendit alors une voix lui dire: "Celle-ci est l'autel du Ciel (Haec est ara Coeli)", et la sibylle ajouta : "Cet enfant est plus grand que toi (Rex te potentior hodie nascitur), il te faut l'adorer". Or ce palais fut dédié en l'honneur de sainte Marie, et c'est aujourd'hui Sainte-Marie de l'*Ara caeli*. L'empereur comprit donc que cet enfant était plus grand que lui [...] » Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, 1, J.-B. M. Roze, (trad.), Paris, 1967, p. 70.

¹⁷ Sur l'iconographie de la *Vision d'Auguste*, voir É. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1949, p. 255; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1956, 2-1, pp. 420-424; P. Verdier, "A Medaillon of the 'Ara Coeli' and the Netherlandish Enamels of the Fifteenth Century", *The Journal of the Walters Art Gallery*, 24, 1961, pp. 8-37; G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst, Band 4-2*, Gütersloh, 1980, pp. 215-216; C. Harbison, "Visions and Meditations in Early Flemish Painting", *Simiolus*, 15, 1985, pp. 87-118; S. Ringbom, "Vision and Conversation in Early Netherlandish Painting: the Delft Master's *Holy Family*", *Simiolus*, 19, n. 3, 1989, pp. 181-190; D. Martens, "Nouvelles recherches sur le Maître de l'Adoration Khanenko, son évolution, son catalogue et sa personnalité", *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 62, 1993, pp. 67-94; H. Mund et al., *Corpus 20: The Mayer van den Bergh Museum*, Bruxelles, 2003, pp. 296-298. Selon Réau, ce thème de la Sibylle Tiburtine et de l'empereur Auguste est né au XIII^e siècle et reste très populaire jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Réau, *op.cit.*, p. 433.



Fig. 6. Frères Limbourg, *Vision d'Auguste*, *Belles Heures*, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, fol 26v.

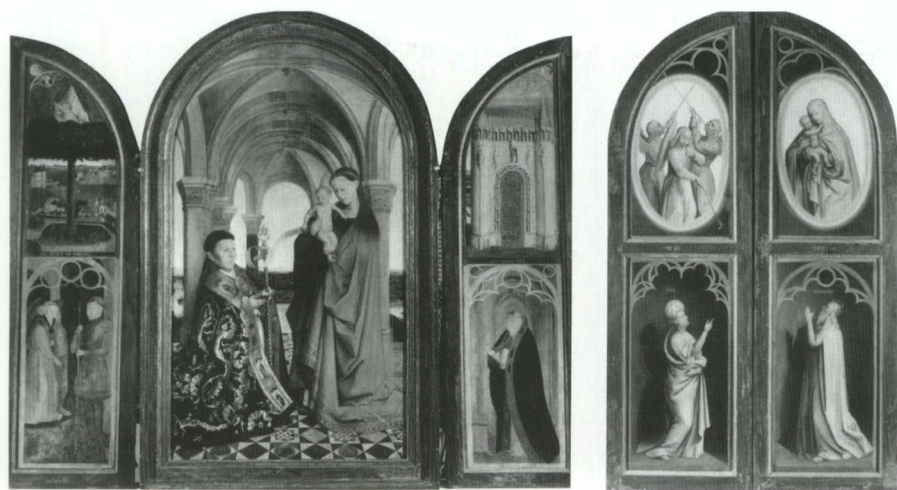


Fig. 7. Triptyque van Maelbeke, collection privée.

dans une collection privée (fig. 7)¹⁸. Au revers des volets, on aperçoit l'empereur Auguste et la sibylle levant les yeux vers la Vierge à l'Enfant. Sur le panneau central, on retrouve Marie et Jésus mais cette fois, c'est le donateur qui les regarde. La pose de la Vierge et de l'Enfant se ressemble dans les deux images, ce qui favorise leur mise en relation par le spectateur.

Il existe un autre exemple d'association d'Auguste à un donateur dans la peinture flamandes du XV^{ème} siècle. Dans le Triptyque Bladelin (fig. 8), Roger van der Weyden représente la *Nativité* sur le panneau central, l'*Annonciation aux Mages* sur le volet droit et la *Vision d'Auguste* sur le volet gauche. Le donateur Pierre Bladelin figure sur le panneau central en adoration devant la Madonne. On peut considérer la *Vision d'Auguste* du volet gauche comme une préfiguration de la dévotion du donateur¹⁹. Comme Auguste, Pierre Bladelin contemple Marie. On pourrait dire que, dans le triptyque, Pierre Bladelin est doublement représenté : à la fois sous ses traits propres et sous ceux de l'empereur romain.

Dans la *Vision d'Auguste* de Triptyque Bladelin, la Vierge apparaissant à l'empereur fait penser à la *Virgo in Sole*. Les deux figures sont entourées de rayons de lumière aveuglante, et leurs trônes sont également similaire. On sait que les peintures des anciens Pays-Bas ont traité de manière similaire le thème de la *Virgo*

¹⁸ Petrus Martinus Ramaut, chroniqueur d'Ypres au XVIII^{ème} siècle, affirme que le triptyque remplissait une fonction funéraire en 1445. Voir S. Jones, "The *Virgin of Nicolas van Maelbeke* and the Followers of Jan van Eyck", dans *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, M. W. Ainsworth (ed.), New York/ Turnhout, 1995, pp. 85-95 (surtout p. 85). Jones considère que les volets sont postérieurs.

¹⁹ Voir à ce sujet, Harbison, *op.cit.*, pp. 93-94 ; Mund et al., *op.cit.*, p. 301.

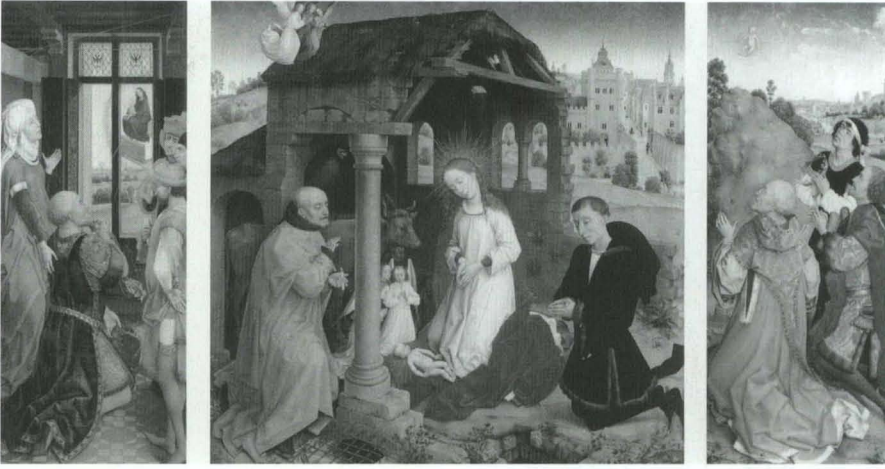


Fig. 8. Rogier van der Weyden, Triptyque Bladelin, Berlin, Gemäldegalerie.

in Sole et celui de la *Vision d'Auguste*²⁰. L'identification aura été suggérée par les analogies existant entre les deux visions, qui l'une et l'autre associent une figure féminine au soleil.

Iconographie de la Vierge : la *Femme de l'Apocalypse* et l'Immaculée Conception

Dans la *Virgo in Sole*, Marie est représentée en tant que la *Femme de l'Apocalypse* (*Apocalypse* 12 : 1) : elle est recouverte par le soleil et ses pieds reposent sur un croissant de lune. Normalement, elle devrait porter une couronne ornée d'étoiles, mais Robert Campin a omis ce motif. Le schéma de la *Femme de l'Apocalypse* sert traditionnellement à représenter l'Immaculée Conception de Marie et ce depuis le XIV^{ème} siècle (fig. 9)²¹. On a vu dans la Femme qui triomphe sur le mal une image de Marie, victorieuse du péché.

²⁰ Martens, *op.cit.*, p. 79.

²¹ Sur l'iconographie de l'Immaculée Conception, voir notamment M. J. B. Malou, *Iconographie de l'Immaculée Conception de la très-sainte vierge Marie ou de la meilleure manière de représenter ce mystère*, Bruxelles, 1856; Mâle, *op.cit.*, pp. 205-221 ; A. M. Lépicié, *L'Immaculée Conception dans l'art et l'iconographie*, Spa, 1956 ; Réau, *op.cit.*, pp. 71-83 ; M. Levi d'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and the Early Renaissance*, New York, 1957. Sur l'histoire longue et compliquée de cette controverse, voir X. Le Bachelet, "Immaculée Conception", *Dictionnaire de théologie catholique*, 6, Paris, 1927, pp. 845-1218 ; M. Lamy, *L'Immaculée Conception, étapes et enjeux d'une controverse au moyen âge (XI^{ème}-XV^{ème} siècles)*, Paris, 2000.

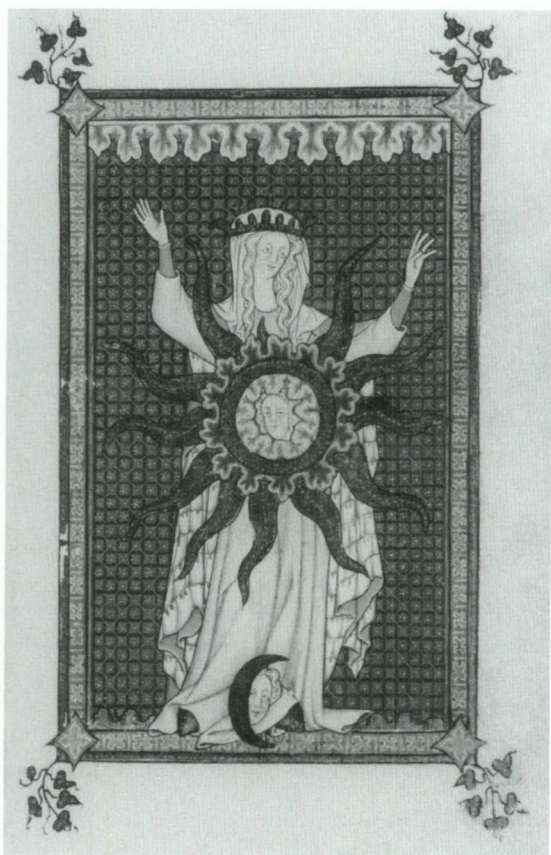


Fig. 9.
Immaculée Conception, ca. 1300,
Cantiques Rothschild.

Rôle de la *Virgo in Sole*

Si l'image de la *Virgo in Sole* est apparue pour exprimer l'idée de l'Immaculée Conception, on ne saurait pour autant la réduire à sa seule dimension théologique. La représentation figurée pouvait avoir à la fin du Moyen Âge une dimension beaucoup plus concrète, liée à la dévotion populaire et privée. La *Virgo in Sole* est associée en particulier à une promesse d'indulgence papale²². Il existe plusieurs documents qui révèlent que le pape Sixte IV (1471-1484) avait accordé 110.000 ans d'indulgence aux personnes qui prieraient « devant l'image de la *Virgo in*

²² Voir, à ce sujet, S. Ringbom, "Maria in Sole and the Virgin of the Rosary", *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, 25, 1962, pp. 326-330 ; D. Martens, "Une Maria in Sole inédite par le Maître du Retable de saint Barthélemy", *Walraf-Richartz-Jahrbuch*, Cologne, 50, 1989, pp. 313-319. Sur les images associées aux indulgences, voir Mâle, *op.cit.*, pp. 98-100 ; S. Ringbom, *From Icon to Narrative, The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo, 1965, pp. 23-30.

Sole (coram ymagine marie virginis in sole) »²³. C'est précisément ce pape qui a approuvé l'idée de l'Immaculée Conception, en introduisant l'office de la fête de l'Immaculée en 1476. On possède une miniature des années 1500 qui montre Sixte IV lui-même priant devant l'image de la *Virgo in Sole* (fig. 10)²⁴.

On trouve de nombreuses *Virgo in Sole* vers cette époque. On signalera en particulier un petit triptyque étudié par Sixten Ringbom en 1962, qui met bien en évidence le rapport étroit existant entre le thème de la *Virgo in Sole* et la dévotion privée²⁵. L'œuvre est aujourd'hui attribué à un imitateur de Hugo van der Goes (fig. 11) ; une *Vierge au rosaire* est représentée sur le panneau central, tandis que les volets accueillent des prières concernant l'Immaculée Conception²⁶. On peut supposer que ces prières étaient censées assurer une indulgence, si on les récitait devant l'image de la *Virgo in Sole*. Il est probable que les deux volets n'étaient pas originellement attachés à la *Vierge au rosaire*, mais plutôt à une *Virgo in Sole*, aujourd'hui disparue²⁷. Le propriétaire du triptyque devait avoir l'habitude de le contempler, comme il s'agissait d'un livre d'heures. La possession d'une *Virgo in Sole* à domicile permettait en quelque sorte d'assurer le salut de l'âme²⁸.

²³ On trouve le document suivant : « *Sixtus quartus contulit omnibus orationem subscriptam in statu gratie existentibus eamque coram ymagine virginis Maria in sole (sic) dicentibus cum uno Pater noster et Ave Maria undecim milium annorum verissimas indulgencias [...]* » dans *Heures à l'usage de Liège*, fin du XV^e siècle, Bibliothèque nationale, ms. lat., 10535, fol. 150v. Voir V. Leroquais, *Les Livres d'heures mss. de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1927, vol.1, p. 336. Il existe d'autres documents suivants : « *Canticum sanctorum Ambrosii et Augustini transmutatum in laudem gloriose virginis Marie...In te, dulcis Maria, speramus, ut nos defendas in eternum...Sixtus papa quartus concessit cuilibet devote dicenti infrascriptas orationes undecim milia annorum de vera indulgentia pro qualibet vice : Ave cuius conceptio Solenni plena gaudio [...]* » dans *Heures à l'usage de Rome*, 1531, Bibliothèque nationale, ms. lat., 10563, fols. 119-120 (Leroquais, *op.cit.*, vol.2, p. 32) ; « *Oraison à la glorieuse mère de Dieu auprès la communion. Serenissima ac inclita mater Domini nostri Iesu Christi...ego misera et indigna peccatrix sumere presumpsi...michi indulgere dignetur [...]* » dans *Heures à l'usage de Rome ou grandes heures d'Anne de Bretagne*, début du XVI^e siècle, Bibliothèque nationale, ms. lat., 9474, fol. 216 (Leroquais, *op.cit.*, vol.1, p. 299) .

²⁴ Au bas de la feuille, on trouve une inscription suivante : « *PAPA SIXTUS CONCESSIT DICENTIBUS HANC ORATIONEM ANTE YMAGINEM MARLÆ VIRGINIS IN SOLE INDULGENTIAM [...]* »

²⁵ Ringbom, *op.cit.*, 1962.

²⁶ Sur le volet gauche, on trouve l'inscription suivante : « *Aue/ Sanctissima/ Maria m[ate]r/ Dei Regina/ Celi porta/ Paradisi/ Domina/ Mu[n]di pura / Singularis/ tu es Virgo/ Tu sine pec[cat]o/ Concepta/ conceptisti/ Jh[esu]m sine/ o[mn]ni macula »*. L. Campbell, *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish School*, Londres, 1998, p. 240.

²⁷ Campbell, *op.cit.*, 1998, pp. 246-247.

²⁸ La *Virgo in Sole* avait également trait à la Bénédiction des membres de la Vierge. Voir Ringbom, *op.cit.*, 1962, pp. 326-337.

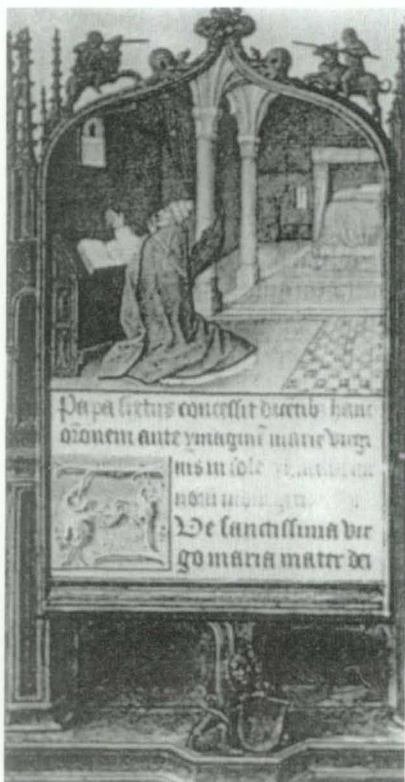


Fig. 10. *Sixtus IV priant devant Virgo in Sole*, Londres, British Museum, Add. Ms. 35313, fol. 237 r.



Fig. 11. *Vierge à l'Enfant*, Londres, National Gallery



Fig. 12. Robert Campin, *Virgo in Sole*, dessin-sous-jacent, détail.

La *Virgo in Sole* d'Aix-en-Provence

Quelle était exactement la fonction du thème de la *Virgo in Sole* dans la première moitié du XV^{ème} siècle ? L'analyse du tableau de Campin suggère quelques pistes de réflexion. On soulignera, tout d'abord, la relation avec la doctrine de l'Immaculée Conception. Marie tient une rose sans épines dans sa main droite²⁹, et la réflectographie dans l'infrarouge a révélé l'existence de deux petits groupes sculptés au sommet des colonnettes du dossier du trône de la Vierge. Ces deux groupes, esquissés mais non peints, représentent le *Péché originel* (fig. 12) et *Adam et Ève chassés du paradis terrestre*³⁰.

²⁹ M. Levi d'Ancona, *The Garden in the Renaissance*, Florence, 1977, pp. 332-334. On voit le même motif dans une autre *Virgo in Sole* de Campin, que nous connaissons par des copies (par exemple, celle du Musée de la Chartreuse, Douai). Voir Châtelet, *op.cit.*, p. 225 et pp. 310-311. On ne peut toutefois exclure qu'il s'agisse d'un œillet, qui symbolise l'incarnation et la Rédemption. Sur l'œillet, voir M. Milman, "The Mysterious 'Nejlikan' Revisited: Some Thoughts about the Symbolism of the Carnation", *Konsthistorisk Tidskrift*, 65, 2, 1996, pp. 115-134.

³⁰ Ces deux images, projetées, n'ont pas été exécutées, mais en revanche, on voit aujourd'hui l'Église et la Synagogue sur les autres colonnettes en haut. Ces motifs sont suggestifs ; si Pierre Ameil est doublement protégé par le premier pape et par le fondateur de son ordre, on reconnaît la primauté de saint Pierre, qui servit d'intermédiaire avec la Vierge et l'Enfant. Pierre, symbolisant l'autorité de l'église, a pris place au-dessous de l'Église, tandis que saint Augustin se trouve sous la Synagogue.

Il faut rappeler que les Immaculistes étaient en position de force dans les années 1430, au moment où le Concile de Bâle fut organisé. En effet, en 1439, le Concile approuva la notion d'Immaculée Conception de la Vierge³¹. Cette situation a pu influencer un certain nombre de représentations de Marie, et on trouve par exemple des références à la doctrine dans certaines *Vierge à l'Enfant* de Jan van Eyck, réalisées dans les années 1430³². Or, c'est précisément à ce moment que le tableau de Campin aurait été réalisé. Comme Pierre Assalbit, le commanditaire probable, participait au Concile³³, une influence de la controverse est vraisemblable.

Malheureusement on ne possède pas de renseignements précis sur les conceptions théologiques d'Ameil ou d'Assalbit, ni sur celles qui dominaient à Limoux. On constate toutefois que l'ordre des ermites augustins était favorable dans son ensemble à la doctrine de l'Immaculée Conception. Il existe d'ailleurs plusieurs bréviaires utilisés par l'ordre qui comportent des indications relatives à la fête de l'Immaculée Conception, bien que nous n'ayons connaissance d'aucune décision officielle instituant la fête, lors d'un chapitre général³⁴. On signalera qu'un des bréviaires mentionnant cette fête provient du sud-est de la France³⁵, où se trouve le couvent d'Ameil.

En guise de conclusion, on peut affirmer que la *Virgo in Sole* d'Aix-en-Provence a dû être commandée en mémoire de l'ermite Pierre Ameil. Il s'agit donc d'un tableau de caractère funéraire. Par ailleurs, le peintre s'étant référé à la *Vision d'Auguste* qui présente le donateur dans un jeu de rôle particulièrement valorisant, on peut penser qu'Assalbit, le commanditaire probable, souhaitait non seulement préserver la mémoire d'Ameil, mais aussi mettre en évidence le prestige de ce dernier, qui rejaillissait sur celui de la famille. Enfin, dans la mesure où l'image comporte de nombreuses références à l'Immaculée Conception, il est probable qu'elle constitue un manifeste en faveur de cette doctrine. La *Virgo in Sole* d'Aix-en-Provence serait donc à la fois un mémorial personnel, un monument familial et une prise de position théologique.

Provenance des illustrations : fig.1, KIK-IRPA, Bruxelles ; fig.2, 12, A.Châtelet, *Robert Campin, le Maître de Flémalle*, Anvers, 1996 ; fig.3, KIK-IRPA, Bruxelles ; fig.4, RMN, Paris ; fig.5, KIK-IRPA, Bruxelles ; fig.6, New York, The Cloisters ; fig.7, KIK-IRPA, Bruxelles ; fig.8, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin ; fig.9, *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, 25, 1962 ; fig.10, Londres, British Library ; fig.11, KIK-IRPA, Bruxelles.

³¹ Lamy, *op.cit.*, pp. 595-605. Cependant, quelque temps après, cette décision a été rejetée par la Curie romaine. Sur le concile, voir aussi J. W. Stieber, *Pope Eugenius IV, The Council of Basel and the Secular and Ecclesiastical Authorities in the Empire*, Leyde, 1978 ; J. Pelikan, *The Christian Tradition IV : Reformation of Church and Dogma 1300-1700*, Chicago/ Londres, 1984.

³² Par exemple, les motifs des lions de *Madonne de Lucques*, qui symbolisent les sagesse de Salomon identifiée avec celle de Marie qui annule le Pêché originel (C. Harbison, *Jan van Eyck : The Play of Realism*, Londres, 1991, pp. 78-85). Voir aussi P. H. Jolly, "Learned Reading, Vernacular Seeing: Jacques Daret's Presentation in the Temple", *The Art Bulletin*, 82, 2000, pp. 428-452.

³³ Châtelet, *op.cit.*, p. 343.

³⁴ En ce qui concerne les positions des ermites de saint Augustin sur l'Immaculée Conception, voir Lamy, *op.cit.*, pp. 415-422.

³⁵ Leroquais, *op.cit.*, vol.3, p. 129.

PIERRE PAUL RUBENS ET LE THEME DU *CHRIST EN CROIX SOLITAIRE ET VIVANT*

JACQUES DE LANDSBERG

Revenu d'Italie en 1608, Pierre Paul Rubens (1577-1640) s'installe à Anvers lorsque débute la trêve de Douze Ans. Celle-ci va créer un climat propice à la renaissance des arts. Les dégâts causés par les iconoclastes en 1566 puis par l'administration calviniste jusqu'en 1585 étaient immenses et le remplacement des retables dans les églises s'imposait. Les archiducs Albert et Isabelle, alors gouverneurs des Pays-Bas du Sud, s'attelèrent à la restauration du catholicisme. Ils firent rénover ou agrandir les églises, couvents et abbayes, de sorte que plus de 300 églises furent édifiées de 1600 à 1625. Cette renaissance devait apporter à Rubens de nombreuses commandes et c'est dans ce contexte qu'il convient de placer les différentes versions de son *Christ en croix* solitaire et vivant, le Christ expirant sur la croix.

Le *Christ en croix* d'Anvers

Le *Christ en croix* du musée d'Anvers¹ peint vers 1610-1611 pour l'église des Récollets d'Anvers (fig.1) pour le compte de son ami le bourgmestre Nicolaas Rockox - les initiales N R sont gravées sur le *stipes* en dessous des pieds du Christ - est vraisemblablement le tableau à l'origine des autres *Crucifixion* de Rubens et des nombreuses copies de ses suiveurs. C'est un Christ en croix solitaire. Aucun des personnages qu'on a coutume de voir autour de Lui (la Vierge, Jean, Marie-

¹ Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: huile sur toile, 221 x 121 cm (inv. n° 313). Voir J.Richard JUDSON, *Rubens, The Passion of Christ*, dans: *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VI, Turnhout, 2000, fig. n° 96.

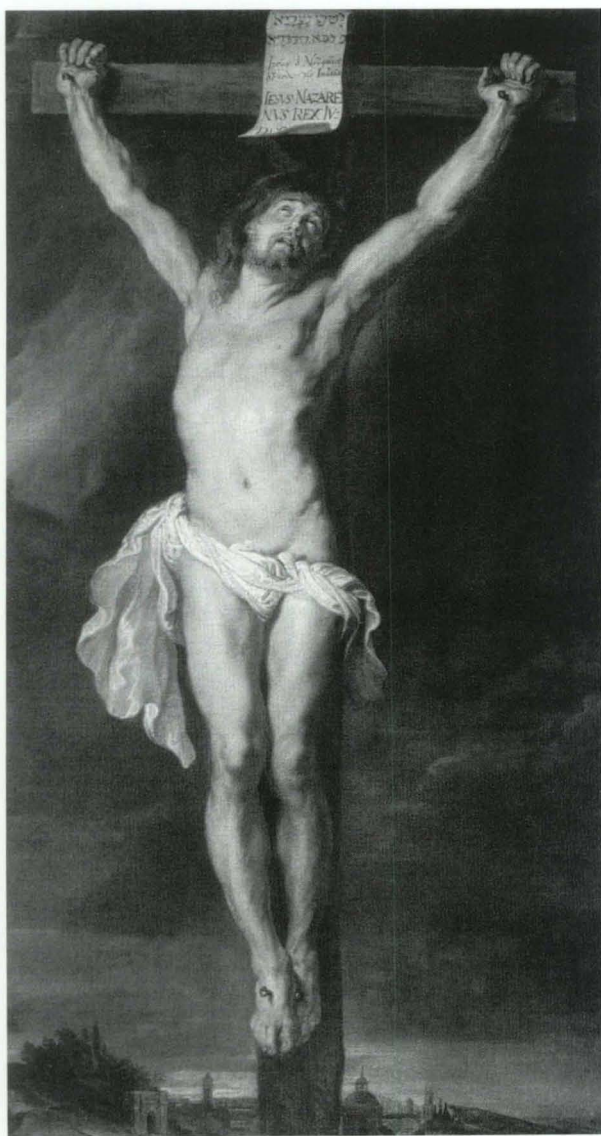


Fig. 1.
Pierre Paul Rubens, *Le Christ en croix*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (photo musée).

Madeleine...) n'y figure. Ce type de composition répond aux recommandations du concile de Trente concernant les « *images saintes* » qui préconisa la représentation du Christ en croix seul et se détachant sur un fond obscur². Le Christ est cloué sur une croix faite de troncs d'arbre³ s'élevant sur un fond ardoise, troué en haut et à gauche par les dernières lueurs qui se diffusent « *quand le soleil s'éclipsant, l'obscurité se fit sur la terre entière* » (*Luc*, XXIII,44). Le corps jaune mordoré, modelé par des ombres bleuâtres, présente des chairs fermes et musclées à la Michel-Ange que l'on trouve déjà dans le corps athlétique du Christ de l'*Érection de la croix* de la cathédrale d'Anvers exécuté peu de temps auparavant. Il s'étire dans toute sa longueur. La plaie du coup de lance n'y figure pas car le Christ est vivant⁴. Le bas-ventre est ceinturé par un *perizonium* laissant apparaître l'aîne gauche. Un pan retombe le long de la cuisse droite. Les mains aux doigts recroquevillés sont enclouées à la base des poignets et non dans les paumes qui se seraient déchirées sous le poids du corps. Ce détail révèle chez Rubens une bonne connaissance de l'anatomie humaine et un probable passage à Turin, où il aurait pu voir le *Saint Suaire* qui, à cette époque, était exposé chaque année le 4 mai. Les bras remontent en V entraînant la tête en dessous du *patibulum* et mettant en évidence la pesanteur du corps. Cette manière de représenter le crucifiement de Jésus trouve des exemples au XIV^{ème} siècle italien⁵ et le maître anversois va en faire un *proprium* dans ses *Christ en croix*. Les pieds sont tous deux cloués, le droit sur le gauche « *de sorte que tous les nerfs et toutes les veines*

² Se référer à *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et de sacris imaginibus*, Concilium Tridentinum, session XXV, 3-4 décembre 1563. Voir aussi Daniele MENOZZI, *Les Images, l'Église et les Arts visuels*, Paris 1991, p. 152 et passim.

³ L'usage de représenter la croix sous la forme d'un assemblage de deux troncs d'arbre apparaît en Italie au XIV^{ème} siècle (Ugolino di Nerio), puis à la fin du Moyen Âge en Allemagne (Albrecht Dürer), et enfin dans les Pays-Bas vers le milieu du XVI^{ème} siècle (Lambert Lombard). Le philosophe flamand Justus LIPSIUS (1547-1606), grand ami de Rubens, dans son *De Cruce Libri Tres* (Anvers, 1593, Lib. I, cap. V), affirmait que la croix faite de troncs d'arbre était "archéologiquement" correcte.

⁴ Des quatre évangélistes, seul Jean (*Jean*, XIX,33-34) rapporte l'épisode du "coup de lance": quand les soldats vinrent pour lui briser les jambes comme ils l'avaient fait pour les deux larrons, ils trouvèrent le Christ mort. À l'aide d'une lance, l'un des soldats lui transperça le côté. Après le concile de Trente, le Saint-Office avait interdit l'image d'un "*Cristo vivo*" (Christ vivant) avec la plaie au côté. Rubens s'y est toujours conformé. C'est la plaie au côté droit qui était généralement admise car l'Eglise, recueillant le sang de la plaie du flanc, avait toujours été figurée à la droite du Crucifié. Le coup au cœur était accepté par l'Eglise comme le confirme le jésuite allemand Jacob GRETSER dans son *De Sancta Cruce* (Ingoldstadt, 1616) qui fit autorité: pour lui, peu importe l'endroit où la blessure fut faite, l'important est qu'on la vénérât. Rubens figure la plaie à droite dans la *Descente de croix* (Anvers, cathédrale), dans le *Coup de lance* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), dans la *Crucifixion* (Paris, Musée du Louvre) ou à gauche dans le *modello* de la *Descente de croix* (Londres, Courtauld Institute) et dans le *Christ mort sur la croix* (Munich, Alte Pinakothek et Malines, Stedelijk Museum). Le coup de lance à gauche peut trouver sa justification dans une certaine "logique" anatomique (le cœur est à gauche) ainsi que dans la dévotion naissante au "*Sacré Cœur*", culte qui prendra son essor à la fin du XVII^{ème} siècle avec les visions de sainte Marie Alacoque, religieuse de la Visitation à Paray-le-Monial.

⁵ Les bras en V étaient apparus en Toscane à la fin du XIII^{ème} siècle, comme par exemple chez Giovanni Pisano (*Crucifix*, Sienne, Museo del Duomo).

étaient tendus et percés » comme le décrit Brigitte de Suède au XIV^{ème} siècle⁶. Le maître respecte ainsi les consignes du *De Picturis et Imaginibus sacris* du théologien louvaniste Molanus, publié pour la première fois en 1570⁷. Le *titulus*, un parchemin déroulé et non la traditionnelle planchette de bois, est cloué au sommet du *stipes*. Il reprend dans l'universalité des trois langues, hébraïque, grecque et latine, la mention « *Jésus le Nazaréen, le roi des Juifs* », dans l'ordre qui apparaît sur la relique du *titulus* conservée depuis 1492 en l'église de Santa Croce in Gerusalemme de Rome et non dans celui rapporté par l'évangéliste Jean⁸. La tête est légèrement penchée vers la gauche et ne porte pas la couronne d'épines, à l'image des premiers *Christ en croix* du Moyen Âge⁹. Le Supplicié est vivant. Il lève les yeux au ciel et implore, la bouche entr'ouverte, le pardon du Père. Nous avons là l'illustration des paroles des Évangiles : « *Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné?* » (*Matthieu*, XXVII,46) (*Marc*, XV,34) ou encore « *Père, en tes mains je remets mon esprit* » (*Luc*, XXIII,46)¹⁰. C'est un Christ qui, comme le décrit saint François de Sales, « *souffre extérieurement avec un grand silence; ses yeux doux et bénins regardent parfois au ciel dans le sein de la miséricorde du Père. Sa bouche n'est ouverte que pour jeter*

⁶ *Revelationes*, Lib. IV, cap. 70. (éd. de Nuremberg, 1500). Voir aussi à ce sujet Jacques de LANDSBERG, *L'Art en Croix*, Tournai, 2001, p. 24.

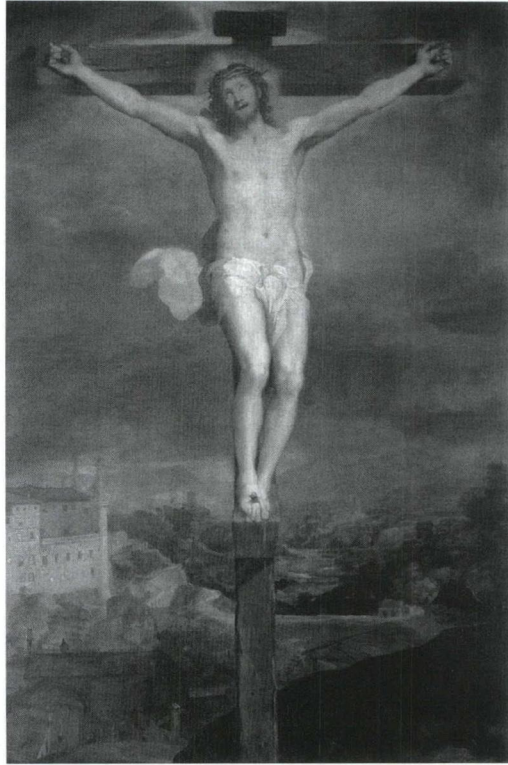
⁷ Ce n'est qu'au début du XIII^{ème} siècle que l'usage des trois clous apparaît en liaison avec l'amicinement des *stipes* qui impose un croisement des pieds l'un sur l'autre et d'une reformulation du paradigme esthétique. À partir du milieu du XVI^{ème} siècle, les artistes représenteront indifféremment le Christ crucifié par trois ou quatre clous. Le concile de Trente ne tranchera pas la question. MOLANUS laisse à l'artiste la liberté du choix entre trois ou quatre clous car il a pour principe, en cas d'indication imprécise dans les textes sacrés, de s'en remettre au "probable" et à la "décence" (*De Picturis...*, Lib. IV, cap. VI). Justus LIPSIUS (*op. cit.*, Lib. I, cap. IX) soutenait l'iconographie des quatre clous en se basant sur ses connaissances de l'antiquité romaine. Par contre, les Jésuites, auxquels Rubens était très lié, soutenaient l'iconographie des trois clous que l'on ne retrouve cependant que dans deux de ses compositions : l'*Érection de la croix* (Anvers, cathédrale) et une copie du *Christ en croix* de Madrid, oeuvre probablement de l'atelier de Rubens, jadis dans la collection Cook (Richmond, USA). Il est en tout cas indéniable que Rubens a eu à coeur de faire preuve de conscience historique dans ses représentations de la scène de la Crucifixion.

⁸ « ... et c'était écrit en hébreu, en latin et en grec. » (*Jean*, XIX,20).

⁹ Pour des raisons sans doute esthétiques, Rubens représente dans ses *Christ en croix* tour à tour le Crucifié couronné d'épines dans le *Coup de lance* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) et la *Crucifixion* (Paris, Musée du Louvre) ou sans couronne comme dans le *Christ mort sur la croix* (Munich, Alte Pinakothek).

¹⁰ Voir à ce sujet Francesco NEGRI ARNOLDI, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, dans: *Storia dell'arte*, 20, 1974, pp. 57-80. La représentation du Christ en croix levant les yeux au ciel et implorant son Père n'était pas coutumière dans les pays du nord de l'Europe. Nous ne connaissons que peu d'exceptions: le panneau de la *Crucifixion* du Quadriptyque de Baltimore-Anvers (vers 1500) où l'on voit le Crucifié lever les yeux au ciel et s'échapper de sa bouche un phylactère reprenant les paroles « *Elôï, Elôï, lema sabachtani ?* » que lui prête l'évangéliste (*Marc*, XV,34) : voir à ce sujet J. de LANDSBERG, *op. cit.*, pp. 86-87; le panneau de la *Crucifixion* dû à Albrecht Bouts vers 1500-1510 (Paris, Musée Marmottan) qui aurait fait partie du polyptyque du monastère cistercien de Meherau (Bregenz) et la *Crucifixion* peinte par Gertius Geldorf dans les années 1570 (Cologne, Wallraf-Richartz Museum) dont la figure du Christ est proche de celle du tableau d'Anvers (voir J. R. JUDSON, *op. cit.*, fig. n° 100) sans que l'on soit fondé à dire que Rubens eût pu le voir.

Fig. 2.
Frederico Barocci, *Le Christ en croix*,
Madrid, Museo del Prado (photo musée).



*des soupirs de douceur et de patience... »*¹¹. On retrouve ici les *Revelationes* de Brigitte de Suède qui relatent: « *relevant la tête, ses yeux pleins de larmes tournés vers le Ciel, du fond de sa poitrine il jeta un grand cri, disant « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?... » »*. Les *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola (1548), qui encouragent le croyant à se plonger dans les événements qui marquèrent la vie et la mort du Christ jusqu'à les vivre au plus profond de soi, et l'*Introduction à la Vie dévote* (1609) de François de Sales, qui rappelle « *que jamais vous ne souffrirez pour lui au prix de ce qu'il a souffert pour vous* », ont joué un rôle déterminant dans cette nouvelle imagerie du Christ expirant sur la croix¹². On doit également envisager que Rubens a pu reprendre cette attitude du Christ à la *Crucifixion* (fig.2) peinte en 1604 par Frederico Barocci¹³. On sait en effet que le peintre anversois s'était attaché à étudier l'œuvre de celui-ci lors de son séjour en Italie¹⁴. Rubens combine ainsi dans le tableau d'Anvers deux

¹¹ François de SALES, *Opuscule de Spiritualité, VII: De la Crucifixion de Jésus Christ*, Lyon, 1622 (rééd. Paris, 1969).

¹² Voir à ce sujet J. Richard JUDSON, *Observations on Rubens' representations of Christ on the Cross*, dans: *Liber Amicorum Herman Liebaers*, Bruxelles, 1984, p. 473.

¹³ Madrid, Museo del Prado: huile sur toile, 374 x 246 cm. (Jérusalem est figurée par le palais ducal d'Urbino)

¹⁴ Voir à ce propos Michael JAFFÉ, *Rubens in Italy*, Oxford/New York, 1977, pp. 52-53 et *passim*.

types de *Crucifixion* : le Christ cloué sur la croix, les bras en V, qui étaient réservés au Christ mort, et le Christ vivant qui regarde le Ciel. Il crée ainsi une nouvelle forme iconographique qui marquera la peinture religieuse à venir. Dans le bas du tableau, la ville de Jérusalem, à laquelle comme de coutume le Christ tourne le dos, s'étale au pied de la croix avec à droite l'église du Saint-Sépulcre. Ce paysage est d'une qualité plus faible et devrait, selon Max Rooses, être attribué à un élève¹⁵.

J. Richard Judson a répertorié trois copies du *Christ d'Anvers*¹⁶. Nous signalons une quatrième copie, propriété du séminaire épiscopal de Gand¹⁷.

Le *Christ en croix* de Greenville

Selon Michael Jaffé, c'est le *Christ en croix* de Greenville¹⁸ provenant vraisemblablement du couvent des Dominicains d'Anvers (fig.3) qui serait le premier de la série des Christs crucifiés solitaires et vivants que Rubens allait peindre. Il daterait des années 1610-1611. C'est un Christ en croix qui se détache sur un fond crépusculaire où, à gauche, s'échappent les dernières lueurs précédant les « ténèbres ». Le Christ est cloué sur un assemblage de troncs d'arbre disposés en croix, un peu décentré vers la droite. La tête sans couronne d'épines est légèrement inclinée vers l'épaule gauche. Il lève les yeux au ciel. Le corps musclé s'étire dans toute sa longueur et montre la plaie sanglante, provoquée par le coup de lance reçu du côté du coeur¹⁹. Un pan du *perizonium* retombe le long de la jambe droite et dévoile l'aîne gauche. Les bras remontent en un V plus étroit que celui du tableau d'Anvers. Le *titulus*, un parchemin déroulé, ne porte aucune des mentions rapportées par l'évangéliste Jean. Au pied de la croix, étayée par des coins de bois enfoncés dans la terre, repose une tête de mort, allusion au crâne d'Adam qui aurait été enterré sur le Golgotha (le « crâne », en hébreu). Au bas du tableau, derrière la croix, Jérusalem est à peine esquissée par quelques édifices et sur la gauche apparaissent de gros rochers évoquant la colline du Golgotha. Michael Jaffé²⁰ est convaincu qu'il s'agit d'un « superbe » tableau de Rubens²¹ dont la figure du Christ est à l'origine de ses nombreuses *Crucifixion* parmi lesquelles le *Christ en croix* d'Anvers qu'il date dès lors des années 1613 et une « variante prétendue autographe qui s'est trouvée en l'abbaye de Tongerlo,

¹⁵ Max ROOSES, *L'Oeuvre de P.P.Rubens*, Anvers, 1888, II, p. 84.

¹⁶ J. Richard JUDSON, *Rubens, The Passion of Christ*, op. cit., p. 123.

¹⁷ Huile sur toile, 263 x 155 cm, ni signée ni datée. Voir cliché IRPA (Bruxelles), n° 4978.

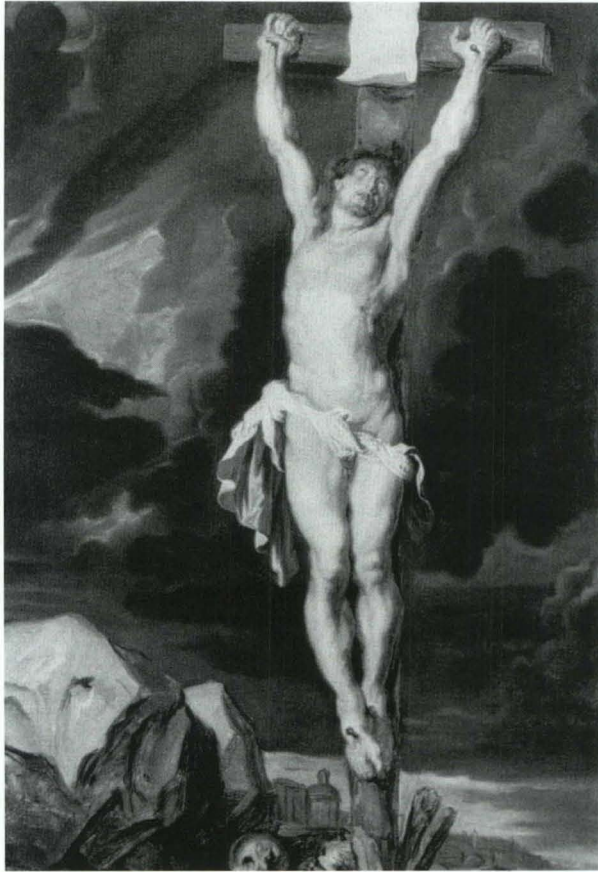
¹⁸ Michael JAFFÉ, *Rubens, catalogo completo*, Milan 1989, p. 176 (n° 145): huile sur bois, 112,5 x 75 cm, Greenville (USA, Caroline du Sud, Bob Jones University). Voir aussi J. R. JUDSON, op. cit., fig. n° 97. L'attribution à Rubens est reprise par Colin EISLER dans : *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: European Schools, Excluding Italian*, Oxford/New York, 1977, p.110.

