

## **DIGITHÈQUE**

**Université libre de Bruxelles**

---

*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles : L'Université, 2006.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117\\_2006\\_000\\_28\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2006_000_28_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/>

Université Libre de Bruxelles



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

XXVIII  
2006







XXVIII  
2006

**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),  
Sébastien 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).

Publié avec l'aide financière du Fonds de la  
Recherche Scientifique - FNRS de Belgique

ISSN 0771-2723

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

VALENTINE HENDERIKS

Le triptyque de l'*Assomption de la Vierge* d'Albrecht Bouts:  
analyse critique  
p. 7

OLIVIER CAMMAERT

Les deux vitraux « van der Noot » : Bruxelles et Diest  
p. 25

DIDIER MARTENS

Présence de la *Madone au chanoine Van der Paele* dans l'art belge  
des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles I :  
Joseph Ducq et son *Antonello de Messine introduit*  
*dans l'atelier de Jean van Eyck*  
p. 41

SÉBASTIEN CLERBOIS

EUGÈNE WARMENBOL

Stockholm tant rêvé et tant désiré !  
Le voyage de Félicien Rops en Scandinavie,  
entre art et histoire de l'archéologie (août 1874)  
p. 57

JEAN-FRANÇOIS CORPATAUX

Mise en abyme de silhouettes tournantes  
dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme  
p. 87

ALIÉNOR DEBROCQ

De cimaises en surprises : vingt-cinq années d'expositions  
pour l'Espace Photographique Contretype  
p. 105

Comptes rendus

p. 121

Chronique de la Section

p. 123

Chronique des fouilles

p. 161



## LE TRIPTYQUE DE L'ASSOMPTION DE LA VIERGE D'ALBRECHT BOUTS: ANALYSE CRITIQUE

VALENTINE HENDERIKS

Le triptyque de l'*Assomption de la Vierge* conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique est le seul tableau autographe reconnu d'Albrecht Bouts et constitue donc la référence pour établir le catalogue critique de son œuvre.

Dans un premier temps, après avoir rappelé les dates qui constituent des jalons dans la biographie du maître, nous reprendrons la fortune critique et l'iconographie de l'*Assomption de la Vierge*. Dans un deuxième temps, nous examinerons le style et la technique d'exécution du triptyque. À travers cette analyse, nous mettrons en exergue l'influence combinée de Dieric Bouts et de Hugo van der Goes. Nous tenterons enfin de cerner l'empreinte de ces deux peintres au sein du triptyque de Bruxelles et de dégager la manière dont Albrecht a retranscrit ces apports afin de mieux cerner sa personnalité artistique.

Les documents d'archives relatifs à la carrière d'Albrecht Bouts, fils cadet de Dieric Bouts, furent exhumés par l'archiviste Édouard Van Even en 1863<sup>1</sup>. En 1975, à l'occasion de l'exposition *Dirk Bouts en zijn tijd* à Louvain, Léo Van Buyten<sup>2</sup> reprend la biographie de la famille Bouts en l'enrichissant de nouvelles sources et interprétations.

Albrecht Bouts est mentionné pour la première fois à Louvain dans un acte du 30 juin 1473<sup>3</sup>. À la mort de Dieric Bouts, en 1475, Albrecht et son frère aîné, Dieric le Jeune, héritent de l'atelier du maître, c'est-à-dire de « tous les objets

<sup>1</sup> Édouard VAN EVEN, *Albert Bouts, peintre belge (1482-1548)*, dans : *Le Précurseur*, 28/194, 1863 : [2].

<sup>2</sup> Léo VAN BUYTEN, *De sociale situatie van Leuvense familie Bouts (ca. 1450-ca. 1550)*, dans : *Dirk Bouts en zijn tijd*, cat. d'exp., Louvain, 1975, pp. 130-176.

<sup>3</sup> Louvain, Stadsarchief, n°7367, fol. 5. Édouard VAN EVEN, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Bruxelles-Louvain, 1870, p. 118.



Fig. 1. Albrecht Bouts, *Assomption de la Vierge*, Bruxelles, ca. 1500, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

servant à l'art de peindre et de tous les tableaux restés inachevés ou incomplets »<sup>4</sup>. On ne sait rien concernant la formation d'Albrecht Bouts, mais un document de 1476<sup>5</sup> suggère qu'il ait quitté Louvain, sans doute pour achever son apprentissage. Le 15 février 1480<sup>6</sup>, il est mentionné pour la première fois comme *pictor ymaginum*, en même temps que son frère aîné. Avant le 29 janvier 1481, il épouse Maria Coocs ou Coox qui meurt en 1490<sup>7</sup>. La même année, Albrecht se remarie avec Elisabeth de Nausnydere<sup>8</sup>. En 1492<sup>9</sup>, le couple habite une maison attenante à la chapelle Notre-Dame-hors-les-Murs à Louvain, pour laquelle Albrecht a exercé la fonction de sacristain entre 1504 et 1508<sup>10</sup>. Il meurt à Louvain en mars 1549<sup>11</sup> et est enterré dans l'église des Frères Mineurs aux côtés de son père et de son frère aîné.

Bien que le corpus des œuvres attribuées à Albrecht Bouts soit très important, il n'existe à ce jour aucun tableau autographe certain. Le triptyque de l'*Assomption de la Vierge* (fig. 1.) des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique est le seul qui puisse servir de référence pour établir la catalogue critique de l'œuvre du maître. Acquis par les Musées en 1844 chez l'antiquaire Lucq à Bruxelles, il est successivement attribué à Gérard van der Meere<sup>12</sup>, Hugo van der Goes<sup>13</sup> et Goossen van der Weyden<sup>14</sup>. En 1863, Van Even met le retable en relation avec une *Assomption* citée par Jean Molanus, théologien et professeur de Louvain dans un texte extrait de sa chronique *Historia Lovaniensium Libri XIV* rédigée en 1575. L'œuvre aurait été offerte par Albrecht Bouts à une chapelle consacrée à la Vierge. Molanus note : *Albert Bouts : fils de Théodore de Louvain a peint avec dévotion de nombreuses œuvres pour le couvent des Augustins et d'autres endroits. Il a donné à la chapelle Notre-Dame le retable de l'Assomption de Notre-Dame qui*

<sup>4</sup> Alphonse-Jules WAUTERS, *Le testament du peintre Thierry Bouts, appelé aussi Thierry de Harlem et Thierry Stuerbout*, Bruxelles, 1867, pp. 9-10.

<sup>5</sup> Dans ce document, Albrecht Bouts autorise sa belle-mère Elisabeth van Voshem, à percevoir une somme d'argent si le paiement se faisait pendant qu'il serait « hors du pays ». Louvain, Stadsarchief, n°7764, fol. 187 ; Édouard VAN EVEN, *op. cit.*, (1870), pp. 144-145 ; Léo VAN BUYTEN, *op. cit.*, p. 156 et p. 166.

<sup>6</sup> Louvain, Stadsarchief, n°7766, fol. 186 v°-187 ; Édouard VAN EVEN, *op. cit.*, (1870), p. 145 ; Léo VAN BUYTEN, *op. cit.* p. 166.

<sup>7</sup> Édouard VAN EVEN, *op. cit.*, (1870), p. 145 ; Léo VAN BUYTEN, *op. cit.*, p. 166.

<sup>8</sup> Louvain, Stadsarchief, n°7384, fol. 265v° et 266v° ; Louvain, Stadsarchief, n°7767, fol. 20v° et 7778, fol. 318 ; Léo VAN BUYTEN, *op. cit.*, p. 167.

<sup>9</sup> Louvain, Stadsarchief, n°8156, fol. 104 v° ; Édouard VAN EVEN, *Louvain dans le passé et dans le présent*, Louvain, 1895, pp. 436-440 ; Léo VAN BUYTEN, *op. cit.*, p. 168, note 281.

<sup>10</sup> Louvain, Stadsarchief, n°8164, fol. 292 v° ; Édouard VAN EVEN, *op. cit.*, (1870), p. 240 ; Léo VAN BUYTEN, *op. cit.*, p. 168, notes 282-283.

<sup>11</sup> Louvain, Stadsarchief, n°5593, fol. 36 v° (Manuel des dépenses de la ville de Louvain, 1548-1549) ; Édouard VAN EVEN, *op. cit.*, (1870), p. 153 ; Léo VAN BUYTEN, *op. cit.*, p. 173.

<sup>12</sup> *Musée royal de Belgique. Peinture et sculpture. Catalogue publié par la commission administrative*, Bruxelles, 1844, p. 150, n°593.

<sup>13</sup> Gustav Friedrich WAAGEN, *Nachträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts (Fortsetzung)*, dans : *Kunstblatt*, 28, 1847, p. 202.

<sup>14</sup> André VAN HASSELT, *Recherches biographiques sur trois peintres flamands du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, dans : *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, 6, 1849, pp. 138-141.

se trouvait dans le petit chœur. J'ai appris qu'il n'a pas pu achever cet ouvrage en trois ans<sup>15</sup>. Pour Van Even, le peintre a représenté des membres de sa famille en tant que donateurs sur les volets du triptyque de Bruxelles. En 1902, Georges Hulin de Loo<sup>16</sup> confirme l'hypothèse de Van Even en identifiant sur le volet droit du triptyque les armoiries de la gilde de Saint-Luc associées à celles de la famille Bouts. En effet, le blason soutenu par l'ange flottant dans le ciel montre, dans sa partie inférieure, trois écussons d'argent sur champ azur qui font référence à la gilde des peintres, qui existait à Louvain depuis le XIV<sup>e</sup> siècle et qui fut réorganisée en 1494. Les armoiries de la famille sont complétées par les flèches en sautoir dans le chef de l'écu car « bout » en néerlandais signifie « carreau d'arbalète ». Hulin de Loo reconnaît la lettre « A » dans le signe qui surmonte les carreaux et y voit donc l'initiale du prénom du peintre<sup>17</sup>. À la suite de ces découvertes héraldiques, l'historien de l'art conclut que les donateurs présentés sur le volet droit sont Albrecht Bouts et sa seconde femme, Elisabeth de Nausnydere et, sur le volet gauche, Henri van der Bruggen, dit Metten Gelde, oncle et tuteur de l'artiste. Hulin note, en outre, que le même blason se retrouve dans une *Annonciation* actuellement conservée à Munich<sup>18</sup>. Ces œuvres furent à la base de l'attribution par Max Julius Friedländer et Wolfgang Schöne d'une série d'autres peintures stylistiquement proches.

Depuis les travaux de Van Even et de Hulin de Loo, l'attribution du triptyque de l'*Assomption de la Vierge* à Albrecht Bouts n'a plus été contestée. Cependant, l'identité des personnages représentés et la destination de l'œuvre font encore l'objet de controverses. Le donateur figuré sur le volet droit est considéré par la plupart des historiens de l'art comme un autoportrait d'Albrecht Bouts. L'identification de la donatrice est plus problématique. Il s'agit sans doute d'Elisabeth de Nausnydere, seconde femme d'Albrecht Bouts car elle porte un anneau de mariage et paraît être environ du même âge que son époux<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> *Albertus Bouts : Filius Theodorici multa devote Lovanii depinxit ad Augustinienses et alibi. Capellae beatae Mariae donavit in parvo choro altare Assumptionis beatae Mariae. Quod opus audio eum non potuisse triennio absolvere.*

<sup>16</sup> Georges HULIN DE LOO, *Bruges 1902. Exposition de Tableaux flamands des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Catalogue critique*, Gand, 1902, pp. 18-20.

<sup>17</sup> Georges HULIN DE LOO, *op. cit.*, p. 19.

<sup>18</sup> Albrecht BOUTS, *Annonciation*, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. H. G. 79.

<sup>19</sup> Georges HULIN DE LOO, *op. cit.*, p. 20 ; Max J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei. III : Dieric Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925. *Early Netherlandish Painting*, 3 : Dieric Bouts and Joos van Gent, Leyde et Bruxelles, 1968, p. 39 ; Marguerite WÉRA, *Contribution à l'étude d'Albert Bouts*, dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 20, 2, 1951, p. 143 ; Léo VAN BUYTEN, *op. cit.*, pp. 169-170 ; Eline DAELMAN / Marlies VERDOODT, *Tenhemelopneming van Maria*, dans : *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven*, cat. d'exp., Louvain, 1998, n° 127, p. 445 ; Cyriel STROO et alii, *The Flemish Primitives III. Hieronymus Bosch. Albrecht Bouts. Gerard David. Colijn de Coter. Goossen van der Weyden. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, Bruxelles, 2001, p. 149 ; pour les autres hypothèses, voir : W. M. STARING, *De Maria-Hemelvaart van Albrecht Bouts*, dans : *Oud Holland*, 62, 6, 1947, p. 185 ; Hans M. J. Nieuwdoorn, *Albrecht Bouts (ca. 1452-1549). De Hemelvaart van Maria*, dans : *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, 9, 1971, pp. 18a-18b ; Maurits SMEYERS, *Dirk Bouts. Peintre du silence*, Tournai, 1998, p. 138.

Le personnage peint sur le volet gauche a également fait l'objet de diverses tentatives d'identification<sup>20</sup>. L'examen du blason soutenu par l'ange dans la partie supérieure permet néanmoins de reconnaître avec conviction le beau-père d'Albrecht Bouts, Christiaan de Nausnydere<sup>21</sup>. Christiaan était en effet conseiller municipal de la ville de Louvain et estampait les documents avec un sceau aux armoiries identiques, c'est-à-dire présentant un écu au sautoir<sup>22</sup>. En outre, un vitrail, actuellement conservé au Victoria and Albert Museum de Londres<sup>23</sup>, daté des environs de 1520 et qui fut légué par un parent, Geldulf de Nausnydere, présente les mêmes couleurs que celles du blason dans le tableau. Ce vitrail porte également une inscription relative à l'Assomption de la Vierge<sup>24</sup>.

La destination du triptyque de l'*Assomption de la Vierge* est un autre élément qui fait encore l'objet de discussions. La difficulté réside en effet dans l'ambiguïté du texte de Molanus qui note que le tableau se trouvait dans le petit chœur d'une chapelle dédiée à la Vierge mais ne précise pas de quelle chapelle il s'agit. L'expression *in parvo choro* utilisée à plusieurs reprises par Molanus pour désigner une chapelle sise en l'église Saint-Pierre a incité certains historiens de l'art à y reconnaître le lieu de destination du triptyque<sup>25</sup>. Actuellement, la plupart des

<sup>20</sup> André VAN HASSELT, *op. cit.*, p. 139 ; Édouard VAN EVEN, *op. cit.*, (1863) : [2] ; Georges HULIN DE LOO, *op. cit.*, p. 21 ; Hippolyte FIERENS-GEVAERTS / Arthur LAES, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1922, p. 61 ; W. M. STARING, *op. cit.*, p. 185 ; Lode DE CLERCQ, *Nieuwe inzichten in de organisatie en de decoratie van de koorpartij*, dans : *Leuven in de Late Middeleeuwen. Dirk Bouts. Het Laatste Avondmaal*, éd. par A. BERGMANS, Tielt-Bruxelles, 1998, p. 94 ; Maurits SMEYERS, *op. cit.*, p. 138.

<sup>21</sup> Léo VAN BUYTEN, *op. cit.*, p. 170 ; Christine DECHAMPS, *Albert Bouts alias le maître de l'Assomption de la Vierge*, (Mémoire non publié, Université Catholique de Louvain), Louvain-la-Neuve, 1977, pp. 135-139., pp. 135-139.

<sup>22</sup> Bruxelles, AGR/ARA, *Archives ecclésiastiques / Kerkelijke archieven*, 10292, s. n., charte dd. 3 avril 1484 ; 10293, s. n., charte dd. 22 novembre 1487 ; J. T. DE RAADT, *Sceaux armoriés des Pays-Bas et des pays avoisinants (Belgique-Royaume des Pays-Bas-Luxembourg-Allemagne-France). Recueil historique et héraldique*, 3, Bruxelles, 1901, p. 18.

<sup>23</sup> *Geldulph de Nausnydere avec Saint Geldulph*, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. n°211-1908. Voir : P. WILLIAMSON, *Medieval and Renaissance Stained Glass in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 2003, p. 84 et p. 146, n°64.

<sup>24</sup> « Defuncta Maria venerabiliter et reverenter ab apostolis ad sepulchrum deducta et Monstratum sepulchrum ei in vallis Josaphat medio, ubi in ejus honorem fabricata est ecclesia in qua sepulta fuisse ab omnibus ibidem predicatur ». Voir : Paul-Victor MAES, *Oud Leuvens brandglas in Engeland*, dans : *Arca Lovaniensis. Artes atque historiae reserans documenta. Jaarboek Vrienden Stedelijk Museum Leuven*, 1, 1972, p. 197 et p. 199 ; Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, p. 155, note 64. Pour les auteurs, il n'est pas impossible que ce vitrail ait fait partie de la décoration de la chapelle dans laquelle était présenté le triptyque. Cependant, pour Williamson, cette inscription est un ajout postérieur se référant à une autre scène. Voir : P. WILLIAMSON, *op. cit.*, p. 146.

<sup>25</sup> Lode DE CLERCQ, *op. cit.*, p. 94, p. 101, note 29 ; Georges HULIN DE LOO, *op. cit.*, p. 21 ; Hippolyte FIERENS-GEVAERTS / Arthur LAES, *op. cit.*, p. 61 ; Maurits SMEYERS, *op. cit.*, p. 138. Pour De Clercq et Smeyers, l'œuvre se trouvait dans la chapelle absidiale de l'église Saint-Pierre fondée par Jan Keynooghe. Ces auteurs ont ainsi rapproché les armoiries de la famille Keynooghe, dont le blason figure toujours sur la clef de voûte de la chapelle, avec celles peintes sur le volet gauche du triptyque, ce qui justifierait aussi la représentation du personnage dans le tableau. Les auteurs du catalogue des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique réfutent à juste titre cette hypothèse. Ils notent, d'une part, que les couleurs des armoiries sont inversées et, d'autre part, que le blason représenté sur le volet gauche du triptyque ne coïncide pas avec le sceau de Jan Keynooghe connu d'après des documents d'archives. Voir : Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, p. 155, note 61.

auteurs considèrent, à la suite de la publication de Marguerite Wéra en 1951<sup>26</sup>, que le triptyque de l'*Assomption de la Vierge* était destiné à la chapelle Notre-Dame-hors-les-Murs de Louvain, proposition qui nous semble parfaitement fondée. En effet, Wéra<sup>27</sup> a découvert, dans le fonds Goethals de la Bibliothèque royale, une esquisse exécutée par le comte de Cuypers dans son recueil d'épithames de 1767, qui représente fidèlement les armoiries des volets du triptyque de Bruxelles. La notice qui accompagne le dessin mentionne que le retable se trouvait sur l'autel d'une chapelle à gauche du chœur de la chapelle Notre-Dame-hors-les-Murs de Louvain, située rue de Tirlemont et nommée jadis Notre-Dame in de Hoelestraat<sup>28</sup>. Or, comme nous l'avons mentionné plus haut, les documents d'archives nous apprennent qu'Albrecht Bouts entretenait d'étroites relations avec ladite chapelle entre 1492 et 1508. En effet, en 1492, il habitait une maison annexée à la chapelle, rue de Tirlemont. Un acte du 15 mars 1504 cite Albrecht comme sacristain de ce sanctuaire et ce jusqu'en 1508 où il est remplacé par le peintre Gielis Thuys<sup>29</sup>. Albrecht Bouts a sans doute exécuté le retable pour exprimer sa gratitude après son affectation en 1492. Ainsi, en se référant à Molanus qui précise que la réalisation de l'œuvre a duré plus de trois ans, les historiens de l'art datent généralement le tableau des environs de 1495-1500<sup>30</sup>.

Les scènes représentées sur le triptyque d'Albrecht Bouts conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique illustrent le récit apocryphe de l'Assomption de la Vierge. Cet épisode n'a pas de véritable fondement car il ne procède d'aucune référence précise dans l'Écriture sainte<sup>31</sup>. Il est cependant diversement mentionné dans des récits apocryphes à partir du IV<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. Plus tard, de nombreux auteurs ont continué à populariser le sujet tels Jacques de Voragine, Ludolphe de Saxe ou encore Urbin de Casale (1259 – après 1329) dont les idées furent largement répandues au XV<sup>e</sup> siècle dans les anciens Pays-Bas à travers les écrits de Denys le Cartusien, alias Denijs van Rijckel (1402-1471)<sup>33</sup>. Les fidèles connaissaient aussi le récit de la mort et de l'Assomption

<sup>26</sup> Marguerite WÉRA, *op. cit.*, pp. 139-144.

<sup>27</sup> Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup> / Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Fonds M.F.V. Goethals, Mss., n°1592, pp. 123-124

<sup>28</sup> Marguerite WÉRA, *op. cit.*, p. 142 « Blasons trouvés en la dite Eglise [Nôtre Dame ginder buijten, près la porte de Tirlemont à Louvain] ... Sur les portes du tableau représentant l'enterrement de Nôtre Dame, de l'autel à gauche du chœur, dans une petite chapelle du côté de la ruë tirlemont, chaque ecuson soutenu d'un ange en l'air, desous on voit les portraits d'homme et femme. Copié par nous F.C.G. comte de Cuijpers de Rijmenam 1767 ».

<sup>29</sup> Édouard VAN EVEN, *op. cit.*, (1870), p. 240 ; Léo VAN BUYTEN, *op. cit.*, p. 168, note 283.

<sup>30</sup> Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, p. 150.

<sup>31</sup> L'Assomption corporelle de la Vierge est proclamée en tant que dogme par le Pape Pie XII à l'occasion de l'Année sainte de 1950. Voir : Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien, 2. Iconographie de la Bible. 2. Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 616.

<sup>32</sup> Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, p. 146 et p. 153, note 17 ; Maurits SMEYERS, *op. cit.*, p. 136.

<sup>33</sup> Frans BAUDOIN, *De Kroning van Maria door de H. Drieëenheid in de vijftiende-eeuwse schilderkunst. Iconografische aantekeningen naar aanleiding van Dieric Bouts "Kroning van Maria" te Wenen*, dans : *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 4, 1959, pp. 207-214 ; Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, p. 148.

de Marie grâce à des compilations en langue vernaculaire comme *Der Leken Spieghel* de Jean Boendale<sup>34</sup> ou aux Mystères bruxellois comme *De Sevenste Bliscap van Maria*<sup>35</sup>. L'iconographie complexe et originale du triptyque de l'*Assomption de la Vierge* montre qu'Albrecht Bouts n'a pas suivi littéralement une source, mais a plutôt combiné différents motifs empruntés à la littérature<sup>36</sup>. Ainsi, le fait que la Vierge soit portée aux Cieux par le Christ et le saint Esprit, préfigurant ainsi son couronnement par la Trinité, est directement inspiré des écrits d'Urbain de Casale, le premier à développer cette idée<sup>37</sup>. Les membres de la Trinité ont le même âge et la même apparence physiologique. Le Christ est reconnaissable à ses plaies et Dieu le Père à sa couronne impériale. Ce choix iconographique a pour objectif de renforcer la notion théologique d'unité de la Trinité<sup>38</sup>. Sur les volets, les scènes secondaires sont empruntées à la *Legenda aurea* de Jacques de Voragine<sup>39</sup>.

À l'instar des innovations iconographiques de son père, Dieric Bouts, il semble qu'Albrecht ait été un précurseur du développement du thème de l'Assomption corporelle de la Vierge dans les anciens Pays-Bas à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. En effet, les seuls tableaux connus et contemporains du triptyque de Bruxelles traitant du même sujet sont le panneau central disparu du *Retable de Najera* de Memling<sup>40</sup> et celui du Maître de la Légende de sainte Lucie<sup>41</sup>. Il existe cependant des exemples un peu antérieurs dans la peinture italienne, comme l'*Assomption de la Vierge* d'Andrea del Castagno<sup>42</sup> ; dans la peinture rhénane, comme celle du cycle monumental consacré à la Vie de la Vierge et peint par le Maître colonais de la Vie de la Vierge<sup>43</sup> ; ou encore dans la minia-

<sup>34</sup> *Der Leken Spieghel, leerdicht van den jare 1330, door Jan Boendale, gezegd Jan de Clerc, schencklerk te Antwerpen*, éd. par M. DEVRIES, 2, Leyde, 1845, pp. 415-432 ; Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, p. 146.

<sup>35</sup> *De Sevenste Bliscap van Maria. Mysteryspel der XVde eeuw*, éd. par K. STALLAERT, Gand, 1887. Léo VAN PUYVELDE, *Schilderkunst en toneelvoortvoeringen op het einde van de Middeleeuwen (Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal en Letterkunde, 10)*, Gand, 1912, p. 194.

<sup>36</sup> Pour une comparaison plus approfondie avec les textes de Voragine, d'Urbain de Casale et avec le mystère *De Sevenste Bliscap van Maria*, voir : Christine DECHAMPS, *op. cit.*, pp. 81-87.

<sup>37</sup> Frans BAUDOIN, *op. cit.*, pp. 208-209 ; Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, p. 148.

<sup>38</sup> Maurits SMEYERS, *op. cit.*, p. 137 ; Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, p. 148.

<sup>39</sup> Jacques DE VORAGINE, *La Légende Dorée*, 2 vol., traduit en français par J-B. M. ROZE, Paris, 1967, pp. 86-111.

<sup>40</sup> Hans MEMLING, *Retable de Najera. Christ bénissant entouré d'anges musiciens*, vers 1487-1490, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 778-780.

<sup>41</sup> Maître de la Légende de Sainte Lucie, *Assomption de la Vierge*, vers 1485-1500, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. 1962.2.13 ; Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, p. 148 et p. 154 note 33.

<sup>42</sup> Andrea DEL CASTAGNO, *Assomption de la Vierge*, vers 1449-1450, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, cat. n°47A ; Charles STERLING, *La peinture médiévale à Paris. 1300-1500*, 1, Paris, 1987, p. 411, fig. 292.

<sup>43</sup> Sept panneaux du cycle monumental consacré à la Vie de la Vierge sont actuellement conservés à la Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek de Munich, inv. WAF 618-624. Le huitième panneau se trouve à la National Gallery de Londres ; Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, p. 148 et p. 154 note 36.



Fig. 2. Albrecht Bouts, *Assomption de la Vierge*, détail du cortège.

ture française, notamment dans le *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier* enluminé par Jean Fouquet<sup>44</sup>.

Sur le panneau central, l'histoire débute au plan médian par le cortège transportant la dépouille mariale à travers un chemin sinueux, vers son tombeau dans la vallée de Josaphat (fig. 2.). La procession traverse un paysage vallonné ponctué d'arbres au feuillage dense et de deux habitations. À gauche, un personnage muni d'une canne se dirige vers la chaumière située au sommet de la colline. À droite, devant l'horizon bleuté des montagnes, se dresse une ville fortifiée, évoquant probablement Jérusalem, avec une enceinte pourvue de tours rondes et d'une porte à plan carré<sup>45</sup>. Saint Jean mène la suite funèbre, entouré de trois acolytes dont le premier porte une croix processionnelle et les deux autres des cierges. Il tient la palme du Paradis destinée à écarter les démons, comme le lui avait demandé la Vierge. Le cercueil de Marie, recouvert d'un poêle blanc à croix noire, est soutenu par quatre apôtres. Derrière eux marchent saint Pierre, coiffé de sa tiare papale, ainsi que deux diacres soutenant sa lourde chape de brocart d'or. Ils sont

<sup>44</sup> Jean FOUQUET, *Assomption de la Vierge. Heures d'Étienne Chevalier*, vers 1453-1455 ?, Chantilly, Musée Condé, ms.71 ; Charles STERLING, *op. cit.*, p. 407 et p. 411, fig. 291.

<sup>45</sup> Christine DECHAMPS, *op. cit.*, p. 90. L'auteur souligne les analogies que partage cette construction avec la ville représentée dans l'*Exécution de l'Innocent*, second panneau de Justice laissé inachevé à la mort de Dieric Bouts en 1475. En 1957, Ninane avait identifié cette architecture à la seconde enceinte de la ville de Louvain. Voir : Lucie NINANE, *Un chef d'œuvre de Thierry Bouts aux Musées royaux*, dans : *Bulletin. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 6, 1957, pp. 37-38 ; Cyriel STROO et alii, *The Flemish Primitives II. Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium*, Bruxelles, 1999, p. 103 note 81.

suivis par six apôtres et un homme portant une écuelle et vêtu en costume d'époque. Quatre femmes voilées clôturent le cortège<sup>46</sup>.

La deuxième partie de l'épisode se déroule au premier plan du panneau central. Après avoir veillé la dépouille de la Vierge, les apôtres trouvent son tombeau vide. Disposés de part et d'autre du sarcophage, certains disciples découvrent avec surprise la tombe inoccupée tandis que d'autres lèvent les yeux vers le ciel où ils contemplent, étonnés, l'Assomption de Marie. Seuls l'apôtre aux mains jointes et celui aux carnations plus sombres, à droite du tombeau, ont des attitudes différentes. Le premier se recueille les mains en prière et le second dirige son regard vers le spectateur. Trois apôtres sont reconnaissables à leur physionomie ou à leurs attributs : saint Pierre célébrant, vêtu d'un riche manteau de brocart et agitant l'encensoir ; saint Jean, au visage juvénile, sa palme à la main et saint Jacques<sup>47</sup> tenant le bâton de pèlerin et le chapelet. Le sol est parsemé de graminées et de fleurs délicates parmi lesquelles le lys, le bleuet et l'ancolie, symboles des anges, de tous les martyrs et les saints qui partagent la rédemption avec la Vierge. Dans la partie supérieure, Marie, en attitude d'orante, est emmenée « corps et âme » aux cieux par le Christ et le saint Esprit. Ils sont escortés d'anges musiciens jouant de la harpe, du luth, de la flûte à bec et du rebec. Dans la sphère céleste, Dieu le Père, dans une gloire dorée, entouré d'une nuée d'anges vêtus d'aubes rouges, attend Marie pour son couronnement.

Sur les volets, deux anges aux ailes chatoyantes font participer les donateurs en leur présentant la scène tandis que deux autres flottent dans le ciel et portent leurs armoiries.

Sur le volet gauche, on retrouve les deux diacres qui participaient au cortège funèbre. Le premier tient la tiare papale de saint Pierre et le second dirige son regard vers elle. Derrière eux se prolonge le paysage du panneau central. Un chemin sinueux contourne un massif rocailleux et aboutit à un étang où nagent paisiblement deux cygnes et sur lequel se profile une habitation fortifiée. Entre les deux, à flanc de colline, saint Thomas, qui n'avait pas assisté à l'Assomption miraculeuse de la Vierge et qui demeurerait incrédule, reçoit d'un ange la ceinture qui entourait le corps de Marie. Sur le volet droit, s'étend un paysage entre des massifs arborés et un plan d'eau à l'extrémité duquel on aperçoit des collines bleutées. Derrière les donateurs, cinq femmes sont représentées en prière. La première, agenouillée et les bras dessinant une forme de *v*, a les yeux rivés vers l'ange qui figure dans le ciel et porte un blason et un crucifix. Il s'agirait de Marie-

<sup>46</sup> Les auteurs du catalogue des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique notent que la dernière femme du cortège porte des vêtements d'époque identiques à ceux de la donatrice sur le volet droit. Pour le personnage masculin, également revêtu d'habits contemporains, la comparaison avec le donateur présenté sur le volet droit et identifié à Albrecht Bouts d'après les armoiries, leur paraît moins convaincante, avis que nous partageons. Par contre, si cette dernière est correcte, le peintre se serait représenté avec sa femme en qualité de laïques assistant à la procession. Voir : Cyriel Stroo et *alii*, *op. cit.*, (2001), p. 147.

<sup>47</sup> Édouard Van Even proposait, à tort, de reconnaître saint Jacques dans l'apôtre vêtu de rouge et tenant la croix processionnelle. Voir : Édouard VAN EVEN, *op. cit.*, (1863) : [2].

Madeleine et de ses quatre compagnes<sup>48</sup>, ou de la vision d'Elisabeth de Schönau qui aperçut la Vierge montant au ciel pendant qu'une personne tenant une croix dans sa main s'approchait d'elle<sup>49</sup>.

Albrecht Bouts a réuni au sein d'un même triptyque et dans un paysage continu plusieurs épisodes, chronologiquement distincts, relatifs à la mort et à la gloire de la Vierge.

La composition monumentale est construite par une succession de plans parallèles qui s'échelonnent dans l'espace. Le bâton de saint Jacques, la croix processionnelle que tient le disciple vêtu de rouge et le cierge de l'acolyte sont autant d'éléments verticaux qui viennent rompre l'horizontalité et confèrent ainsi un rythme à la composition. La ligne d'horizon est placée assez haut dans l'ensemble du triptyque, ce qui permet au peintre de disposer d'un espace important pour sa composition. La profondeur est rendue par les chemins sinueux qui traversent le paysage et, au centre, par le sarcophage disposé en oblique.

Sur le panneau central, les figures sont distribuées de façon équilibrée autour du tombeau vide de la Vierge et s'intègrent bien au paysage. Cependant, il y a peu d'espace entre les personnages qui sont plutôt imbriqués les uns dans les autres, ce qui confère une impression d'écrasement. Les drapés lourds aux plis par endroits cassés et géométriques, comme dans la chape de saint Pierre, parfois plus souples et dynamiques, comme dans l'habit rouge de l'apôtre portant la croix de procession, participent à cette sensation de surcharge. De manière générale, on sent peu la présence des corps sous les vêtements, à l'exception des personnages agenouillés ou en genuflexion, dont les genoux apparaissent comme des plans en ressaut. Cette façon de disposer les figures dans l'espace et de masquer les corps sous les vêtements trahit une faible maîtrise dans le rendu anatomique des formes. Les apôtres, aux physionomies graves, représentés dans des attitudes d'étonnement, de recueillement ou d'admiration, sont chacun figés dans des expressions singulières et il n'y a pas de rapport émotionnel entre eux. Ils vivent individuellement leur expérience mystique comme le souligne la fixité de leur regard. Ce sont les gestes des mains, surtout, qui participent à l'expressivité de la scène. Dans les visages, généralement émaciés, sauf pour les personnages plus jeunes, on retrouve la manière caractéristique d'Albrecht Bouts de souligner les yeux d'un cerne gris et de représenter les rides à la commissure des paupières. Son style assez graphique se manifeste également dans le rendu des cils et des sourcils en forme de petits bâtonnets et dans le traitement des cheveux et des barbes par vagues de mèches à l'écriture assez serrée. Ce type d'écriture participe au dynamisme de la composition.

<sup>48</sup> W. M. STARING, *op. cit.*, p. 186.

<sup>49</sup> Christine DECHAMPS, C., *op. cit.*, pp. 134-135 ; Eline DAELMAN / Marlies VERDOODT, *op. cit.* p. 444 ; Maurits SMEYERS, *op. cit.*, p. 138 ; Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, (2001), p. 148. Les auteurs du catalogue notent cependant que l'identification de la scène avec la vision d'Elisabeth de Schönau ne tient pas compte du fait que, dans la tradition iconographique, cette dernière est généralement représentée comme une nonne ou une abbesse en habit de son ordre, ce qui n'est pas le cas dans le triptyque de Bruxelles.

Le premier plan du triptyque est peu dégagé. Il est occupé par une végétation abondante et par l'ampleur des drapés de saint Pierre et des donateurs qui s'étalent largement sur le sol. Dans la partie supérieure, l'Assomption de Marie envahit presque tout l'espace réservé au ciel. La silhouette des anges, répartis de manière symétrique autour du groupe divin, suit la forme chantournée du cadre à côté de Dieu le Père. Plus bas, ils ont leur étole qui juxte où dépasse la limite de l'horizon. Le traitement des drapés des personnages sacrés et des anges s'est complexifié par rapport à ceux de la partie inférieure du panneau. L'extrémité de leurs vêtements est marquée par un réseau maniéré de plis qui leur confère un aspect tourbillonnant, particulièrement dans l'aube des anges musiciens, traduisant ainsi le souffle du vent dans le ciel.

Sur les volets, les personnages emplissent le premier plan tout en étant bien intégrés au paysage qui se déploie largement à l'arrière. Les scènes secondaires ne viennent pas rompre la fluidité de l'espace. Par contre, le maître semble avoir été contraint par le format oblong des volets. Ainsi, la moitié du corps du diacre à l'extrême droite sur le volet gauche est coupé, ainsi que les ailes des anges et l'extrémité des drapés, afin d'intégrer les personnages dans la composition. Cela pourrait révéler une certaine maladresse du peintre qui disposait pourtant d'un espace suffisant pour les représenter.

La gamme chromatique du triptyque de l'*Assomption de la Vierge* est, dans l'ensemble, assez froide. Dominée par les tons vert et bleu, elle est rythmée par une série d'accents rouges. Les touches jaunes dans la gloire de Dieu le Père et la tunique de l'ange flûtiste viennent réchauffer la froideur de la palette. Le paysage est traité par plans de couleurs avec une gradation conventionnelle qui va du vert-brun jusqu'au bleu dans les lointains. Les juxtapositions audacieuses et raffinées de plages de couleurs intenses propres à la manière de Dieric Bouts font place ici à une association plus contrastée des couleurs qui sont traitées avec moins de légèreté. Il en découle une moins grande harmonie dans l'ensemble de la composition qui présente néanmoins un équilibre dans les tonalités. En effet, les couleurs se répondent d'un volet à l'autre et sur le panneau central, dans les vêtements des apôtres. L'ensemble est ponctué d'une série de plages de blanc et par l'utilisation de couleurs changeantes assez douces, notamment dans l'aube de l'ange sur le volet droit. Dans le ciel d'un bleu intense, le coloris des drapés fait également écho à celui de la partie inférieure du panneau central.

Le triptyque de l'*Assomption de la Vierge* d'Albrecht Bouts est en bon état de conservation<sup>50</sup>. Le panneau central est composé de cinq planches de chêne assemblées à joint vif, le volet droit en compte trois et celui de gauche, quatre. Les trois panneaux sont insérés dans les cadres originaux dans lesquels ils ont

<sup>50</sup> L'œuvre a connu plusieurs campagnes de restauration. La dernière restauration importante a été entreprise en 1952 par Albert Philippot à l'Institut royal du Patrimoine Artistique. Le traitement a consisté en un fixage de la couche picturale de l'ensemble du triptyque et en un allègement des vernis anciens. La grande gloire jaune sur laquelle se profilaient la Vierge, le Christ et le Saint Esprit s'est avérée être un surpeint plus tardif et a été supprimée. Les revers des panneaux ont été imprégnés à la cire.

<sup>51</sup> Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, (2001), p. 137.

été peints, comme le prouvent les restes de barbe<sup>51</sup>. Une préparation, traditionnelle à la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle, à base de craie et de colle animale est appliquée sur l'ensemble du triptyque. Seul le panneau central a reçu une couche de préparation hors du cadre car elle est visible sur les bords non peints<sup>52</sup>. Une fine couche blanche composée de blanc de plomb et d'un liant à base d'huile siccatrice est apposée directement sur la préparation et se retrouve presque partout sous les couches picturales originales<sup>53</sup>.

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge du triptyque de l'*Assomption de la Vierge*<sup>54</sup> a révélé la présence, sur la couche de préparation, d'un dessin sous-jacent abondant, exécuté au pinceau<sup>55</sup>, avec du noir d'os et un liant aqueux à la composante indéterminée. Deux types d'écritures dans le dessin sous-jacent ont été relevées au sein du triptyque<sup>56</sup>. La première, très schématique, se limite à la mise en place des formes et des plis des drapés. Dans les visages, l'emplacement des yeux est indiqué par des cercles et les autres linéaments sont rapidement esquissés (fig. 3). Les plis des drapés, au tracé assez large, sont aussi sommairement ébauchés. Un second type de dessin, plus fouillé, est visible essentiellement dans les personnages principaux (fig. 4). Ainsi, le contour et les traits du visage du donateur sur le volet gauche sont indiqués de façon plus détaillée avec un large trait à la fois souple et nerveux. Les cils et les sourcils sont représentés par une succession de fines hachures parallèles. En ce qui concerne le modelé des carnations, seul le visage du diacre à l'extrême droite du volet gauche présente quelques hachures autour des yeux et sur l'arête du nez. Les drapés sont mis en place par un trait épais et parfois redoublé et leur modelé est nuancé. Dans les zones d'ombre les plus fortes, le peintre procède soit par traits parallèles courts et épais, soit

<sup>52</sup> Hélène VEROUSTRATE-MARCO / Roger VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles*, Heure-le-Romain, 1989, p. 253.

<sup>53</sup> René SNEYERS / Jean THISSEN, *Identification d'un surpeint sur une Assomption de la Vierge d'Albert Bouts*, dans : *Bulletin. Institut royal du Patrimoine artistique*, 1, 1958, p. 146. L'image radiographique du panneau pourrait révéler la présence de cette couche à deux endroits sous forme d'un réseau de stries parallèles : dans le ciel à gauche du Christ et sur l'avant du tombeau de la Vierge. Dans l'état actuel des connaissances, il ne nous est pas permis de l'identifier avec certitude à une couche d'impression.

<sup>54</sup> L'examen en réflectographie dans l'infrarouge a été réalisé en 1999 par Freya Maes dans le cadre de la rédaction du troisième volume du catalogue des peintures flamandes des Pays-Bas méridionaux au XV<sup>e</sup> siècle conservées aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Voir : Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, (2001), pp. 138-140 ; Anne DUBOIS, *Le dessin sous-jacent du Triptyque de l'Assomption de la Vierge d'Albrecht Bouts et d'un panneau à la composition analogue (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)*, dans : *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XIII, 15-17 septembre 1999. La peinture et le laboratoire. Procédés. Méthodologie. Application*, éd. par R. VAN SCHOUTE et H. VEROUSTRATE, Louvain-la-Neuve, 2001, pp. 83-91.

<sup>55</sup> À certains endroits, le dessin pourrait avoir été tracé à la plume.

<sup>56</sup> Les auteurs du catalogue des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ont rapproché le dessin sous-jacent du triptyque d'Albrecht Bout, tant du point de vue de son écriture que de sa mise en œuvre, de celui de l'*Exécution de l'Innocent*, second panneau de Justice laissé inachevé à la mort de Dieric Bouts en 1475 ; voir : Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, (2001), p. 150.

par hachures qui s'entrecroisent, formant un réseau quadrillé. Dans les zones d'ombres plus légères, les hachures sont plus longues, parfois recourbées et, à certains endroits, elles épousent le contour de la forme, comme dans la courbe des hanches de l'ange portant le blason sur le volet gauche. Ailleurs, un tracé en forme de « w » successifs ou de zigzags montre que le maître travaillait avec vigueur. Dans le paysage, le dessin sous-jacent, là où il est visible, est peu fouillé et toujours assez nerveux.

L'étude du dessin sous-jacent dans le triptyque de l'*Assomption de la Vierge* révèle qu'Albrecht Bouts a dû observer son père au travail et que ce dernier lui a enseigné certaines pratiques. Cependant, elle met aussi en exergue l'abîme qui sépare les deux maîtres, tant du point de vue de leur écriture que de la conception de leurs œuvres. Le dessin sous-jacent est une phase essentielle dans la genèse des peintures de Dieric Bouts. Le maître campe l'ensemble de ses compositions par un dessin de mise en place soigné et précis. Chez Dieric Bouts, le dessin de modelé des drapés est plus étudié que celui des carnations et le dessin des différents éléments du paysage est à peine ébauché. On retrouve ces caractéristiques chez Albrecht, mais à travers un tracé à l'exécution plus rapide et moins sûre. Dieric a transmis à son fils et, de façon plus générale, aux membres de son atelier, la technique du dessin gravé qu'il a lui-même utilisée de manière beaucoup plus étendue qu'on ne l'a cru jusqu'à ce jour<sup>57</sup>. En effet, le maître a recours au dessin gravé à la fois pour inciser les éléments d'architecture, mais aussi pour mettre en place certains contours de formes et de figures. Ce procédé va d'ailleurs de pair avec celui des réserves picturales très fréquentes chez Dieric. L'usage du dessin gravé et des réserves est repris par Albrecht, comme nous le verrons plus loin, à travers l'analyse de l'image radiographique du triptyque de Bruxelles.

Au stade du dessin sous-jacent et de l'exécution picturale, Dieric Bouts se livre à de constantes et minutieuses corrections de formes, dans le sens de rétrécissements et de contractions des volumes afin de créer de la distance entre les personnages, de mieux les intégrer à l'espace et d'améliorer l'équilibre de ses compositions. Chez Albrecht Bouts, les nombreux repentirs et changements de composition indiquent que le maître accorde aussi une attention particulière à la disposition des éléments au sein de la composition. Cependant, ils montrent également que le peintre, au stade du dessin sous-jacent, n'a pas une vision aussi précise que son père de l'intégration finale des formes dans l'espace.

L'examen des radiographies<sup>58</sup> du triptyque de l'*Assomption de la Vierge* met en évidence certains procédés caractéristiques de l'élaboration des œuvres d'Albrecht Bouts. On constate, par exemple, qu'à l'instar de son père, le maître

<sup>57</sup> Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *La copie des œuvres de Thierry Bouts*, dans : *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XV. Bruges 11-13 septembre 2003. La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliquel, pastimes*, éd par H. VEROUSTRÆTE et J. COUVERT, Louvain, 2006, pp. 27-34.

<sup>58</sup> Les radiographies du triptyque ont été réalisées par l'Institut royal du Patrimoine Artistique le 21/06/1976.

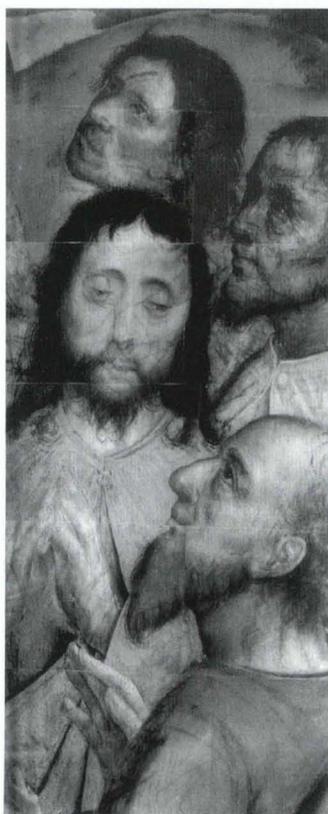
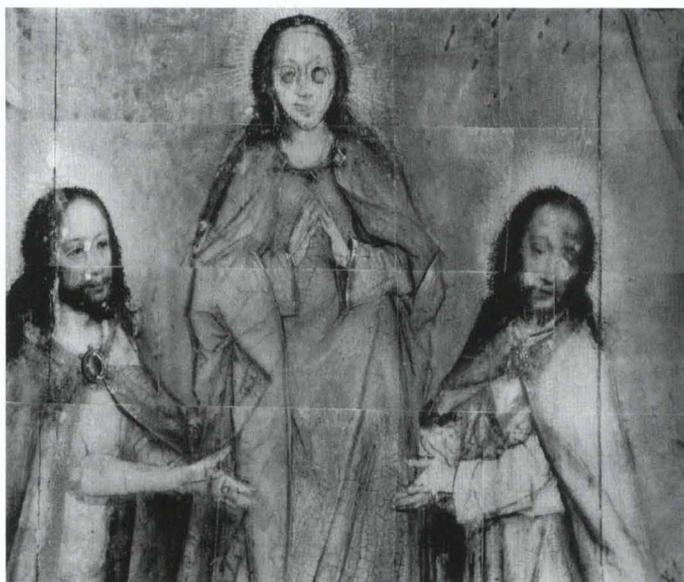


Fig. 3. Albrecht Dürer, *Assumption de la Vierge*, détails RIR dessin sous-jacent de la Vierge et des apôtres.



Fig. 4. Albrecht Bouts,  
*Assomption de la Vierge*,  
détail RIR dessin sous-jacent  
du visage du donateur.

a souvent recours à des réserves. Ainsi, sur le panneau central du triptyque, les apôtres rassemblés autour du cercueil de la Vierge et les personnages de la partie supérieure ont été réservés sur le fond. À certains endroits, le contour réservé des visages est très visible en radiographie, notamment dans le profil des deux apôtres à gauche, derrière saint Pierre. En outre, le peintre procède à une série de modifications entre une première et une deuxième phase peinte. Ainsi, le volume de la tête de l'apôtre qui regarde vers le spectateur a été rétréci par rapport à la réserve et celui de saint Jean a été agrandi. On trouve également des changements au niveau des mains des personnages, comme celle de l'ange qui présente le donateur sur le volet droit qui a été resserrée à un deuxième stade de l'exécution picturale (fig. 5). Comme son père, Albrecht Bouts réserve le paysage sur le fond et procède ensuite à une série d'ajouts comme les petits arbres à gauche ou les montagnes bleutées à droite, afin d'assurer une meilleure transition entre les deux parties de la composition. Enfin, un dernier procédé directement emprunté à Dieric Bouts se retrouve dans l'usage de dessin incisé pour les éléments de l'architecture. L'image radiographique du panneau central révèle en effet que les contours du tombeau ont été gravés dans la préparation.

La technique picturale d'Albrecht Bouts est soignée, mais procède d'une stratigraphie picturale moins élaborée dans le travail de superposition des couches de couleurs que chez Dieric. Albrecht additionne une plus grande quantité de blanc de plomb au ton de fond, ce qui confère à ses compositions un aspect plus



Fig. 5. Albrecht Bouts,  
*Assomption de la Vierge*, détail  
RX ange présentant le donateur.

opaque que celles de son père. Ceci est confirmé par l'aspect homogène des images radiographiques. Le peintre procède généralement en deux phases d'exécution. Il part d'un ton de fond assez travaillé, apposé en une ou deux couches en fonction des couleurs auxquelles il ajoute une quantité plus ou moins importante de blanc de plomb. Il revient ensuite en surface avec des glacis d'épaisseurs variables selon les lumières. Dans les drapés, les hautes lumières sont rendues par une addition plus importante de blanc de plomb au ton de fond dans laquelle se marquent parfois les coups de pinceau. Dans les zones d'ombre plus foncées, les plis sont généralement soulignés par un trait sombre assez large, qui suit le dessin sous-jacent, pour accentuer l'impression de volume des tissus. Cette ligne, parce qu'obtenue par un travail de superposition de glacis translucides, apparaît en noir sur l'image radiographique. Pour rendre la texture des étoffes, Albrecht Bouts les rehausse en surface d'une série de petits traits graphiques foncés sur le glacis, comme dans le manteau bleu du donateur sur le volet droit. Il utilise aussi cette technique dans les parties plus foncées de certains drapés, comme dans le vêtement rouge de l'apôtre portant la croix. Ce procédé est très certainement hérité de son père car on le retrouve dans de nombreuses œuvres du maître louvaniste, notamment dans le manteau rouge du *Christ couronné d'épines* de la National



Fig. 6. a/ Albrecht Bouts, *Assomption de la Vierge*, détail du brocart de saint Pierre.



Fig.6. b/ Dirk Bouts, *Epreuve du Feu*, ca. 1471-1473, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, panneau central, détail du brocart de l'empereur Othon.

Gallery de Londres ou encore dans celui, lie-de-vin, du *Portrait d'homme* de 1462 conservé dans le même musée.

Les brocarts peints par Albrecht Bouts sont d'une exécution soignée et prouvent que le peintre est un digne héritier du savoir-faire paternel (fig. 6 a/b). Dans la chape de saint Pierre, le maître accorde une grande importance aux aplats de couleur rouge. Les fils d'or sont évoqués par un réseau en mailles, d'une écriture serrée, constituée de petites touches claires légèrement empâtées. Cette structure est cependant un peu confuse et s'interrompt à certains endroits. L'effet obtenu est néanmoins de belle qualité, comme le révèle l'image radiographique, et ce n'est que l'examen rapproché qui permet de constater que le traitement est moins rigoureux, l'écriture moins précise et les touches moins variées dans leur densité que dans les brocarts peints par Dieric Bouts.

Les modelés d'Albrecht Bouts ont perdu la perfection cristalline caractéristique de ceux peints par Dieric. Le jeu subtil de transparence des couches picturales laissant transparaître la clarté de la préparation et renforçant ainsi la luminosité des modelés est abandonné au profit d'une construction plus schématique, mais encore très soignée. L'examen des images radiographiques montre que le modelé des carnations est bien structuré. Le maître part d'un ton de fond additionné de blanc au-dessus duquel il positionne les hautes lumières d'une façon assez systématique, sur le front, les joues et l'arête du nez. Cette distribution rappelle certaines œuvres de son père, notamment le visage du Christ de la *Résurrection* sur le volet droit du triptyque de la *Descente de Croix* de Grenade. Dans les lumières, Albrecht procède soit par plages étendues, soit par touches un peu plus empâtées. Les plages d'ombre sont obtenues par une addition de

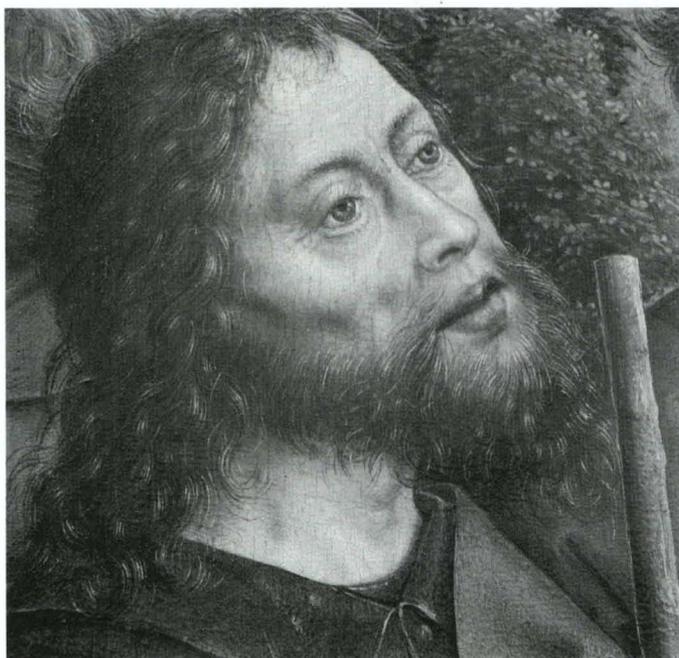


Fig.7. Albrecht Bouts,  
*Assomption de la Vierge*,  
détail visage de l'apôtre  
au bâton.

pigments bruns. Un même commentaire s'applique pour le modelé des mains. Souvent, le peintre reprend leurs contours par un cerne clair assez mince mais pas très net, afin de détacher le volume sur le fond. Ce procédé pictural constitue également un emprunt à Dieric Bouts, qui représente systématiquement un reflet de lumière en bordure des carnations, mais de façon plus construite que chez son fils. L'extrémité des ongles est marquée par une très fine plage de blanc ou de bleu, comme on le retrouve dans les mains des personnages peints par Dieric, notamment dans le panneau de l'*Épreuve du Feu*. Les yeux sont soulignés d'un ou de deux cernes gris, les paupières et la lèvre supérieure de la bouche, quand elle est entrouverte, sont bordés d'un trait noir. Les pupilles sont animées par une touche de lumière sous forme d'un léger empâtement blanc, les lèvres sont travaillées en glacis avec des rehauts clairs et les rides à la commissure des paupières sont rendues par des traits bruns ou des petites touches claires. L'écriture des cils est faite de fins petits traits noirs, de même que celle des sourcils parfois entrecoupés de traits blancs. Les boucles des cheveux et les barbes sont peintes avec un pinceau très mince et rendues par une succession de mèches rehaussées de très légers empâtements clairs dans les lumières (fig. 7). Les personnages de la procession au plan médian, par contre, sont peints de manière assez rapide (fig. 2). Les linéaments de leurs visages sont à peine ébauchés, leurs drapés exécutés sommairement et les fils d'or des vêtements de brocarts sont évoqués par quelques petites touches éparses de couleur jaune. L'image radiographique montre que l'ensemble du cortège a été réservé sur le fond et que le peintre a

exécuté ensuite les plages d'herbe du paysage, comme le prouvent, en surface, les traces du pinceau qui contourne les formes. Sur les volets, les scènes secondaires sont aussi représentées plus rapidement, mais avec plus de soin que celle du cortège sur le panneau central. Les matières et les textures sont rendues de manière appliquée au sein du triptyque. Ainsi, les objets tels l'encensoir, le pectoral de saint Pierre ou la croix de procession sont rehaussés de fines touches ou de plages plus claires et faiblement empâtées dans les lumières. La même démarche est appliquée aux éléments de la végétation qui sont structurés, particulièrement pour les graminées et les feuilles des arbres, par des petites touches jaunes dans les lumières. L'effet final obtenu est toutefois assez sec et s'explique par un travail plus rapide de la matière, un jeu moins subtil de superposition des glacis translucides, une écriture moins serrée et une moins grande modulation dans l'épaisseur des touches. La représentation des architectures bénéficie d'un soin particulier, comme dans les peintures de Dieric. Ainsi, les limites des plans, les pignons, les frontons et les fenêtres sont bordés d'une mince ligne blanche au tracé net, très visible en radiographie, qui situe les éléments dans l'espace. Seuls les bâtiments dans les lointains bleutés sont juste ébauchés. Dans le paysage, Albrecht Bouts part d'un ton de fond soit vert à base de malachite, soit bleu à base d'azurite. C'est ce qui confère à la végétation un aspect bleuté à certains endroits ou tout à fait bleu, comme dans les massifs qui jaillissent à l'horizon. Albrecht Bouts s'inspire de son père dans certains motifs, tels les collines onduleuses, les longs chemins sinueux et les éperons rocheux surmontés d'arbres frêles qui évoquent notamment le triptyque du *Martyre de saint Érasme* ou le panneau d'*Élie et l'ange* sur le volet droit du retable du *Saint Sacrement*. Malheureusement, la fluidité de passage entre les plans, spécifique aux paysages de Dieric Bouts et résultant d'un jeu subtil de modulation de la lumière et de l'emploi harmonieux des couleurs, a disparu au profit de plans de couleurs plus nettement délimités.

Ainsi, l'étude de la technique d'exécution du triptyque de l'*Assomption de la Vierge* d'Albrecht Bouts révèle, *de visu* et à la lumière des examens scientifiques, que le maître a hérité de son père certaines pratiques de création artistique. Il reprend à Dieric Bouts des procédés caractéristiques de la genèse de ses œuvres, tels le recours au dessin gravé, aux réserves et contours réservés. Albrecht s'inspire également de certaines particularités d'écritures propres à Dieric, notamment dans la manière ponctuelle de distribuer les lumières dans le modelé des carnations. Dans le triptyque de Bruxelles, la structure de la couche picturale s'est simplifiée. Le peintre travaille avec des glacis translucides, mais par l'addition d'une plus grande quantité de blanc de plomb au ton de fond, il perd l'effet de réflexion de la lumière sur la clarté de la préparation et donc l'aspect lisse des volumes et diaphane des modelés caractéristiques de Dieric Bouts et, plus généralement, de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle.

Le paysage du triptyque de Bruxelles, qui rassemble en un espace unitaire plusieurs épisodes relatifs à la mort et à la glorification de la Vierge, résulte aussi d'une influence des compositions paternelles. En effet, la juxtaposition de plusieurs scènes séparées dans les lieux et dans le temps en un espace unique est une



Fig.8. a/, Hugo van der Goes,  
*Mort de la Vierge*, Bruges,  
Groeningemuseum, détail  
visage de saint Pierre.



Fig.8. b/ Albrecht Bouts,  
*Assomption de la Vierge*,  
détail visage de saint Pierre.

innovation apportée par Dieric Bouts dans une œuvre encore assez précoce, le triptyque de la *Descente de Croix* de Grenade<sup>59</sup>.

D'un point de vue stylistique, Albrecht reprend certains motifs à son père tels, nous l'avons vu, des éléments constitutifs du paysage ou d'autres, verticaux, qui rythment la composition comme le bâton et la croix des apôtres qui ne sont pas sans rappeler certaines œuvres de Dieric comme le panneau de l'*Épreuve du Feu* ou encore le triptyque du *Martyre de saint Érasme*. Les visages osseux des apôtres du triptyque de Bruxelles évoquent ceux du panneau central du retable du *Saint Sacrement* ou ceux des personnages de l'*Épreuve du feu*, mais le jeu de lignes concaves-convexes propre au style de Dieric est moins tendu et, dans le modelé, les passages de l'ombre à la lumière sont moins fluides.

De manière générale, chez Albrecht Bouts la construction de la composition, la mise en œuvre des techniques picturales et le emploi de certains motifs propres à Dieric Bouts, sont traduits de façon différente car l'esprit qui anime les œuvres des deux maîtres ne répond pas aux mêmes aspirations. Les peintures de Dieric Bouts sont rigoureusement construites et procèdent d'une alternance d'éléments verticaux qui se succèdent dans la profondeur de l'espace. De ce fait, on assiste à une élongation générale des formes pour créer le plus d'espace possible et intégrer au mieux les différents éléments au sein de la composition. Les personnages, aux silhouettes allongées sont figés dans des poses parfois maladroitement disposés sur des diagonales ascendantes. Il émane des œuvres de Dieric une atmosphère de calme, de froideur et d'austérité liturgique.

Dans les tableaux d'Albrecht Bouts, au contraire, le maître cherche plutôt à remplir l'espace. Dans le triptyque de l'*Assomption de la Vierge*, les figures se superposent dans un schéma de mise en page construit par une succession de plans horizontaux. Il en découle une impression de compression de la composition et de l'espace pictural, qui semble contraint par l'ensemble des éléments représentés. Les personnages ont des visages osseux et des corps trapus aux proportions un peu lourdes, mais néanmoins plus naturelles que chez Dieric Bouts. Leur gestuelle et la structure plus mouvementée de leurs drapés confère une vigueur nouvelle à l'ensemble de la composition. La sérénité hiératique des œuvres de Dieric Bouts est remplacée, chez Albrecht et notamment dans le triptyque de Bruxelles, par un dynamisme nouveau très probablement influencé par Van der Goes.

La personnalité artistique d'Albrecht Bouts ne peut se comprendre sans mentionner une autre source d'influence essentielle dans l'art du maître, celle de Hugo van der Goes. Les deux hommes pourraient même s'être rencontrés. En effet, le maître gantois, mort en 1482, habitait et travaillait depuis 1475 au Rouge Cloître à Auderghem, à une trentaine de kilomètres de Louvain. Mais surtout, en 1480, les autorités de la ville de Louvain font appel à Hugo van der

<sup>59</sup> Catheline PÉRIER-D'ETEREN / Annick BORN, *Le Triptyque de la Descente de Croix de Grenade et sa copie conservée à Valence*, dans : *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 26-28 Novembre 1998*, Louvain / Paris / Sterling, 2001, pp. 36-37.

Goes pour expertiser la commande des tableaux de Justice laissée inachevés à la mort de Dieric Bouts en 1475<sup>60</sup>. Il n'est pas impossible que le peintre ait été recommandé par les héritiers de Bouts. En tout cas, il ne fut pas rémunéré par la ville, mais elle lui offrit, comme le voulait la tradition, une cruche de vin du Rhin pour son déplacement. Quoiqu'il en soit, le triptyque de l'*Assomption de la Vierge* d'Albrecht Bouts présente des analogies évidentes avec certaines œuvres de Van der Goes et, tout particulièrement, avec le tableau de la *Mort de la Vierge*<sup>61</sup>, généralement considéré comme une des dernières œuvres du maître probablement exécutée en 1482<sup>62</sup>. Une des spécificités de ce tableau réside dans l'expressivité des mains des apôtres qui traduisent par leurs gestes toute l'intériorité et les émotions qui animent les personnages. Dans le triptyque d'Albrecht Bouts, nous l'avons souligné, elles participent au dynamisme et à l'expressivité de la composition par leur jeu animé et leurs attitudes diversifiées. Même si la gestuelle variée caractérise de manière générale les représentations de réunions d'apôtres<sup>63</sup>, l'écho ici est à ce point frappant qu'il semble malaisé d'imaginer qu'Albrecht Bouts n'ait pas été en contact direct avec l'œuvre de Van der Goes. D'autres analogies plaident en faveur d'une telle hypothèse, comme la comparaison des visages de certains apôtres, notamment ceux de saint Pierre (fig. 8 a/b). Outre la ressemblance morphologique, on retrouve un même traitement graphique des cheveux, des barbes et des traits, bien que l'écriture soit différente. Dans le tableau de Bouts, les deux apôtres se différenciant par leurs carnations grisâtres travaillées dans une matière très mince, comme le montre l'aspect foncé de l'image radiographique, rappellent aussi les modelés goesiens, particulièrement ceux du *Triptyque Portinari*<sup>64</sup>, rendus dans un clair-obscur assez marqué. Enfin, les mains à la nodosité et aux articulations marquées des figures du triptyque d'Albrecht sont un écho du réalisme populaire introduit dans de tels détails par Van der Goes, notamment dans le *Retable de Monforte* de Berlin<sup>65</sup>.

Le triptyque de l'*Assomption de la Vierge* d'Albrecht Bouts, en bon état de conservation, est la seule œuvre du maître au caractère autographe reconnu et

<sup>60</sup> Louvain, Stadsarchief, n°5104, fol. 159v publié dans : Édouard VAN EVEN, *Monographie de l'ancienne École de peinture de Louvain*, dans : *Messenger des Sciences Historiques ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1867, p. 293, note 1 ; *Idem*, (1870), p. 186, note 1 ; Wolfgang SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin / Leipzig, 1938, p. 244, Doc. 73b ; Frans VAN MOLLE, *La Justice d'Othon de Thierry Bouts, sources d'archives*, dans : *Bulletin. Institut royal du Patrimoine artistique*, 1, 1958, p. 10, note 3 ; Cyriel STROO et alii, *op. cit.*, (1999), p. 98, Doc.8.

<sup>61</sup> Hugo VAN DER GOES, *Mort de la Vierge*, Bruges, Groeningemuseum, inv. 0.204.

<sup>62</sup> Jorgen SANDER, *Hugo Van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie (Berliner Schriften zur Kunst*, 3), Mayence, 1992, pp. 249-266 ; Elisabeth DHANENS, *Hugo Van der Goes*, Anvers, 1998, p. 345. Pour Dirk De Vos, par contre, la *Mort de la Vierge* ne serait pas une œuvre tardive, mais aurait été exécutée au début des années 1970. Voir : Dirk DE VOS: *Waarom is de door van maria een laat werk van Hugo van der Goes* (extrait des procès verbaux) dans : *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 66, 1997, pp. 282-284.

<sup>63</sup> Elisabeth DHANENS, *op. cit.*, p. 358.

<sup>64</sup> Hugo VAN DER GOES, *Triptyque Portinari*, Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 1525.

<sup>65</sup> Hugo VAN DER GOES, *Retable de Monforte*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, cat. n°1718.

sert donc de base pour établir le catalogue de son œuvre. L'examen du style et de la technique d'exécution du tableau révèle l'influence combinée de Dieric Bouts et de Hugo van der Goes, tant du point de vue des procédés d'exécution que des motifs représentés. Cependant, Albrecht évite de copier servilement ces emprunts techniques et formels, mais cherche plutôt à les traduire dans un style personnel. Le triptyque de Bruxelles, à l'iconographie originale, est d'une belle qualité d'exécution. Il met en évidence, à travers l'écriture graphique d'Albrecht Bouts, sa volonté de donner une expressivité nouvelle à la composition. Cette dernière, par son caractère assez chargé, indique que l'artiste demeure un peintre archaïsant, qui maintient la tradition paternelle sans parvenir véritablement à lui insuffler un esprit novateur<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> Nous tenons à remercier vivement Madame Catheline Périer-D'Ieteren et Monsieur Didier Martens pour la relecture critique du texte et leurs pertinentes suggestions de corrections.

\* *Provenance des illustrations* : fig. 1., C. Stroo et alii, *The Flemish Primitives III* ; fig. 2., V. Henderiks ; fig. 3. C. Stroo et alii, *The Flemish Primitives III* ; fig. 4. C. Stroo et alii, *The Flemish Primitives III* ; fig. 5. C. Stroo et alii, *The Flemish Primitives III* ; fig. 6. a/ V. Henderiks b/ C. Périer-D'Ieteren ; fig. 7. V. Henderiks ; fig. 8. a/ E. Dhanens, *Hugo Van der Goes* b/ V. Henderiks.

## LES DEUX VITRAUX « VAN DER NOOT » : BRUXELLES ET DIEST

OLIVIER CAMMAERT

L'église Saint-Sulpice à Diest et l'ancienne église Saint-Géry à Bruxelles ont la particularité d'avoir possédé des vitraux offerts par la même famille : les van der Noot, originaires de Bruxelles. Il n'y aurait là rien d'exceptionnel si les deux verrières n'étaient pas contemporaines et ne présentaient le même thème iconographique : la *Transfiguration*. Il nous faut préciser que ces deux vitraux n'existent plus à l'état original. Il nous a semblé intéressant de comprendre les raisons qui ont amené leur réalisation ainsi que d'étudier leurs caractéristiques<sup>1</sup>.

L'ancienne église Saint-Géry à Bruxelles disparut au début du XIX<sup>e</sup> siècle pour, semble-t-il, des motifs pratiques. Dès 1786, les autorités bruxelloises avaient demandé à la gouvernante des Pays-Bas autrichiens, l'archiduchesse Marie-Christine, de pouvoir la démolir et la reconstruire ailleurs sous prétexte qu'elle gênait la circulation<sup>2</sup>.

Nous ne conservons aucun vestige des vitraux de l'église, même s'il est possible que des acheteurs aient pu se manifester lors de la vente des biens de l'église, en 1794 et 1798<sup>3</sup>. Des parties de vitrail pourraient donc encore exister.

<sup>1</sup> Cette découverte a été faite dans le cadre de l'élaboration de notre mémoire de fin d'études en Histoire de l'Art et Archéologie à l'Université Libre de Bruxelles, en 2005 : *Le destin du mobilier et des œuvres d'art de l'ancienne église Saint-Géry à Bruxelles. Études de cas*. Je tiens à remercier les professeurs Didier Martens et Michel de Waha qui ne m'ont pas ménagé leurs conseils pour la rédaction de cet article. Ma gratitude va aussi à mademoiselle Laurence Cammaert qui a bien voulu relire et corriger mon manuscrit.

<sup>2</sup> Archives générales du Royaume (AGR), *Conseil privé autrichien*, carton 808A, Lettre du Conseil de la Ville de Bruxelles à la gouvernante Marie-Christine du 4 novembre 1786.

<sup>3</sup> Christophe LOIR, *La sécularisation des œuvres d'art dans le Brabant (1773-1842). La création du musée de Bruxelles*, Bruxelles, ULB, 1988, pp. 38-80.

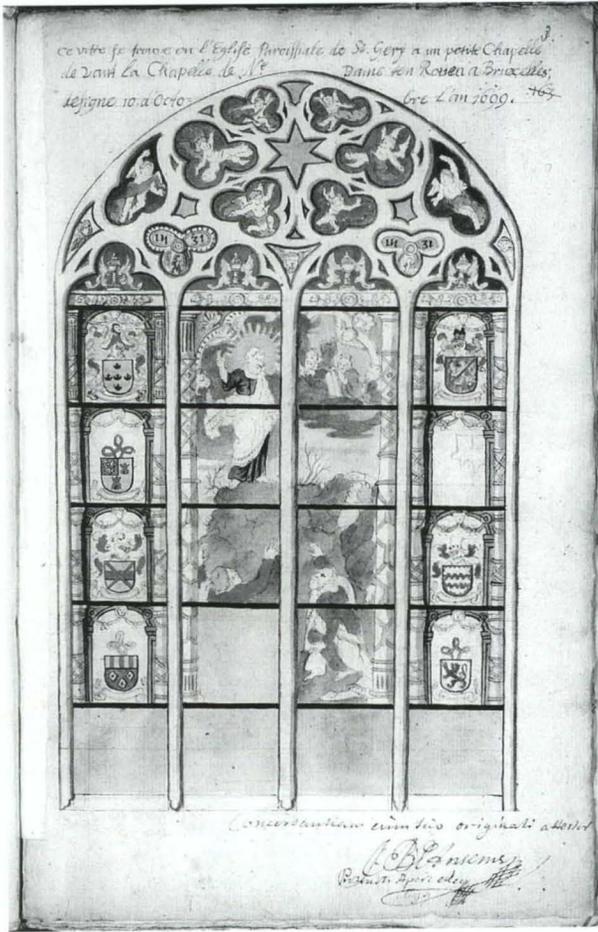


Fig. 1. Fig.1 - J.-B. Ansems, Vitrail van der Noot, 1699, aquarelle, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Manuscrits .

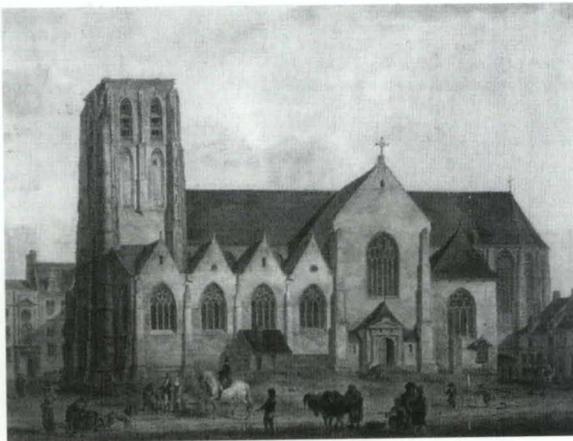


Fig.2 - L'église Saint-Géry, fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, aquarelle, Musée de la Ville de Bruxelles.

C'est dans les documents d'archives que l'on trouve le peu d'informations disponibles sur ces vitraux. Ainsi, certains documents nous apprennent que Charles Quint, Alexandre Farnèse et les archiducs Albert et Isabelle ont été à l'origine de la réalisation ou de la restauration de certaines verrières<sup>4</sup>.

Un de ces documents, conservé au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique<sup>5</sup>, est particulièrement intéressant puisqu'il représente un des vitraux de l'église. Il s'agit d'un dessin réalisé en 1699 par J.B. Ansems et représentant ce que nous appellerons le « vitrail van der Noot » (fig.1). Ce document, extrêmement précieux par sa valeur historique, n'est pas d'une grande qualité esthétique. Il nous permet cependant de nous faire une idée relativement précise de ce qu'a dû être le vitrail. De plus, il nous apporte d'intéressantes informations quant à la localisation de celui-ci dans l'église ou encore la date de sa réalisation.

Le manuscrit, de format in 4°, nous présente le vitrail dans l'état qui devait être le sien en 1699. Le relevé est réalisé à l'encre et à l'aquarelle et aucun détail ne semble avoir été oublié. Au-dessus, le texte suivant est inscrit à la plume : « ce vitre se trouve en l'Eglise Paroissiale de St.Géry a une petite chapelle devant la chapelle N<sup>e</sup>. Dame ten Rouen a Bruxelles, designe 10.d'octobre L'an 1699 ». En-dessous, figurent la marque d'authenticité du dessin, « Concordantiam cum suo originali attestor J.B. Ansems [...] » et la signature de Ansems<sup>6</sup>.

Ce vitrail se trouvait donc dans une des chapelles du collatéral sud de l'église. Un plan de l'église est conservé aux Archives de la Ville de Bruxelles et nous permet en effet de situer très exactement la chapelle consacrée à Notre-Dame au Rouge<sup>7</sup>. Celle-ci était une des deux chapelles construites de part et d'autre du chœur, celle qui se situait au sud. Celle qui se situait au nord était consacrée à Notre-Dame des Sept Douleurs.

Si l'on s'en tient au texte manuscrit, le vitrail se trouvait « a une petite chapelle devant... » cette chapelle méridionale, c'est-à-dire la dernière chapelle à droite en venant de l'entrée de l'église. Cette chapelle était dédiée aux Saints Noms du Christ. Si nous observons attentivement l'aquarelle du XVIII<sup>e</sup> siècle représentant l'église vue du sud (fig.2), nous pouvons facilement reconnaître la forme générale de la fenêtre et l'identifier à celle du manuscrit. Celui-ci nous donne également la date du vitrail, 1531. Cette date est inscrite à deux reprises dans des formes trilobées du remplage.

<sup>4</sup> Alexandre PINCHART, *Archives des arts et des lettres*, t.II, Gand, 1863, pp. 242-243.

<sup>5</sup> BR, Fonds Goethals, ms G.1562. *Les vitraux des anciens Pays-Bas. L'apport du Fonds Goethals de la Bibliothèque royale de Belgique*, catalogue d'exposition (2-15 octobre 2002), Bruxelles, 2002, pp. 99-100, cat.25.

<sup>6</sup> En réalité, le document présente une copie du relevé de J.B. Ansems, effectuée par M. Bessens. Cette copie est cependant contemporaine et correcte puisque c'est Ansems lui-même qui en confirme l'exactitude. Nous ignorons tout de ces deux personnages qui sont présents dans plusieurs manuscrits conservés au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique. *Les vitraux...*, op.cit., p. 99.

<sup>7</sup> Archives de la Ville de Bruxelles (AVB), Fonds général (FG), 3407.

Pour décrire le vitrail, nous pouvons le diviser en trois parties : le tympan, les deux lancettes latérales et les deux lancettes centrales.

Le tympan est composé d'une série d'alvéoles trilobées qui sont, pour la majorité d'entre elles, ornées d'angelots. Deux de ces alvéoles, nous l'avons dit, indiquent la date du vitrail. Elles sont situées entre les sommets des lancettes. Les tons de fonds utilisés sont le rouge et le bleu.

Dans les lancettes latérales, divisées en cinq registres, sont représentées les armoiries des donateurs. Il est à noter que les registres inférieurs, pour l'ensemble des quatre lancettes, sont vides.

Les quatre registres de gauche contiennent les écussons, aisément identifiables, de Jérôme van der Noot, chancelier de Brabant de 1515 à 1531<sup>8</sup>. Il s'agit, en partant du haut, des blasons des van der Noot<sup>9</sup>, des Herthoghe<sup>10</sup>, des Grimberghe<sup>11</sup> et des Bautersem<sup>12</sup>, toutes seigneuries allodiales de Jérôme. Les registres de gauche sont ornés des armes de son épouse, Marie de Nassau. Celle-ci était la fille de Jean de Nassau, fils naturel de Jean IV de Nassau. Cet accident généalogique explique les anomalies présentes dans les registres de droite. Outre la barre de bâtardise des armes de Nassau du registre supérieur<sup>13</sup>, on notera l'absence d'armoiries dans le blason immédiatement inférieur. C'est en effet à cet endroit qu'aurait dû se trouver une référence héraldique à la grand-mère paternelle de Marie, Aleid de Lommel<sup>14</sup>, mais le caractère illégitime de sa liaison avec Jean de Nassau explique cette lacune. Il est à remarquer qu'on a eu moins de scrupules à afficher les armoiries de Nassau « barrées », mais le prestige de cette famille suffit à l'expliquer. Les deux derniers registres figurent les armes d'Haestricht<sup>15</sup> et de Waalwijk<sup>16</sup>, possessions reçues par Marie, sans doute en guise de dot.

Les deux registres inférieurs gauche et droit sont vides, de même que trois des registres des lancettes centrales. Ils ont, plus que vraisemblablement, été détruits lors de la fureur iconoclaste dont Bruxelles fut victime dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Nous verrons plus loin que nous pouvons cependant rétablir avec une quasi certitude le contenu des lancettes manquantes

<sup>8</sup> Baron RYCKMAN DE BETZ et Vicomte F. DE JONGHE D'ARDOYE, *Armorial et biographie des chanceliers et conseillers de Brabant*, t.I, Hombeek, s.d., pp. 104-107.

<sup>9</sup> D'or à cinq coquilles de sable posées en croix.

<sup>10</sup> Ou Eggloy. D'or à trois tours de gueules, au franc quartier d'azur, chargé de trois fleurs de lys au pied nourri d'argent.

<sup>11</sup> D'or à la fasce d'azur, au sautoir de gueules, brochant sur le tout.

<sup>12</sup> De sinople, à trois macles d'argent, au chef d'or, à trois pals de gueules.

<sup>13</sup> D'azur, semé de billettes d'or, au lion du même, brochant sur le tout, bandé de gueules. Le blason représenté ici est incorrect. En effet, lorsque la pièce va de l'angle dextre du chef à l'angle senestre de la pointe, on parle de bande ou d'écu bandé. Si la pièce part de l'angle senestre du chef pour rejoindre l'angle dextre de la pointe, on utilisera le terme barre ou écu barré. Seule cette dernière forme indique la bâtardise.

<sup>14</sup> Soit d'argent au lion naissant de gueules.

<sup>15</sup> D'argent à deux fasces bretessées et contre-bretessées de gueules.

<sup>16</sup> D'argent au lion de gueules.

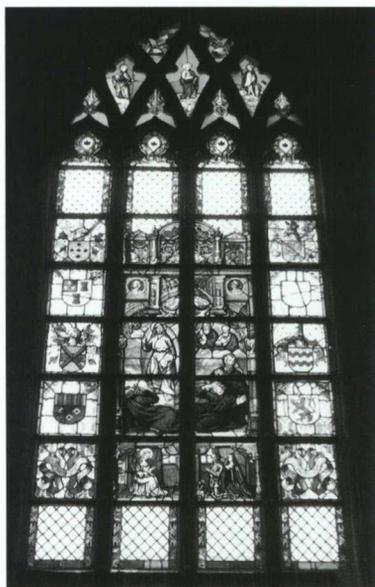


Fig.3 - Vitrail van der Noot,  
église Saint-Sulpice, Diest.

Les deux lancettes centrales présentent une *Transfiguration*, c'est-à-dire l'épisode où la divinité du Christ est révélée aux apôtres Pierre, Jean et Jacques sur le mont Thabor. Cette scène est racontée dans les trois évangiles synoptiques<sup>17</sup> de manière identique. Le Christ, au sommet du mont Thabor, apparaît dans toute sa splendeur divine, en compagnie des prophètes Élie et Moïse, aux trois apôtres effrayés.

Ce document, intéressant en lui-même et pour l'histoire de l'église Saint-Géry, l'est encore plus si nous le comparons à un vitrail existant encore en l'église Saint-Sulpice à Diest (fig.3)<sup>18</sup>. Cette verrière, qui porte le millésime 1529, située dans la cinquième chapelle septentrionale en entrant dans l'église, présente les mêmes thèmes que le manuscrit que nous venons de décrire, à savoir une *Transfiguration* encadrée des armoiries van der Noot – Nassau. Cependant, des différences importantes sont à constater par rapport au dessin de Ansems. Du point de vue des analogies, signalons les deux suites d'armoiries ainsi que le choix du sujet : la *Transfiguration*.

<sup>17</sup> Mt 17, 1-8 : « Six jours après, Jésus prit avec lui Pierre, Jacques et Jean, son frère, et il les conduisit à l'écart sur une haute montagne. Il fut transfiguré devant eux ; son visage resplendit comme le soleil, et ses vêtements devinrent blancs comme la lumière. Et voici, Moïse et Élie leur apparurent, s'entretenant avec lui. [...] Comme il [Pierre] parlait, une nuée lumineuse les couvrit. Et voici, une voix fit entendre de la nuée ces paroles : Celui-ci est mon Fils bien-aimé, en qui j'ai mis toute mon affection : écoutez-le ! Lorsqu'ils entendirent cette voix, les disciples tombèrent sur leur face, et furent saisis d'une grande frayeur ». Lu 9, 28-36 ; Mc 9, 2-13.

<sup>18</sup> À propos de ce vitrail, voir : Jean HELBIG et Yvette VANDEN BEMDEN, *Les vitraux de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg*, Gand, 1974, pp. 209-211 et Yvette VANDEN BEMDEN, « De gebrandschilderde ramen », dans : *Kerkelijke kunst in het oude landdecaanat Diest*, 5, 1982, pp. 163-165.

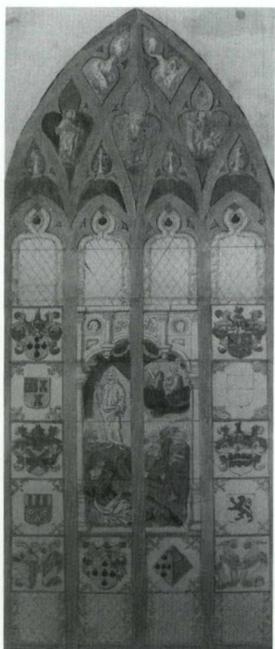


Fig.4 - Anonyme, *Vitrail van der Noot*, ca 1600, dessin, 60 x 25 cm, Katholieke Universiteit Leuven, fonds Daniels et Philippen.

Les premières différences que nous pouvons constater concernent le nombre de registres présents à Diest : il y en a sept par lancette, tandis qu'il n'y en avait que cinq à Bruxelles. Dans le deuxième registre en partant du bas, nous observons la présence, sur les côtés, d'une devise, tandis qu'au centre, apparaissent une *Vierge à l'Enfant* et des donateurs. De plus, nous noterons un décalage existant entre la scène centrale et les armoiries. Enfin, les deux tympanes sont complètement différents<sup>19</sup>.

Ce vitrail a été l'objet de plusieurs restaurations, dont trois nous sont connues, en 1849, par J.F. Pluys, en 1949, par Jean Wouters<sup>20</sup> et en 1988<sup>21</sup>.

À la vue du manuscrit de Bruxelles et du vitrail de Diest, nous pourrions déjà tirer des enseignements intéressants quant au destin de ces deux œuvres. Toutefois, ces analyses ne seraient complètes si nous ne tenions compte d'un autre dessin, conservé lui dans les archives du Tabularium de la Katholieke Universiteit Leuven<sup>22</sup> et qui, daté des alentours de 1600<sup>23</sup>, reprend le vitrail de Diest dans sa configuration plus que probablement originale (fig.4). Sans pour l'instant entrer dans les détails, il est clair que les différentes restaurations ont modifié l'aspect du

<sup>19</sup> Le tympan de Diest présente notamment des figures des saints Pierre, Paul et Roch, absents à Bruxelles.

<sup>20</sup> Jean HELBIG et Yvette VANDEN BEMDEN, *op.cit.*, p. 210.

<sup>21</sup> Nous tenons ici à remercier Monsieur L. Bondroit, architecte restaurateur de l'église dans les années 1980, et membre de l'ASBL « De Vrienden van St-Sulpitiuskerk VZW », qui nous a aimablement précisé que cette restauration était due à R. Mortelmans de Brasschaat.

<sup>22</sup> KUL, Tabularium, Fonds Daniels et Philippen, XXII, 53.

<sup>23</sup> Jean HELBIG et Yvette VANDEN BEMDEN, *op.cit.*, p. 210.

vitrail. On remarquera que le décalage au niveau des armoiries a disparu, que la scène centrale s'étale sur quatre registres et que si la devise apparaît bien, elle encadre les armoiries de Jérôme van der Noot plutôt que la scène qui y figure actuellement. De plus, un fronton a été ajouté pour couronner la *Transfiguration*. Le tympan, lui, ne semble pas avoir subi de modifications.

La mise en parallèle de ces trois documents nous a amené à poser un certain nombre de questions.

On peut se demander pour quelle raison ces vitraux ont été installés quasi simultanément dans ces deux églises. La présence d'une verrière offerte par Jérôme van der Noot dans l'église Saint-Géry n'a, en soi, rien de surprenant. Ce personnage, issu d'un des sept lignages de Bruxelles<sup>24</sup>, était, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, une des personnalités les plus en vue du Brabant. Son poste de chancelier était en effet la fonction civile la plus importante après Charles Quint et les gouvernantes générales, Marguerite d'Autriche puis Marie de Hongrie. Il était à la fois premier ministre et gouverneur du duché.

Nous avons signalé plus haut que Charles Quint fit don à l'église Saint-Géry de trois verrières. Nous ignorons pour l'instant quels étaient les thèmes de ces vitraux de même que la date de leur installation. Toutefois, cet événement doit se situer aux alentours des années 1520-1525. En effet, c'est à partir de 1520 que les Bruxellois reconstruisirent complètement le sanctuaire dédié à Saint-Géry, après s'être fait confirmer, grâce à l'empereur, le statut d'église paroissiale (1520)<sup>25</sup>. Il n'est donc pas étonnant que Charles Quint ait offert à la nouvelle construction des œuvres d'une telle valeur. Jérôme, par sa position dans la société, ne pouvait évidemment pas s'abstenir d'imiter son souverain.

À Diest, la situation est un peu différente, mais la présence d'un vitrail offert par les van der Noot s'explique fort bien. Les archives familiales contiennent en effet le testament de Wauthier V van der Noot, le père de Jérôme, qui lui lègue en 1485 les biens qu'il possède à Diest<sup>26</sup>. De plus, son épouse, Marie, est membre de la famille de Nassau, qui possède la seigneurie de Diest<sup>27</sup>. Il a donc dû tout naturellement être sollicité pour fournir l'une des nouvelles chapelles de Saint-Sulpice d'un vitrail. Les travaux de construction de la chapelle dans laquelle se trouve le vitrail van der Noot furent terminés vers 1525<sup>28</sup>, ce qui correspond bien à la datation du vitrail (1529), qui n'a évidemment pu être posé qu'après l'achèvement de la maçonnerie.

Les vitraux sont tous les deux datés (1529 à Diest et 1531 à Bruxelles). Il nous faut préciser qu'il ne s'agit certainement pas de la date de réalisation des vitraux, mais de celle de leur pose. En effet, l'analyse morphologique des deux œuvres nous prouve sans contestation possible que le carton du vitrail de Bruxelles a, en grande partie, servi à la réalisation de celui de Saint-Sulpice. Nous remar-

<sup>24</sup> cf. supra, note 8.

<sup>25</sup> Alexandre HENNE et Alphonse WAUTERS, *Histoire de Bruxelles*, Bruxelles, 1845, t.I, p. 226.

<sup>26</sup> AGR, Archives de familles, *Papiers van der Noot*, 13.

<sup>27</sup> Jean DE STURLER, « Un fief de l'archevêché de Cologne en Brabant. La seigneurie de Diest », dans : *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, 101, 1936, p. 140.

<sup>28</sup> Jacques HALFLANTS, *De Sint-Sulpitiuskerk te Diest*, t.III, Diest, 1996, pp. 64-68.

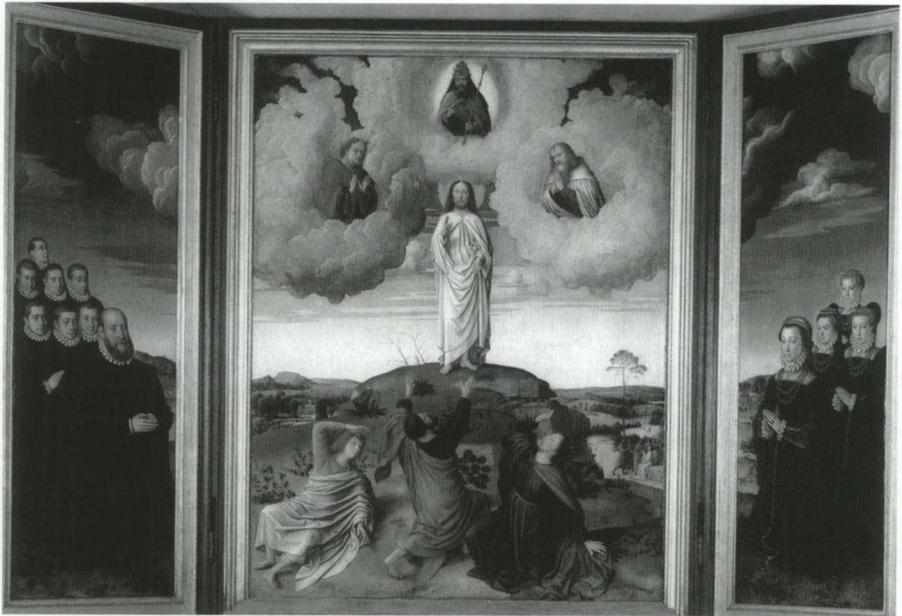


Fig.5 - G. David, *Transfiguration*, ca 1495-98, huile sur bois, 174 x 120 cm, église Notre-Dame, Bruges.