¹⁹ Voir note 4.

²⁰ Michael JAFFÉ, *Rubens' Christ on the Cross*, dans: *The Burlington Magazine*, 100, 1958, p. 21.

²¹ Erich HUBALA (*Rubens, Der Münchener Kruzifixus*, Stuttgart, 1967, p. 13) parle d'une "excel-lente version".

Fig. 3.
Élève de Pierre Paul Rubens ?,
Le Christ en croix, Greenville, Bob
Jones University (photo musée)



mais a été perdue »²². J. Richard Judson ne voit dans le panneau de Greenville qu'une copie tardive d'un suiveur qui se serait inspiré à la fois du *Christ* du musée d'Anvers et de la gravure de Pontius (fig.9)²³. Nous pensons plutôt que la *Crucifixion* de Greenville est une œuvre d'un élève. Elle aurait été peinte soit d'après le *Christ en croix* d'Anvers soit d'après le sujet homonyme de Madrid dont nous parlons ci-après et son exécution serait postérieure à 1612 voire 1614, date d'exécution de ces deux tableaux. Le panneau de Greenville n'est pas de la main de Rubens. En effet, la bouche fermée du Crucifié illustre bien mal la scène du Christ implorant son Père et la plaie sur un Christ « vivant » contre-

²² M. JAFFÉ, *Rubens, catalogo, op. cit.*, p. 185 (n° 200).

²³ J. R. JUDSON, *op. cit.*, p. 126.

vient aux décisions du concile de Trente. On imagine difficilement Rubens ne respectant pas ces injonctions ²⁴.

Le *Christ en croix* de Madrid

Le *Christ en croix* (fig.4), aujourd'hui à Madrid dans une collection privée ²⁵, date, selon Matías Díaz Padrón ²⁶, des années 1610-1612, voire 1614 selon Ludwig

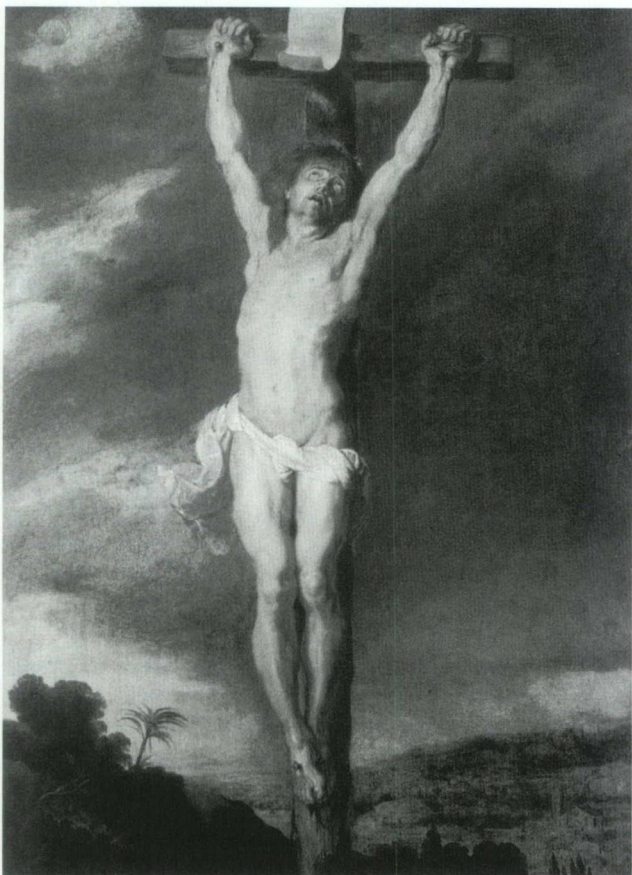


Fig. 4.
Pierre Paul Rubens, *Le Christ en croix*, Madrid, collection particulière

²⁴ Thomas L. GLEN pense que le tableau de Greenville pourrait être une oeuvre d'atelier d'après un modello du maître anversois réalisé dans l'année qui suivit son retour d'Italie et serait donc antérieur à 1610, la date qu'accorde M. Jaffé à l'oeuvre en question (*Rubens and the Counter Reformation. Studies in His Religious Paintings between 1609 and 1620*, New York/London, 1977, p. 50). Cela nous semble difficile à accepter.

²⁵ Huile sur bois, 107 x 77,5 cm. Voir J. Richard JUDSON, *op. cit.*, fig. n° 93.

²⁶ Matías DÍAZ PADRÓN, *Rubens e il suo secolo*, cat. d'expo., Ferrare, 1999, n° 5.

Burchard²⁷. Nous pensons aussi que le panneau de Madrid est postérieur à celui d'Anvers. Dans le tableau de Madrid, des nuages sombres ont envahi le ciel et voilent en haut à gauche le soleil qui s'éclipse à l'approche de la mort du Crucifié encloué par quatre clous (et non trois comme le disent ces deux auteurs). Les bras se rapprochent et sont presque verticaux, « jansénistes » comme certains se plaisent à les qualifier²⁸. Le Christ a la tête couronnée d'épines, légèrement tournée vers la gauche. Il lève les yeux au ciel, la bouche ouverte. L'aîne gauche est bien visible, mais à la différence du tableau d'Anvers, le *perizonium* le long de la jambe droite se gonfle en proie à un souffle de vent. Il s'agit peut-être d'une réminiscence du *perizonium* voltigeant de Rogier van der Weyden²⁹ ? Le paysage du bas se démarque de celui du *Christ en croix* d'Anvers: la ville de Jérusalem est à peine figurée à l'arrière-plan, tandis qu'à gauche émerge une colline boisée qui serait le Golgotha.

Treize copies du tableau de Madrid ont été répertoriées³⁰, dont celle conservée à Rome, à la Villa Albani, qui fut un temps attribuée à Antoon Van Dijck³¹. Nous ajoutons une quatorzième copie³², bien que dans cette dernière le Christ ait les bras plus écartés et que la ville de Jérusalem soit absente.

M. Díaz Padrón est convaincu que ce tableau de Rubens est « *le modèle de la Crucifixion de l'abbaye de Tongerloos perdue lors de l'occupation française et d'un dessin exécuté par Pontius (?!) conservé au musée Boymans-van Beuningen à Rotterdam* »³³. Si l'on se réfère à Max Rooses³⁴, l'abbaye nobertine de Tongerloos, près d'Anvers, aurait abrité un *Christ en croix*, œuvre de P.P. Rubens. Il s'agirait d'un *Christ crucifié entouré de deux anges combattant la Mort et le Péché*. En effet, d'après une annotation figurant sur un exemplaire du catalogue de R. Hecquet (1751-1767) conservé à la Teylers Stichting de Haarlem et relevée par Voorhelm Schreevoogt dans son catalogue³⁵, le tableau disparu « *aurait été placé dans le réfectoire de l'abbaye* ». Il avait été acheté à Anvers en 1648³⁶ pour le prix « *modéré* » de 590 florins lors de la vente de tableaux de la collection du duc de

²⁷ J. R. JUDSON, *op. cit.*, p. 126.

²⁸ L'interprétation *janséniste* est triplement aberrante: Rubens était très lié aux Jésuites; le peintre meurt en 1640, date à laquelle les écrits de Jansenius paraissent pour la première fois...et le Christ janséniste "aux bras étroits" n'a pas existé comme le démontre A. GAZIER dans: *Les Christs prétendus jansénistes (Revue de l'Art chrétien, 1910, p. 77 et seq.)* cité entre autres par L. RÉAU dans: *Iconographie de l'Art chrétien, Paris, 1957, II, p. 481.*

²⁹ Voir à ce sujet J. de LANDSBERG, *op. cit.*, p. 92.

³⁰ J. R. JUDSON, *op. cit.*, p. 128.

³¹ M. ROOSES, *op. cit.*, p. 86.

³² Voir *Il Dipingere di Fiandra, 100 dipinti fiamminghi dal '400 al '700*, cat. d'expo., Rome, 1999, p. 189.

³³ M. DÍAZ PADRÓN, *ibidem*. Le dessin est de la main de Rubens ! (Voir infra, p. 16).

³⁴ M. ROOSES, *op. cit.*, p. 87 et seq.

³⁵ C. G. VOORHELM SCHREEVOOGT, *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*, Haarlem, 1873, p. 44 (n° 295).

³⁶ Voir à ce sujet W. Van SPILBEECK, *De voormalige abdijkerk van Tongerloos en hare kunstschaten*, dans: *Vlaamsche School*, Anvers, 1883, pp. 81-82.

Buckingham³⁷. L'acheteur, un certain Mathieu Anthonissen, « *gardien du refuge de Tongerlo à Anvers* », le céda à un abbé nommé Wichmans qui, dans une lettre datée du 27 novembre 1648, le proposa au prieur de l'abbaye de Tongerlo. On y parle d'un tableau de « *douze pieds de haut et six pieds de large, sans le cadre* » (344 x 171 cm)³⁸. Mais il n'est question que d'un « *Christ en croix peint par Rubens* », sans autres éléments descriptifs qui pourraient donner à penser qu'il s'agit bien du Christ entouré d'anges combattants. Max Rooses ajoute que, le 28 avril 1618, Rubens proposa à sir Dudley Carleton, ambassadeur anglais à La Haye, plusieurs tableaux dont un « *Crucifix de grandeur nature* »³⁹, qu'il appelait « *la meilleure pièce que j'aie jamais peut-être faite* »⁴⁰, en échange de marbres antiques. C'était un tableau de douze pieds sur six, soit les mêmes dimensions que le « *Christ* » de Tongerlo, que le maître estimait à 500 florins (2.500 euros). Était-ce le *Christ aux anges combattants* que l'abbaye de Tongerlo allait acquérir plus tard ? Le titre que donnait Rubens à son tableau ne permet pas de savoir si les anges y figuraient⁴¹. Le tableau de Tongerlo aurait été accroché un certain temps dans un des bas-côtés de l'église du couvent. La toile, déchirée par accident, fut admirablement restaurée et replacée dans le réfectoire⁴². Le tableau est perdu, probablement détruit par les soldats de la République française lorsque ceux-ci dévastèrent l'abbaye en 1794.

Le *Christ en croix* de Rotterdam

Le musée Boymans-van Beuningen, à Rotterdam, conserve un dessin de la main de Rubens⁴³. Il n'est ni signé ni daté (fig.5). Sous une arcade aux écoinçons ornements, le Christ est cloué sur une croix faite de troncs d'arbre. Les bras se dressent en un V étroit. La croix se détache sur un fond de nuages mena-

³⁷ Ceci est contesté par E. DUVERGER (*Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*) cité par J. R. JUDSON *op. cit.*, p. 132) qui a établi que la collection fut vendue l'été 1650 non pas en vente publique mais de gré à gré, et dont la plus grande partie fut acquise par l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas du Sud.

³⁸ Le pied d'Anvers, aux XVI^e et XVII^e siècles, correspond à 28,68 cm.

³⁹ Ce tableau ne peut pas être le *Christ en croix* de Munich (Alte Pinakothek) comme le mentionne M. JAFFÉ (*Rubens, Catalogo, op. cit.*, p. 118) dont les dimensions (145,5 x 91,8 cm) sont nettement plus réduites.

⁴⁰ Voir M. ROOSES - Ch. RUELENS, *Correspondance de Rubens*, Anvers, 1887-1909, II, pp. 135-136.

⁴¹ M. JAFFÉ (*op. cit.*, p.176, n° 145) pense que le tableau de Greenville a peut-être servi de modèle à cette version de Crucifixion. De son côté, J. Richard JUDSON (*op. cit.*, pp. 126 et 132) émet l'hypothèse que le tableau de Tongerlo dériverait des *Christ en croix* d'Anvers et de Madrid et que le tableau de Greenville, qu'il attribue à un des suiveurs de Rubens des années postérieures à 1610 (date retenue par M. Jaffé pour son exécution), pourrait être un reflet de celui de Tongerlo, voire une copie du tableau proposé à Sir Carleton.

⁴² Voir note n° 36.

⁴³ 585 x 367 mm, craie noire, rehaussé de brun et de gris à l'huile (inv. n° Rubens 3). Voir J. R. JUDSON, *op. cit.*, fig. n° 101.

çants, troué à gauche par l'éclipse de soleil. Le *titulus* déroulé est fixé par deux clous semblables aux clous du supplice et ne porte aucun texte. Le Crucifié couronné d'épines, la tête inclinée vers sa gauche, lève les yeux au ciel et implore le Père. Les deux pieds sont cloués, le droit sur le gauche. Un pan du *perizonium* se soulève en proie au vent qui souffle au moment où les ténèbres envahissent le ciel. L'aîne gauche est découverte. Au bas du dessin à gauche, on aperçoit une colline rocheuse boisée sur le sommet et la ville de Jérusalem figurée sous la forme de coupôles, clochers, dômes et tours. Parmi ceux-ci se détache une fois encore l'église du Saint-Sépulcre, comme dans le tableau d'Anvers.



Fig. 5.
Pierre Paul Rubens, *Le Christ en croix*, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen (photo musée).



Fig. 6.
Pierre Paul Rubens, *La Chute
des Anges rebelles*, Munich, Alte
Pinakothek (photo musée).

À la droite du Crucifié, un ange se bat à poing fermé avec la Mort qui d'une main se protège la tête et de l'autre tient sa faucille. À la gauche du Christ, un second ange assène un coup de poing sur un diable qu'il tient par une aile et qui symbolise le Péché. Cette scène des anges combattants serait à l'origine de la dénomination *Christ au coup de poing* qui sera donnée plus tard à la gravure tirée du dessin⁴⁴.

Les anges combattants sont repris à ceux figurant dans la *Chute des anges rebelles*⁴⁵ (Munich, Alte Pinakothek) (fig.6) qui date des années 1620-1622, ce qui pourrait constituer un *terminus post quem* pour la datation du dessin⁴⁶. Ces

⁴⁴ Il est peut-être intéressant de signaler que le dessin servit à illustrer le mois de mai du calendrier que le musée fit paraître en 1940.

⁴⁵ Voir M. JAFFÉ, *op. cit.*, p. 267 (n° 678).

⁴⁶ Pour J. Richard. JUDSON (*op. cit.*, p. 130), les anges dérivent des anges combattants du *modello* du *Saint Michel terrassant les anges rebelles* (Bruxelles, Musées royaux: voir John Rupert MARTIN, *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, dans *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, I, Bruxelles, 1968, fig. n° 16) destiné à la décoration de l'église des Jésuites d'Anvers et réalisé vers 1620-1622. Les peintures seront détruites lors du violent incendie du 18 juillet 1718.

deux anges se retrouvent également dans la *Femme de l'Apocalypse* (Munich, Alte Pinakothek), datée des années 1624-1625⁴⁷. Ces datations rendent peu probable le fait que le tableau proposé en 1618 à Sir Carleton fût le *Christ au coup de poing* et que le dessin de Rotterdam fût antérieur à 1622⁴⁸. En conclusion, il nous paraît raisonnable d'admettre que le dessin de Rotterdam a été exécuté au plus tôt vers 1622 et au plus tard en 1631, date de la parution de la gravure de Pontius.

D'un point de vue iconologique, le thème du Christ terrassant la Mort et le Péché était habituellement réservé à l'iconographie du Christ ressuscité se dressant au-dessus du tombeau. Ce thème né en Italie au XIV^{ème} siècle a été lié au début du XVI^{ème} siècle à la doctrine luthérienne se rapportant à la Résurrection⁴⁹ et fut développé par des artistes réformés comme Lucas Cranach (dans une de ses gravures) ou Hans Holbein le Jeune⁵⁰. Dans les Flandres, ce thème apparaît vers 1540 sur un tableau d'un maître anonyme qui fit partie de la collection Hulin de Loo⁵¹. Quelques années plus tard, le Malinois Michiel Coxcie (v.1499-1592) représente dans le *Triomphe du Christ* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) un Christ ressuscité assis sur un nuage, tenant d'une main la croix et écrasant des pieds sur la dalle tombale la Mort (un crâne) et le Péché (un serpent). Un peintre brugeois, sans doute Marcus Gheeraerts l'Ancien (v.1521-1587), reprend dans les années 1560-1568 le même thème dans son *Christ triomphant* (Bruges, Oud-Sint-Janshospitaal) où on y voit le Christ assis sur le bord du tombeau fermé, terrassant d'un pied un crâne et un serpent⁵². Vers 1585-1590, le peintre anversois Maerten de Vos (1532-1603) peint le *Triomphe du Christ* (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten): c'est un Christ debout posant un pied sur un crâne et l'autre sur une bête monstrueuse renversée sur le dos. Rubens, à son tour, reprend ce thème dans le *Christ triomphe de la Mort et du Péché* vers 1615. Il en existe plusieurs variantes: le Christ écrasant du pied la Mort et le Péché assis sur un nuage tel Jupiter dans l'Olympe (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts)⁵³, ou simplement assis sur le tombeau fermé (fig.7) de la Gallery of Fine Arts de Columbus (Ohio)⁵⁴, ou encore

⁴⁷ Voir M. JAFFÉ, *op. cit.*, p. 284 (n° 784).

⁴⁸ G. GLÜCK et F. M. HABERDITZL (*Die Handzeichnungen von Rubens*, Berlin 1928, pp. 47-48, n° 140) datent cependant le dessin de Rotterdam d'« avant 1622 » et y voient une « main étrangère qui pourrait être celle de Pontius ». Comme Pontius ne rejoignit Rubens qu'en 1623 ou 1624, à peine âgé de 20 ans, cette antériorité nous semble devoir être rejetée.

⁴⁹ Voir à ce sujet Julius S. HELD, *A Protestant Source for a Rubens Subject*, dans: *Liber Amicorum Karel G. Boon*, Amsterdam, 1974, p. 83 et seq.

⁵⁰ Hans Holbein le Jeune: *L'ancienne et la nouvelle Loi*, vers 1530-1535 (Édimbourg, Nat. Gal. of Scotland).

⁵¹ Huile sur bois, 73,5 x 64 cm. Localisation inconnue (Vente S. Hartveld, Anvers 1928).

⁵² Il faut signaler que, de l'autre pied, le Christ foule un globe renversé sur lequel est fixée une croix, symbole de la domination du monde par l'Eglise catholique, que le peintre devenu calviniste s'est plu à stigmatiser.

⁵³ Voir David FREEDBERG, *Rubens, the Life of Christ after the Passion*, dans: *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VII, Londres, 1984, fig. n° 26.

⁵⁴ Voir D. FREEDBERG, *ibidem*, fig. n° 27: huile sur toile, 211,5 x 170,8 cm.



Fig. 7.
Pierre Paul Rubens, *Le Christ triomphant de la Mort et du Pêché*, Columbus (Ohio),
Gallery of Fine Arts (photo musée).

(vers 1630) debout triomphant du Pêché et de la Mort (antérieurement à New York, Brooklyn Museum)⁵⁵.

Avec le *Christ au coup de poing* Rubens innove. On n'est plus en présence du Christ ressuscité qui triomphe écrasant du pied la Mort et le Pêché, mais ce sont des *anges* qui à ses côtés combattent sous le *patibulum* de la croix. L'imagerie des anges volant sous la croix avait vu le jour en Italie à la fin du XIII^{ème} et début du XIV^{ème} siècle dans les fresques de Cimabue et de Giotto (Assise, basi-

⁵⁵ Voir D. FREEDBERG, *ibidem*, fig. n° 31. Le concile de Trente avait préconisé de représenter le tombeau fermé (et non ouvert comme l'entendaient les Réformés) et réprovera le personnage du Christ ressuscité flottant au-dessus du tombeau. Rubens respecte parfaitement ces injonctions.

lique de San Francesco): on y découvrait des anges approchant des calices pour récolter le sang des plaies du Crucifié ou se voilant la face devant l'horreur du supplice⁵⁶. Ce thème devait voir le jour en Flandres vers 1400 sous la forme d'anges endeuillés volant sous le *patibulum* (*Calvaire* du Retable des Tanneurs, anonyme, Bruges, église Saint-Sauveur).

Michael Viktor Schwarz⁵⁷ tient pour vraisemblable que Rubens, lors de son séjour en Italie, aurait eu l'occasion de voir des gravures tirées de la *Crucifixion* de Michel-Ange peinte pour Vittoria Colonna vers 1541⁵⁸ et, en particulier, la gravure de Bonasone datant des années 1565 (fig.8)⁵⁹, qui montre un Christ encore

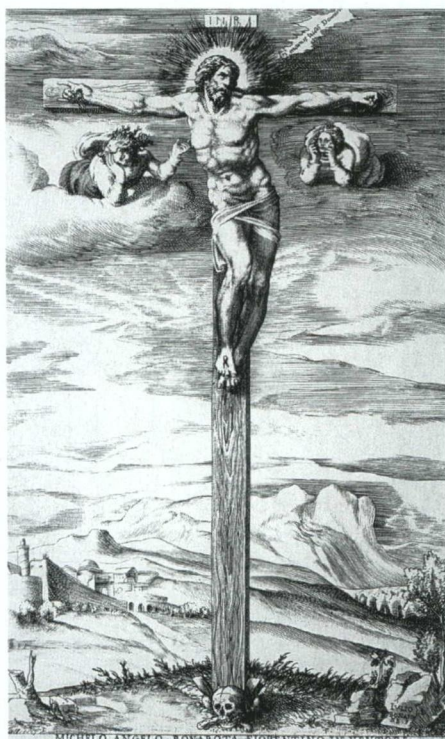


Fig. 8.
Giulio Bonasone, *Crucifixion*
(ill. Barch).

⁵⁶ Lydie HADERMANN-MISGUICH nous a aimablement fait remarquer que la représentation d'anges volant sous le patibulum serait plutôt d'origine byzantine comme il apparaît par exemple dans la *Crucifixion* (vers 1230) de la Mavriotissa de Kastoria (anges poussant et repoussant les allégories de l'Eglise et de la Synagogue): voir à ce sujet son *À propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIIIe siècle*, dans: *Studia slavico-byzantina et mediaevalia eupsensia*, I, Sofia, 1988 (1989), pp. 144-45. Voir aussi la *Crucifixion* de Studenica (vers 1209), dans: Tania VELMANS, *Rayonnement de Byzance*, Paris, 1999, pl. 72.

⁵⁷ Michael Viktor SCHWARZ, *Der Kupferstich "Le Christ au coup de poing": Rubens antwortet Michelangelo*, dans: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1990, XLIII, pp. 111-128.

⁵⁸ L'œuvre a disparu. Il en subsiste des copies et le dessin préparatoire. Voir à ce sujet J. de LANDSBERG, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁹ 288 x 151 mm. Voir *The Illustrated Barch*, New York, 1985, 28, p. 247.

vivant, la tête légèrement tournée vers la gauche, implorant son Père. Sous le *patibulum* volent, de part et d'autre du *stipes*, des anges éplorés. Au bas à gauche, on aperçoit un paysage montagneux surplombant la ville de Jérusalem. M. V. Schwarz voit ainsi dans le *Christ au coup de poing* une « réponse de Rubens à Michel-Ange ». Cette hypothèse ne nous a pas convaincus.

Paul Pontius⁶⁰ tira une gravure sur cuivre (fig.9) du dessin de Rubens. Elle

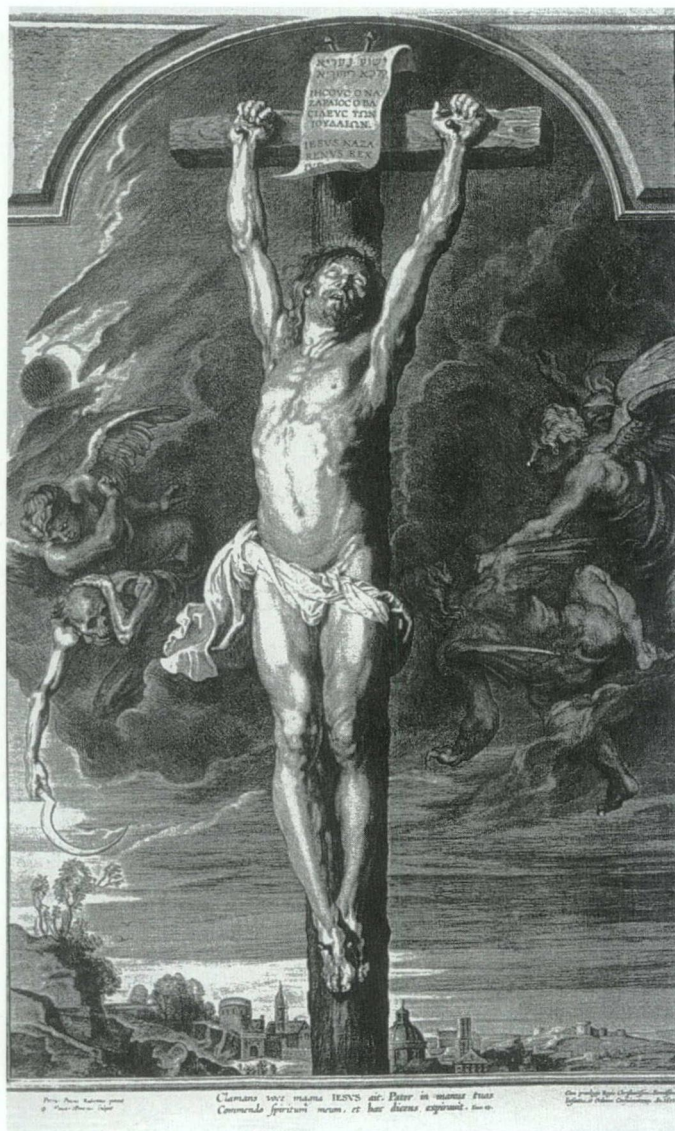


Fig. 9.
Paul Pontius,
*Le Christ
au coup de poing.*

⁶⁰ Pauwel Du Pont, alias Paul Pontius (1603-1658), peintre puis graveur anversois, élève du graveur Lucas Vorsterman, et qui devint le graveur favori de Rubens et habita chez lui de 1624 à 1631.

est signée et datée 1631⁶¹. Elle respecte le dessin de Rotterdam, mis à part le motif décoratif des écoinçons qui n'a pas été repris, sans doute pour créer un simulacre de retable, ainsi que l'ange de droite qui ici ne tient pas le Pêché par l'aile mais par le bras. Le Pêché a les mains et les pieds griffus ce qui n'était pas très visible sur le dessin. Le *titulus* porte en hébreu, grec et latin l'inscription « *Jésus le Nazaréen, le roi des Juifs* », mais il est fixé contre le *stipes* qui, dès lors, ne se voit plus et efface ainsi l'effet de niche rendu sur le dessin par l'arcade. Au pied de la colline, on distingue de petits personnages: deux cavaliers, deux lanciers et deux figures qui pourraient être les saintes femmes. Au bas de la gravure, entre la signature et les patentes, on peut lire sur deux lignes: « *Clamans voce magna IESU ait Pater in manus tuas. Commendo spiritum meum, et haec dicens expiravit - Lucae cap.XXIII* », les mots dont fait usage l'évangéliste Luc pour décrire le moment où le Christ remet son esprit entre les mains de son Père (*Luc*, XXIII,46). Rubens mentionna l'existence de la gravure dans une lettre adressée à son ami Peyresc le 31 mai 1635 dans laquelle il disait que l'estampe était datée de 1632. A tort, car elle est de 1631: en fait, Rubens voulait qu'elle fût protégée en France par un nouveau « *copyright* » de ses estampes qui prenait cours le 23 mars 1632, alors que l'ancien « *copyright* » avait expiré le 3 juillet 1629⁶². Il ajoutait qu'il l'avait « *retouchée plus d'une fois de sa propre main* »⁶³. Une des épreuves retouchées est conservée à Paris, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. L'estampe a été légèrement élargie sur le côté droit⁶⁴. Le flanc droit du Christ, les contours de la lune et les arbres sont retouchés à la craie blanche. La couronne d'épines est renforcée à l'encre brune et à la craie blanche. Le texte du *titulus* et le texte évangélique du bas sont écrits à l'encre brune et les mots « *Commendo spiritum meum* » ont été supprimés.

Les suiveurs

Nous considérons que c'est très vraisemblablement en 1630-1631 que le dessin du *Christ au coup de poing* fut exécuté et nous partageons entièrement l'opinion de J. Richard Judson, à savoir que les *Christ en croix* d'Anvers et de Madrid ont été « *à la base des différents Christ en croix exécutés par les suiveurs inconnus*

⁶¹ 583 x 380 mm. (Bruxelles, Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes, n° S I 29247). Signature en bas à gauche: *Petrus Paulus Rubenius pinxit, Paulus Pontius sculpsit. An 1631* et à droite mention de l'imprimatur accordé par le roi de France, l'infante Isabelle, gouvernante des Pays Bas du Sud et le gouvernement des Pays-Bas du Sud: *Cum priuilegijs Regis Christianissimi, Serenissimae Infantis, et Ordinum Confederatorum*. Voir J.R. JUDSON, *op.cit.*, fig. n° 102. La gravure est répertoriée sous le n° VS 295 dans le catalogue VOORHELM SCHNEEVOOGT (voir note n° 35). À propos de la gravure, il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'une fois la plaque gravée, où gauche et droite ont été inversées par rapport au dessin, on réalise une *contre-épreuve*, c'est-à-dire une image identique au dessin, en passant sous une presse la planche encree contre une feuille blanche.

⁶² Voir à ce propos: Nico VAN HOUT, *Rubens, l'art de la gravure*, Gand/Amsterdam, 2004, p. 36.

⁶³ Voir M. ROOSES - Ch. RUELENS, *op. cit.*, VI, p. 107.

⁶⁴ 608 x 386 mm (inv n° Rés. Cc 34 n° 10497).

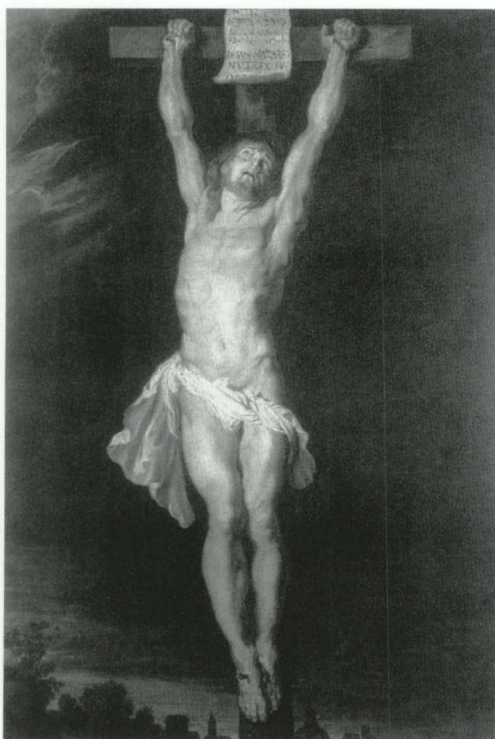


Fig. 10.
Anonyme, *Le Christ en croix*, Londres,
Wallace collection (photo musée).

de Rubens qui empruntèrent également les motifs de la gravure de Pontius »⁶⁵. Ainsi, le *Christ en croix* de la Wallace Collection (Londres)⁶⁶ et celui de la Kress Collection (New York)⁶⁷, prennent tout naturellement place dans la chronologie des oeuvres des « *suiveurs inconnus* » et peuvent être datés postérieurement à 1631: ces deux tableaux ont en commun la position de la tête, le *titulus* fixé par deux clous, le type de torse, le rendu du *perizonium*, l'alignement des jambes et la vue de Jérusalem qui, au bas du tableau de la collection Wallace (fig.10), est identique à celle de la gravure de Pontius⁶⁸. Si, pour Michael Jaffé, ces deux tableaux sont « *un peu plus tardifs que le tableau de Greenville* »⁶⁹ qu'il date,

⁶⁵ J. R. JUDSON, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁶ Huile sur bois, 105 x 70 cm. Non signée, non datée. Voir J. R. JUDSON, *op. cit.*, fig. n° 98.

⁶⁷ Huile sur bois, 116,7 x 90 cm. (K 160). Non signée, non datée. Voir C. EISLER, *op. cit.*, fig.n° 99.

⁶⁸ C'est aussi ce que pensent Jan A. GORIS et Julius HELD (*Rubens in America*, New York, 1947, p. 51): ils voient dans le tableau de la collection Kress un *Christ au coup de poing* où manqueraient les anges combattants; seul le bras gauche du Crucifié s'écarte un peu plus vers la gauche et le paysage est différent, l'artiste ayant surdimensionné la colline et rejeté la ville de Jérusalem à l'arrière-plan.

⁶⁹ M. JAFFÉ, *op. cit.*, p. 176 (n° 145).

rappelons-le, des environs de 1610, ils seraient antérieurs au dessin de Rotterdam, ce qui nous paraît peu plausible.

À défaut d'un tableau représentant le *Christ au coup de poing* de la main de Rubens dont l'existence ne serait attestée que par les notations du catalogue Hecquet et qui aurait disparu à la fin du XVIII^{ème} siècle, force nous est d'envisager que le dessin de Rubens était destiné uniquement à la gravure que réalisa Pontius et qui devint le prototype des nombreuses copies peintes ou gravées qui ont pu être répertoriées à ce jour.

Pour que tant de suiveurs s'en emparent, il faut croire que le succès rencontré par le *Christ au coup de poing* était dû à l'originalité du traitement du thème du *Christ victorieux de la Mort et du Péché* intégré dans la scène de la *Crucifixion* d'un Christ solitaire et vivant. Ce sont des copies qui peuvent être qualifiées de « copies exactes »⁷⁰.

J. Richard Judson⁷¹ dénombre huit tableaux et quatre gravures. Nous avons pu compléter cet inventaire par l'ajout de quatre tableaux: Munich (Bayerische Staatsgemäldesammlungen), Gand (Bijloke), Milan (en mains privées) et Londres (Christie's, 1997) ainsi que cinq gravures dont quatre sont pourtant répertoriées dans le catalogue de Voorhelm Schneevoogt⁷²: les n° 298, 300, 301 et 301bis. Nous nous attarderons ci-dessous sur quelques unes de ces copies en raison de l'intérêt particulier présenté par certaines d'entre elles.

Les deux *Christ en croix* de Gand

Le Oudheidkundig Museum-Abdij van de Bijloke à Gand possède deux tableaux non signés ni datés qui sont des copies du *Christ au coup de poing*. Le premier est un panneau ovale⁷³ orné d'un cadre de *putti* sculptés (fig.11). Il représente fidèlement la figure du Christ de la gravure de Pontius, mais les anges combattants ainsi que la ville de Jérusalem sont absents. Il daterait du XVII^{ème} siècle⁷⁴. Le second tableau qui daterait de la fin du XVII^{ème} siècle et dont ne parle pas J. Richard Judson, est peint sur toile⁷⁵. Il reprend la figure du Christ de la gravure de Pontius sans l'arcade ni les anges combattants et omet la mention en hébreu sur le *titulus*. Par contre, la ville de Jérusalem y est présente.

⁷⁰ "Des oeuvres analogues quant à leur apparence, mais d'exécution plus tardive que le modèle" selon la définition d'Hélène MUND, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, V, 1983, p. 25.

⁷¹ J.R. JUDSON, *op.cit.*, p. 129.

⁷² Voir VOORHELM SCHNEEVOOGT, *op. cit.*, p. 45.

⁷³ Huile sur bois, 57,5 x 46 cm (inv. n° 766).

⁷⁴ A. DE SCHRIJVER et C. VAN DE VELDE, *Stad Gent, Oudheidkundig Museum, Abdij van de Bijloke*, Gand, 1972, p. 156 et seq.

⁷⁵ Huile sur toile, 213 x 130 cm (inv. n° 665).

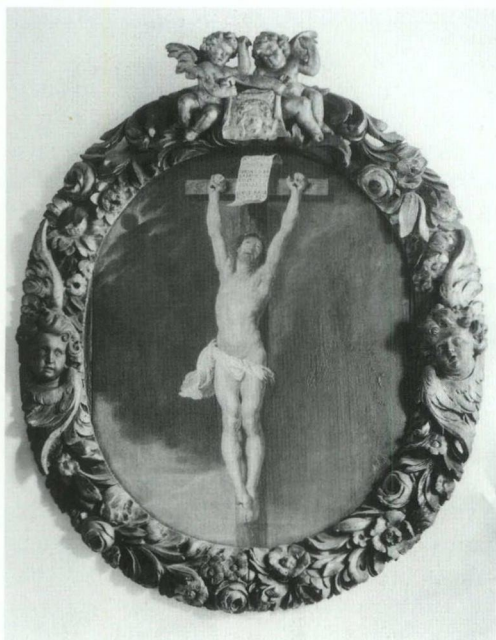


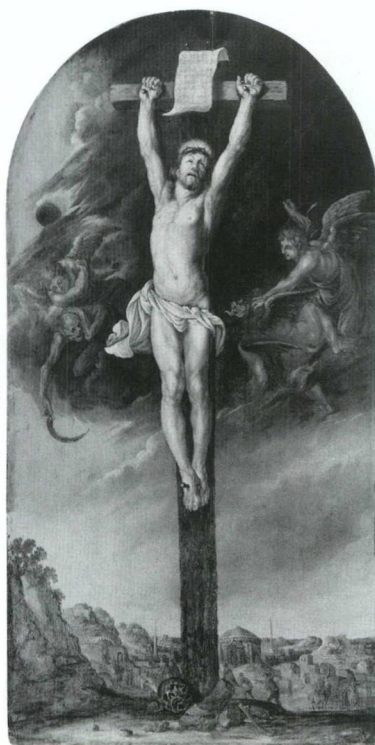
Fig. 11.
Anonyme, *Le Christ en croix*, Gand,
Oudheidkundig Museum-Abdij van de
Bijloke (photo IRPA, Bruxelles).

Le Christ en croix de Zolder

L'église Saint-Vincent à Zolder, dans le Limbourg belge, a abrité un panneau cintré⁷⁶ dont le sujet est le *Christ au coup de poing*, monogrammé VD mais non daté, aujourd'hui en dépôt au couvent des soeurs maricoles de la ville (fig.12). La croix est nettement plus haute et les pieds du Crucifié arrivent au tiers inférieur du *stipes* calé en terre à l'aide d'un bloc de bois à côté duquel repose un crâne. La ville de Jérusalem est très différente de celle de la gravure: la colline de gauche est plus élevée et la ville est amputée à droite, ce qui est dû au format du panneau. Des personnages vêtus à la « turque », certains armés de lances et d'autres à cheval, évoluent de part et d'autre de la croix. Lors d'un nettoyage en

⁷⁶ Huile sur bois, 82 x 41 cm.

Fig. 12.
Anonyme, *Le Christ en croix*, Zolder, Sint-Vincentius
(photo IRPA, Bruxelles)



1937, le monogramme VD apparut en bas à droite. En 1948, le professeur Paul Coremans, directeur de l'IRPA (Institut Royal du Patrimoine artistique, à Bruxelles), aurait identifié ce monogramme comme étant la signature d'Antoon van Dijck⁷⁷. On ne retrouve aucune trace de cette authentification. Par ailleurs, on sait que les rares oeuvres que Van Dijck a signées (une demi-douzaine) l'étaient de son nom écrit en entier, exception faite du *Silène ivre* signé AVD (Dresde, Gemäldegalerie). Les figures des anges sont faibles et si la qualité de la figure du Christ est meilleure, elle est loin de la facture de Van Dijck. La fiche technique de l'IRPA parle d'un copieur inconnu et date le tableau de 1691-1701⁷⁸. Selon E. Haverkamp-Begemann⁷⁹, le tableau serait du XVII^{ème} siècle, sans autre précision.

⁷⁷ Selon les dires du curé E.H. Kesters, rapportés par Myriam VANROY dans un mémoire de fin d'études, *De St-Vincentius kerk, een stukje geschiedenis van Zolder* (1987), au Hoger Instituut voor Beeldende Kunsten, St-Lukas, Gand, p. 32 et seq.

⁷⁸ IRPA (Bruxelles): cliché n° 66041.

⁷⁹ Voir BURCHARD - D'HULST, *Tekeningen van P.P.Rubens*, cat. d'expo., Anvers, 1956, p. 96.

Le *Christ en croix* de Milan, collection particulière

Le tableau de Milan⁸⁰ que nous avons pu voir, n'est ni signé ni daté. Il a perdu de sa lisibilité originale par suite de repeints « *incohérents* »⁸¹. La radiographie aux rayons X et la réflectographie dans l'infrarouge montrent que le tableau a été « *remanié* » : la figure du Christ a été refaite, le clou sur le pied gauche a été ajouté et la blessure sanglante au côté gauche (!) a été supprimée. Ceci laisse supposer que l'artiste venu en seconde main a voulu respecter scrupuleusement la gravure de Pontius et qu'il a reproduit le thème de celle-ci sur une ancienne *Crucifixion* qu'il aurait récupérée. Le *titulus* est simplement accolé au *stipes* et le texte, dont la mention en hébreu manque (peut-être effacée par le temps), comporte une faute d'orthographe dans le texte grec. L'ange à main droite tient le Péché par la gorge et non par l'aile ou par le bras. Selon Annick Born⁸², « *l'écriture est lisse, bien différente de celle de Rubens qui joue sur des empâtements d'épaisseur variable. La palette est relativement terne et les carnations ne montrent pas les nuances raffinées des tons nacrés des carnations chères à Rubens* ».

Le *Christ en croix*, vente Christie's

En 1997, un *Christ en croix* a été mis en vente à Londres, chez Christie's, catalogué comme « *attribué à un suiveur de P.P. Rubens d'après la Crucifixion du musée d'Anvers* »⁸³. En fait, le sujet reproduit fidèlement la gravure de Pontius mais inversée et pourrait avoir été inspiré par la gravure anglaise Thomas Booth (voir infra, p.29).

Le *Christ en croix* de Munich

Sur ce panneau⁸⁴, l'artiste a repris fidèlement le motif de la gravure de Pontius (fig.13) mais y ajoute deux *putti* d'un style classique typique du XVII^{ème} siècle et voletant à hauteur du *stipes*. L'artiste donne plus d'importance à la colline boisée et montre le pied de la croix qui est étagée par deux blocs de bois et quelques pierres. Les petits personnages sont absents. Le catalogue du musée l'attribue à un « *artiste allemand du XVII^{ème} siècle* ».

⁸⁰ Huile sur toile, 98 x 69 cm, présentée dans le catalogue de vente de Finarte (7 mai 1996) sous le n° 113 comme « *œuvre de l'école napolitaine du XVII^{ème} siècle* ».

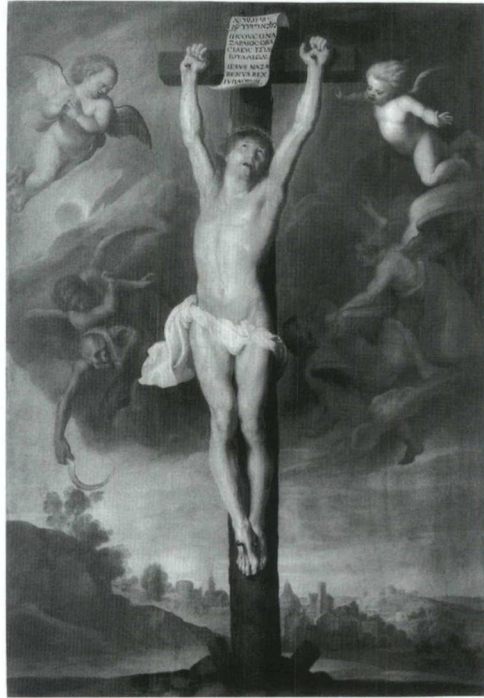
⁸¹ Selon le rapport d'Alessandra Lucia CARRUZZI, experte à Milan (novembre 1997).

⁸² Conclusions des discussions (octobre 2000) tenues au Centre de Recherche et d'Études technologiques des Arts plastiques de l'Université Libre de Bruxelles.

⁸³ Huile sur toile, 148,5 x 99cm. Voir *Old Master Pictures* (cat. de vente), Christie's South Kensington, 2 juillet 1997, n°368.

⁸⁴ Huile sur toile, 96 x 67 cm., Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. n° 7086.

Fig. 13.
Anonyme, *Le Christ en croix*, Munich,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
(photo musée).



Gravures du *Christ au coup de poing*

Dans l'ensemble, les diverses gravures⁸⁵ copiées à partir de la gravure de Pontius sont des « copies exactes ». À noter la VS 297 inversée⁸⁶ qui pourrait être l'oeuvre d'un graveur anglais si l'on se base sur la mention écrite en bas à droite « *are to be sold London by Thomas Booth* ».

En France, le *Christ au coup de poing* se retrouve sans les anges combattant la Mort et le Pêché dans la gravure VS 298⁸⁷, oeuvre du graveur parisien François Ragot le Jeune (1638-1670). L'artiste a supprimé l'inscription « *Clamans voce...haec dicens expiravit* » et a gravé sur le *stipes* un « *Jesus autem spiritum* ». Selon Lorenzo Pericolo⁸⁸, cette gravure où ne figure pas l'arcade pourrait être celle dont la figure du Christ implorant le Père inspira Philippe de Champaigne pour peindre, vers 1640-1644, son *Christ en croix*⁸⁹. D'autres artistes français gravent à leur tour le *Christ au coup de poing*. François Langot (1641-1679) inverse le sujet dans la VS 301⁹⁰ et signe à gauche « *Langot fecit* » et « *Herman Weyen*

⁸⁵ Numérotation V.S. selon le catalogue VOORHELM SCHNEEVOOGT, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁸⁶ 549 x 379 mm. (Bruxelles, Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes, n° S 1 29248).

⁸⁷ 595 x 460 mm.

⁸⁸ Lorenzo PERICOLO, *Philippe de Champaigne*, Tournai, 2002, p. 267.

⁸⁹ Huile sur toile, 225 x 150 cm. (Paris, Musée du Louvre). Voir L. PERICOLO, *op. cit.*

⁹⁰ 530 x 368 mm.

excudit ». Pierre Landry (1600-1668), un élève de Langot, reprend dans une estampe⁹¹ non répertoriée par Voorhelm Schneevogt le thème de la gravure et entoure la composition d'une guirlande de laurier et de chêne.

On retrouve le *Christ au coup de poing* dans la gravure VS 300⁹² gravée à l'envers par l'Anversois Cornelis Galle (1576-1650) qui signe « *Corn. Galle ex. Antwerpiae* ». Dans la gravure répertoriée VS 301bis⁹³ apparaît la signature « *E. d'Alton sculp.* » : le sujet est inversé, les deux anges combattants sont absents et l'estampe ne porte aucun texte. Le signataire, le docteur Eduard d'Alton (1772-1840), un collectionneur allemand, a souvent gravé ses sujets d'après les tableaux qu'il possédait...Ce serait peut-être la toute dernière copie gravée du *Christ au coup de poing*.

La figure du Christ de la gravure de Pontius allait influencer plusieurs artistes dans leur représentation du Christ en croix. Ainsi Rembrandt, qui se serait procuré la gravure dès sa parution, reprend-il la figure du Christ dans son *Christ en croix* daté de 1631⁹⁴, aujourd'hui en l'église paroissale du Mas-d'Agenais (près d'Agen). Le maître a cependant pris soin de reproduire le texte du *titulus* dans l'ordre mentionné par l'évangéliste Jean. On retrouve encore ce type de Christ chez Jacob de Wit (*Christ en croix*, 1719, au Museum voor Religieuze Kunst Jacob van Horne, à Weert) ou chez Eugène Delacroix (*Christ en croix*, 1822, en l'église de Saint-Jean-de-Malte à Aix-en-Provence).

Conclusion

La présente analyse fait ressortir plus particulièrement l'extraordinaire intérêt suscité par le *Christ au coup de poing* de Pierre Paul Rubens dans les années qui suivirent la parution de la gravure de Pontius. Le thème du Christ solitaire et vivant, cloué sur la croix et combattant la Mort et le Péché, fut une véritable originalité qui explique ce succès. La chronologie qui permet de déterminer les sources qui ont inspiré le *Christ au coup de poing* et la restitution d'une généalogie des tableaux et gravures ayant pour sujet ce thème ainsi que l'investigation iconologique apportent un peu plus de précision quant à la genèse de l'œuvre et à sa diffusion⁹⁵.

⁹¹ 650 x 476 mm.

⁹² 436 x 300 mm (Bruxelles, Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes, n° S I 29249).

⁹³ 593 x 382 mm.

⁹⁴ Voir J. de LANDSBERG, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁵ Nous tenons à adresser nos plus vifs remerciements à celles et à ceux qui nous ont aidé dans la préparation de cet article: le propriétaire du *Christ en croix* de Milan qui est à l'initiative de cette étude, les professeurs Lydie Hadermann-Misguich et Didier Martens (Université Libre de Bruxelles), ainsi que Annick Born le Rubenianum (Anvers), Madame Jeannine Baldewijns (Museum van de Bijloke, Gand), les Zusters Maricolon de Zolder et l'Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles).

MAGIE DÉMONIAQUE ET ALLÉGORIE DE L'OUÏE :
LE CANON MUSICAL
DANS LES VANITÉS DE BREUGHEL, NATALI ET VAN LAER

LAURENCE WUIDAR*

Les Vanités sont un genre à part entière de la peinture occidentale. Il est de notoriété publique que les instruments de musique en sont partie intégrante¹, au même titre que d'autres symboles : sabliers, crânes, fleurs, bulles de savon et autres représentations traditionnelles du temps qui passe et de la brièveté de la vie. Dans la culture du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècle, l'instrument de musique a plusieurs significations. Lorsqu'il se présente dans une Vanité, à l'instar des autres composantes de ce genre pictural, il dépasse la fonction décorative ou anecdotique. Diverses analyses ont montré le rapport entre la musique et le thème des vanités. De façon générale, la musique symbolise le monde des plaisirs, monde que les vanités dénoncent.

* Tous mes remerciements à Monsieur Didier Martens, pour m'avoir éclairée en histoire de l'art durant les cours et séminaires de l'Université Libre de Bruxelles, pour m'avoir lue, relue et corrigée lors de séminaires et pour les différentes versions de cet article.

¹ Ceci est un élément bien connu de la recherche, que l'on pense par exemple aux contributions de Ingvar Bergström (*Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, New-York, 1956) ou André Pomme de Mirimonde (« Les natures mortes à instruments de musique de Peter Boel », dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1964 ; de Mirimonde, « La musique et le symbolisme dans les natures mortes de Simon Renard de Saint André », dans : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1968, pp. 47-56 ; « Musique et symbolisme chez Jan-Davidzoon de Heem, Cornelis-Janzone et Jan II de Heem », dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1970 ; « Les peintres flamands de trompe-l'œil et de natures mortes au XVII^{ème} siècle et les sujets de musique », dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1971, pp. 223-272 ; « Une Vanité à instruments de musique de Pieter Van Steenwyck au Musée de Belfort », dans : *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1, 1972, pp. 7-18).

En 1984 James Stevens² conclut sa contribution en rappelant ce qu'affirme la recherche depuis les années 1950 : la musique jouée accompagne les scènes galantes, mais aussi les représentations du monde sensuel, voire de la vie de péché : les bordels, la boisson, la luxure... Il poursuit en remarquant que les musiciens jouent ou chantent, mais ne lisent pas la musique. La lecture constitue un signe d'intellectualité opposée au climat sensuel. Peut-on développer ce constat et en préciser la nature et les conséquences ?

Si les partitions musicales destinées à être lues sont absentes des scènes amoureuses, en est-il de même dans les vanités ? Quels seraient le statut et la symbolique de la musique écrite parmi les attributs de ce genre pictural ? D'autre part, si la musique a sa place dans les Vanités, les Vanités ont aussi leur place en musique. Il peut sans doute nous apprendre quelque chose de confronter ces deux réalités vaniteuses.

Dans l'univers tout entier symbolique des vanités, mon hypothèse est que les partitions -les compositions musicales - possèdent, elles aussi, une valeur signifiante. À la rhétorique de l'image³ se joint la rhétorique musicale. Je commencerai par revenir brièvement sur le rôle de la musique écrite dans les scènes galantes. Ensuite, je parcourrai trois exemples où je montrerai que Giovan Battista Natali, Breughel de Velours (1568-1625) et Pieter Van Laer (1592-1642) se réfèrent tous à un genre musical particulier. Je circonscrirai certains symbolismes musicaux de ce genre afin de voir si la connaissance des œuvres musicales représentées par les peintres peut aider à la compréhension de ces œuvres.

Musique : des sens au symbole

De façon générale, du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle, l'instrument de musique symbolise la vie de plaisir, la vie voluptueuse et la fugacité du temps. La glose contemporaine -abondante⁴- n'hésite pas à ériger la musique, toujours temporelle, en emblème de la splendeur passagère⁵. Diverses sources des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles permettent de saisir précisément ce que signifient les instruments

² James R. Stevens, « Hands, music, and meaning in some seventeenth-century Dutch painting », dans : *Imago musicae*, 1984, pp. 75-102.

³ Sur le rôle de la rhétorique de l'image dans les vanités voir Marie Claude Lambotte, « La destinée en miroir », dans : Alain Tapié (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVIII^{ème} siècle. Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de la ville de Caen (1990) et du Musée du Petit Palais de la ville de Paris, 1991, p. 38.

⁴ Voir par exemple Norbert Schneider, *Les Natures mortes, Réalité et symbolique des choses, la peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes*, Cologne, 1990, p. 171 et suivantes ; Cécile De Coninck, « Le luth dans les arts figurés des Pays-Bas au XVI^{ème} siècle, étude iconologique », dans : *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XLVIII (1979), Bruxelles, p. 17 et suivantes ; Jean-Yves Bosseur, *Musique*, Genève, 1991, p. 70 et suivantes ; Jean-Yves Bosseur, *Musique et Beaux-Arts de l'Antiquité au XIX^{ème} siècle*, Paris, 1999 ; les ouvrages de Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth century*, New-York, 1956 ou les contributions de Mirimonde ci-dessus citées.

⁵ Pierre Somville, « Philosophie de la nature morte », dans : *Mélanges Pierre Colman, Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, 15, 1996, p. 125.

à cette époque. Les tableaux qui associent scènes galantes et musique sont légion, qu'il s'agisse d'un couple de luthiste et harpiste, d'un galant séducteur muni de son instrument ou encore d'un instrument posé au premier plan incitant le lecteur à s'unir à la musicienne esseulée. Qu'ils soient à cordes ou à vent, les instruments de musique, bien plus que la musique écrite rarement présente dans ces scènes, accompagnent les diverses galanteries.

Le genre pictural et littéraire de l'emblème - né au milieu du XVI^{ème} siècle en Italie - codifie parfaitement cette symbolique. Prenons quelques exemples parmi d'autres. Daniel Cramer, dans son célèbre recueil d'emblèmes (1581⁶), représente la *vita voluptaria* par une scène galante autour d'un luthiste sous la devise *Voluptas esca malorum* (Le plaisir est l'appât des maux) (fig. 1). Chez l'emblémateur

VOLUPTAS ESCA MA-
LORUM.



Fig. 1. Daniel Cramer, *Emblemata*, 1581, *Voluptas esca malorum* dont l'épigramme nous éclaire comme suit : « Pour à grand honneur parvenir, / garder te dois de suivre l'ombre/ Des voluptez : qui par encombre, / Te feront de honte rougir ».

⁶ Le recueil de Daniel Cramer édité de 1581 à 1698 est un recueil plurilingue (je me base ici sur la version quadrilingue de Francfort parue en 1630). Daniel Cramer, *Octoginta Emblemata moralia nova*, Francfort, 1630, R. Verlag New York 1971.



Fig. 2. Cesare Ripa, *Iconologia*, d'après l'édition de 1644, *Le sanguin*.

Cesare Ripa⁷, théoricien italien de l'emblème reprenant la tradition emblématique depuis Andrea Alciati, un homme jouant du luth représente le tempérament sanguin (fig. 2). Dans la gravure sur ce thème, le luthiste regarde un bouc brouyant une vigne et se détourne de la partition ouverte. L'épigramme nous fournit l'explication de ces éléments : « *Le sanguin. Ce jeune garçon [...] passe son temps à jouer du Luth ; Et du costé de cette figure se void un Mouton qui broute une grappe de raisin, & de l'autre un Livre de Musique ouvert. [...] Le] Mouton qui broute une grappe de raisin, cela signifie que le Sanguin est grandement adonné au plaisir de Venus & de Bacchus ; pource que le Mouton est grande-*

⁷ Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, II, Paris, Guillemot, 1644 R. Aux Amateurs de Livres, Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, 1989, p. 52. La première édition du recueil de Ripa date de 1593 (Rome). Une deuxième édition suit en 1602 à Milan puis à Rome en 1603 avec figures gravées. C'est cette édition qui fut traduite et de nombreuses fois éditée jusqu'au XVIIIème siècle. Son *Iconologie* paraît en Italie et en France (je me base ici sur la version française de 1644). *L'Iconologie* est éditée en Allemagne du milieu du XVIIème jusqu'à la fin du XVIIIème siècle.



Fig. 3. Crispijn van de Passe, *Adolescentia amori & Terra*, 1596.

ment enclin à la luxure, & qu'icy le raisin est pris pour Bacchus qui le produit ». L'on pourrait multiplier les exemples. Dans le domaine de la gravure, Crispijn van de Passe (sur un projet de Maerten de Vos) représente la terre et ses plaisirs galants ainsi que l'adolescent amoureux⁸ par un couple : une femme et un luthiste (fig. 3). Dans la gravure *Terra*, le gentilhomme joue du luth, sa dame chante mais le couple ne lit pas les partitions. Pareillement, l'adolescent amoureux regarde l'allégorie de l'amour en jouant de son luth sans prêter attention à la partition ouverte du côté opposé à la figure de l'amour. Les allégories de l'amour incarnées par la musique jouée semblent bien se détourner des partitions, de la musique écrite.

Mon hypothèse est qu'il existe un genre musical particulier qui fait contre-poids à cette signification de la musique-luxure, un genre musical déterminé qui symbolise la musique écrite et que ce genre musical a une place privilégiée dans les peintures de Vanités. Il s'agit d'un genre qui, tout comme les Vanités, possède sa symbolique propre et codifiée. Dès lors, la connaissance de ce genre musical et de ses symbolismes peut nous être utile dans la lecture des peintures de vanités, le symbolisme de la partition complétant celui des attributs peints.

En effet, si l'on trouve de nombreuses partitions dans les Vanités, nombre d'entre elles sont des canons. Il s'agit d'un genre particulier dans lequel une même

⁸ C. van de Passe, gravures *Terra* et *Adolescentia amori*, 1596.

phrase musicale est reprise à différentes voix en projection. Toutes les voix énoncent la même phrase musicale mais pas en même temps. Les canons sont souvent notés clos, c'est-à-dire qu'une seule voix est inscrite et que celui qui lit la partition doit chercher à quel moment du déroulement de la phrase musicale la ou les autres voix doivent venir se superposer à la première voix. Le compositeur fournit parfois des indications pour aider le lecteur. Le but de la résolution d'un canon, c'est-à-dire de la résolution de la partition close en une partition à plusieurs voix, est de produire une bonne harmonie. Pour ce faire, le lecteur suit les règles du contrepoint. Il s'agit donc d'un genre savant et relativement austère qui condense les règles de contrepoint et qui demande une certaine recherche de la part du lecteur. La notation close du canon implique que celui-ci ne s'entend pas directement. Il faut d'abord résoudre la partition du canon en une œuvre polyphonique avant d'entendre le résultat sonore de la composition. Le canon a d'ailleurs été souvent critiqué comme « musique pour les yeux », une composition satisfaisant la vue, mais non l'ouïe. Cette critique remonte à la Renaissance, mais le XVIII^{ème} siècle va la radicaliser. En terre germanique, le terme d'*Augenmusik* caractérise négativement le canon. La « musique oculaire » désigne des particularités de notation musicale qui représentent visuellement une idée sans effet auditif. Elle fut utilisée surtout aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles par exemple en utilisant des notes noires sur des mots tels que « obscurité », « nuit », « deuil ». Par extension, l'expression a été utilisée pour désigner le canon. D'une part, l'austérité des élaborations contrapuntiques dont le canon est roi s'oppose à l'idéal de la théorie des passions. Cette théorie esthétique née à la fin du XVII^{ème} siècle veut que l'émotivité du texte se reflète dans la musique afin de susciter sentiments et émotions chez l'auditeur. D'autre part, dans la notation close du canon l'harmonie est, au sens propre, inaudible. Le canon ne se présente pas au lecteur-auditeur dans sa totalité de pièce polyphonique. Pour ces deux raisons, l'*Augenmusik* s'oppose à l'audition et le canon ne satisfait pas les sens.

Il faut savoir que le terme de canon est, jusqu'au XVIII^{ème} siècle, synonyme de fugue. Le principe musical de la fugue est l'imitation. Les voix de la polyphonie s'imitent entre elles. Le fugue se bâtit sur des parties en imitation qui alternent avec des parties dites libres, c'est-à-dire des parties dans lesquelles chaque voix à sa mélodie propre. Le canon suit également le principe d'imitation, mais, dans ce genre, il n'y a aucune partie libre, toutes les voix sont écrites en imitation stricte. Le canon, jusqu'au XVIII^{ème} siècle, était classé comme sous-catégorie de la fugue, comme *fuga reale*. Cet élément de terminologie peut nous être utile dans ce contexte. Le procédé musical et la terminologie utilisée nous renvoient directement à la fuite. Or, la fuite des heures et du temps constitue le thème central des peintures de vanités.

Par ailleurs, le canon du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle véhicule de nombreux symbolismes. Le nombre de voix d'un canon, par exemple renvoie à diverses significations. Nous aurons l'occasion d'en aborder plusieurs dans l'analyse de Vanités.

Certaines Vanités mettent en scène des canons. Et de nombreux compositeurs majeurs du XVII^{ème} siècle composent des canons sur le thème des vanités. C'est

le cas, en Allemagne par exemple, de Johannes Christoph Demantius⁹ et Hans Leo Hassler¹⁰, dans les anciens Pays Bas de Jan Pieterszoon Sweelinck¹¹ ou Henricus Liberti¹² et en Angleterre de Nelham ou John Travers¹³. Au XIX^{ème} siècle Ludwig van Beethoven illustre toujours musicalement les Vanités par un canon¹⁴. Le thème des Vanités en musique est dépeint de façon intime : la plupart des exemples de canons vanités se trouvent dans les livres d'amis ou dans un portrait de compositeur.

Si les compositeurs se tournent vers le genre du canon pour exprimer en musique les devises littéraires propres aux vanités, ils ne sont pas les seuls. En effet, les peintres de Vanités, s'ils accordent une large place aux instruments de musique, transcrivent parfois des partitions musicales clairement lisibles. Dans certains exemples, les partitions ne sont autres que des canons.

La Vanité à canon de Natali

Le peintre crémonais Giovan Battista Natali nous a laissé deux Vanités aux instruments de musique. Une première *Nature morte aux instruments de musique* dispose les attributs traditionnels : bougie éteinte, livres¹⁵ écornés, horloge... Au centre de l'œuvre, un violon dont la facture est parfaitement rendue, repose sur un crâne. À l'époque où Natali peint ses vanités, Crémone est la ville de l'*Accademia degli Animosi*, une académie musicale et littéraire, et surtout la ville des facteurs de violons, instrument du maître à danser mais également des danses

⁹ Dans un *Stammbuch*, Johannes Christoph Demantius (1567-1643), proluxe compositeur allemand, inscrit un canon à cinq voix (1592) précédé de la devise *Vita brevis, fortuna fugax*. Manuscrit conservé à Oldenburg, Niedersächsisches Staatsarchiv, Ms. I.A.1 f. 2.

¹⁰ Dans un *Stammbuch* à Nuremberg, Hans Leo Hassler (1564-1621), compositeur allemand formé entre autres à Venise, a composé un canon (1608) sur le texte *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*.

¹¹ Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), figure majeure des Pays-Bas du XVII^{ème} siècle, compose deux canons sur le texte *Vanitas, vanitatum et omnia vanitas* (dans le *Stammbuch* de Brinck le 24 mai 1608 et un second canon en 1624). Ces compositions manuscrites se trouvent reproduites dans l'édition des oeuvres de Sweelinck (éd. Gehrmann, vol. 10).

¹² Henricus Liberti (1610-1669) – compositeur et organiste à la cathédrale d'Anvers - se fait représenter (Van Dyck, 1628-30 (?)) et gravures d'après Van Dyck par Petrus De Jode) avec un canon à la main. Le canon porte la devise *Vita Brevis Ars Longa*, identifiable comme devise appartenant aux vanités par de nombreux emblèmes y renvoyant explicitement (voir par exemple les emblèmes de Daniel Cramer, *Emblema Morale*, 1630, *Emblema LXIV Ars longa, vita brevis*).

¹³ Outre Manche, Nelham, compositeur mineur mais à la mode de son temps, compose un canon sur le texte *Vanity, all is vanity* paru dans un recueil à succès imprimé à Londres (John Hilton, *Catch that catch can : or a choice collection of catches, round & canons for 3 or 4 voyces*, Londres, 1652), voir également le *Canon a 3 "Memento, homo, mori"* de John Travers (1703-1758).

¹⁴ La partition du canon de Beethoven (1770-1827) est conservée sous forme manuscrite à la British Library de Londres. Ludwig van Beethoven *Canon. Ars longa vita brevis*, 1825, British Library, Londres, Misc. Mus. 38069 f. 8.

¹⁵ Sur la polysémie du livre –allégorie de la vanité des sciences mais attribut des saints et des philosophes- voir par exemple la contribution de Jan Bialostocki, « The Message of Image », dans : *Studies in the History of Art*, Vienne, 1988, p. 46 et suivantes.

macabres. Avec la famille Amati dont la production est répandue à travers l'Europe, le violon crémonais devient le modèle des facteurs par excellence. Dans les années 1660, années de la composition de la seconde Vanité de Natali, la fabrique familiale est aux mains de Girolamo Amati, qui est en concurrence avec les boutiques des Stradivari et des Guarneri.

La seconde oeuvre de Natali sur le thème qui nous occupe, la *Nature morte aux livres et feuillets musicaux*, constitue également une vanité dans tout ce qu'il y a de plus normatif. Plus encore que dans la première composition, le désordre semble régner sur cet enchevêtrement de livres et feuillets auquel s'ajoutent les fleurs, le crâne, le sablier et la toute aussi traditionnelle grenade (fig. 4). Si l'on se penche sur les éléments constitutifs de la composition, on se rend compte que le livre n'est pas n'importe quel ouvrage et que les feuillets musicaux sont clairement lisibles. Le livre ouvert est illustré : il montre au spectateur l'alliance du texte et de l'image. La figure gravée se découpe au centre du texte, lequel porte un titre de chapitre qui le rend facilement identifiable. Il s'agit du Chant XXXI de l'*Orlando furioso* d'Arioste et, comme le notent Chiara Tellini et Antonio Delfino (1995¹⁶),

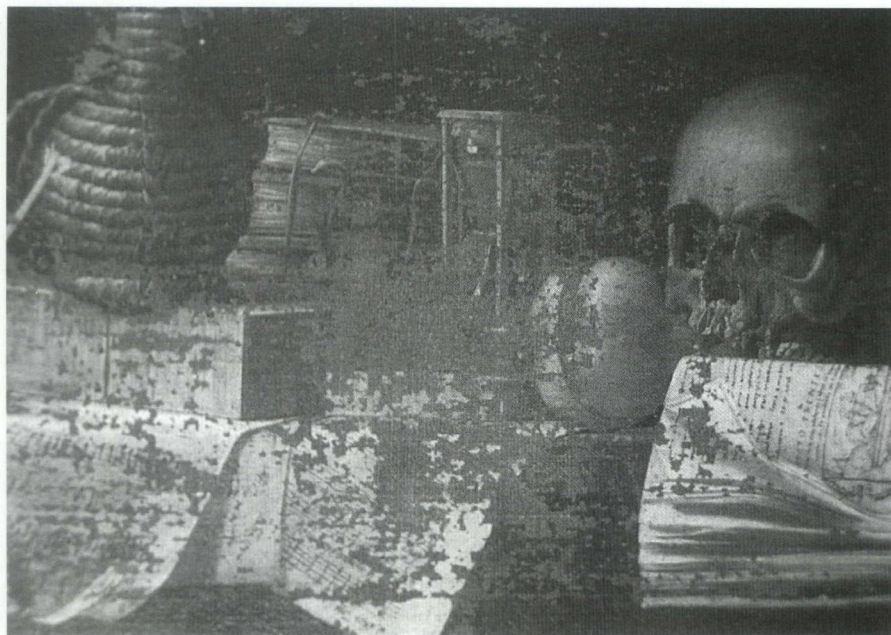


Fig. 4. Giovan Battista Natali, *Nature morte aux livres et feuillets musicaux*, 1660-80. Le texte du lamento est le suivant : « *S'io sospiro e s'io piango/ e s'a ragion mi doglio de' martiri/ che mi date, crudel, pur ad ogn'hora, / ditelo voi sola cagione ch'io mora* ». Le texte du canon est quasi entièrement effacé. Seuls sont lisibles le titre *Canon Tres in [un]um* et l'incipit du texte : « *La speranza [...]* ».

¹⁶ Chiara P. Tellini et Antonio Delfino, « Due Nature morte di Giovan Battista Natali con strumenti musicali e fogli di musica », dans : *Studi e Testi Musicali*, 5, 1995, pp. 133-175.

la figure gravée représente le cavalier solitaire. En effet, les auteurs se réfèrent à l'immense succès que connut la version illustrée de l'*Orlando furioso* par Gabriele Giolito de' Ferrari, qui parut en 1542 et fut rééditée non moins d'une trentaine de fois jusque dans les années 1560. La première édition illustrée de l'*Orlando furioso* est donc contemporaine des premières éditions de recueils d'emblèmes¹⁷.

Le compositeur de la partition de droite a été identifié, par Tellini et Delfino toujours. Il s'agit du célèbre Johann Hieronymus Kapsberger¹⁸, la partition est un de ses *lamenti*. Tellini et Delfino notent que les termes du passage de l'*Orlando furioso* répondent à ceux du texte de la composition de Kapsberger. Les auteurs soulignent essentiellement les parentés thématiques des deux textes. Il est en revanche impossible de déterminer le nom du compositeur de la partition centrale, l'état de conservation du tableau ne le permet pas. Quelques mots et quelques notes sont lisibles ainsi que le titre de la composition: *Canon Tres in unum* (fig. 5). Tellini et Delfino se contentent de noter au détour d'une phrase qu'il s'agit d'un canon, sans poursuivre sur les significations d'une telle partition. Considérant sa situation spatiale et son entourage iconographique, il faut pourtant s'interroger.

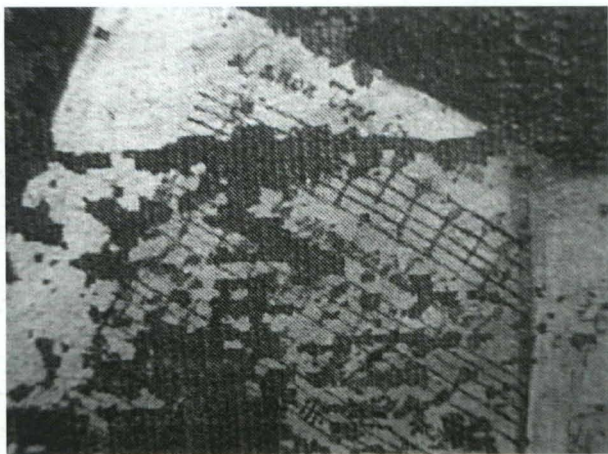


Fig. 5. Giovan Battista Natali, *Nature morte aux livres et feuillets musicaux* (détail du *Canon tres in unum*).

¹⁷ L'*Orlando furioso* est par ailleurs une source très populaire chez les compositeurs de madrigaux.

¹⁸ Johann Hieronymus Kapsberger (vers 1580-1651) est un compositeur allemand qui passa sa vie entre Venise et Rome. Il est l'ami de nombreux poètes dont Ciampoli et Rospigliosi. Il fréquente le théoricien musical Athanasius Kircher et le peintre et graveur Greuter. Kapsberger développe la virtuosité des instruments à cordes pincées et compose divers livres de *villanella* contenant des danses et des chansons.

Le canon « trois en un » est une forme très répandue. Ce titre signifie d'un point de vue technique que les trois voix de la polyphonie sont extraites d'une seule voix notée. D'un point de vue symbolique, ce type de canon renvoie à l'unité des trois personnes divines. L'utilisation du canon « trois en un » comme symbole trinitaire appartient aux idées communes sur la symbolique du canon. Ce thème a fait l'objet de plusieurs articles musicologiques¹⁹ qui rassemblent divers exemples de la Renaissance. La tradition et la signification du canon « trois en un » restent vivaces au XVII^{ème} siècle. En témoignent les dires d'un théoricien comme Elway Bevin (1554-1638), qui composa non moins de 300 canons (Londres, British Library) :

« Le canon « trois en un » ressemble à la Sainte Trinité, puisque trois parties sont comprises en une. La voix guide fait référence au Père, la suivante au Fils et la troisième à l'Esprit-Saint »²⁰.

Ce symbolisme existe aussi bien en Angleterre qu'en Allemagne ou en Italie. Dans son traité, contemporain de la peinture de Natali, Angelo Berardi (1687) conclut son chapitre sur les canons à la gloire de la Sainte Trinité par un canon à 3 voix qui permet 3 solutions. Impossible d'adjoindre une quatrième partie au canon «*comme la trinité ne peut être de quatre personnes*»²¹.

Les théoriciens musicaux établissent donc une correspondance entre une forme musicale - le canon « trois en un » - et une signification extra-musicale - le dogme trinitaire -. Cela révèle parfaitement un des aspects de l'esprit analogique et symbolique du XVII^{ème} siècle.

Le texte n'est pas le seul rendu explicite du contenu symbolique que peuvent revêtir les œuvres musicales. L'image accompagne parfois le verbe musical et religieux pour former un ensemble signifiant. Ainsi, par exemple, un compositeur comme Pier Francesco Valentini à Rome inscrit un triple canon sur le texte *Benedicta sit Sancta Trinitas* autour d'un dessin de la Sainte Trinité²². Cette sorte de canon, un canon triple, c'est-à-dire bâti sur trois mélodies différentes, chacune formant un canon, et l'ensemble se superposant pour ne former qu'une seule œuvre, est moins courante dans la littérature musicale pour symboliser l'unité

¹⁹ Voir par exemple les écrits de Willem Elders (*Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederlande*, Bithoven, 1968, *Symbolic scores, Studies in the Music of the Renaissance*, La Haye, New-York, 1994) ou Paul P. Raasveld (« Omne Trinum Perfectum : Theories of Music as a conception of divine harmony » dans : Daly Peter (éd.), *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory 1500-1700*, New-York, 1999, pp. 143-154.).

²⁰ Elway Bevin, *Briefe and Short Instruction in the Art of Musicke*, 1631 dans : John Hawkins, *A General History of Music*, Londres, 1776.

²¹ Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologne, Giacomo Monti, 1678, page 115. «Concludero questi documenti de Canoni con uno à 3. Voci, con trè armonie tessuto ad honore, e gloria della Sant[is]sima Trinità, quale non essendo capace della quarta persona, così ne meno il Canone è capace della quarta parte».

²² Pier Francesco Valentini, canon *Benedicta sit Sancta Trinitas* (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. Lat. 4428, p. 60) reproduit in Guisepppe Gerbino, *Pier Francesco Valentini e la cultura del canone nella prima metà del XVII secolo*, Thèse de doctorat, Università degli Studi, Pavie, 1991-2.

des trois personnes divines. Le principe reste le même : trois (voix ou mélodies) ne font qu'un (canon). À n'en point douter, l'association de l'image et du canon met à nouveau en évidence l'esprit analogique de l'époque renaissante et baroque. L'image, le texte de la composition musicale et l'œuvre musicale elle-même forment une unité. Et la symbolique musicale, implicite en ce qui concerne la forme musicale seule, se donne explicitement par l'image.

Les compositeurs joignant image et devise ou les peintres, lorsqu'ils placent une devise ou une partition musicale dans leur composition, partagent le même esprit analogique et symbolique. L'analogie entre la donnée musicale et un référent extra-musical porteur de propriétés similaires se donne clairement par les textes ou par l'image. La partition musicale par et au-delà de son contenu véhicule un symbole.

Dans cette perspective, la partition musicale du centre de la vanité de Natali affirmerait, par son indication « Tres in unum », l'unité du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Le fils est engendré et non créé, à l'instar des voix canoniques engendrées mais non créées. D'après moi, ce symbolisme est suffisamment courant au XVII^{ème} siècle pour qu'il soit pris en compte, surtout dans une composition picturale telle la Vanité.

Malgré le piètre état de conservation de l'œuvre de Natali, un fragment lisible de texte sur la partition du canon se réfère à l'espérance. À l'affirmation du dogme trinitaire rendu par le titre du canon s'adjoint donc la vertu d'espérance. Le message du canon se complète et complète la lecture des éléments picturaux. Posée sur la partition du canon, figure une grenade, elle-même à côté du crâne. Traditionnellement, dans le langage des Vanités, la grenade symbolise la résurrection passant par le sang rédempteur. Ici, plastiquement et thématiquement, elle s'accouple au crâne ; la mort répondant à la résurrection. La grenade enrichit la compréhension du canon et réciproquement. Le fidèle a foi en la promesse de la vie éternelle et garde son espérance en la résurrection. Or, en musique, l'éternité est rendue par le canon perpétuel. Malgré le piètre état de conservation de la Vanité de Natali, sur la troisième portée, à la fin de l'œuvre, on distingue clairement un signe de reprise (le signe musical constitué de deux barres horizontales et de deux points). Nous sommes donc en présence d'un canon perpétuel traditionnel, symbole musical de la vie éternelle et de l'éternité. À la vie éternelle fait écho le sablier jouxtant la grenade. Posé sur le canon, il rappelle l'écoulement du temps et la brièveté de la vie terrestre. Cette complémentarité antagoniste entre la brièveté de la vie terrestre et l'éternité se traduit souvent dans l'emblématique ; une fleur encerclée dans un ouroboros²³, un serpent enroulé sur lui-même ailé de bois de cerf²⁴ etc.... Musicalement, la temporalité de l'exécution de l'œuvre musicale se confronte à une partition pouvant être infiniment et éternellement reprise : le canon perpétuel.

²³ Voir par exemple Gabriel Rollenhagen, *Emblematum*, 1613.

²⁴ Otto Van Veen, *Emblemata*, édition de 1612, p. 192.



Fig. 6 William Tansur, *Sacred Mirth*, 1739, frontispice.

Le livre fermé constitue le dernier élément dans l'axe vertical du canon. Natali superpose donc littéralement ou pour mieux dire picturalement l'écrit et le canon. Est-ce que ceci renvoie au constat empirique selon lequel la musique écrite fait rarement partie des scènes galantes et de la symbolique des instruments de musique dans leur incarnation du plaisir, voire du vice? La musique écrite échapperait-elle à ces connotations, et le canon serait-il le genre musical qui, par excellence, symboliserait la musique écrite en général? Eu égard aux critiques du XVIII^{ème} siècle selon lesquelles le canon ne satisfait pas les sens, la chose est possible. Et ce constat n'est pas nouveau : aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles déjà, des compositeurs et théoriciens musicaux affirment, pas forcément sur le mode condamatoire du XVIII^{ème} siècle, que le canon satisfait la vue et non l'ouïe²⁵.

Je voudrais prendre un autre exemple d'indice révélateur de la relation entre canon et écriture, entendue dans un sens religieux. Le frontispice du recueil musical

²⁵ Selon le théoricien musical majeur au XVI^{ème} siècle, Guiseppe Zarlino (1517-1590), le canon ne contente pas l'oreille (*Le Istitutioni harmoniche*, Venise, 1558). Au XVII^{ème} siècle, un théoricien comme Cerone par exemple dit, en exergue à son livre de canon (des énigmes musicales), satisfaire plus l'esprit que l'oreille (Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*, Naples, 1613).

Sacred Mirth de William Tansur (1739) (fig. 6) montre l'auteur à sa table, une main tenant sa plume, l'autre posée sur son livre de compositions, le regard levé vers les cieux. Adoptant une attitude semblable à celle d'un saint Matthieu inspiré par son ange tutélaire, le compositeur attend la dictée divine. Un canon « quatre en un » sur un texte se référant à la volonté divine encercle la représentation. Le *Gloria in excelsis Deo* tenu par deux anges surplombe l'ensemble. Le compositeur trouve donc son inspiration en Dieu. Le canon symbolise tant les écrits du compositeur que la louange à Dieu véhiculée par ses écrits.

Dans la *Vanité de Natali*, la partition de Kapsberger, un *lamento*, elle, renvoie en opposition au canon à la musique émotionnelle dont on ne peut imaginer meilleur représentant que le *lamento*. Les compositeurs exploitent ce genre musical pour ses vertus cathartiques: le *lamento* déclenche et déchaîne les passions et les émotions du public²⁶.

Le *lamento* touche à l'humain, en tant qu'être sensible. Cette vie de l'homme, sa vie des sens, les peintures de Vanités rappellent qu'elle est brève et vaine. La musique fait partie de cette vie-là, les instruments de musique, un *lamento* ou une page d'opéra comme dans une *Vanité* de Huillot²⁷ (1730) sont là pour le rappeler. Dans la *Vanité* de Natali, des fleurs se trouvent dans l'axe de la partition du *lamento*. Les fleurs symbolisent, selon le livre de Job, la vie brève. La fleur renvoie à la vie de l'homme dans sa dimension d'être émotionnel représenté par un certain type de musique. La plume de l'encrier posé sur la partition peut rappeler la dimension scripturale de la musique mais sa ressemblance avec la flèche de la mort contrecarre quelque peu cette lecture.

Tout un jeu d'antithèses se noue donc autour de ces deux partitions et les éléments picturaux qui les entourent viennent le souligner. Le canon représente la musique spéculative, le *lamento* la musique pratique. La musique écrite fait écho à la musique ouïe. Le *lamento* incarne la musique des mortels, la musique vaniteuse. Le canon, lui, transcende la musique, par et grâce au symbole.

Le terme d'*Augenmusik* associé au canon prend alors un autre sens que celui qui lui fut accordé négativement par le siècle des rationalistes. Le canon est certes souvent, et les compositeurs ne s'en cachent pas, une musique d'abord essentiellement écrite. Nous l'avons vu, dans sa forme même de partition close à résoudre en une composition polyphonique, le canon n'est pas directement audible. Dans un premier temps donc, ce qui se donne au lecteur se situe en-deça de l'ouïe. Mais le canon se situe aussi au-delà de l'ouïe, dans sa dimension éminemment spéculative d'abord, dans ses dimensions symboliques ensuite. Certains canons énigmes permettent une infinité de combinaisons, affirme un théoricien tel Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis*, Rome, 1650) : une chose que l'humain ne pourra atteindre.

²⁶ Au XVI^e siècle, les compositeurs italiens composent des *lamenti* sur l'*Orlando furioso* d'Arioste.

²⁷ Pierre-Nicolas Huillot, *Violoncelle, fruits et cahier de musique*, vers 1730.

Le canon s'adresse à la vue et à l'esprit, le canon énigme ne satisfait pas l'oreille mais uniquement la vue. Dans sa notation close son harmonie est, au sens propre, inaudible. Pourtant, Breughel de Velours place un canon au premier plan de sa peinture *L'ouïe* (Prado, Madrid, 1617) ...

Le canon chez Breughel et van Laer : de l'allégorie de l'ouïe au diable

De nombreux éléments de cette peinture renvoient à la vue, que ce soient la perspective ou les tableaux accrochés aux murs (fig. 7). Le canon est peut-être l'un d'eux. Détaillons quelques éléments qui ont trait à notre propos. À droite de la composition, le temps qui passe est rendu par la présence insistante des horloges. Au centre, l'allégorie de la musique : une femme nue au luth tourne le dos au spectateur, mais le regarde. Elle condense en elle l'allégorie de la musique et toutes ses dimensions sensibles et sensuelles attachées à l'art de Musique. Le luth, nous l'avons vu, représente tant la vie voluptueuse que les tempéraments enclins à s'adonner aux œuvres de Vénus et de Bacchus.

Cette représentation n'est pas inhabituelle. Une peinture dans le livre d'amis de Hanns Ludwig Pfinzing von Henfenfeld (1570-1632) montre, de façon similaire à Breughel, une femme tenant un luth, un cerf à ses pieds. Le geste rhétorique de la main qui pointe vers l'oreille nous indique clairement que cette association d'une femme, d'un cerf et d'un luth traduit l'allégorie de l'ouïe. L'on peut comparer cela aux allégories de la musique dans le traité musical de Fabio Colonna, *La Sambuca Lincea*, publié à Naples chez Vitale en 1618. À droite du titre, dans le frontispice, l'allégorie tient une viola da braccia, un cerf est à ses pieds. À gauche du titre, se trouve un cahier de partitions sur les pages duquel sont clairement lisibles des notes de musique formant les intervalles de quinte et de quarte et les proportions $2/3$ et $1/2$ représentant les intervalles de quinte et d'octave. D'une part, la musique jouée est représentée par les instruments de musique et



Fig. 7 Breughel de Velours, *L'ouïe*, 1617.

le cerf, d'autre part, la composition musicale est illustrée par la musique écrite et la dimension mathématique de celle-ci.