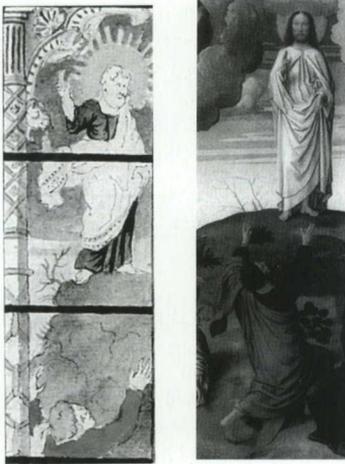


Fig. 6a et b – Comparaison entre la reproduction du vitrail de Saint-Géry et la *Transfiguration* de Gérard David.

quons en effet que le nombre de registres décorés ne correspond pas au nombre de registres disponibles à Diest. La composition originale<sup>29</sup> s'étage sur cinq registres tandis qu'on observe dans la verrière de Diest deux étages vides, à la base et directement sous le tympan. Il n'y a donc pas à douter que le carton original ait été composé pour Saint-Géry. Cela n'est, du reste, que logique, dans la mesure où la résidence principale de Jérôme était Bruxelles. Cela signifie également que

<sup>29</sup> Celle qui correspond au dessin de Bruxelles (BR, Fonds Goethals, ms G.1562).

les cartons n'ont pu être réalisés qu'après le début des travaux de Saint-Géry, en 1520, et avant 1529, date ultime pour la réalisation des cartons<sup>30</sup>.

Un autre argument pouvant confirmer cette hypothèse nous vient de la composition de la scène de la *Transfiguration*. Elle est différente dans les deux vitraux. Ceci nous amène à analyser les influences que l'on peut déceler dans ces œuvres.

La scène de la *Transfiguration* est un thème originaire de l'art byzantin. Mise à part la version symbolique originale<sup>31</sup>, il existe deux types de représentation de ce thème. La plus ancienne, qui apparaît dès le VI<sup>e</sup> siècle au couvent Sainte-Catherine du mont Sinai<sup>32</sup>, présente le Christ debout sur le mont Thabor. La deuxième, initiée en Occident par Giotto, dans les fresques de l'*Arena* à Padoue, nous montre le Christ planant au-dessus de la montagne. Elle s'imposera petit à petit sans toutefois complètement supplanter l'ancienne version avant la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>.

C'est justement du premier modèle que le cartonnier s'est inspiré pour réaliser la *Transfiguration* «van der Noot» de Bruxelles. Le Christ a, en effet, les pieds nettement posés sur le mont Thabor. De plus, il ne s'agit pas d'une création vraiment originale puisque nous pouvons rapprocher cette composition d'œuvres plus anciennes, principalement la *Transfiguration* de Gérard David<sup>34</sup>, conservée dans l'église Notre-Dame à Bruges (fig.5). De nombreux parallèles peuvent être faits entre les deux œuvres. Si l'on excepte la position décentrée du Christ et le regroupement des prophètes, pour des raisons techniques, la composition d'ensemble semble clairement inspirée de l'œuvre de David. La forme du mont Thabor, garni de quelques branchages, les prophètes à mi-corps dans une nuée, mais surtout la scène centrale regroupant saint Pierre et le Christ (fig.6), ne laissent aucun doute sur le lien qui existe entre le panneau de David et le dessin du vitrail de Saint-Géry. Doit-on pour autant considérer que l'artiste s'est inspiré directement de l'œuvre de Bruges? Non, car le tableau de David, comme de nombreuses autres *Transfiguration* de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, voire du début du XVI<sup>e</sup> siècle, semble en fait dériver d'un autre prototype réalisé par Hugo van der Goes. Ce tableau, aujourd'hui perdu, se trouvait encore en 1769<sup>35</sup> au couvent Sainte-Elisabeth au Mont Sion

<sup>30</sup> Nous pouvons considérer, sans encore en avoir de preuves définitives, que les travaux de cette partie de la nef de Saint-Géry ont été réalisés entre 1520 et 1531, date de la pose du vitrail. Celui-ci n'a, en effet, pu être posé que lorsque tous les travaux de maçonnerie eurent été terminés. Les verriers ont néanmoins dû profiter de la présence des échafaudages pour installer le vitrail. Ces deux éléments nous permettent, par simple logique, de dater la fin des travaux de cette partie de la nef vers 1530-31. Les cartons ont dû être réalisés d'après les plans de l'architecte et non d'après la baie déjà réalisée, puisque le vitrail de Diest avait été posé en 1529 et qu'il n'a pu être réalisé que d'après les cartons destinés à Saint-Géry.

<sup>31</sup> Il s'agit de la mosaïque de l'abside de l'église Saint-Apollinaire-in-Classa à Ravenne (VI<sup>e</sup> siècle).

<sup>32</sup> George H. FORSYTH et Kurt WEITZMANN, *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The church and fortress of Justinian*, University of Michigan, Ann Arbor, 1973, planche 103.

<sup>33</sup> Concernant l'iconographie de la *Transfiguration*, voir : Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t.III, vol.3, pp. 574-581.

<sup>34</sup> Ce panneau (174 x 120 cm) d'un triptyque, dont les volets ont été peints par Pieter Pourbus, est daté des années 1495-1498. Hans J. VAN MIEGROET, *Gérard David*, Fonds Mercator, Anvers, 1989, p. 288.

<sup>35</sup> Jean-Baptiste DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris-Anvers, 1769, p. 81.

à Bruxelles<sup>36</sup>. Il n'est absolument pas exclu que le cartonnier se soit directement inspiré de cette œuvre, plus accessible pour lui, et d'un artiste plus prestigieux.

Le dessin de Diest reprend, dans son aspect général, celui de Bruxelles. Il faut toutefois noter certaines différences. En premier lieu, si la composition s'inscrit toujours dans un système à quatre registres horizontaux, des éléments ajoutés font qu'elle est plus ramassée. En effet, la scène s'inscrit dans un portail de style Renaissance qui n'est pas présent à Bruxelles. Cet arc présente dans deux médaillons les profils des donateurs, absents à Saint-Géry. On notera également l'inversion des prophètes de même que la position modifiée de la barre de bâtardise de l'écusson de Nassau<sup>37</sup>. Mais la plus grande différence réside, à notre avis, dans l'attitude de l'apôtre Pierre, et notamment dans la position des bras. Celle-ci nous fait penser au saint Pierre du registre supérieur de la *Transfiguration* réalisée en 1518-1520 par Raphaël et aujourd'hui conservée à la Pinacothèque du Vatican (fig.7). L'artiste peut donc avoir eu connaissance de ce tableau du maître italien par l'entremise des cartons et des gravures qui ont circulé à l'époque, à moins qu'il n'ait fait le voyage de Rome<sup>38</sup>.

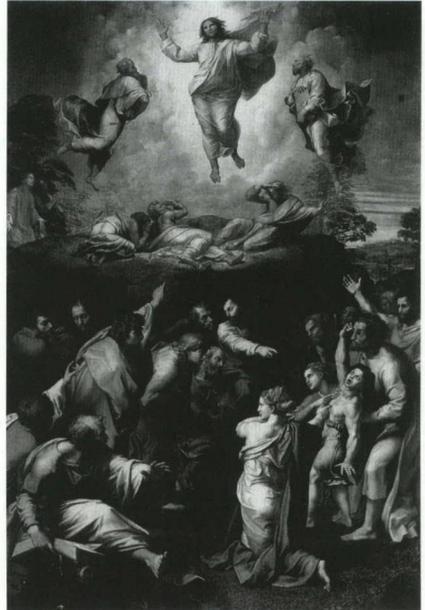


Fig.7 - Raphaël,  
*Transfiguration*, 1518-1520,  
huile sur bois, 405 x 278 cm,  
Pinacothèque du Vatican, Rome.

<sup>36</sup> De nombreuses œuvres semblent être dérivées du modèle goésien de la *Transfiguration*, mais rien ne permet d'affirmer que notre *Transfiguration* fait partie de celles-ci. Le lien avec David est par contre difficilement contestable. Voir à ce sujet : Elisabeth DHANENS, *Hugo van der Goes*, Fonds Mercator, Anvers, 1998, pp. 97-99.

<sup>37</sup> C'est la position exacte de la pièce héraldique, comme nous l'avons déjà signalé (cf. supra, note 1).

<sup>38</sup> Nous n'avons, pour l'instant, retrouvé aucune gravure contemporaine de ce tableau de Raphaël. Toutefois, si l'on considère que van Orley est l'auteur des cartons, il a dû s'inspirer d'une telle gravure, ce qui prouverait qu'il en a existé une. Les spécialistes s'accordent en effet pour dire que van Orley n'a pas fait le voyage de Rome (voir John David FARMER, *Bernard van Orley of Brussels*, Princeton, 1981, pp. 6-36).

Qui a réalisé ces cartons ? À Bruxelles, à cette époque et compte tenu du statut du donateur, deux noms s'imposent : Nicolas Rombouts et Bernard van Orley. Ces deux artistes se sont succédé comme cartonniers de la cour vers 1530<sup>39</sup>. En ce qui concerne les cartons des vitraux de Saint-Géry, que nous considérons donc comme le premier commandé, il n'est pas illusoire de les attribuer à Rombouts. En effet, si l'on considère que la commande a été effectuée vers 1520-25, il était encore à ce moment-là l'artiste attitré des souverains. Jérôme van der Noot a donc bien pu s'adresser à lui pour sa commande. Du reste, le style légèrement italianisant des décors correspond bien aux caractéristiques de Rombouts qui fut le premier à introduire les motifs de style Renaissance dans les arts décoratifs des Pays-Bas<sup>40</sup>. En ce qui concerne le vitrail de Diest, nous croyons que s'il a été modifié, ce n'est sans doute pas dû à la volonté des donateurs, mais au fait qu'il n'a pas été réalisé par le même artiste. Nous avons déjà signalé la présence, à Diest, d'un arc surmontant la scène de la *Transfiguration*. Si nous le comparons à d'autres décors du même style, nous reconnaissons aisément le style de Bernard van Orley, notamment dans les guirlandes de l'arc trilobé et les médaillons contenant les profils des donateurs. Ce type de décor se retrouve souvent dans les œuvres de van Orley, non seulement dans l'art du vitrail, comme la verrière de Charles Quint de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles (fig.8), mais aussi

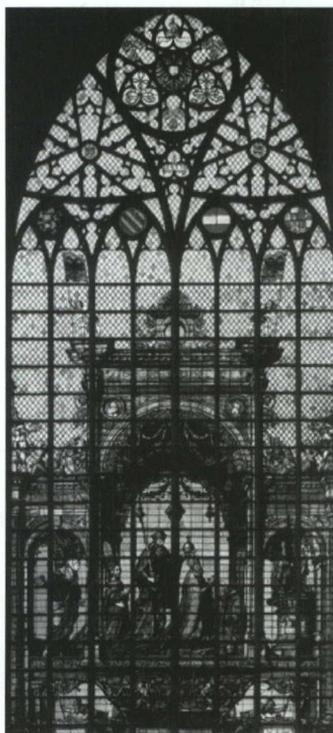


Fig.8 – Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, Bruxelles.

<sup>39</sup> Jean HELBIG, « Bernard van Orley et la peinture sur verre au XVI<sup>e</sup> siècle », dans : *Bernard van Orley. 1488-1541*, Bruxelles, 1943, pp. 121-122.

<sup>40</sup> Jean HELBIG, *op.cit.*, p. 121.

dans la peinture, notamment une *Vierge à l'Enfant*, des environs de 1520, et conservée au musée du Prado à Madrid<sup>41</sup>. Enfin, l'influence qu'ont exercée les œuvres de Raphaël sur van Orley est bien connue et le fait de les retrouver dans le vitrail de Diest peut être un indice important. S'il s'agit bien de lui, il pourrait s'agir de la première trace de van Orley dans l'art du vitrail puisque jusqu'à présent, son activité dans la matière est attestée entre 1530 et 1541, date de sa mort<sup>42</sup>.

Nous pouvons nous demander quelle est la raison de ce changement d'artiste. En l'absence actuelle de sources écrites, nous ne pouvons émettre que des hypothèses. La première se base sur la date de la mort de Nicolas Rombouts, en 1531. Son état de santé a très bien pu l'empêcher de réaliser une deuxième commande pour Jérôme van der Noot. Mais il aurait alors suffi au maître verrier d'utiliser les cartons déjà existant de Rombouts, à moins qu'ils ne soient trop endommagés. Cette dernière réflexion nous a amené à nous demander si van der Noot n'avait pas plutôt volontairement demandé à un deuxième artiste de réaliser les cartons de Diest. Il aurait ainsi pu considérer que l'œuvre de Rombouts ne lui plaisait pas, mais que réalisée, et payée, il ait laissé terminer le travail pour Saint-Géry, confiant à van Orley la confection d'une partie des cartons de Diest, celle comprenant la *Transfiguration*. Jérôme van der Noot aurait aussi pu s'adresser à van Orley parce que celui-ci apparaissait comme plus novateur, et il aurait donc souscrit à un phénomène de mode. Enfin, une dernière hypothèse se présente : la variation sur un même thème. Il s'agit, pour un commanditaire, de s'adresser à deux artistes différents pour réaliser une œuvre traitant du même sujet. Cette pratique est attestée dans la peinture des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>43</sup>. Pourquoi n'en serait-il pas de même dans l'art du vitrail ?

En tout état de cause, nous sommes, pour le moment, confronté à une série d'hypothèses que seule la découverte de documents d'archives pourrait infirmer ou confirmer.

Le vitrail encore existant à Diest n'est plus que le résultat d'une suite de restaurations, nous l'avons vu plus haut. Il reste cependant à déterminer sur quoi le restaurateur du XIX<sup>e</sup> siècle, J.F. Pluys, s'est appuyé pour effectuer son travail. Si nous voulons d'ailleurs être plus exact dans notre analyse, il nous faut plutôt parler de remaniement que de restauration. Nous avons en effet déjà constaté que le restaurateur a modifié les proportions du vitrail. Il a également complété les parties manquantes par un travail très personnel et qui ne correspond pas toujours au document conservé au Tabularium de Louvain, dont il devait ignorer l'existence.

<sup>41</sup> Panneau, 45 x 39 cm. Christopher BROWN, « L'école flamande et des Pays-Bas septentrionaux », dans : *Le Prado*, Fonds Mercator, Anvers, 1996, p. 369.

<sup>42</sup> Marthe CRICK-KUNTZIGER, « Bernard van Orley et le décor mural en tapisserie », dans : *Bernard van Orley. 1488-1541*, Bruxelles, 1943, pp. 92-93.

<sup>43</sup> Voir à ce sujet : Didier MARTENS « Thierry Bouts et l'iconographie », dans : Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Thierry Bouts*, Fonds Mercator, Bruxelles, 2005, pp. 73-75.

La partie supérieure du décor architectural n'existait pas avant la restauration. J.F. Pluys l'a imaginée de toutes pièces<sup>44</sup>. En effet, ne disposant plus d'assez de morceaux originaux, il a librement reconstitué un décor qu'il considérait comme ayant pu exister. Le restaurateur a néanmoins tenté de retrouver le modèle d'inspiration du cartonnier pour les parties moins endommagées. Il a ainsi fait le rapport qui existait entre le saint Pierre de Diest et celui du tableau de Raphaël. Il s'inspira donc de cette œuvre pour compléter les lacunes qui devaient exister dans la partie inférieure du vitrail. Nous retrouvons bien sûr saint Pierre dans la position du tableau du Vatican, mais également la figure de saint Jean, complètement refaite par Pluys. Nous noterons cependant que ce dernier n'a pas respecté les couleurs utilisées par Raphaël, le jaune et le bleu pour Pierre et le rouge pour Jean. Cette anomalie est due sans doute, soit à une volonté de l'artisan, soit à une méconnaissance des couleurs de l'œuvre de Raphaël qu'il connaissait vraisemblablement par la gravure. S'il a restauré les armoiries, cela lui a évidemment posé moins de problèmes puisque, dans ce cas, il ne pouvait y avoir matière à interprétation.

Le plus beau morceau de bravoure, et aussi sa plus grande erreur, se trouve dans le remaniement des registres inférieurs. Nous savons en effet que ces registres étaient composés des armoiries van der Noot – Nassau encadrées de la devise familiale « Macht maect deugt van der Noot »<sup>45</sup>. Le document de Louvain ne laisse aucun doute à ce sujet. Pluys, s'il a gardé la devise – sans doute n'avait-elle pas été endommagée – a totalement ignoré les armoiries. Nous retrouvons à leur place une scène représentant des donateurs en prière devant une *Vierge à l'Enfant*. Ne disposant d'aucune information pour remplir cette lacune, Pluys s'est probablement inspiré d'un autre vitrail présent dans l'église Saint-Sulpice, la verrière de Jean van der Horst (fig.9). Celle-ci, dans ses registres inférieurs, contient une

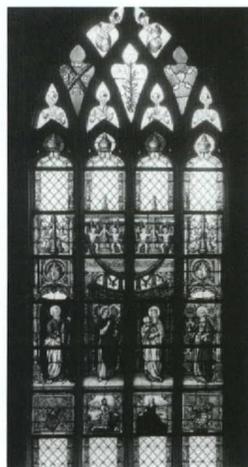


Fig.9 – Vitrail van der Horst, église Saint-Sulpice, Diest.

<sup>44</sup> Jean HELBIG et Yvette VANDEN BEMDEN, *op.cit.*, p. 210.

<sup>45</sup> « La force fait de nécessité vertu ». Il s'agit là d'un jeu de mots sur le patronyme, « noot » signifiant également difficulté.

scène de donateurs encadrés de leurs armoiries. Pluys a dû imaginer qu'il devait en être de même pour le vitrail van der Noot. Il lui restait à trouver des documents qui le rapprocheraient de la réalité qu'il avait imaginée.

Ses recherches ont dû l'amener à entrer en contact avec l'un des exemplaires d'un groupe d'œuvres concernant la famille van der Noot. L'église Saint-Servais de Wemmel possède une toile représentant la famille van der Noot en prière devant la *Vierge à l'Enfant*. Le cadre est complété par des armoiries de cette famille. En observant la scène de la toile et les donateurs et la Vierge du vitrail, le lien entre les deux ne fait aucun doute. Cependant, les armoiries ne correspondent pas à Jérôme van der Noot, mais bien à son père, Wauthier V. De plus, le texte inscrit sur le tableau est très explicite<sup>46</sup>. Nous ne pouvons affirmer que c'est bien de ce tableau que Pluys a tiré son inspiration, d'autres représentations similaires existant, tant en peinture qu'en manuscrits<sup>47</sup>. Nous savons de plus que le tableau de Wemmel n'est en rien un modèle original, mais bien une œuvre réalisée sans doute au XVII<sup>e</sup> siècle. Il est difficile de savoir de laquelle des copies connues du tableau original, disparu<sup>48</sup>, Pluys s'est inspiré. Il est également possible qu'il ait réellement représenté Jérôme puisqu'il est présent sur le tableau de Wemmel : il s'agit du troisième fils de Wauthier - le deuxième en partant de la droite. Il faudrait avoir accès à ses documents de travail, pour peu qu'ils nous soient parvenus.

En 1944, un camion rempli d'explosifs se désintégra le long du collatéral sud de l'église. La déflagration fut si violente qu'elle détruisit les vitraux sud et endommagea gravement ceux de l'aile septentrionale. Une nouvelle fois, une restauration fut envisagée. Il ne restait quasiment rien des anciens vitraux, ceux-ci furent donc, non pas restaurés, mais bien refaits. Seuls quelques morceaux reconstitués du registre des donateurs de Pluys peuvent encore être observés dans une petite annexe de l'église. Le vitrail fut une dernière fois restauré en 1988.

Ainsi, nous avons pu reconstituer, par le biais de deux dessins et d'un vitrail, le destin d'une petite partie du patrimoine original de deux églises brabançonnaises du début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Il n'y a aucune raison pour que les deux dessins ne reproduisent pas ce que leur auteur a réellement vu, c'est-à-dire les représentations des vitraux originaux,

<sup>46</sup> « Messire Wauthier van der Noot chevalier seigr. De Risoir et Westwesel Conseiller et chambellan des ducs Philippe le Bon et Charles Hardij ducs de Bourgogne et Brabant et Ambassadeur au Roi de Hongrie & dame Digne de Grimberghe fille du Sr d'Assche et D. Cornille de Berghe dt Bautersem obiit A) 1469 ».

<sup>47</sup> Notamment un panneau plus ancien qui se trouve actuellement en possession de la famille d'Assche, ainsi que des gravures conservées au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique (Mas II 3261, II 4313, II 5197, II 6483, II 6513, G 783 et G 1565. Voir au sujet de ces œuvres : José ANNE DE MOLINA, « Le tableau votif de Wauthier V van der Noot », dans : *Le Parchemin*, 52 (juin 1959), pp. 121-128 et 53 (sept.-oct. 1959), pp. 148-154.

<sup>48</sup> Ce tableau se trouvait jusqu'en 1695 dans la chapelle de la Visitation du couvent des Carmes à Bruxelles. Il a dû être réalisé entre 1469, date du décès de la donatrice et une date proche de 1499, année de la mort de Wauthier V. Il s'agit du tableau épitaphe de Wauthier V van der Noot qui semble avoir été le premier membre de cette famille à être enterré aux Carmes.

en partie endommagés pour celui de Saint-Géry. Le vitrail actuel de Diest ne possède presque plus rien de l'original du XVI<sup>e</sup> siècle et celui de Saint-Géry a disparu avec l'église au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'analyse des dessins a montré que le commanditaire, Jérôme van der Noot, s'est fort vraisemblablement adressé à deux artistes contemporains, Rombouts et van Orley, pour en réaliser les cartons. En effet, le thème de la *Transfiguration*, présent dans les deux églises, a été abordé de deux manières différentes et selon deux modèles identifiés : les *Transfiguration* de Gérard David et de Raphaël. Les hypothèses quant aux raisons de ce changement d'artiste ont été posées et attendent une confirmation par d'éventuels documents d'archives. Une constatation s'impose toutefois : si c'est bien Bernard van Orley qui a réalisé les cartons de Diest, il se pourrait alors qu'il s'agisse de la première trace de son activité dans ce domaine.



PRÉSENCE DE LA MADONE AU CHANOINE VAN DER PAELE  
DANS L'ART BELGE DES XIX<sup>E</sup> ET XX<sup>E</sup> SIÈCLES, I :  
JOSEPH DUCQ ET SON ANTONELLO DE MESSINE INTRODUIT  
DANS L'ATELIER DE JEAN VAN EYCK

DIDIER MARTENS

I.

Achevée en 1436, la *Madone au chanoine Van der Paele* de Jean van Eyck est sans conteste l'une des œuvres les plus connues de la peinture flamande<sup>1</sup> (fig.1). Elle occupe une place privilégiée dans les ouvrages de synthèse<sup>2</sup>, mais aussi dans les itinéraires touristiques : on ne saurait visiter Bruges sans faire halte devant elle dans les salles du 'Groeninge'. C'est que sa composition appartient aujourd'hui à l'imaginaire collectif et pourrait sans doute être décrite de mémoire par plus d'un visiteur de musées assidu. L'axe de symétrie vertical est occupé par le groupe de la Vierge à l'Enfant. À droite du trône marial se trouve le commanditaire, agenouillé en prière. Il est présenté au Christ et à la Vierge par son saint patron Georges, qui soulève respectueusement son casque. À gauche se tient saint Donatien, le protecteur céleste du chapitre auquel appartenait le chanoine. La

<sup>1</sup> La littérature consacrée à ce panneau est immense. On se bornera à citer ici deux publications récentes : B. ROTHSTEIN, « Vision and Devotion in Jan van Eyck's *Virgin and Child with Canon Joris van der Paele* », dans : *Word and Image*, 15, 1999, n°3, pp.262-276 ; M. AINSWORTH, « Revelations about Jan van Eyck's *Virgin and Child with Saints Donatian and George, and the Canon Van der Paele* », dans : *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XIV, 13-15 septembre 2001, Bruges-Rotterdam*, Louvain/ Paris/ Dudley, 2003, pp.273-285.

<sup>2</sup> Voir notamment H. BELTING/ C. KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, 1994, n°s 44-45 ; D. DE VOS, *De Vlaamse Primitieven. De meesterwerken*, Anvers, 2002, n° 6.



Fig. 1. Jean VAN EYCK (vers 1390-1441): *Madone au chanoine Van der Paele*; huile sur bois. Bruges, Groeningemuseum (photo KIKIRPA, Bruxelles).

simplicité de l'agencement, dont la structure géométrique élémentaire s'impose immédiatement au regard -on remarquera l'isocéphalie des figures de saint Donatien, de la Vierge et de saint Georges-, contraste toutefois avec la profusion vertigineuse des détails. Le spectateur ne peut les découvrir que petit à petit, en 'explorant' la peinture.

Le panneau eyckien n'a pas dû attendre l'avènement du livre d'art illustré et du tourisme de masse pour accéder au rang d'œuvre-phare. Son succès est ancien, comme en témoignent non seulement les multiples mentions élogieuses dans la littérature artistique, depuis Guichardin jusqu'à Joshua Reynolds, mais aussi le fait qu'en 1547, la gouvernante des Pays-Bas Marie de Hongrie, sœur de Charles Quint, essaya, sans succès, d'obtenir le tableau pour ses collections<sup>3</sup>. En outre, dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, alors qu'il se trouvait encore à Saint-Donatien, il fut

<sup>3</sup> Voir, à ce propos, les sources anciennes rassemblées par A. JANSSENS DE BISTHOVEN/ M. BAES-DONDEYNE/ D. DE VOS, *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au XV<sup>ème</sup> siècle, 1 : Musée Communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge), Bruges, I, Bruxelles, 1983, pp.222-233.*

fréquemment pris pour modèle par les artistes brugeois. Une série de copies partielles, limitées le plus souvent au seul groupe de la Vierge à l'Enfant, atteste le prestige de la composition. Les plus anciennes remontent aux années 1480-1500, comme le panneau du Maître des Portraits Baroncelli conservé à Berlin<sup>4</sup>, les plus récentes au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, telle la toile de l'Hôpital Saint-Jean de Damme<sup>5</sup>.

Après cette date et pendant près de 150 ans, suite au triomphe, dans les Pays-Bas méridionaux, du goût baroque, puis du Classicisme à la française, la *Madone au chanoine Van der Paele* ne semble plus avoir été estimée digne de servir d'exemple ou même simplement de source d'inspiration. Ce purgatoire esthétique prend fin avec l'époque romantique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le panneau eyckien retrouve son statut de modèle et constituera même une référence importante pour l'art belge.

C'est à ce volet de la fortune critique de l'œuvre que le présent article, en trois livraisons, est consacré. Si, en effet, les échos suscités par la *Madone au chanoine Van der Paele* au cours des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ont maintes fois retenu l'attention des historiens d'art et ce dès l'époque de Weale<sup>6</sup>, en revanche, ceux remontant aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles n'ont jamais été étudiés, ni même collectés de manière systématique. Pourtant, ils jettent un éclairage inattendu sur la réception 'moderne' du chef-d'œuvre eyckien. Comme on va le voir, celle-ci présente à la fois des différences par rapport à sa réception 'ancienne', mais aussi d'étonnantes continuités.

## II.

En 1820, le peintre brugeois Joseph Ducq (1762-1829) expose au salon de Gand un tableau intitulé *Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean van Eyck, à Bruges*<sup>7</sup>. L'œuvre, immédiatement acquise par le Prince Guillaume

<sup>4</sup> Voir, sur cette œuvre, D. MARTENS, « La Madone au trône arqué et la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge », dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, 35, 1993, pp.145-149.

<sup>5</sup> Voir, sur cette œuvre, L. DEVLIEGHER, *Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, 5 : Damme, Tielt/ Utrecht*, 1971, p.122.

<sup>6</sup> W.H.J. WEALE, *Hubert and John van Eyck. Their Life and Work*, Londres/ New York, 1908, pp.83-85 ; JANSSENS DE BISTHOVEN/ BAES-DONDEYNE/ DE VOS, *op.cit.*, pp.210-213 ; P. VANDENBROECK, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus schilderkunst 14<sup>e</sup>-15<sup>e</sup> eeuw*, Anvers, 1985, pp.178-180 ; D. MARTENS, « Échos de la *Madone au chanoine Van der Paele*, en particulier dans l'œuvre du Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule », dans : *Mélanges offerts à Claire Dickstein-Bernard*, Bruxelles, 1999, pp.195-224 ; H. VAN DER VELDEN, *The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold*, Turnhout, 2000, pp.84-87, 124.

<sup>7</sup> Voir, sur ce peintre, D. VAUTIER, « Joseph François Ducq (Ledeghem 1762-Bruges 1829) », dans : *Autour du Néo-Classicisme en Belgique 1770-1830* (cat. d'exp.), Ixelles, Musée communal des Beaux-Arts, 1985-1986, pp.136-138 ; M. GUÉDRON, « notice », dans : *Saur allgemeines Künstler-Lexikon [...]*, 30, Munich/Leipzig, 2001, p.224 ; D. COEKELBERGHS, « Les peintres belges à Rome aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Bilans, apports nouveaux et propositions », dans : *Italia belgica. La Fondation nationale Princesse Marie-José et les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie [...]*, Bruxelles/ Rome, 2005, pp.243-245.

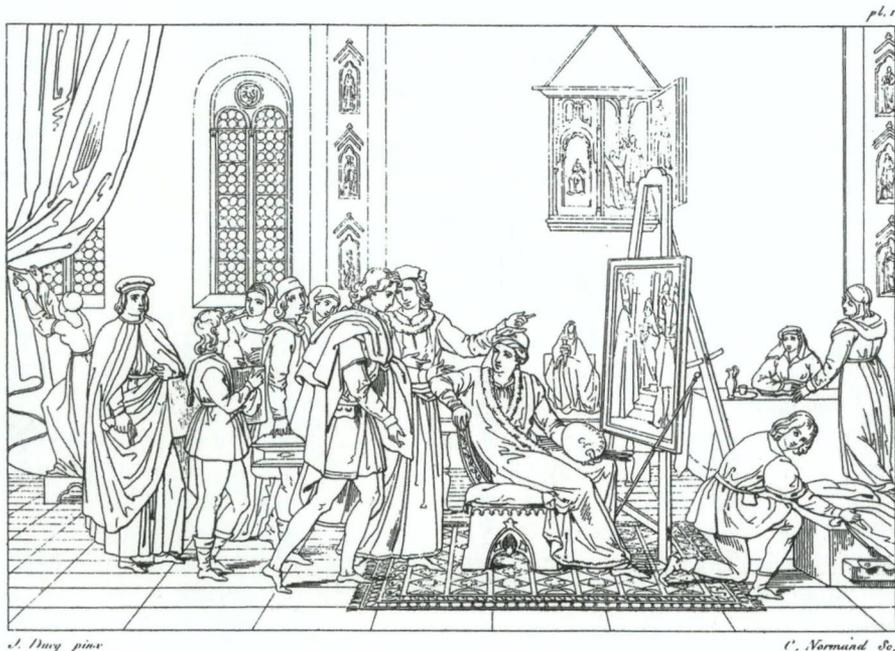


Fig. 2. Charles NORMAND (1765-1840): *Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean van Eyck, à Bruges*; gravure sur cuivre publiée dans L.de Bast, *Annales du salon de Gand et de l'école moderne des Pays-Bas [...]*, Gand, 1823.

d'Orange, disparut la même année dans les flammes qui ravagèrent, le 29 décembre, une aile de son palais de Bruxelles. Elle n'est plus connue à l'heure actuelle que par la gravure au trait du Français Charles Normand (1765-1840), publiée en 1823<sup>8</sup> (fig.2), et par une petite toile du Musée de Brou<sup>9</sup> (fig.3). Celle-ci constitue soit une étude préparatoire, soit, plus probablement, une copie auto-

<sup>8</sup> Gravure sur cuivre; 21,5 x 13 cm (page); publiée dans L. DE BAST, *Annales du salon de Gand et de l'école moderne des Pays-Bas [...]*, Gand, 1823, pl.1, pp.1-4. Voir, sur Charles Normand, H. BERALDI, *Les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, X, Paris, 1890, pp.217-221.

<sup>9</sup> Bourg-en-Bresse, Musée de Brou; n°d'inv.991.22; huile sur toile; 27,5 x 39,5 cm. Voir, sur l'*Antonello da Messina introduit dans l'atelier de Jean van Eyck, à Bruges* de Ducq, DE BAST, *op.cit.*, pp.1-4; E. DHANENS, *De iconografie der Van Eycks*, Bruges, 1982, pp.23-24, 72; VAUTIER, *op.cit.*, pp.137-138; D. MARECHAL, « De Brugse schilderkunst en Europa van Maniërisme tot Symbolisme », dans: *Brugge en Europa*, Anvers, 1992, p.372; M.-C. CHAUDONNERET, « Le goût troubadour. Les quatre dernières acquisitions du musée de Brou », dans: *Revue du Louvre*, 44, 1994, n°2, p.62; M. GUÉDRON, « Suvée, Odevaere, Kinsoen et Ducq: quatre peintres brugeois à Paris au temps du Néoclassicisme », dans: *Stad Brugge. Stedelijke Musea. Jaarboek*, 1995-1996, p.253; D. MARECHAL, « notice », dans: *Le Romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, 2005, n°82; G. BARBERA, « notice », dans: *Antonello da Messina. Das Gesamtwerk* (cat. d'exp.), Rome, Scuderie del Quirinale, 2006, n° 76.

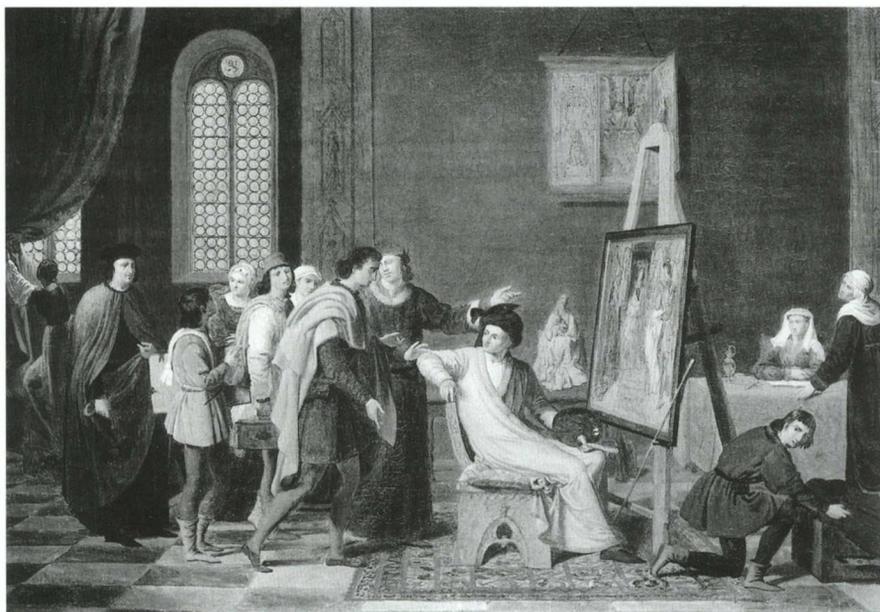


Fig. 3. Joseph DUCQ (1762-1829) : *Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean van Eyck, à Bruges* ; huile sur toile. Bourg-en-Bresse, Musée de Brou (photo musée).

graphe en format réduit destinée à servir de modèle à un graveur. La gravure de Normand concorde en tout cas dans les moindres détails avec la toile de Brou.

Dans *L'Éducation sentimentale*, parue en 1869, Gustave Flaubert mentionne l'existence de telles copies. Il raconte, à propos du marchand d'art parisien Jacques Arnoux : « Un de ses tours ordinaires avec les peintres était d'exiger comme pot-de-vin une réduction de leur tableau, sous prétexte d'en publier la gravure; il vendait toujours la réduction et jamais la gravure ne paraissait. À ceux qui se plaignaient d'être exploités, il répondait par une tape sur le ventre »<sup>10</sup>. Ducq aurait eu plus de chance que ses collègues parisiens, puisque la gravure vit effectivement le jour.

Le récit apocryphe<sup>11</sup> illustré par le peintre remonte à Vasari et à Van Mander, mais c'est sans doute de la version publiée en 1753 par Jean-Baptiste Descamps

<sup>10</sup> G. FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale* (éd. par P.-M. de Biasi), Paris, Le Livre de poche classique, 2002, pp.95-96.

<sup>11</sup> D. THIÉBAUT, *Exposition-dossier du Département des Peintures, 42: le Christ à la colonne d'Antonello de Messine* (cat.d'exp.), Paris, Musée du Louvre, 1993, pp.19-20. Jean van Eyck meurt en 1441. Or, les historiens d'art s'accordent pour situer la date de naissance d'Antonello da Messina vers 1430.

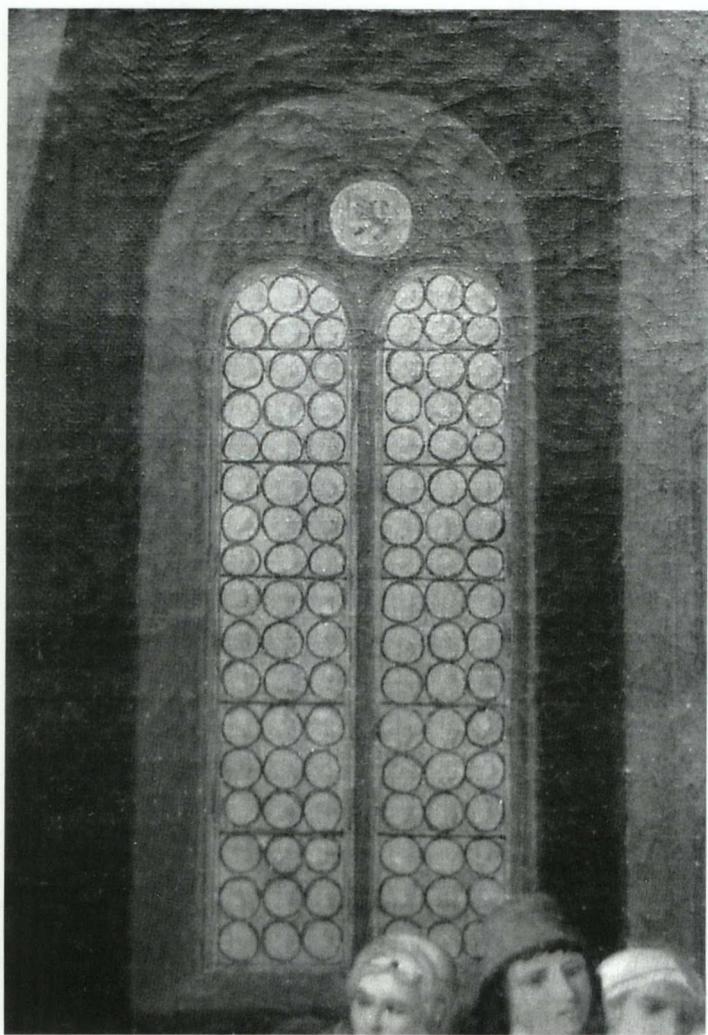


Fig. 4. Détail de la fig.3 : la fenêtre aux armes de Bruges (photo auteur).

que le peintre belge s'est inspiré. En effet, alors que les deux premiers suggèrent que Jean van Eyck était déjà âgé lorsqu'il reçut la visite d'Antonello<sup>12</sup>, Descamps ne fait aucune référence à l'âge du maître brugeois. Or, dans la toile de Brou, le visage de Jean van Eyck ne présente aucune marque de vieillesse.

<sup>12</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori [...]* (éd. par G.Milanesi), Florence, 1906, II, pp.568-569; K. VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck [...]*, Haarlem, 1604, fol.104v.

Descamps écrit : « La réputation de ce peintre (= Jean van Eyck) fit tant de bruit en Italie, que quelques négocians de Florence lui achetèrent un tableau, dont ils firent présent à Alphonse roi de Naples, qui ne cessa d'admirer cette merveille & le secret de cette espèce de peinture. Antonello, ou Antoine de Messine, peintre, qui était pour-lors à Naples pour des affaires domestiques, quitta tout, & fut chercher l'auteur dans l'intention de découvrir son secret. Arrivé à Bruges, il fit assiduellement sa cour à Van Eyck ; & par bien des présens, & sur-tout par de beaux dessins d'Italie, (c'est ainsi que les artistes doivent commercer ensemble), il gagna l'amitié & la confiance du Flamand, qui lui enseigna sa préparation des couleurs à l'huile, qu'Antonello porta chez les Italiens qui depuis l'ont rendue publique. Ils méritoient de toutes manières de posséder ce secret admirable »<sup>13</sup>.

Selon les sources littéraires, la rencontre d'Antonello et de Jean van Eyck aurait eu lieu à Bruges. Ducq, qui était directeur de l'Académie des Beaux-Arts de la cité flamandaise, a tenu tout particulièrement à mettre en évidence ce point : un vitrail frappé aux armes de la ville surmonte les deux baies de la fenêtre située le plus près du centre<sup>14</sup> (fig.4). Il comporte le fameux lion bleu se détachant sur un fond de fasces rouges et blanches alternées. Les couleurs de Bruges se retrouvent en outre dans les deux baies : le blanc dans le verre transparent, le bleu et le rouge dans les bordures.

Antonello da Messina est représenté à gauche, s'avancant (fig.5). On devine à son attitude dynamique que c'est lui, le visiteur : il est encore en mouvement. De plus, il porte des habits de voyage, un manteau court et un pantalon, comme les deux domestiques qui le suivent. La formule du visage de profil a sans doute été dictée par le document sur lequel Ducq, soucieux de vérité historique, a jugé bon de s'appuyer pour représenter les traits du maître sicilien : le portrait d'Antonello figurant dans la seconde édition des *Vies* de Vasari, celle de 1568 (fig.6). Conformément au goût néo-classique dont il était tributaire, le peintre brugeois a dessiné le nez un peu moins saillant qu'il ne l'est dans la vignette, mais il reprend au modèle gravé les cheveux bouclés, retombant sur la nuque.

Antonello est introduit par Hubert van Eyck (fig.5). C'est certainement lui, en effet, qui est représenté avec une toque de fourrure dont un bord est relevé. Ducq fait écho ici à la tradition, attestée dès le XVI<sup>e</sup> siècle, qui veut que les frères Van Eyck aient prêté leurs traits à deux des *Juges intègres* de l'*Agneau mystique*. Selon cette tradition, le cavalier au premier plan coiffé d'une toque fourrée serait Hubert, tandis que son homologue portant un turban et, autour du cou, un rosaire

<sup>13</sup> J.-B. DESCAMPS, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits [...]*, I, Paris, 1753, pp.5-6.

<sup>14</sup> Voir, sur les armoiries de Bruges, A. VANDEWALLE, dans : *Te Wapen! Heraldiek, teken van gezag en identiteit* (cat.d'exp.), Bruges, Arentshuis, 2004, p.54.

<sup>15</sup> L. DE HEERE, *Den Hof en boomgaard der Poësie*, Gand, 1565, pp.35-38, cité par E. DHANENS, *Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent*, Gand, 1965, pp.104-107 ; VAN MANDER, *op.cit.*, foll.200r et v. Voir, sur ces deux prétendus autoportraits et leur influence, D. MARTENS, « Une curieuse effigie de Jean van Eyck », dans : *Liber amicorum Raphaël de Smedt, 2 : Artium historia*, Louvain, 2001, pp.133-139.



Fig. 5. Détail de la fig.3 : Antonello da Messina et Hubert van Eyck (photo auteur).



Fig. 6. ANONYME italien : Portrait d'Antonello da Messina; gravure sur bois publiée dans G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori* [...], Florence, 1568.



Fig. 7. Hubert (mort en 1426) et Jean VAN EYCK : Polyptyque de l'Agneau mystique, *Juges intègres* (détail). Gand, cathédrale Saint-Bavon (photo KIKIRPA, Bruxelles).

serait Jean<sup>15</sup> (fig.7). Ces deux prétendus autoportraits ont souvent été reproduits en gravure aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Il est intéressant de noter que ce n'est pas des versions gravées que Ducq s'est inspiré mais bien, selon toute probabilité, de l'*Agneau mystique* lui-même ou, éventuellement, d'une de ses copies peintes. En effet, il a revêtu Hubert d'une robe bleue, de laquelle émerge, autour du cou, le haut d'une cotte rouge. Ce sont là, précisément, les couleurs arborées par le Juge à la toque occupant le premier plan du panneau original eyckien. Il est fort possible que Ducq ait étudié cette figure *in situ*, à Saint-Bavon de Gand, avant 1816, date à laquelle les volets de l'*Agneau mystique* furent vendus.