Cette lecture de la femme au luth représentant l'ouïe est également accréditée par les recueils d'emblèmes. Dans celui de Cesare Ripa, qui circule à travers l'Europe encore au XVII^{ème} siècle, la femme au luth en compagnie d'un cerf illustre le motto *L'Ouïe*²⁸. Le cerf a sa place car, explique l'épigramme, il possède l'ouïe la plus fine. Le luth représente ici l'harmonie : « *par le luth est signifié la douceur de l'harmonie, de laquelle on ne sauroit jamais bien juger si on n'a l'oreille bonne* »²⁹. En effet, cet instrument, de façon aussi traditionnelle et constante qu'il symbolise la vie de plaisir, illustre également la concorde et l'harmonie (politique depuis Alciati³⁰, conjugale³¹, musicale...). Breughel extrait donc directement ses éléments iconographiques – femme, luth, cerf - de représentations codifiées.

Dans l'œuvre de Breughel, l'allégorie ne tient pas seulement le luth, elle en joue et le putto chante, sans regarder sa partition. Cette présence de la musique pratique trouve un écho dans le groupe de musiciens de la scène à l'arrière-plan du tableau. Au premier plan, deux livres ouverts contiennent des canons.

Les instruments de musique, présentés en dehors de tout contexte fonctionnel, comme dans une vanité, sont placés sur le même plan que les nombreuses horloges ; les deux tables renforcent ce rapport, la table avec les partitions attendant les chanteurs et la table où reposent les diverses égraineuses du temps. Les chanteurs attendus et les instruments prennent vie activement dans la scène du groupe de musiciens et musiciennes située dans le fond.

Eu égard à la première lecture de la femme au luth comme allégorie de la Musique, le canon se trouve dans le jeu d'opposition suivant : vie de plaisir doublement représentée par la femme au luth et par la scène de musique à l'arrière-plan, vie vaniteuse donc (le *memento mori* étant présent par les nombreuses horloges et par les instruments nus) *versus* vie harmonieuse représentée par le canon dont il faut trouver la bonne harmonie en le résolvant.

²⁸ Cesare Ripa, *op. cit.*, II, p. 49

²⁹ Cesare Ripa, *op. cit.*, II, p. 50 épigramme de l'emblème « l'Ouïe ».

³⁰ Andrea Alciati, *Tous les emblèmes*, Paris, 1558, reprint Aux Amateurs du Livre, Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, 1989, emblème « *l'Alliance des Italiens* » d'après la première traduction française par Aneau (1558). La première édition italienne des emblèmes d'Alciati en 1531 lance la mode du genre.

³¹ Chez Jacob Catz (1577-1660) par exemple. Catz publie un recueil d'emblèmes qui circule dans tous les Pays Bas et est de nombreuses fois réédité au cours du XVII^{ème} siècle. Dans son emblème *Quid non sentit amour* (emblème XVIII), un luth posé sur une table invite le lecteur à rejoindre le luthiste, un chien, symbole de fidélité, à ses pieds. La structure du recueil de Catz veut qu'il y ait plusieurs explications pour chaque gravure, chacune sous forme d'épigramme et précédée d'une devise. La première interprétation que Catz donne de cette figure gravée est celle-ci : *Ceux qui s'entre aiment, s'entre entendent*. L'épigramme développe cette devise française : les cordes du luth vibrant par sympathie (il s'agit d'une propriété organologique et acoustique de cet instrument) métaphorisent le mariage. Les instruments à cordes de façon générale représentent l'harmonie, un théoricien de l'emblème comme Cesare Ripa l'affirme à plusieurs reprises dans son *Iconologie*, que ce soit la viole (*op. cit.*, II, p. 182), la lyre (*op. cit.*, I, p. 85), le violon (harmonie d'amour *op. cit.*, II, p. [103]).

Selon la seconde lecture de la femme au luth comme allégorie de l'ouïe, le luth est ici la personnification de l'harmonie et le canon y renvoie. L'ouïe se traduit sur le plan de l'image par la représentation emblématique de la femme au luth accompagnée du cerf. Sur le plan musical, l'ouïe est rendue par le canon.

Celui qui regarde *L'ouïe* rencontre donc d'abord une partition musicale avec des canons à deux voix clairement lisibles. Si les spectateurs sont au nombre de deux, ils peuvent facilement lire les canons. La partition musicale est en effet aisément lisible : les intervalles et distances d'entrée étant indiqués. Les spectateurs lecteurs entendent donc directement les partitions des canons du premier plan, alors que le spectateur ne peut entendre la musique jouée à l'arrière-plan. Le canon s'inscrit dans un jeu d'oppositions entre le premier plan et l'arrière-plan. Au premier plan, les partitions de canons se donnent au spectateur qui peut aisément les lire et donc les entendre. À l'arrière-plan, le groupe de musiciens joue une musique que n'entendra jamais celui qui regarde le tableau. Se dessine ainsi l'opposition entre la musique écrite lisible et donc audible d'une part, la musique jouée inaudible de l'autre. Rappelons-nous que dans l'emblème du tempérament sanguin chez Ripa et dans les gravures de Crispijn de Passe, l'homme au luth enclin aux plaisirs des sens, attaché par là aux Vanités terrestres, regarde les allégories de Vénus et Bacchus en se détournant de la partition, de la musique écrite. Le canon symboliserait alors chez Breughel à la fois la musique écrite (non vaniteuse?) et audible.

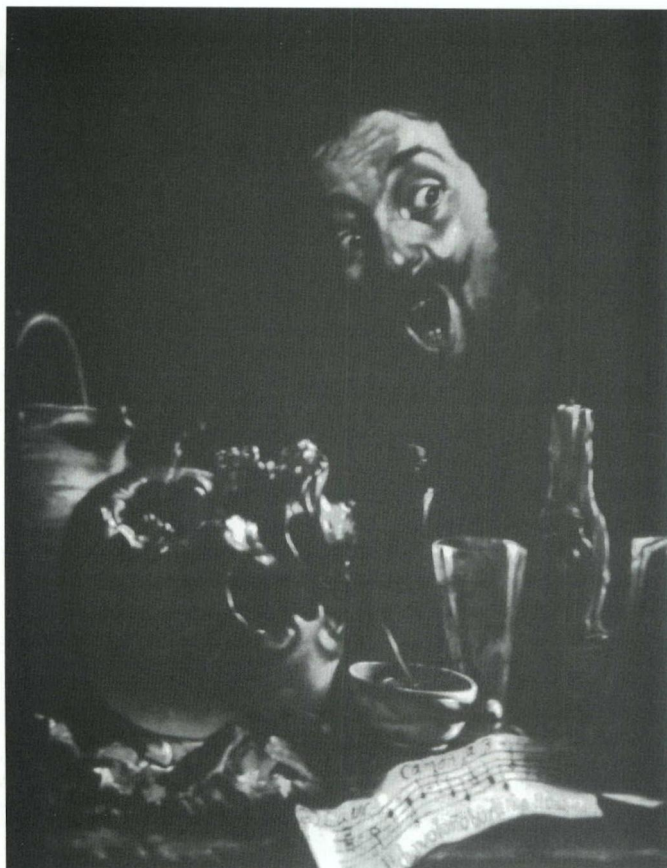
Dans l'autoportrait de Pieter van Laer (1638-9, collection L. Feigen, New York, fig. 8), la partition occupe, comme chez Natali et Breughel, une place centrale au premier plan de la composition³². Van Laer se représente entouré des attributs des Vanités : un crâne renversé, un verre aussi fragile que la vie humaine, une bougie éteinte, des livres attributs du savoir et de ses vanités. Au premier plan de son autoportrait, il peint lisiblement une partition musicale : un canon « trois en un ». Le peintre signe la composition musicale de son nom s'identifiant de la sorte au canon de façon privilégiée.

Van Laer se situe là dans la longue tradition du portrait de compositeur dont le canon constitue l'attribut, du théoricien musical Petit Coclico au milieu du XVI^{ème} siècle à Johann Sebastian Bach deux siècles plus tard. Certains compositeurs comme Liberti dans un portrait de van Dyck (1628 ?) se présentent d'ailleurs avec un canon dont le texte est une claire référence au monde des Vanités (Liberti, portrait au canon *Vita brevis, ars longa*). La triple association de la vanité, du portrait et du canon musical semble bien appartenir tant au monde musical qu'à l'univers des peintres.

L'image montre encore un autre niveau d'association entre le canon et le peintre. La vie de l'auteur, inexorablement, partira en fumée. C'est ce que rappel-

³² Sur la place des instruments de musique dans les portraits et le rapport entre Vanité et portrait, voir par exemple André Pomme de Mirimonde, « Les Vanités à personnage et à instruments de musique », *Gazette des Beaux-Arts*, 92, 1978, pp. 115-130, 94, 1979, pp. 61-68.

Fig. 8
Pieter van Laer,
Autoportrait, 1638-9.



lent les bougies éteintes dont la mèche brûle encore, traditionnelles dans la peinture de vanités. Ici, la fumée sort du crâne renversé sur des charbons ardents. Ceux-ci ayant touché le papier où se trouve inscrite la composition musicale, cette dernière se consumera bientôt.

Mais cet autoportrait est loin d'être simplement le portrait du peintre. Plusieurs éléments iconographiques renvoient directement à des éléments de rites magiques traditionnels. Le sceau de Salomon, l'étoile à six branches qui constitue un des sceaux magiques les plus répandus, est utilisé lors d'incantations pour son rôle protecteur bénéfique. Le cœur au couteau constitue généralement un message à l'être aimé : qu'il m'aime ou qu'il souffre comme je souffre. Quant au crâne renversé, il était utilisé dans les rites magiques comme chaudron pour les préparations³³. Van Laer se représente en train d'assister à une scène de magie

³³ Je remercie Aurélie Gribomont pour ces informations et le Professeur Charles Burnett pour nous avoir mis en contact au Warburg Institut à Londres.

(le portrait est effectivement catalogué comme *Magic Scene with Self-Portrait* dans la collection de Richard L. Feigen). Infernales ou démoniaques, des griffes monstrueuses s'approchent dangereusement du peintre, terrorisé. Le texte du canon nous donne la conclusion du message : *Il diavolo non burla* (le diable ne plaisante pas).

D'un point de vue musical, la partition close est très simple à résoudre en une polyphonie à trois voix (*Canon a 3*) en suivant les indications d'entrée des voix (signe musical en S) et en faisant entrer les voix à l'unisson.

Le scorpion devant la partition a attiré mon attention (fig. 9). Il est d'apparence très semblable à une écrevisse. Or, depuis les classiques, l'écrevisse et le crabe représentent ce qui chemine en mouvement contraire. Que l'on pense aux fresques de Pompéi où Amour chevauche un crabe³⁴ et aux emblèmes qui reprennent cette iconographie et sa signification. Amour et Fortuna sont associés à l'écrevisse pour signifier les renversements et contrariétés de la Fortune et de l'Amour. En musique, il en va de même dans ce que l'on appelle les « *canons cancrizans* », « canon à l'écrevisse » ou « *Krebs Kanon* » qui sont des formes en mouvement contraire (la mélodie est lue de droite à gauche et l'inverse). Le canon de van Laer ne se résout pas en mouvement contraire mais le scorpion nous invite néanmoins à retourner l'image.

Or, en retournant l'image à l'envers, divers éléments apparaissent à l'endroit. Il en va ainsi du crâne et de l'étoile de Salomon. Mais il en va aussi ainsi de la partition. L'image renversée montre la partition à l'envers et là, lue de droite à

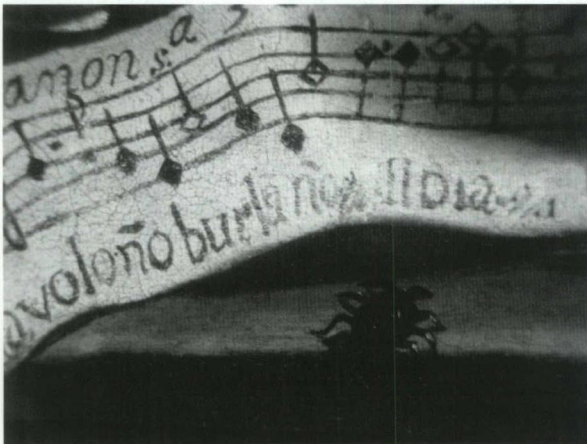


Fig. 9 Pieter van Laer, *Autoportrait* (détail).

³⁴ Pompéi, fresque de la *Casa dei Vettii*.

gauche, nous obtenons un second canon. L'unique ligne mélodique que nous avons sous les yeux donne donc naissance à deux œuvres différentes, à deux œuvres polyphoniques à trois voix.

Est-ce une invitation à ne pas jouer avec le Diable, qui ne plaisante pas ? Le Diable confond l'ordre des choses divines en un parfait reflet de celles-ci, mais un reflet inversé. Le canon au premier plan synthétise ces divers aspects du message par son texte et par ses procédés musicaux : un ordre et un autre ordre, en tous points son semblable si ce n'est qu'il est inversé. À nouveau, le canon dans la composition de van Laer n'occupe pas une place insignifiante : au premier plan, il appuie, voire concentre, le message.

Conclusions

Il existerait donc un genre musical déterminé particulièrement attaché au thème des Vanités et à sa symbolique. Ce genre non seulement s'accompagne souvent de figures gravées ou dessinées, mais trouve parfois sa place dans les tableaux peints. Il illustre le thème des Vanités en musique et est illustré par les peintres de vanités. Le canon est le réceptacle de nombreux symbolismes et, au sein de l'image, comporte une ou plusieurs significations au même titre que les attributs peints. D'après moi, par sa terminologie et son procédé d'écriture, le canon – synonyme de *fuga* – traduit musicalement tant la fuite des heures et la fugue du temps que la fuite face aux vanités ; la polysémie du symbole autorise diverses lectures. Le procédé d'écriture du canon traduit la fuite tandis que sa forme peut être infinie ; la fuite du temps s'oppose ainsi en une même œuvre à l'éternité. En pouvant inclure une chose et son contraire, le canon prend valeur de symbole. Le principe de contradiction propre au symbole trouve son expression musicale dans le canon.

La vanité représente bien la fuite des heures sur terre, la vanité de toute science et de tout art, de tout être qui finira en poussière. Ce point de vue général explique peut-être la présence de canons dans les Vanités du XVII^{ème} siècle. Mais elles véhiculent également un message eschatologique. Les portraits-Vanités présentent certes le destin funèbre de la personne mais en même temps son espérance en la résurrection. Le canon, apte à rendre cette polysémie du symbole et à conjurer la mort et la résurrection en une seule partition musicale, a sa place dans les Vanités et dans les portraits-Vanités du XVII^{ème} siècle.

La place du canon – au premier plan - dans les représentations dont il a été question, sa symbolique commune à l'époque envisagée, ainsi que son utilisation comme vanité musicale par les compositeurs eux-mêmes, sont autant d'éléments qui autorisent à donner un sens au canon dans les peintures de Vanités. Au-delà de la nature morte, elles possèdent leur langage symbolique vivant, le canon en fait partie et permet une lecture symbolique musicale.

Que les instruments de musique symbolisent la vie voluptueuse, les représentations picturales, gravures, emblèmes, tableaux en donnent quantité de preuves

et c'est là un élément connu de la littérature contemporaine. Que la musique écrite, représentée par le canon en constitue la contrepartie, c'est l'hypothèse que le présent article a cherché à étayer.

Provenance des illustrations: fig.1, R.Verlag, New York; fig.2, Aux Amateurs de Livres, Bibliothèque Interuniversitaire de Lille; fig.3, Diathèque de l'ULB; figg.4, 5, *Studi e testi musicali*, 5, 1995; fig.6, Diathèque de l'ULB; fig.7, Madrid, Museo Nacional del Prado; figg.8, 9, New York, L.Feigen.

U WAY : “*SON ALTER EGO*”.
IMAGE ET PROPRIÉTÉ DE *L'ALTER EGO* DANS
LA CÉRAMIQUE MAYA DE L'ÉPOQUE CLASSIQUE¹

SEBASTIAN MATTEO

Pour la civilisation maya, qui occupait principalement les terres du Guatemala, une grande portion de celles du Mexique oriental (péninsule du Yucatan) ainsi qu'une petite partie du Honduras, il semblerait que l'entité religieuse appelée *way* était une sorte de double, d'*alter ego* animal que chaque individu possédait depuis la naissance. Il était un être indissociable de son propriétaire, partageant un destin commun avec celui-ci. Selon certains autochtones, certains chamanes (« sorciers ») étaient capables de se transformer en cette entité la nuit venue².

Le lien entre l'homme et l'animal existe dans de nombreuses cultures. En plus d'un être vivant normal, l'animal peut être considéré comme une divinité ou un de ses messagers, un esprit déguisé, un homme transformé par la faute d'un tiers ou encore un sorcier aux intentions malfaisantes. Chez nous, l'homme et l'animal, même s'ils ont été différenciés au moment de la Création, peuvent se retrouver complices ou associés dans certains cas. La métamorphose animale de nos contrées la plus célèbre est bien sûr celle des loups-garous³, héritiers des

¹ Cet article est un résumé partiel et simplifié du mémoire de Licence intitulé « *Iconographie du way chez les Mayas de l'époque classique* » que nous avons présenté à l'Université Libre de Bruxelles (année académique 2003-2004), même si certains aspects ont été revus et abordés avec plus d'attention. L'auteur tient à remercier ici les personnes ayant contribué à l'amélioration des premiers brouillons: Michel Graulich, Peter Eeckhout, Didier Martens ainsi que Thomas Brisart. Merci également à l'éditeur d'avoir permis la publication de cet article.

² Stephen HOUSTON & David STUART, "The way Glyph: Evidence for "Co-essences" among the Classic Maya", dans: *Research Reports on Ancient Maya Writing* 30, 1989, pp. 1-7.

³ "Loup dont il faut se garder" (Éloïse MOZZANI, *Le livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes*. Robert Laffont, 1995, p. 1013).



Fig. 1. Trois *wayob* : un squelette chasseur de cerf suivi d'un autre squelette, et un jaguar nageant dans un cercle symbolisant l'eau. Le texte figurant dans la partie supérieure du vase est une phrase dédiant la céramique et citant les différents intervenants inclus dans l'élaboration et l'utilisation de celle-ci : peintres, rois, familles, dignitaires, villes... (K771 ©Justin Kerr)

lycanthropes de l'Antiquité dont parlaient déjà Hérodote, Platon ou encore Virgile. Ce pouvoir était soit le résultat de la fourberie du Diable, soit un don acquis lors d'un pacte passé avec le Malin⁴.

Sur de nombreux vases datés de la période classique maya (200 à 900 après Jésus Christ), figurent des processions de personnages hauts en couleur. Ces êtres, visiblement surnaturels (fig. 1, 4, 5, 6), posèrent de nombreux problèmes d'identification aux chercheurs jusqu'à la fin des années 80. Ce n'est en effet que depuis 1989 que l'on connaît la véritable identité de ce genre de créatures nommées *wayob*⁵.

Ce qui fait la particularité de cette relation homme-animal en Amérique centrale, c'est le lien vital qui relie les deux entités : si l'un meurt, l'autre aussi. L'un est la moitié de l'autre, et pas uniquement une transformation, un aspect. Ainsi, l'*alter ego* animal est le corps dans lequel l'âme de l'humain voyage pendant la nuit. Du moins, c'est de cette façon qu'est expliqué le rêve dans de nombreuses ethnies. Sinon, comment comprendre que l'on ait vu pendant la nuit un pays lointain sans avoir bougé de sa couche ? Cette définition a été proposée par Tylor (1871), qui expliqua le concept d'âme, défini en tant qu'entité séparable de l'en-

⁴ Marie-Charlotte DELMAS, *Superstitions et croyances des Pays de France*, Éditions du Chêne, Paris, 2003, p. 112.

⁵ *Wayob* est le pluriel de *way*. La forme du pluriel (-ob) est basée sur une forme plurielle actuelle du même mot : *huayo'ob* (John Robert SOSA, *The Maya Sky, the Maya World: A Symbolic Analysis of Yucatec Maya Cosmology*, Ph. D., State University of New York at Albany. University Microfilms International, 1985, p. 245).

Des glyphes qui pourraient marquer le pluriel n'ont, en fait, pas encore été détectés en grand nombre dans les inscriptions de l'époque classique, ce qui rend pour l'instant la théorie fragile, même si la terminaison pluriel est presque identique : *ob'* (Maya Workshop Foundation, *Maya Hieroglyphic Forum at Texas. March 2004*, 2004, p. 18).

veloppe charnelle, comme une réponse à l'expérience du rêve et de la mort⁶. Cette idée est présente dans la pensée maya puisque c'est à partir de la racine *way* que sont construits les mots : dormir, rêver, visions de rêve, esprit compagnon (« onirique »)⁷.

Afin d'éclairer ce concept religieux, nous aurons recours à l'anthropologie. Peut-être certains douteront des continuités religieuses entre les époques précolombiennes et actuelles si l'on sait qu'il s'est écoulé de onze à dix-sept siècles entre le façonnage des céramiques concernées et les enquêtes de terrain, principales sources sur le sujet. Il existe cependant de surprenants prolongements dans la religion maya actuelle. Contrairement à ce que l'on pense couramment, les peuples précolombiens n'ont pas été totalement et parfaitement convertis. En effet, sous un apparent culte chrétien, les Mayas actuels continuent de vénérer des entités et d'exécuter des rites aux origines précolombiennes. Il suffit pour s'en apercevoir de consulter l'abondante littérature anthropologique. Par exemple, il existe de nombreux saints ayant vu le jour dans une grotte, symbole mésoaméricain⁸ par excellence de l'origine. Ces saints peuvent de plus se matérialiser sous la forme de phénomènes naturels comme les nuages ou la pluie⁹. Le syncrétisme est donc une réalité qui peut nous servir à éclairer ce que le passé a définitivement gardé pour lui. C'est par ailleurs grâce aux vocabulaires des langues actuelles qu'a pu être déchiffré le hiéroglyphe désignant les représentations de *wayob* figurant sur les céramiques de l'époque classique.

Définition succincte et approche historique du concept de nagualisme¹⁰

Chez les Mésoaméricains, la destinée, en plus de se décliner dans les pratiques divinatoires et calendaires, s'est trouvée une extension dans le concept de l'*alter ego*, communément appelé *nagual*¹¹ dans la littérature spécialisée (*way* chez les Mayas). Le mot nagualisme (du mot *nagual*) est utilisé pour désigner le phénomène religieux mésoaméricain lié à la possession d'un *alter ego* ou à la capacité de métamorphose en animal.

⁶ Michel PERRIN, *Les praticiens du rêve, un exemple de chamanisme*, Quadrige, Les Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.43.

⁷ HOUSTON & STUART, *op. cit.*, p.6.

⁸ Le terme "mésoaméricain", proposé par l'historien Paul Kirchhoff, qualifie un ensemble culturel, s'étendant approximativement sur tout le territoire de l'Amérique centrale (du Nord du Mexique au Honduras), et qui englobe diverses cultures partageant certaines caractéristiques communes : la culture du maïs, la construction de grands centres cérémoniels, la pratique du jeu de balle, ou encore l'emploi simultané de deux calendriers de 260 et 365 jours, organisant la vie rituelle et quotidienne (Michel GRAULICH, *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*. Classe des Lettres, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 2000 (1981), p.14; Michael D. COE & Justin KERR, *L'art maya et sa calligraphie*, Editions de la Martinière, Paris, 1997, pp.26-27).

⁹ Kay AIMERE-READ & Jason GONZÁLEZ, *Handbook of Mesoamerican Mythology*, ABC-CLIO, Oxford, 2000, p.233.

¹⁰ On emploie le mot nagualisme (originaire du mot aztèque *nagual*) pour désigner le phénomène religieux (mésoaméricain) lié à la possession d'un *alter ego* ou à la capacité de métamorphose en animal.

¹¹ Il existe plusieurs orthographes : *nawal*, *nahual*, *nagual*, *nahualli*...

Ce terme, désignant soit un sorcier aux pouvoirs de métamorphose, soit un *alter ego* à la forme animale, provient en fait des premières chroniques rédigées par le moine franciscain Bernardino de Sahagún vers 1575. On trouve en effet, dans le livre dix, un chapitre intitulé « *des sorciers et des escrocs* ». C'est dans ce chapitre qu'est mentionné le *nahualli* (*nagual*), qui est défini de cette façon : « *Le nahualli s'appelle proprement un sorcier, qui de nuit effraye les hommes [...]. L'homme qui tient un pacte avec le Démon se transforme en divers animaux, et par haine désire la mort des autres, utilisant la sorcellerie et de nombreux maléfices contre eux* » (Codex de Florence, livre 10, chapitre 9)¹². Voici les premiers aspects du *nahualli* aztèque, que l'on retrouve encore dans de nombreuses définitions actuelles du *way* maya : un sorcier malfaisant qui se transforme, la nuit durant, en animal afin de nuire à son entourage, de visiter les cimetières pour commettre des actes nécrophages¹³. Il est évidemment entendu que la définition proposée par le chroniqueur espagnol est grandement empreinte d'une vision chrétienne.

Les spécialistes définissent bien souvent le nagualisme de manière très brève, ne s'attardant pas sur les traits propres à une région ou une ethnie. Pour beaucoup, le nagualisme est « *la croyance selon laquelle chaque individu possède son alter ego à la forme animale* », dans laquelle le propriétaire en censé pouvoir se métamorphoser¹⁴. Selon d'autres, le *nagual* est un « *être spirituel ou animiste, étroitement associé à un être humain. Exactement comment, cela varie selon le temps et l'espace* »¹⁵. Le problème d'une définition générale plus complexe et précise provient de l'éparpillement et de la variété des caractères rencontrés dans la littérature spécialisée et au sein des populations concernées. Il est en effet très laborieux de vouloir catalyser les variantes régionales en un seul concept, et de plus, de les appliquer à un ensemble temporellement distant et géographiquement plus étendu¹⁶.

Pour les Mayas de l'époque classique, cette entité s'appelait *way*. Selon nombre de spécialistes, elle est en fait l'équivalent du *nagual* « mexicain », ces deux concepts partageant un ensemble de traits communs. Mais possédait-il sa spécificité ? Peut-on, sous une appellation générique de « nagualisme » rassembler les diverses conceptions mésoaméricaines de l'*alter ego* ? Quelles étaient les caractéristiques propres au *way* maya ? La nature exacte de celui-ci ?

¹² Alfredo LÓPEZ AUSTIN & Josefina GARCÍA QUINTANA, *Historia general de las cosas de Nueva España. Primera version integra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice Florentino*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp.597-598.

¹³ John Robert SOSA, *The Maya Sky, the Maya World: A Symbolic Analysis of Yucatec Maya Cosmology*, State University of New York at Albany, University Microfilms International, 1985, pp.304-305, 378-379.

¹⁴ John Eric S. THOMPSON, *Historia y religión de los Mayas, Siglo Veintiuno Editores*, Mexique, 1984, p.211.

¹⁵ AIMERE-READ & GONZÁLEZ, *op. cit.*, pp.215-216.

¹⁶ L'ère culturelle des Mayas classiques recouvrait vraisemblablement le Guatemala, le Belize, la péninsule du Yucatan (Mexique) ainsi qu'une petite partie du Honduras et du Salvador. Dès lors, appliquer la définition actuelle du nagualisme, tirée d'enquêtes sur des ethnies regroupées en de beaucoup plus petits ensembles culturels, nous semble périlleux.

Si, pour les Aztèques (Mexique central), nous possédons des renseignements par les chroniques et autres documents d'époque, la question ne peut être abordée de la même manière pour les Mayas. De fait, à l'arrivée des Espagnols au début du XVI^{ème} siècle, « l'âge d'or » des Mayas était déjà bien révolu : à partir du IX^{ème} siècle, les cités sont désertées, les constructions sont brusquement stoppées, ainsi que la tradition des inscriptions. Certaines villes s'entourent même de remparts construits à partir des pierres de leurs propres monuments, soulignant l'état de crise qui régnait à l'époque¹⁷. Lorsque les Espagnols arrivèrent, toute leur attention se tourna vers la civilisation aztèque, alors en plein essor. Si bien que la plupart des écrits de l'époque du contact concernent principalement celle-ci. Les seules sources de renseignements traitant alors des Mayas sont les écrits anthropologiques, que nous utiliserons brièvement ici¹⁸.

Plusieurs ethnies mayas actuelles utilisent le mot *nagual* (*nawal*) pour désigner ces *alter ego*, dont les Indiens K'iche'. D'autres mots sont utilisés par les différents groupes dialectaux mayas : *chanul* ou *wayihel* (chez les Tzotzils), *wayohel* ou *lab'* (chez les Tzeltals) ou encore *onen* (Lacandons)¹⁹.

Chez les Mayas Tzotzil, l'humain possède un *alter ego* animal appelé *chanul* ou *wayihel*. Cette entité vit dans une montagne, entourée des autres *alter ego* des membres du village. La montagne est en effet peuplée par tous les *wayob* de chacun des villageois. L'être qui gouverne et garde les *wayob* est d'ailleurs considéré comme le *way* du chef religieux du village. On a donc une duplication du village tout entier dans l'image de la montagne, elle aussi dirigée par le chef. Les deux parties (humain-*wayihel*) sont reliées par la *chulel*, sorte d'âme, implantée par des divinités protectrices dans les embryons des deux êtres correspondants, l'homme et son *alter ego*, de sorte que si l'un vient à mourir, l'autre subit le même sort²⁰.

Une autre vision, néanmoins très différente, provient des enquêtes de terrain d'un ethnologue belge, Didier Boremanse, parmi les Indiens Lacandons habitant le Chiapas. Pour eux, le terme *way* désigne un sorcier nécromancien ou la capacité de métamorphose²¹. Pour les Lacandons, les *wayantekob* sont des êtres

¹⁷ Linda SCHELE & David FREIDEL, *A Forest of Kings, The Untold Story of the Ancient Maya*, Quill William Morrow, New York, 1990, pp.379-383.

¹⁸ Il existe bien entendu des documents de l'époque du contact, mais ils sont moins complets et moins nombreux qu'en ce qui concerne les Aztèques, et à première vue vides de renseignements réellement concret sur le phénomène du nagualisme.

¹⁹ Robert BRUCE, *Lacandon Dream Symbolism: Dream Symbolism and Interpretation Among the Lacandon Maya of Chiapas, Mexico*. Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, Mexico, 1979, p.22 ; Inga CALVIN, "Where the *Wayob* Live: a Further Examination of Classic Maya Supernaturals", dans: *The Maya Vase Book*, vol. 5, 1997, pp. 868-883 ; José A. FERNANDEZ VALBUENA, *Mirroring the sky. A postclassic K'iche-maya cosmology*. Labyrinthos, Lancaster, Californie, 1996, p. 11 ; Ulrich KÖHLER, "The maya of the chiapas since 1965", dans: *Supplement to the handbook of the middle american indian, volume six: Ethnology*, Monaghan volume editor, 2000, pp.179-206.

²⁰ CALVIN, *op. cit.*, pp.869-870. Evon z. VOGT, Zinacanteco "Souls", dans: *Man* 65, 1965, pp.33-35.

²¹ Robert D. BRUCE, *Lacandon Dream Symbolism: Dream Symbolism and Interpretation Among the Lacandon Maya of Chiapas, Mexico*. Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, Mexico, 1979, pp.14-15.

formant une catégorie de dieux mineurs qui voyagent entre ciel et terre. Ils habitent les monticules constitués par les ruines des anciens mayas²². Ces *wayantekob* peuvent se transformer en homme-jaguar, devenant alors des *winik-balum* (homme-jaguar). Ces *winik-balum* sont, selon leurs propres termes, les esprits gardiens des Lacandons²³. L'*alter ego* lacandon quant à lui s'appelle l'*onen*. Un mythe intéressant pourrait illustrer selon nous une facette des personnages représentés sur les céramiques de l'époque classique, ces personnages arborant de nombreux symboles de mort : « *selon les traditions des Lacandons, leur créateur (Hachäkyum), fit un homme et une femme pour chaque Onen. Ensuite Kisin, le dieu de la mort, fit également des paires d'humains, basés sur le même schéma. Cependant, Hachäkyum, fit naître prématurément les créations de Kisin sous la forme d'animaux... animaux correspondants aux Onen des hommes créés par Hachäkyum* ». On peut voir ici que l'aspect humain appartient à *Hachäkyum*, tandis que l'aspect animal, à *Kisin*, le dieu de la mort²⁴. Ce point est important : si l'on consulte l'imagerie céramique des anciens Mayas, on peut s'apercevoir que ces êtres appelés *wayob* arborent en effet des symboles et ornements liés à l'inframonde (cf. infra « aspects iconographiques »).

Ainsi l'ethnographie, même si elle permet de donner une forme au phénomène du nagualisme, ne nous autorise pas à en dresser un portrait défini et précis. Les enquêtes de terrain offrent aux chercheurs une telle variété de caractères, de par les noms employés, la nature de l'*alter ego*, sa résidence (montagne, cœur humain...), que faire un parallèle direct avec les conceptions précolombiennes ne peut que produire une vision dépouillée de toute authenticité.

Aspects généraux de l'écriture et de la céramique maya

L'art maya, malgré sa polyvalence, nous apparaît essentiellement à travers deux médiums artistiques : la sculpture lithique (le bois n'ayant que trop peu survécu aux conditions de conservations) et la céramique. L'art céramique est principalement celui qui va nous servir dans le cadre de cet article. En effet, c'est presque uniquement sur les vases que sont représentés les *wayob*. Il en existe quelques représentations probables dans l'art monumental et mobilier, mais leur « unicité » nous fait penser qu'il s'agit de cas isolés, alors que nous pouvons recenser environ une centaine de vases portant sur leurs parois des dessins de *wayob*.

²² Signalons ici que ces monticules pourraient représenter l'équivalent des montagnes de l'exemple Tzotzil. Le parallèle entre la montagne et la pyramide est plus que formel quand on sait que les anciens mayas considéraient ces constructions comme la réplique d'une montagne dont les entrées étaient autant de grottes conduisant vers l'inframonde, endroit de mort, de renaissance et vraisemblablement demeure des *wayob* précolombiens.

²³ BRUCE, *op. cit.*, pp.326, 368.

²⁴ Didier BOREMANSE, *Contes et mythologie des indiens Lacandons. Contribution à l'étude de la tradition orale maya*. L'Harmattan, Paris, 1986, p.23.

Fig. 2 (cf. fig. 1) : Type de céramique sur lequel figurent les représentations d'*alter ego*. La bande de *glyphes* située au-dessus de la frise de personnages est nommée "séquence standard primaire". Cette suite de glyphe nous présente le type de récipient ("son gobelet"-*yuk'ib*), son contenu (ici cacao-*kakaw*), le nom du propriétaire ainsi que le lieu d'origine de cet individu (K771, diamètre 10.2 cm, hauteur, 14.2 cm, ©Justin Kerr).



La céramique maya est un objet de recherche extraordinaire par bien des aspects. En plus de proposer une imagerie extrêmement fidèle, riche et diverse, le fait que les vases mayas portent des inscriptions permet d'envisager l'étude de l'iconographie et de la mythologie sous un angle supplémentaire. Les vases étaient par excellence les porteurs de l'identité des propriétaires. Et bien que l'on ne sache pas encore très bien comment ils circulaient et quelle était leur fonction, l'étude hiéroglyphique des céramiques a déjà permis de répondre à de nombreuses questions²⁵.

Il est difficile de nier l'importance de ces renseignements dans le cadre de recherches sur le nagualisme maya : il y est question d'*alter ego* de rois et de dignitaires. L'identité du propriétaire, de son lignage et de son origine géopolitique est capitale pour l'affinement de la définition du *way* et de sa compréhension historique. Par exemple, arriver à positionner géographiquement toutes ces céramiques, et donc leurs *wayob*, permettrait sans doute de dessiner des lignages ou autres groupes sociaux²⁶. Il existe, par ailleurs, nombre de *wayob* représentés plusieurs fois sur différentes céramiques, et ce dans des styles très différents. Ces styles sont-ils des styles « géographiques », temporels ou sont-ils le reflet des différents styles ou niveaux artistiques ? Seul le déchiffrement complet de ces inscriptions permettrait de répondre à une partie de ces questions.

²⁵ On trouve dans les « inscriptions-dédicaces » figurant sur ces vases diverses informations concernant le nom et le statut du propriétaire. Y figure également le nom de l'artiste qui a peint et réalisé la pièce. On peut aussi y trouver les patronymes de l'entourage du propriétaire, bien souvent membres de l'élite, ou encore le contenu rituel du récipient (cacao-*kakaw*, gruau de maïs-*ul*) (Michael D. COE & Mark VAN STONE *Reading the Maya Hieroglyphs*. Thames & Hudson, Londres, 2001, pp.102-103; John MONTGOMERY *How to Read Maya Hieroglyphs*. Hippocrene Books, New York, 2002, pp.265-267).

²⁶ La majorité des céramiques proviennent des pillages et des collections privées, empêchant toute localisation géographique de la céramique.

²⁷ David HUMISTON KELLEY, *Deciphering the Maya script*. University of Texas Press, Austin & Londres, 1976, p. 44.

Traduction de l'expression hiéroglyphique

Jusqu'en 1989, l'identité des personnages surnaturels figurant sur ce genre bien typé de céramiques resta un mystère. On s'est cependant vite rendu compte qu'un glyphe récurrent accompagnait ces créatures, le T539 (fig.3a, b, c). Voici un bref aperçu des différentes lectures et traductions réalisées par les épigraphistes depuis la fin des années cinquante.

Selon David Humiston Kelley, le glyphe T539 représentait une équinoxe, et il le traduisit par « le roi semi-assombri ». En effet, le glyphe T539 est graphiquement basé sur un autre glyphe qui représente un visage humain, et plus exactement le visage d'un roi (fig.8f). C'est dans cette optique que David Humiston comprit le T539 comme un symbole d'équinoxe, le roi étant assimilé au soleil (« half darkened king »)²⁷. Une autre idée, déjà plus proche de l'idée actuelle, fut proposée par Jacinto Quirarte. Selon ce chercheur, ce glyphe apparaît aux côtés de personnificateurs de divinités (hommes déguisés) ou des divinités elles-mêmes, mais son avis resta partagé. Il émit aussi l'hypothèse que ce glyphe était peut-être lié à des seigneurs faisant partie du « lignage du jaguar », idée qu'il partagea avec Adams²⁸. Linda Schele proposa, en 1985, une lecture logographique du glyphe T539. Le glyphe mélange en effet une peau de jaguar (jaguar = *balam*), et le glyphe T 533, qui représente un visage de roi et qui se lit, lui, *ahau* (fig.8f). Selon Linda Schele, on peut utiliser deux traductions en fusionnant les deux lectures : *balam ahau*²⁹ (roi/seigneur jaguar) et *balan ahau* (roi/seigneur caché)³⁰. Le glyphe serait donc un jeu de mots, un jeu d'images jouant sur l'homophonie des deux mots (*balam-jaguar* & *balan/caché*) et représentant les deux concepts en un dessin.

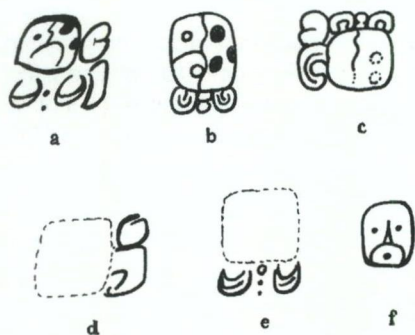


Fig. 3. Divers glyphes : a. *wa-WAY-ya* (K1811); b. *WAY-ya* (Yax.Lin.15); c. *wa-WAY-ya* (Houston & Stuart fig.1h); d. *...-wa* (K4644); e. *...-ya* (K2085); f. glyphe *ajaw*, "seigneur".

²⁸ QUIRARTE Jacinto, The Représentation of Underworld Procession in Maya Vase Painting, in *Maya Archeology and Ethnohistory*, Norman Hammond & R. Willey editors. University of Texas Press, Austin, 1979, pp.116-148 ; ADAMS in HOUSTON & STUART, *op. cit.*, p.2.

²⁹ D'autres auteurs acceptèrent la proposition de Linda Schele *balam ahau*-« roi jaguar » ou « roi caché » (Dieter Dütting, Thomas S. Barthel, Floyd G. Loundsbury in Kornelia KURBJUHN, *The complete catalogue of glyph readings*, Schneider & Weber, Cassel, 1989, p.70) ou encore « roi mort » (Berthold Riese, in KURBJUHN, *op. cit.*, p.70).

³⁰ LINDA SCHELE, *Balan-ahau*: a possible reading of the Tikal emblem glyph and a title at Palenque, in *Fourth Palenque round table*, 1983, Merle Green Robertson and Elizabeth P. Benson editors, San Francisco, pp.59-65

Le jaguar, par la peau représentée sur la partie droite du visage ; et le « caché », par le recouvrement du visage par cette peau. Ce glyphe désignait pour elle des individus surnaturels évoluant parfois dans l'inframonde.

En 1989, Stephen Houston et David Stuart, ainsi que Nikolai Grube, furent les premiers à proposer une lecture pour ce glyphe, et ce en s'appuyant sur des arguments ethnographiques, iconographiques et épigraphiques. Les deux épigraphistes américains, comme leurs prédécesseurs, se rendirent compte que ces personnages fantastiques figurant sur les céramiques, mélangeant caractéristiques animales, humaines et indéfinies, présentaient une iconographie assez homogène (thème que nous aborderons par après), et que de plus, ces individus surnaturels étaient très souvent accompagnés d'une bande de glyphes dont un qui revenait constamment, le glyphe numéro T539. On peut parfois voir, entourant le T539 (et le T572)³¹, deux glyphes, situés au-dessus, en dessous ou encore sur le côté de celui-ci (fig.3a, c). Il est très rare de trouver ces deux glyphes associés en même temps au T539. On sait que le T539 est un logogramme, c'est à dire un glyphe qui représente un mot entier (en l'occurrence *way*). On sait de plus que les deux autres sont des phonogrammes, un phonogramme étant un glyphe qui ne possède qu'une valeur phonétique. Les deux glyphes représentés ici possèdent respectivement les valeurs *wa* (fig.3d) et *ya* (fig.3e). Les deux auteurs proposèrent alors pour la lecture de ce composé le mot *way* (<*wa-ya*, *way(a)*)³². Ces deux glyphes ont un rôle d'indicateur, d'aide pour les lecteurs ne connaissant pas la lecture du signe principal. La même caractéristique existe en japonais, où les complexes et nombreux logogrammes/idéogrammes (jusqu'à 50.000 différents) sont « épelés » en leur partie supérieure par un système de syllabogrammes ne comprenant lui qu'environ 80 signes connus de tous³³. Sur les figures 8c, on peut voir à côté du T539 le T132 (*wa-*), et au-dessus, le T126 (*-ya*). On a donc idéalement : *wa-T539-ya*. C'est avec ces éléments que Houston et Stuart introduisirent leur idée.

Les deux auteurs regardèrent alors dans les différents dictionnaires dialectaux mayas afin de lui trouver un sens, et s'appuyèrent ainsi sur les recherches anthropologiques et linguistiques :

Yucatèque : *Way* : transfigurer par enchantement.

Uaay : familier qu'ont les nécromanciens, sorcier.

Uayazba : rêver.

Wayak' : vision dans les rêves.

Uyak : pronostic ou parole de rêve ou de devin.

Lacandon : *Way-äl* : métamorphose.

³¹ Le T572 est la version « codex » du T539, c'est à dire propre aux codex, qui sont ces livres en écorces de bouleau battues. Le T572 n'apparaît ni dans l'architecture, ni sur les céramiques, mais seulement dans les codexs de l'époque postclassique (il n'existe aucun exemplaire de la période classique conservé).

³² Nous n'entrerons pas dans le détail du fonctionnement de l'écriture maya, il suffira de préciser que la dernière voyelle du mot n'est lue que dans des cas spécifiques.

³³ Nous supposons, en ce qui concerne l'écriture maya, que le pourcentage de la population qui possédait les moyens de lire les inscriptions devait être très faible, « l'alphabétisation » étant sans doute un des nombreux privilèges réservés à l'élite.

Proto-Cholan : *Way* : dormir

Chol : *Wäy* : autre esprit.

Wäyibal : endroit pour dormir.

Tzotzil : *Uayihel* : transformation animale d'un sorcier, compagnon animal d'un sorcier.

Tojolabal : *Wayhel* : nagual.

Pour les deux auteurs, l'idée commune à tous ces mots est celle de « dormir ». On peut y trouver également plusieurs champs sémantiques abordés : le rêve, la sorcellerie³⁴, la transformation animale. Ces traductions s'insèrent en fait toutes dans le concept du shamanisme³⁵. Selon Houston et Stuart, l'idée de transformation est secondaire à l'idée de co-essence. Les auteurs actuels sont d'accord avec ces propositions³⁶.

Pour mettre en relation les représentations figurant sur les vases, le glyphe, sa traduction et le concept de nagualisme, les deux auteurs partent du fait que chaque créature désignée par le T539 appartient à quelqu'un. On peut utiliser les inscriptions sur les vases pour retrouver ce propriétaire. Dans la bande de glyphe qui accompagne chaque créature, se présente un schéma « grammatical » identique : d'abord le nom de la créature, ensuite le T539, enfin le nom de la ville du dignitaire (« le roi sacré de Tikal » par exemple). Ainsi, ils font du *way*-jaguar de la figure 1, le *way* du roi de la ville de *Seibal*³⁷. Si nous regardons la bande de glyphe qui accompagne le jaguar nous pouvons lire :



⇐ 1.a. *naab/ha* : Lac/ eau.

⇐ 1.b. *hix* : Jaguar.

⇐ 2. *U way* : Son *way*, (animal compagnon).

⇐ 3.a. ? : (glyphe emblème de la ville de Seibal).

⇐ 3.b. *Ahaw* : Roi.³⁸

³⁴ Les traductions liées à la sorcellerie sont à recontextualiser dans le cadre du 15^{ème} siècle. À l'époque, le seule équivalent existant pour le chamane était le sorcier européen, dont l'idée était enfermée dans la vision chrétienne du diable. Le chamane, comme le sorcier européen possède à la fois le rôle du bienfaiteur et celui du malfaiteur.

³⁵ HOUSTON & STUART, *op. cit.*, p.6.

³⁶ COE & VAN STONE, *op. cit.*, p.121 ; Michel DAVOUST, *L'écriture maya et son déchiffrement*. CNRS éditions, Paris, 1995, p.585 ; Harri KETTUNEN & Christopher HELMKE, *Introduction to Maya Hieroglyphs. Workshop Handbook, Sixth Edition (revised)*, Bonn, 2004, p.81 ; MONTGOMERY, *op. cit.*, pp.248-250.

³⁷ HOUSTON & STUART, *op. cit.*, pp.6-7 ; Joanne SPERO & Justin KERR, *Glyphic Names of Animals on Codex-Style Vases*. In *Seventh Palenque Round Table, 1989*, Gen. Ed. Merle Green Robertson, vol. Ed. Virginia M. Fields. The Precolumbian Art Research Institute: San Francisco, 1994, pp.145-155.

³⁸ *Naab Hix, u way-ya* ,?, *Ajaw-wa*. La traduction et la lecture du nom de ce *way* sont de Nikolai Grube et Werner Nahm (A Census of Xibalba: a Complete Inventory of *Way* Characters on Maya Ceramics, in *The Maya Vase Book, a corpus of rollout photographs of Maya vases*, by Justin Kerr. Volume 4, Edited by Barbara & Justin Kerr, Kerr associates, 1994, pp.686-715).

La phrase se lit donc : *Naab/ha hix, U way Ox tuun*³⁹ *Ahaw*, « Jaguar lac/eau, le way du roi de la ville de Seibal ». Une inscription idéale comporte donc trois parties : la première est le nom (ici, 1.a et 1.b), la deuxième est le générique « son way » (2), et la troisième, qui est la dénomination de la ville du roi à qui appartient le way (3.a et 3.b, qui peuvent être condensés en un glyphe)⁴⁰(cf. infra).

À ces trois segments, nous pouvons en ajouter un quatrième, qui suit rarement la « phrase type », mais revient assez régulièrement que pour être signalé. Il s'agit de deux glyphes accolés : *b'a-ku*. Dans son vocabulaire, Erik Boot propose pour le composé *b'a-ku* la traduction de « jeune, créature » (Boot 2002: 18). Le terme « jeune » semble bien approprié pour clore la phrase hiéroglyphique. En effet, le terme « jeune » correspond à un titre utilisé par les dignitaires maya : il existe un synonyme bien plus souvent utilisé, *ch'ok*, qui se traduit de la même façon. Le terme *bak* est donc un titre supplémentaire se rapportant au propriétaire du way. On peut trouver cette expression dans les inscriptions du vase représenté en figure 5.

Joanne Spero et Justin Kerr avaient auparavant proposé la traduction de *b'a-ku* par « os » (Spero & Kerr 1994 : 146). Or, il existe déjà un composé proche, *b'a-ki*, qui possède cette traduction et qui se rapporte aux prisonniers de guerre. Des épigraphistes se sont rendus compte que la dernière voyelle du dernier glyphe d'un mot ne se lisait que dans des cas bien précis. Dans les autres cas, celle-ci influencerait la lecture de la voyelle précédente : courte, longue, glottalisée. On retrouve cette caractéristique dans les mots anglais « slim » et « slime », où dans le deuxième cas, le « e » final informe le lecteur que le « i » est lu différemment que celui dans le mot « slim ». Les composés *b'a-k(i)*, et *b'a-k(u)* seraient alors deux mots différents, à l'image de « slim » et « slime » ou encore de « cut » et « cute ». Voici pourquoi nous pensons que le terme proposé par Erik Boot, « jeune » (*b'a-ku*), convient mieux que celui « d'os » (*b'a-ki*).



T501 (*b'a*) + T 528 (*ku*) (détails du vase numéro K1181, représenté en figure 5).

Au début des années 90, Joanne Spero et Justin Kerr (1994), ainsi que Nikolai Grube & Werner Nahm (1994) commencèrent à étudier plus sérieusement les applications du T539. Ils publièrent deux articles dans lesquels ils détaillèrent et analysèrent les inscriptions des *wayob* sur les vases ainsi que les *wayob* eux-mêmes.

Nikolai Grube et Werner Nahm estimèrent que ces personnages, se retrouvant sur différentes céramiques, n'étaient pas « le fruit de la fantaisie de

³⁹ La lecture de ce glyphe n'est pas connue. Ce glyphe représente trois pierres (*ox tuun*) entourées de deux feuilles végétales. Le choix d'un tel emblème n'est peut-être pas un hasard puisque dans la mythologie maya, les trois pierres symbolisent le centre de l'univers, le premier foyer créé par les dieux. Excepté la symbolique, ce glyphe ne nous renseigne pas ou peu sur le nom d'origine de la ville, qui n'est pas Seibal, nom moderne de l'endroit. Le nom de l'époque classique nous est inconnu.

⁴⁰ HOUSTON & STUART, *op. cit.*, p.5.

l'artiste », mais de concepts culturels largement répandus⁴¹. Cependant, les céramiques sont tellement décontextualisées qu'il est difficile de préciser la nature de cette répartition. Si ces créatures sont les doubles d'un roi, pourquoi retrouve-t-on les mêmes personnages sur des vases de différentes régions ? Aussi, comment réellement différencier ces régions ? (unité politique, rituelle, rivalité, ethnie, tribu, lignage... ?). Les spécialistes sont aussi perdus quant au fonctionnement de ces esprits compagnons : comment ceux-ci étaient-ils liés aux humains ? Étaient-ils associés aux individus ou aux lignages ? Quelle était leur relation avec les villes ? Pour l'instant, les réponses à ces questions demeurent floues⁴².

Le glyphe, traduit depuis quinze ans, n'a pas encore révélé tout son sens, puisque à part deux articles sur le sujet, personne n'a essayé de définir le concept du nagualisme maya avec plus de précision, la définition semblant inaccessible aux yeux des spécialistes⁴³.

Aspects iconographiques des *wayob* :

Identifier un *alter ego* n'est pas très difficile, les scènes types illustrant ces *wayob* peuvent être reconnues au premier regard. Généralement, on peut voir une procession d'êtres surnaturels (animaux fantastiques, humains macabres), arborant chacun des symboles liés à l'inframonde (oeil exorbité, mâchoire décharnée, os, parure de sacrifice...), défilant les uns à côté des autres, le plus souvent de droite à gauche. La localisation de ces scènes, quant à elle, n'est pas spécifiée, la parade s'effectuant dans un environnement dénué de toute indication. L'artiste maya ne représentant presque jamais rien au hasard, une liste (non exhaustive) de caractéristiques communes, mais non systématiques, peut être dressée. Le *way*, bien que partageant quelques-uns des éléments suivants avec des êtres mythiques et réels, est le seul à les rassembler de manière aussi systématique :

Le collier avec des yeux :

Ces personnages fantastiques sont très souvent parés d'un gros collier serrant et rigide, divisé en plusieurs segments. De ceux-ci pendent des petites sphères divisées en deux parties, une noire, tournée vers l'extérieur, et une blanche dirigée vers la tête du *way*. Selon certains auteurs, il s'agit de colliers auxquels sont attachés des yeux⁴⁴. Une divinité est souvent représentée portant ce collier, il s'agit de *Chaac*, dieu de la pluie, qui est le personnage central tenant une hache sur la figure 4. Il s'agit de l'un des seuls individus partageant cette caractéristique avec les *wayob* ; nous ne connaissons en effet aucune autre entité arborant ce macabre

⁴¹ GRUBE & NAHM, *op. cit.*, p.686.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Cf. GRUBE & NAHM, *op. cit.* et SPERO & KERR, *op. cit.*

⁴⁴ The Xibalba Shuffle: Dance after death, in *Maya Iconography*. Benson Elizabeth P. & Griffin Gillett G. (éd.), Princeton University Press, Princeton, 1988, pp.294-317.

ornement. On peut voir ce collier sur la luciole de la figure 4, ou encore au cou du deuxième squelette de la figure 1, dont le collier est dessiné ici de profil et montre bien le caractère rigide de celui-ci.

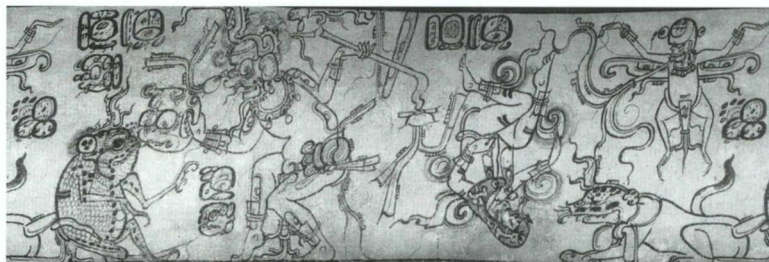


Fig. 4. La divinité *Chaak* (étroitement associée à *K'awil*) maniant ses instruments caractéristiques : la hache et la « pierre coup-de-poing ». Autour de celle-ci sont représentés quatre *wayob* : une grenouille (qui est peut être l'*alter ego* de la divinité *Chaak*), un homme entouré de flammes et volant la tête en bas, une luciole et enfin un chien-jaguar décharné (K8608 ©Justin Kerr.)

Le foulard noué sur les épaules :

Cet épais tissu remplace le collier dont nous venons de parler. Il est même bien plus souvent utilisé que celui-ci. Il s'agit d'une étoffe qui est nouée sous le menton du *way*. Le reste du tissu recouvre les épaules par derrière. Il est le plus souvent blanc, et parfois coloré en rouge, bordeaux, orange foncé et peut être marqué d'une ligne dans sa partie inférieure. Le *way* aux allures de jaguar décharné de la figure 4 le porte sur ses épaules, ainsi que le coati et le singe-cerf de la figure 5.

Le bol d'offrandes sacrificielles :

Ce type de bol est l'ustensile le plus souvent présenté par les *wayob*. Il contient des restes humains : yeux, mains, os... Nous parlons de « bols d'offrandes » parce qu'ils sont souvent associés à divers rituels de sacrifice et d'auto-sacrifice (pénitences), où ceux-ci contiennent les objets offerts. Par exemple, l'un des huit *wayob* du vase du Musée du Popol Vuh présente un de ces bols, qui contient ici un enfant dont la cage thoracique a été ouverte afin d'en extraire le cœur. On peut en effet voir une incision sur la poitrine de l'enfant. Il en existe aussi des représentations sur les panneaux sculptés. Sur le linteau 15 de Yaxchilan, la reine *Wak Tuun* (« six pierre ») est sur le point de réaliser un rite d'auto-sacrifice : elle va passer une corde épineuse au travers de sa langue. Le sang extrait de la plaie sera absorbé par des bandelettes de papiers qui seront déposées dans un bol placé devant elle (figure 7). Des offrandes sacrificielles contenues dans le bol surgit un serpent qui est, selon le texte du linteau « l'*alter ego* de *K'awil* », *K'awil* étant une divinité maya importante (cf. infra). Remarquons qu'il s'agit du même genre de céramique que celle présentée par les *wayob* de la figure 5.



Fig. 5. Un singe-cerf accompagné du way de la ville de *Tikal* (au milieu) et d'une grenouille. Le « coati à queue de feu » et la grenouille présentent tous deux un bol d'offrandes sacrificielles. Le premier rectangle met en évidence le composé hiéroglyphique *b'a-ku* (« Jeune »). Dans le deuxième, *b'a-ku* est précédé du glyphe way. Ils se traduisent par « l'alter ego du Jeune (titre de noble) ». (K1181 ©Justin Kerr).

On a retrouvé certaines de ces céramiques en contexte archéologique. Le plus souvent, ces bols sont retrouvés dans des caches rituelles ou des enterrements. Ceux-ci sont disposés par paires, l'un sur l'autre, bord contre bord. Il a même été retrouvé des bols contenant des os de doigts humains, rappelant directement à l'esprit les mains disposées dans les représentations figuratives présentées par les *wayob*⁴⁵.

Le pendentif avec le signe du pourcentage :

Attaché au collier, peut se trouver un pendentif terminé par trois cordelettes. Sur la surface de ce pendentif est inscrit le signe du « pourcentage ». Ce signe symbolise la mort et est la marque faciale du dieu incarnant celle-ci (dieu A', cf. infra). On le retrouve d'ailleurs dessiné sur le corps de certains *wayob*, soulignant la nature du royaume auquel ils appartiennent. Cela peut en effet ressembler à une blessure ouverte⁴⁶. La luciole de la figure 4 possède cette marque dessinée sur son pagne.

Le vase *ak'bal* :

Un vase se trouve parfois associé aux *alter ego*. Il est souvent renversé et porte sur son ventre un glyphe *ak'bal*. Ce signe est traduit par : « obscurité, nuit »⁴⁷. On trouve souvent cet ustensile lié aux *wayob*, mais pas toujours de la même façon. Il est soit accroché par son fond au cou de la créature, et donc renversé ; soit tenu en mains par celle-ci. Le vase n'est pas toujours marqué du signe de l'obscurité.

⁴⁵ Diane Z. CHASE & Arlen F. CHASE, The Architectural Context of Caches, Burials, and Other Ritual Activities for the Classic Period Maya (as Reflected at Caracol, Belize), in *Function and Meaning in Classic Maya Architecture. A Symposium at Dumbarton Oaks 7th and 8th October 1994*, Stephen Houston editor, Washington, D.C. 1998, pp.299-332.

⁴⁶ HOUSTON & STUART, *op. cit.*, p.8 ; SCHELE, *op. cit.*, 1988, p.298.

⁴⁷ On retrouve ce glyphe dans un composé qui marque le fond des encriers maya : *k'uch ab'ak*, « le porteur d'obscurité » (MONTGOMERY, *op. cit.*, p.138).

Gantelets ou bracelets marqués de points ou parties corporelles empreintes de taches de jaguar :

Un élément qui revient souvent dans les appareils de *wayob* sont des bracelets blancs assez longs, recouverts de gros points. Seuls des personnages anthropomorphes en possèdent.

Qui peut être propriétaire de wayob ?

Cité / Roi ou reine de cité :

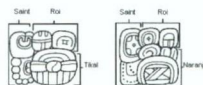
La littérature spécialisée, et ce depuis le déchiffrement de l'expression « *u way* », ne répond guère aux questions quant aux liens qui unissent les rois et reines aux *wayob*. Ce lien est brossé en quelques lignes. Or, lorsque l'on désire associer des *wayob* à un propriétaire grâce aux hiéroglyphes, on s'aperçoit que dans la plupart des cas, il n'y a aucun nom de roi figurant dans l'inscription désignant l'*alter ego*. Rappelons que l'inscription type, idéale comporte trois parties :

1. le nom du *way*
2. le glyphe *way*, précédé de « *u* », qui signifie *son, le sien* (et dès lors implique une appartenance).
3. et enfin, le propriétaire du *way*.

Ce que l'on trouve donc dans la troisième partie de l'inscription (celle qui désigne le propriétaire), c'est soit le nom d'un endroit, soit une inscription mentionnant que ce *way* est celui « du saint roi de...X... ». Le X peut être remplacé par n'importe quel nom d'endroit, il s'agit de la variable, tandis que la formule « le saint roi de... » ne montre que très peu de variation. Cette formule a été découverte dans les années 50 par Heinrich Berlin et nommée « glyphe emblème »⁴⁸. Le glyphe emblème montre toujours la même construction, divisée en trois parties :

1. un préfixe en forme de gouttes ou de perles (« *water group prefix* »), surmonté ou non d'un visage ou d'une croix. Il se lit *K'uhul* (saint, divin, sacré).
2. un « superfixe » composé de deux petites sphères qui se lisent *ajaw*, et qui signifient « roi ».
3. la dernière partie varie en fonction de la ville désignée puisque c'est dans celle-ci qu'est dessiné l'emblème de la ville (dans l'exemple illustré, les villes sont respectivement celles de Tikal (dont le nom original est *Mutal*) et Naranjo (le nom original n'a pas encore été traduit)⁴⁹.

L'ensemble se lit : le saint (1) roi de (2) « nom de ville » (3) / (*k'uhul* (1) ...X...3) *ajaw*(2)).



⁴⁸ KETTUNEN & HELMEKE, *op. cit.*, p.11 ; Nikolai GRUBE, « L'écriture glyphique: une porte ouverte sur l'histoire », in GRUBE, *op. cit.*, 2000, pp.114-143.

⁴⁹ COE & VAN STONE, *op. cit.*, pp.68-71.

Pour identifier les propriétaires des *wayob*, il faut donc analyser les glyphes se trouvant après le glyphe « *u way* » (son *way*). À l'étude de ces hiéroglyphes, nous pouvons nous rendre compte que presque jamais n'est mentionné le nom d'un roi. Cela semble inhabituel quand on sait que le personnage central de l'art maya est la personne royale. C'est donc soit la localité, soit le lignage royal d'une ville particulière qui est mis en avant. Il est dès lors probable qu'un *way* ne soit pas « personnalisé », c'est à dire lié à un roi particulier, mais plutôt le symbole de toute une dynastie ou lignage. Il est difficile de démontrer cette hypothèse : le rapport historique entre la céramique et les inscriptions monumentales demeure problématique. Les vases sont pour la majorité totalement décontextualisés du fait du pillage intensif qui dénude actuellement encore les nécropoles mayas. De plus, les textes des vases où figurent les *wayob* sont extrêmement courts et présentent rarement d'autres informations que celles susmentionnées (nom du *way* - cité propriétaire).

Villes :

Bien que nous séparions les propriétaires de *wayob* en rois et en cités, il n'y a en fait aucune différence puisque aucun nom de roi n'est explicitement cité sur les céramiques. Nous avons en effet fait remarquer plus haut que jamais n'étaient associés un roi précis et une cité dans les représentations liées au nagualisme (excepté pour quelques linteaux de Yaxchilan). Cependant, il arrive que des *wayob* soient clairement liés au roi d'une cité précise, sans que l'on puisse attribuer ces *wayob* à quelqu'un d'autre qu'au « roi de la ville ».

Tikal :

Il existe certains *wayob* liés à une ville bien identifiée. C'est le cas pour la ville de Tikal (*Mutal*), associée à un *way* figurant sur de nombreuses céramiques. Celui-ci se nomme *K'ak'ne t'utz'*, le « coati à la queue de feu » (Grube & Nahm 1994 : 699). Ce *way* possède les caractéristiques suivantes : une queue terminée par une petite tête d'où surgit des flammes, un triple nœud (symbole de sacrifice) porté dans le creux des reins, un ornement d'oreille en trident, ainsi que le tissu caractéristique des *wayob*, qui lui recouvre les épaules (figure 5). *K'ak'ne tz'utz'* présente souvent un bol à offrande, rempli de restes humains. On trouve ce *way* sur un peu moins de quinze vases, ce qui est assez important vu qu'il n'existe pour de nombreux *wayob* qu'entre une et trois représentations. Cette différence provient peut-être de la prédominance de la ville de Tikal par rapport aux autres cités de la même époque. Tikal était en effet une ville au comportement relativement belliqueux, organisant de nombreuses captures de dirigeants adverses⁵⁰.

⁵⁰ Cf. Peter D. HARRISON, *The Lords of Tikal. Rulers of an Ancient Maya City*. Thames & Hudson, Londres, 1999, chapitre 8.

Palenque

Cette ville, dont le nom précolombien devait être *Baakal*⁵¹, est associée à un *way* qui est représenté une seule fois sur céramique (figure 6). Sur le vase K1256, le nom de ce *way* est *Sak Baak Naah Chapat*⁵², le « premier pur serpent/mille-pattes os »⁵³. La représentation du vase nous montre un individu flottant dans les airs et possédant un casque en forme de crâne fantastique. Ce crâne est le même que ceux du serpent bicéphale qui entoure ce personnage.

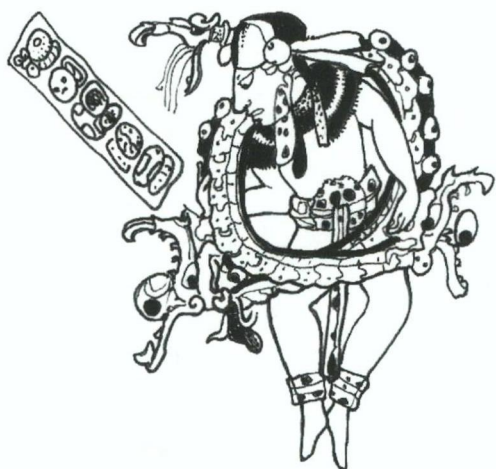


Fig. 6. *Sak Baak Naah Chapat*, « le premier pur serpent os » qui est vraisemblablement l'*alter ego* d'un roi de la ville de Palenque (*Baakal*). Un serpent bicéphale osseux ceint un individu arborant dans sa coiffe une réplique du crâne du serpent. Sur le dos du serpent son figurés des yeux exorbités, tandis que l'objet contenu dans la gueule de chaque crâne reste mystérieux (dessin d'un *way* du vase K1256, dessin de l'auteur d'après Linda Schele in Grube & Nahm, *op.cit.*, p.702).

Le serpent bicéphale est une créature très importante dans la religion maya précolombienne : il est associé au pouvoir royal (de par son comparaison avec le sceptre royal, cf. *infra*), aux ancêtres et à l'inframonde (ses gueules squelettiques sont des entrées vers l'inframonde).

Les autres passages liés à ce *way* se trouvent sur les panneaux sculptés de la ville de Palenque, ce qui est très rare pour un *alter ego*. Dans les inscriptions du temple 14 de Palenque, *Sak Baak Naah Chapat* est le *way* de *K'awil*, un dieu associé aux ancêtres et au pouvoir royal (cf. *infra*).

Afin de se rendre compte de l'importance du serpent bicéphale dans la religion maya de l'époque classique, il suffit de consulter les linteaux sculptés de la ville de Yaxchilan. Sur le linteau 15 se trouve une représentation de ce reptile fantastique qui est appelé ici *Naah Chan*, « le premier serpent », et qui est une

⁵¹ Cette lecture est basée sur le glyphe emblème représenté dans l'ouvrage de Michael D. COE & Mark VAN STONE (*op. cit.*, p.70). D'autres glyphes emblèmes de la même ville pourraient aussi proposer *Baakel* comme autre lecture (ce nom-ci est celui de la ville sur le vase K1256 (cf. Lecture en note suivante).

⁵² *Sak-ba-ki na-ja cha-pa-ta u way baak-el.*

⁵³ Notre traduction.

fois encore le *way* de la divinité *K'awil* (figure 7). L'existence d'un autre *way* presque similaire (il s'agit dans les deux cas d'un « premier serpent ») montre que les *wayob* étaient des concepts culturels étendus, et que plusieurs villes pouvaient posséder des *wayob* originaires d'une même idée : un serpent originel (premier serpent) à l'aspect osseux. Par la suite, ces villes se sont appropriées le concept en le transformant selon leurs idées.

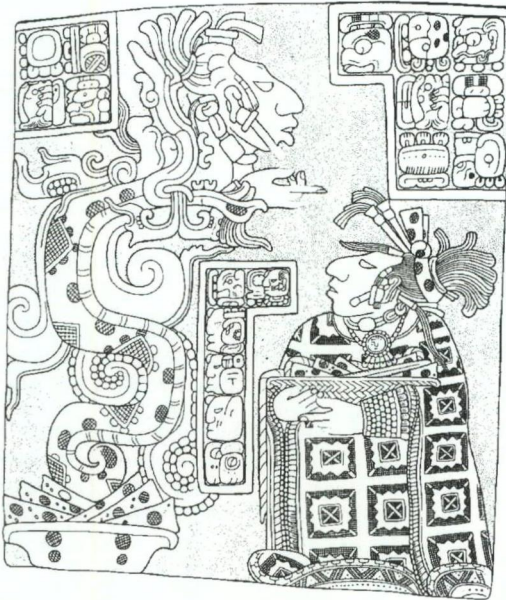


Fig. 7. Linteau 15 de Yaxchilan. Dame *Wak Tuun* (« six pierre »), l'une des quatre femmes du roi Oiseau-Jaguar IV, conjure le premier serpent (*naah chan*), qui est selon l'inscription hiéroglyphique supérieure de droite, le *way* de *K'awil*, une divinité liée aux ancêtres et au pouvoir royal. De la gueule du serpent émerge d'ailleurs un ancêtre de la reine agenouillée (Illustration de Tate 1992).

Villes non-localisées :

De nombreuses représentations d'*alter ego* sont accompagnées de glyphes emblèmes encore non localisés. Pour placer une céramique décontextualisée sur une carte, il est en effet nécessaire de trouver un exemplaire de ce glyphe emblème sur un monument *in situ*. Il y a de nombreux glyphes emblèmes dessinés sur les céramiques qui correspondent à autant de villes, mais qu'il est impossible de situer géographiquement puisque le vase est décontextualisé et qu'il n'existe aucune stèle portant le même blason que celui représenté sur le vase. C'est donc ici qu'intervient la recherche archéologique, qui découvre chaque année de nouvelles cités perdues (souvent sans inscriptions !).

Dieux :

En plus des villes, il semblerait que les dieux possèdent aussi leurs propres *wayob*. Les Zinacantèques actuels, de la province du Chiapas, pensent en effet que tout est susceptible d'avoir une « âme » : les plantes, le sel, les maisons, le feu, les

croix de bois érigées dans les églises ou sur les montagnes, les saints, les cavernes, les instruments musicaux...

Les dieux de l'époque classique devaient alors aussi en posséder une. Nous avons trouvé, en effet, plusieurs *wayob* liés à des dieux de par leur iconographie ou même leur nom, même si le lien est parfois difficile à établir, comme sur le vase de la figure 4. Cette superbe céramique illustre une divinité entourée de quatre *wayob*. Selon la lecture que l'on fait des trois hiéroglyphes situés devant la tête du dieu *Chaak* (maniant deux instruments dont une hache), nous nous trouvons face à deux idées différentes et novatrices. En effet, l'ordre de lecture céramique étant beaucoup plus libre que l'ordre de lecture des inscriptions monumentales, la phrase peut être lue de deux manières :

| | | | |
|---------|-----------|---------|-----------|
| 1.Tatab | 2.son way | 1.Tatab | 3.son way |
| 3.Chaak | | 2.Chaak | |

Ces deux lectures donnent deux résultats aux sens bien distincts du fait du changement de place du composé *u way*, son *alter ego* : 1.*Tatab* est le *way* de *Chaak* ou 2.*Tatab Chaak* est son *way*. Si nous choisissons la première solution, ce serait l'unique inscription à mentionner un *alter ego* de *Chaak*, dieu de la pluie et des éclairs. Si c'est le cas, nous ne savons pas à quel *way* cette inscription se rapporte. Dans la deuxième lecture, ce serait la divinité *Chaak* qui aurait le statut d'*alter ego*. Le propriétaire de *Chaak* devrait alors être l'individu à qui appartient la céramique, un seigneur d'un endroit appelé *Chatan* (cet endroit n'a pas encore été localisé géographiquement). À la 9^{ème} conférence européenne des mayistes⁵⁴, nous avons interrogé deux épigraphistes confirmés, Erik Boot (Leyde) et Dmitri Beliaev (Moscou), à propos de l'ordre de lecture de ces trois hiéroglyphes. Leurs avis partagés n'ont pu nous permettre d'avancer dans l'une des deux directions : *way* de divinité / divinité *way* d'individu noble.

***K'awil* (Dieu K) et son pied-serpent :**

L'Allemand Paul Schellas essaya d'établir, au début du XX^{ème} siècle, une première liste des différentes divinités mayas. Il isola un certain nombre d'entre elles et leur attribua une lettre de notre alphabet. Le dieu que nous allons évoquer ici s'est vu attribuer la lettre K, de sorte qu'il est communément appelé « dieu K ». Le hasard a voulu que son nom classique (et post-classique) soit celui de *K'awil*⁵⁵. Le dieu K est une divinité associée aux dynasties, aux éclairs et à la fertilité⁵⁶. Il est l'équivalent maya du *Tezcatlipoca* (miroir fumant) aztèque. Ces deux dieux, bien que séparés dans l'espace et dans le temps, partagent deux attributs essentiels : un miroir fumant placé sur le front, ainsi qu'une jambe qui peut prendre la forme d'un serpent. *K'awil* se reconnaît en effet grâce à son front proéminent

⁵⁴ 7-12 décembre 2004, Bonn, Institut für Altamerikanistik und Ethnologie (IAE).

⁵⁵ In Karl TAUBE, *The Major Gods of Ancient Yucatan*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 1992, p.11, 69.

⁵⁶ *Ibid*, p.79, 149.

marqué d'un signe, que l'on qualifie de « signe miroir », d'où sortent deux volutes représentant un flux (probablement de la fumée ou du feu) (figures 8 et 9).



Fig. 8. *K'awil* avec son pied-serpent dont la gueule crache le dieu « cerf ». On peut à nouveau voir ici les « flammes » sortant du front de *K'awil*. Le serpent s'enroule autour d'une divinité féminine qui selon le texte « saisit le serpent » (K5164 ©Justin Kerr).

K'awil est souvent représenté accompagnant le roi dans des rites enregistrés sur les stèles et autres monuments. L'artiste maya utilise principalement trois types d'images pour associer le roi et *K'awil* :

-La divinité peut se trouver dans les bras des dignitaires présents dans la scène, comme un petit enfant dans les bras d'un adulte.

-*K'awil* est également représenté sous la forme d'une hache, son pied serpentin jouant le rôle du manche, et la pierre plantée dans son front le rôle de la lame. Cette arme sacrificielle est le symbole des éclairs, de la pluie et de la fertilité de même que le serpent qui est aussi représenté ici⁵⁷.

-*K'awil* peut aussi être associé au roi à travers le thème de la « barre cérémonielle ». Sur les stèles, le roi maya tient souvent dans ses bras un grand sceptre creux que l'on appelle « barre cérémonielle ». Dans ce sceptre est glissé un serpent bicéphale, dont la parenté avec le *Sak Baak Naah Chan* précité est possible. Des gueules de ces serpents sortent des petites divinités qui ne sont autres que des petites effigies de *K'awil*. Les stèles mayas de l'époque classique présentent souvent le roi de plein pied, tenant la barre cérémonielle où est glissé le serpent bicéphale. Ce type de représentation est la façon maya de montrer le roi exerçant le pouvoir, en pleine « possession de la barre royale » (figure 9). L'association de *K'awil* avec le pouvoir royal est donc directe.

La peinture de vase K2572 (figure 9) illustre un roi portant ce sceptre royal, dans lequel on peut distinguer un serpent. De la gueule de celui-ci surgit un personnage portant des oreilles et des cornes de cervidé. Il est occupé à souffler dans une conque. Si l'on regarde l'autre extrémité du serpent, on remarquera la tête de la divinité K. Le texte nous en apprend plus : « [?]-cerf serpent est le way de *K'awil*, Le 7 *Chikchan* 18 *Sak* (date), le sceptre-k'awil fut saisi par *K'awil*

⁵⁷ COE & VAN STONE, *op. cit.*, p.112.

le brûlant (nom du dignitaire ?) »⁵⁸. Le texte a le mérite d'être explicite : le serpent est le way de la divinité *K'awil*, dont on peut voir la tête au bout de la queue du serpent et dans la série de glyphe où son front au miroir fumant sert de logogramme pour représenter son nom (à droite du rectangle comprenant le glyphe du way). Il est en outre ajouté que le roi « saisit le sceptre *K'awil* », symbole du pouvoir royal, et non le serpent. Celui qui prime est alors *K'awil*, le way serpent n'étant que secondaire.



Fig. 9. Un roi manipule la barre cérémonielle. Dans celle-ci est glissé le way de *K'awil*, un serpent dont la queue se termine par la tête de *K'awil* d'où sortent des « flammes » (grand carré). Le petit carré entoure le glyphe *u way*, « son alter ego », suivi par un glyphe représentant le front fumant de *K'awil* (K2572 ©Justin Kerr).

Il existe plusieurs références à des serpents *wayob* de cette divinité, mais ils ne portent pas tous le nom de *...-chi chaan* (« ...-cerf ? serpent »)⁵⁹. De la gueule de ces serpents sortent différents personnages, comme si la fonction de ce reptile fantastique était de faire naître (c'est le mot employé par les Mayas : *sihyaj* « naquit »), de matérialiser une divinité, un être surnaturel. Les personnages qui surgissent de ces gueules sont généralement des ancêtres divinisés, des dieux fondateurs...

La divinité *K'awil* est une divinité aux relations très complexes. Il existe en effet de très nombreux aspects de ce dieu. Les relations qu'il entretient avec les rois et les dieux n'ont pour l'instant que très peu été abordées dans la littérature spécialisée, si bien qu'il nous est pour le moment impossible de formuler des hypothèses plus précises. La compréhension globale du dieu *K* passe aussi par le dégagement des liens qu'il possède notamment avec le serpent bicéphale, qui semble être son way.

Malgré les avancées réalisées depuis le déchiffrement du T539 et l'identification des personnages et villes citées dans les inscriptions céramiques, un vaste

⁵⁸ Traduction de : *U ...-chi chaan, u way K'awil / 7 Chikchan 18 Sak, chamaw K'awil / K'inihch K'awil (u- ?, ?-chi, chan-nu, u way-ya k'awil / 7 chikchaan, 18 sak, ch'am-wa k'awil / k'inihch, k'awil)*. Linda Schele semble lire le nom du serpent en ignorant le premier composé hiéroglyphique, elle le lit de la manière suivante: *chih chan*, le «cerf serpent» in SCHELE, *op. cit.* 1989, p. 146. On trouve en effet plusieurs autres vases présentant ce personnage, accompagné de ce nom, ce qui porte à croire que ce serpent lui est associé. D'un point de vue iconographique, ils partagent le port d'oreilles et de cornes de cerfs.

⁵⁹ Linda SCHELE, A Brief Note on the Maya Name of a Vision Serpent, dans Justin KERR, *The Maya Vase Book*, 1989, New York, pp. 146-148.

travail de recherche et de compréhension reste à faire. La connexion entre un *alter ego* et son propriétaire (qu'il s'agisse d'une ville, d'un roi, d'un dieu...) est encore floue et pourrait certainement être mieux comprise si une recontextualisation géographique et chronologique des céramiques était faite. Les moyens d'y parvenir sont l'identification de nouveaux *wayob*, la découverte de nouvelles céramiques *in situ* (pour l'instant, il n'existe à notre connaissance qu'un seul exemplaire retrouvé en contexte archéologique⁶⁰). La découverte de nouveaux glyphes emblèmes *in situ* permettrait également des progrès, ainsi que la compréhension du fonctionnement politique des cités mayas (villes, cités-états, centres cérémoniels, capitales et dépendances... ?). Reste aussi à trouver dans l'art et les écritures mayas une trace des cérémonies liées aux *wayob*. Ainsi, au XVII^{ème} siècle, les jeunes garçons du Chiapas étaient « présentés » à leur *way* seulement à l'âge de sept ans. Ces rites, certainement très importants pour la réalisation d'un individu, ont sans doute laissé des traces dans les écritures ou l'archéologie⁶¹. Jusqu'à présent, rien ne le prouve, mais peut-être les recherches futures trouveront-elles une déclinaison, un aspect insoupçonné du nagualisme maya ?

⁶⁰ Le vase d'Altar de Sacrificio, retrouvé dans la tombe d'une jeune noble dans la ville du même nom.

⁶¹ Ulrich KÖHLER, The Maya of the Chiapas since 1965, dans *Supplement to the handbook of the middle american indian, volume six: Ethnology, Monaghan volume editor*, 2000, Austin, pp. 179-206.

COMPTES RENDUS

Geneviève TELLIER, *Europalia, Stop ou encore ? Plaidoyer pour un lifting européen*, Éditions Labor (coll. « Quartier Libre »), Bruxelles, 2005.

Europalia a trente-cinq ans. S'il n'a pas perdu tout son attrait, ce festival de toutes les expressions artistiques semble aujourd'hui dépassé. C'est du moins ce que soutient l'auteure, Geneviève Tellier, fervente partisane de l'institution et collaboratrice à Europalia Italia 2003. Selon elle, l'institution s'est éloignée du caractère résolument européen et social mis en avant dans ses débuts. Son plaidoyer en faveur d'une reconversion retrace l'histoire de la « machine » Europalia depuis ses origines jusqu'à nos jours.

Mis sur pieds en 1969 sous l'impulsion de Paul Willems, alors directeur du Palais des Beaux-Arts, le festival connaît ses plus grands succès dans les années '80. L'institution jouit alors d'une image prestigieuse. Forte d'un programme de qualité, du soutien de nombreuses personnalités, d'une stratégie promotionnelle innovatrice et accessible à un large public, elle gagne la confiance et séduit aussi bien ses hôtes que la presse, les sponsors et les instances subsidiaires jusque dans les années '90. Ensuite, victime de la surenchère induite par les participants successifs et de la conjoncture politique internationale, la « machine » Europalia commence à s'enrayer. En mal d'invités, elle se montre par deux fois infidèle à son nom en accueillant parmi ses hôtes le Japon en 1989 – son dernier gros succès – et le Mexique en 1993. À ces deux occasions, les ambitions nettement diplomatiques et commerciales qui transparaissent nuisent à sa réputation. L'échec d'Europalia Turquie 1996 qui ne sera pas présenté au public pour des raisons politiques manque de lui porter un coup fatal. Plus morte que vive, l'institution belge est abandonnée par bon nombre de ses sponsors et, si l'État compense un temps le manque à gagner, la conquête de subsides est mise en difficulté par la grande « saga communautaire ». Les résultats qu'elle affiche en termes de fréquentation et de recettes sont médiocres jusqu'à 2003, qui voit alors l'Italie accueillie pour la seconde fois. Forte d'un second souffle, Europalia saisit la possibilité de redorer son blason.

L'auteure attire néanmoins l'attention sur des failles : les querelles internes bien sûr, mais aussi le rôle de la Belgique qui se limite à celui de « passe-plats » pour la plupart des expositions qui sont importées telles quelles, sans possibilité de retouches, et qui manquent cruellement de chefs-d'œuvre ; le manque de cohérence entre les différentes manifestations ; la perte de la plus-value éducative et de l'avant-gardisme caractéristique de ses débuts.

Europalia n'est plus ce qu'il était dans les années '70. Et comment pourrait-il l'être ? Le monde a changé et le tourisme culturel avec lui. Les pays ne se séparent plus aussi facilement de leurs joyaux nationaux depuis que l'on se déplace en masse pour les voir *in situ*, les prix des primes d'assurance ont augmenté de manière exponentielle depuis 2001 et, désormais, les musées organisent en partenariat leurs propres expositions itinérantes. En somme, la vitrine élégante qu'était Europalia ne semble plus pouvoir séduire que les pays en mal de reconnaissance, au profil démocratique parfois douteux. Toujours convaincu qu'il se situe hors du champ politique, Europalia semble pourtant conforter les égos nationaux plutôt qu'évoquer une Europe solidaire. L'auteure, qui déplore cette situation, prédit toutefois un avenir brillant au festival, à condition que l'on change de formule. Tellier s'empare du « testament culturel » laissé par Paul Willems, qui préconisait déjà en 1990 de présenter, non plus un pays mais un style artistique, et d'en illustrer les variantes européennes. Enfin, l'auteure va jusqu'à proposer d'étendre le festival à une échelle véritablement européenne : chaque pays organiserait chez lui ses propres manifestations autour d'un thème qui serait commun à toute l'Europe. Il s'agirait dès lors de mettre en place une véritable coopération culturelle à portée sociale entre Européens. C'est donc sur ce projet ambitieux que se termine le plaidoyer de Geneviève Tellier, avec lequel elle espère sinon gagner notre adhésion, du moins aiguïser notre sens critique et modifier en profondeur notre perception du festival qui célèbre actuellement sa vingtième édition avec la Russie pour invitée.