Jean van Eyck est représenté assis devant un chevalet (fig.8). Si son turban noir reproduit celui qui coiffe le prétendu autoportrait de l'artiste sur le panneau des *Juges intègres*, en revanche, son manteau jaune et sa chemise blanche sont des inventions de Ducq. Ce dernier a également calqué les visages des deux frères sur ceux des deux Juges-peintres de l'*Agneau mystique* : à la physionomie massive,



Fig. 8. Détail de la fig.3, Jean van Eyck (photo auteur).

un peu carrée de Hubert, il oppose les traits plus fins et le visage arrondi du cadet. C'est là un des *topoi* de l'iconographie eyckienne<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> On signalera que, dans une autre représentation d'*Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean van Eyck, à Bruges*, le bas relief de Johannes Schilling dans le vestibule de la Gemäldegalerie de Dresde (1852-1858), les visages des trois peintres s'inspirent également des deux Juges intègres de l'*Agneau mystique* et du portrait en médaillon reproduit dans les *Vite* de Vasari (voir, sur ce relief, C. SCHÖLZEL, *Jan van Eycks Bindemittel – ein Geheimnis?*, dans : *Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden* (cat.d'exp.), Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 2005, p.30). Duck et Schilling ont tenu à reproduire Jean et Hubert de trois-quarts et Antonello de profil, comme ils apparaissent dans les modèles qu'ils ont utilisés. Le portrait en médaillon publié par Vasari a eu une grande influence sur l'iconographie antonellienne au XIXe siècle (G. BARBERA, « Zur Rezeption des Werkes von Antonello da Messina in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts » dans : *Antonello da Messina, op. cit.*, pp. 114-123).



Fig. 9. Jean VAN EYCK :  
*Portrait de Marguerite van  
Eyck*; huile sur bois. Bruges,  
Groeningemuseum  
(photo KIKIRPA, Bruxelles).

Ducq a conféré à la scène le caractère d'une rencontre entre deux mondes : à travers la visite d'Antonello aux frères Van Eyck, l'Italie vient rendre hommage à la Flandre. C'est pourquoi le peintre romantique a clairement typé Italiens et Flamands, lesquels représentent dans l'image leurs ethnies respectives : le maître sicilien et le domestique qui le suit ont les chairs plus sombres que les frères Van Eyck et que les autres Flamands réunis dans la pièce. Antonello est accompagné d'un second domestique, dont le visage est dans l'ombre ; c'est lui qui porte le carton dans lequel se trouvent les dessins que le Sicilien entend offrir à son hôte.

À main droite, on distingue la figure assise d'une femme portant une coiffe. Selon Liévin de Bast, qui publia en 1823, donc du vivant de l'artiste, la première description de l'œuvre, il s'agit de « Marguerite van Eyck, sœur de Jean ». Elle serait représentée « assise devant une table peignant les miniatures d'un manuscrit »<sup>17</sup>. Une tradition, qui a dû se former au XVI<sup>e</sup> siècle, affirme que Jean van Eyck avait une sœur du nom de Marguerite, qui, demeurée vierge, se serait consacrée à l'art de la peinture<sup>18</sup>. Comme l'a observé Philippe Lorentz, Ducq s'est

<sup>17</sup> DE BAST, *op.cit.*, p.1.

<sup>18</sup> M. VAN VAERNEWIJCK, *Den spiegel der Nederlandscher audtheyt [...]*, Gand, 1568, fol.119r; VAN MANDER, *op.cit.*, fol.199r. Voir, sur Marguerite van Eyck, hypothétique sœur de l'artiste, E. DHANENS, *Hubert et Jean van Eyck*, Anvers, 1980, p.32; H. MIEDEMA, *Karel van Mander, The Lives of Illustrious Netherlandish and German Painters [...]*, II, Doornspijk, 1995, p.193.

inspiré, pour cette figure, du fameux portrait de l'épouse de Jean, prénommée elle aussi Marguerite<sup>19</sup> (fig.9). Peint en 1439 par l'artiste lui-même, ce portrait est conservé au Musée Groeninge<sup>20</sup>. Il entra en 1808 dans les collections de l'Académie des Beaux-Arts de Bruges, de sorte que Ducq le connaissait de première main. Dans la toile de Brou, il a représenté une femme à mi-corps, le visage tourné vers la gauche comme sur le portrait eyckien; le plissé de la coiffe et de la robe est quasi identique. Ducq pourrait avoir confondu sciemment les deux Marguerite van Eyck: la sœur de l'artiste, figure probablement fictive, mentionnée seulement dans les sources littéraires, et son épouse dont l'existence est attestée par le portrait de 1439, mais aussi par plusieurs documents contemporains<sup>21</sup>.

Enfin, le personnage représenté dans l'angle inférieur droit de la composition serait, selon Liévin de Bast, le fameux Roger de Bruges, élève de Jean van Eyck. Ce Roger, « n'étant point instruit des motifs de cette visite, couvre précipitamment la boîte (sic) à couleurs de son maître »<sup>22</sup>.

On a déjà signalé que le tableau auquel Jean est en train de travailler n'est autre que la *Madone au chanoine Van der Paele* (fig.8). L'œuvre, faut-il le rappeler, faisait partie des collections de l'Académie des Beaux-Arts de Bruges depuis son retour de Paris, en janvier 1816. Ducq a ainsi pu facilement l'étudier sans devoir se déplacer. Il a eu à cœur de reproduire fidèlement les couleurs de son modèle: le bleu de la chape de saint Donatien, le rouge du manteau de la Vierge, le blanc de l'aube du chanoine, les reflets dorés de l'armure de saint Georges... Il a également copié l'encadrement original à bordure plate. Ducq n'ignorait donc pas que les 'Primitifs flamands' peignaient sur des panneaux déjà encadrés. Enfin, il faut noter qu'il a respecté les dimensions réelles de la *Madone au chanoine Van der Paele*.

Outre la réplique présentée de biais, on peut identifier dans la toile de Ducq plusieurs motifs empruntés au panneau eyckien. L'artiste romantique les a introduits dans l'espace de l'atelier des deux frères peintres. Il leur confère ainsi le statut d'objets réels, au moyen desquels il compose la trame d'un récit de genèse esthétique. Le spectateur est invité à conclure que, quand Jean peignit la *Madone au chanoine Van der Paele*, il prit pour modèles des artéfacts alors présents dans son environnement. Ne se retrouvent-ils pas en bonne place dans le panneau qu'il acheva en 1436?

Parmi les objets copiés, on mentionnera, tout d'abord, le tapis sur lequel repose le chevalet (fig.10). Bien que ce tapis ne soit pas disposé perpendiculairement à la longueur du panneau comme dans le chef-d'œuvre eyckien (fig.11), le peintre romantique a dû avoir le dessein de le reproduire fidèlement. Même dans la réduction que constitue la toile de Brou, on reconnaît parfaitement les deux bordures: celle ornée de motifs circulaires floraux et celle parcourue par une tige verte ondulante. À l'intérieur de ce double encadrement sont disposées en alternance des

<sup>19</sup> CHAUDONNERET, *op.cit.*, p.62, note 7.

<sup>20</sup> Voir, sur cette œuvre, JANSSENS DE BISTHOVEN/ BAES-DONDEYNE/ DE VOS, *op.cit.*, n°8.

<sup>21</sup> JANSSENS DE BISTHOVEN/ BAES-DONDEYNE/ DE VOS, *op.cit.*, pp.177-178.

<sup>22</sup> DE BAST, *op.cit.*, p.1.

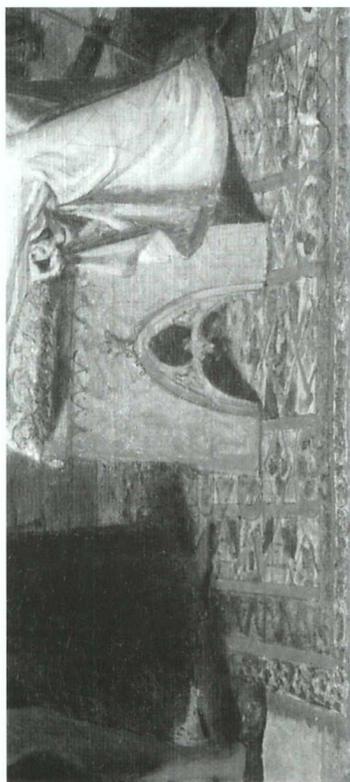


Fig. 10. Détail renversé de la fig.3 : le tapis de l'atelier des frères Van Eyck.

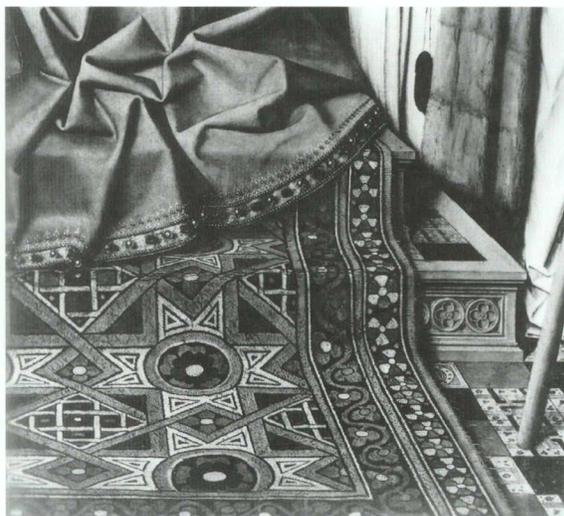


Fig. 11. Détail de la fig.1 : le tapis de la *Madone au chanoine* Van der Paele

bandes formées uniquement de losanges et d'autres comprenant losanges et cercles. Toutes les subdivisions du tapis sont marquées en rouge.

Jean van Eyck aurait-il été l'heureux propriétaire du tapis d'Orient figurant au premier plan de la *Madone au chanoine* Van der Paele ? C'est en tout cas ce que suggère Ducq dans son tableau. Le tapis étendu sur les marches du trône marial se serait trouvé dans l'atelier brugeois de Jean et c'est sur ce tapis que l'artiste posait les pieds quand il travaillait, ne craignant apparemment pas de le souiller par quelque malencontreuse coulée de couleur. L'idéal romantique d'une continuité entre la vie et l'art pouvait difficilement être visualisé de manière plus évidente : le tapis réel se situe exactement dans l'axe de celui que Jean van Eyck a entrepris de peindre. Comme si celui-ci l'avait, en quelque sorte, prolongé dans son tableau...

Une autre source imaginaire de la *Madone au chanoine* Van der Paele peut être identifiée dans l'atelier des deux frères peintres, tel que Ducq le reconstitue :

la double baie au blason de Bruges (fig.4). L'artiste romantique suggère implicitement que c'est elle qui aurait servi de modèle aux quatre fenêtres représentées dans le déambulatoire pseudo-roman de la *Madone au chanoine Van der Paele* (même si, en réalité, ce fut évidemment le contraire!). Les ressemblances sont frappantes : l'arc en plein cintre repose sur des colonnettes à chapiteaux ; les fenêtres proprement dites sont formées de calibres ronds, des 'fonds de bouteille', et renforcées par des barlotières horizontales; entre chaque barlotière, il y a trois alignements de fonds de bouteille superposés. Le spectateur a clairement l'impression que la lumière baignant l'espace dans lequel médite le pieux chanoine brugeois a pour origine celle de l'atelier des deux frères peintres. Une fois de plus, Jean aurait trouvé son inspiration dans son environnement immédiat...

Enfin, il faut mentionner la présence sur une table, dans le fond du tableau de Ducq, d'une statue de la *Vierge à l'Enfant* (fig.8). Cette statue reproduit le groupe central de la *Madone au chanoine Van der Paele* : le manteau est drapé de la même façon, son Fils est tourné de manière similaire. Jean van Eyck se serait-il servi de modèles sculptés ? L'hypothèse, dont le peintre romantique semble avoir voulu démontrer la validité, avait effectivement cours chez les historiens d'art contemporains. Ainsi, en 1824, Gustav Waagen affirme que le drapé des deux saint Jean représentés au revers des volets de l'*Agneau mystique* trouve son origine dans l'étude de sculptures réelles<sup>23</sup>. « En comparant ces draperies avec celles que l'on voit sur les autres panneaux [de l'*Agneau mystique*], on est presque convaincu que l'artiste a copié ici, à dessein, des statues véritables faites de son tems (sic) en Belgique ; et l'on doit admirer avec quelle sagesse et quelle liberté il a choisi la manière la plus convenable de les imiter ». Waagen précise toutefois que « les têtes seules des figures n'ont pas été prises de ces statues »<sup>24</sup>, car elles possèdent, selon lui, un caractère idéal qui trahirait une connaissance de l'art antique.

### III.

Le tableau de Ducq offre aux regards du spectateur un double récit : d'une part, celui de la visite d'Antonello da Messina à Jean van Eyck, d'autre part, celui de la naissance d'un chef-d'œuvre : la *Madone au chanoine Van der Paele*. Le premier récit repose sur une tradition littéraire, que le spectateur se doit de connaître, s'il veut la re-connaître en image; le second a trait à l'élaboration d'une peinture, visible au premier plan, une peinture dont ce même spectateur est invité à retrouver des échos précis, insérés par le peintre romantique dans sa reconstitution de l'atelier brugeois des frères Van Eyck. La seconde histoire est comme emboîtée dans la première, Ducq ayant tiré prétexte de la rencontre d'Antonello et de Jean van Eyck pour retracer la genèse de la peinture à laquelle ce dernier était, selon lui, en train de travailler, quand le maître sicilien entra dans son atelier.

Mais cette peinture n'est pas seulement le point de départ d'un 'récit dans le récit', elle constitue également une 'image dans l'image'. Dans l'art occidental,

<sup>23</sup> G.F. WAAGEN, « Über das von den Brüdern Hubert und Johann van Eyck zu Gent ausgeführte Altargemälde », dans : *Kunst-Blatt*, n°25, 25 mars 1824, pp.98-99.

<sup>24</sup> Je reproduis ici la traduction française du texte, publiée par De Bast : L. DE BAST, *Notice sur le chef-d'œuvre des frères Van Eyck, traduite de l'allemand [...]*, Gand, 1825, pp.29-30.

l'image dans l'image peut avoir une fonction explicative. Le tableau représenté assume dans ce cas le rôle d'un commentaire de la scène principale, dont il éclaire le sens, en général sur le mode analogique. Anne-Marie Lecocq parle, à ce propos, de « tableaux-allusions », Julián Gállego du « tableau, clé du tableau »<sup>25</sup>. Le choix par Ducq de la *Madone au chanoine Van der Paele*, parmi toutes les œuvres connues alors de Jean van Eyck, ne s'explique pas uniquement par la réputation de celle-ci et par son accessibilité. Insérée dans la représentation d'un événement historique, la composition eyckienne en constitue en fait une clé de lecture. Les deux scènes, bien que l'une soit profane et l'autre sacrée, offrent une parenté structurelle, qui invite à la comparaison. Elles reproduisent la même situation-type: chaque fois, un visiteur est introduit par un intermédiaire auprès d'un hôte éminent qui demeure assis. C'est ainsi qu'on peut mettre en relation Antonello annoncé par Hubert van Eyck avec le chanoine présenté par saint Georges. Quant à la figure assise de Jean, elle peut être rapprochée de la Vierge trônant à l'Enfant. Ce second rapprochement s'impose avec d'autant plus d'évidence au spectateur que le tapis d'Orient sur lequel le peintre brugeois et Marie posent les pieds est, comme on l'a vu, identique.

Du parallélisme des situations représentées, on passe aisément à des identifications: Antonello est (comme) le chanoine, Hubert est (comme) le saint Georges, Jean est (comme) la Vierge à l'Enfant. La visite d'Antonello à Jean acquiert, par ces identifications, un caractère religieux: la quête de la peinture à l'huile se trouve assimilée à celle du chanoine cherchant son salut. L'invention technique traditionnellement attribuée à Jean apparaît, par analogie, comme une forme de salvation pour les artistes. Si, pour Georges van der Paele, le salut viendra de Marie et de son Fils, pour Antonello, il viendra de Jean van Eyck.

On sait combien l'époque romantique développera l'idée d'une sacralité immanente à l'activité artistique, une sacralité qui trouvera son expression la plus parfaite dans le musée, temple des Arts. C'est vraisemblablement cette idée qui est à la base du rapprochement, opéré par Ducq, entre *Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean van Eyck, à Bruges* et la *Madone au chanoine Van der Paele*. Entre les mains du peintre romantique, ce tableau-épitaphe, dans lequel un Primitif flamand du XV<sup>e</sup> siècle avait donné une forme visible à l'espoir de salvation d'un chanoine brugeois, est devenu lui-même objet salvateur. Il incarne la peinture à l'huile...

<sup>25</sup> A.-M. LECOQ, « Tableaux-allusions », dans : *La peinture dans la peinture*, (cat.d'exp.), Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1982-1983, pp.222-226 ; J. GÁLLEGO, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, 1991, pp. 153-173.

\* C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui ont bien voulu m'aider dans mes recherches : Gwendolyne Denhaene, Anne Goffart, Alain Jacobs, Christophe Loir, Dominique Marechal et Marie-Dominique Nivière. Mon texte a bénéficié de l'esprit critique de Jacques de Landsberg. Enfin, comme de coutume, j'ai été très aimablement accueilli par Hélène Mund et Bart Fransen au Centre d'étude de la Peinture du XV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège (Bruxelles).



STOCKHOLM TANT RÊVÉ ET TANT DÉSIRÉ !  
LE VOYAGE DE FÉLICIEN ROPS EN SCANDINAVIE,  
ENTRE ART ET HISTOIRE DE L'ARCHÉOLOGIE (AOÛT 1874)<sup>1</sup>

SÉBASTIEN CLERBOIS

EUGÈNE WARMENBOL

Au confluent des intérêts croisés de la peinture et de l'archéologie, il est un curieux voyage, effectué en 1874 en Suède par quelques amis à l'occasion du septième Congrès international d'archéologie. À cette occasion, le peintre Félicien Rops (1833-1898) accompagne le député libéral et archéologue amateur Gustave Hagemans (1830-1908), ainsi que deux de ses fils – dont le jeune peintre Maurice Hagemans (1852-1917) –, dans un voyage de plusieurs semaines à travers la Scandinavie<sup>2</sup>.

**Gustave Hagemans et l'archéologie nationale\***

À première vue, les motivations individuelles qui poussent les quatre hommes au voyage sont hétéroclites. C'est en tant que digne représentant de l'archéologie nationale que Gustave Hagemans (Fig. 1) part assister aux débats. Ce dernier est, depuis fin 1853 ou 1854, membre correspondant de l'Académie d'Archéologie

\* Voir aussi E. WARMENBOL, *Les antiquités égyptiennes de Gustave Hagemans. De la Sublime Porte à la Porte de Hal*, in: E. WARMENBOL (dir.), *La Caravane du Caire. L'Égypte sur d'autres rives*, Louvain-la-Neuve, 2006, pp. 121-141.

<sup>1</sup> La première partie du titre de cet article est empruntée au premier compte rendu publié par Félicien Rops dans *L'Indépendance belge* à l'occasion de son voyage. Cfr note 11.

<sup>2</sup> Qu'il nous soit permis de remercier ici Madame Véronique Carpiaux, Conservatrice du Musée Félicien Rops (Namur), Mesdames Véronique Leblanc et Louise Fossion pour leur compétence dans les études ropsiennes ainsi que pour leur aide précieuse.

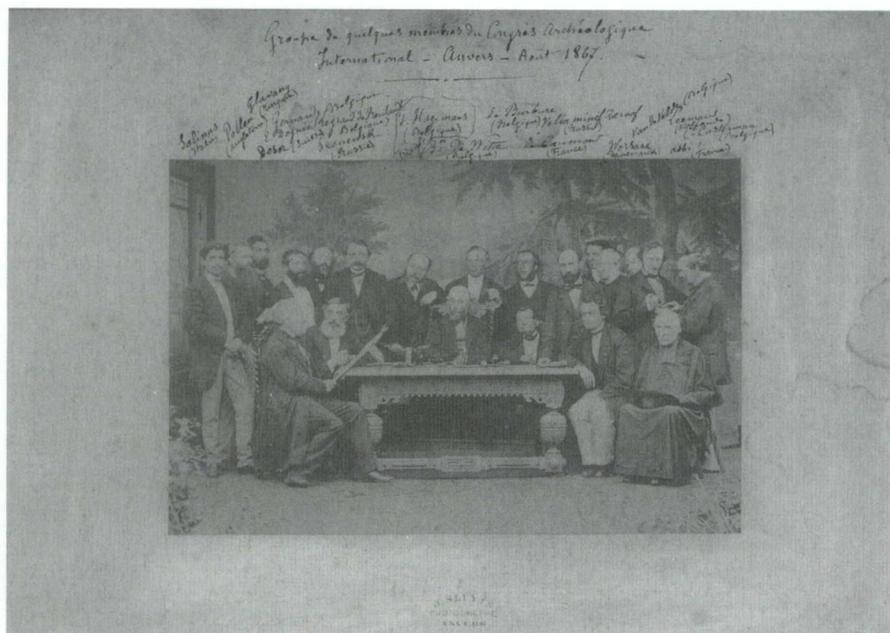


Fig. 1. Photographie du Congrès archéologique international d'Anvers en 1867. Archives Hagemans. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire (Bibliothèque de l'Antiquité, Réserve précieuse, n° 130.343).

de Belgique. Il sera vice-président de l'Académie d'Archéologie de 1864 à 1866 et en 1875, et président en 1867, 1871 et 1876. Son vice-président est l'historien anversois Léon de Burbure en 1867, le peintre anversois Nicaise de Keyser en 1871 et l'antiquiste et Parisien d'adoption Jean-Joseph de Witte en 1876<sup>3</sup>. Les deux Anversois furent en 1862 membres fondateurs du Musée d'Antiquités d'Anvers, qui possède aussi une petite collection de vases grecs, bien oubliés.

Son discours inaugural de 1867 à l'Académie d'Archéologie porte sur « l'utilité de l'archéologie » et témoigne de sa foi inébranlable - dans la ligne du positivisme qui règne alors - dans le progrès de l'Homme en tant qu'individu et en tant qu'espèce.

« Depuis l'origine du monde, il y a eu progrès, toujours progrès, ... l'homme primitif n'était géant ni par la taille ni par l'intelligence ... Loin de dégénérer notre race n'a fait que prospérer et grandir. (...) Nous [scientifiques] qui ne faisons la guerre qu'à l'ignorance; nous qui n'avons qu'une tendance, celle de démêler le vrai du faux; nous qui en étudiant le passé, se nomme-

<sup>3</sup> À son propos, voir E. WARMENBOL, *Cas de figures: la collection Antoine Herry et Jean-Joseph de Witte. Présentation*, in : A. TSINGARIDA & D. KURTZ (éds.), *Saisir l'Antique. Collections et collectionneurs d'antiques en Belgique et en Grande-Bretagne au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 2002, p. 227-243.

t-il Assyrien, Egyptien, Celte, Grec, Romain, Germain, Scandinave, Frank ou Belge, n'avons qu'un but, celui du progrès qui fait toutes les nations sœurs. »<sup>4</sup>

Lors d'un discours de 1874, c'est l'archéologie comme « science positive » et les « immenses progrès (...) accomplis dans ses méthodes d'exégèse et de critique » qui sont soulignés. « On n'isole plus comme jadis les monuments du temps qui les ont produits », se réjouit Gustave Hagemans, « ni du milieu qui les a vu naître » :

« Mais l'archéologie ne fût-elle pas une science d'utilité pratique, qu'en-core elle aurait ses adorateurs fidèles et dévoués. Quel immense attrait, que de séduction en effet : l'attrait de l'inconnu, la séduction du mystère (...) Rome, la Grèce, l'Égypte, l'Assyrie s'étalent à nos yeux. Encore! encore! s'écrie l'archéologue, le chercheur avide, l'amant du passé, le philosophe qui veut retrouver l'homme jusque dans son origine, qui interroge le silex, l'os brisé dont la moëlle a servi au festin du troglodyte. »<sup>5</sup>

Lors de la cinquième session du Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques, qui se tient à Bologne en octobre 1871, Eugène Dognée, sans doute en tant que « conseiller de l'Académie d'Archéologie » demande que la sixième session se tienne en Belgique, sous la présidence de l'illustre géologue J.J. Omalius d'Halloy (1783-1875)<sup>6</sup>. Ainsi, les congressistes vinrent à Bruxelles en août 1872, où ils seront reçus par les deux vice-présidents, dont Gustave Hagemans. Le secrétariat est assuré par Édouard Dupont, directeur du Musée royal d'Histoire naturelle<sup>7</sup>. Voilà donc une importante réunion scientifique que notre collectionneur a orchestrée, une réunion à laquelle participent tous les « grands » de l'époque. Plusieurs excursions sont par ailleurs organisées: aux grottes de la vallée de la Lesse, aux mines de silex de Spiennes, aux levées de terre d'Hastedon.

Mais au-delà de l'objectivité scientifique, Gustave Hagemans sait également *faire vivre* l'archéologie, cherchant à « rendre coeur et âme » aux figures ancestrales.

« Pourquoi ne pas donner aux élèves à la fois un cours d'histoire et d'archéologie; pourquoi ne pas loger l'âme de ces hommes qui appartiennent à l'histoire, dans les corps qui furent les leurs; pourquoi ne pas les montrer dans le centre où ils se mouvaient? Mais non, toujours une aride histoire, hérissée de noms et de dates; jamais l'archéologie frappant les yeux comme un tableau qui se daguerréotype dans l'esprit. Craint-on de faire du roman,

<sup>4</sup> G. HAGEMANS, *Discours (sur l'utilité de l'archéologie)*, in : *Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique* I (2ème série des Annales) (1864-1874), p. 148-149.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 825. Ce discours est donné en séance publique du 28 juin 1874. Il reproduit en bonne partie un texte figurant dès 1863 dans le *Cabinet d'amateur* (page 272 pour notre citation). Cfr. note 8.

<sup>6</sup> *Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques. Compte-rendu de la cinquième session à Bologne, 1871*, Bologne, 1873, p. 329. Gustave Hagemans fera une intervention parlementaire à ce propos, le 1<sup>er</sup> février 1872.

<sup>7</sup> *Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques. Compte-rendu de la sixième session à Bruxelles, 1872*, Bruxelles, 1873, p. 21. Voir p. 22-24 pour les participants belges.

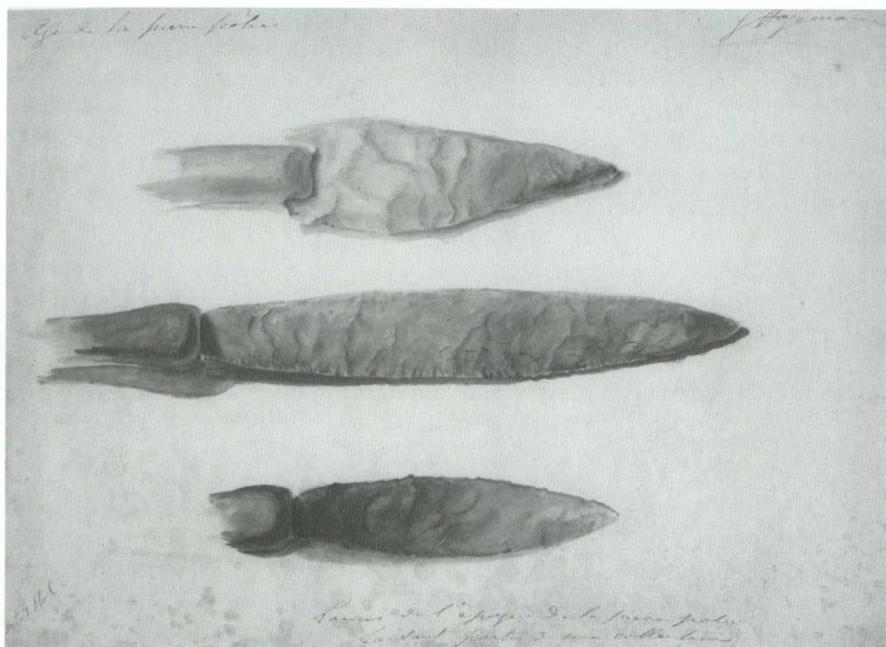


Fig. 2. Gustave HAGEMANS (1830-1908), *Illustration de pointes de silex de « l'âge de la pierre polie »*, encre et aquarelle sur papier. Archives Hagemans. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire (Bibliothèque de l'Antiquité, Réserve précieuse, n° 130.343).

parce qu'on fera vivre d'une vie réelle et avec leur physionomie vraie des personnages dans un milieu palpable? »<sup>8</sup>

Hagemans ne croyait pas si bien dire. À l'occasion d'un rapport sur les grottes de la Lesse en 1865, ce dernier formulera le premier projet d'un roman, intitulé *Le Poignard de Silex* (Fig.2), qu'il écrira tout en s'excusant de ne posséder « le talent qu'il faut pour savoir, comme certains de nos maîtres en l'art d'écrire, rendre plein d'attraits les tableaux les plus écœurants » (!)<sup>9</sup>.

*Le Poignard de Silex* est présenté sous forme de conférence, le 12 avril 1888, à la Société d'Archéologie de Bruxelles et sort, un an plus tard, sous forme de plaquette, la conférence recevant un compte rendu fort élogieux dans les *Annales* de la Société. Par la question posée plus haut, par la réponse qu'il y donne sous forme d'écrits, Gustave Hagemans s'affirme ainsi un précurseur de l'égyptologue Jean Capart, celui de *Makit* ou d'*Un roman vécu il y a vingt-cinq siècles*<sup>10</sup>, ce qui

<sup>8</sup> G. HAGEMANS, *Un cabinet d'amateur. Notices archéologiques et description raisonnée de quelques monuments de haute antiquité*, Liège/Leipzig, 1863, p. 272.

<sup>9</sup> G. HAGEMANS, *Le poignard de silex*, Bruxelles, 1889, p. VI.

<sup>10</sup> J. CAPART, *Makit. Une histoire de souris au temps des Pharaons*, Bruxelles, 1937; J. CAPART, *Un roman vécu il y a vingt-cinq siècles. Histoire d'une famille sacerdotale aux VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles avant J.-C.*, Bruxelles, 1941 (la première édition est de 1914).

n'est pas un mince compliment. Notons, par ailleurs, que Hagemans pratiquait également l'eau-forte qui lui servait à illustrer des sites archéologiques, comme en témoigne Maurice Kunel. Bien que cette pratique fût de nature à rapprocher les goûts de Hagemans et de Rops, ce dernier ne semblait pourtant pas apprécier « cette eau-forte pour troglodytes », même si l'homme lui était devenu sympathique<sup>11</sup>.

## Félicien Rops et les attraits du...pittoresque

Quant à Rops, les raisons de son voyage sont – apparemment – aussi sérieuses. L'artiste est en effet correspondant de *L'Indépendance belge* pour lequel il écrit quatre comptes rendus entre le 7 et le 10 août, qui furent publiés entre le 13 et le 17 août 1874<sup>12</sup>. Rops ne pouvait pas réellement prétendre à une qualité de journaliste – bien que sa plume soit extraordinaire – ni de spécialiste de l'archéologie. L'artiste a néanmoins un intérêt pour la discipline, comme en témoigne, à l'occasion du colloque, l'intervention de Gustave Hagemans signalant une découverte faite par Rops à Thozée :

« Ayant eu des travaux de terrassement à faire dans sa propriété [le château de Thozée, près de Mettet (Namur)] (...) il trouva une terre noirâtre ressemblant à de la tourbe [à un mètre de profondeur]. En creusant assez profondément encore, il découvrit un vase en terre, de forme grossière et primitive, à parois épaisses, semblable, paraîtrait-il aux vases qui parfois accompagnent les silex. Sous ce vase se trouvait un énorme cep de vigne sauvage (*Vitis labrusca*), chose assez remarquable dans cette partie de la contrée, où la vigne ne vient plus. »<sup>13</sup>

Rops profitera des jours passés en Scandinavie pour réaliser de nombreuses esquisses, peintures et quelques gravures ; la pratique de la peinture était d'autant plus du voyage que Maurice Hagemans était un jeune peintre pour lequel Rops a joué un rôle de conseil, peut-être de mentor<sup>14</sup>. Il tient en tout cas son élève en haute estime puisqu'il proclame, au détour d'une lettre, que Maurice Hagemans est « un nom de vaillant peintre que je vous prie de retenir, et qui aura cours (...) »<sup>15</sup>.

Les liens entre la famille Hagemans et Rops sont sans doute renforcés par une amitié maçonnique. À en croire de récentes publications, Rops fréquentait « Les Vrais Amis de l'Union et du Progrès réunis »<sup>16</sup>, l'atelier de Gustave où il retrouvait également le peintre François Roffiaen (1820-1898), que l'on retrouve dans la liste des participants au congrès.

<sup>11</sup> M. KUNEL, *La vie de Félicien Rops, d'après sa correspondance et des documents inédits*, Bruxelles, 1937, p. 53.

<sup>12</sup> *L'Indépendance belge*, n°225, 13 août 1874, n°226, 14 août 1874, n°227, 15 août 1874, n°228-229, 16 et 17 août 1874. Articles publiés *in extenso* à la fin du présent article.

<sup>13</sup> G. HAGEMANS, *Communication*, in : *Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques. Compte rendu de la 7ème session*, Stockholm, 1874, p. 111.

<sup>14</sup> Maurice Kunel affirme que Rops « donne les premières leçons de peinture à Maurice Hagemans ». M. KUNEL, *Félicien Rops, sa vie-son œuvre*, Bruxelles, 1943, p. 53.

<sup>15</sup> *Maurice Hagemans (1852-1917)*, Dinant, Maison de la Culture, 1987, p. 10. Cfr. p. 79

<sup>16</sup> P. DELSEMME, *Les écrivains francs-maçons de Belgique*, Bruxelles, 2004, p. 119-121; L. AWOUST, *Félicien Rops*, in: L. NEFONTAINE, *Illustres et francs-maçons*, Bruxelles, 2004, p. 69-74.

Y aurait-il d'autres motivations ? Les raisons cryptées, brandies par Rops dans sa correspondance, sont, à la mesure du personnage, aussi peu vraisemblables que farfelues et, dès lors à rajouter à la mythologie personnelle de l'artiste. Dans une lettre à l'ami Léon Dommartin, Rops s'exclame « Je suis correspondant de l'Indépendance pour le Congrès de je ne sais plus quoi. – On me couvre d'or ! »<sup>17</sup>. L'argent ? C'est plausible, à une époque où Rops consomme sa rupture avec sa femme Charlotte Polet de Faveaux et, de ce fait, quitte le château de Thozée et ses habitudes de bourgeois de province<sup>18</sup>. On peut toutefois douter que le journal ait « couvert d'or » un chroniqueur au style caustique et échevelé alors que, simultanément, un chroniqueur « officiel » sous le pseudonyme « D. » rendait compte – plus sérieusement cette fois – des travaux et des débats du congrès<sup>19</sup>.

La lettre, par ailleurs, témoigne d'un intérêt relatif pour le contenu des communications, ce que contredit le contenu d'une autre lettre. À Jean d'Ardenne, en effet, Rops demande de vérifier aux bureaux du journal l'orthographe des noms (« ne laisse pas passer dans mes lettres des fautes de langue »), mais aussi « qu'elles soient signées de mon nom, j'y tiens pour plusieurs raisons scandinaves »<sup>20</sup>.

Côté cœur, Rops semble avoir été fort sensible au charme discret de Christina Nilsson, la fille de l'archéologue Nilsson<sup>21</sup>. Dans une lettre à Armand Gouzien, Rops note que « les Suédoises ressemblent toutes à Christina Nilsson »<sup>22</sup>. Dans une étude sur Maurice Hagemans, Albert Wayens note que Nilsson, présent avec sa fille au Congrès international d'archéologie de 1872, avait visité le site archéologique de Freyr avec sa fille<sup>23</sup>. Rops avait peut-être rencontré les Nilsson lors de leur voyage en Belgique. À en croire Wayens, « c'est peut-être pour revoir Hild. [sic] Nilsson que Rops avait réussi à se faire désigner comme envoyé spécial à ce congrès »<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> V. LEBLANC, *Félicien Rops, Impressions de voyage*, Bruxelles, 2003, p. 33.

<sup>18</sup> Maurice Kunel semble confirmer cette hypothèse « Rops, sur un coin de table, à l'hôtel, rédigeait ses impressions qu'il envoyait à *L'Indépendance* avec l'espoir, chaque jour, de toucher par exprès le prix de son labeur, ce dont il avait pressant besoin ». M. KUNEL, *op. cit.*, 1937, p. 55.

<sup>19</sup> Dans l'état actuel des connaissances, il nous est impossible de préciser l'identité de « D. ». À travers le dépouillement des comptes rendus, il pourrait s'agir de Dassonville (« St. Hubert »), de E. Delvaux (« lieutenant. Charleroi »), Demeur (« avocat. Bruxelles »), P. Desguin (« professeur à l'école industrielle du musée de l'industrie. Bruxelles »), Ch. Dumon (« inspecteur général des ponts et chaussées. Namur ») ou E. Dupont (« directeur du musée d'histoire naturelle; *vice président*. Bruxelles »).

<sup>20</sup> *Lettres à un ami vagabond. Correspondance de Félicien Rops à Jean d'Ardenne, 1870-1887*, présentée et annotée par Olivier Salazar-Ferrer, Marseille, 1994.

<sup>21</sup> Dans le troisième article de *L'Indépendance*, Rops nous apprend que Mlle Nilsson pratiquait la sculpture en amateur : « Nous remarquons parmi ces dernières [dames] Mlle Nilsson, la fille de l'illustre savant qui a hérité de la vive intelligence de son père et qui fait en ses heures de la bonne et belle sculpture ».

<sup>22</sup> V. LEBLANC, *op. cit.*, p. 37.

<sup>23</sup> Fouillé par Édouard Dupont en 1870-1871, voire encore en 1872: c'est un but d'excursion tout indiqué pour les congressistes. Voir E. WARMENBOL, *Waulsort, du Néolithique à l'époque romaine*, in : A. WAYENS (éd.), *Notes Waulsortoises*, II, Waulsort, 1982, p. 255-341.

<sup>24</sup> A. WAYENS, *Les écrits inédits de Maurice Hagemans*, Namur, 1990, p. 11.

## Le voyage

Les informations objectives relatives au voyage sont difficiles à rassembler, du fait, nous le verrons plus bas, de l'imagination débordante de Félicien Rops. Il semble exact que les quatre hommes soient passés par Hanovre et Hambourg avant de rejoindre Copenhague, de nuit, par bateau depuis Kiel, sur la Baltique. Rops s'enthousiasme pour la capitale danoise :

« Il y a évidemment entre les Danois et les Belges une grande analogie et, de plus, certaines parties de Copenhague rappellent des quartiers de Bruxelles. Les gens y ont une allure leste et dégagée, une figure bienveillante qui contrastent avec la patauderie (sic) de l'Allemagne du Nord et surtout avec l'insociabilité que les Prussiens ont élevée à la hauteur d'une religion. »  
[premier article]

Rops visite le musée du sculpteur néo-classique Thorvaldsen, avant, le lendemain, de traverser le détroit de l'Øresund jusqu'à Malmoe [Malmö] en Suède<sup>25</sup>. De là, les voyageurs prennent le train jusqu'à Jokoping [Jönköping] où ils passent la nuit, puis, le lendemain (probablement le 6 août), rallient Stockholm.

Le 7 août, le congrès inaugure les travaux des archéologues européens. Dans ses lettres, Rops s'amuse beaucoup à tourner en ridicule les manières guindées des savants et de l'intelligentsia qui assistent à la manifestation :

« Car, autant les vrais savants sont doux, modestes, bienveillants, et se tiennent cois, comme ce bon M. de Quatrefages, qui ne s'occupe que de trouver un bon petit coin pour reposer sa bonne petite tête, il y a de faux savants qui tapagent et piaillent comme les geais d'Aristophane. (...) Ils sortent des académies de province raides, gonflés, grimauds et gourmés, clignant derrière leurs lunettes bleues et injuriant en toutes langues trépassées les soleils d'or, les vieux arbres, les rochers, les fleurs, les oiseaux, les papillons, toute la grande nature qui les regarde passer dans leur laideur, du haut de son immuable et éternelle beauté! » [premier article]

La charge rappelle les croisades anti-bourgeois du temps des revues de caricatures auxquelles Rops avait participé dans les années '50 et au début des années '60, *Le Crocodile* et *L'Uylenspiegel*. Le ton ne diffère pas de celui utilisé par l'artiste dans les rares œuvres où il traitera d'archéologie, notamment la gravure *L'Accouplement préhistorique* (Fig.3), ou *La Société archéologique de Cythère* (Fig.4), l'un des dessins réalisés pour les *Cent légers croquis* (suite de 114 dessins réalisés entre 1878 et 1881 pour le bibliophile parisien Jules Noilly), enlevé par un pinceau badin comme l'était la plume lorsque, dans son premier compte rendu pour *L'Indépendance*, Rops fantasmait à voix haute en observant Elseneur depuis le bateau pour Malmö: « Quelle grandeur épique gagnent certains lieux auxquels ont touché les poètes! Cythère dort au milieu de la mer de Crète, mais en regardant bien on verrait dans son ciel bleu tournoyer les colombes de Vénus/Aphrodite. » [premier article]

<sup>25</sup> Nous insérons entre crochets les orthographes actuelles des villes citées par Rops dans sa correspondance.

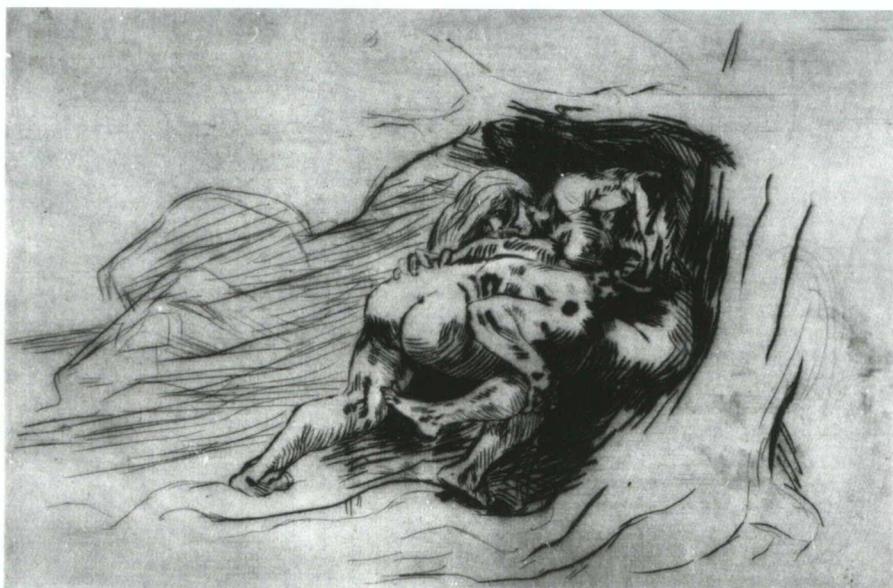


Fig. 3. Félicien ROPS (1833-1898), *Accouplement préhistorique*, eau-forte et pointe sèche [ROUIR 785].

Pour autant, l'artiste prend le soin de détailler les débats avec minutie, tout comme il détaille la partie « mondaine » du séjour, réceptions, soirées, excursions – parfois en présence du Roi de Suède – auxquelles participent les congressistes.

À la fin du congrès, Rops et les Hagemans se rendent en Dalécarlie, dans le centre du pays. Le 16 août, Rops avait écrit à l'éditeur Poulet-Malassis : « ... Je vous expliquerai plus tard et longuement comment il a fait que j'ai roulé 600 lieues en steamer, en chemin de fer, en poste et en charrette norvégienne pour venir échouer au pied des Dofrines, les Pyrénées de la Nordland, avec ma boîte à couleurs... », ce qui est impossible puisque, à ce moment, il entame seulement le voyage à travers la Suède avant d'entrer en Norvège<sup>26</sup>.

De Stockholm, ils prennent vraisemblablement le train et passant par Uppsala puis par Falun, se rendent au bord du Lac Siljan. Là, Rops s'étonne des traditions populaires, encore très vivaces. Dans une veine pittoresque digne de l'ethnographie de l'époque, il réalisera une gravure représentant une « Dalécarlienne »

<sup>26</sup> R. DELEVOY, G. LASCAULT, J.-P. VERHEGGEN, G. CUVELIER, *Félicien Rops*, Bruxelles, 1985, p. 122.

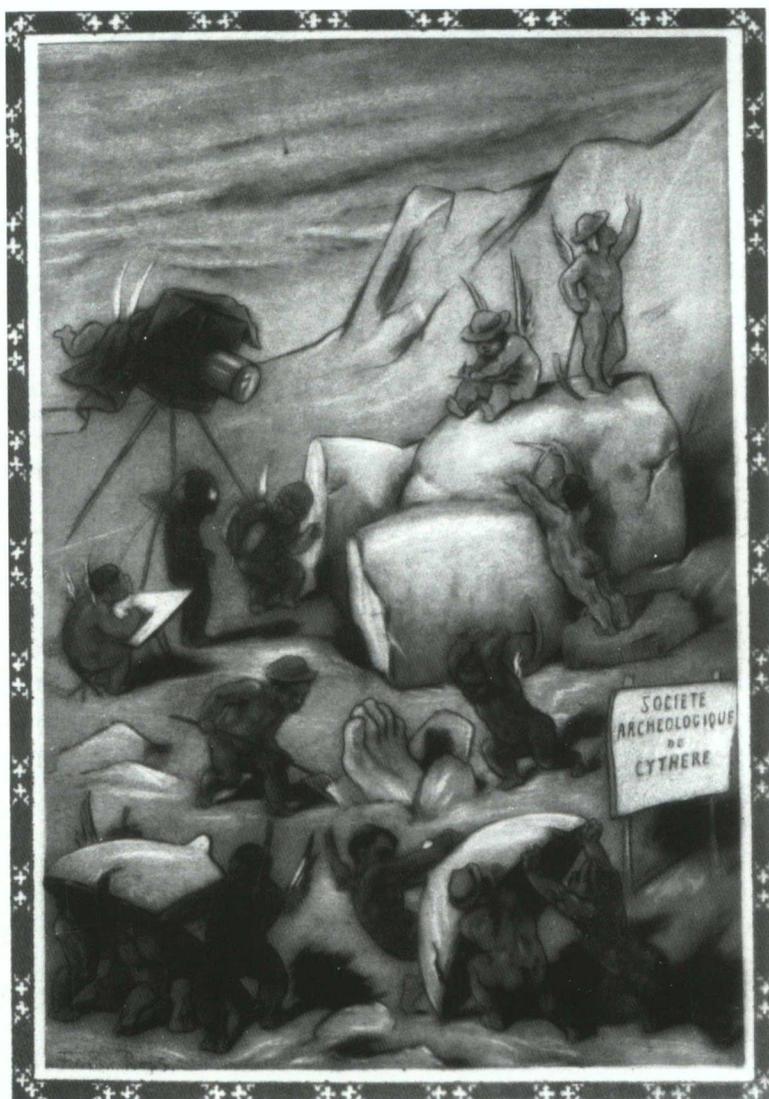


Fig. 4. Félicien ROPS (1833-1898), *Société archéologique de Cythère*, crayons de couleur et aquarelle sur papier Pelée. Collection privée.



Fig. 5. Félicien ROPS (1833-1898), *La Dalécarlienne*, 1874. Eau-forte. [ROUIR 858]

[Rouir 858] (Fig.5)<sup>27</sup>. Un dessin – inversé, ce qui indique qu’il a servi de modèle à la gravure - au dos d’une lettre illustrée de Rops à Léon Dommartin nous donne des précisions quant au sujet. La légende, en effet, la présente comme une jeune femme dessinée au bord du lac Siljan, le 25 août 1874. Au bas de la lettre, Rops ajoute « je t’envoie le portrait de mon hôtesse ».

Le reste du voyage est plus énigmatique. Dans la première lettre à Dommartin, Rops dit « je pars pour Stockholm et la Laponie ! »<sup>28</sup>. Dans sa lettre à Armand Gouzien, il s’exclame « qu’il [Rops] peindra successivement la ville de Lahn un jour de fête en Dalécarlie, la ville de Pitea en Laponie avec les Lapons, et la ville de Hammersfest au Cap Nord ! »<sup>29</sup>. Dans une lettre à Hen, il confirme la présence en Laponie : « j’ai rapporté de Norwège [sic] et de Laponie de pures merveilles ! »<sup>30</sup>.

La réalité est probablement différente, tant il est vraisemblable de penser que les Hagemans et Rops ne se sont pas rendus dans les contrées évoquées par l’artiste namurois. Dans une lettre à Henri Liesse, Rops témoigne des distances et de la difficulté d’un périple jusqu’en Laponie ou au Cap Nord : « (...) je tâcherai de gagner Christiana et si je peux le cap Nord et les Lapons. Mais regarde la carte de la bonne Suède et songe que pour la traversée de Malmö à Stockholm en largeur on reste deux jours en chemin de fer ! »<sup>31</sup>

Une gravure accrédite cette hypothèse. Le 25 août, Rops est au lac Siljan, or une eau-forte représentant une Norvégienne [Rouir 803](Fig.6) est titrée en bas à droite « Borso, août 1874 ». Par Borso, Rops entend Børso, près de Trondheim en Norvège ; il semble complexe de quitter le lac Siljan le 25 août, remonter jusqu’en Laponie puis traverser la péninsule jusqu’en Norvège en tout au plus cinq jours ! Nous analyserons plus bas la part de fantasme du voyage ropsien. Mais pour l’heure, bornons-nous à défendre l’hypothèse que les quatre hommes ont plutôt traversé vers le 26 août la péninsule scandinave de part en part depuis Mora, au nord du Lac Siljan, en charrette et en train, jusque Børso, puis Trondheim.

Rops mentionne ensuite Christiansen, probablement Kristiansund, puis Christiana, qui est le nom d’Oslo jusqu’en 1925. On peut penser que le voyage a été effectué en bateau depuis Trondheim, le long des fjords norvégiens, au moins jusqu’à Stavanger. Selon Maurice Kunel, les quatre hommes ne se seraient pas rendus à Oslo mais auraient directement pris le bateau de Stavanger vers Hambourg, avant de retourner en Belgique en train depuis l’Allemagne<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> La mention [Rouir] suivi d’un numéro fait référence au catalogue raisonné de référence d’E. ROUIR, *Félicien Rops, Catalogue raisonné de l’œuvre gravé et lithographié*, t.3, *Les eaux-fortes*, Bruxelles, 1992.

<sup>28</sup> V. LEBLANC, *op. cit.*, p. 33.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 37.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 39.

<sup>31</sup> *Lettres à un ami vagabond, op. cit.*, p. 11.

<sup>32</sup> M. KUNEL, *op. cit.*, 1937, p. 58-59.

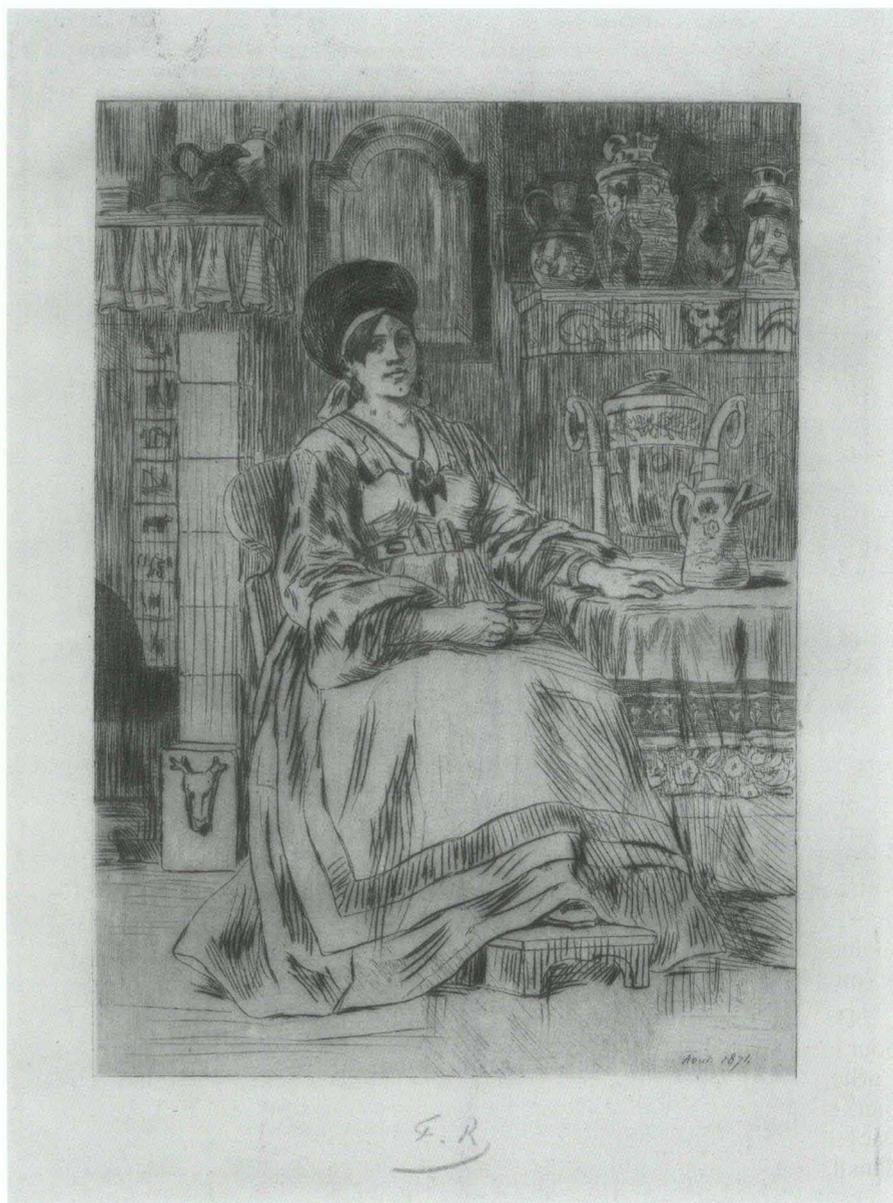


Fig. 6. Félicien ROPS (1833-1898), *Norvégienne de Borso*, 1874. Eau-forte et pointe sèche, [ROUIR 803]

Au total, Rops mentionne 3 semaines de voyage<sup>33</sup>, ce qui est plausible. La présence en Scandinavie se situe entre le 5 ou le 6 août jusqu'à la fin du mois, à laquelle il faut rajouter quelques jours pour le trajet de Bruxelles à Hambourg ce qui fait, au total, un mois entier.

## Récit du périple romantique

Pour l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle, le voyage est une question d'imaginaire avant d'être un simple dépaysement touristique. Le voyage, en réalité, se situe dans la frontière nébuleuse entre la découverte de mondes inconnus et le tourisme, surtout pratiqué au XX<sup>e</sup> siècle. Le Grand Nord, il faut le souligner, a tout pour fasciner puisque, après la découverte de l'Amérique, de l'Orient et des grands détroits, la conquête des pôles aiguise l'appétit des grands voyageurs au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

On mesure aujourd'hui à quel point les voyages romantiques au XIX<sup>e</sup> siècle relèvent plus, à travers les traces qu'en laissent les carnets de notes, journaux, correspondances, romans, d'une écriture fantasmée que de la description objective d'un déplacement. Récemment, dans son livre intitulé « *le menteur magnifique* », Michel de Jaeghere démontrait combien le voyage de Chateaubriand en Grèce accumulait les preuves d'objectivité scientifique pour dissimuler l'égo romantique, n'hésitant pas à décrire des sites jamais visités ou embellissant les descriptions par des textes compilés avant le voyage<sup>34</sup>.

Pour caractériser la narration du voyage, de Jaeghere parle de « réécriture » plutôt que d'écriture, et ce néologisme pourrait, par translation, s'appliquer également à la « réécriture » du voyage en Scandinavie opéré par Félicien Rops à travers sa correspondance. De la même manière que l'écrivain romantique, Rops a probablement utilisé une source de référence, le livre d'Albert Vandal, *En karriole à travers la Suède et la Norvège*, paru chez Plon en 1876, deux ans après le voyage opéré par l'artiste et les Hagemans. Le livre connut un succès de librairie – au moins trois éditions en moins de dix ans – et était disponible en édition courante au moment où Rops séjournait à Paris, ce qui laisse penser qu'il l'a lu.

De fait, on constate que, plus le temps passe et plus Rops « invente » le voyage pour lui donner l'ampleur romantique de la découverte. Dans une lettre à Edmond Carlier, Rops relate un retour épique à Copenhague « après sept jours de grosse mer, et avoir été pris des fièvres dans un petit village du Nord de la Norvège [sic] »<sup>35</sup>. L'artiste diagnostiquera lui-même le terrible « blue fire » qui – toujours dans la même lettre –, l'a fait souffrir « comme un damné ».

Avec les années, Rops finira par dire qu'il est remonté bien plus au nord, dans les îles Lofoten. À Liesse, en 1879, il écrira : « J'ai côtoyé sur deux cent lieues de côtes scandinaves ; je me suis assis sous les toits des îles Lofoten où les femmes

<sup>33</sup> Lettre à Léon Dommartin. Citée dans V. LEBLANC, *op. cit.*, p. 33.

<sup>34</sup> M. DE JAEGERE, *Le menteur magnifique. Chateaubriand en Grèce*. Paris, 2006.

<sup>35</sup> V. LEBLANC, *op. cit.*, p. 38.

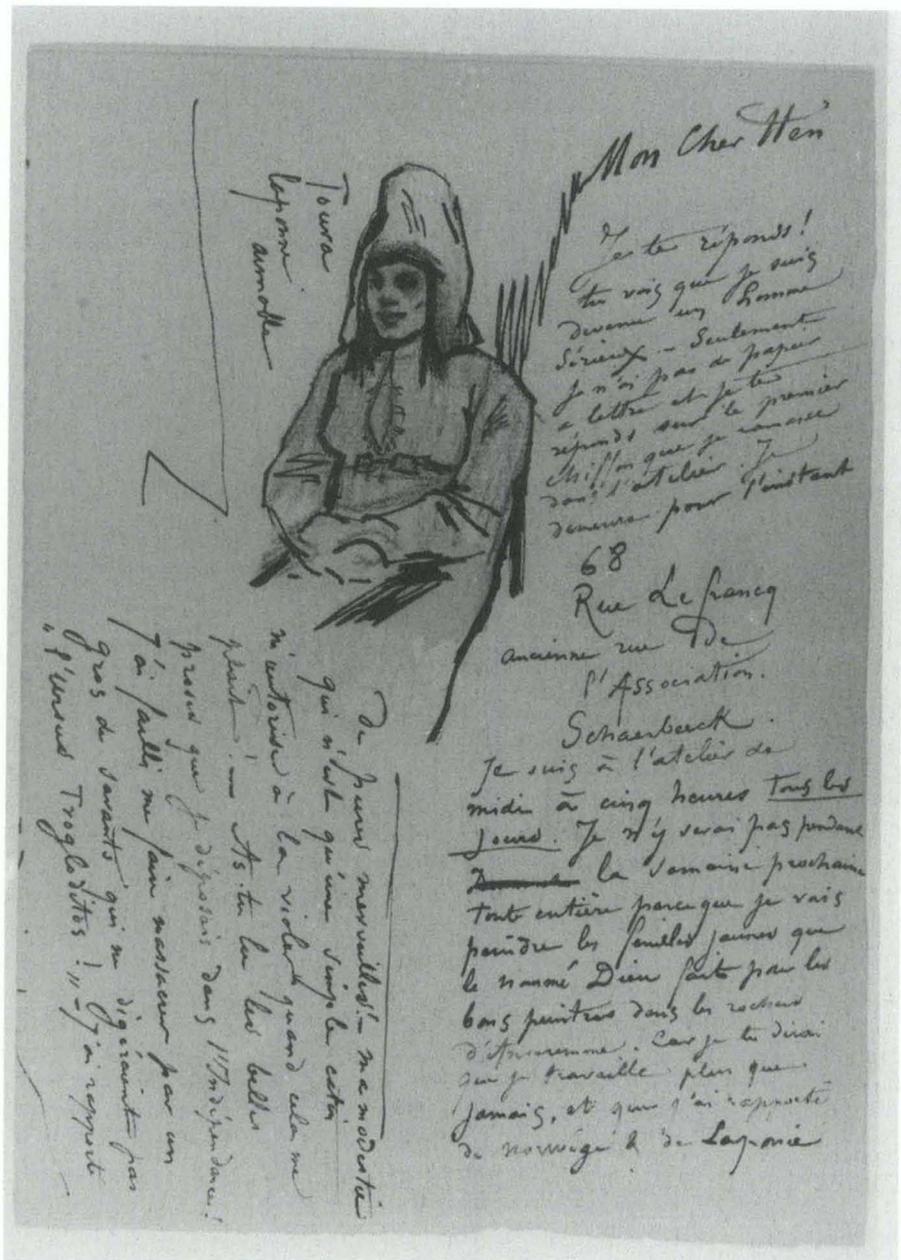


Fig. 7. Lettre de Félicien Rops à Léon Dommartin. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 2237. ©AML.

ont l'air de poursuivre un rêve commencé sous d'autres planètes, j'ai mangé du renne avec les Lapons et bu de l'eau de vie de bouleaux avec des esquimaux qui avaient leurs yeux peints en noir, les yeux de neige Snow blindness »<sup>36</sup>.

Plus drôle, accompagnant une lettre à Hen, Rops dessine une Lapone qu'il légende «Toura laponne aimable et des paysages » (Fig.7) ; or Toura se trouve en Sibérie russe, endroit que, de toute évidence, l'artiste n'a pas visité<sup>37</sup>.

À moins de découvrir de nouvelles sources, il est vain de démêler avec exactitude la part de réel et d'imaginaire dans le voyage effectué par Rops et les Hagemans tant le récit a été écrit et réécrit. Tout au moins peut-on déterminer que Rops n'a probablement pas visité la Laponie suédoise, le Grand Nord norvégien et certainement pas la Laponie russe.

Le processus, étonnant à nos yeux, n'a, au fond, rien de très extraordinaire au XIX<sup>e</sup> siècle, une époque où le voyage sert de prétexte au grand brassage des imaginaires. De ce point de vue, le croisement des savoirs – art et archéologie – est plus qu'un seul concours de circonstances, dans la mesure où il actualise la grande rêverie du XIX<sup>e</sup> siècle, ce mythique retour aux origines mis à mal par l'urgence de la modernité.

## La peinture

S'il est une partie de la production ropsienne que le voyage en Suède permet d'étudier, c'est bien la peinture de paysage. Une forme de tradition historiographique n'a retenu de l'artiste namurois que l'aspect « satanique » de son œuvre, les gravures – diaboliques, érotiques – réalisées pour la plupart à Paris en regard des principaux textes de la littérature symboliste et décadente. Il faut dire que, en s'établissant à Paris, Rops a donné la pleine mesure de son talent dans une veine qui lui avait assuré réussite et reconnaissance. Dès lors, il a lui-même minimisé sa production peinte, n'exposant ses œuvres qu'à de rares exceptions et la valorisant très peu dans sa correspondance.

Pour autant, on sous-estime aujourd'hui – et l'on méconnaît, surtout – sa production comme artiste paysagiste alors que, l'hypothèse devrait être vérifiée dans un texte plus conséquent, Rops est – techniquement au moins – l'un des grands novateurs de la peinture de paysage en Belgique dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au moment où Rops part en Suède, il est parfaitement au courant des recherches les plus récentes en Belgique et en France. N'oublions pas que l'artiste est membre fondateur de la Société libre des Beaux-Arts (1868), premier

<sup>36</sup> *Lettres à un ami vagabond*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>37</sup> V. LEBLANC, *op. cit.*, p. 39. Lettre conservée aux Archives et Musée de la Littérature (AML, Bruxelles), cote ML 2237-360. Kunel confirme cette hypothèse : « À côté de ces œuvres qui portent une marque d'authenticité, il en est d'autres « Prêtre russe » et « Le Moujik » chiffrées 1874 que Rops déclarait avoir faites à Tornéo, en Laponie russe. Or, jamais il n'alla jusque là ». M. KUNEL, *op. cit.*, 1937, p. 58-59.

groupe indépendant défendant la pratique moderne du paysage et, de ce fait, précurseur du groupe d'avant-garde Les Vingt<sup>38</sup>.

Deux mois avant son départ, Rops est à Paris, où il partage un appartement, passage Sainte-Marie, rue du Bac, avec le peintre Louis Artan de Saint-Martin, l'un des principaux maîtres du paysage belge. À cette occasion, il hante le café Guerbois, où il se lie avec Édouard Manet. Il se rend également sur l'île de la Grande-Jatte, à Asnières et à Argenteuil, où peignent, à la même époque, les peintres impressionnistes français, Monet et Renoir en particulier<sup>39</sup>.

Dans son petit ouvrage – le premier du genre – consacré à « Rops peintre », Maurice Exsteens soulignait que, en 1875, la peinture de Rops passait au « réalisme », avec une gamme de couleurs franches et une palette éclaircie<sup>40</sup>. À la lumière des œuvres peintes en Suède et en Norvège fin 1874, on peut légitimement se demander si la pureté atmosphérique des pays scandinaves n'a pas joué un rôle dans cette mutation.

À l'heure actuelle, il nous reste une dizaine de paysages, le plus souvent des huiles de petits formats, 20 par 30 centimètres, plus rarement 25 par 60 centimètres<sup>41</sup>. L'exception est constituée par un paysage représentant Klampenborg, peint au revers d'un panneau de porte (44 x 80 cm) de la colonie d'Anseremme et qui décorait l'une des chambres de l'auberge du « Repos des artistes ». Avec un format aussi grand, on peut penser que cette œuvre n'a pas été peinte en Scandinavie mais serait bien l'une des seules à avoir été réalisée en Belgique, d'après des esquisses ou des photographies.

Pour le reste de la production, il ne s'agit guère de tableaux « définitifs » mais de pochades travaillées rapidement sur le motif, campant les lumières, les couleurs et les ambiances avec grande économie de moyens. Au point de vue technique, les œuvres – essentiellement des marines – témoignent d'un tournant dans l'œuvre peint de Rops. Jusque là, l'artiste namurois avait surtout prolongé les recherches picturales de Courbet dans les œuvres réalisées en bordure de Meuse<sup>42</sup>. La pâte est épaisse, les compositions ne sont pas toujours dénuées d'un certain romantisme alors que, par endroits, les empâtements blancs qui accrochent la lumière engendrent une nouvelle luminosité caractéristique de l'œuvre de Courbet et très étrangère aux ambiances sombres de l'École de Barbizon.

À l'époque du voyage en Suède, Rops semble surtout marqué par l'œuvre de Manet, qu'il avait rencontré à Paris et dont il avait certainement vu les œuvres. Ce faisant, il se détache des empâtements de Courbet dont la postérité sera pour-

<sup>38</sup> À ce propos, on lira : R. HOZÉE, *Courbet en Belgique*, in : *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Gand, Musée des Beaux-Arts, 1997, p. 152-156.

<sup>39</sup> R. DELEVOY, G. LASCAULT, J.-P. VERHEGGEN, G. CUVELIER, *op. cit.*, p. 120.

<sup>40</sup> M. EXSTEENS, *Félicien Rops peintre*, Bruxelles, 1933, p. 13.

<sup>41</sup> Le répertoire établi par Guy Cuvelier montre également un paysage de Suède daté de 1871, conservé au Museum voor Schone Kunsten de Gand. Cette attribution est sans doute erronée puisqu'il n'y a aucune trace d'un voyage en Suède à cette date. R. DELEVOY, G. LASCAULT, J.-P. VERHEGGEN, G. CUVELIER, *loc. cit.*

<sup>42</sup> Lire l'article de R. HOZÉE, *loc. cit.*

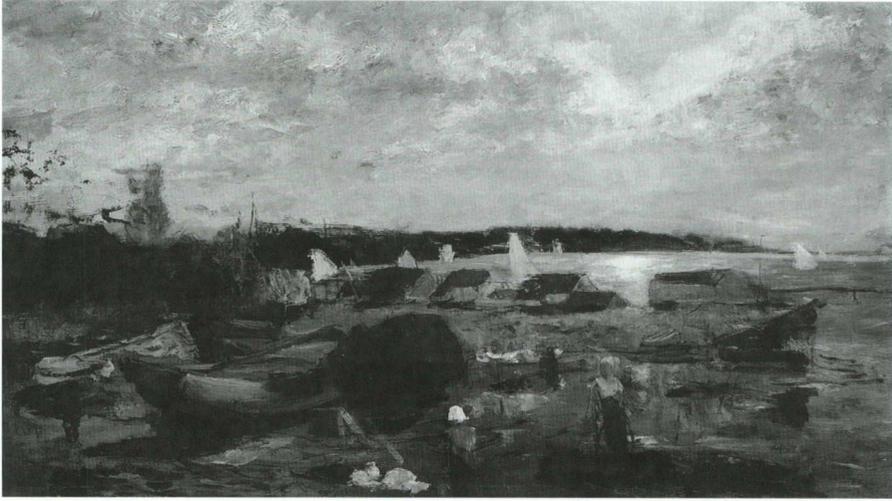


Fig. 8. Félicien ROPS (1833-1898), *Paysage de Scandinavie*, Huile sur toile, Namur, Musée Félicien Rops.

tant importante en Belgique, des peintres tels qu'Artan les utilisant à foison dans ce qu'on appellera « l'école du gris ». Rops, lui, tentera d'appliquer en Scandinavie un procédé qu'il avait admiré chez un jeune artiste, Périclès Pantazis (1849-1884), qu'il avait amené en 1873 à la colonie d'Anseremme. Rops dira dans une lettre : « sa facture [celle de Pantazis] au couteau donne des choses que jamais la brosse ne donne. Je ne sais pas m'en servir et je le regrette car cet instrument moderne est une trouvaille. Hagemans en pince fort joliment. C'est plus spirituel que la brosse »<sup>43</sup>. On s'amusera de constater que la maîtrise du jeune Hagemans semble ici lui valoir l'admiration de Rops ; plutôt que d'un simple écolage, il faudrait dès lors envisager la possibilité d'influences croisées entre les deux hommes à l'occasion du voyage en Suède.

Grâce au couteau, Rops évolue vers cette touche si typique de Manet, plate, presque floue, ramenant la vraisemblance des volumes à un plaisir moderne de la surface (Fig.8). Par ailleurs, on constate que, dans la plupart de ses pochades scandinaves, Rops utilise d'étonnantes contrastes de couleurs pures dont on ne trouve que peu d'équivalents dans « l'école du gris » et les marines peintes, à cette époque, à la Mer du Nord par les artistes belges<sup>44</sup>. Rops lui-même était très satisfait de sa peinture, puisque, dans ses lettres, il s'écrie : « je rapporte des études

<sup>43</sup> Cité dans le catalogue *Natures de peintres*, Bruxelles, Hôtel de Ville, 16 février-12 juin 2005, p. 113.

<sup>44</sup> On lira avec intérêt l'argumentation de Camille Lemonnier, l'un des principaux mécènes du paysage en Belgique qui, dans un article de 1874, critique « l'école du gris » et défend un usage renforcé des couleurs pures. C. LEMONNIER, *Belgique, Un coin du salon de Gand. Les peintres du gris*, in : *L'Art universel*, n°15, 15 septembre 1874, p. 211-212.

à faire crever Manet »<sup>45</sup> ou encore « (...) j'ai rapporté de Norwège [sic] et de Laponie de pures merveilles ! »<sup>46</sup>.

Le statut ambigu des paysages scandinaves justifie certainement qu'on ne se soit pas appliqué à analyser en profondeur cette production ; Rops, en effet, laisse ses projets à l'état d'esquisses qu'il n'expose ni ne vend puisque, la plupart du temps, il les donne à des amis peintres ou écrivains ou les garde pour lui. On peut se demander pourquoi l'artiste s'est détourné d'une œuvre que lui-même considérerait comme « de pures merveilles ». Le succès de sa gravure à Paris lui a-t-il fait oublier ses amours de jeunesse ? Ce n'est pas impossible. Pour autant, on aurait tort de ne pas réévaluer ses marines scandinaves, probablement l'une des rares tentatives dans la peinture belge des années 1870 de donner un équivalent à la peinture impressionniste française, alliant lumière et couleur pure.

L'un dans l'autre, ce sont donc des motivations croisées qui, en tissant des liens d'amitiés entre les protagonistes du périple, ont poussé Félicien Rops, Gustave Hagemans et ses fils à se rendre en Suède. Amplifiée par « l'aventure », l'anecdote du voyage prend l'allure d'un événement. Pour la jeunesse Bohême de Félicien et de Maurice, la peinture n'a que plus de saveur au contact du sérieux des études archéologiques. Dans le nord, la production du rapin se transforme en « grand art » et l'homme préhistorique se met à vivre comme un personnage de roman. Subitement, l'absolu est devenu possible. On surprend Rops à rêver à une peinture entièrement neuve, « à faire crever Manet », mais à laquelle, revenu à la norme parisienne, il ne donnera aucune postérité. De la même manière, le voyage en Suède est pour Gustave Hagemans une porte sur la rêverie préhistorique propice, quelques années plus tard, à la narration romanesque.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le voyage apporte cette occasion unique de moderniser les genres par un croisement des intérêts, dans un monde où le savoir n'est pas encore spécialisé, et donc cloisonné. Tourisme ? La réalité est sans doute à l'opposé, du côté d'une quête absolue de la virginité géographique dénuée de toute souillure culturelle. C'est peut-être dans cet *inconnu* – hypothèse – que réside l'enjeu de ce voyage. L'esprit de la curiosité nous livrerait alors l'image vériste – dans un siècle de tradition – de l'intérêt collectif pour le pittoresque et, à travers lui, pour la nouveauté.

<sup>45</sup> Lettre à Armand Gouzien, citée dans V. LEBLANC, *op. cit.*, p.37.

<sup>46</sup> Lettre à Hen, citée dans *id.*, p. 39.

## Annexes

### Articles de Félicien Rops pour *L'Indépendance belge*.

[Premier article], *Le Congrès préhistorique*, in : *L'Indépendance belge*, 44<sup>ème</sup> année, n<sup>o</sup> 225, 13 août 1874.

Stockholm, 7 août

Vous avez attendu mes lettres, mais nous-mêmes, nous avons attendu Stockholm tant rêvé et tant désiré! Et nous n'arrivons qu'à temps! Dans quelques heures le congrès s'ouvre, les grands cordons et les rubans des académiciens de toutes les races s'agitent au vent comme le panache d'Henri IV: nous les retrouverons sur le chemin des honneurs et des banquets. Tout est préparé: les discours sont chauds, on est satisfait des catachrèses, les exordes ont réussi; j'ai goûté des synecdoques, elles sortent de chez le bon faiseur; les antithèses sont un peu avancées, mais on a rafraîchi les heureuses comparaisons; à l'heure qu'il est, on truffe les dernières périodes et l'on ajoute quelques grains de sel aux péroraisons. Et nous avons failli faire attendre! Nous, en artistes que nous sommes, nous avons pris par le chemin des écoliers, et la fantaisie nous était venue de visiter Hanovre, cette mélancolique Pénélope qui semble attendre le retour d'Ulysse, en brodant pour le roi bien-aimé des petits squares vert-pomme "avec des fleurs dessus" qui lui feront bien plaisir si jamais il revient. Hélas! les dragons de Bismarck ont cent têtes comme ceux des Hespérides! - Je n'ai pas le temps de vous parler de Hambourg, de ses vieilles maisons hanséatiques, de ses lacs qui feraient venir l'eau à la bouche de l'étang du bois de la Cambre, de ses belles juives qui donnent aux chrétiens l'envie de reprendre la maison Rotschild et de se faire israélites, n'étaient les exigences des baptêmes bibliques! Quant aux Allemandes, elles ont toujours les mêmes yeux de poisson cuit. Rêverie, pâtisserie, confitures, *vergissmain-night* (sic), et mains poissonneuses, au bout des deux fameux bras gauches dont parle Henri Heine.

A Kiel nous avons trouvé les premières hordes des "congressistes". Il y en a de tous les pays, de tous les âges, de toutes les couleurs et de toutes les perruques. Car, autant les vrais savants sont doux, modestes, bienveillants, et se tiennent cois, comme ce bon M. de Quatrefages, qui ne s'occupe que de trouver un bon petit coin pour reposer sa bonne petite tête, il y a de faux savants qui tapagent et piaillent comme les geais d'Aristophane. Et il en est ainsi de toutes choses: chaque art et chaque métier, chaque plante et chaque animal ont leurs parasites qui en vivent. La peinture a le rapin, la musique "l'exécutant", la science a le cuistre! Terribles, les cuistres! Ils sortent des académies de province raides, gonflés, grimauds et gourmés, clignant derrière leurs lunettes bleues et injuriant en toutes langues trépassées les soleils d'or, les vieux arbres, les rochers, les fleurs, les oiseaux, les papillons, toute la grande nature qui les regarde passer dans leur laideur, du haut de son immuable et éternelle beauté!

Ils hantent surtout les congrès, "ces fêtes de l'intelligence, qui réunissent sur le terrain neutre de la science tous les pionniers de la pensée", - ils encombrant les gares, traînant après eux les créatures grotesques et passives qui les aident dans leurs travaux, se dévouant à la reproduction de leur "sous-genre", et sont d'ailleurs presque toujours d'un préhistorisme incontestable.

Heureusement, il y a la lumière du tableau dont ils sont l'ombre, et pas même l'ombre: le revers! Voici venir les vrais représentants de la vraie science: M. Nilsson, le doyen des archéologues que se disputent la Suède et le Danemark; M. de Selys-Longchamps qui, avec Dupont, va représenter vaillamment notre pays; M. Bertrand, le conservateur du musée de Saint-Germain; M. Berthelot; M. Von Quast, un Pomméranien; M. Engelhardt, un Danois; et M. de Quatrefages, de l'Institut de France.

Après ces noms célèbres arrivent: "les amateurs" et les praticiens; MM. Borremans et Alfred Bequet de la Société archéologique de Namur, dont le musée est justement renommé; M. Hagemans, représentant de Chimay; M. Félix Regnault, délégué par la Société d'histoire naturelle de Toulouse; M. Worsaae, ministre de l'instruction publique à Copenhague et homme aimable, ce qui ne gête rien; M. de Marsy, de Wickfeld, chambellan de S.M. le roi de Danemark, etc.

La traversée de Kiel à Copenhague se fait de nuit; le steamer est petit, relativement au nombre considérable de passagers que le congrès attire. La plupart préfère rester sur le pont pour des causes inexplicables et inénarrables. Il souffle une méchante brise de nord-ouest qui soulève une lame courte et brutale, fatale à la science. Parfois une vague balaie l'avant du bateau et vient réveiller par une douche glaciale quelque archéologue, roulé dans sa couverture et rêvant aux dolmens scandinaves ou aux palmes de l'Institut, récompense méritée de tant de souffrances épigastriques.

A Copenhague, les Belges se retrouvent chez eux. Il y a évidemment entre les Danois et les Belges une grande analogie et, de plus, certaines parties de Copenhague rappellent des quartiers de Bruxelles. Les gens y ont une allure leste et dégagée, une figure bienveillante qui contrastent avec la patauderie de l'Allemagne du Nord et surtout avec l'insociabilité que les Prussiens ont élevée à la hauteur d'une religion. - La bienveillance est la première de toutes les vertus parce que c'est la seule dont nous puissions faire profiter nos semblables; portée à son idéal, elle s'appelle: la charité. - Les écoles allemandes du nouvel empire feraient bien de comprendre "cette branche" dans le programme de leurs études.

Visite au musée; Thorwaldsen est la grande figure artistique du Danemark pour les Danois. Son nom a acquis dans le nord de l'Europe une réputation dont on ne se fait nulle idée dans les pays du centre. Bronze, fer, cuivre, faïence, porcelaine, terre cuite, marbre et pierre, tous les matériaux ont été employés par les Danois pour reproduire les oeuvres de leur artiste de prédilection. On trouve des Vénus de Thorwaldsen dans son assiette au moment où l'on y pense le moins, et cette persistance à vous imposer Thorwaldsen finit par vous indisposer contre ce brave homme qui n'en peut mais [sic].

A mon humble avis, Thorwaldsen réduit à de justes proportions est le type de sculpteur classique convenable, compassé, doctrinaire, si je puis m'exprimer ainsi. Ses oeuvres sont empreintes d'un caractère d'élégance froide qui les font aimer des demoiselles de bonne famille et des gens bien élevés. Nulle passion d'ailleurs et nulle inquiétude de la vie, c'est un Canova gelé, et l'on sait que ni Canova ni Flaxman n'étaient des hommes fougueux, ce qui les distingue de Mgr Plantier, le plus fougueux des prélats.

Le lendemain, départ pour Malmoe, le premier port de la terre suédoise. On vient à peine de lever l'ancre et déjà la colonie belge est en émoi; on a perdu un notaire de Bruxelles; on l'a vu à bord, et puis: plus rien! Un notaire ne s'égaré pas comme un parapluie! On se perd en conjectures et en suppositions. Parmi ces dernières, il en est que ma plume se refuse à reproduire par dignité pour le corps des notaires, dont le nombre est si regrettablement limité. On parle d'enlèvement, de séduction irrésistible, d'une Copenhaguaise blonde comme un écu neuf, enfin les méchancetés se croisent dans l'air et les dames sourient derrière leurs éventails. Mais on ne retrouve pas le notaire!

La traversée est charmante, il fait un temps gris perle à la fois léger, lumineux et couvert, un de ces temps qu'un vieux dicton parisien appelle naïvement:

Un temps de demoiselle,  
Ni pluie, ni vent, ni soleil!

Il semble que le bateau nage dans une mer d'argent bruni, Elseneur, me dit-on, est à notre gauche. L'Elseneur d'Hamlet! Quelle grandeur épique gagnent certains lieux auxquels ont touché les poètes! Cythère dort au milieu de la mer de Crète, mais en regardant bien on verrait dans son ciel bleu tourner les colombes de Vénus/Aphrodite; - Ithaque a beau s'appeler: Theak, et n'être plus qu'un port de refuge où viennent échouer les balancelles

napolitaines, c'est toujours Ithaque! Et l'ombre de la grande Minerve erre encore sous les bois de chênes verts et d'oliviers!

On arrive, c'est la Suède, c'est Malmoe.

Des maisons basses à grands toits rouges, le pied dans l'eau, une tour d'église rappelant les constructions finnoises et russes, une odeur de sapin particulière à tous les ports du Nord, tout cela vous donne bien l'impression d'une terre nouvelle, presque d'un autre continent. Le trajet de Malmoe à Stockholm ne détruit pas l'impression reçue. C'est le royaume du vieux Thor qui se déroule devant vos yeux.

Les lacs se succèdent immenses et déserts; pas une barque, pas un pêcheur. Ce sont des Sahara liquides. L'eau remplace le sable. Tout cela est parsemé de blocs erratiques d'où s'élancent les sapins et les bouleaux et où poussent quelques vieux chênes qui se soutiennent entre eux comme des vieillards se prêtent un mutuel appui. Parfois un balbusard ou un aigle pêcheur plane immobile au-dessus de ces immensités grises et n'en fait que mieux ressortir la solitude et l'abandon.

Arrivés de nuit par une pluie battante à Jokoping, dans un immense hôtel qui doit ressembler à ces énormes établissements que l'on trouve dans les stations du Pacifique au milieu de la prairie de l'Ouest, nous nous levons à quatre heures du matin avec Maurice Hagemans, un nom de vaillant peintre que je vous prie de retenir, et qui aura cours; nous détachons de la rive un bateau et nous nous mettons bravement à faire une esquisse de cette ville bizarre et japonaise, avec ses maisons en bois peintes en rouge, couchée au coin d'un lac à peu près grand comme la Belgique, et ayant pour toile de fond des montagnes d'un bleu d'outre-mer qui mettraient en joie l'âme de notre ami Roffiaen.

Encore un jour entier en chemin de fer. Une particularité des stations suédoises: à certaines gares on trouve préparés des repas froids et chauds, d'une abondance et d'une profusion de mets étonnantes, seulement il n'y a pas de chaises, on mange debout, peu ou beaucoup, à votre guise; une croûte de pain s'y paye au même taux qu'un poulet ou qu'un demi-saumon, il n'y a qu'un prix fait: une rixdale (un franc et quarante-trois centimes) pour un dîner qui coûterait quinze francs sous notre ciel béni et sous nos heureuses latitudes. - Stockholm! Stockholm! la Baltique! le lac Malare avec ses deux cent et soixante îles! Le soleil se couche dans sa gloire derrière des rochers hérissés de mâts comme des dos de porcs-épics, c'est prestigieux! - Il n'y a rien à dire, on se tait, l'on regarde et l'on admire. Au *Grand Hôtel*, une auberge de haut étage, qui vaut son homonyme de Paris, on se heurte à tous les archéologues de l'Europe: M. Leemans, le Hollandais, y coudoie M. Bogdanow, le Russe; M. Pigorini, l'Italien, embrasse M. Dupont, le Dinantais; M. Evans parle anglais à M. Virchow qui lui répond en allemand, et Mlle Nilsson sourit à Mlle Camille Doucet; M. de Quatrefages a trouvé un petit coin qu'il cherchait depuis Kiel! - Nous sommes arrivés! Montons au Capitole remercier les dieux!

Dans quelques heures le congrès s'ouvre, et dans quelques heures je vous dirai ce qui s'y est passé.

Evidemment on reprochera à mes pauvres lettres de n'être "point sérieuses". Je vous prouverai bientôt que je sais, comme un autre, rendre compte d'un gros discours quel que soit son poids. Quant au public, je lui ferai répondre par Taine:

"Quand une chose me plaît, je ne prétends pas qu'elle vous plaise. Le ciel nous préserve de législateurs en matière de beauté, de plaisir et d'émotions! Ce que chacun sent lui est propre et particulier comme sa nature".

Et avant lui le vieux et éternel Montaigne avait dit: "Je ne donne pas mon opinion comme bonne, mais comme mienne". Et puis chacun ne sait-il pas que l'on ne peut contenter tout le monde et son maire!

A demain.

Félicien ROPS

[Deuxième article], *Le Congrès préhistorique*, in : *L'Indépendance belge*, 44ème année, n° 226, 14 août 1874.

Stockholm, 7 août

Je reprends mon devis, comme disait Rabelais, et je suis à tire d'aile l'essaim des cravates blanches, qui prennent leur vol vers le *Riddarhus*, la maison des Nobles.

Le congrès est réuni, dans une vaste salle éclairée par onze immenses fenêtres. Aux murs sont accrochés tous les blasons de la noblesse suédoise. Ce ne sont que cimiers, ce ne sont qu'astragales! - Les lions fantastiques, les chimères échevelées, les aigles à quatre têtes, les serpents à dix queues, les licornes dressées, les griffons horribles, tous les animaux créés et incréés se hérissent des plinthes aux corniches; tout cela d'or, d'argent, d'hermine, de vair, d'azur, de gueules, coupé, bandé, barré, armé et lampassé, à dextre ou à senestre, fait à la vieille salle une superbe tapisserie qui donne, il faut bien l'avouer, un air assez piteux aux habits noirs des congressistes.

L'assemblée est nombreuse. Presque tous les archéologues et les anthropologues de l'Europe sont là: on vous fait remarquer M. Berthelot, de l'Institut de France; Leras, inspecteur d'Académie à Paris; César Daly, le célèbre architecte; le comte de Saporta, von Düben, les docteurs Nimus et Pozzi, de Paris; de Meester de Ravestein; baron de Baye, Schaffhausen, de Bonn; Rygh, Aspelin, Romer, le savant Virchow, d'Acy, Borde, Augustus Fraules, le directeur du Musée de Londres; Hartmann, de Copenhague; le philologue Alfred Schön, Franks, Lerch, Whitacy, le chevalier de Lagerberg, conservateur du Musée de Gothembourg, chambellan du roi de Suède; Emile Soldi, le prix de Rome, secrétaire de la Société française d'archéologie; Hildebrandt; le professeur Carl Rossander, etc.; les journaux français sont représentés par MM. Emile Guiard de *L'Illustration*, Charles Richet des *Débats*, Albert Robin du *Siècle*; les journaux anglais et allemands ont leurs représentants spéciaux.

Au bureau: MM. le comte Henning Hamilton, président, à sa droite Capellini, professeur à Bologne, et de Soer; à sa gauche, Hildebrandt, et Worsaae, ministre de l'instruction publique à Copenhague.

Le président dans son discours d'ouverture souhaite la bienvenue aux membres du congrès. M. Capellini, envoyé par le prince Humbert d'Italie, lui répond et le remercie. M. le secrétaire Hildebrandt prend la parole. Il rappelle en quelques mots le congrès de Bruxelles et espère que celui de Stockholm ne sera pas moins brillant.

"Je suis heureux de vous recevoir en Suède, messieurs, dit-il, vous trouverez ici des collections dont nous sommes fiers à juste titre, car on peut les présenter comme les plus riches qui existent. Avant que le congrès commence ses travaux, vous me permettrez de vous donner un aperçu de la marche des études archéologiques en Suède. Gustave-Adolphe fut le premier dont la curiosité fut éveillée par les monuments de pierre et les *tumuli* d'Upsala. Rudbeck fit les premières fouilles. Au dix-huitième siècle l'étude de l'âge de pierre paraît se développer et on commence à détruire l'opinion généralement répandue que ces monuments appartenaient à l'ordre surnaturel, opinion partagée encore par la plupart de nos paysans, qui les appellent: pierres de tonnerre. Déjà à cette époque on commence à faire des études comparatives entre les armes des sauvages et celles des Scandinaves. On suivait en cela l'impulsion donnée par M. de Jussieu, qui, en 1723, fit à l'Académie française une communication des plus importantes, basée sur les mêmes études comparatives. Plusieurs savants suédois s'occupèrent de cette question fondamentale: en Danemark, les études avaient pris la même direction. Dès 1813, nous y trouvons déjà la théorie des trois périodes: pierre, bronze et fer. C'est à cette époque que l'on commença à former des collections et entre autres celle de l'université. Ce fut surtout notre digne et vénéré collègue M. Nilsson qui le premier jeta une véritable lumière sur ces époques reculées". (Applaudissements prolongés.)

"Les choses que nous aurons à étudier auront un caractère différent et tout spécial. La Scandinavie était trop éloignée des grands centres de la civilisation antique pour subir l'influence de leur voisinage. Aussi le caractère de ses époques primitives garde ici toute sa pureté et prend tout son développement. C'est ce que vous prouveront les grandes nécropoles que nous pourrons visiter et les grands dolmens que nous verrons dans la partie occidentale de la Suède". (Applaudissements.)

J'ai cru devoir citer ce passage intéressant du discours de l'honorable président. Quant au reste de la séance, vous savez déjà ce qui s'est passé.