Marie PAPAZOGLU

François MAIRESSE, *Le droit d'entrer au musée*, Éditions Labor (coll. « Quartier Libre »), Bruxelles, 2005.

Par ce titre évocateur, François Mairesse s'attaque à une polémique plus que centenaire, relancée récemment avec virulence par les augmentations tarifaires d'institutions célèbres telles que le MoMA – devenu en 2004 le musée le plus cher des États-Unis et donc, l'un des musées les plus chers du monde. Les 20\$ requis pour visiter le MoMA ou les 8,50€ du Louvre laissent songeur ; l'entrée au musée est-elle un droit ou un privilège ? Les enjeux de l'entrée payante des institutions muséales et leurs liens avec une véritable démocratisation de la culture constituent les axes de réflexion majeurs de cet ouvrage. Précisant d'emblée qu'il n'existe pas de réponse tranchée au débat sur la gratuité, l'auteur explore les différentes logiques auxquelles sont confrontés les musées : celle du marché et de l'État qui semblent en perpétuel affrontement, mais aussi un dernier mécanisme sans lequel le musée ne pourrait exister, le don.

Le livre s'ouvre sur les contestations qui grondent actuellement à New York, Paris et Bruxelles. Quelle que soit leur origine, qu'ils revendiquent un prix abordable ou la réhabilitation des réductions tarifaires pour certaines catégories de personnes, les mouvements protestataires s'insurgent contre la vague de « marchandisation » qui déferle actuellement sur le patrimoine culturel. Bien que le débat ne concerne pas uniquement l'institution muséale, celle-ci occupe une place emblématique dans le secteur culturel, tantôt en tant qu'outil de recherche, d'éducation et de préservation, tantôt comme attrait touristique et économique.

Dans un deuxième temps, l'auteur étudie les enjeux du marché dans le fonctionnement du musée et les risques qui en découlent. En retraçant l'histoire du lien qui se tisse entre musée et marché, il souligne que l'importance croissante accordée au visiteur est conditionnée par le développement d'une logique de marché dans l'institution. Sur la base d'une grille réalisée par Pommerehne et Frey, Mairesse analyse les différentes composantes du coût pour le visiteur et remarque que le prix d'entrée lui-même n'a qu'une importance relative par rapport aux autres coûts que constituent le transport, le temps utilisé, l'effort de

compréhension, etc. Dans cette perspective, la suppression de l'entrée payante ne constitue qu'un élément parmi d'autres dans l'éventuelle démocratisation du musée.

Dans un troisième temps, Mairesse s'engage dans les vieux débats que la gratuité continue de susciter. Un aperçu historique du sort qui lui est réservé dans les musées européens – en particulier par le Louvre – et la lutte incessante, entamée dès la fin du XIX^e siècle entre partisans et détracteurs du tourniquet, témoignent de l'influence souvent décisive de l'État sur le coût de l'entrée. Les arguments invoqués en faveur de la gratuité et de la réduction tarifaire pour certaines catégories de la population depuis plus de deux siècles sont ensuite confrontés à et mis à mal par une pure philosophie de marché. Le fonctionnement des différents systèmes est alors illustré par les situations actuelles de la France, qui a conféré aux musées nationaux une relative autonomie de gestion et les a rendu payants depuis 1990 avec un jour gratuit par mois voté par le gouvernement, et de la Grande-Bretagne, qui a restauré la gratuité pour les principaux établissements en 2001-2002 avec le gouvernement Blair.

Enfin, Mairesse aborde les questions liées au troisième mécanisme en vigueur dans la sphère muséale : le don. Essentiel au fonctionnement du musée, le don d'argent, d'objets ou de temps est perçu très positivement dans notre société. Bien qu'il n'échappe pas aux effets pervers qui peuvent résulter de la pression sociale exercée par les donateurs, voire même par les phénomènes liés à une certaine forme de mercantilisme, le don implique un comportement différent de la part du visiteur qui passe du rôle de consommateur passif à celui d'acteur engagé. L'installation d'un tronc à l'entrée du musée n'est pas sans évoquer le système mis en place dans les églises et impose la comparaison entre les expériences spirituelles ou esthétiques que le visiteur est amené à vivre dans l'une ou l'autre de ces deux institutions.

En guise de conclusion, il apparaît que l'idée même du musée repose sur une grande ambiguïté. Comparé tantôt à une bibliothèque, tantôt à une église, c'est-à-dire à des institutions censées échapper à la logique de marché, les discours sur le musée oscillent entre « État, équité, éducation » et « Marché, profit, tourisme » (p. 59), qui semblent à première vue faire référence à des prescriptions inconciliables. Bien que leur philosophie paraisse parfois contradictoire, les trois mécanismes envisagés dans l'ouvrage sont bien souvent amenés à cohabiter. Pour l'auteur, il est même pratiquement impossible de concevoir dans la durée le musée selon un seul de ces modes de fonctionnement. Mais la difficulté réside dans la manière de les combiner, car le musée ne peut prétendre jouer au « produit-miracle tout-en-un » (p. 79) et doit inévitablement prendre position dans la problématique marché/don/État, c'est-à-dire : privilégier l'une ou l'autre philosophie d'accès. L'ambiguïté relevée par Mairesse découle précisément de la difficulté de faire un choix en général, qui est sans doute propre à la condition humaine.

Marie PAPAZOGLU

Jeannine VEREecken et Lydie HADERMANN-MISGUICH, *Les Oracles de Léon le Sage illustrés par Georges Klontzas. La version Barozzi dans le Codex Bute*, Venise, Institut hellénique de Venise / Hérakleion, Bibliothèque Vikelaia, 2000, 352 p., 55 pl. (avec des préfaces de Chryssa MALTEZOU et Edmond VOORDECKERS et une contribution de Paul CULOT).

La publication de Jeannine Vereecken et Lydie Hadermann-Misguich livre une étude systématique et fouillée d'un très rare manuscrit grec sur parchemin, enluminé au XVI^e siècle et resté longtemps presque inconnu, le codex Bute. Luxueusement relié à Venise, il

contient une version bilingue, très originale, des *Oracles de Léon le Sage* rédigée par le savant crétois Francesco Barozzi et dédiée en 1577 à Giacomo Foscarini, gouverneur vénitien de l'île de Candie. Le manuscrit est enrichi de vingt-sept miniatures en pleine page rehaussées d'or dont trois portent la signature du miniaturiste et peintre d'icônes crétois Georges Klontzas.

L'étude historique du codex Bute nous apprend qu'il doit son nom à son ancien propriétaire, Lord Bute, homme de confiance du roi d'Angleterre Georges III et collectionneur passionné de livres et de manuscrits. L'ouvrage est le fruit de la collaboration entre trois hommes, un savant, un artiste et un mécène, tous trois représentatifs de la société crétoise alors sous domination vénitienne et du climat intellectuel et culturel qui régnait dans l'île durant la seconde moitié du XVI^e siècle.

Francesco Barozzi, mathématicien, astronome, philosophe et hermétiste, appartenait à la noblesse vénitienne de Crète. Formé à l'université de Padoue, il se rendait fréquemment à Venise pour publier ses œuvres. Arrêté en 1587 pour avoir pratiqué la magie et être en possession de livres défendus, il fut condamné à la prison mais fut rapidement libéré et retourna en Crète dès 1588. Auteur de la version des *Oracles* du codex Bute, Barozzi consacra plusieurs ouvrages aux sciences et on lui doit également la première description archéologique, historique et géographique de l'île de Crète.

La personnalité de Giacomo Foscarini, destinataire du codex Bute, n'est pas moins colorée. Appartenant à une vieille famille vénitienne, il prit part à la bataille de Lépante au côté de Sebastiano Venier, le commandant de la flotte vénitienne. Avant d'être nommé *Proveditore Generale* de la Crète, il eut l'insigne honneur de recevoir, dans son palais vénitien, le roi de France Henri III. Après son mandat de quelque trois années en Crète, Foscarini retourna à Venise où il fit une belle carrière politique. S'il échoua dans ses tentatives répétées pour devenir doge, il fut nommé procureur de Saint-Marc, la fonction la plus importante après celle de doge.

Le troisième personnage qui joue un rôle, et non des moindres, dans la réalisation du codex Bute est Georges Klontzas, peintre d'icônes et enlumineur. Comme son compatriote et contemporain Le Greco qu'il a bien connu, Klontzas fut formé en Crète et fut très attiré par l'art occidental. Mais à l'inverse de son illustre collègue, il ne quitta jamais son île. Son œuvre compte actuellement plus de quarante icônes dont des triptyques et au moins cinq manuscrits enluminés dont il a peut-être aussi copié le texte (la question reste ouverte). Le plus connu d'entre eux est assurément la *Chronique universelle*, un volumineux manuscrit sur papier enluminé de 410 dessins à la plume. Lorsqu'elle aborde l'œuvre de Klontzas, Lydie Hadermann-Misguich met surtout l'accent sur les créations les plus relevantes de l'artiste ainsi que sur ses thèmes de prédilection, présents tant sur ses icônes que dans ses manuscrits. Elle établit aussi les rapports qui existaient entre les différents manuscrits d'oracles illustrés par Klontzas et son atelier.

L'édition critique du texte de Barozzi, avec traduction en français, a été établie par Jeannine Vereecken, qui le propose aux lecteurs non sans avoir auparavant rappelé l'importance du genre littéraire des *Oracles* dans la société byzantine et la place particulière qu'y occupaient les *Oracles de Léon le Sage*. L'auteure met en évidence les changements intervenus dans la composition des *Oracles*, qui semble basée sur le nombre 12, un nombre « parfait » cher à Barozzi, avant d'étudier les multiples interpolations dont elle s'attache à retrouver les sources. Un commentaire plus ample explique l'interprétation que Barozzi lui-même aurait donnée du texte. Jeannine Vereecken en conclut que l'on se trouve en présence non pas d'une édition critique du texte byzantin, mais bien d'une création personnelle de Barozzi pour réactualiser d'anciennes prophéties, dans le but de propager certaines idées politiques.

Les vingt-sept miniatures du codex Bute sont minutieusement étudiées par Lydie Hadermann-Misguich. L'auteure envisage chaque image du point de vue de l'iconographie, de la composition, de la facture et des coloris, analysant finement le style de Klontzas et dégagant une évolution tant dans l'utilisation de coloris plus clairs et nuancés que dans le travail de la plume, qui se fait plus abondant et plus fin au cours du manuscrit. Si Klontzas excelle dans le travail de miniaturisation et le rendu des détails infimes, il éprouve un certain malaise dans le rendu de la perspective et réussit rarement à intégrer ses architectures dans l'espace.

La comparaison de ces miniatures avec celles du codex Baroccianus d'Oxford, doublet presque parfait du codex Bute, également enluminé par Klontzas, se révèle riche d'enseignements. Les effets de raccourci et la présence d'ornements maniéristes dans les encadrements et les cartouches du manuscrit d'Oxford témoignent d'une conception plus occidentale. Le travail à la plume y est très riche dès les premières images. En outre, l'intervention de l'atelier dans la réalisation des enluminures est plus importante dans le manuscrit d'Oxford que dans le codex Bute. Lydie Hadermann-Misguich en déduit que le codex Bute a dû être réalisé avant le Baroccianus, bousculant ainsi la chronologie précédemment proposée. L'auteure montre comment le codex Bute constitue une œuvre de transition dans la production de Klontzas et témoigne d'un moment où l'artiste rompt avec la tradition byzantine et s'ouvre à la culture occidentale, notamment par le biais des modèles gravés. Au fil de l'analyse, elle fait apparaître l'originalité du style de Georges Klontzas, la qualité esthétique de ses compositions et la somptuosité des vingt-sept miniatures pleine page rehaussées d'or. Le lecteur en prend d'autant mieux la mesure que toutes les miniatures sont reproduites en couleur et sont accompagnées par un abondant matériel de comparaison en noir et blanc.

Véronique BÜCKEN

CHRONIQUE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 2004

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 2004

a) THÈSES DE DOCTORAT

Aurélié COUVREUR, *La religion de Teotihuacan (Mexique) : étude iconographique et symbolique des principales divinités teotihuacaines* ; directeur : M. M. Graulich.

Valérie DUFOUR, *Stravinski et les exégètes. Positions critiques et stratégies discursives. 1910-1940* ; directeur : M. H. Vanhulst.

Serge LEMAITRE, *Kekeewin ou Kekeenowin. Les peintures rupestres de l'Est du Bouclier canadien* ; directeur : M. M. Groenen.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Orientation Préhistoire – Protohistoire

Thierry DE PARTZ DE COURTRAY, *Habitudes cynégétiques et halieutiques au Magdalénien en Dordogne* ; directeur : M. M. Groenen.

Noémie GRYSPEIRT, *Les réponses au phénomène de la mort au Paléolithique supérieur en Europe occidentale* ; directeur : M. M. Groenen.

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

Isabelle PETIT, *Le Paléolithique archaïque en Europe méridionale (au sud du 45° parallèle)*. *Un état de la question* ; directeur : M. M. Groenen.

Élisa PLEUGER, *Le cadre chronologique du Paléolithique supérieur ancien en Belgique. Nouvelles données archéologiques* ; directeur : M. M. Groenen.

Julie TIMMERMANS, *Les figurations anthropomorphes magdaléniennes dans le Sud-Ouest français* ; directeur : M. M. Groenen.

Orientation Antiquité

Isabelle BOURLEAU, *Étude de la thématique de la Déesse-Arbre dans les tombes thébaines du Nouvel Empire* ; directeur : M. R. Tefnin.

Thomas BRISART, *Les terres cuites dédaliques de Crète. Recherches sur les ateliers et les styles régionaux* ; directeur : M. D. Viviers.

Leda BRIXHE, *Les cultes et sanctuaires dans la Cité des Tongres* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Florence CAULIER, *Collection Ravenstein : catalogue descriptif des bronzes et des terres cuites de Pompéi et Herculaneum* ; directrice : Mme C. Evers.

Béatrice DANNEELS, *Le traitement iconographique au sein du groupe des Pionniers de la céramique attique à figures rouges* ; directrice : Mme A. Tsingarida.

Priscilla GÉNICOT, *Les représentations érotiques antiques. La problématique des modèles* ; directrice : Mme C. Evers.

Walter LECLERCQ, *La céramique 'fine' du Bronze final du 'Trou Del Leuve' à Sinsin (Namur) et son insertion dans le groupe Rhin-Suisse-France orientale* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Alma Rosa LOPEZ PANECA, *Regards sur les exportations attiques dans la péninsule ibérique : la cargaison de l'épave d'El Sec et sa distribution* ; directrice : Mme A. Tsingarida.

Arnaud QUERTINMONT, *Anubis : représentations et fonction, de l'Ancien à la fin du Nouvel Empire* ; directeur : M. R. Tefnin.

Éléonore SAUNIER, *Les paquets de cigarettes à iconographie égyptisante (1870-1940)* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Alexis SONET, *Étude et inventaire des perles et bracelets protohistoriques en verre dans la région de Namur* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Bastien TOUNE, *Armes offensives italiennes des collections du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles* ; directeurs : Mme C. Evers et M. E. Warmenbol.

Marie VANDEN BROECK, *Les jouets dans l'Antiquité romaine* ; directrice : Mme C. Evers.

Orientation Moyen Âge – Temps modernes

Aurore CARLIER, *Révision du catalogue des œuvres du Maître de la Légende de sainte Madeleine : état de la question et nouvelles perspectives* ; directrice : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Astrid CENTNER, *Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842). Portrait d'une 'mère-artiste' sous l'Ancien Régime* ; directeur : M. M. Couvreur.

Virginie DETHY, *Le statut illustratif de l'œuvre d'art dans les musées. Étude de cas* ; directrice : Mme M. Renault.

Hoelle DOLET, *Les caveaux polychromés du XIII^e au XVI^e siècle en Flandre et en Hainaut* ; directeur : M. D. Martens.

Raphaël LEFÈBVRE, *Le griffon dans l'art roman. Traditions littéraires et iconographiques* ; directrice : Mme J. Leclercq-Marx.

Xavier PUTTEMANS, *Une célébration dans un temple de béton. Monographie de l'église Sainte-Suzanne à Schaerbeek* ; directeur : M. M. de Waha.

Maritsa RANTZAS, *La narration dans l'œuvre de Philippe de Champaigne (1602-1674). Analyse de quelques cas à travers les épisodes de la vie du Christ* ; directeur : M. D. Martens.

Sophie VAN DER STEGEN DE SCHRIECK, *'Monsù Ferdinando, pittore famoso de' ritratti e particolarmente di Dame'. Études sur les galeries de beautés réalisées par le peintre Jacob Ferdinand Voet* ; directeur : M. D. Martens.

Jean-Philippe XHAET, *L'iconographie de la Sainte-Trinité dans la peinture flamande à l'époque de la Contre-Réforme (1585-1650)* ; directeur : M. D. Martens.

Orientation Art contemporain

Catherine BAILLY, *L'historicité du regard chez Michel Frère* ; directeur : M. Th. Lenain.

Julie CAMBIER, *Espaces interactifs : fonctionnement et intégration muséale des installations vidéo* ; directrice : Mme M. Renault.

Frédéric CASTADOT, *Magritte et l'empire des lumières : la trahison du cinéma* ; directeur : M. M. Draguet.

Dounia CHAM, *Wilfredo Lam et la question de l'interculturalité* ; directeur : M. Th. Lenain.

Angelina CHAMBON, *Les affiches de Privat Livemont* ; directeur : M. S. Clerbois.

Kimberly COLMITTI, *La thématique du regard chez les surréalistes : vision et cécité* ; directeur : M. Th. Lenain.

Anne-Sophie DAOUT, *Le groupe Maka et l'Art cru : pourquoi et comment ?* ; directeur : M. M. Draguet.

Ariane DE CROO, *Henri Leys (1815-1869), primitif et flamand ?* ; directeur : M. M. Draguet.

Stéphanie DE PARTZ, *Le regard des caricaturistes de la presse francophone belge sur la Belgique coloniale de Léopold II* ; directeur : M. S. Clerbois.

Dominique DECAMP, *L'espace pictural chez Jef Verheyen, Lucio Fontana et Yves Klein* ; directeur : M. Th. Lenain.

Sylvie DUBRUILLE, *La perturbation artistique de l'espace urbain. Étude de cas : l'art temporaire dans la ville de Bruxelles* ; directeur : M. Th. Lenain.

Emmanuelle EINHORN, *La politique culturelle de Mussolini (1922-1943). La notion d'art fasciste* ; directeur : M. S. Clerbois.

Adrien GRIMMEAU, *F. Schirren, sculpteur* ; directeur : M. M. Draguet.

Catherine HAYET, *Edgar Degas et ses vitrines de Nanas. Fiction d'une réalité* ; directeur : M. Th. Lenain.

Jennifer HOUGARDY, *Yves Zurstrassen (1956-). Inscription d'un artiste belge dans un renouvellement international de l'abstraction picturale* ; directeur : M. M. Draguet.

Dominique LECHAT, *Félicien Rops et le château de Thozée* ; directeur : M. M. Draguet.

Sabri MEDDEB, *Hassan Fathy, un architecte en harmonie avec le peuple* ; directeur : M. M. Draguet.

JULIE MORMONT, *Maurice Léonard (1914-1994)* ; directeur : M. M. Draguet.

Geoffrey ROSART, *La représentation de l'homosexualité. De la création de l'identité homosexuelle à nos jours* ; directeur : M. Th. Lenain.

Solène SCHILLINGS, *Une analyse de l'œuvre de Pierre et Gilles à l'épreuve du kitsch* ; directeur : M. S. Clerbois.

Marie VAN BOSTERHAUT, *L'intégration du graffiti contemporain dans le champ artistique* ; directeur : M. Th. Lenain.

Caroline VAN CAMPENHOUDT, *L'importance de l'architecture dans les scénographies des spectacles dirigés par Frédéric Flamand au sein de Charleroi / Danses. Ou une esthétique entre futurisme et postmodernisme* ; directeur : M. S. Clerbois.

Amélie VAN LIEFFERINGE, *'La Tentation de saint Antoine' dans le symbolisme en Belgique : réception d'un thème littéraire en peinture à la fin du XIX^e siècle* ; directeur : M. S. Clerbois.

Sabine VANDENCASTEELE, *L'iconographie de la maternité dans l'art occidental de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle. Pierre-Auguste Renoir, Berthe Morisot, Mary Cassatt et Maurice Denis* ; directeur : M. Th. Lenain.

Elsa VERBEEK, *Sophie Calle : entre action et fiction. La construction d'une figure mythique* ; directeur : M. Th. Lenain.

Tatiana VERESS, *L'ouverture du corps en tant qu'expression artistique : Gina Pane et Orlan* ; directeur : M. S. Clerbois.

Adriana VILLAFANE SAENZ, *L'idole dans le surréalisme* ; directeur : M. Th. Lenain.

Johan VONCK, *Dirk Braeckman : z.Z(t) 1994-2004. Une image pornographique de l'image photographique* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Orientation Civilisations non européennes

Rachida BENDACH, *La représentation iconographique dans les textiles safavides. Étude d'un fragment de tissu conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles* ; directeur : M. P.-L. van Berg.

Chloé BOURDON, *Les divinités de la terre dans l'art aztèque* ; directeur : M. M. Graulich.

Aviva CYWIE, *Étude des animaux familiers et des objets sous les sièges des notables de la nécropole thébaine à la 18^e dynastie. Intervention des animaux dans la renaissance ?* ; directeurs : MM. R. Tefnin et E. Warmenbol.

Anne DENAYER, *Les fresques et mosaïques au siècle des Omeyyades (650-750), y compris le problème des images dans l'Islam* ; directrice : Mme L. Denooz.

Marie-Hélène GENON, *Étude des statuettes féminines funéraires chinoises de la dynastie des Tang : approche pratique et théorique* ; directrice : Mme Fr. Lauwaert.

Émilie HENRY, *Iconographie du merveilleux dans la littérature musulmane. Le merveilleux et la religion : exemple du Mi'râj du prophète Mahomet* ; directeurs : Mme L. Denooz et M. P.-L. van Berg.

Marie LAMOUREUX, *Les modes d'acquisition des objets africains par les musées européens. Études de cas : la Suisse, les Pays-Bas, l'Angleterre, la France et la Belgique* ; directrice : Mme M. Renault.

- Nicolas LECLERCQ, *La guerre chez les Aztèques* ; directeur : M. M. Graulich.
- Valérie LEJEUNE, *Tradition céramique, héritage et identité au sud-ouest du Niger* ; directeur : M. O. Gosselain.
- Pierre LELIÈVRE, *Les pratiques funéraires mochicas* ; directeur : M. M. Graulich.
- Florence MASSON, *Les représentations des divinités à travers l'art de la santería* ; directeur : M. Ph. Jespers.
- Sébastien MATTEO, *Iconographie et conception du way chez les Mayas de l'époque classique* ; directeur : M. M. Graulich.
- Aurélié MEDICI, *Étude archéologique et iconographique d'un secteur d'art rupestre du plateau du Hemma (Hassake-Syrie)* ; directeur : M. P.-L. van Berg.
- Letizia NONNE, *Les perles et éléments de parure non métalliques en Haute Mésopotamie au Bronze ancien* ; directeur : M. P.-L. van Berg.
- Marie PASTEGER, *Le Dieu du feu. Étude d'une divinité du panthéon aztèque* ; directeur : M. M. Graulich.
- Iliina PETROVSKA, *L'âge du Bronze dans le sud de la Sibérie occidentale : étude de la culture d'Andronovo (âge du Bronze moyen)* ; directeur : M. P.-L. van Berg.
- Julie SACRÉ, *La transmission culturelle entre Kongo et Haïti : l'Afrique en mémoire* ; directeur : M. O. Gosselain.
- Caroline SORNASSE, *L'iconographie mythique nazca* ; directeur : M. M. Graulich.
- SABINE TOURNEMENNE, *Tradition céramique en pays hausa (Niger)* ; directeur : M. O. Gosselain.
- Angeline VAN NECK, *La momification au Pérou ancien* ; directeur : M. M. Graulich.
- Julie VANASSCHE, *Distribution et dynamique de styles décoratifs de poteries au sud-ouest du Niger* ; directeur : M. O. Gosselain.

Orientation Musicologie

- Thomas DE MEY, *'Ricerche et fantasia' anonymes pour luth dans le manuscrit de Cavalcanti (1590)* ; directeur : M. H. Vanhulst.
- VIRGINIE DUCHESNE, *Voyage dans la tradition musicale arabo-andalouse* ; directeur : M. D. Demolin.
- Aline GÄBELE, *Étude transdisciplinaire du ballet 'Relâche' (1924) d'Erik Satie et Francis Picabia. Instantanés d'une œuvre d'art total provocatrice* ; directeur : M. H. Vanhulst.
- Marie GOFFETTE, *'Tristan und Isolde' de Richard Wagner. Analyse des différentes interprétations des leitmotive* ; directeur : M. H. Vanhulst.
- Stéphane ORLANDO, *Stratégies d'improvisations pour le cinéma muet aujourd'hui* ; directeur : M. W. Corten.
- Matthieu THONON, *Thomas Crecquillon. Transcription et analyse musicale comparative des différentes mises en tablature pour le luth des chansons 'Un gai berger' et 'Pis ne me peut venir'. Répertoire imprimé (1545-1599)* ; directeur : M. H. Vanhulst.
- Séverine VELEV, *L'émergence de la musique de Maurice Ravel à Bruxelles (1900-1937)* ; directeur : M. H. Vanhulst.

II. RÉSUMÉS DE THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (2004).

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

a) THÈSES DE DOCTORAT

Aurélié COUVREUR, *La religion de Teotihuacan (Mexique) : étude iconographique et symbolique des principales divinités teotihuacaines*. Vol. 1 : *Texte* ; vol. 2 : *Figures, Annexes, Bibliographie* ; cédérom.

En l'absence de sources écrites teotihuacaines, la religion que pratiquaient les anciens Teotihuacains ne peut être appréhendée que par les traces archéologiques laissées par certains rites, par une analyse des sources écrites (mayas et aztèques) relatives à Teotihuacan et, surtout, par une étude iconographique des principales figures divines de son panthéon. Après avoir détaillé les rites que pratiquaient les Teotihuacains et qui sont connus par ailleurs en Mésoamérique, la première partie de ma thèse propose une étude systématique des sources relatives à Teotihuacan (et notamment de la *Relación de Teotihuacan*). La seconde partie est consacrée à l'étude de l'iconographie et du symbolisme de Tlaloc, du Jaguar réticulé, de Xipe Totec, du Vieux dieu du feu, du Dieu papillon et du Serpent à plumes.

Valérie DUFOUR, *Stravinski et les exégètes. Positions critiques et stratégies discursives. 1910-1940*. Vol. 1 : 257 p. ; vol. 2 : 230 p. ; 4 annexes.

Si le champ des études sur Stravinski s'enrichit d'année en année de travaux sur cette figure de proue du domaine musical du XX^e siècle, il n'en demeure pas moins une nécessité de renouveler les points de vue. En étudiant les relations entre Stravinski et les musicologues qui l'ont entouré, nos recherches se sont articulées autour d'une double perspective : apporter des éléments historiques neufs et proposer une réflexion innovante sur des questions inédites.

Sur le plan le plus large, l'étude des réactions, des interdépendances, des interférences entre Stravinski et le monde de la musicologie de son époque élargit considérablement notre vision des conditions de travail du compositeur du XX^e siècle. En effet, l'émergence du 'phénomène Stravinski' s'inscrit en parallèle à une série de mutations socioculturelles en marche dans la première moitié du XX^e siècle. Dans le domaine de l'histoire et de la Russie en particulier, la recherche se situe dans le contexte de l'exil et de l'alliance des cultures ; dans le champ artistique, elle souligne l'individualisation des projets esthétiques ou encore, dans le champ culturel et social, elle prend en compte les avancées de la médiatisation.

L'analyse des attitudes de Stravinski face à la littérature consacrée à sa production révèle souvent un souci d'orchestration parfaite qui fait d'autant plus apparaître l'image d'un artiste complexe – polysémique – et qui s'est aussi modelé en se nourrissant de rencontres intellectuelles pour produire un discours construit et parfois quasi dogmatique.

La constitution du corpus s'est élaborée au fur et à mesure du travail dans les archives de Stravinski à Bâle (Paul Sacher Stiftung) et dans les fonds d'archives des critiques. Les noms des exégètes qui encadrent le travail et en définissent les limites sont principalement Pierre Soutchinski, Boris de Schloezer, Arthur Lourié, Jacques Rivière, André Schaeffner et Charles-Albert Cingria : ils n'ont pas été choisis au départ de l'investigation, mais se sont imposés au fil de l'enquête comme les plus cruciaux commentateurs de l'œuvre de Stravinski.

Généralement, l'étude des textes exégétiques publiés dans les revues musicales a été complétée par une analyse du conditionnement de ces discours par Stravinski à partir du matériau documentaire issu des archives. Une des tâches essentielles a été de mesurer l'implication réelle du compositeur dans l'exégèse et, en aval, l'influence des exégètes considérés sur le compositeur lui-même et sur la définition de son projet artistique.

Serge LEMAITRE, *Kekeewin ou Kekeenowin. Les peintures rupestres de l'est du Bouclier canadien*. Vol. 1 : *Texte*, 288 p. ; vol. 2 : *Corpus*, 267 p. ; vol. 3 : *Cartes, planches et relevés des sites (Québec)*, 117 p. ; vol. 4 : *Relevés des sites (Ontario)*, 311 p. ; cédérom.

Même si j'apportais plusieurs réponses lors de la rédaction de mon mémoire à propos des peintures rupestres du Québec, j'y soulevais également un grand nombre de questions. De plus, aucune réelle synthèse ne fut jusqu'à présent proposée pour cet art rupestre du Bouclier canadien. La recherche y est relativement récente puisqu'elle ne débuta qu'au milieu des années 1950 sous l'impulsion de Dewdney et se concentra essentiellement dans la partie occidentale du lac Supérieur. De plus, les interprétations proposées ne faisaient que trop souvent appel uniquement aux données ethnographiques, se désintéressant le plus fréquemment du rocher lui-même. Toutes ces raisons furent pour moi le ferment de ma volonté d'étudier en profondeur les sites rupestres de l'Est canadien.

Devant l'immensité du territoire, le choix d'une région précise s'imposait. Mes travaux ont donc porté sur une zone limitée, à l'Ouest, par la partie septentrionale du lac Supérieur et la rivière Nipigon et, à l'Est, par le fleuve Saint-Laurent. Cette option n'était cependant en rien arbitraire. Dès le stade de l'observation préliminaire, une certaine cohérence de cette contrée se dégageait par l'assortiment des motifs et des techniques de l'art rupestre, surtout par rapport à l'Ouest ontarien et le Saskatchewan. L'étude des témoins archéologiques plus traditionnels attestait la réalité de cette « province » à diverses époques. Bien entendu, cette première vision devait être éprouvée. Par ailleurs, l'aire géographique retenue devait être suffisamment vaste pour que l'étude puisse prendre en compte les notions de paysage et de répartition des sites, tout en restant maîtrisable. Enfin, le choix de la région fut également dicté par la qualité des documents à disposition et par l'absence de toute étude récente les concernant. En effet, l'est de l'Ontario fut longtemps délaissé par les scientifiques canadiens et fut étudié anciennement ou sur des bases désuètes. Mes travaux devaient donc également aboutir à la création d'un corpus le plus complet possible, établi selon des principes homogènes, afin de servir de base à des études comparatives avec l'Ouest ontarien.

Comme je viens de le signaler, les études précédentes avaient essentiellement fait appel aux données ethnographiques. Loin d'éliminer cette facette, j'ai néanmoins privilégié une approche qui prendrait plus en compte les sites eux-mêmes et ce que l'on pouvait apprendre de ceux-ci. Bien entendu, les représentations peintes ou gravées furent le centre d'attention, en étudiant les types de motifs que l'on rencontre, leur disposition sur la roche, les associations récurrentes et leur syntaxe, mais je me suis également investi dans l'étude du rocher lui-même. Sa localisation par rapport à d'autres particularités du paysage (rapide, portage, chute), son aspect général, sa morphologie (présence de rebord protecteur, de grandes failles, de veines minérales importantes), l'existence d'une acoustique spécifique sont autant d'éléments qui furent au centre de mes préoccupations. Je ne me suis cependant pas passé des sources extérieures, c'est-à-dire les éléments retirés des études ethnographiques et ethno-historiques. C'est ainsi que je me suis intéressé au mode de vie de ces populations et que j'ai également analysé la pratique de la peinture dans ces communautés, l'importance de l'offrande et les auteurs supposés des peintures, qu'ils soient humains ou non. Ma recherche sur l'art rupestre du Bouclier canadien fut donc alimentée à la fois par l'analyse interne des documents et par l'apport de données extérieures.

Si j'ai pu montrer que les peintures rupestres témoignent d'une profonde unité dans l'usage de l'hématite, dans la syntaxe des graphèmes, ainsi que dans l'élection du rocher, il n'en demeure pas moins que le Bouclier canadien peut être morcelé en plusieurs régions distinctes, notamment par la mise en évidence d'une distribution régionale restreinte de plusieurs motifs. Ces différents motifs, mais surtout la répartition des cinq types de figurations anthropomorphes, ont permis de montrer que la distinction d'une zone orientale dans l'art rupestre du Bouclier canadien est pertinente.

Par ailleurs, l'analyse du corpus iconographique de cet art montre clairement un choix restreint. Hormis des figures anthropomorphes et des canoës, les figures zoomorphes sont très peu diversifiées : des Oiseaux-Tonnerre et des serpents cornus, des cervidés (essentiellement des orignaux), quelques ours, des loutres et des castors composent l'essentiel du bestiaire des peintres. Même si les figurations abstraites sont plus variées, le simple trait, qu'il soit vertical, horizontal ou oblique, la croix et l'arc de cercle forment une large part des motifs géométriques. Il semble donc bien que l'artiste amérindien puisait dans un répertoire relativement pauvre. Celui-ci est identique pour la partie occidentale du Bouclier, ce qui suggère un partage et une diffusion de symboles visuels à travers un large territoire ainsi qu'un fonds iconographique commun. Outre les motifs individuels, la mise en évidence d'associations récurrentes a montré l'existence de trois couples : Oiseau-Tonnerre/serpent cornu, serpent cornu/canoë et anthropomorphe/canidé. Ces trois thèmes reflètent des éléments primordiaux de la mythologie et de l'ordre du monde. Ils apparaissent à travers tout le Bouclier, ce qui confirme également la notion d'une nappe culturelle homogène, partagée par un grand nombre d'individus sur un vaste territoire.

L'analyse typologique a permis de montrer des différences de traitement selon les représentations. Certains animaux ainsi que le type 3 des anthropomorphes sont peints de manière naturaliste, avec un tracé fluide où chaque élément est intégré et forme une globalité. À l'inverse, la majorité des figurations anthropomorphes et quelques figurations zoomorphes sont réalisées schématiquement selon une juxtaposition de traits. Cette dichotomie apparaît également sur les autres supports. Il ne semble pas que l'on puisse attribuer une valeur ni chronologique, ni régionale à ces différences de traitement. En effet, les équidés, les ursidés et les poissons sont tous traités de manière naturaliste, alors que les Oiseaux-Tonnerre et les volatiles en général ainsi que les mustélidés et les castors, hormis quelques rares exceptions, sont formés d'assemblages de traits. Seuls les anthropomorphes, les canidés et les cervidés possèdent des représentations dans les deux catégories formelles. De plus, les motifs se côtoient indifféremment sur les panneaux alors qu'ils sont manifestement associés thématiquement. Il semble donc bien que nous ne sommes pas en face de styles qui puissent être le reflet d'une chronologie ou d'un régionalisme, mais plutôt de conventions graphiques qui marquent l'art rupestre comme les autres expressions artistiques. On ne peut donc apparemment pas représenter un Oiseau-Tonnerre en toute liberté, ce qui amène véritablement à parler d'un art canonique.

Enfin, l'étude du rocher et de son environnement a permis de montrer l'utilisation des particularités de la roche dans la composition, que ce soit des fissures ou des crevasses ou des veines minérales. J'ai notamment développé l'utilisation du quartz dans la composition qui montrait le combat de l'Oiseau-Tonnerre contre les forces de l'inframonde – le serpent cornu ou le lynx d'eau, Mishipeshu.

La signification individuelle de chaque panneau nous échappera toujours. Si on peut mettre en évidence des récurrences d'associations de motifs, une organisation de l'espace orné et identifier une grande partie des représentations qui ont été tracées sur les parois des rochers des lacs canadiens, il me paraît illusoire d'élaborer un discours qui traduise le sens précis de chaque panneau.

Les raisons pour lesquelles on peignait un rocher peuvent, à mon avis, être de quatre ordres. Premièrement, les peintures permettaient d'accentuer la sacralité du site. Deuxièmement, elles pouvaient être une sorte d'offrande, une reconnaissance de la présence d'un manitou. Troisièmement, tracer des motifs était également une manière d'entrer en contact avec l'esprit du lieu et de se charger de la puissance qui s'en dégageait. Ces falaises s'enfoncent dans le milieu aquatique, forment une portion du niveau terrestre et s'élancent vers le ciel, unissant ainsi les trois niveaux du monde. La base des massifs rocheux ainsi que les crevasses et les anfractuosités sont perçues comme les points de contact entre les différentes strates de l'univers, comme le trait d'union entre le monde visible et le monde invisible. Enfin, marquer le rocher avait peut-être un but pratique, qui était d'annoncer un danger imminent ou la direction à suivre. Toutes ces motivations peuvent se cumuler sur une même roche sans qu'il en ressorte la moindre contradiction.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Isabelle BOURLEAU, *Étude de la thématique de la Déesse-Arbre dans les tombes thébaines du Nouvel Empire*. Vol. 1 : *Observations*, 109 p. ; vol. 2 : *Catalogue et illustrations*, 95 p., 61 fig. (spécialisation Antiquité ; directeur : M. R. Tefnin).

Les objectifs de cette recherche sur la Déesse-Arbre, déesse méconnue du panthéon égyptien et pourtant omniprésente à partir du Nouvel Empire, étaient doubles. Dans un premier temps, il s'agissait de déterminer les différents schémas iconographiques par lesquels elle se matérialise sur les parois des tombes thébaines privées. Ensuite, en étudiant une par une ses représentations et en les comparant avec les grands corpus funéraires de l'ancienne Égypte, il a été possible de mettre en évidence les différentes fonctions de cette divinité. À la fois allégorie du jardin et déesse-mère au même titre que Nout, Isis et Hathor, auxquelles elle peut s'identifier, il est apparu que son rôle était déterminant lors du passage du défunt du statut de mort à celui de bienheureux parmi les dieux.

Thomas BRISART, *Les terres cuites dédaliques de Crète. Recherches sur les ateliers et les styles régionaux*. Vol. 1 : *Texte*, 167 p. ; vol. 2 : *Planches*, 43 p., 123 pl. (spécialisation Antiquité ; directeur : M. D. Viviers).

Cette étude vise une appréhension plus subtile du phénomène dédalique crétois. Les différents ouvrages qui se sont jusqu'ici attachés aux terres cuites dédaliques de Crète se sont toujours contentés de considérer celles-ci comme un tout cohérent, évoluant de façon uniforme. Pourtant, l'examen stylistique du matériel permet de remettre en cause cette vision, en montrant que les différentes cités de l'île ont développé leur propre interprétation du style dédalique, en fonction de leurs antécédents et de leurs relations. En outre, ce même examen permet de mettre en évidence la possibilité de reconnaître différents ateliers et différentes mains au sein de ces styles régionaux. L'émergence de ces nouvelles données nous oblige à remettre en cause la validité des typologies habituelles, construites exclusivement sur la base de l'évolution du style et sous-estimant l'impact de ses variantes synchroniques.

Aurore CARLIER, *Révision du catalogue des œuvres du Maître de la Légende de sainte Madeleine : état de la question et nouvelles perspectives*. Vol. 1 : *Texte*, 123 p. ; vol. 2 : *Figures*, 143 p., 380 fig. (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directrice : Mme C. Périer-D'Ieteren).

Notre travail s'est centré sur l'étude de l'ensemble des œuvres rattachées à la production du Maître de la Légende de sainte Madeleine. Pour faciliter la compréhension, un premier

tri a permis de subdiviser son catalogue en trois périodes : les œuvres de jeunesse, les œuvres de maturité et les œuvres de fin de carrière. Pour chacune d'elles, nous avons décidé de concentrer l'analyse sur certains panneaux en particulier. Ces derniers ont été choisis selon deux critères : la possibilité de voir l'œuvre et les recherches déjà effectuées sur ces peintures. Nous voulions étudier des œuvres qui avaient jusqu'à présent fait l'objet de peu d'attention, afin de pouvoir proposer de nouvelles hypothèses pour faire avancer les recherches. C'est sur la période de la jeunesse du Maître que nous nous sommes attardée le plus longtemps. Il nous a fallu la traiter de deux points de vue : les œuvres attribuées de manière erronée au Maître et les œuvres autographes reconnues. Cette méthode de travail a permis d'écarter un certain nombre de peintures qui, selon nous, peuvent être rattachées à la production d'un autre artiste anonyme, le Maître des Portraits princiers. Un autoportrait retrouvé du Maître de la Légende de sainte Madeleine nous a autorisée, au vu de l'âge du personnage, à revoir également la période d'activité du maître, que nous plaçons dorénavant de 1495 à 1525-1530.

Astrid CENTNER, *Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842) : portrait d'une « mère artiste » sous l'Ancien Régime*. Vol. 1 : *Texte*, 127 p., liste ill., bibl. ; vol. 2 : *Catalogue des illustrations*, 44 p., 43 ill. (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : M. M. Couvreur).

Ce mémoire s'interroge sur la condition des femmes aspirant à s'affirmer sur le devant de la scène artistique en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. La femme, telle qu'idéalisée par la philosophie des Lumières, ne devait avoir pour seule ambition que de se marier et d'assurer une descendance à son époux. Elle était directement liée à la vie domestique et il semblait inconcevable qu'elle puisse s'épanouir en dehors de la sphère familiale. Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun se présente ici comme le témoignage le plus évocateur de la réussite professionnelle d'une femme. Entraînée par sa passion de la peinture, elle s'est peu à peu éloignée de cette vision utopique, précisément masculine, de la femme pour nous en donner une nouvelle définition, une définition où mère et artiste se confondent et expriment leur complémentarité dans la pratique même de la peinture.

Aline GÄBELE, *Étude transdisciplinaire du ballet 'Relâche' (1924) d'Erik Satie et Francis Picabia. Instantanés d'une œuvre d'art total provocatrice*. Vol. 1 : *Texte*, 156 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 94 p., partition, 72 fig. (spécialisation Musicologie ; directeur : M. H. Vanhulst).