La séance levée on se réunit au Grand Hôtel pour le dîner semi-officiel. Je n'ai jamais vu autant de commandeurs et de grand-croix ensemble. Décidément, l'austère science ne dédaigne pas ces futilités que je croyais digne tout au plus des artistes et des généraux en retraite, deux races d'enfants. *Non bis pueri sumus, sed semper*, disait M. Bergeron, mon professeur de rhétorique, auteur de *Coresus*, tragédie en cinq actes! Beaucoup de dames à ce banquet, quelques-unes fort jolies: figures douces, yeux bleu-pervenche, cheveux écrus. L'armature n'a pas l'élégance du squelette latin, elle est mollement revêtue et capitonnée à l'excès, -à cause du froid;- mais tous les bonheurs du foyer sont écrits sur ces physionomies calmes, un peu placides. C'est qu'ici la vie n'est pas ivre et brûlante comme sous l'Equateur, et elle n'est pas encore morte et glacée comme sous les pôles. Elle passe régulièrement, tranquillement, doucement, sans heurts et sans secousses, récompense méritée de sa modération. Les choses nerveuses et troublantes qui agitent l'existence des peuples vivant d'une civilisation outrée jusqu'à la fièvre, s'arrête devant cette sérénité des races du Nord. On doute si dans ce demi-sommeil les joies et les douceurs terrestres se peuvent éprouver; elles parlent, cependant, mais en sourdine et d'une voix alanguie! Il faut prêter une oreille attentive pour percevoir le battement de l'artère et l'éternelle plainte de l'âme humaine, comme il faut se pencher bien près pour entendre le bruissement caché d'un ruisseau qui coule caché sous les nénuphars.

Le dessert est charmant, et fait disparaître la raideur pédagogique des premiers services. Une douce gaieté déride les fronts scientifiques, les cravates blanches abaissent leurs pointes un peu gourmées et prennent des chiffonnements coquets, les madrigaux fleurissent sur les lèvres habituées aux langues académiques et quelques préhistoristes exhibent des cure-dents en silex! On quitte le salon et l'on s'embarque au plus vite pour Hasselbacken, où la ville de Stockholm offre aux membres du congrès une fête champêtre et un souper avec toast, discours et accolades internationales. Ma prochaine lettre, qui suivra celle-ci de quelques heures, vous racontera ces splendeurs et ces joies. Et en même temps, nous parlerons un peu de ces "routes que dans l'antiquité le commerce de l'ambre jaune a suivies", la première question qui sera soumise demain au congrès.

Félicien ROPS

[Troisième article], *Le Congrès préhistorique*, in : *L'Indépendance belge*, 44<sup>ème</sup> année, n° 227, 15 août 1874.

Stockholm, 8 août

La fête dont je vous ai parlé hier, offerte par la ville de Stockholm aux membres du congrès, a lieu à Hasselbacken au Djurrigarden. C'est un simple restaurant, une manière de casino de banlieue fort convenable d'ailleurs. Une veranda d'où l'on découvre l'entrée de la Baltique et une grande partie de Stockholm, forme balcon au premier étage. - On se rend à Hasselbacken en bateau à vapeur. Un petit steamer, construit sur le modèle des *mouches* de Paris et de Lyon, nous y transporte en quelques minutes. Nous sommes reçus par une délégation des notables de Stockholm. Le jardin déjà plein de congressistes est petit, mais fort coquettement aménagé. Je remarque avec peine que les Suédois ont adopté le mauvais goût horticole apporté en Belgique par les jardiniers allemands, qui consiste à faire un abus déplorable des plantes à feuillage coloré, dont les tons criards se heurtent et blessent l'oeil le moins délicat. Ici, comme chez nous, on fait au milieu des pelouses d'horribles petits massifs mi-vanille, mi-framboise qui mettraient un Chinois en gaieté. La musique de la garde royale exécute des "airs variés" de compositeurs aussi inconnus que leurs compositions.

La fête s'ouvre par un toast au Roi; deux orchestres placés à deux endroits différents, comme dans *l'Etoile du Nord*, jouent l'air national suédois. C'est d'un effet tout à fait inattendu et charmant.

L'heure des discours est arrivée, la foule se masse au pied d'une estrade préparée pour les orateurs. M. le baron d'Ugglas, grand gouverneur de Stockholm, en quelques paroles bien dites, d'une voix vibrante et dans une bonne langue, souhaite, au nom de la ville de Stockholm, la bienvenue aux visiteurs étrangers. "Je finirai, messieurs, dit-il en terminant, par trois mots que je veux dire en suédois, afin que vous les reteniez toujours:

*War mycket welcomen!*

Messieurs, soyez les bien-venus."

A M. le baron d'Ugglas succède M. Bertrand, conservateur du musée de Saint-Germain en Laye. M. Bertrand est un savant, et un savant justement apprécié de tous ceux qui s'occupent d'archéologie, mais on peut être très-savant et n'être pas orateur. Dans ce cas, de deux choses l'une: ou l'on ne parle pas, et l'on cède la place à des gens plus experts en l'art oratoire; - si l'on est obligé de parler, on dit simplement: "Messieurs, je vous remercie de tout coeur de votre gracieux accueil et nous garderons toujours le souvenir de votre bonne réception". Cela n'est ni prétentieux, ni compliqué, et cela ne vous met pas en nage. Cela n'attaque pas la valeur de M. Bertrand, mais il a été d'un déplorable effet de voir un Français répondre à un Suédois qui avait vaillamment enlevé *-di capo-* son allocution de bienvenue, en lisant un discours préparé qui n'en valait pas mieux pour cela. Il en est des discours comme des tragédies, il est toujours plus facile de ne pas les faire.

A M. Bertrand succède M. Pigorini, un docteur en sciences italien. M. Pigorini débite avec une ardeur toute méridionale un petit speech fort aimable et très intelligemment rédigé, qui n'a qu'un défaut, celui de parler trop souvent du gouvernement de M. Pigorini. Les mots "mon gouvernement" reviennent à chaque bout de phrase. La reconnaissance est une belle chose, mais il ne faut pas en abuser. M. de Sélys-Longchamps, qui n'a rien préparé du tout et qui ne s'attendait nullement à prendre la parole, remercie la Suède au nom de la Belgique, et prononce un petit discours fort simple, mais plein de bonhomie et de coeur. Il est vivement applaudi. M. Evans, président de la Société géologique de Londres, le remplace, et parle surtout des sympathies qui unissent les Anglais et les Suédois. A peine a-t-il terminé que M. le baron von Quast se précipite à la tribune. C'est un vieux monsieur grisonnant et ressemblant étonnamment à Victor Hugo. Je crois que cela le gênerait si on le priait d'écrire *les Orientales*, mais cela n'est pas nécessaire, puisqu'elles sont écrites.

Il parle en allemand, avec des gestes violents et cite Gustave Adolphe, qui ne s'attendait pas à se trouver en cette affaire. Après M. von Quast arrive M. Schaffhausen, de Bonn: bonne allocution très applaudie; mais le succès de la soirée a été réservé à M. le professeur Carl Rossander.

M. Rossander a prouvé qu'un orateur intelligent n'a pas besoin de connaître toutes les ressources d'une langue pour émouvoir et entraîner ses auditeurs; il a dit d'excellentes choses avec chaleur et conviction, et la façon émue avec laquelle il a parlé de la fraternité qui devait unir les peuples lui a valu une véritable et sincère ovation.

On soupe debout à la façon suédoise, les dames sont servies par leurs amis. Nous remarquons parmi ces dernières Mlle Nilsson, la fille de l'illustre savant qui a hérité de la vive intelligence de son père et qui fait en ses heures de la bonne et belle sculpture; et Mlle Camille Doucet dont l'inimitable allure parisienne et les yeux noirs, presque trop spirituels, tranchent sur la tournure un peu provinciale et les blondeurs candides des dames suédoises. - Les vins généreux circulent avec une profusion compromettante pour la dignité du congrès. Les pommettes des docteurs les plus parcheminés se rubéfient joyeusement. Toutes les langues mortes et vives, tous les idiomes les plus enterrés se croisent dans tous les sens. On entend des choses bizarres, des mots qui donnent froid: "Hyena pelea!" - "Passez-moi de ce pâté, je vous prie." - "Je venais de reconnaître un superbe Elephas antiquus!" - "Avez-vous goûté de ce Cantenac vieux? excellent!" - "Je suis évêque de Tornea, en Laponie." - "Moi j'enseigne l'hébreu à Tunis!" - "Un Ursus peleus admirable, monsieur!" - "Cette mayonnaise de saumon vaut un dolmen." - "Elle avait trois mille huit cent et quatre-vingt-deux ans, je n'ai jamais vu de femme mieux conservée!" - "Quand vous viendrez me voir dans l'Amérique russe, je vous montrerai ... trois Plesiosorus horridus!" Et pendant ce temps-là le feu d'artifice lance ses fusées multicolores, et dans les fonds bleus de la nuit encore empourprés des dernières lueurs de crépuscule, couchée sur la nappe argentée de ses lacs, la grande Stockholm s'endort comme une reine dans son manteau, et fait rêver jusqu'aux professeurs d'anthropologie et d'anatomie comparées!

Une heure après, le petit steamer nous débarque au Grand Hôtel: je trouve dans les escaliers l'archéologue Gustave Hagemans traduisant l'obélisque de Luxor à l'évêque de Gothland, et je m'endors bercé par des chansons ninivites, - j'ai un philologue pour voisin!

Félicien ROPS

[Quatrième article], *Le Congrès préhistorique*, in : *L'Indépendance belge*, 44<sup>ème</sup> année, n° 228-229, 16-17 août 1874.

Stockholm, 8 août

Aujourd'hui a eu lieu la vraie première représentation du congrès, hier ce n'était qu'une répétition officielle. Aujourd'hui commencent les travaux sérieux. Grande affluence de travailleurs!

A la première séance, j'avais omis beaucoup de noms fort importants, aujourd'hui l'on se compte, le calme se fait, et l'on y voit mieux. Décidément, ce congrès est fort brillant, et tout ce que la Suède, l'Allemagne, la France, l'Italie, la Belgique, la Russie, la Hollande, le Portugal, l'Angleterre comptent d'illustrations scientifiques est réuni à Stockholm. L'Espagne seule a dû s'abstenir, les carlistes travaillant au progrès des sciences sociales. Le bruit du canon a fait fuir la paisible Clio, les rives du Permesse (sic), aujourd'hui sont plus sûres que les rives du Manzanarès, et le Pinde vaut mieux que les Pyrénées. L'Autriche et la Hongrie ont envoyé un faible contingent relativement à leur importance; M. le professeur Romer, directeur du musée archéologique de Pesth, en fait partie. Les Etats-Unis eux-mêmes sont représentés au congrès par le professeur Henri Haynes, de Boston, -rien de l'auteur des *Reisebilder*-. La Russie a dans son lot MM. Filimonoff, directeur du musée de Moscou; Lerch, déjà nommé; Jean Zawisza, de Varsovie; le professeur de géologie Trautschold et le docteur en lettres orientales: Grégorief. - Les Français sont fort nombreux; aux noms que je vous ai déjà signalés, nous devons ajouter ceux de MM. Assezat, rédacteur du *Journal des Débats*, le vicomte de Borelli, de la Société d'anthropologie de Paris; Gustave Cotteau, président de la Société géologique de France; Desormandie, Le Proux, archiviste de Saint-Quentin; le président de la Société d'Emulation, Ernest Prarond; Perrin, conservateur du musée de Chambéry; Maginot, secrétaire de la Société d'anthropologie de Paris; de Marsy, directeur du musée de Compiègne.

L'Allemagne n'a pas voulu se laisser battre et a expédié un gros de ces savants solides comme elle seule sait en produire, parmi lesquels on remarque MM. Max Kuhn, secrétaire de la Société d'anthropologie de Berlin, le professeur Peterman, Pinder, directeur du musée de Cassel, le professeur Waltenbach, de Berlin; le professeur Zittel, de Munich; le député Römer; Kraszewski, de l'Académie des Sciences de Cracovie; le baron de Düker et Mlle Mestorf, du Musée archéologique de Kiel. J'en passe et des plus gros, mais dans ma prochaine lettre nous jetterons un coup d'oeil sur les envois de la Norvège, de l'Italie, des Pays-Bas et de la Grande-Bretagne. Tout cela, du reste, arrivé à bon port sans avoir un verre de lunette cassé. Je crois que nous avons assez de noms célèbres pour aujourd'hui et que nous pouvons commencer.

Nous voici d'emblée en pleines eaux préhistoriques. La discussion s'est ouverte sur la première question: "Quelles sont les traces les plus anciennes de l'existence de l'homme en Suède?".

Cette question a donné lieu à des débats fort intéressants auxquels ont surtout pris part MM. Worsaaë et Desor. Il est reconnu en somme que la présence de l'homme ne se constate dans la Scandinavie que par la pierre polie. Le froid était trop intense pour permettre à l'homme de vivre dans ces climats glacés. Dans la séance de l'après-midi on pose la cinquième question: "Peut-on établir les routes que, dans l'antiquité, le commerce de l'ambre a suivies?". On commence toutefois par entendre une importante communication de M. Hamy, du musée d'anthropologie de Paris, sur les crânes du terrain quaternaire de Grenelle. Les têtes humaines trouvées dans le fond des carrières ont l'arcade sourcilière très prononcée et offrent un type très caractérisé. Celles qui se trouvent au niveau des blocs erratiques présentent un front assez droit, et se font particulièrement remarquer par une forme singulière de l'orbite: l'oeil est relativement bas et allongé. Le gisement moyen a présenté un grand nombre de fragments, on a trouvé des individus, dont six: quatre femmes et deux

hommes, à tête globuleuse, à face prognathe, rappelant les types du gisement hongrois. M. Kuhn, de la Société d'anthropologie de Berlin, lit une note sur la question de l'ambre. L'ambre, d'après son opinion, aurait été, pendant l'antiquité, recherché surtout sur les côtes méridionales de la mer Baltique, et au sud-est de la mer du Nord. Après avoir passé en revue les ambres de l'Allemagne du Nord, de la Pologne, de la Gallicie, il parle de l'ambre sicilien, que l'on trouve depuis quelques années aux environs de Catane et sur la côte méridionale de la Sicile.

L'usage de l'ambre, rare pendant l'âge de bronze, devient plus général pendant l'âge de fer. Il est probable que les Phéniciens furent les premiers qui vinrent chercher l'ambre sur les côtes de la mer Baltique et que l'usage s'en répandit bientôt chez les Étrusques. M. Capellini, de Bologne, combat cette dernière hypothèse. Il pense que l'ambre de la Sicile dont il est fait mention, était connu depuis le seizième siècle. Quant aux Étrusques, ils employaient probablement l'ambre qu'ils trouvaient sur leurs côtes, et ce ne fut que plus tard que l'ambre du Nord y fut importé.

Lundi, 10 août

Hier, dimanche, tous les membres du Congrès se sont portés en masse aux musées: nous reviendrons sur cette visite. Les musées de Stockholm sont remarquables à tous égards, et je compte vous en envoyer un aperçu à vol de peintre, mais j'ai hâte de me mettre au courant avec les travaux du congrès.

- Séance à dix heures. M. Desor, de Neuchâtel, préside. On pose la deuxième question: "Comment se caractérise l'âge de la pierre polie en Suède? Faut-il attribuer les antiquités de cet âge à un seul peuple ou peut-on établir la coexistence de plusieurs tribus qui ont habité les différentes parties de la Suède?"

La discussion est assez vive. MM. Nilsson, Montelius, Rygh y prennent part. Ce dernier est d'avis qu'il faut diviser les races de la Scandinavie en deux groupes: le groupe arctique et le groupe scandinave proprement dit.

Au premier groupe se rattachent les Lapons, qui ont abandonné l'usage des armes de pierre que depuis le commencement de ce siècle.

M. Bertrand fait remarquer que les orateurs qui viennent de parler ont laissé une lacune: c'est la question relative à la domestication du renne. "J'admets, dit-il, que la race scandinave et la race arctique soient parfaitement distinctes; mais ces races vivaient-elles avec le renne à l'état de domestication?"

C'est une importante question, non peut-être pour la Suède, mais certainement pour les contrées plus méridionales. Si le renne n'était pas domestique, les habitants ne l'y avaient donc pas amené. Si le contraire existait, cela pourrait soulever des questions d'un haut intérêt".

M. Montelius répond qu'on n'a trouvé la présence du renne ni dans les *Kjoekkenmoedding*, ni dans les tombeaux norvégiens [sic]. - J'ouvre une parenthèse, pour expliquer aux "profanes" et aux ignorants qui ne sont pas comme moi un puits de science, ce que veut dire ce mot gracieux de "kjoekken moedding". Il existe sur certains points des côtes du Danemark des amas considérables de coquilles qui n'ont pas été amoncelées par la mer, et qui sont en grande partie composés d'écailles d'huîtres. On y trouve mêlées d'autres coquilles comestibles, telles que des moules, des bucardes, des littorines et aucune du jeune âge de ces espèces. On y rencontre en outre des os fracturés de mammifères, des débris d'oiseaux, des poissons et des objets de l'industrie humaine.

Ces amas ont été nommés *Kjoekkenmoedding*, ce qui signifie: rebuts de cuisine. Et maintenant que j'ai convaincu les lecteurs de *l'Indépendance* que je méritais le bonnet de doctor de l'université d'Upsala, je reprends mes modestes travaux.

M. Hildebrand dit que dans les galeries et les dolmens fouillés en Suède, on n'a trouvé que des os de chien domestique, des os isolés de cheval, de boeuf, de brebis et de cochon.

Dans la Visigothie, on a constaté également la présence d'animaux domestiques à l'époque du peuple des dolmens.

Ils possédaient donc ces anciens animaux domestiques, peut-être connaissaient-ils aussi l'agriculture? Mais c'est là une question plus douteuse. Il entre à ce sujet dans diverses considérations sur les peuples des dolmens et fait remarquer, entre autres choses, que ces dolmens se trouvaient généralement en Scandinavie dans les plaines étendues; les galeries au contraire qui peuvent être de la même époque, se trouvent dans les pays de montagne. Il fait remarquer, en outre, que les objets trouvés dans les différents dolmens disséminés en Drenthe, en Hollande, en Pologne et dans l'Allemagne du Nord, offrent le même type. Selon lui, le dolmen était la représentation de la maison. Mais comme ceux qui devaient occuper cette dernière demeure n'étaient pas en état de pouvoir la réparer, force était de l'établir le plus solidement possible, et on la construisait d'une façon presque impérissable. Je cite à ce propos, comme exemple, certains tombeaux de l'Asie Mineure qui ont en effet la forme des maisons en usage à l'époque où ils ont été édifiés.

M. Worsaae prend la parole: les historiens ont prétendu que les documents historiques devaient suffire à expliquer les migrations des races.

Les archéologues prétendent au contraire que les sources historiques ne suffisaient pas. Espérons que les congrès qu'on accuse souvent de ne produire aucun résultat et de rester stériles résoudre certaines questions sur lesquelles les uns et les autres sont trop souvent en désaccord.

L'orateur n'admet pas que les Lapons aient été repoussés vers le Nord par un peuple nouveau. Il faut, selon lui, abandonner l'idée que les Lapons seraient une race aborigène. Le groupe scandinave a de grandes similitudes avec les populations de l'Europe, le groupe arctique en a plus avec les races de la Russie septentrionale. Il y aurait eu un double courant de civilisation, le premier de l'Ouest vers le Nord, le second venant du Nord de la Russie. Les deux groupes ont fini par se rapprocher et se mêler.

A ce sujet, s'ouvre une vive discussion sur la migration des races entre MM. von Quast, de Quatrefages et Virchow. Nous ne pouvons en donner les détails qui nous entraîneraient trop loin. Elle venait à peine de commencer, quand le roi de Suède, Oscar II, fait son entrée. M. Desor, qui occupe le fauteuil de la présidence, le reçoit et lui dit:

"Moi, simple magistrat d'une république, je suis heureux, Sire, d'avoir l'honneur de vous remercier, au nom de tout le congrès, de votre présence parmi nous, et de la haute protection que vous avez bien voulu lui accorder".

Le Roi a répondu:

"Messieurs, je n'ai pas voulu tarder un instant à venir vous souhaiter la bienvenue dans ma capitale".

Le roi de Suède a réellement fort grand air; il est brun, d'une taille élevée; sa figure est plutôt méridionale et est empreinte d'une grande bienveillance. Il prend place à côté du président et la séance continue.

M. de Quatrefages commence par déclarer qu'il croit à l'unité de la race humaine. Les Lapons peuvent avoir habité toute l'Europe et avoir été repoussés par les populations ariennes. Quant à la question du renne, puisque M. Lartet regarde cet animal comme étant de provenance asiatique, il peut être arrivé par migration à l'époque glaciaire. Il est à remarquer que les têtes trouvées en Belgique ne sont pas des têtes de Lapons, et cependant on y rencontre des traces nombreuses de la présence du renne. Le renne lapon n'est pas, du reste, le même que les rennes des tourbières, ni que le caribou d'Amérique. De là des distinctions anatomiques. Il faut distinguer, du reste, entre les animaux vivant à l'état de domestication et les animaux vivant à l'état libre. Les animaux introduits d'Europe y sont redevenus, après quelques années: le chien, un animal féroce; le cochon, un véritable sanglier, et le boeuf une espèce de bison comme celui des Pampas". M. Virchow ayant fait quelques objections, M. de Quatrefages reprend la parole: "M. Virchow", dit-il, ou

à peu près, "nous assure que la science n'est pas encore assez avancée pour se prononcer sur la crânologie humaine. Certes, il y a beaucoup à faire et nous commettons encore beaucoup d'erreurs; je ferai seulement remarquer que ce qui est vrai pour les animaux l'est aussi pour l'homme. Je citerai les chiens comme exemple, tout le monde distingue à première vue un bouledogue d'un lévrier, ils sont bien différents, et cependant ils ont la même origine. Moi qui crois à l'unité de la race humaine, je trouve qu'il y a moins de différence entre les races d'hommes noire, jaune, blanche, cuivrée qu'entre certaines variétés d'animaux de la même espèce. Nous sommes loin d'avoir réuni tous les éléments pour bien connaître les races primitives et l'origine de l'homme s'enfonce de plus en plus dans la nuit des temps, mais nous avons dû finir par reconnaître la vérité des découvertes faites par M. l'abbé Bourgeois qui nous prouvent que l'homme a vécu à l'époque tertiaire. Il faut être prudent dans nos observations. Ainsi M. Virchow voudrait établir tout un système sur le fait qu'une tête d'alléoute a été trouvée chez les Esquimaux. Pour moi c'est tout bonnement un alléoute qui est aller mourir chez les Esquimaux". M. de Quatrefages, qui est un de ces savants chez lesquels la science n'a pas étouffé l'esprit, et qui la rendrait aimable, a eu des mots fort heureux et qui ont jeté quelque gaieté dans la grave assemblée en parlant des différentes physionomies des crânes humains. "Il y a", dit-il, "les crânes bons enfants et les crânes mauvais drôles. Avec quelque attention, un observateur peut reconnaître les qualités ou les défauts de l'individu à l'inspection de son crâne, on peut refaire sa physionomie".

A mes côtés, pendant que j'applaudissais M. de Quatrefages, un savant grincheux bougonnait dans les plis de sa cravate et disait que ces choses-là "ôtaient de la dignité à la science!" - "et devant le Roi! mosieur!!" - Décidément les gens d'esprit auront toujours tort!

Qu'il soit littérateur, artiste, docteur ou tailleur de la cour et des princes, on ne sait pas ce que peuvent ajouter de poids, à la valeur d'un homme, l'air froid, le gonflement de sa propre importance, la raideur gourmée, un habit noir, des lunettes d'or, et ce précieux masque de profondeur et de gravité sous lequel la sottise cache ses grosses oreilles!

Le Roi s'est entretenu avec tous les membres du bureau en parlant à chacun sa langue nationale et a levé la séance après leur avoir serré la main.

Quant à nous, nous regagnons le *Grand Hôtel*, où nous dînons entre deux de ces savants à lunettes qui mangent de la tête de veau, et je rêve d'un monde meilleur, où les veaux mangeront des têtes de savants à lunettes.

Félicien ROPS



## MISE EN ABYME DE SILHOUETTES TOURNANTES DANS L'ATELIER DE JEAN-LÉON GÉRÔME

JEAN-FRANÇOIS CORPATAUX

En 1897, Jean-Léon Gérôme (1824-1904)<sup>1</sup> réalisa une sculpture représentant la *Fuite en Égypte*<sup>2</sup> dont le plâtre original nous est connu grâce à une photographie conservée à la Bibliothèque Nationale de France (fig. 1)<sup>3</sup>. Au premier plan, le plâtre de Gérôme, dont le profil est si net qu'on le dirait dessiné, prend la plus grande partie de l'espace photographié. Son socle est posé sur une selle tournante dont un angle semble sortir de l'image aux extrêmes limites de la 'frontière esthétique'<sup>4</sup>. Cet effet d'isolement est renforcé par un contraste de blanc sur noir, Marie, l'âne et le socle, légèrement surexposés, se détachant sur le fond tenu dans la pénombre. À cette scène principale répondent, au plan intermédiaire, deux peintures de Gérôme exposées sur des chevalets : à gauche, *Paysage au cygne*<sup>5</sup>, à droite *Pygmalion et Galatée*<sup>6</sup>, dont il existe plusieurs variantes où le groupe principal est révélé sous des angles différents.

Dans ce tableau rapporté, *Galatée* est visible de face. Depuis le haut, à gauche, un angelot descend pour lui insuffler la vie au moment où Pygmalion l'embrasse.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Sur Jean-Léon Gérôme et le catalogue raisonné de ses œuvres, voir : Gerald M. ACKERMAN, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Paris, 2000 et Hélène LAFONT-COUTURIER, *Gérôme*, Paris, 1998.

<sup>2</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. S. 43.

<sup>3</sup> BnF, 89C 139885.

<sup>4</sup> Sur la notion de 'frontière esthétique', voir l'introduction de Ernst MICHALSKI de son ouvrage *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* <1931>, Berlin, 1996, pp. 1-15.

<sup>5</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. 425.

<sup>6</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. 387, pour les variantes : Cat. Nr. 385-388.2.

<sup>7</sup> Sur l'iconographie de Pygmalion, voir par exemple : Andreas BLÜHM, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Francfort sur le Main, 1988 et tout récemment, Victor STOICHITA, *L'effetto Pigmalione : breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milan, 2006 (édition française chez Droz, Genève, sous presse). Je remercie Victor STOICHITA de m'avoir donné un accès au manuscrit dès 2004.

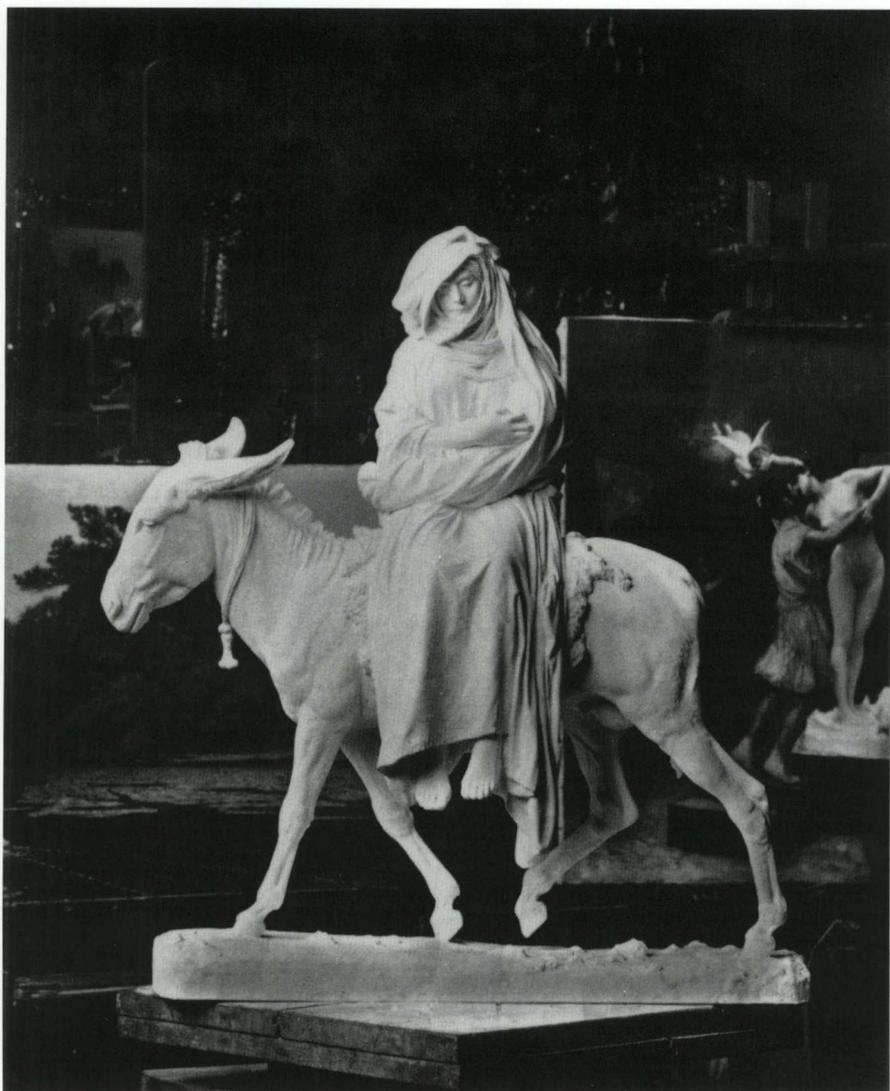


Fig. 1. Anonyme, *Vue de l'atelier de Jean-Léon Gérôme avec la statue « La Fuite en Egypte »*, 1897, photographie, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

La flexion du dos de Galatée, partie déjà animée du corps, contraste avec ses jambes encore inhérentes au socle. Gérôme sculpta ce couple amoureux en 1892, grandeur nature<sup>8</sup>. À l'arrière-plan à gauche de notre photographie, un petit tableau encadré, partiellement recouvert par un chevalet, est accroché au mur près d'une

<sup>8</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. S. 24.

armoire. Il s'agit du *Travail du marbre* (fig. 9)<sup>9</sup> de Gérôme dont il existe également plusieurs variantes. On peut y reconnaître le peintre-sculpteur en train de parfaire sa statue *Tanagra*<sup>10</sup>.

Une sculpture photographiée, plusieurs peintures reproduisant elles-mêmes des sculptures ; comment cerner le rapport intertextuel entre ces images au sein même de cette photographie ? Nous sommes dans un siècle où l'apparition de ce nouveau médium permet une reproduction des sculptures aussi bien à des fins de documentation, de diffusion ou de mise en valeur artistique.<sup>11</sup> Il nous semble que dans notre cliché, la mise en scène soigneusement élaborée de la sculpture et des peintures 'mises en abyme'<sup>12</sup> dépasse précisément le caractère documentaire. Au 19<sup>ème</sup> siècle, la représentation de l'atelier où plusieurs œuvres interagissent devient un phénomène de plus en plus fréquent, aussi bien dans les arts visuels qu'en littérature.<sup>13</sup> Les ateliers sont de vrais objets théoriques, des images qui ont comme thème l'image et sa création. Aussi, la présence de tableaux fait de notre photographie d'emblée une œuvre interprétable. De surcroît, la prise de vue en question reproduit elle-même des scènes d'ateliers. Enfin, la surface des tableaux 'mis en abyme' est parallèle à celle de la photographie et leurs marges coïncident partiellement avec ses 'limites' ; une analyse en profondeur s'impose.

Nous avons à faire ici à trois sculptures : la première est exposée sur une selle tournante ; il s'agit de la *Fuite en Égypte*. Elle apparaît comme une silhouette blanche et l'on ne saisit pas tout de suite sa constitution : est-ce du marbre ou du plâtre ? Au plan intermédiaire se trouve une figure mythique représentée par Gérôme ; il s'agit de *Galatée*, la statue de Pygmalion. La troisième sculpture, *Tanagra*, est située au fond, à gauche, intégrée dans une peinture représentant l'atelier authentique de Gérôme.

Les trois niveaux de la représentation véhiculent une mise en scène similaire et la présence de l'auteur au sein de l'oeuvre constitue un deuxième élément commun. Au sein du *Travail du marbre*, Gérôme est en train de parachever sa statue, tandis que dans *Pygmalion et Galatée*, c'est le sculpteur mythique qui embrasse sa statue en train de s'animer. Pygmalion et Gérôme sont ici dans un rapport étroit dans la mesure où le sculpteur réel termine sa statue alors que

<sup>9</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. 419.3, pour les variantes : 419.

<sup>10</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. 417 M1.

<sup>11</sup> Sur le rapport entre sculpture et photographie, voir : Cat. Expo. *Photographie/Sculpture*, Centre national de la photographie, Paris, 1991 ; Cat. Expo. *Pygmalion photographe. La sculpture devant la caméra 1844-1936*, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1985 ; Michel FRIZOT et Dominique PAÏNI (sous la dir.), *Sculpteur-Photographe. Photographie-Sculpture*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 22 et 23 novembre 1991, Marval/Louvre, Paris, 1993.

<sup>12</sup> Pour la tradition de la 'mise en abyme' picturale, voir : Victor STOICHITA, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes <1993>*, Genève, 1999, pp. 64 et suiv.

<sup>13</sup> Sur l'atelier au 19<sup>ème</sup> siècle, voir : Philippe HAMON, 'Le *topos* de l'atelier', dans : René DÉMORIS (éd.), *L'artiste en représentation*, Paris, 1993, pp. 125-144 ; sur des scènes d'ateliers antérieures qui peuvent nous donner des clés d'interprétation pour les 'images dans l'image', voir : STOICHITA, *op. cit.*, pp. 265-351 ; pour le contexte des ateliers dans la deuxième partie du 19<sup>ème</sup> siècle, voir : Ingeborg BAUER, *Das Atelierbild in der französischen Malerei. 1855-1900*, Vienne, 1999.

Pygmalion voit la sienne s'animer. Ce jeu intertextuel est d'ailleurs déjà présent au sein même du *Travail du marbre* (fig. 9), où un petit tableau représentant *Pygmalion et Galatée* est 'mis en abyme'. La présence récurrente de cette scène peut vouloir signifier l'ambition de Gérôme de créer des statues aussi proches de la réalité qu'il ne leur manquerait plus qu'un souffle animateur pour devenir de véritables 'doubles' du modèle vivant.<sup>14</sup> Ainsi, notre photographie peut être interprétée comme un discours sur la sculpture, sa matière, et le rêve de son animation où trois médiums différents (peinture, sculpture et photographie) contribuent à nous offrir plusieurs degrés de réalité imbriqués l'un dans l'autre.

Le rapport entre peinture et photographie est plutôt ambigu chez Gérôme. La silhouette blanche de la *Fuite en Égypte* est si précise et la constitution du fond de la pièce photographiée ressemble tellement à celle du tableau représentant *Pygmalion et Galatée* que toute la photographie peut être saisie comme la reproduction d'une peinture de Gérôme. Ce lien entre peinture et photographie avait déjà été remarqué par Émile Zola :

« *Les traces de son pinceau disparaissent. Les visiteurs admirent ses tableaux comme ils admireraient une portière de carrosse. Il faut savoir choisir le bon endroit pour regarder un tableau, et alors on peut s'y mirer comme dans une glace. C'est le triomphe du laque ; tous les détails sont minutieusement travaillés puis recouverts pour ainsi dire de verre.* »<sup>15</sup>

Cette observation datant de 1878 se signale par la prééminence accordée à l'aspect réfléchissant et 'laqué' des peintures de Gérôme.<sup>16</sup> Les tableaux d'un réalisme quasi photographique de ce peintre 'pompiers'<sup>17</sup> du 19<sup>ème</sup> siècle, réduits à un miroir et où 'les traces de son pinceau disparaissent', semblent s'approcher du 'paradigme de Narcisse' qui définit toute image séparée du médium où elle apparaît.<sup>18</sup> D'un point de vue ontologique, le médium de la photographie participe véritablement de ce paradigme, alors que les peintures de Gérôme y adhèrent seulement métaphoriquement. Car en effet, tandis que ses tableaux sont le fruit d'une superposition de traces picturales, la photographie n'est faite que de lumière. Cette conception devient encore plus compréhensible en considérant une seconde citation de Zola :

<sup>14</sup> Sur l'identification de Gérôme à Pygmalion dans ses productions artistiques, voir : Philip HARDIE, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge, 2002, pp. 206-226.

<sup>15</sup> Émile ZOLA, 'L'École française de peinture à l'exposition de 1878' <1878>, dans : *Écrits sur l'art*, Paris, 1991, p. 373.

<sup>16</sup> Cette problématique est abordée entre autres par Bernard VOUILLOUX, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, 2002, pp. 62-63 et Victor I. STOICHITA, *op. cit.* (2006), chapitre 6.

<sup>17</sup> Sur le terme 'pompiers' définissant l'art officiel de la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle, voir : Jacques THUILLIER, *Peut-on parler d'une peinture « pompiers » ?*, Paris, 1984. Pour le contexte, voir : James HARDING, *Les peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris, 1980 et Cecile RITZENTHALER, *L'école des Beaux-arts du 19<sup>ème</sup> siècle. Les pompiers*, Paris, 1987.

<sup>18</sup> Thierry LENAIN, 'Le corps de l'image', dans : *Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, 18, 1999, pp. 29-36.

<sup>19</sup> Émile ZOLA, 'Nos peintres au Champ-de-Mars' <1867>, *Écrits sur l'art*, Paris, 1991, p. 184.

« Évidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires. Ici le sujet est tout, la peinture n'est rien : la reproduction vaut mieux que l'œuvre. »<sup>19</sup>

La genèse des tableaux de Gérôme est étroitement liée à sa reproduction en série par la firme Goupil avec qui il entretenait des liens financiers et familiaux.<sup>20</sup> Son tableau est conçu comme une image qui, en grande partie grâce à la photographie, peut être transposée d'un médium à un autre. En clair, les peintures de Gérôme tendent à nier le 'corps physique de l'œuvre' où, comme le dit Zola, 'le sujet est tout, la peinture n'est rien, la reproduction vaut mieux que l'œuvre'. Il n'y a plus d'individualité matérielle de l'œuvre, raison pour laquelle Gérôme procède très souvent à des répliques et à des répétitions de ses propres tableaux.<sup>21</sup>

En 1902, Gérôme réalisa un tableau intitulé *Mon portrait* d'après une photographie égarée. Le tableau ayant lui-même disparu, il ne nous est connu que par une photographie conservée à la Bibliothèque Nationale de France (fig. 2)<sup>22</sup>. On peut y voir Gérôme achevant un petit marbre<sup>23</sup> d'après le modèle d'atelier. Statue et modèle sont juxtaposés sur des selles tournantes tandis que leurs poses et leurs profils semblent concorder d'une manière étonnante. La prise de vue a été effectuée dans la même pièce que dans la photographie précédente (fig. 1), mais avec plus de recul ; si bien que le champ de l'image s'ouvre aux embrasures de deux portes, à gauche et à droite. Au fond, la corniche de la même armoire ainsi qu'un fragment du *Travail du marbre* (fig. 9) sont recouverts d'un paravent et de quelques peintures de Gérôme. Les selles tournantes sont installées au plan intermédiaire, laissant une selle équestre orientale opérer le seuil d'entrée dans l'image.<sup>24</sup>

Les selles tournantes semblent suggérer une possible rotation des figures. Or, nous disposons d'un cliché photographique (fig. 3) où les selles ont pivoté de cent huitante degrés pour nous présenter le modèle et son 'double' réduit de face. Il est probable que Gérôme ait travaillé d'après ce genre de photographie pour réaliser son tableau. Mais ce qui nous importe, c'est de comprendre comment Gérôme se voit confronté au problème d'une multitude de points de vue que nous

<sup>20</sup> Détails dans Cat. Expo. *Gérôme et Goupil : Art et entreprise*, Musée Goupil, Bordeaux / Dahesh Museum, New York / Frick Art and Historical Center, Pittsburgh, Paris, 2000. Sur la reproduction technique de l'œuvre d'art et ses implications, voir : Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* <1935>, Paris, 2003.

<sup>21</sup> On se trouve ici devant une remise en question générale de la notion d'original au 19<sup>ème</sup> siècle. Hélène LAFONT-COUTURIER, 'La maison Goupil ou la notion d'œuvre originale remise en question', dans : *Revue de l'art*, 112, 1996, pp. 59-69.

<sup>22</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. 472.

<sup>23</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. S.70.

<sup>24</sup> La présence d'une 'selle' comme entrée dans l'image contenant des 'selles' peut être un jeu de mots. Le jeu de mots humoristique chez Gérôme apparaît plus explicitement dans d'autres œuvres telles qu'une enseigne qu'il réalisa pour un 'O PTI CIEN', in : ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. 476.



Fig. 2. Jean-Léon Gérôme, *Mon portrait*, 1902, photographie d'une toile perdue de Gérôme, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

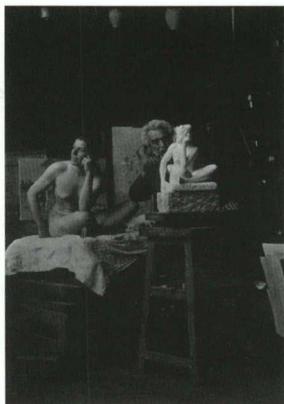


Fig. 3. Anonyme, *Jean-Léon Gérôme dans son atelier avec modèle et statue*, vers 1880, tirage aristotype, 9,5 x 6,5 cm, Collection particulière.



Fig. 4. Jean-Léon Gérôme, *Phryné devant l'Aréopage*, 1861, huile sur toile, 80,5 x 128 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.

offre la sculpture.<sup>25</sup> Par son essence, la sculpture ne permet pas une saisie simultanée de tous les points de volume en un coup d'œil.<sup>26</sup> Elle oblige le spectateur à faire le tour d'une statue et à développer sa perception dans le temps. Ainsi les sculptures, dans leur contextualisation ou 'mise en abyme' en peinture comme en photographie, posent le problème du choix d'un seul point de vue.<sup>27</sup>

En 1861 déjà, Gérôme souligne cette diversité de points de vue d'une 'statue vivante'<sup>28</sup> dans son tableau intitulé *Phryné devant l'Aréopage* (fig. 4)<sup>29</sup> à travers la présence des juges qui se déploient en cercle autour du personnage de Phryné. Quelques années plus tard, Goupil diffusa précisément une statuette de *Phryné*<sup>30</sup> d'après le tableau en question, dont le prototype fut retouché par Gérôme lui-même, qui n'avait cependant pas encore entamé une carrière de sculpteur.<sup>31</sup> Vers

<sup>25</sup> La démarche de Gérôme est conditionnée par un imaginaire pluriel. Sa sculpture est conçue comme 'cinématique' dans la grande tradition initiée par Cellini, et la mise en scène photographique de ses statues se trouve à la jonction de deux imaginaires : celui des socles tournants et celui des gravures du maniérisme représentant une même sculpture sous des angles de vue différents. Pour ces aspects, voir : Lars Olof LARSSON, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm, 1974.

<sup>26</sup> Sur ce problème, voir par exemple : Luc RICHIR, *Dieu, le corps, le volume – Essai sur la sculpture*, Bruxelles, 2003.

<sup>27</sup> Gérôme renoue également avec Talbot et Bayard qui se voyaient confrontés à la multifacialité des sculptures et prenaient plusieurs clichés d'une même sculpture sous des angles différents.

<sup>28</sup> Expression donnée par Théophile Gautier à la figure de Phryné dans la description qu'il fait du tableau de Gérôme, dans : *Abécédaire du Salon de 1861*, Paris, 1861, pp. 177-179.

<sup>29</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. 123.

<sup>30</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. S.2.

<sup>31</sup> Détails dans l'article de Florence RIONNET, 'Goupil et Gérôme : regards croisés sur l'édition sculptée', dans : Cat. Expo. *Gérôme et Goupil*, *op. cit.*, pp. 45-53.

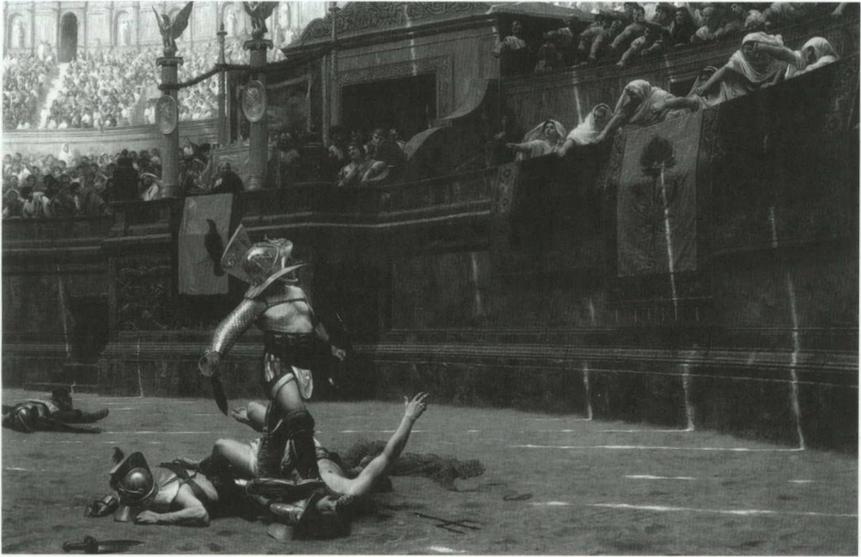


Fig. 5. Jean-Léon Gérôme, *Pollice verso*, 1872, huile sur toile, 96,5 x 149,2 cm, Phoenix (Arizona), Phoenix Art Museum.

1872, Gérôme peint *Pollice verso* (fig. 5)<sup>32</sup> où l'on voit deux gladiateurs se combattre dans une arène peuplée de spectateurs qui ont les yeux rivés sur eux, soulignant ainsi à nouveau la diversité des angles de vue possibles. En 1878, Gérôme réalisa sa première sculpture monumentale figurant les *Gladiateurs*<sup>33</sup> présents au sein du tableau *Pollice verso*. Durant la même année, il se fit photographier dans son atelier, assis près de son groupe sculpté qu'il tourna entre les prises de vue (fig. 6, 7, 8).<sup>34</sup> Dans ce contexte, relevons encore que le profil des *Gladiateurs*, reproduit par le dernier cliché, où Gérôme n'est plus présent, coïncide d'une manière surprenante avec le profil des *Gladiateurs* peints dans le tableau *Pollice verso*. Le passage de la peinture thématissant la multiplicité de points de vue d'une figure à la photographie exposant le groupe sculpté sous des angles différents, témoigne de cette imbrication des différents médiums désormais spécifique à l'œuvre de Gérôme.