Cette étude analyse de manière approfondie l'ultime œuvre du compositeur français Erik Satie : le ballet *Relâche*. Il est le fruit de la collaboration féconde du compositeur avec le peintre et scénariste Francis Picabia. Créé par les Ballets suédois de Rolf de Maré en décembre 1924, cette œuvre d'art total novatrice, en rupture absolue avec la tradition, a provoqué un immense scandale dans le Tout Paris de l'époque. Les auteurs de *Relâche* ont créé cette œuvre scénique notamment dans le but de contrer le groupe des surréalistes d'André Breton. L'étude aborde non seulement *Relâche* pour lui-même, mais également tous les domaines qui l'entourent (éthique, conception de l'art, influences diverses). En outre, une attention toute particulière a été accordée à l'analyse de la partition.

Noémie GRYSPEIRT, *Les réponses au phénomène de la mort au Paléolithique supérieur en Europe occidentale*. Vol. 1 : *Texte*, 121 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 240 p., 59 ill., 7 tableaux (spécialisation Pré-Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen).

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons étudié les différentes façons dont l'homme du Paléolithique supérieur répondait à la mort. Pour cela, nous avons inventorié et analysé l'ensemble des sites d'Europe occidentale dans lesquels des traitements de défunts ont été mis

au jour. Dans la première partie, nous envisageons la réponse la plus souvent étudiée par les préhistoriens : les sépultures. Nous en analysons chaque caractéristique, tant sur le plan archéologique qu'anthropologique. Dans la seconde partie, nous envisageons les traitements particuliers des corps, tels que les traces de décharnement, de façonnage, de découpe ou encore l'isolement de crânes complets. Il apparaît ainsi que l'homme ne traitait pas partout ses morts d'une même façon. Cependant, au sein de cette diversité, un élément commun a pu être dégagé : l'homme du Paléolithique supérieur accordait une importance toute particulière au crâne.

Émilie HENRY, *Iconographie du merveilleux dans la littérature musulmane. Le merveilleux et la religion : exemple du Mi'râj du prophète Mahomet*. 1 vol, 122 p., 31 annexes, 88 fig. sur cédérom (spécialisation Civilisations non européennes ; directeurs : Mme L. Denooz et M. P.-L. van Berg).

Le premier chapitre de ce mémoire traite du thème du *Mi'râj* et de son évolution dans la littérature musulmane : de l'évocation de l'ascension du prophète Mahomet dans le *Coran* au développement d'une tradition populaire de ce récit. Il comporte également une description de ce voyage effectué par le Prophète, en s'appuyant tant sur des récits de celui-ci que sur des miniatures – majoritairement persanes. Le second chapitre consiste en une étude iconographique de ces miniatures et vise à montrer l'évolution de la figuration des intervenants principaux du *Mi'râj*, à savoir le prophète Mahomet, Buraq et l'ange Gabriel.

Walter LECLERCQ, *La céramique 'fine' du Bronze final du 'Trou del Leuve' à Sinsin (Namur) et son insertion dans le groupe Rhin-Suisse-France orientale*. Vol. 1 : *Texte*, 90 p., 1 annexe, 3 cartes, 23 pl. ; vol. 2 : *Catalogue*, 146 p. (spécialisation Antiquité ; directeur : M. E. Warmenbol).

Ce mémoire a pour but l'analyse de la céramique, issue de fouilles anciennes, de la grotte protohistorique du Trou del Leuve à Sinsin (province de Namur, Belgique), tant au niveau de la morphologie que des pâtes. L'étude morphologique nous a permis de placer le matériel céramique au niveau du Bronze final IIb-IIIa et de l'insérer dans le groupe Rhin-Suisse-France orientale. L'étude des pâtes, confirmée par une analyse pétrographique en lames minces, a déterminé quatre grands groupes de pâtes différenciés par le dégraissant utilisé. De plus, grâce aux sources ethnographiques, un nouvel angle d'étude a pu être abordé, nous permettant de reconstituer en grande partie la chaîne opératoire, à travers les macro-traces découvertes suite à l'examen minutieux de la céramique.

Isabelle PETIT, *Le Paléolithique archaïque en Europe méridionale (au sud du 45° parallèle). Un état de la question*. Vol. 1 : *Texte*, 124 p. ; vol. 2 : *Figures*, 116 p., 106 fig. (spécialisation Pré-Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen).

La première partie du volume 1 explique la méthodologie (technique de fouilles et moyens de datation) appliquée aux gisements du Paléolithique archaïque traités dans ce travail. La deuxième partie est un corpus de sites reprenant un à un et par pays les gisements que nous attribuons au Paléolithique archaïque. La troisième partie traite des résultats paléanthropologiques, typologiques et technologiques que nous pouvons tirer des sites pour la période concernée. Le volume 2 reprend les figures illustrant, pour les gisements traités, l'information paléanthropologique, typologique et technique.

Élisa PLEUGER, *Le cadre chronologique du Paléolithique supérieur ancien en Belgique. Nouvelles données archéologiques*. 1 vol, 143 p., 1 fig., 1 tabl. (spécialisation Pré-Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen).

Ce mémoire a pour point de départ la thèse de M. Otte parue en 1979 et intitulée *Le Paléolithique supérieur ancien en Belgique* (Bruxelles, MRAH, Monographie d'Archéologie

nationale, 5). Un cadre chronostratigraphique composé des séquences de Moyenne Belgique, des Pays-Bas et du Sud-Ouest de la France situe la période du Paléolithique supérieur ancien, pour ensuite introduire une synthèse de l'Aurignacien et du Périgordien en Belgique selon M. Otte. Les sites ayant livré de nouvelles informations depuis 1979 ont été abordés, afin de dresser une synthèse basée sur un tableau récapitulatif des données. Tous ces éléments ont conduit à la remise en question de l'hypothèse avancée par M. Otte concernant la tripartition de l'Aurignacien et du Périgordien en Belgique.

Arnaud QUERTINMONT, *Anubis : représentations et fonction, de l'Ancien à la fin du Nouvel Empire*. Vol. 1 : *Texte*, 100 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 72 p., 130 fig. (spécialisation Antiquité ; directeur : M. R. Tefnin).

Le présent travail tente d'analyser les diverses représentations d'Anubis sur une période allant de l'Ancien Empire à la fin du Nouvel Empire. Via l'étude de ces dernières, nous avons dressé une ébauche de sa personnalité et de ses fonctions. Nous pensions également trouver une quelconque évolution de la figure d'Anubis via les codes vestimentaires et les attributs qui lui sont conférés, mais force est de constater qu'au mieux, nous pouvons dégager certains archétypes dont plusieurs variantes existent et qu'il n'y a pas vraiment d'association étroite entre la fonction de l'image et les épithètes qui lui sont associés. Au terme de cette étude, nous avons néanmoins pu prouver l'interchangeabilité présente entre Anubis et Oupouaout, de même que le rôle de vivificateur d'Anubis.

Julie VANASSCHE, *Dynamique et distribution des styles décoratifs de poteries au sud-ouest du Niger*. Vol. 1 : *Texte* ; vol. 2 : *Annexes* (spécialisation Civilisations non européennes ; directeur : M. O. Gosselain).

Ce mémoire est consacré à l'étude des décors céramiques du sud-ouest du Niger. Il fait suite à une mission effectuée au Niger en février 2003 dans le cadre de la rédaction d'un atlas de la poterie. La première partie du travail est consacrée à la présentation du terrain aux niveaux géographique, linguistique et culturel. La seconde partie traite plus particulièrement des décors, de la morphologie et des liens entre ces deux aspects. Les décors ainsi que leur distribution spatiale y sont décrits de façon détaillée. Enfin, la troisième partie dégage quelques perspectives historiques. Les annexes comprennent les illustrations (dessins et photographies) et une description détaillée de chaque poterie du corpus.

Sophie VAN DER STEGEN DE SCHRIECK, *Monsù Ferdinando, pittore famoso de' ritratti e particolarmente di Dame*. *Études sur les galeries de beautés réalisées par le peintre Jacob Ferdinand Voet*. Vol. 1 : *Texte*, 153 p., annexes, bibl. ; vol. 2 : *Illustrations*, 160 fig. (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : M. D. Martens).

Ce mémoire propose l'étude de l'une des réalisations les plus inattendues de la Rome papale au XVII^e siècle : les « galeries de beautés », intimement liées au peintre anversois Jacob Ferdinand Voet. Certes, l'idée de rassembler des collections de portraits de beautés n'était pas neuve ; c'est pourquoi nous commençons notre travail par un exposé général sur le phénomène. Nous tentons ainsi de définir le contexte dans lequel s'inscrivent les galeries « voetiennes ». Dans la seconde partie, nous présentons le peintre Jacob Ferdinand Voet, dont la vie et l'œuvre restent encore trop mal connus chez nous. Enfin, nous étudions de façon plus détaillée la production de galeries de beautés de ce peintre et tentons de déterminer les circonstances de formation de chacun de ces ensembles.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DES CORPS ACADÉMIQUE ET SCIENTIFIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (2004 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Laurent BAVAY

- (avec D. FALTINGS, L. ANDRÉ et Th. DE PUTTER) *A Bladelet Core from Tell el-Fara'in - Buto and the Origin of Obsidian in the Buto-Maadi Culture of Lower Egypt*, dans : S. HENDRICKX, R. F. FRIEDMAN, K. M. CIALOWICZ et M. CHLODNICKI (éds.), *Egypt at its Origins. Studies in Memory of Barbara Adams (= Proceedings of the International Conference 'Origin of the State. Predynastic and Early Dynastic Egypt', Krakow, 28th August - 1st September 2002)* (= *Orientalia Lovaniensia Analecta*), Louvain, 2004, p. 609-621.

- (avec H. SOUROUZIAN, R. STADELMANN, M. SECO ALVAREZ, Ph. BROMBLET, J. LINKE, F. PERNEL et P. ZWETKOV) *The Temple of Amenhotep III at Thebes. Excavation and Conservation at Kom El Hettan. Third Report on the Fifth Seasons in Winter 2002/2003*, dans : *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo*, 60, 2004, p. 172-236.

- *Du tesson à l'histoire économique : perspectives nouvelles sur la céramique du Nouvel Empire à Deir al-Médina*, dans : *Égypte, Afrique et Orient*, 36, 2004, p. 21-30.

- *Cheikh Abd al-Gourna, TT 29. Une installation copte du 8^e siècle apr. J.-C. et Deir el-Medina*, dans : *Bulletin de Liaison du Groupe international d'Étude de la Céramique égyptienne*, 22, 2004, p. 65-67 et 69-73.

- Ouadi Abou Gada, Sināi central (Égypte), 15-20 septembre 2004 ; participation à la mission de l'Institut français d'Archéologie orientale – IRD, sous la direction de Fr. PARIS.

- Cheikh Abd el-Gournah, Louqsor (Égypte), 4 janvier – 15 février 2004 ; organisation et participation à la Mission archéologique dans la Nécropole thébaine (ULB), sous la direction de R. TEFNIN.

- Deir el-Medina, Louqsor (Égypte), 15 février – 6 mars 2004 ; mission d'étude de la céramique du Nouvel Empire pour l'Institut français d'Archéologie orientale.

- Bibracte-Mont Beuvray (France), 21 avril – 5 mai 2004 ; étude et préparation de la publication du matériel céramique des fouilles menées par l'ULB entre 1987 et 1995, sous la direction de P.-P. BONENFANT.

- Bâle (Suisse), colloque international *Living and Writing in Deir el-Medine. Socio-historical Embodiment of Deir el-Medine Texts*, 3 juillet 2004 ; communication : *La céramique du Nouvel Empire à Deir el-Medina : recherches récentes de l'IFAO*.

- Lyon (France), Société d'Égyptologie Victor Loret, 27 avril 2004 ; conférence : *Six campagnes dans la nécropole thébaine : un bilan des travaux de l'Université libre de Bruxelles dans les tombes de Sennefer (TT 96) et d'Amenemopet (TT 29) à Cheikh Abd el-Gourna*.

- Périgueux (France), Société d'Égyptologie de Périgueux, 23 avril 2004 ; conférence : *Les travaux de la Mission archéologique dans la Nécropole thébaine de l'ULB dans les tombes de Sennefer (TT 96) et d'Amenemopet (TT 29)*.

Manuel COUVREUR

- Établissement du texte et lecture de *Charles-Joseph de Ligne. Coup d'œil sur Belœil et sur une grande partie des jardins de l'Europe*, Bruxelles, Labor (coll. *Espace Nord*), 2003, 204 p.

- *Orient rêvé, Orient vécu dans l'œuvre du prince de Ligne*, dans : S. BASCH, A. GUYAUX et G. SALMON (éds.), *Orients littéraires. Mélanges offerts à Jacques Huré*, Paris, Champion, 2004, p. 103-119.
- *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 Paris-Sorbonne, 2004, p. 201-212.
- *De quelques usages du chœur chez Quinault et de leurs échos chez Racine et Voltaire*, dans : J.-Ph. GROSPELLIN (éd.), *Campistron et consorts : tragédie et opéra en France (1683-1733)* (= Actes du colloque international, Université de Toulouse ; = *Littératures classiques*, 52), Toulouse, 2004, p. 315-326.

Evelyn CRAMER

- *Le dessin comme instrument d'apprentissage. De l'action au savoir*, Paris, L'Harmattan (collection *Arts, transversalité et éducation*), 2003.
- Direction (avec F. REGNARD) d'*Apprendre et enseigner la musique : représentations croisées*, Paris, L'Harmattan (collection *Sciences de l'Éducation musicale*), 2003 ; *Les représentations des enseignants d'histoire de l'art en formation initiale*, p. 189-228.
- Direction (avec M.-É. RICKER, P. SOMVILLE et P. SOUVERYNS) d'*Enseigner l'histoire de l'art : un art et une histoire tournés vers le futur*, Liège, Éditions du 17 mars – A.C.R.P., 2004 ; *Représentations et professionnalisation des enseignants d'histoire de l'art en formation initiale*, p. 98-109.
- *De la discussion comme instrument de professionnalisation dans la formation des enseignants*, dans : Actes du Colloque *La discussion en éducation et en formation - Socialisation, langage, réflexivité, identité, rapport au savoir et citoyenneté*, LIRDEF (Institut universitaire de Formation des Maîtres, Académie Montpellier) et CERFEE (Université Paul Valéry Montpellier 3) (cédérom), 2004.
- *Le dessin : enjeu et défi dans l'enseignement professionnel*, dans : 5^e Congrès international en Éducation et Formation de l'Association des Enseignants-Chercheurs en Sciences de l'Éducation 'Actualité de la recherche en éducation', Centre national des Arts et Métiers – Paris 1-3 septembre 2004, 2004 (www.aecse.net/congres/ateliers/age1.html).
- *Adultes en formation : acquis d'une éducation culturelle en milieu défavorisé*, dans : 7^e Biennale de l'Éducation et de la Formation, Atelier *Quelle formation d'adultes pour réaliser 'l'éducation tout au long de la vie'?*, Lyon, Institut national de la Recherche pédagogique, APRIEF (14-17 avril 2004), 2004 (www.inrp.fr/Access/Biennale/7biennale).
- *La formation des enseignants d'histoire de l'art et d'archéologie : nouveaux enjeux, nouvelles pratiques, nouvelles compétences*, dans : Actes du 20^e Congrès international de l'Association internationale de Pédagogie universitaire, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, Québec, 2004.
- *Deux outils d'analyse des gestes professionnels dans la formation des enseignants*, dans : Actes du 3^e Colloque international 'Recherche(s) et formation des enseignants' – Marseille 2000 (14-16 février 2000), 'Didactique des disciplines et formation des enseignants : une approche anthropologique', Institut universitaire de la Formation des Maîtres (IUFM) d'Aix-Marseille (<http://recherche.aix-mrs.iufm.fr/coll/mrs2000/colloque/textes/cramer.html>), 2002-2005.
- *La définition d'objectifs personnels dans la formation initiale des enseignants*, dans : *Res Academica – Revue de l'Association internationale de Pédagogie universitaire*, 19, 1-2, 2001, p. 201-228.

- *L'analyse des compétences professionnelles : un outil stratégique de motivation dans la formation des maîtres et L'exploitation convergente des ressources : une aide à la réussite dans la formation des maîtres*, dans : H. N. SALL et A. SOW (éds.), *Les stratégies de réussite dans l'enseignement supérieur – L'enseignement des sciences expérimentales, Actes du 18^e Colloque de l'Association internationale de Pédagogie universitaire* (5-7 avril 2001) et des *2^e Assises Cifferse* (8-10 avril 2001), Université Cheikh Anta Diop – École normale supérieure de Dakar, Dakar, 2002, p. 197-206 et 207-216 (http://www.ens.ucad.sn/aipu/th_25.pdf).

- *Compétences visées dans la formation des enseignants : la place des affects et des activités motrices en histoire de l'art et archéologie*, dans : *Actes du 4^e Congrès international en Éducation et Formation de l'AECSE Lille (5-8 sept. 2001) – Actualité de la recherche en Éducation*, Université Charles-de-Gaulle Lille 3 (cédérom).

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

- Paris, Ministère de la Culture et Cité de la Musique, 5^e Journées francophones de Recherche en Éducation musicale *Musiques et cultures* organisées par l'Université de Fribourg et l'Institut de Recherche et de Documentation pédagogique de Neuchâtel, avril 2004 ; membre du Comité scientifique.

- Liège, Université, ULB-UCL-ULg, journée scientifique *Enseigner l'Histoire de l'Art : un art et une histoire tournés vers le futur*, 2004 ; membre du Comité organisateur.

- Paris, Centre national des Arts et Métiers, 5^e Congrès international en Éducation et Formation de l'Association des Enseignants-Chercheurs en Sciences de l'Éducation *Actualité de la recherche en éducation*, 1-3 septembre 2004 ; communication : *Le dessin : enjeu et défi dans l'enseignement professionnel*.

- Lisbonne, 17^e Colloque international ADMEE Europe, *L'évaluation des compétences : entre reconnaissance et validation des acquis de l'expérience*, 18-20 novembre 2004 ; communication (avec F. REGNARD) : *La démarche réflexive comme instrument de RVAE dans la formation d'enseignants de domaines culturels*.

Luc DE HEUSCH

- *Lévi-Strauss contre vents et marées*, dans : *L'Herne*, 82, 2004, p. 45-51.

- *Heurs et malheurs de l'anthropologie*, dans : *Magazine littéraire*, hors-série 5, 2004, p. 32-34.

Pierre DE MARET

- *Central Africa: Knowing Iron*, dans : H. BOCOUM (éd.), *The Origins of Iron Metallurgy in Africa. New Light on its Antiquity*, Paris, UNESCO, 2004, p. 127-134.

- *Charting the Course between Public Service and Commercialisation: Prices, Values and Quality*, dans : *Proceedings of the European University Association on the Occasion of the 600th Anniversary of the University of Turin*, 2004, p. 25-29.

- (avec C. MBIDA et alii) *Yes, there were Bananas in Cameroon more than 2000 Years ago*, dans : *Info-Musa, The International Journal on Banana and Plantain*, 13, 1, 2004, p. 40-42.

- Bergen (Norvège), Bergen University, Society of Africanist Archaeologists, 16th Biennial Conference, 2004 ; communication (avec P. LAVACHERY et P. SINCLAIR) : *Changes in Settlement Location in Central Africa in the Holocene: A GIS Perspective*.
- Peyresq, séminaire *Changements locaux, changements globaux. Quatre siècles d'interactions. Quatre siècles de perceptions*, 8-11 juillet 2004 ; exposé introductif.
- Villeneuve d'Ascq, Université des Sciences et Techniques de Lille, séminaire *Regards sur le patrimoine culturel des universités*, 1^{er}-2 avril 2004 ; conférence introductive : *Musées et Universités : patrimoines partagés*.
- Tübingen, Université, 27 octobre 2004 ; conférence : *Probing the Past of the Luba*.
- Docteur Honoris Causa de l'Universidad La Republica (Santiago du Chili), avril 2004 ; de l'Université de Montréal, mai 2004 ; de l'Université de Lyon II, octobre 2004 ; de l'Université de Tübingen, octobre 2004.

Brigitte D'HAINAUT

- Membre du comité de rédaction des *Études sur le XVIII^e siècle* (Éditions de l'Université de Bruxelles), depuis 2004.

Alain DIERKENS

- Édition (avec V. MONTENS) d'*Art et société dans les Pays-Bas bourguignons et espagnols (XIV^e-XVII^e siècles)*. *Ouvrage pédagogique*, Bruxelles, Éditions des Musées royaux d'Art et d'Histoire (Service public fédéral de Programmation. Politique scientifique), 2004, 52 p., ill., 1 cédérom ; *Introduction : quelques lignes de force de l'histoire des Pays-Bas du XIV^e au XVII^e siècle*, p. 6-11.
- Édition (avec B. BEYER DE RYKE) de *Maître Eckhart et Jan van Ruusbroec. Études sur la mystique 'rhéno-flamande' (XIII^e - XIV^e siècle)* (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, 14, 2004), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2004, 242 p., 2 pl. ; *Note de l'éditeur*, p. 7-8 (réimpr. dans *Villers. Revue trimestrielle de l'abbaye*, 29, 1^{er} trimestre 2004, p. 46).
- *Romains et Germains sur le sol « belge » au début du Moyen Âge (IV^e-VIII^e siècles)*. *Quelques éléments de réflexion sur les mouvements de populations et l'acculturation*, dans : A. MORELLI (éd.), *Histoire des étrangers et de l'immigration en Belgique, de la préhistoire à nos jours* (2^e éd. remaniée et augmentée), Bruxelles, Éditions Couleurs Livres, 2004, p. 41-56.
- (avec M. MARGUE) *Memoria ou damnatio memoriae ? L'image de Gislebert, duc de Lotharingie († 939)*, dans : S. GOUGENHEIM, M. GOULLET et al. (éds.), *Retour aux sources. Textes, études et documents d'histoire médiévale offerts à Michel Parisse*, Paris, Picard, 2004, p. 869-890.
- *La sculpture sur pierre du très Haut Moyen Âge dans l'ancien diocèse de Tongres-Maastricht-Liège*, dans : M. LODEWIJCKX (éd.), *Bruc Ealles Well. Archaeological Essays Concerning the Peoples of North-West Europe in the First Millenium* (= *Acta Archaeologica Lovaniensia. Monographiae*, 15), Louvain, Leuven University Press, 2004, p. 73-86.
- *Le Haut Moyen Âge (du IV^e siècle à 925)*, dans : B. DEMOULIN et J.-L. KUPPER (éds.), *Histoire de Wallonie, de la Préhistoire au XXI^e siècle*, Toulouse, Privat, 2004, p. 85-105.
- *Ad instar illius quod Beseleel miro composuit studio. Éginhard et les idéaux artistiques de la 'Renaissance carolingienne'*, dans : J.-M. SANSTERRE (éd.), *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales* (= *Collection de l'École française de Rome*, 333 ; = *Bibliothèque*

de l'Institut historique belge de Rome, 52), Rome, École française de Rome et Bruxelles, Institut historique belge de Rome, 2004, p. 339-368.

- (avec P. ANAGNOSTOPOULOS, C. LAUGEROTTE et N. WARZÉE) *Towards a Virtual 3D Reconstruction of a Rood-Screen from its Archaeological Fragments*, dans : MAGISTRAT DER STADT WIEN. REFERAT KULTURELLES ERBE. STADTARCHÄOLOGIE WIEN (éd.), [Enter the Past]. *The E-Way into the Four Dimensions of Cultural Heritage. CAA 2003. Computer Applications and Quantitative Methods in Archaeology. Proceedings of the 31st Conference, Vienna (Austria), April 2003* (= BAR. International Series, 1227), Oxford, British Archaeological Reports, 2004, p. 500-504.

- *Lobbès. L'église Saint-Ursmér*, dans : J. DEVESELEER (éd.), *Le patrimoine exceptionnel de Wallonie*, Namur, Ministère de la Région wallonne/ DGATLP/ Division du Patrimoine, 2004, p. 166-170.

- *Banquets mérovingiens : rôle et symbolique*, dans : *Bulletin de liaison de l'Association française d'Archéologie mérovingienne*, 28, 2004 (résumé des communications présentées aux 25^e Journées internationales d'Archéologie Mérovingienne, Tournai, 17-20 juin 2004), p. 80-81.

- *Entre Lobbès, Liège et Vérone : Rathier de Vérone (890 - 974)*, dans : *Actes du 54^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique* (= 7^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique), Ottignies-Louvain-la-Neuve, 26-28 août 2004, Ottignies, 1, 2004, p. 114-115.

- *Christianisation et culte des saints en Gaule : quelques réflexions sur saint Julien, Brioude et l'Auvergne du IV^e au VII^e siècle*, dans : *Saint Julien et les origines de Brioude. Colloque international organisé par la Ville de Brioude (...), 22-25 septembre 2004. Dossier de présentation*, Brioude, 2004, p. 10.

- Brême, Universität Bremen, colloque *Tätigkeitsfelder und Erfahrungshorizonte des ländlichen Menschen in der frühmittelalterlichen Grundherrschaft von ca. 500-1000*, 13 février 2004 ; communication : *Les pèlerinages aux abbayes pendant le Haut Moyen Âge : quelques problèmes spécifiques*.

- Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, séminaire d'Anthropozoologie *Histoire naturelle et culturelle des animaux vrais* (dir. Fr. POPLIN), 25 février 2004 ; exposé (avec P. PÉRIN) : *Sacrifice animal et offrandes alimentaires en Gaule mérovingienne*.

- Valgrana et Cervere (Piémont), colloque *Attraverso le Alpi. À travers les Alpes. Sviluppo e funzionamento delle reti monastiche fino al secolo XIII. Développement et fonctionnement des réseaux monastiques jusqu'au XIII^e siècle*, 13 mars 2004 ; communication : *Entre Lobbès, Liège et Vérone : Rathier (890-974)* ; présidence de la demi-journée *Normes et Espaces*.

- Bruxelles, Parlement européen, Centre de Culture européenne, colloque *L'intégration européenne, un processus à géométrie variable*, 24 mars 2004 ; communication : *Quelques idées sur l'évolution idéologique de l'Europe du X^e au XV^e siècle*.

- Halberstadt, Rathaus, colloque *Inschriften und europäische Schatzkunst. X. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, 20-23 mai 2004 ; communication : *Der Goldschmied in den rheinischen mosel- und maasländischen Gebieten (XI.-XIII. Jahrhundert) : Ein Überblick aus historischer Sicht*.

- Mayence, Akademie des Bistums Mainz, colloque *Bonifatius. Leben und Nachwirken (754-2004). Die Gestaltung des christlichen Europas im Frühmittelalter*, 2-5 juin 2004 ; communication : *Noch einmal zum sogenannten Indiculus superstitionum et paganiarum (744 ?)*.

- Tournai, Maison de la Culture, colloque *Villes et campagnes en Neustrie (IV^e-X^e siècles). Sociétés. Économies. Territoires. Christianisation. 25^e Journées internationales de l'Association française d'Archéologie mérovingienne*, 17-20 juin 2004 ; communication : *Banquets mérovingiens : rôle et symbolique*.
- Louvain-la-Neuve, Université (54^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique = 7^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, Ottignies-Louvain-la-Neuve, 26-28 août 2004), 27 août 2004 ; communication : *Entre Lobbes, Liège et Vérone : Rathier de Vérone (890-974)*.
- Brioude, Halle aux Grains, colloque *Saint Julien et les origines de Brioude*, 22-25 septembre 2004 ; communication : *Christianisation et culte des saints en Gaule : quelques réflexions sur saint Julien, Brioude et l'Auvergne du IV^e au VII^e siècle*.
- Luxembourg, Abbaye de Neumünster, 13^e Journées lotharingiennes *Institutions de l'assistance sociale en Lotharingie médiévale. Einrichtungen der sozialen Sicherung im mittelalterlichen Lotharingien*, 12-15 octobre 2004 ; présidence de séance.
- Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, colloque *Entre histoire et épopée. Les Guillaume d'Orange, IX^e-XIII^e siècle*, 29-30 octobre 2004 ; présidence de la séance *Historicité du héros*.
- Lille, Université Charles-de-Gaulle – Lille III, colloque *Lille-Gand. Mille ans d'identité partagée en Flandre*, 3-5 novembre 2004 ; communication : *Des 'grandes migrations' à l'émergence du comté (V^e-IX^e siècles) : la Flandre avant la Flandre*.
- Poitiers, Université, Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale, journée d'études *Les saints aquitains hors de l'Aquitaine*, 26 novembre 2004 ; communication : *Le dossier de saint Amand*.
- Bruxelles, ULB, colloque *Groupes sociaux et territoires urbains, Moyen Âge -XVI^e siècle*, 2-4 décembre 2004 ; présidence de la séance *Groupes sociaux dans la construction physique et symbolique des villes*.
- Ename, Workshop *Francia Media 850-1050*, 19-20 mars et 25 juin 2004 ; discussions relatives au projet international (colloques, expositions, publications).
- Bordeaux, Université de Bordeaux III/Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, projet *Gestion sociale des espaces funéraires : une approche interdisciplinaire (histoire, archéologie, anthropologie, paléodémographie)*, dirs. I. CARTRON et D. CASTEX ; séminaire 2003-2004 : *Espaces funéraires privés (Antiquité tardive - Haut Moyen Âge : la question des fondations aristocratiques)*, 19 janvier 2004 ; leçon : *Quelques cas de fondations aristocratiques en Gaule du Nord : histoire et archéologie (VII^e-X^e siècles)*.
- Bordeaux, Université de Bordeaux III (CAPES et Agrégation en Histoire, I. CARTRON), 20 janvier 2004 ; leçon : *Missions et christianisation de la Gaule du Nord et de la Germanie (VI^e-IX^e siècles)*.
- Président de la cellule *Croire et vénérer, penser et concevoir*, 54^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique – 7^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, Ottignies-Louvain-la-Neuve, 26-28 août 2004.
- Membre du comité scientifique du colloque international *Saint Julien et les origines de Brioude*, organisé par la ville de Brioude, le CERCOR (Université de Saint-Étienne) et l'*Almanach de Brioude*, 22-25 septembre 2004.

Valérie DUFOUR

- *Muziek in Wallonië : Alomtegenwoordig met klanken en muzikanten*, dans : *Kunsttijdschrift Vlaanderen*, avril 2004, p. 89-93.
- *Strawinsky versus Souvtchinsky : thèmes et variations sur la Poétique musicale*, dans : *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 17, 2004, p. 17-23.
- *Espaces de diffusion des musiques nouvelles* et (avec Chr. PIRENNE) *Du Séminaire des Arts à l'Exposition universelle : quinze années de lutte pour la musique contemporaine*, dans : Chr. PIRENNE (dir. sc.), *Les musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles (1960-2003)*, Liège, Mardaga, 2004, p. 91-138 et 11-35.

Peter EECKHOUT

- Édition de *Arqueología de la Costa Central del Perú en los Periodos Tardíos* (= vol. spécial du *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*), Lima et Paris, 2004 ; *Proyecto Ychsma en Pachacamac : 1999-2003*, *La Sombra de Ychsma* et (avec J. FELTHAM) *Hacia una definición del estilo Ychsma : la cerámica de la pirámide n° III de Pachacamac*.
- *Hallazgo y desenterramiento de un bulto funerario de Pachacamac*, dans : V. SOLANILLA DEMESTRE (éd.), *Actas de las II Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, Barcelone, Universitat Autònoma, 2002, p. 135-152.
- *Ancient Monuments and Patterns of Power at Pachacamac, Central Coast of Peru*, dans : *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie*, 23, 2003, p. 139-182.
- *Diseño arquitectónico, patrones de ocupación y formas de poder en Pachacamac, Costa central del Perú*, dans : *Revista Española de Antropología Americana*, 3, 2003, p. 17-37.
- (avec A. MICHZINCKY et A. PAZDUR) *14C Absolute Chronology of the Pyramid III and the Dynastic Model at Pachacamac, Perú*, dans : *Radiocarbon*, 45, 1, 2003, p. 59-73.
- (avec Ph. BÉAREZ et M. GORRITI) *Primeras observaciones sobre uso de invertebrados y peces marinos en Pachacamac en el siglo XV (periodo Intermédio Tardío)*, dans : *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 32, 1, 2004, p. 51-67.
- *Relatos míticos y Prácticas Rituales en Pachacamac*, dans : *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 33, 1, 2004, p. 1-54
- *Reyes del Sol y Señores de la Luna: Incas e Ychsmas en Pachacamac*, dans : *Revista Chungara*, 36, 2, 2004, p. 17-48.

Nicole GESCHÉ-KONING

- *Las escuelas profesionales valorizan los museos*, dans : *Conceptos educativos que transforman la realidad dentro de nuestros museos : Una misión posible !/Education Concepts Shaping Museum Realities : Mission Possible !* (= *Memorias del congreso internacional ICOM-CECA 2003, Oaxaca 2-6 octubre 2003*), Mexico, 2004 (cédérom).
- Direction (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) de *Genèse d'un vitrail – Conservation-restauration des maquettes de vitraux découvertes à l'église Saint-Boniface à Ixelles. Étude stylistique et analyse technique* (= *Cahiers d'études du Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques*, 9), Bruxelles, ULB, 2004, 107 p. ; *L'église Saint-Boniface à Ixelles*, p. 11-13.
- *Kulturstrassen. Ein neues Instrument der Besucherorientierung*, dans : B. COMMANDEUR et D. DENNERT (éds.), *Event zieht – Inhalt bindet. Besucherorientierung von Museen auf neuen Wegen*, Bielefeld, transcript, 2004, p. 181-183.

- *Sauvegarde du patrimoine et tourisme font bon ménage*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 106, octobre-novembre-décembre 2004, p. 42-43.
- *Dévotion populaire ou retour à une tradition artistique séculaire ? Peintures de façades en Bavière*, dans : *A.H.A.A.*, 26, 2004, p. 91-107.
- *Les réunions du Comité pour l'Éducation et l'Action culturelle (CECA) – Séoul 2004*, dans : *La Vie des musées*, 18, 2004, p. 83-87.
- Rédaction (avec M. SERCK-DEWAIDE) du Bulletin trimestriel de l'AFMB *Info-Musées* : 34, 36 p. ; 35, 36 p. ; 36, 38 p. ; 37, 38 p.
- Rédaction d'*ICOM Education*, 18 : *Museum Education and Non Visitors / L'éducation muséale et les non visiteurs / La educación museal y los no visitantes*, Bruxelles, ICOM-CECA, 2004, 68 p.
- Mensuel *Arte News*, responsable de la rubrique *Musées en action*, 2004 : 5, p. 13-14 ; 6, p. 11 ; 7, p. 13 ; 8, p. 15 ; 9, p. 12 ; 10, p. 10 ; 11, p. 11 ; 12, p. 10 ; 13, p. 11 ; 14, p. 10.
- Séoul, Conférence générale de l'ICOM, 1-8 octobre 2004 ; participation aux travaux des Comités pour l'Éducation et l'Action culturelle (CECA) et pour les Collections et Musées universitaires (UMAC) ; Présidence de séance ; communications : *L'histoire du CECA 1946-2004* et *L'éducation muséale et les non visiteurs*.
- Strasbourg, Pôle national de Ressources Patrimoine muséal de Strasbourg, Journées de formation dans le cadre de l'exposition *Paul Klee et la nature de l'art*, 12-13 mai 2004 ; communication : *Quand les artisans se racontent*.
- Membre du conseil d'administration de l'AFMB (Association francophone des Musées de Belgique) ; rédactrice du bulletin trimestriel *Info-Musées*.
- Membre du Conseil d'Administration du Comité pour l'Éducation et l'Action culturelle (CECA) ; rédactrice de la revue *ICOM-Education*.
- Responsable (avec F. DUMONT) du programme de la formation *Éléments de management muséal – 1. Musées – Expositions – Scénographie ; 2. Gestion des collections*, organisée par l'AFMB en collaboration avec la Communauté française de Belgique.
- Membre du groupe de travail *Art et École* au sein de l'association Culture et Démocratie.

Marc GROENEN

- *Stratégie de gestion de l'espace au Paléolithique : l'exemple de la grotte-abri du Tiène des Maulins*, dans : *Notae praehistoricae*, 24, 2004, p. 221-229.
- *Rochefort/Éprave : campagne de fouille 2002-2003 dans la grotte-abri du Tiène des Maulins*, dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 12, 2004.
- *Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique supérieur et Un bilan des arts rupestre en Europe : introduction au colloque 8.4*, dans : *Art du Paléolithique et du Mésolithique – Palaeolithic and Mesolithic Art – Section 8 (= Actes des colloques 8.1, 8.4 et sessions générales, 14^e Congrès de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques, UISPP, Liège, 2-8 septembre 2001)*, Oxford, British Archaeological Reports (B.A.R.), 1311, 2004, p. 31-39 et 47-48.
- (avec D. MARTENS) *Peut-on attribuer des œuvres du Paléolithique supérieur ?*, dans : M. LEJEUNE et A. C. WELTÉ (dirs.), *L'art du Paléolithique supérieur (= Actes des colloques 8.2 L'art pariétal paléolithique dans son contexte naturel et 8.3 Art mobilier paléolithique supérieur en Europe occidentale, 14^e Congrès de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques, UISPP, Liège, 2-8 septembre 2001)*, Liège, Université de Liège, 2004, p. 127-138 (ERAUL 107).

- (avec J. GONZÁLEZ ECHEGARAY) *Conservation, restauration, protection de l'art paléolithique : introduction au colloque 18.4*, dans : *Muséographie et société contemporaine – Section 18. 14^e Congrès de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et proto-historiques* (UISPP, Liège, 2-8 septembre 2001), Oxford, British Archaeological Reports (B.A.R.), 1313, 2004, p. 15-17.

- Avignon-Bonnieux, Société préhistorique française, congrès du *Centenaire de la Société préhistorique française* (= 26^e Congrès préhistorique de France), 24 septembre 2004 ; communication : *Bilan des travaux dans la grotte ornée d'El Castillo (Cantabrie, Espagne)*.

- Éprave (province de Namur), été et automne 2004, fouilles dans la grotte-abri du Tiène des Maulins.

- Cantabrie (Espagne), 2003-2010, direction de l'étude complète de la grotte d'El Castillo.

- Cantabrie (Espagne), 28-29 décembre 2004, mission de scannage 3D de la grotte d'El Castillo, effectuée en collaboration avec le Laboratoire des Systèmes logiques et numériques de l'ULB, grâce à un crédit d'impulsion octroyé par le DRI.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- Poitiers, Université, Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale, mars 2004 ; leçons : *Liturgie et narration : les programmes iconographiques des églises byzantines*.

Malou HAINE

- *Jean Cocteau et sa connaissance de la musique*, dans : D. GULLENTOPS et S. LINARES (dirs.), *Jean Cocteau* (numéro spécial d'*Europe. Revue littéraire mensuelle*, 894), 2003, p. 248-282.

- (avec D. GULLENTOPS) *Un manuscrit retrouvé de Jean Cocteau : 'Le Mirliton d'Irène', 'Cheveux d'ange' et 'Les Mariés de la Tour Eiffel'*, dans : *A.H.A.A.*, 25, 2003, p. 83-107.

- (avec D. GULLENTOPS) *Radiguet, coauteur des 'Mariés de la Tour Eiffel'*, dans : *Le regard de la mémoire : sur les pas de Cocteau et Radiguet*, Le Lavandou, Réseau Lalan, 2003, p. 148-159.

- *Trente années de voyages incessants (1883-1913) du ténor wagnérien Ernest Van Dyck*, dans : Chr. MEYER (éd.), *Le Musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin, BWV- Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003, p. 223-247.

- *L'éclosion des sociétés de musique de chambre en Belgique dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, dans : *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 72, 2001, p. 243- 264.

- *Faire événements avec le musée*, dans : *Musées, marketing, communication*, Chartres, Le Compa – Conservatoire de l'Agriculture, Musée du Conseil général d'Eure-et-Loir, 2003, p. 15-20.

- *Notices Chambres syndicales (facture instrumentale), Concerts historiques, Expositions nationales et universelles, Expositions rétrospectives, Grèves (facture instrumentale), Inventions musicales, Adolphe Sax, Adolphe-Edouard Sax, Alphonse Sax, Sociétés de secours mutuels (facture instrumentale) et Ernest Van Dyck*, dans : J.-M. FAUQUET (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 236-237, 304-305, 448-450, 450-451, 536-537, 620-622, 1126-1127, 1127, 1166-1167 et 1252-1253.

- *Les instruments de musique jugés aux expositions universelles de 1851 à 1867*, dans : *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle* (= *Lieux littéraires - La Revue*, 6, 2002), Montpellier, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2004, p. 47-59.

- 'Mon irrésistible, insupportable et cher Poulenc'... Poulenc à travers le 'Journal intime' de son ami Stéphane Audel, dans : *In Memoriam Francis Poulenc – Les Cahiers du CIREM* (Centre international de Recherches en Esthétique musicale XX^e-XXI^e siècles), 49-50-51, 2004, p. 157-227.
- 'L'Apollonide' de Leconte de Lisle et Franz Servais : 20 ans de collaboration, Sprimont, Mardaga, 2004, 296 p.
- Tours, Université François Rabelais, colloque *In Memoriam Francis Poulenc*, 4 février 2004 ; communication : 'Mon irrésistible, insupportable et cher Poulenc' ou Francis Poulenc à travers le 'Journal intime' de son ami Stéphane Audel.
- Bruxelles, Palais des Académies, Académie royale de Langue et de Littérature française, Journée Jean Cocteau et la Belgique, 6 mars 2004 ; communication : *Jean Cocteau et ses compositeurs belges*.
- Montréal, Université (Faculté de Musique), colloque *Musique française 1900-1945 : perspectives multidisciplinaires sur la modernité*, 18-20 mars 2004 ; communication : *Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts – spectacles à la croisée des genres (1917-1921)*.
- Liège, Université, colloque *Wagner et la Belgique*, 7 octobre 2004 ; communication : *Les relations mouvementées entre Ernest Van Dyck et Cosima Wagner*.
- Bruxelles, R.T.B.F./ Musique 3, émission spéciale *Foire du Livre à Bruxelles* (Ph. DEWOLF), 23 février 2003 ; *Livres et musique : Malou Haine directeur de collection chez l'éditeur Pierre Mardaga*.
- Bruxelles, R.T.B.F. / Musique 3, émission *Histoires de Musique* (5 émissions avec A. MATTHEUWS), 8-12 septembre 2003, sur le thème *Jean Cocteau et la musique*.
- Mandat de directrice de la collection *Musique / Musicologie* aux éditions Pierre Mardaga (9 volumes en 2003, 8 volumes en 2004).

Vincent HEYMANS

- *Les techniques d'éclairage domestique et la perception de l'espace et du temps et L'Hôtel de Ville de Bruxelles*, dans : *La Compagnie des Bronzes (1854-1979). Fabrique d'art*, Bruxelles, La Fonderie, 2003, p. 20-21 et 148-149.
- Bruxelles, Icomos Vlaanderen/Brussel et Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, journée d'étude *Balanceren tussen publieksgerichte ontsluiting en bewaring*, 19 mars 2004 ; communication : *Het hart van de historische stad*.
- Casablanca, Ordre des Architectes du Maroc, Wilaya de la Région du Grand Casablanca, colloque *Bruxelles-Casa. La ville : patrimoine, mobilité, habitat, architecture et urbanisme*, 2-3 avril 2004 ; communication : *Gestion du patrimoine : outils, études et actions*.
- Arras, Université d'Artois, colloque *La place publique urbaine. Des anciens Pays-Bas à l'Europe occidentale (XII^e-XXI^e s.)*, 24-26 mai 2004 ; présidence de la séance *L'urbanisme et la place*.
- Bruxelles, Région de Bruxelles-Capitale et Fondation Roi Baudouin, Concours des Castors d'Or *Une nouvelle rivière à Bruxelles ?* (édition 2003-2004), 23 avril 2004 ; membre du Jury.