Revenons à nos deux images (fig. 2, 3) où la confrontation directe entre modèle et statue vise non seulement à démontrer la diversité des points de vue, mais également l'imitation parfaite réalisée par Gérôme.<sup>35</sup> Afin de mieux découvrir les motifs

<sup>32</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. 219.

<sup>33</sup> ACKERMAN, *op. cit.*, Cat. Nr. S.9.

<sup>34</sup> La BnF dispose actuellement d'autres séries de clichés représentant ses œuvres sous des angles différents : les statues *Anacréon* (1878-81) et *Omphale* (1887) ; cette dernière fait d'ailleurs l'objet d'une analyse dans : STOICHITA, *op. cit.* (2006).

<sup>35</sup> Pour un bref aperçu concernant la sculpture d'un réalisme 'optique' à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, voir : Catherine CHEVILLOT, 'Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d'un rêve', dans : *Revue de l'art*, 104, 1994, pp. 22-29.



Fig. 6. Anonyme, *Jean-Léon Gérôme dans son atelier avec la statue « Les Gladiateurs »* <vue de face>, vers 1878, photographie, Paris, Bibliothèque nationale de France.

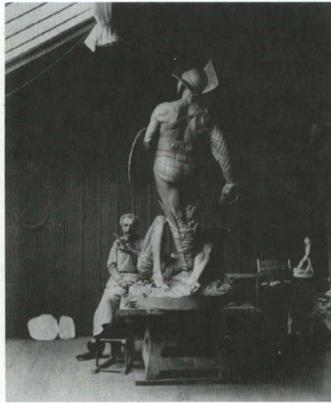


Fig. 7. Anonyme, *Jean-Léon Gérôme dans son atelier avec la statue « Les Gladiateurs »* <vue de dos>, vers 1878, photographie, Paris, Bibliothèque nationale de France.

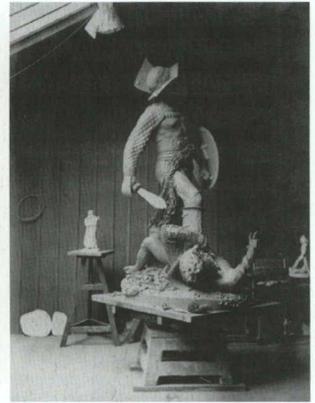


Fig. 8. Anonyme, *L'atelier de Gérôme avec la statue « Les Gladiateurs »*, vers 1878, photographie, Paris, Bibliothèque nationale de France.

d'une telle mise en scène, nous nous proposons de la confronter avec une source rapportée de François Rude (1784-1855), maître de Frémiet qui à son tour aurait introduit Gérôme à la sculpture :

*« Sculpter, c'est dessiner en ronde-bosse, suivant les trois dimensions. Si votre dessin n'est pas absolument net en tous les profils du modelé, votre sculpture est mauvaise. »*<sup>36</sup>

Selon Rude, la réalisation d'une sculpture semble être conditionnée par le dessin qui doit être 'absolument net en tous les profils du modelé'. Le sculpteur doit être un dessinateur hors pair s'il ne veut pas obtenir une 'mauvaise sculpture'. François Rude poursuit en donnant à l'artiste un moyen pratique d'aboutir aux autres profils :

*« Vous pouvez vous rendre compte du degré de netteté des lignes, le soir, à la chandelle, en éclairant votre statue et votre modèle par derrière, de façon à voir se découper, comparativement et point par point, la série des silhouettes tournantes. Tout chef-d'œuvre est une concentration de réalité faite par un artiste qui sait voir – par un maître. »*

Comparons plus en profondeur le texte de Rude et les images de Gérôme (fig. 2, 3). On comprend mieux comment ces préceptes s'apparentent non seulement à la réalisation des sculptures de Gérôme, mais aussi à leur habile mise en

<sup>36</sup> François RUDE, cité par Louis DE FOURCAUD, *François Rude. Sculpteur. Ses œuvres et son temps (1784-1855)*, Paris, 1904, 280-281.

scène. Il s'agit en effet de comparer le modèle et la statue d'après le 'degré de netteté des lignes'. Les selles tournantes de Gérôme ainsi que la juxtaposition dans le même angle du modèle et de la statue suggèrent précisément cet acte de la comparaison de la 'série des silhouettes tournantes' et la conception d'une imitation exacte de la nature.

Cette comparaison par profils entre modèle et statue est également traitée par Auguste Rodin, notamment lors des nombreux entretiens accordés à la fin de sa vie. En 1913, Dujardin-Beaumetz, ancien sous-secrétaire d'état aux Beaux-Arts publie ses *Entretiens avec Rodin* ; le premier chapitre sera précisément intitulé 'Les profils'. Rodin :

*« Soyez certain que le sculpteur qui comprendra et appliquera la méthode que je vais décrire trouvera en elle le plus sûr des appuis ; s'il la suit avec la volonté, la patience et l'attention qu'elle exige, il deviendra rapidement un homme fort s'il dessine bien ; mais s'il dessine mal, qu'il renonce à l'appliquer ; pour lui, cette méthode serait mauvaise, car elle est entièrement basée sur l'observation et l'exécution rigoureusement exacte du dessin des profils et, sans cette exactitude que sa connaissance permet seule, les profils de son œuvre ne s'accorderont jamais. »<sup>37</sup>*

Le dessin y est à nouveau présenté comme une condition du succès en sculpture, dans la mesure où la méthode présentée est 'entièrement basée sur l'observation et l'exécution rigoureusement exacte du dessin des profils'. Cependant, Rodin veut une œuvre où tous les profils s'accordent à la perfection. Il continue en reprenant l'exemple de Rude :

*« Lorsque je commence une figure, je regarde d'abord la face, le dos, les deux profils de droite et de gauche, c'est-à-dire ses profils dans les quatre angles ; puis, avec la terre, je mets en place la grosse masse telle que je la vois et le plus exactement possible. Je fais ensuite les intermédiaires, ce qui donne les profils vus des trois quarts ; puis, tournant successivement ma terre et mon modèle, je les compare entre eux et les épure. »*

À la fin du chapitre, Beaumetz revient sur la notion de profil en revendiquant une définition de ce terme. Rodin lui répond par une très belle description qu'il nous faut rendre presque intégralement :

*« Dans un corps humain, le profil est donné par l'endroit où le corps finit ; c'est donc le corps qui fait le profil. Je place le modèle de manière à ce que la lumière, se découplant sur le fond, éclaire ce profil. Je l'exécute, je tourne ma selle et celle de mon modèle, j'en vois ainsi un autre, je tourne encore, et suis ainsi conduit successivement à faire le tour du corps. »*

<sup>37</sup> Pour les citations de Rodin, voir : Étienne DUJARDIN-BEAUMETZ, *Entretiens avec Rodin* (Paris, 1913), Bagnaux, 1992, pp. 10-11.

*Je recommence ; je serre les profils de plus en plus, et je les épure.  
Comme le corps humain a des profils à l'infini, je les multiplie autant que je le  
puis ou que je le juge utile. [...]*

*En tournant ma selle, les parties qui étaient dans l'ombre se présentent à  
leur tour à la lumière ; je vois donc nettement le nouveau profil qui est arrivé,  
car c'est toujours dans la lumière que je travaille ou du moins autant que je le  
puis.*

*Pour les voir plus exacts, je place ma terre et mon modèle dans les mêmes  
profils, toujours dans la lumière, de manière à ce que les profils du modèle et  
de ma terre se présentent simultanément et que je puisse bien les voir ensemble.  
Je me rends compte alors des différences qui existent entre les deux profils, je  
les rectifie s'il en est besoin.*

*Je place donc le modèle dans les mêmes profils que ma terre et je les compare  
ou, le plus souvent, c'est moi qui le suis en faisant tourner ma selle ; en fait, je  
fais une mise au point par l'œil au lieu de la faire avec un compas. [...]* »

À la fin du paragraphe, Rodin identifie son procédé à une 'mise au point' par l'œil. Rude avait déjà évoqué l'expression en mentionnant les 'silhouettes tournantes' qui se découpent 'point par point'. Il s'agit là d'une allusion au procédé de la 'mise aux points' qui permet, à l'aide d'un pantographe, d'exécuter une reproduction ou un agrandissement mécanique d'une sculpture.<sup>38</sup> Ainsi, la réalisation d'une sculpture d'après le modèle vivant est comparée à un procédé traditionnellement réservé à des reproductions de sculptures et confère ainsi une qualité de 'double' indiciel à l'œuvre finale.

Après cette incursion dans l'atelier de Rodin, revenons à celui de Gérôme. Comme nous avons pu le voir jusqu'ici, ses œuvres posent le problème d'une représentation exacte de la nature, voire du 'réalisme optique'<sup>39</sup>. Décodons de plus près l'ambiguïté entre statue et modèle au sein du *Travail du marbre* (fig. 9). En dépit d'un contraste évident entre marbre et chair, la juxtaposition du modèle et de son 'double' est si habilement mise en scène que la partie supérieure du marbre apparaît comme une 'ombre portée en négatif'. Le profil de la statue y fait 'profil', ce qui renforce la conception d'une sculpture comme le fruit d'une multitude de contours successifs. Ainsi, la conception picturale de Gérôme ne devait pas être radicalement modifiée par son activité de sculpteur : celle-ci se

<sup>38</sup> Sur la mise aux points au 19<sup>ème</sup> siècle, voir : Cat. Expo. *La sculpture française au 19<sup>ème</sup> siècle*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1986, pp. 115-118.

<sup>39</sup> Pour un aperçu de ce genre de sculpture à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, voir : Catherine CHEVILLOT, *op. cit.*, pp. 22-29.

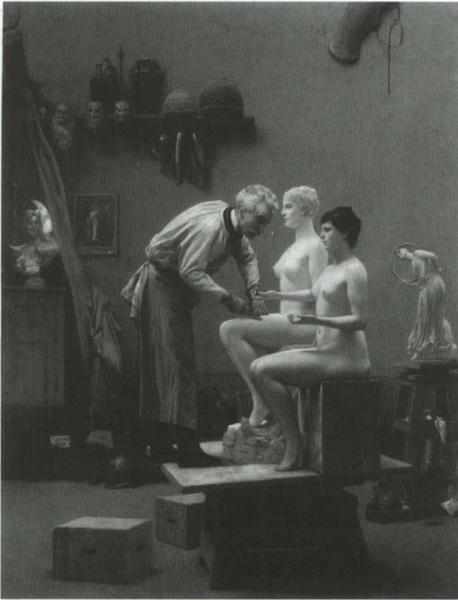


Fig. 9. Jean-Léon Gérôme, *Le Travail du marbre*, 1895, huile sur toile, 50,5 x 39,5 cm, New York, Dahesh Museum.

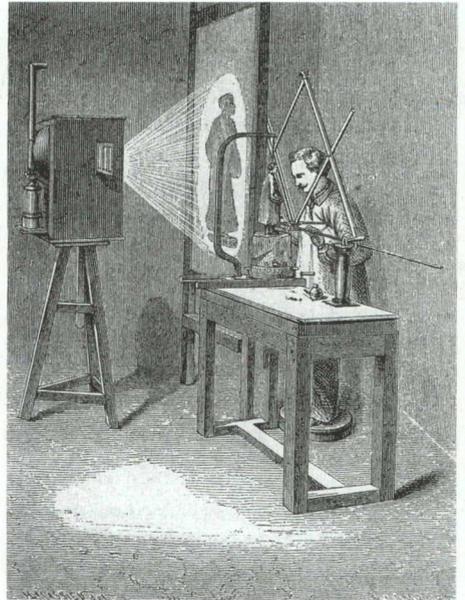


Fig. 10. N. Lambert et H. Massieu, *Atelier de Willème*, gravure pour le prospectus de la Société Générale de Photosculpture (Paris, 1864).

présente plutôt comme une conséquence directe de son intérêt pour le dessin, le profil et la silhouette.<sup>40</sup>

Cette conception d'une sculpture réalisée à partir de silhouettes nous semble correspondre à une invention technique réalisée par François Willème en 1861. Il s'agit de la photosculpture qui transgresse les affinités entre sculpture et photographie que nous avons pu suivre jusqu'ici. Le 15 mai 1861, dans un article du *Moniteur de la photographie* intitulé 'La sculpture photographique', François Willème donne lui-même la description de son invention qui combine l'usage de la photographie et du pantographe et lui permet d'obtenir une sculpture 'exactement semblable au modèle'.<sup>41</sup>

Le principe de la photosculpture est fondé sur la réalisation d'une sculpture, de façon plus ou moins mécanique, à partir d'une série de photographies qui

<sup>40</sup> Gerald M. ACKERMAN avait déjà tenté de définir la sculpture de Gérôme en concluant qu'il est un 'réaliste consciencieux qui travaille sur une étude objective et scientifique de la nature', dans : 'Gérôme's Sculpture : The Problems of Realist Sculpture', dans : *Arts Magazine*, 60, 1986, pp. 82-89.

<sup>41</sup> Cité d'après Jean-Luc GALL, 'Photo/Sculpture. L'invention de François Willème', dans : *Études photographiques*, 3, 1997, pp. 64-77. Sur la photosculpture, voir : Robert A. SOBIESZEK, 'Sculpture as the Sum of Its Profiles: François Willème and Photosculpture in France, 1859-1868', dans : *The Art Bulletin*, 62, 1980, pp. 617-630 et Wolfgang DROST, 'La photosculpture entre art industriel et artisanat. La réussite de François Willème (1830-1905)', dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 127, 1985, pp. 113-129 ; pour une source contemporaine, voir : Théophile GAUTIER, 'Photosculpture', dans : *Moniteur universel*, 4 janvier 1864.

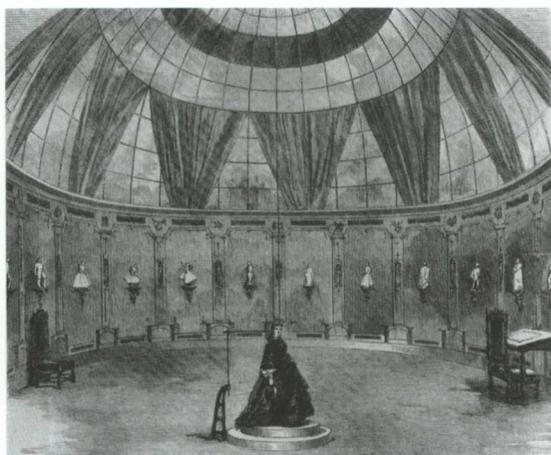


Fig. 11. E. Morin (?), *Rotonde servant de salle de pose*, gravure pour *Le Monde illustré* du 31 décembre 1864.



Fig. 12. François Willème, *24 séquences photographiques d'un enfant modèle*, vers 1863-67, papier albuminé, New York, International Museum of Photography and Film.

possède des informations sur le relief du sujet à reproduire. Le modèle, placé au centre d'une salle circulaire d'environ dix mètres de diamètre, est photographié simultanément par vingt-quatre appareils également répartis sur le pourtour d'une rotonde (fig. 11). Dans un deuxième temps, les photographies (fig. 12) sont alors tour à tour projetées sur un écran au dos duquel un artisan trace le contour de la silhouette avec une pointe fixée à un pantographe, au bout duquel un outil tranchant découpe le même profil dans une masse de terre (fig. 10). En le tournant à chaque fois de quinze degrés, il reproduit ainsi les vingt-quatre silhouettes sur un bloc de glaise. Le résultat est ensuite retravaillé par un artiste afin de créer un passage fluide entre les différents profils. Ainsi, ce procédé participe d'un même imaginaire touchant les scènes d'atelier de Gérôme ou les récits de Rude et de Rodin. Alors que les silhouettes de leur modèle sont décelées 'le soir, à la chandelle, en l'éclairant par derrière' et en le faisant girer sur une selle, les silhouettes de Willème sont le fruit de vingt-quatre photographies prises en une seule fois d'après un modèle demeurant immobile.

En 1902, Gérôme réalisa deux versions peintes de son *Autoportrait terminant la Joueuse de boules* (fig. 13,14)<sup>42</sup>. La statue de marbre, réalisée par Gérôme

<sup>42</sup> ACKERMAN, *op. cit.* (2000), Cat. Nr. 473 et 474.

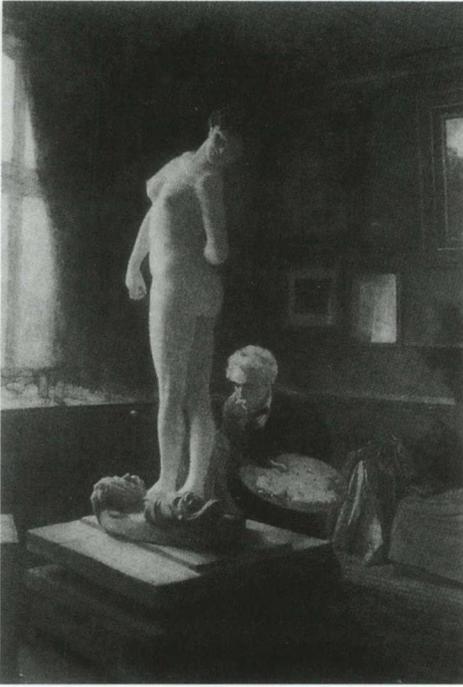


Fig. 13. Jean-Léon Gérôme, *Autoportrait terminant « La Joueuse de boules »* <vue de dos>, vers 1902, huile sur toile, 59,3 x 43,9 cm, Collection privée.

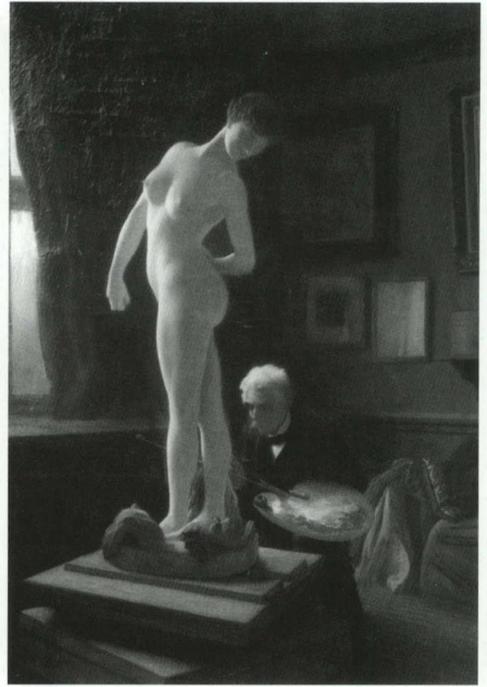


Fig. 14. Jean-Léon Gérôme, *Autoportrait terminant « La Joueuse de boules »* <vue latérale>, vers 1902, huile sur toile, 61 x 50 cm, Vesoul, Musée Garret.

durant la même année<sup>43</sup>, y occupe le centre du tableau sur une sellette tournante. La femme, les jambes croisées, tente de lancer des boules dans la bouche de masques antiques posés sur le socle, tandis qu'à ses pieds, Gérôme est en train de 'polychromer' l'un d'entre eux. Il y a une seule différence entre les deux versions cataloguées ensemble dans l'inventaire à la mort de l'artiste en 1904 : dans la seconde, la sellette a bougé de quelques degrés dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, dévoilant une plus grande partie du torse de la figure. Mis à part cet infime changement qui nous dévoile un autre 'profil' de la statue, la composition semble identique au tableau précédent.

Avant de saisir tout l'enjeu de cet intervalle, concentrons-nous sur la statue elle-même que Gérôme réalisa durant la même année. Voici le commentaire d'un critique contemporain sur la statue exposée au Salon de 1902 :

*« M. Gérôme [...] imitait jusqu'au trompe-l'œil les nuances de la peau, des yeux, des cheveux, dans l'espoir de donner l'impression d'une femme de chair*

<sup>43</sup> ACKERMAN, *op. cit.* (2000), Cat. Nr. S. 57.

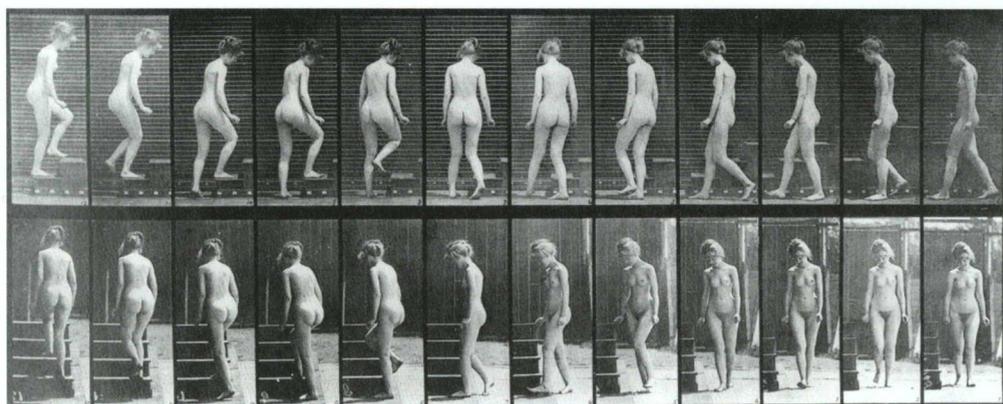


Fig. 15. Eadweard Muybridge. *Turning and ascending stairs*, impression lumineuse, photographies consécutives pour son *Animal locomotion* (Pennsylvanie, 1887), planche 98.

*subitement transmuée en marbre. C'était oublier que, plus la copie de la vie devient servile, plus elle fait inévitablement penser à ce qui lui manque pour la réaliser : le mouvement, la chaleur, le souffle. [...] La dame callipyge de M. Gérôme, avec ses fossettes, ses plis de reins, la tonalité grasse et fade de l'épiderme, donnerait, tout au plus, l'illusoire prurit d'une exhibition libertine.* »<sup>44</sup>

La même année, un autre critique trouve l'œuvre 'd'un style élevé, mais cependant aussi proche de la frontière du réalisme qu'il est permis en art'.<sup>45</sup> Les deux critiques insistent sur le réalisme accru de la statue de Gérôme où il a poussé les limites entre art et vie jusqu'à l'extrême. Cela est dû en partie à l'usage de la polychromie qui vise précisément à conférer de la 'vie' à sa statue.<sup>46</sup>

Cependant, le premier critique ne manque pas de relever que la 'copie de la vie' est tellement 'servile' qu'il manque 'le mouvement, la chaleur, le souffle' à la statue de marbre de Gérôme. Ainsi, la petite série des tableaux représentant la *Joueuse de boules* (fig. 13, 14) sera pour Gérôme l'occasion de pousser encore plus loin son imitation démesurée de la nature en y ajoutant la notion d'animation.<sup>47</sup> Cette légère rotation de la statue entre la première et la deuxième image n'est pas seulement une démonstration de profils successifs bien réalisés. Elle

<sup>44</sup> Henry MARCEL, 'Les salons de 1902', dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, pp. 123-141, p. 133.

<sup>45</sup> SPIELMAN, *Magazine of Art*, 1904, p. 204, cité d'après ACKERMAN, *op. cit.* (2000), pp. 166-167.

<sup>46</sup> Sur la polychromie au 19<sup>ème</sup> siècle, voir : Cat. Expo. *The Colour of Sculpture 1840-1910*, Andreas BLÜHM (éd.), Van Gogh Museum, Amsterdam / Henry Moore Institute, Leeds / Waanders Uitgevers, Zwolle, 1996 ; Karina TÜRRE, *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts. Sculpturae vitam insufflat pictura*, Mayence, 1994.

<sup>47</sup> Dans ce contexte, souvenons-nous de *Pygmalion et Galatée* de Gérôme (vers 1890-92) où le sujet est précisément l'animation d'une statue ; Gérôme en a fait plusieurs variantes présentant la statue sous des angles de vue différents.



Fig. 16. Jean-Léon Gérôme, *La Vitesse*, bronze doré, longueur : 93 cm, localisation inconnue.



Fig. 17. Jean-Léon Gérôme, *Saut d'obstacle*, 1903, bronze avec patine dorée et brune, hauteur : 13 cm, longueur : 38 cm, localisation inconnue.

suggère en outre une possible giration et lui confère ainsi la notion de 'mouvement' et de 'souffle'. La 'chaleur', troisième lacune évoquée par notre critique, paraît comblée, dans la mesure où l'on n'est pas certain s'il s'agit du modèle d'atelier ou du marbre qui est dépeint, tellement la figure semble réelle.

Dans ce contexte, le rapport avec les photographies consécutives de Muybridge s'impose. En 1887, il publia son *Animal locomotion*, qui contient plus d'un millier de planches reproduisant des photographies consécutives d'animaux et d'êtres humains en mouvement.<sup>48</sup> En voici un exemple (fig.18). Au début, Muybridge reproduisit le mouvement d'un cheval à l'aide de douze appareils photographiques qu'il déployait le long d'une piste. Sur celle-ci, des fils galvanisés étaient reliés aux mécanismes d'obturation des appareils électro-aimants qui actionnaient deux planchettes verticales.<sup>49</sup> En se croisant brusquement, elles libéraient une petite ouverture au foyer de la chambre photographique et l'image du cheval au galop était instantanément imprimée sur la plaque. Et puisqu'il y avait douze appareils, Muybridge obtenait douze clichés différents et successifs du cheval dans toutes les phases de son évolution. En 1879, Muybridge étendit ses expériences à d'autres animaux et augmenta ses prises de vue à vingt-quatre chambres photographiques. Il pensa également à la vieille lanterne magique afin d'exhiber devant tous une animation nouvelle. Après un grand succès aux Etats-Unis, Muybridge entama une tournée en Europe et il est probable que Gérôme rencontra ce photographe du mouvement à l'occasion d'une séance de projection organisée par Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-1891), le samedi 26 novembre 1881.

<sup>48</sup> Victor STOICHITA fait le rapprochement en relevant 'l'absolue contemporanéité' des clichés de Bonnard reproduisant la statue *Omphale* de Gérôme, dans : Victor STOICHITA, *op. cit.* (2006).

<sup>49</sup> Sur l'historique des photographies consécutives de Muybridge, voir : Laurent MANNONI, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, 1994, pp. 285-298. Sur son rapport avec l'art et la projection organisée par Meissonier, voir : Aaron SCHARF, *Art and Photography*, Londres, 1968, pp. 202-227.

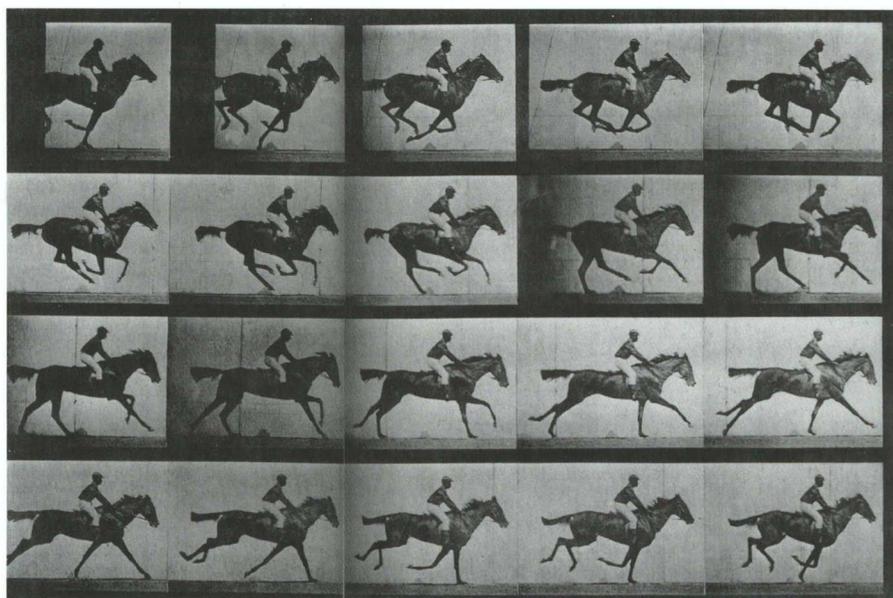


Fig. 18. Eadward Muybridge, « Annie G. » galloping, impression lumineuse, photographies consécutives pour son *Animal locomotion* (Pennsylvanie, 1887), planche 627.

Il s'agit ici de démontrer l'intérêt de Gérôme pour les photographies consécutives de Muybridge en s'arrêtant sur quelques statuettes qu'il réalisa après 1900, comme par exemple la *Vitesse* (fig. 16)<sup>50</sup> ou encore le *Saut d'obstacle* (fig. 17)<sup>51</sup>. À première vue, deux jockeys sont en train de sauter une haie du haut de leurs montures respectives. L'un des chevaux a ses jambes postérieures sur le sol, tandis que l'autre touche presque le sol de ses jambes antérieures, de l'autre côté de la haie. Mais en réalité, il ne pourrait s'agir que d'un seul et même jockey que le sculpteur aurait figuré à deux moments différents du saut. C'est ainsi que Gérôme intègre deux 'prises de vue' consécutives au sein d'une même sculpture.

Pour bien comprendre l'importance de cet imaginaire précinématographique dans lequel Gérôme se situe, considérons une dernière fois les deux tableaux reproduisant la *Joueuse de boules* (fig. 13, 14) en les confrontant aux photographies consécutives de Muybridge, par exemple *Turning and ascending stairs* (fig. 15). Cette planche photographique reproduit depuis deux points de vue le parcours d'une jeune femme en train de tourner sur elle-même en longeant et gravissant un marchepied. Elle bouge, se tourne et se retourne, exposant son corps sous tous les angles de vue possibles. Les images qui en résultent sont des prises de vue instantanées – des 'image-mouvements' - qui résultent d'instants privilé-

<sup>50</sup> ACKERMAN, *op. cit.* (2000), Cat. Nr. S. 67.

<sup>51</sup> ACKERMAN, *op. cit.* (2000), Cat. Nr. S. 60.

giés'.<sup>52</sup> En même temps, quelque chose nous échappe : le mouvement. Bien qu'il soit suggéré par les images successives et malgré la possibilité de faire défiler les images à l'aide d'une lanterne magique, il ne s'agirait que d'une reconstitution arbitraire et abstraite du mouvement.

Gérôme semble s'approprier ce procédé tout en le reformulant. D'un tableau à l'autre, la statue de Gérôme, elle, demeure immobile (fig. 13, 14). Afin de suggérer l'idée de mouvement, c'est lui-même qui la fait bouger en tournant la sellette de quelques degrés entre deux prises tandis que le cadrage demeure le même. Comme dans les photographies consécutives de Muybridge, le spectateur reste privé du mouvement de giration de la sellette qui a lieu entre les deux prises de vue. Mais à la différence des photographies consécutives, il ne s'agit pas de 'coupes mobiles' ou d'instants privilégiés pris durant l'action, mais bien de deux 'coupes immobiles' reproduisant la pose immobile d'une femme-statue sous deux angles différents.

<sup>52</sup> Sur ce problème et le développement qui suit, voir : Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, Paris, 1983, pp. 9-22.

\* Source des images :

- Fig. 1, 2, 6, 7, 8 : Bibliothèque Nationale de France, Paris. Je remercie Sylvie AUBENAS de son aide dans la recherche des photographies de Gérôme.
- Fig. 3 : Cat. *Photographies des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Paris, Tajan, 2004, p. 8.
- Fig. 4, 5, 9, 13, 16, 17 : Gerald M. ACKERMAN, *Jean-Léon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour*, Paris, ACR Édition, 2000, p. 51, 95, 139, 355, 404, 401.
- Fig. 10, 11, 12 : Robert A. SOBIESZEK, 'Sculpture as the Sum of Its Profiles: François Willème and Photosculpture in France, 1859-1868', dans : *The Art Bulletin*, 62, 1980, p. 623, 621.
- Fig. 14 : Cat. Expo. *The Colour of Sculpture 1840-1910*, Van Gogh Museum, Amsterdam / Henry Moore Institute, Leeds / Waanders Uitgevers Zwolle, 1996, p. 85.
- Fig. 15 : Cat. Expo. *Ich sehe was, was du nicht siehst ! Sehmaschinen und Bilderwelten*, Cologne, Museum Ludwig, Göttingen, Steidl Verlag, 2002, p. 367.
- Fig. 18 : Eadweard Muybridge, *Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 plates from the 1887 'Animal locomotion'*, New York, Dover, 1979, planche 627.

## DE CIMAISES EN SURPRISES : VINGT-CINQ ANNÉES D'EXPOSITIONS POUR L'ESPACE PHOTOGRAPHIQUE CONTRETYPE

ALIÉNOR DEBROCCQ

Contretype. La copie d'une épreuve ou d'un cliché photographique, un négatif intermédiaire, un terme qui sous-entend l'idée de reproductibilité propre à ce médium<sup>1</sup>. C'est également le nom<sup>2</sup> choisi à la fin des années 1970 par un photographe belge dans le but de défendre la photographie artistique<sup>3</sup> – un courant mu par la seule nécessité intérieure des artistes, qui s'interrogent sur l'acte de photographier et sur le médium lui-même. Cette photographie s'était jusqu'alors tenue dans l'ombre, n'ayant pas de lieu où s'exposer en Belgique. Grâce à Contretype, une nouvelle « école » de photographes va progressivement trouver ses cimaises et son public, rencontrer les initiatives d'artistes étrangers, concrétiser des projets collectifs, se publier – trouver les conditions de son émergence et de sa reconnaissance au sein de la sphère culturelle et photographique belge.

### La photographie à la recherche d'un statut

La photographie artistique a longtemps été marginalisée. En Belgique, elle a progressivement acquis reconnaissance et légitimité à partir des années 1960. En

<sup>1</sup> « Contretype : cliché négatif inversé. Copie d'une épreuve ou d'un cliché photographique » (Le petit Robert).

<sup>2</sup> Espace Photographique Contretype, 1, rue de la Jonction, 1060 Bruxelles.

<sup>3</sup> On privilégiera ici le terme « *photographie artistique* », celui de « *photographie créative* », défendu par Jean-Claude Lemagny en opposition à la « *photographie plasticienne* » étant largement controversé et recouvrant un champ d'artistes trop réducteur. La photographie plasticienne est une photographie réalisée dans une veine plastique ou picturale ; la photographie artistique, une photographie d'« auteurs photographes », qui proposent leur point de vue et leur réflexion au travers d'une photographie souvent en noir et blanc – ce dernier critère tendant à disparaître au profit de la couleur et des techniques mixtes où intervient le digital.

Wallonie, René Léonard, en charge des affaires culturelles pour le ministère de la culture<sup>4</sup>, a été le premier à mettre en place un programme d'achats d'œuvres photographiques, ainsi qu'une politique de commande destinée à stimuler les photographes de cette région. Comme le souligne Jean-Michel Sarlet, « *cette initiative officielle [survient] au début des années 70, au moment où les réformes de l'État créent officiellement les communautés linguistiques, et donc aussi au moment où de nombreux intellectuels wallons et bruxellois s'interrogent sur l'identité et l'avenir de cette communauté "française" de Belgique* »<sup>5</sup>. L'initiative de Léonard va donner naissance aux groupes *Photo-Graphie* et *Images*. L'objectif des photographes rassemblés au sein de ces deux cercles (citons Julien Coulommier, Gilbert De Keyser, Yves Auquier et Pierre Cordier) est le suivant : acquérir un statut comparable à celui des artistes peintres, un statut d'« *auteurs d'images* »<sup>6</sup>. À la même époque, l'enseignement de la photographie se développe et deux musées consacrés à cet art voient le jour au cours de la décennie 1980 : le premier à Anvers, sous l'impulsion de Roger Coenen ; le second à Charleroi, grâce à Georges Vercheval. Cette décennie a constitué, selon Alain D'Hooghe, une sorte d'« *"âge d'or" de la création photographique et de ses structures de diffusion* »<sup>7</sup>. Le médium photographique, encore fortement marginalisé, acquiert sa reconnaissance institutionnelle en même temps que se multiplient ses lieux d'exposition et s'élargit son public. C'est au même moment que se crée, à Bruxelles, l'Espace Photographique Contretype.

### La création de l'Espace Photographique Contretype

Diplômé de l'école *Le 75* – où il a bénéficié de l'enseignement de René Léonard et d'Yves Auquier – Jean-Louis Godefroid<sup>8</sup> (fig. 1) organise ses premières expositions de photographie dans la cafétéria de l'Iselp<sup>9</sup>, sous le label *Espace Éphémère*, dès 1978. C'est au cours de cette même année qu'il crée l'a.s.b.l. *Contretype*<sup>10</sup>, dont la première activité est l'édition d'une série de cartes postales – moyen souple et peu coûteux de diffuser des images d'auteurs. La Galerie Lapsus, tenue par Juan d'Oultremont, offre ses cimaises à l'association naissante, qui y présente une première exposition, regroupant quatre jeunes photographes

<sup>4</sup> Conseiller à la Direction des Affaires culturelles du Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture.

<sup>5</sup> Jean-Michel SARLET, « Des années 50 aux années 70 : de l'individuel au collectif, de la marginalité à une relative légitimité », in : Georges VERCHEVAL (dir.), *Pour une histoire de la photographie en Belgique – Essais critiques – Répertoire des photographes depuis 1839*, Charleroi, Musée de la Photographie, 1993, p.125.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>7</sup> Alain D'HOOGHE, « Images fabriquées et fragments du réel », in : Georges VERCHEVAL, *op. cit.*, p.137.

<sup>8</sup> Né en 1952, il étudie la photographie à l'école *Le 75* à Bruxelles. Il expose à plusieurs reprises son travail de photographe avant de décider de se consacrer à la diffusion de la photographie artistique, au cours des années 1980. Il dirige l'Espace Photographique Contretype depuis sa création.

<sup>9</sup> Institut Supérieur pour l'Étude du Langage Plastique.

<sup>10</sup> Les statuts de l'a.s.b.l. sont publiés au Moniteur Belge le 23 novembre 1978.



Fig.1. Henri Storck et Jean-Louis Godefroid lors de la présentation de l'exposition « Borinage 1933 – Témoignage de Willy Kessels » chez Contretype, en 1983 (© Contretype).



Fig. 2. Vernissage chez Contretype, rue d'Espagne, à Saint-Gilles, en 1981 (© Contretype).

– Jean-Louis Godefroid, Rodolphe Van Loo, Patrick Dubois et Jean-Luc Tanghe. Une deuxième exposition est réalisée en 1980, à l'hôtel Wolfers. Elle présente pour la première fois le travail de Robert Mapplethorpe en Belgique. Le succès de cette initiative pousse Jean-Louis Godefroid à aménager un lieu d'exposition permanent au sein de son appartement privé, au numéro 103 de la rue d'Espagne à Saint-Gilles (fig.2). La galerie ouvre en janvier 1981 et présente les œuvres photographiques de Robert Rauschenberg, puis de David Hockney. « *Les gens ne connaissaient pas du tout [ce travail] et trouvaient que c'était de la "très mauvaise photographie"* »<sup>11</sup> explique Jean-Louis Godefroid. Il persévère néanmoins et monte d'autres expositions, consacrées, entre autres, à la photographie du Bauhaus et à la photographie contemporaine américaine. Cette orientation internationale a permis à Contretype de s'inscrire dans le panorama culturel bruxellois, même si « (...) *l'objet social de l'a.s.b.l. concernait (...) essentiellement la diffusion de la photographie contemporaine belge* »<sup>12</sup>. Exposer les photographies de grands noms comme Rauschenberg ou Mapplethorpe était alors possible car les questions d'assurances et de droits de monstration n'étaient pas aussi contraignantes qu'aujourd'hui.

Les cimaises de la rue d'Espagne s'ouvrent également aux jeunes photographes belges contemporains que souhaite promouvoir Contretype. Certains noms de la photographie artistique belge font leur apparition au sein de l'association : Roger Kockaerts, Gilbert Fastenaekens, Jacques Vilet, Jean-Paul Brohez, Stefan De Jaeger ou Christian Meynen, tous exposent chez Contretype au cours des années 80. Les artistes étrangers sont également invités à dévoiler leurs œuvres dans la capi-

<sup>11</sup> Propos de Jean-Louis Godefroid repris in : Anne WAUTERS, « Jean-Louis Godefroid : Contretype se prépare à l'Europe de 1992 », in : *Clichés*, n°52, 1988, p.11.

<sup>12</sup> Propos de Jean-Louis Godefroid repris in : Danielle LEENAERTS, « 25<sup>e</sup> anniversaire de l'Espace Photographique Contretype », in : *L'art même (Chronique des arts plastiques de la Communauté française de Belgique)*, n°20, 2003, p.19.

tale belge et l'on constate que la proportion de photographes belges et étrangers ayant collaboré avec l'association demeure en équilibre tout au long de ses vingt-cinq années d'existence. Outre ces expositions individuelles, Contretype instaure également une série de projets « thématiques », inaugurés avec l'exposition *Photo / Fictions*, en 1981. Celle-ci s'interrogeait sur les relations qui peuvent exister entre textes et photographies, et réunissait les participants – écrivains et photographes – sous le concept de *mail art*, chacun étant invité à envoyer une œuvre par courrier à l'adresse de Contretype. Cette exposition demeure l'une des réalisations les plus audacieuses dans l'histoire de l'association. Elle a réuni des personnalités telles que Michel Butor, Patrick Mauries, Alain Fleig et Édouard Boubat. Contretype a poursuivi la production de projets spécifiques comme celui-là jusqu'à aujourd'hui. Tous ont permis la rencontre d'artistes autour d'une problématique commune à exploiter photographiquement. C'est en effet ce « jeu » sur le médium qui fascine Jean-Louis Godefroid depuis le début : pour lui, le sujet demeure une sorte de prétexte, une question posée, une recherche sur le « comment » photographier. C'est cette interrogation du médium qui l'intéresse avant tout, et non un genre ou une école photographiques en particulier : « *L'engagement artistique est plus important que le sujet : l'auteur doit aiguïser sa sensibilité, se mettre en danger, aller au fond des choses, pour produire une œuvre forte (...). Selon moi, le sujet n'est qu'un prétexte à un développement propre du langage artistique, un moteur à faire des images* »<sup>13</sup> affirme-t-il.

Cette conception de la photographie va orienter le cours de l'existence de Contretype. Au début des années 1980, la photographie artistique était une tendance largement minoritaire, ainsi que l'explique Jean-Marc Bodson : « *La plupart des auteurs de l'époque venaient d'une tradition photographique "humaniste", qui privilégiait le point de vue documentaire sur les choses. Les photographes qui désiraient revenir à une pratique artistique du médium rencontraient de nombreuses difficultés pour exposer leurs travaux* »<sup>14</sup>. À Bruxelles, ces artistes ont convergé vers Contretype, rapidement considéré comme le symbole de ce courant photographique, dont il a assuré la reconnaissance. Cela a eu pour conséquence d'enfermer Contretype dans l'image réductrice d'une institution vouée à un seul « type » de photographie. Jean-Louis Godefroid s'est efforcé de lutter contre cette fausse réputation en demeurant ouvert aux découvertes et aux innovations et en développant sans cesse de nouveaux projets, l'objectif principal de l'institution étant toujours de servir de « tremplin » aux jeunes photographes en leur donnant la possibilité de confronter leur travail au regard du public, parfois pour la première fois : « *Nous sommes une sorte de lien entre l'artiste à découvrir, encore méconnu, et les galeries privées ou les institutions* »<sup>15</sup> déclare Godefroid.

<sup>13</sup> Entretien accordé par Jean-Louis Godefroid, directeur de l'Espace Photographique Contretype, Bruxelles, 2 février 2005.

<sup>14</sup> Entretien accordé par Jean-Marc Bodson, photographe, professeur et critique d'art, Bruxelles, 23 mars 2005.

<sup>15</sup> Propos de Jean-Louis Godefroid repris in : Danielle LEENAERTS, *op. cit.*, p.19.

## Pour la promotion de la photographie artistique

Dès 1981, la politique adoptée par Contretype se concentre autour des expositions produites par l'association (en moyenne six par an), auxquelles viennent s'ajouter des collaborations ponctuelles avec d'autres institutions, la diffusion d'expositions en Belgique et à l'étranger, et la production d'expositions itinérantes.

Contretype fonctionne en autofinancement jusqu'en 1983, année où l'association obtient ses premiers subsides de la Communauté française de Belgique. La convention établie entre les deux parties définit Contretype comme le « *Centre de la Photographie à Bruxelles* »<sup>16</sup>. Elle permet à l'association d'élargir son cercle d'activités et de produire des projets à échelle internationale, en collaboration avec le Commissariat général aux relations internationales (C.G.R.I.). Contretype relaie désormais ses activités au travers d'un bulletin bimestriel<sup>17</sup>. Au cours des premières années, la forme et le contenu de ces bulletins diffèrent peu de ceux de *Photographie Ouverte*, la publication du Musée de la Photographie à Charleroi. Marc Vausort affirme que ces revues étaient alors habitées du même esprit « militant » et de la même volonté de défendre le monde restreint de la photographie d'auteur<sup>18</sup>. S'occuper de diffuser la photographie revenait alors à livrer un combat afin de l'imposer peu à peu sur la scène culturelle. Il est en outre intéressant de noter que les premiers défenseurs de la photographie artistique étaient d'abord photographes : des praticiens qui, conscients de l'absence de professionnels du monde de l'art prêts à prendre le risque d'exposer leurs travaux, n'ont eu d'autre choix que d'endosser eux-mêmes ce rôle et de combiner le plus souvent ces deux activités : citons Claude Nori en France, Georges Vercheval, Jean-Louis Godefroid et Gilbert Fastenaekens<sup>19</sup> en Belgique. La photographie, d'abord auto-critiquée et auto-exposée, a ensuite été progressivement « récupérée » par les historiens et les muséologues, de la même façon que les premières collections de peinture et de sculpture étaient placées sous la responsabilité d'« artistes conservateurs » avant que cette dernière fonction ne devienne une catégorie professionnelle à part entière<sup>20</sup>.