Christine LAURENT

- *Orp-Jauche (Bt.w.)*, au lieu-dit 'Le Tierceau', site d'habitat de l'Âge du Fer. Résultats des analyses micro-archéologiques et carpologiques et Hélécine / Chapeauvau (Bt.w.), struc-

tures datées de La Tène. Données micro-archéologiques et carpologiques : le charbon fossile utilisé comme combustible ?, dans : *Lunula*, 9, 2001, p. 75-76 et 82.

- Notices Bruxelles, site de l'Église des Riches Claires : études micro-archéologiques et carpologiques (Br.) ; Bruxelles, rue de Namur, site de l'ancienne porte du Coudenberg : études micro-archéologiques et carpologiques (Br.) ; Bruxelles, site des magasins 'Esders', place Ste Catherine : études micro-archéologiques et carpologiques (Br.) ; Bruxelles, cathédrale St Michel, assises des Stalles Gothiques : données micro-archéologiques et carpologiques (Br.) ; Bruxelles, opération archéologique dans l'îlot situé entre la Place Saint-Géry et la rue Van Artevelde : données micro-archéologiques et carpologiques (Br.) ; Liège / Coteaux de la Citadelle, étude micro-archéologique et carpologique d'un échantillon prélevé dans le 'pressoir' (Lg.) ; Peruwelz / Wasmes-Audeméz-Briffœil (tracé occidental du TGV) : données micro-archéologiques et carpologiques (Ht.) ; Berloz / Crenwick (tracé oriental du TGV) : résultats des analyses micro-archéologiques et carpologiques (Lg.) ; Huy, rue sous-le-Château : exemple de pollution urbaine. Les données micro-archéologiques et carpologiques (Lg.), dans : *Archaeologia Mediaevalis*, 24, 2001, p. 9-15.

- Étude micro-archéologique et archéo-botanique, dans : P. BLANQUART, *Preventieve opgravingen op de site van het voormalig warenhuis Esders aan het Sint-Katelijneplein* (1993) ; Étude micro-archéologique et archéo-botanique, dans : P. BLANQUART, *De noodopgraving op de site van de voormalige Coudenbergsepoort, Naamsestraat* (1993) ; Étude micro-archéologique et archéo-botanique, dans : I. NACHTERGAEL, *Découverte de la tour des Carmes, rue du Midi* (1994) ; Étude micro-archéologique et archéo-botanique, dans : M. SIEBRAND, S. DEMETER et A. DE POORTER, *Sondages sur le tracé du rempart, rue du Vieux-Marché-aux-Grains* ; Étude micro-archéologique et archéo-botanique, dans : A. DE POORTER, *Het archeologisch onderzoek op een terrein in de Dinantstraat* (1995) ; Étude micro-archéologique et archéo-botanique, dans : C. MASSART, *Étude archéologique de l'impasse du Papier* (1996), dans : *Autour de la première enceinte – Rond de eerste stadsomwalling* (= *Archéologie à Bruxelles*, 4), Bruxelles, 2001, p. 48-50, 65-68, 111-115, 173-174, 246-249 et 311-315.

- Hélécine / Ophéylissem : données micro-archéologiques et carpologiques pour le site de 'Chapeauvau' ; Orp-Jauche / Orp-le-Grand : le site d'habitat de l'Âge du Fer, au lieu-dit 'Le Tierceau' : résultats des analyses micro-archéologiques et carpologiques ; Antoing / Bruyelle : villa de 'La Haute Éloge', données micro-archéologiques et carpologiques ; Péruwelz / Wasmes-Audeméz-Briffœil : données micro-archéologiques et carpologiques ; Berloz / Rosoux-Crenwick : résultats des analyses micro-archéologiques et carpologiques pour le site mérovingien de Crenwick, dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 9, 2001, p. 16-17, 17-19, 44-46, 59-60 et 115.

- Les découvertes archéologiques de pains et autres préparations à base de céréales. Les trouvailles wallonnes et leurs voisines d'Europe du Nord-Ouest, dans : *Du blé au pain*, Wéris, Centre d'Exposition, 2001, p. 19-26.

- (avec K. FECHNER, Y. DEVOS, R. BAES, B. BÉCU, F. DELIGNE, H. DOUTRELEPONT, R. PEUCHOT, E. SCHARTZ et L. VRYDAGHS) *Multi-Laboratory Approach of Holocene Sites in Belgium and Surrounding Regions*, dans : *Pré-Actes du 14^e Congrès de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques* (Liège, 2-8 septembre 2001), Liège, 2001, p. 57.

- Tournai/Tournai : analyses micro-archéologique et carpologiques d'une couche de 'terre noire', quai Taille-Pierre ; Fexhe-le-Haut-Clocher / Fexhe-le-Haut-Clocher : 'Podri l'Cortri', données micro-archéologiques et carpologiques ; Fexhe-le-Haut-Clocher / Fexhe-le-Haut-Clocher : résultats micro-archéologiques et carpologiques pour les secteurs I et

II du site de Voroux-Goreux, dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 10, 2002, p. 51-53, 98-99 et 156-157.

- *Les sciences et méthodes appliquées à l'archéologie*, dans : *Le patrimoine archéologique*, Mardaga – Région de Bruxelles-Capitale, 2002, p. 45-60.

- *Ath/Ath : étude carpologique et micro-archéologique d'une couche provenant d'une structure protohistorique au bois du Jardin et Soumagne/Ayeneux : résultats des analyses micro-archéologiques et carpologiques de deux occupations* dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 11, 2003, p. 45-46 et 138-139.

- *Remicourt/Momalle : étude micro-archéologique et carpologique du site d'habitat du Rubané ancien à moyen à 'Fond de Momalle'*, dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 12, 2004, p. 97-99.

- Wallonie (Lontzen 'Krompelberg', Baelen 'Hemesels' et Baelen 'Néreth', tracé oriental du TGV), Bruxelles (Hôtel Hoogstraeten-Lalaing et du Treurenberg, avec Y. DEVOS et F. DELIGNE) et France (Bordeaux 'Chapeau Rouge' et 'Gabriel'), suivi micro-archéologique et carpologique de chantiers archéologiques.

- Réalisation de synthèses des différentes données paléo-environnementales obtenues, entre autres, sur les sites archéologiques de Brunehaut / 'Jollain Merlin' et de Tournai / Esplechin, 'Maraîche' (tracé occidental du TGV, avec K. FECHNER) et sur le site de l'esplanade Saint-Léonard à Liège (avec F. DAMBLON et A. DEFGNÉE).

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *De Pavia à Zagósc. La sirène comme motif de prédilection des sculpteurs 'lombards' au XII^e siècle*, dans : *Arte lombarda*, 140, 1, 2004, p. 24-32.

- Rennes, Université de Rennes III, DEA en Histoire de l'Art du Moyen Âge, 14 mai 2004 ; cours-conférence : *La sirène et le centaure au Moyen Âge : traditions textuelles et iconographiques*.

- Parme, Università degli Studi di Parma, Centro Studi Medievali, 7 Convegno Internazionale di Studi Medioevo Mediterraneo : *l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardoantico al secolo XII*, 24 septembre 2004 ; communication : *L'imitation des tissus 'orientaux' dans l'art occidental (XI^e-XII^e siècles). Témoignages et problématiques*.

- Issoire, Archiclassique et Université de Clermont-Ferrand, 14^e colloque international d'Art roman d'Issoire *La peinture décorative à l'époque romane*, 23 octobre 2004 ; communication : *Le décor aux griffons du Logis des clergeons (cathédrale du Puy-en-Velay). Mise en perspective*.

- Paris, Centre international d'Art roman de Tournus, 8 décembre 2004 ; conférence : *La sirène à l'époque romane. Métamorphose d'un symbole*.

Danielle LEENAERTS

- *L'invitation à la photographie. La résidence d'Hicham Benohoud chez Contretype*, dans : *L'Art même*, 1^{er} trimestre 2004, p. 36-37.

- Bruxelles, ISELP (Institut supérieur pour l'Étude du Langage plastique), colloque *Le Sens de l'indécence. La question de la censure des images à l'âge contemporain*, 19-20 novembre 2004 ; participation.

Serge LEMAITRE

- *L'art rupestre canadien vu par les Amérindiens d'aujourd'hui : outil de questionnement*, dans : *Actes du Congrès UISPP, Liège 2-7 septembre 2001 (= British Archaeological Report, International Series 1311)*, 2004, p. 23-29.

- (avec P.-L. VAN BERG, N. CAUWE, J.-P. HÉNIN, 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 P.-L. VAN BERG, N. CAUWE, J.-P. HÉNIN, V. PICALAUSE, M. VANDER LINDEN et Kh. AHMO) *Fieldwork at the Archaeological and Rock Art Sites of the Hemma Plateau (Hassake, Syria): Season 2002*, dans : *Adumatu*, 7, 2003, p. 7-20.

- (avec P.-L. VAN BERG, M. VANDER LINDEN, N. CAUWE et V. PICALAUSE) *Desert-Kytes of the Hemma Plateau*, dans : *Paléorient*, 30, 1, 2004, p. 89-100.

- Washington D.C., *5th World Archaeological Congress*, 21-26 juin 2003 ; organisation (avec C. LAZIO) des *Moving Images: Film, Video and Archaeology Sessions* et (avec W. WEINDRICH) de *Video as a Tool for Archaeologist* ; communications : *The Canadian Shield Rock Paintings: Video and Recording* et (avec P.-L. VAN BERG, N. CAUWE, F. DEPUYDT, 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 P.-L. VAN BERG, N. CAUWE, F. DEPUYDT, V. PICALAUSE et M. VANDER LINDEN) : *Archaeology and Rock Art on the Hemma Plateau (Hassake, Syria)*.

- Montréal, *69th Congress of the Society for American Archaeology*, 4 avril 2004 ; communication : *Regionalism in Canadian Rock Art*.

- Québec, colloque *La 'nature des esprits'. Humains et non humains dans les cosmologies autochtones*, 29 avril – 2 mai 2004 ; communication (avec O. SERVAIS) : *Entre chiens et loups : le canidé chez les Anishinaabek*.

- Kefra (Syrie), études et analyses des sites à gravures rupestres, 14 septembre – 2 novembre 2003 et 11 septembre – 30 octobre 2004.

Didier MARTENS

- *A la búsqueda de un pintor brujense del Renacimiento : ¿quién es 'Moraulus'?*, dans : *Archivo español de Arte*, 77, 2004, p. 117-128.

- (avec H. MUND) *Autour de la 'Pentecôte Rapaert' du Maître des Portraits Baroncelli : modèles et traditions dans la peinture brugeoise à l'aube des Temps modernes*, dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, 45, 2003, p. 7-37.

- Heidelberg, Universität Heidelberg, colloque international *Auf der Suche nach Meistern*, 7-9 mai 2004 ; communication : *Auf der Suche nach Anonymen: ein Brügger Maler des frühen 16. Jahrhunderts und ein neuzeitlicher Fälscher im Vergleich*.

- León, Universidad de León, 24-28 mai 2004 ; cours doctoral (avec M. D. TEJEIRA PABLOS) : *La relación entre artistas y clientes en Flandes en la transición de la edad media al mundo moderno*.

- Burgos, Ayuntamiento, cycle de conférences *Arte y pensamiento en la época de Isabel la Católica* ; 18-22 octobre 2004 ; communication : *Flandes y Castilla en el Reinado de Isabel. La importación artística y su reflejo en las artes castellanas. El caso de Diego de la Cruz*.

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. DUYPAT (éds.), *Le roi et l'économie. Autonomies locales et structures royales dans l'économie de l'empire séleucide* (= *Topoi suppl.*, 6), 2004, p. 189-211.

- Paris, Centre Louis Gernet, séminaire 2003-2004 *Valeurs et fonctions des 'arts' (technai, artes)*, 19 janvier 2004 ; leçon de séminaire : *Validation et transmission écrite des connaissances : de la médecine et quelques autres technai*.

- Leeds, Classical Association Conference, 1^{er}-4 avril 2004 ; communication : *Ideal Lives, Ancient Biographies: The Case of Doctors and Musicians*.

- Paris, séminaire public du GDR *Les mondes lettres* et de l'ACI TTT014 *Les savoirs de la réflexivité. Une histoire comparée des pratiques intellectuelles*, 3 mai 2004 ; leçon de séminaire (avec Chr. LOIR) : *Se (re)présenter. Regards croisés sur les références aux modèles du passé dans les écrits d'artistes (Antiquité - XVIII^e / XIX^e siècles)*.

Nathalie NYST

- *Du vélin au plastique. Redouté dans les boutiques*, dans : *Saint-Hubert. Cahiers d'Histoire* (Saint-Hubert), 2004, p. 201-246.

- Anvers, Association belge d'Histoire contemporaine (ABHC), *Journée de l'Histoire contemporaine*, 13 mars 2004 ; communication (en remplacement de L. BUSINE, président de l'Association francophone des Musées des Belgique – AFMB) : *Situation des musées d'histoire en Communauté française de Belgique*.

- Louvain-la-Neuve, Musée de Louvain-la-Neuve, colloque international *Les musées et collections universitaires d'arts et de civilisations*, 25-26 novembre 2004 ; communication (avec D. GASPARDON) : *Le Réseau des Musées de l'ULB : histoire, composantes, projets*.

- Bruxelles, Espace 27 Septembre, participation à l'organisation des *Journées du Tourisme culturel* par le Service du Patrimoine culturel de la Communauté française de Belgique : 5. *Les boutiques de musées (I)* et 6. *Les boutiques de musées (II)*, 13 mai et 16 décembre 2004.

- Coordination (avec C. HERBECQ, C. ROUSSEAU-ROCHET et A. VAN BEVER) de l'opération *Printemps des Musées 2004 – Histoire, histoires* dans 149 musées de Wallonie et de Bruxelles, 2 mai 2004.

- Coordination générale (avec B. STEWART et M. VANDROOGENBROECK) de l'exposition *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840) à la cour des Grandes*, Centre Pierre-Joseph Redouté, Saint-Hubert, 27 juin – 26 septembre 2004.

- Coordination (avec D. GASPARDON) du Réseau des Musées de l'ULB et de ses activités ; représentation du Réseau lors de colloques : Villeneuve d'Ascq, Université des Sciences et des Technologies (USTL-Lille III), séminaire interministériel *Regards sur le patrimoine*

culturel des universités. Patrimoine artistique, scientifique, ethnologique, 1^{er} avril 2004 ; Montpellier, Ministère français de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche (Direction de la Recherche) et Pôle universitaire européen de Montpellier et du Languedoc-Roussillon, *Journées nationales de réflexion et d'étude sur le Patrimoine scientifique des universités*, 18-20 novembre 2004 ; interviews (avec D. GASPARDON) : Radio Campus (*Histoire de savoir*), 23 et 30 septembre 2004 ; *Esprit libre* (article d'A. Dauchot, 24, 2004) ; Radio Contact, 23 septembre 2004 ; organisation des *Dimanches des Musées de l'ULB*, 3 et 17 octobre 2004.

- Membre des Conseils d'Administration suivants (comme représentante de la Communauté française de Belgique) : Musée en Piconrue (Bastogne), Musée international du Carnaval et du Masque (Binche), La Fonderie (Bruxelles) et Préhistosite de Ramioul (Flémalle), depuis 2004.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *Un Salvator mundi peu connu conservé à la Capilla Real de Grenade*, dans : *Acta Historiae Artium*, 44, 2003, p. 143-150.

- *La restauration des fresques d'Assise, défis et réalités*, dans : *Hommage à Liliane Masschelein-Kleiner. Actes du symposium tenu à Bruxelles le 23 mai 2003* (= *Bulletin de l'IRPA*, 30), Bruxelles, IRPA, 2003, p. 63-70.

- Édition (avec N. GESCHÉ) et Introduction de *Genèse d'un vitrail. Conservation-restauration des maquettes de vitraux découvertes à l'église Saint-Boniface à Ixelles. Étude stylistique et analyse technique* (= *Cahiers d'études du Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques*, 9), Bruxelles, 2004, 107 p.

- Présidente du Conseil scientifique du Centre régional de Conservation du Patrimoine de Basse Normandie, Caen ; réunions à Paris les 20 février et 23 novembre 2004.

- Membre du Comité scientifique pour la restauration du portail polychrome de la cathédrale de Senlis, Amiens, avril 2004.

- Lille, SFICC, colloque *Retables in situ. Conservation et restauration*, juin 2004 ; membre du Comité scientifique et présidente de séance.

- Le Mans, Abbaye de l'Épau, colloque *L'Europe des retables*, octobre 2004 ; communication : *Les retables brabançons exportés en Suède (XV^e – XVI^e siècles)*.

Pierre PETIT

- Direction de *Byakula. Approche socio-anthropologique de l'alimentation à Lubumbashi*, Bruxelles, Académie royale des Sciences d'Outre-Mer, 2004, 370 p.

- *Industry and Economy of Salt in the North of Zambia (Putu, Kaputa)*, dans : *Zambia Museums Journal*, 8, 2004, p. 1-14.

Paul PHILIPPOT

- *Jalons pour une méthode critique et une histoire de l'art en Belgique*, Bruxelles, éditions La Part de l'Œil, 2005, 383 p., ill.

- *The Phenomenology of Artistic Creation according to Cesare Brandi*, dans : *Cesare Brandi. Theory of Restoration*, Florence, Nardini Editore – Istituto Centrale del Restauro, 2005, p. 27-41 (trad. de *La phénoménologie de la création artistique selon Cesare Brandi*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, n° spécial, 1995, p. 61-81).

Roland TEFNIN

- (avec A. BOUD'HORS), *Découverte d'ostraca coptes dans la nécropole thébaine*, dans : *L'Archéologue*, 67, 2003, p. 21-24.

- Notice sur la 6^e campagne de la « Mission archéologique dans la Nécropole thébaine », dans : *Orientalia*, 2003-2004.

- Genève, Université, Société genevoise d'Égyptologie, mai 2004 ; conférence : *Image et métaphysique dans la Nécropole thébaine du Nouvel Empire*.

- (avec L. BAVAY) Préparation, organisation sur le terrain et suivi de « MANT VI », 6^e campagne de la Mission Archéologique dans la Nécropole thébaine, consacrée à l'étude et à la restauration des chapelles funéraires de Sennefer et d'Amenemopet, janvier-février 2004.

- (avec A. VANEIGEM) 4^e mission photographique dans les nécropoles thébaines du Nouvel Empire à Gournah : relevé en photographies numériques de 15 tombes inédites de la 18^e dynastie, janvier-février 2004.

Henri VANHULST

- *Les Missae a quattro voci (Rome, 1646) : un exemplaire unique*, dans : *Journal du Centre d'Études supérieures de la Renaissance*, 2, 2004, p. 297-302.

- Bruxelles, Théâtre royal de la Monnaie, colloque international *Francesco Cavalli, Eliogabalo*, 1^{er} mai 2004 ; présidence du colloque.

Eugène WARMENBOL

- *Les débuts des âges des Métaux en Belgique*, dans : M. VANDER LINDEN et L. SALANOVA (dirs.), *Le troisième millénaire dans le nord de la France et en Belgique. Actes de la journée d'études SRBAP-SPF, 8 mars 2003, Lille (= Anthropologica et Praehistorica, 115)*, Bruxelles, 2004, p. 27-48.

- *Gold pickings and PIXE analysis. More about the Bronze Age Gold found in the Cave of Han-sur-Lesse (Namur, Belgium)*, dans : *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research, Section B*, 226, 2004, p. 208-221.

- *Bronze Age Gold from Han-sur-Lesse (Prov. Namur, Belgium). Another Drop of Sun*, dans : A. PEREA, I. MONTEIRO et O. GARCIA-VUELTA (éds.), *Technologia del oro antiguo : Europa y América (= Anejos de Archivo Español de Arqueología, 32)*, Madrid, 2004, p. 359-369.

- *Georges Hasse (1880-1956) en het begin van het archeologisch onderzoek in het Antwerpse*, dans : G. CUYT et K. SAS (réeds.), *Vlekken in het zand. Archeologie in en rond Antwerpen*, Anvers, 2003, p. 57-71.

- *Tatvering in det gamle Aegypten*, dans : *Papyrus. Aegyptologisk tidskrift*, 23, 2003, p. 26-30.

- Codirection (avec F. DOYEN) de *Pain et bière en Égypte ancienne. De la table à l'offrande*, Musée du Malgré-Tout, Treignes, 2004, 128 p. ; *La magie de l'araire*, p. 92-93 ; 132 descriptions des objets de l'exposition.

- Matagne-la-Grande, codirection (avec P. CATTELAÏN) des fouilles CEDARC/ULB (stage de fouilles) du sanctuaire romain, 21 juin – 9 juillet 2004.

- Olloy-sur-Viroin, codirection (avec J.-L. PLEUGER) des fouilles Forges Saint-Roch/ULB de la fortification gauloise, 1^{er} juillet – 29 juillet 2004.
- Alost, organisation (avec G. ANTHOONS, I. BOURGEOIS, J. BOURGEOIS *et alii*) de la 12^e *Journée de Contact de la Cellule Archéologie des Âges des Métaux* du Groupe de Contact FNRS *Études celtiques et comparatives*, 28 février 2004.
- Louvain-la-Neuve, 7^e *Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*, Cellule 6 : *Croire et vénérer – penser et concevoir*, 26 août 2004 ; communication : *Rites de la mort aux âges des Métaux à Han-sur-Lesse*.
- Commissaire (avec C. BELLIER et P. CATTELAÏN) de l'exposition *Pain et bière en Égypte ancienne. De la table à l'offrande*, Treignes, Musée du Malgré-Tout, 4 avril – 12 décembre 2004.

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 19 février 2005, une journée de recyclage destinée principalement à ses licenciés, jeunes et moins jeunes, mais aussi aux étudiants et à tous les intéressés. En voici le programme :

Marc GROENEN, *Peintures et gravures de la grotte d'El Castillo (Cantabrie) : recherches récentes*.

Pierre CATTELAÏN, *Fouilles récentes au sanctuaire gallo-romain du 'Bois des Noël' à Matagne-la-Grande*.

Valérie DUFOUR, *Propriété des idées dans les écrits de Stravinski*.

Didier MARTENS, *Nouvelles recherches sur la Madone Durán de Rogier de la Pasture : échos méconnus en Aragon et en Bourbonnais*.

Anne DELVINGT, *Un autoportrait de Gérard Seghers (1591-1651) : image et statut du peintre à Anvers au XVII^e siècle*.

Sébastien CLERBOIS, *L'Art Nouveau au quotidien : un style et sa culture matérielle (1890-1910)*.

V. PRIX MASUI

Le prix Isabelle Masui (voir *A.H.A.A.*, 3, 1981, p. 191) a été attribué pour la vingt-quatrième fois en 2005. Il a couronné Éliisa VERBEEK, pour son mémoire *Sophie Calle : entre action et fiction. La construction d'une figure mythique*.

VI. EXPOSITION 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'ULB et la Commune de Saint-Hubert, trois étudiantes du DES en Gestion culturelle, Bérénice DEMARET, Vanessa GEMIS et Mia VANOBBERGHEN, encadrées par Michèle VANDROOGENBROECK, Benjamin STEWART et moi-même, ont participé, durant l'année académique 2004-2005, à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été du Centre Redouté à Saint-Hubert. Présentée du 3 juillet au 26 septembre 2005 au Centre Redouté, l'exposition estivale *D'Outre-mer à Paris. Pierre-Joseph Redouté et les plantes exotiques* a évoqué un aspect particulier de la carrière parisienne (1782-1840) du Raphaël des Fleurs, celui de témoin privilégié d'un

engouement pour les plantes exotiques qui, à l'époque, touche les classes sociales les plus élevées. Redouté a ainsi illustré 54 spécimens rapportés du Pérou et du Chili par Joseph Dombey, de Barbarie (Tunisie) par René Desfontaines et d'Amérique du Nord par André Michaux pour les *Stirpes novae* (1785-1805) de Charles-Louis L'Héritier de Brutelle. En 1791, Redouté illustre dix planches des *Icones plantarum syriae rariorum*, un recueil sur la flore du Proche-Orient de Jacques-Julien Houtou de Labillardière. Et ainsi de suite. Souvent orchestrées par le Jardin du Roi, futur Jardin des Plantes du Muséum d'Histoire naturelle, les expéditions scientifiques qui envoient vers la France des merveilles botaniques jusqu'alors ignorées et les botanistes voyageurs qui les accompagnent ont également été présentés : outre ceux mentionnés plus haut, des personnalités tels Commerson, La Pérouse, Banks, Riedlé, Bruguère et Olivier, Bonpland et Humboldt ou Baudin ont été plus particulièrement évoquées. Sans oublier le rôle crucial de quelques passionnés de botanique, comme Cels ou Joséphine de Beauharnais. Au fil de l'exposition, l'œuvre de Redouté a par conséquent ouvert un passage vers la botanique et les naturalistes voyageurs d'autrefois...

Nathalie NYST

VIII. ACTIVITÉS DU CENTRE DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES TECHNOLOGIQUES DES ARTS PLASTIQUES

En 2004, le Centre a collaboré comme consultant à plusieurs programmes internationaux : restauration des fresques de la basilique Saint-François d'Assise (en particulier, la voûte de Cimabue), mesures de conservation préventive pour la *Tapiserie de Bayeux* (Normandie – Patrimoine) et restauration du portail polychromé de la cathédrale de Senlis.

La principale activité du Centre en 2004 a été l'organisation de l'exposition *Genèse d'un vitrail – Conservation-restauration des maquettes de vitraux de l'église Saint-Boniface à Ixelles – Étude stylistique et analyse technique*.

Le résultat des recherches menées sur cinq maquettes de vitraux retrouvées à l'église Saint-Boniface à Ixelles (voir *A.H.A.A.*, 2004, p. 191) et les maquettes restaurées ont été présentés à la Bibliothèque des Sciences humaines de l'Université du 30 septembre au 6 novembre 2004. L'étude et le traitement des maquettes a été entrepris grâce au soutien financier du Service des Monuments et Sites de la Région de Bruxelles-Capitale et de la Faculté de Philosophie et Lettres. Leur restauration a été confiée à l'atelier de restauration des papiers de l'École nationale supérieure des Arts visuels (ENSAV). Le traitement a été réalisé par C. VAN DER AUWERA, licenciée de l'ULB et de la Cambre, sous la direction d'A. LIÉNARDY, chef d'atelier. Leur étude historique et technologique a été menée par deux autres licenciées en histoire de l'art et archéologie de notre université, S. SALAMONE et H. LECOCQ, aidées de D. DE CROMBRUGHE (UCL).

H. LECOCQ a été chargée de la coordination et du montage de l'exposition. J. CARLIEZ l'a assistée dans le cadre de son stage en gestion culturelle. Dans le domaine de l'histoire de l'art, l'exposition a tenté de définir la personnalité artistique du maître verrier Gustave Ladon, en montrant notamment la grande liberté qui présidait chez lui à l'élaboration des maquettes par rapport à la réalisation des vitraux encore conservés dans l'église. Le style de ses œuvres a été rapproché de celui de maîtres verriers contemporains. Un carton de cet artiste prêté par le KADOC (Documentatie- en onderzoekscentrum voor religie, cultuur en samenleving) montrait la phase essentielle occupée, après celle des maquettes, par le modèle direct à l'échelle 1/1. Enfin, des outils et du matériel didactique fournis par le maître-verrier bruxellois Jean-Marc Gdalewitch illustraient concrètement la fabrication d'un vitrail. Dans le domaine de la conservation, les différentes phases d'intervention effectuées sur les maquettes



ont été illustrées. Les mesures de conservation curative et préventive ont été expliquées. De nombreuses visites guidées ont été organisées pour les étudiants de l'ULB et de l'ENSAV, le personnel de l'ULB et des visiteurs extérieurs. Les panneaux conçus pour l'exposition sont entreposés dans la réserve du Centre et sont visibles sur demande. Les maquettes restaurées ont été déposées par la Fabrique de l'église Saint-Boniface à la Réserve précieuse de l'Université.

Un volume de la série spéciale des *A.H.A.A.* a été consacré aux recherches et à l'exposition : C. PÉRIER-D'ETEREN et N. GESCHÉ-KONING (éds.), *Genèse d'un vitrail – Conservation-restauration des maquettes de vitraux de l'église Saint-Boniface à Ixelles – Étude stylistique et analyse technique* (Cahier d'études, 9, 2004, 108 p.).

Tous les rapports, documents et photographies issus de ces diverses activités sont consultables au Centre.

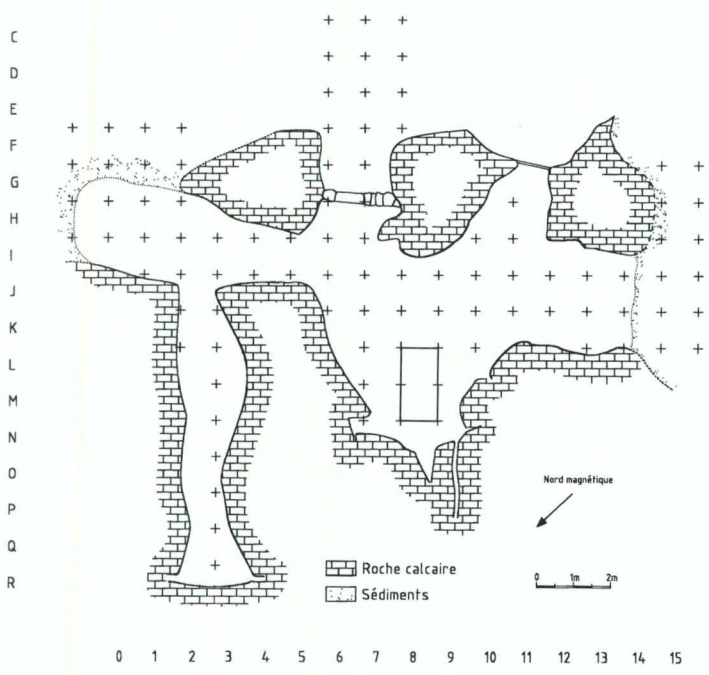
Nicole GESCHÉ-KONING

CHRONIQUE DES FOUILLES DE LA SECTION

LA GROTTÉ-ABRI DU TIÈNE DES MAULINS (ROCHEFORT) : CAMPAGNE DE FOUILLE 2005

Les fouilles ont été effectuées régulièrement en 2005, dans la grotte-abri du Tiène des Maulins. Cette grotte située à Éprave, dans la commune de Rochefort (Province de Namur), on le sait, a été occupée durant trois périodes. Au cours de l'Âge du Fer, elle a servi comme espace funéraire : une dizaine d'individus – dont des nourrissons, de jeunes enfants et des adolescents – ont été déposés dans la petite salle (**fig. 1**). Cette couche, dont on conserve les restes osseux humains, a été explorée par un fouilleur amateur de la région – Bruno Marée –, entre 1979 et 1985 (GROENEN & MARÉE, 2000). Sous cet ossuaire se trouvait le second horizon archéologique, partiellement fouillé ou entamé par B. Marée. Dans l'état actuel de nos recherches, nous y avons reconnu quatre couches au moins appartenant au début du Paléolithique supérieur, et plus particulièrement à l'Aurignacien (GROENEN, 2002). Les dates radiocarbone ont confirmé ce diagnostic, effectué tout d'abord sur une base typologique et faunique, avec 5 dates C14 AMS situées entre 26.250 B.P. et 39.640 B.P. (GROENEN, 2005). Enfin, l'horizon le plus profond comprend lui-même plusieurs niveaux. Ils peuvent être attribués au Paléolithique moyen sur la base de dates obtenues sur des galets de grès provenant de structures de combustion par la thermoluminescence, et qui font remonter à entre 70.000 et 75.000 avant notre ère ces occupations néandertaliennes (GROENEN, 2005).

Les travaux de cette année se sont concentrés dans trois zones bien distinctes de la grotte : derrière la « seconde entrée » (**fig. 1**, I9-I11), entre les deux entrées (I8/J8) et au fond de la petite salle (L7-L8, M8). Les deux premiers postes, où se sont respectivement poursuivis la fouille des couches aurignaciennes et le dégagement de trois foyers moustériens, ont déjà fait l'objet d'un compte rendu (GROENEN & HERBAUTS, 2005) ; nous ne traiterons donc ici que de la partie arrière de la salle, les résultats de cette campagne ayant apporté des informations importantes. B. Marée y avait travaillé jadis, alors qu'il avait dégagé les restes de l'ossuaire humain. Il avait, par endroits, rencontré les galets de grès en creusant le sol. Lorsque nous avons repris les fouilles en 1999, nous avons voulu vérifier si ces galets étaient les restes d'un pavage ou si, comme l'avait pensé B. Marée, ils résultaient de fortes crues de la Lomme toute proche. Dans le premier cas, il s'agissait évidemment d'une structure anthropique dont il fallait déterminer la fonction ; dans l'autre, d'apports naturels. L'absence de



TDM base C.E.R.P.

Fig. 1 : Plan de la grotte. Le rectangle indique le sondage L7/L8. Dessin P. Szapu.

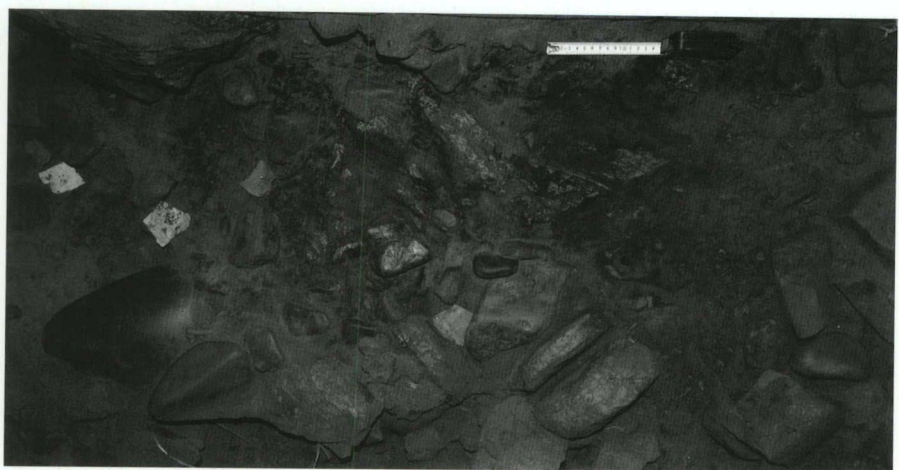


Fig. 2 : Les 3 structures de combustion en L7/L8, I, L7/L8 II et L7 III (campagne de fouilles 2005).

galets à l'avant du porche et à l'entrée de la salle, le choix de galets de calibre particulier et l'homogénéité de la couche qu'ils forment ($Z = -215$ cm) nous a permis de démontrer l'origine indubitablement anthropique de ce pavage (GROENEN, 2003). Il restait à préciser sa structure, sa fonction dans cette zone de la grotte et, surtout, l'époque de son installation.

Après avoir placé un dispositif de passerelles mobiles suspendues, le décapage à plat a été étendu à toute la zone arrière de la salle (à partir des carrés L). Il est rapidement apparu que les fouilles de B. Marée avaient entamé la couche du pavage à certains endroits. Nous avons alors pris le double parti de poursuivre plus rapidement le décapage en profondeur dans les carrés remaniés L8-N8, afin de tirer des informations stratigraphiques sur la structure du pavage, et de continuer le décapage millimétrique dans les carrés L7-M7, non perturbés. Les résultats ont montré la présence de plusieurs niveaux archéologiques. Le premier, remarquablement horizontal (entre -213 et -215 cm), est constitué par un lit de galets de grès de moyen calibre (entre 5 et 10 cm de longueur). Ils proviennent de la rivière, distante d'à peine 50 m du site, et ont été disposés les uns à côté des autres, en une couche unique continue. Ce niveau a été ôté au cours des fouilles anciennes : il ne subsiste plus qu'à proximité immédiate des parois. Sa présence à droite, à gauche et au fond de la salle indique sans doute aucun un pavage couvrant la totalité de cette zone. On peut penser que cet espace a servi comme aire de repos, puisque des griffes d'ours y ont été mises au jour. Elles indiquent, en tout cas, la présence de peaux de cet animal sur la paléosurface.

Sous le pavage de galets, les fouilles ont mis au jour plusieurs structures de combustion, auxquelles on ne s'attendait pas dans cette partie de la grotte (fig. 2). La première d'entre elles se trouve à la limite des carrés L7/L8 et se présente comme une structure ovale de 30 x 40 cm (L7/L8, I). Elle est située entre -220 et -226 cm par rapport au carroyage, ce qui dénote d'ailleurs une utilisation prolongée. Le décapage horizontal révèle des sédiments foncés presque encroûtés dans le foyer, qui a été aménagé dans une cuvette. En bordure se trouvent quelques blocs et dalles calcaires, dont la face interne – orientée vers le foyer – est noirâtre, tandis que leur face externe est couverte de l'habituelle patine gris clair, caractéristique des fragments calcaires de ces niveaux anciens. Ces blocs sont légèrement inclinés, suivant le pendage du bord externe de la cuvette. Autour de la structure, les sédiments sablo-limoneux présentent une couleur jaune clair ; en dessous, ils sont de couleur gris-brun. Une seconde structure de combustion (L7/L8, II) a ensuite été mise au jour immédiatement sous la première. Elle en recoupe d'ailleurs partiellement la partie supérieure. Située entre -224 et -228 cm par rapport au carroyage, elle a été aménagée après L7/L8, I. Sa forme est également ovale et elle ne semble pas avoir été pavée. Les dimensions sont approximativement les mêmes que celles du premier foyer. Enfin, une troisième structure de combustion a été mise au jour (L7, III), entre -226 et -228 cm par rapport au carroyage. Elle recoupe aussi partiellement la partie supérieure de L7/L8, I. Comme c'est le cas pour la première, cette structure n'a pas été pavée. Elle est, en revanche, bordée de blocs calcaires à patine gris clair et de galets de grès parfois éclatés. Les uns et les autres comportent des traces de « coups de feu » – calcination pour les blocs, rubéfaction pour les galets.

D'une manière générale, ces trois foyers présentent une forme et des dimensions très semblables. De petits blocs calcaires ou des galets de grès comportent des traces nettes de l'action du feu ; ils doivent donc avoir fait partie des structures au moment de leur fonctionnement. Les foyers à l'arrière de la salle ne semblent pas avoir été pavés. En revanche, ils ont été bordés par ces blocs ou ces galets, disposés sur le pourtour, mais de manière non jointive. La présence d'esquilles osseuses calcinées de petite dimension (± 1 cm) dans les trois foyers apporte des indications précieuses sur le combustible utilisé. I. Théry-Parisot (2001) a bien montré que l'os, d'ailleurs largement employé par les hommes du Paléolithique, augmentait la température de chauffe de manière significative. Cette conclusion nous semble

s'appliquer au Tiène des Maulins, où des sédiments brun sombre formaient par endroits une véritable croûte.

L'ordre chronologique de ces trois foyers ne fait aucun doute. Ils sont en léger décalage les uns par rapport aux autres et ne se recoupaient que partiellement. En outre, une très mince couche de sédiments sablo-limoneux stériles se trouvaient à la base des foyers : la constatation était particulièrement nette pour la structure L7/L8, I ($Z = -226$ cm). On peut donc légitimement poser que ces trois foyers appartiennent à des structures d'époques distinctes – et non à un foyer qui aurait été entretenu pendant une longue période. Il faut, à cet égard, signaler que d'autres structures de combustion ont commencé à apparaître en fin de campagne, à proximité immédiate des précédentes. Elles soulignent davantage encore le nombre et l'intensité des occupations dans cette grotte-abri. La dernière question, enfin, est de savoir s'il est possible de préciser la période pendant laquelle ces foyers ont été allumés. La réponse ne laisse pas la place au doute : les niveaux sont en parfaite continuité avec des couches de l'avant du porche, où ont également été dégagées trois structures de combustion (GROENEN & HERBAUTS, 2005). Celles-ci ont été datées par thermoluminescence entre 70.000 (foyer n° 1, $Z = -214$ cm) et 75.000 ans (foyers 2 et 3, $Z = -226$ et -233 cm). Les nouvelles structures de combustion mises au jour durant cette campagne au fond de la salle ne peuvent donc être que moustériennes. De nouvelles dates TL, en cours, devraient nous en apporter la confirmation.

BIBLIOGRAPHIE

GROENEN M., 2002. L'occupation paléolithique du Tiène des Maulins, dans : *Actes du 6^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique/53^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique (Mons, 24-27 août 2000)* : 37-53.

GROENEN M., 2003. Rochefort/Éprave : campagne de fouille 2002-2003 dans la grotte-abri du Tiène des Maulins, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 25 : 145-148, 2 fig.

GROENEN M., 2004. Stratégie et gestion de l'espace au Paléolithique : l'exemple de la grotte-abri du Tiène des Maulins, dans : *Notae Praehistoricae*, 24 : 221-229, 5 fig.

GROENEN M., 2005. Interprétation des datations absolues aurignaciennes et moustériennes pour la grotte-abri du Tiène des Maulins, dans : *Notae Praehistoricae*, 25 : 71-79.

GROENEN M. & MARÉE B., 2000. La grotte-abri du Tiène des Maulins : premier bilan, dans : *Notae Praehistoricae*, 20 : 61-72, 6 fig.

GROENEN M. & HERBAUTS J., 2005 (sous presse). Rochefort/Éprave : campagne de fouille 2003-2004 dans la grotte-abri du Tiène des Maulins, dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 13.

THÉRY-PARISOT I., 2001. *Économie des combustibles au Paléolithique : expérimentation, taphonomie, anthracologie*, Paris, C.N.R.S., 200 p. (« Dossiers de Documentation archéologique », n° 20).

Marc GROENEN & Isabelle BEUVENS

Ont collaboré à ce numéro :

Sumiko IMAÏ
4-18-H46302, Tsushimahigashi,
Okayama-shi, Okayama-ken,
700-0081, Japon

Jacques DE LANDSBERG
43, rue Joseph Bens ; bte 25
B-1180 Bruxelles

Sebastian MATTEO
ULB
Faculté de Philosophie et Lettres
50, avenue Franklin Roosevelt
CP. 175
B-1050 Bruxelles

Paul PHILIPPOT
Professeur émérite de l'ULB
178, avenue Charles Michiels ; bte 17
B-1170 Bruxelles

Laurence WUIDAR
Aspirante FRNRS
23, rue des Griottes
B-1180 Bruxelles

Cahier d'études III, 1992

— **Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV^e-XVI^e siècles)**

— Belgique: 20 € + 2,50 € de port

— Etranger: 20 € + 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.