On a beaucoup écrit, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, sur la façon d'exposer les œuvres d'art, mais une réflexion spécifique au médium photographique semble faire encore défaut<sup>21</sup>. Ce siècle est pourtant celui qui a vu se multiplier les expositions de photographie, jusqu'à mener à la création de lieux d'exposition voués

<sup>16</sup> Convention établie entre la Communauté française de Belgique et l'Espace Photographique Contretype en 1983.

<sup>17</sup> *Bulletin Bimestriel de l'a.s.b.l. Contretype*, n°1-98, 1985-2006.

<sup>18</sup> Entretien accordé par Marc Vausort, conservateur du Musée de la Photographie à Charleroi, Charleroi, 23 février 2005.

<sup>19</sup> Photographe et fondateur de ARP Éditions, spécialisées dans le questionnement photographique du paysage.

<sup>20</sup> Ce sujet a encore été relativement peu étudié. Voir Monique RENAULT, *Muséologie*, 4<sup>e</sup> éd., Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 2004.

<sup>21</sup> Voir : Daniel SOUTIF (dir.), *Exposer la photographie*, Paris, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n°35, 1991. Voir aussi : Gilles MORA (dir.), *Les espaces photographiques : la galerie*, Paris, Les Cahiers de la Photographie, n°7, 1982.

à ce médium, que ce soit sous la forme de musées, de galeries marchandes ou d'espaces alternatifs comme Contretype. Ce dernier lieu est né d'une initiative personnelle, avec pour objectif d'aider les jeunes créateurs à montrer leur travail, à une époque où cela demeurerait très difficile dans le domaine de la photographie. Le fonctionnement de l'association s'est cependant modifié au cours du temps, donnant lieu à certaines critiques selon lesquelles Contretype se serait peut-être transformé en une institution sclérosée, en s'imposant comme le lieu incontournable de la photographie à Bruxelles. Si Contretype défend une certaine vision de la photographie, cela ne signifie pas, cependant, que l'association se contente d'exposer les quelques photographes familiers de son fondateur, en occultant le travail de tous les autres. On pourrait, certes, reprocher à Jean-Louis Godefroid d'orienter les choix de Contretype selon ses propres affinités, mais ce serait oublier que c'est justement cette touche personnelle qui a fait de cette structure un lieu d'écoute et de parole pour les photographes, un lieu où réaffirmer sans cesse une certaine conception de la photographie. Selon Jean-Marc Bodson, Jean-Louis Godefroid assure une direction artistique de qualité avec des moyens limités : « *Il ne faut pas oublier que regarder une exposition ou un livre, c'est toujours regarder le choix de quelqu'un, et il est heureux que Contretype reste le lieu d'un homme, qui présente sa vision de façon cohérente* »<sup>22</sup> estime-t-il. Il ne souhaite pas que Contretype adopte une politique artistique plus « systématique ». Pour lui, laisser une place au hasard – hasard des rencontres et des circonstances – dans le choix des artistes est important. Pour certains, cette subjectivité pose problème, dans la mesure où Contretype bénéficie de fonds publics pour subsister et demeure la seule institution publique spécialisée dans la photographie à Bruxelles. Selon Jean-Louis Godefroid, l'argument de la responsabilité publique n'est actuellement plus pertinent car la photographie est montrée dans toutes les galeries et tous les centres culturels. Si Contretype a adopté un comportement de galerie privée à ses débuts, l'institution accueille désormais tous les photographes qui le souhaitent afin de les conseiller et de les aiguiller vers d'autres lieux si leur travail ne s'accorde pas avec la politique de l'association. Jean-Louis Godefroid regrette également le manque de concurrence, la diversité étant un puissant stimulant. « *La lecture de l'art est toujours personnelle. Tout centre d'art a des choix posés. Sont-ils justes ou non ? C'est une autre question* »<sup>23</sup> conclut-il.

### Édouard Hannon et son hôtel

Dès 1981, Contretype intègre à sa programmation des expositions à caractère historique, suite à l'action de Gilbert De Keyser (fig.3), photographe bruxellois féru d'histoire qui a contribué à la redécouverte de nombreux photographes belges oubliés – notamment Édouard Hannon (fig.4), industriel travaillant pour la firme Solvay mais aussi photographe amateur et membre fondateur de l'Association Belge de Photographie en 1874. La réhabilitation de l'œuvre photographique d'Hannon mène à celle de son hôtel particulier (fig.5), situé au numéro 1

<sup>22</sup> Entretien accordé par Jean-Marc Bodson, *op. cit.*

<sup>23</sup> Entretien accordé par Jean-Louis Godefroid, *op. cit.*, 17 mai 2005.

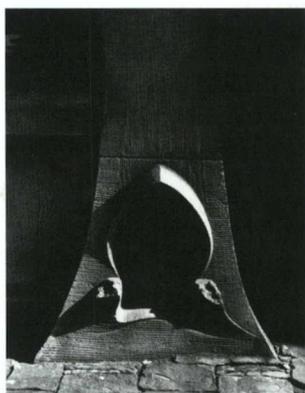


Fig. 3. Gilbert DE KEYSER, *Gratte-pieds, 17, rue Saint Boniface, Ixelles, 1980*, Bruxelles, Espace Photographique Contretype (© Contretype).



Fig. 4. *Portrait anonyme d'Édouard Hannon, 1902*, Bruxelles, Espace Photographique Contretype (© Contretype).



Fig. 5. Jules BRUNFAUT, *Hôtel Hannon, 1903-1904*, Bruxelles, avenue de la Jonction, 1 (© Contretype).

de l'avenue de la Jonction, à Saint-Gilles, non loin de chez Contretype. Jean-Louis Godefroid et Gilbert De Keyser réalisent plusieurs expositions des photographies d'Hannon<sup>24</sup> avant que ses héritiers ne chargent Contretype de conserver et de diffuser son œuvre. L'association organise alors, régulièrement, en ses murs, des expositions thématiques des photographies d'Hannon et fait tourner en Belgique et à l'étranger une exposition itinérante des copies réalisées d'après les plaques de verre originales du photographe.

L'hôtel Hannon a été construit par l'architecte Jules Brunfaut, ami d'Édouard Hannon, entre 1903 et 1904, dans le style Art Nouveau. La décoration intérieure est due à Pierre Desmedt, Raphaël Evaldre et Paul-Albert Baudouin. Le mobilier (aujourd'hui dispersé) est l'œuvre de deux figures de l'école de Nancy, Émile Gallé et Louis Majorelle<sup>25</sup>. Inoccupé depuis 1965 – suite au décès de la fille d'Édouard Hannon – et menacé de destruction, il est finalement racheté par la commune de Saint-Gilles et classé par la Commission Royale des Monuments et Sites en 1976. Le bâtiment, ayant subi de nombreux actes de vandalisme, est restauré au cours des années 1980. Sa nouvelle affectation est mise en œuvre en 1988 : accueillir l'Espace Photographique Contretype, en hommage à l'amateur de photographie qu'était son commanditaire (fig.6). Si l'installation de Contretype a eu des conséquences sur le bâtiment – essentiellement au niveau de son réaménagement intérieur –, celui-ci a également transformé l'association. Aménager une maison privée Art Nouveau en un centre pour la photographie contemporaine fut un défi difficile à relever.

<sup>24</sup> Une exposition rétrospective est notamment organisée au Centre Culturel Le Botanique en 1986.

<sup>25</sup> Voir : Marcel CELIS, *L'hôtel Hannon*, Bruxelles, Contretype, 2003.



Fig. 6. Détail du fumoir et du salon de l'hôtel Hannon, après la restauration de 1988 (© Contretype).

Deux inconvénients majeurs ont été rapidement constatés : la prégnance du style Art Nouveau de la maison et la relative étroitesse des nouvelles salles d'exposition. L'atmosphère *passée* du lieu, qui se ressent dès qu'on en a franchi le seuil, porte également préjudice à certaines œuvres résolument contemporaines. Dès l'ouverture, Jean-Louis Godefroid reconnaît les difficultés suscitées par cette architecture *récupérée* mais se réjouit aussi de la dimension promotionnelle du lieu : « *La pauvre photographie malgré tout, toujours méprisée dans les revues d'art ou en tous cas marginalisée dans beaucoup de supports, se trouve tout d'un coup dans un hôtel somptueux et, symboliquement, cela lui donne une importance* »<sup>26</sup>. Cette dimension sacrée – lors de l'ouverture, la presse a parlé de « nouveau temple » et de « sanctuaire » – risquait également d'isoler davantage la photographie du reste de la sphère des Beaux-Arts, mais le rayonnement du lieu a eu un effet globalement bénéfique et, aujourd'hui, toutes les personnes interrogées sur le sujet s'accordent à dire que, sans ce « flacon de parfum » qu'est l'hôtel Hannon, Contretype n'existerait sans doute plus. Le bâtiment a également amené un double public chez Contretype : passionnés de photographie, d'une part, amateurs d'architecture, d'autre part. Il faut donc rendre justice à ce lieu et lui reconnaître le rôle majeur qu'il a joué dans l'histoire de l'institution. Investir l'hôtel Hannon afin d'en faire un espace dédié à la photographie était, en outre, une façon d'insister sur la dimension patrimoniale de l'édifice et de Contretype, d'affirmer l'importance de la conservation en architecture comme en photographie et de souligner les qualités multiples du lieu, témoin Art Nouveau devenu écrin où exposer les artistes. La double identité d'Édouard Hannon, photographe et commanditaire de cette œuvre architecturale, était ainsi réhabilitée. Abriter la photographie d'auteur au sein d'un bâtiment historique était une subtile mise en abîme, Contretype ayant également pour ambition de produire des « archives

<sup>26</sup> Propos de Jean-Louis Godefroid repris in : Anne WAUTERS, *op. cit.*, p.13.

photographiques pour l'avenir » au travers d'une série de projets tels que missions photographiques et résidences d'artistes.

## Contretype et l'ancrage urbain

La question urbaine est apparue dans la photographie belge dès les années 1970, au sein du vaste mouvement identitaire qui s'organisait alors autour de thématiques collectives, afin de répondre aux questionnements de la société contemporaine<sup>27</sup>. Les premiers travaux sur la notion de « paysage »<sup>28</sup> vont ensuite rencontrer les préoccupations d'autres photographes et se poursuivre au cours des décennies suivantes. Contretype a également stimulé ce type de démarches en coordonnant deux missions photographiques sur Bruxelles<sup>29</sup> et en instaurant un programme de résidences d'artistes à l'hôtel Hannon<sup>30</sup>.

Au début des années 1990, l'association s'attache à proposer une réflexion autour de la ville contemporaine en coordonnant différents projets photographiques centrés sur Bruxelles. Cette fois encore, l'intérêt ne réside pas dans la ville en elle-même mais dans la façon de la photographier. Les photographes prennent pour sujet le contexte urbain environnant sans que celui-ci devienne le centre des clichés réalisés. Les missions photographiques dirigées par Contretype ont donc rassemblé des personnalités artistiques très différentes, qui ont développé des points de vue contrastés sur Bruxelles, au sein d'un projet commun instauré par l'association : la création d' « archives contemporaines » sur la ville.

Jean-Louis Godefroid a conçu la première mission en s'appuyant sur trois références historiques : la Mission Héliographique, menée en France en 1851, celle de l'*Union Pacific Railroad*, aux Etats-Unis en 1866, et celle de la *Farm Security Administration*, développée dans les années 1930<sup>31</sup>. La commande photographique de la D.A.T.A.R.<sup>32</sup>, réalisée en France au cours des années 1980, a également nourri le projet, puisqu'elle avait permis de conjuguer « *la subjectivité du regard qui révèle et l'objectivité de l'appareil qui enregistre* »<sup>33</sup>, favorisant ainsi les conditions d'émergence d'une nouvelle commande publique, en montrant « *comment peuvent se conjuguer la plus haute richesse d'invention plastique et la plus grande*

<sup>27</sup> Voir Jean-Michel SARLET, *op. cit.*, p.126.

<sup>28</sup> Citons, par exemple, Yves Auquier, Gilbert De Keyser et Philippe Goossens.

<sup>29</sup> 04°50° *La mission photographique à Bruxelles*, en 1991 ; B8 – *Regards photographiques sur Bruxelles*, en 1997.

<sup>30</sup> Programme inauguré en 1997 dans le cadre de *Bruxelles 2000* et toujours en cours actuellement. Quinze photographes ont ainsi bénéficié d'une résidence à l'hôtel Hannon.

<sup>31</sup> À propos des missions photographiques, voir : Christine DE NAEYER, « Patrimoine et missions photographiques », in : Georges VERCHEVAL (dir.), *op. cit.*, pp.43-56.

<sup>32</sup> Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale en France. Voir : *Paysages Photographiques – La mission photographique de la D.A.T.A.R. – Travaux en cours 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985.

<sup>33</sup> Jean-Louis GODEFROID, « Qu'est-ce qu'une mission photographique ? », in : Bilan moral « 04°50° *La mission photographique à Bruxelles* », Bruxelles, Archives de l'Espace Photographique Contretype, 1991, np.

rigueur du travail documentaire »<sup>34</sup>. Pour les initiateurs de ce projet, Bernard Attali et François Hers, « une représentation du paysage doit être créée plus que simplement enregistrée »<sup>35</sup>. La mission bruxelloise a adopté une démarche similaire afin de maintenir un équilibre entre la liberté de création et les contraintes de l'investigation photographique. En effet, si le patrimoine architectural bruxellois était déjà largement fixé sur pellicule, la représentation du paysage était encore fortement lacunaire. Cinq photographes d'origine bruxelloise<sup>36</sup> ont été invités à témoigner des « bouleversements rapides et complexes du paysage urbain bruxellois »<sup>37</sup> dans le cadre d'une mission commanditée par la Région de Bruxelles-Capitale. Jean-Louis Godefroid a établi deux « niveaux photographiques » dans la mission, afin d'éviter que le travail des artistes ne soit étouffé par les commanditaires, comme cela a souvent été le cas dans l'histoire des commandes publiques. Le premier niveau était lié à la notion d'œuvre personnelle, le second à celle d'archivage : chaque artiste était ainsi tenu de proposer vingt photographies comme résultat de la mission et de réaliser son propre corpus, en vue de l'exposition et de l'ouvrage collectif<sup>38</sup> conçus par Contretype. Les missions sur Bruxelles, réalisées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle par les frères Ghémar, Guillaume Claine et Edmond Fierlants, ont, quant à elles, peu influencé le projet de 1991, à cause de leur parti pris plus « documentaliste ». Si Jean-Louis Godefroid reconnaît la part documentaire inhérente à toute photographie, celle-ci cesse cependant d'en être la finalité, au profit du regard personnel et critique des artistes photographes.

La mission de 1991 a servi de déclencheur à plusieurs autres projets. En 1997, Jean-Louis Godefroid fait appel à huit autres photographes belges afin de réitérer l'expérience de la première mission. C'est une fois de plus le point de vue de l'artiste qui oriente le projet, en vue de la publication d'un ouvrage collectif, co-édité, cette fois, par Contretype et la maison d'édition La Lettre volée<sup>39</sup>. D'autres expositions autour de la représentation de la ville ont été organisées en collaboration avec les homologues étrangers de l'association bruxelloise : « Ville en éclats », à Paris, en 1994 ; « La ville et son cliché : regards croisés Bruxelles-Genève » (coproduit par Contretype et le Centre Saint-Gervais de Genève) et « Bruxelles-Barcelone Aller/Retour » (avec le Centre d'Art Santa Monica), en 1995.

En 1997, la création du programme des résidences d'artistes<sup>40</sup> à l'hôtel Hannon inaugure une autre façon de travailler « sur » et « dans » la ville. Contretype met en place une structure d'accueil et de production pour les photographes belges et étrangers qui désirent s'interroger sur leur travail et leur relation à la ville, au

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Jacques SALLOIS, « Introduction », in : *Paysages Photographiques, op. cit.*, p.12.

<sup>36</sup> Marc Deneyer, Daniel Desmedt, Gilbert Fastenaekens, Christian Meynen et Jacques Vilet. Il est intéressant de noter que Gilbert Fastenaekens, Marc Deneyer et Christian Meynen ont eux-mêmes participé à la commande de la D.A.T.A.R. et ont interrogé Jean-Louis Godefroid sur la possibilité d'organiser une telle mission à Bruxelles dès la fin des années 1980.

<sup>37</sup> Jean-Louis GODEFROID, *op. cit.* (1991), np.

<sup>38</sup> 04°50° La mission photographique à Bruxelles, Bruxelles, Contretype, 1991.

<sup>39</sup> B8 – Regards photographiques sur Bruxelles, Bruxelles, Contretype – La Lettre volée, 1999.

<sup>40</sup> Programme soutenu de façon permanente par la Commission communautaire française (COCOF) et de façon ponctuelle par le C.G.R.I. et les éventuelles ambassades concernées.

Fig. 7. Elina BROTHERUS, *Résidence d'artiste à l'hôtel Hannon*, 2001, Bruxelles, Espace Photographique Contretype (© Contretype).



travers d'un séjour de plusieurs semaines, voire de plusieurs mois, à Bruxelles. Le photographe est libre de toute contrainte mais l'objectif des résidences demeure double : permettre à l'artiste de s'accorder un temps de réflexion sur son travail tout en prenant en considération le cadre au sein duquel s'effectue son séjour. Au terme de la résidence, le photographe est amené à révéler les « traces » de celle-ci sous la forme d'une exposition ou d'une publication (fig.7). Pour Jean-Louis Godefroid, « *il ne s'agit pas d'un travail de création visant à prendre la ville comme sujet, mais bien de rendre compte d'une superposition du contexte de la ville comme lieu de vie et de création et d'une pratique artistique propre* »<sup>41</sup>. La ville de Bruxelles devient le laboratoire du photographe, son atelier, et il travaille en conjugaison avec elle, afin de l'amener, peu à peu, à devenir une référence claire dans la sphère de l'art contemporain. Les particularités de la capitale européenne – multiculturalisme, communautés linguistiques, chantiers multiples – pourraient en effet « (...) faire de Bruxelles une métaphore de l'acte photographique lui-même »<sup>42</sup> affirme Jean-Louis Godefroid. Si la ville apparaît de façon évidente dans le travail de la plupart des artistes venus en résidence, cette référence est traitée de façon plus nuancée dans l'œuvre de certains, puisqu'il s'agit de « *résidences à Bruxelles et pas nécessairement portant sur Bruxelles* »<sup>43</sup> précise-t-il également.

Les œuvres produites lors des résidences ont été diffusées au moyen d'expositions individuelles et collectives et par la publication d'ouvrages, Contretype

<sup>41</sup> Voir le site Internet de l'Espace Photographique Contretype : [www.contretype.org](http://www.contretype.org)

<sup>42</sup> *Bulletin bimestriel de l'a.s.b.l. Contretype*, n°65, 1999, p.2.

<sup>43</sup> Propos de Jean-Louis Godefroid repris in : Christine JAMART, « La Raffinerie deuxième... Contretype ? », in : *L'art même (Chronique des arts plastiques de la Communauté française de Belgique)*, Bruxelles, n°9, 2000, p.14.



Fig. 8. La salle des machines de La Raffinerie du Plan K, après restauration (© Contretype).

ayant lancé la collection des *Carnets de Résidences* en 2003. Chaque titre de cette collection présente le travail d'un artiste, réalisé lors de son séjour bruxellois<sup>44</sup>. Une exposition collective des œuvres de trois jeunes résidents a, en outre, été présentée par Contretype à La Raffinerie du Plan K<sup>45</sup>, à l'automne 2000<sup>46</sup>. Contretype inaugurerait alors un projet parallèle à celui de l'hôtel Hannon, baptisé « COntretype 2 » ou « CO2 » – projet qui s'était établi dans la « salle des machines » de La Raffinerie – ancien site industriel racheté puis restauré par la Communauté française et investi par Charleroi/Danses (fig.8). Jean-Louis Godefroid, par le biais d'une convention écrite, était libre d'occuper le plateau de la salle des machines afin d'y proposer des projets d'envergure et de mieux satisfaire aux exigences de la création contemporaine, jusque là « confinée » entre les murs de l'hôtel Hannon.

Seules quelques expositions collectives ont été présentées dans ce nouveau lieu. L'absence de moyens financiers supplémentaires, la situation décentrée du lieu et, surtout, le peu d'intérêt porté à Contretype par les gestionnaires de La

<sup>44</sup> Trois titres existent à ce jour. Ils dévoilent les œuvres de Philippe Herbet, Elina Brotherus et André Cepeda.

<sup>45</sup> 21, rue de Manchester, à Molenbeek-Saint-Jean.

<sup>46</sup> Une nouvelle exposition, à caractère rétrospectif, reprenant l'ensemble des résidences et certains autres travaux sur Bruxelles, a été montée par Contretype en 2006 à Cracovie, avec l'aide du C.G.R.I. Elle voyagera ensuite dans différents pays d'Europe. Voir le catalogue de la manifestation : *CO2 – Bruxelles à l'infini*, Cracovie, Centre International d'Art Contemporain, 2006.

Raffinerie ont obligé l'équipe à se replier à l'hôtel Hannon. Contretype réoriente ses activités en fonction du lieu : les résidences débouchent sur des expositions individuelles, qui nécessitent moins d'espace, et l'activité éditoriale – développée par l'association depuis ses débuts – se renforce. Pour Jean-Marc Bodson, cette réorientation « forcée » est finalement positive : « *Les activités actuelles de Contretype sont plus adaptées à leur définition et à leurs moyens. Contretype n'a pas pour vocation d'exposer de la photographie plasticienne en grand format. Ce type de projet nécessite des surfaces très importantes et cela relève peut-être plus des musées que d'une association* »<sup>47</sup>. Il faut ajouter que La Raffinerie n'est pas un lieu plus facile à « assumer » que l'hôtel Hannon : il s'agit d'un bâtiment présentant également de lourdes contraintes, dues à sa configuration industrielle toujours présente. Il faut cependant reconnaître que cet espace aurait offert à Contretype l'occasion de rompre avec sa réputation d'« écrivain » et de « sanctuaire » en réalisant des projets transdisciplinaires, dynamiques, avec de jeunes artistes.

### Des « propositions » d'artistes

Les missions photographiques et les résidences ne sont pas les seules activités mises en place par Contretype pour assurer les conditions de création d'œuvres photographiques. Dès le début des années 90, Contretype a instauré une autre dynamique de rencontre avec les photographes : les *Propositions d'artistes*.

Jean-Louis Godefroid a découvert le concept des soumissions de dossiers au Québec, en collaborant avec le centre VU à la fin des années 1980. « *Ce n'est ni un concours, ni un examen ; il s'agit (...) de s'informer de la création et de l'évolution des travaux, en vue de préparer les programmations des années à venir et de faire bénéficier les travaux choisis d'une promotion sur le plan international. C'est aussi permettre à des auteurs, peut-être "éloignés" des institutions, des galeries et du "monde de l'art", d'exister et d'obtenir la possibilité d'une première exposition* »<sup>48</sup> explique-t-il. Cet événement est ouvert à tous les créateurs utilisant le médium photographique en Belgique. Un jury (chaque fois différent) sélectionne certains des travaux selon des critères nécessairement arbitraires – mais assumés comme tels – et ce choix donne lieu à une exposition collective, permettant aux jeunes artistes d'être découverts par un public d'amateurs. Pour un grand nombre de ces photographes, ces *Propositions* ont constitué un « tremplin » vers d'autres projets et vers la reconnaissance de leur travail. L'hôtel Hannon, cadre dans lequel ces projets ont chaque fois été accueillis, convient tout à fait à ce type d'exposition : la surface et la disposition des cimaises permettent de présenter simultanément plusieurs travaux très différents, empêchant Contretype de s'enliser sur le terrain du déjà-vu.

Le processus a cependant été suspendu en 2002, un effet de lassitude ayant été constaté de la part du public et de la presse. Jean-Louis Godefroid a réorienté

<sup>47</sup> Entretien accordé par Jean-Marc Bodson, *op. cit.*

<sup>48</sup> *Bulletin bimestriel de l'a.s.b.l. Contretype*, n°33, 1992, p.8.

le projet en décidant de recevoir préalablement chaque photographe désirant soumettre un dossier. Ce mode de fonctionnement lui permet de conseiller les artistes et de réorienter ceux qui n'entrent pas dans le créneau défendu par l'association. Les travaux choisis seront encore exposés chez Contretype mais peut-être séparément, pour éviter le piège de la systématisation. Le terme même de « propositions » sera vraisemblablement délaissé, même s'il s'agit toujours bien de cela : des propositions soumises par des artistes à une institution, puis à un public, par l'intermédiaire des cimaises de l'hôtel Hannon. Toute l'histoire de Contretype peut se résumer dans ce geste : proposer et défendre des réflexions photographiques originales, que ce soit via le « médium » de l'exposition ou via le support livresque.

### L'édition photographique

*« Le livre photographique n'illustre pas un travail, il en est l'enjeu même. La photographie fut inventée par un imprimeur pour illustrer des ouvrages puis, tout naturellement, la démarche d'une majorité de photographes s'inscrit – et s'inscrit toujours – dans celle de l'édition »<sup>49</sup>.*

La photographie est intrinsèquement liée à la forme du livre et non pas à celle de l'exposition. Cette idée rejoint la réflexion menée par Daniel Soutif autour de la nature reproductible de la photographie, nature qui contredisait en elle-même l'idée de l'exposer<sup>50</sup>. Le livre se présente donc comme la conclusion logique du médium photographique, qui affirme l'importance de la reproductibilité comme l'une de ses caractéristiques essentielles. La photographie a ainsi contribué à renforcer la notion de « tirage original multiple » – notion inaugurée avec la gravure et la sculpture – au sein des arts plastiques, assurés jusqu'alors de l'unicité des œuvres produites. Contretype, conscient des liens existant entre livre et photographie, s'est investi dans l'édition dès ses premières années. Outre les cartes postales et les portfolios, l'association a publié plusieurs catalogues d'exposition et quelques livres d'artistes<sup>51</sup>. Le partenariat instauré avec la maison d'édition La Lettre volée, à la fin de la décennie 1990, a insufflé un nouveau dynamisme à la politique éditoriale de l'association. Contretype ne se considère cependant pas comme un éditeur photographique : ses activités éditoriales « (...) répondent au besoin exprimé à un moment donné par un artiste, désireux de choisir ce support »<sup>52</sup>. Une fois encore, c'est la volonté de servir de tremplin aux photographes qui prime : l'association est consciente des difficultés que rencontrent les artistes qui désirent publier un livre, et c'est avant tout pour les aider dans cette entreprise qu'elle s'est lancée dans cette activité, intensifiée depuis la fin des années 1990. En 2005, Contretype a organisé un colloque autour de l'édi-

<sup>49</sup> Johan VONCK, « Trois bouteilles à la mer », in : *Bulletin bimestriel de l'a.s.b.l. Contretype*, n°91, 2005, p.3.

<sup>50</sup> Voir : Daniel SOUTIF (dir.), *Exposer la photographie*, op. cit.

<sup>51</sup> Une différence fondamentale existe entre ces deux types d'ouvrages : la spécificité du livre réside dans son objectif ; il n'est pas le support d'un événement mais une finalité en soi.

<sup>52</sup> Propos de Jean-Louis Godefroid repris in : Danielle LEENAERTS, op. cit., p.19.

tion photographique en Communauté française, parallèlement à l'exposition *Trois bouteilles à la mer*, qui présentait les travaux en cours de trois artistes francophones de Belgique en quête d'un éditeur. Ce colloque a été l'occasion d'une première et tardive rencontre entre personnalités politiques, éditeurs, distributeurs, libraires et artistes, tous conscients des risques et des difficultés encourus par la micro-édition photographique belge. Si le chiffre d'affaires des maisons d'édition dans le domaine des Beaux-Arts a diminué de moitié en 2003<sup>53</sup>, « bon nombre de petites maisons d'édition continuent la publication d'ouvrages singuliers, essentiels, dans un domaine financièrement hasardeux »<sup>54</sup>. Contretype joue un rôle dans ce processus, en invitant les artistes à venir soumettre la maquette de leur projet de livre, afin d'être conseillés dans cette entreprise. Les éditeurs qui acceptent de réaliser ce genre d'ouvrages ne peuvent généralement pas se permettre d'assumer le risque financier d'une telle publication et ce sont les artistes qui doivent financer eux-mêmes le projet. Ils bénéficient parfois d'une aide de la Communauté française mais l'investissement financier personnel demeure nécessaire et important. Il arrive que Contretype aide les photographes en leur proposant une exposition en parallèle avec la sortie du livre, de façon à promouvoir celui-ci. Contretype ne peut cependant pas être considéré comme l'institution fédératrice des éditeurs de photographie en Communauté française : l'association ne possède pas les moyens nécessaires pour jouer un tel rôle et ne se définit pas non plus comme éditeur. C'est le manque de structures existantes qui, une fois encore, a amené Contretype à s'investir dans ce domaine. Le colloque organisé en 2005 a inauguré de nouvelles pistes de réflexion pour les acteurs de l'édition photographique<sup>55</sup>.

## À l'image de rien

Tout au long de son histoire, Contretype n'a cessé d'affirmer la primauté du regard photographique sur le sujet choisi. Chaque exposition présentée par l'association est venue renforcer cette politique, en offrant aux artistes la possibilité d'exposer leur façon de percevoir le monde photographiquement. Les missions sur Bruxelles, les résidences et les *Propositions d'artistes* ont également été pensées dans ce sens. L'exposition *À l'image de rien*, présentée par Contretype dans le cadre du Mois de la Photo de Reims, en 1992, était une sorte de « manifeste » de cette photographie qui ne montre rien ou si peu de chose, de cette photographie qui ne montre qu'elle-même. Alexandre Vanautgaerden affirmait, lors de cet événement : « Travailler le médium dans sa moelle, c'est naturellement lui accorder un rôle prioritaire qui fait de la photographie l'événement même de la prise de vue et du tirage. Dégagée de toute fonction servile, elle entre enfin au service d'elle-même »<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> A.D.E.B., *Statistiques de production du livre de langue française*, 2003, p.6.

<sup>54</sup> Johan VONCK, *op. cit.*, p.3.

<sup>55</sup> Voir : *À propos de l'édition de livres photographiques en Communauté française*, Bruxelles, Contretype / Ministère de la Communauté française – Service des Arts Plastiques, 2005.

<sup>56</sup> Alexandre VANAUTGAERDEN, « À l'image de rien », *Bulletin bimestriel de l'a.s.b.l. Contretype*, n°33, 1992, p.13.

Treize ans plus tard, il convient de s'interroger sur l'aptitude de Contretype à s'ouvrir encore sur la photographie de demain, sur les techniques actuelles et sur la façon d'exposer ces œuvres nouvelles. Le retrait de La Raffinerie, en 2002, a eu comme conséquence de cantonner Contretype à n'exposer qu'un certain type de photographie, devenu classique, voire à se distancer de certaines formes d'images contemporaines. Pour Jean-Louis Godefroid, l'essentiel ne réside pas dans les formes que peut adopter la création mais bien dans le sens que celle-ci désire véhiculer. Il affirme que Contretype est là pour assurer le suivi des artistes, quels que soient les choix de ceux-ci, pourvu que les valeurs fondamentales défendues par l'association s'y retrouvent, au-delà des bouleversements formels<sup>57</sup>. L'idée d'une photographie au service d'elle-même, telle qu'elle a été défendue par Contretype pendant plus de vingt ans, est sans doute une idée à revoir, à questionner et à soumettre aux formes photographiques actuelles. Jean-Louis Godefroid en est conscient, mais le manque de moyens et la perte de l'espace investi à La Raffinerie freinent l'institution dans cette démarche.

En janvier 2006, Contretype a fêté le vingt-cinquième anniversaire de l'ouverture de son premier lieu, la galerie de la rue d'Espagne. Cette année, marquée par cette célébration, aura donc été, pour Contretype, l'occasion de revenir sur certains aspects de son histoire et de ses engagements artistiques. Jean-Louis Godefroid a décidé de réaliser une exposition à caractère faussement rétrospectif, en reprenant *À l'image de rien* et en proposant à d'autres artistes d'y participer<sup>58</sup>. Une façon de boucler la boucle. Une façon, peut-être, d'ouvrir également sur autre chose.

<sup>57</sup> Entretien accordé par Jean-Louis Godefroid, *op. cit.*, 20 juillet 2005.

<sup>58</sup> Pour plus d'informations sur cette manifestation, voir le site Internet de Contretype,

## COMPTE RENDU

*Italia Belgica, 1930-2005*, sous la direction de Nicole Dacos et Cécile Dulière, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, 2005, 399 pp., 116 illustrations, 4°.

Cet ouvrage collectif, édité à l'occasion du 75<sup>ème</sup> anniversaire de la Fondation nationale Princesse Marie-José, réunit des études d'anciens boursiers qui ont bénéficié de l'appui de la Fondation et de membres de son Conseil d'administration.

Les débuts de cet ouvrage sont consacrés à la création à Rome, en 1930, de la Fondation nationale princesse Marie-José: Nicole Dacos fait le point sur les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie, que la Fondation allait encourager, et Cécile Dulière relate les circonstances historiques qui conduisirent à sa création, évoquant à cette occasion le rôle important que jouait jusqu'ici la dentelle dans les cadeaux lors des mariages princiers belges et combien fut bienvenue l'acceptation par la princesse Marie-José de ne pas se limiter aux cadeaux traditionnels, mais surtout de créer la Fondation.

Pierre Colman s'attache à la recherche en Italie de la vraie origine des plus beaux fonts baptismaux du monde. Jacqueline Leclercq-Marx analyse l'influence "lombarde" dans la sculpture mosane d'époque romane et tout particulièrement dans les figures des portails de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles. Elisabeth Dhanens nous révèle que les sibylles du Palazzo Orsini à Rome se retrouvent dans des tapisseries gantoises de 1458. Alexandre Vanautgaerden, conservateur de la Maison d'Érasme à Bruxelles, traite de la collaboration entre Érasme et l'éditeur vénitien Alde Manuce pour l'édition d'*Euripide* parue en 1507. Laure Fagnart nous montre que le tableau *Couple mal assorti en joyeuse compagnie* (musée de São Paulo), autrefois attribué à Léonard de Vinci, est un tableau anversois, oeuvre d'un suiveur de Quentin Metsys. Nicole Dacos nous explique la méthode à utiliser pour étudier les "romanistes", ces peintres du XVI<sup>e</sup> siècle originaires des anciens Pays-Bas qui ont fait le voyage en Italie et ont greffé ce qu'ils y ont assimilé sur leurs propres traditions, et nous fait part de ses dernières découvertes sur le peintre bruxellois Léonard Thiry qui, après son voyage en Italie, fera carrière à la cour de Fontainebleau, avant de se fixer à Anvers dans les années 1540. Claire Dumortier se penche sur l'exportation des majoliques anversoises dont la réalisation par des potiers venus d'Italie est déjà attestée avant 1508 et qui connaîtront un grand succès en France. Carl Van de Velde nous rappelle combien Frans Floris fut influencé par la peinture italienne (Raphaël, Michel-Ange, Polydore de Caravaggio) lors de son séjour de sept années en Italie. Ralph Dekoninck nous fait découvrir le rôle des

graveurs anversois (Wierix, Galle, Bolswert, etc.) dans la "septentrionalisation" des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola et dans l'illustration des *Imagines* jésuites jusqu'à l'*Imago* des jésuites qui marquèrent de façon durable l'"imaginaire" de la Compagnie de Jésus, aussi bien pour ses membres que pour ses adversaires. Philippe Vendrix retrouve des échos lointains d'Italie dans la musique à Liège dans les années 1643, en particulier chez Gilles Hayne. Pierre-Yves Kairis retrace la vie et l'oeuvre du peintre liégeois Gilles Hallet (1635-1694) qui s'était établi à Rome et qui, après Gérard de Lairesse, se révèle sans doute le plus connu des peintres liégeois expatriés. Denis Coekelberghs fait le point sur la présence de peintres belges à Rome aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, comme André Corneille Lens, Joseph-Benoît Suvéé, Joseph-François Ducq, Jacques Valcke, Nicolas De Fassin, Simon Denis, Martin Verstappen, François Vervloet, Gilles Closson, François-Joseph Navez, Jean-Baptiste Maes, Philippe Van Brée, Alexandre Robert ou encore Nicaise De Keyser. Dirk Pauwels nous raconte à travers différentes oeuvres comment Ferdinand De Braekeleer "cherche son chemin" en Italie dans les années 1820-1822. Pierre Loze montre que le musicien Henri Vieuxtemps "doit à la rencontre des milieux les plus avertis de la création de son temps une série d'influences italiennes qui ont modifié sa sensibilité". Il revient à Robert Wangermée de nous décrire la vie musicale en Italie, en 1841, telle que la voit François-Joseph Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles et chargé par les autorités belges d'y évaluer les écoles de musique. Christine A. Dupont fait le point de l'influence de la Rome "capitale artistique, universelle et éternelle" sur les artistes belges entre 1830 et 1880. Enfin, Fabien S. Gérard se consacre à une étude sur le Réalisme Magique au cinéma tel qu'il se retrouve dans "Belle" d'André Delvaux et "La Tragédie d'un Homme ridicule" de Bertolucci.

Une liste des boursiers de la Fondation Marie-José clôture ce très intéressant ouvrage qui témoigne combien furent riches et fécondes les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie et combien elles continuent à l'être.

Jacques DE LANDSBERG

## CHRONIQUE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 2005

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 Bruxelles<sup>1</sup>.

### 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 2005

#### a) THÈSES DE DOCTORAT

Bernard CLIST, *Des premiers villages aux premiers Européens autour de l'estuaire du Gabon* ; directeur : M. P. de Maret.

Amélie FAVRY, *L'affirmation du sentiment national belge au travers de la représentation du paysage (1780-1850)* ; directeur : M. M. Draguet.

Denis LAOUREUX, *Contribution à l'étude des interactions entre les arts plastiques et les lettres belges de langue française. Analyse d'un cas : Maurice Maeterlinck et l'image* ; directeur : M. M. Draguet.

Claire LEBLANC, *Des arts décoratifs aux arts industriels. Contribution à la genèse de l'Art Nouveau en Belgique (1830-1893)* ; directeur : M. M. Draguet.

Cécilia PAREDES, *Vertumne et Pomone. Une fable et son décor dans quatre tentures tissées d'or* ; directeur : Mme J. Leclercq-Marx.

Sylvie PEPPERSTRAETE, *La Chronique X. Reconstitution et analyse d'une source perdue capitale sur l'histoire aztèque, d'après l'Historia de las Indias de Nueva España de D. Durán (1581) et la Crónica mexicana de F. A. Tezozomoc (c. 1598)* ; directeur : M. M. Graulich.

<sup>1</sup> 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.

Chloé PIRSON, *Les cires anatomiques (1699-1998) entre art et médecine. Étude contextuelle de la collection céroplastique du Musée de la Médecine d'Érasme*; directeur : M. M. Draguet.  
Virginia VERARDI, *L'introduction et la diffusion de la technologie du bronze en Syrie-Mésopotamie (du IV<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> millénaire). Genèse d'un artisanat*; directeur : M. Ph. Talon.  
Agnès VOKAER, *La Brittle Ware en Syrie : étude d'une production, de l'époque romaine à l'époque omeyyade*; directeur : M. G. Raepsaet.  
Stéphanie WEISSER, *Étude ethnomusicologique du bagana, lyre d'Éthiopie*; directeur : M. D. Demolin.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

*Spécialisation Préhistoire – Protohistoire*

Coralie BOEYKENS, *Les échanges de matières premières lithiques au Magdalénien supérieur dans le nord-ouest de l'Europe*; directeur : M. M. Groenen.  
Olivier RASSON, *Les aires d'emplacement magdaléniennes dans le Sud-Ouest français*; directeur : M. M. Groenen.  
Raphaël SKINKEL, *Les nécropoles du Bronze final en Brabant wallon : collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire*; directeur : M. E. Warmenbol.

*Spécialisation Antiquité*

Isabelle ALGRAIN, *L'alabâtre attique. Origine, développement et usage d'un vase à parfum*; directrice : Mme A. Tsingarida.  
Julie CARLIEZ, *Étude de la nécropole thinite d'Elkab et recherche de parallèles*; directeur : M. E. Warmenbol.  
Thérèse CASTIAUX, *Pierres et carrières de pierre en Bourgogne et Franche-Comté à l'époque gallo-romaine*; directeur : M. G. Raepsaet.  
Caroline KAISIN, *L'iconographie de Thésée dans la céramique attique : traitement et ateliers à la période archaïque*; directrice : Mme A. Tsingarida.  
Sabrina MAMÈCHE, *Regards croisés sur la nécropole thébaine : historiographie des voyageurs dans la nécropole de Cheikh Abd el-Gournah, des pèlerins médiévaux à nos jours*; directeur : M. R. Tefnin.  
Maria MASTROGIANNIS, *La poupée à l'époque classique en Attique et en Corinthe. Typologie et contexte*; directrice : Mme A. Tsingarida.  
Stanislas MASUREEL, *Les fouilles de la « Porte de l'Euphrate » à Umm el-Marra (Syrie)*; directeur : M. E. Warmenbol.  
Alexandra MATEESCU, *Les gymnases dans le monde égéen à l'époque hellénistique. Urbanisme et implantation topographique*; directeur : M. D. Viviers.  
Gilles QUERTON, *Les figurines de gladiateurs romaines en bronze, os et terre cuite*; directrice : Mme C. Evers.  
Lionel RIVIÈRE, *L'armement miniature en Gaule septentrionale*; directeur : M. E. Warmenbol.  
Julie SAVELSBERG, *Recherche sur un sacerdoce romain : les augures*; directrice : Mme M.-Th. Charlier-Raepsaet.  
Mia VAN OBBERGHEN, *Problématique de transition entre la période de La Tène finale et le début de la romanisation dans la cité des Nerviens*; directeur : M. G. Raepsaet.

### *Spécialisation Moyen Âge – Temps modernes*

Constantin BATAILLE, *Fausseurs italiens et flamands de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle : une approche comparative* ; directeur : M. D. Martens.

Maud BAUWENS, *Analyse de l'ornementation de la tour des Minimes et de la tour Hurtault du château d'Amboise dans le cadre d'une étude sur l'art profane* ; directeur : M. D. Martens.

Delphine BIGONVILLE, *Étude sur la métaphore architecturale dans l'Hyperotomachia Poliphili de Francesco Colonna* ; directeur : M. M. Couvreur.

Olivier CAMMAERT, *Le destin du mobilier et des œuvres d'art de l'ancienne église Saint-Géry à Bruxelles. Études de cas* ; directeur : M. D. Martens.

Laetitia D'URSEL DE BOUSIES, *La problématique de prévention contre le vol d'œuvres d'art dans les musées en Belgique* ; directeur : M. M. Couvreur.

Alexandre DALETCHINE, *Contribution à l'étude du musée et de son architecture comme acteur socio-économique : le Musée des Confluences de Lyon* ; directrice : Mme M. Renault.

Jean-Pierre DE CALUWÉ, *L'horlogerie dans les anciens Pays-Bas et à Bruxelles, un aspect méconnu du patrimoine* ; directrice : Mme Br. d'Hainaut-Zvény.

Cédric LECLERCQ, *L'église Saint-Vaast de Daussois. Un monument et sa restauration* ; directeur : M. M. de Waha.

Cécile MAIRESSE, *La représentation de la différence dans la peinture espagnole du Siècle d'Or. Les portraits de nains de cour : le peintre face à un phénomène de société* ; directeur : M. M. Couvreur.

Assia MANAH, *Étude iconographique des Néréides (Galatée et Amphitrite) dans la peinture occidentale aux XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* ; directeur : M. D. Martens.

Emel MEMNUN, *Le satyre dans la tradition médiévale. Le texte et l'image* ; directrice : Mme J. Leclercq-Marx.

Céline TALON, *Approche de la fonction et de l'utilisation de la couleur dans la peinture des Pays-Bas méridionaux aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles* ; directrice : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Magali VILLANCE, *Les papiers peints datant du XVIII<sup>e</sup> siècle en Belgique* ; directrice : Mme Br. d'Hainaut-Zvény.

Adeline VOISIN, *La représentation de Loth et ses filles dans la peinture européenne du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement dans la peinture flamande* ; directeur : M. D. Martens.

Catherine WEISSHAUPT, *Friedrich Toussaint (1813-1895), orfèvre néogothique au sein de son siècle* ; directrice : Mme Br. d'Hainaut-Zvény.

Édouard WYNGAARD, *Le portrait sur les monnaies royales françaises, de Louis XIII (1610-1643) à Louis XVI (1774-1792)* ; directrice : Mme Br. d'Hainaut-Zvény.

### *Spécialisation Art contemporain*

Véronique ALMEIDA-CRUZ, *Pour ou contre la recontextualisation des Beaux-Arts ? Le cas de la chambre d'époque* ; directrice : Mme M. Renault.

Jim BECKER, *Thomas Ruff : l'impossible document* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Véronique BOUILLEZ, *Annette Messenger, Christian Boltanski : de la mythologie personnelle en deux itinéraires* ; directeur : M. Th. Lenain.

Laurence BRANDS, *Les kermesses d'Edgard Tytgat* ; directeur : M. M. Draguet.

- Adrien COSTER, *Le rapport des artistes à l'argent. Étude de cas : Pablo Picasso (1881-1973) et Salvador Dali (1904-1989)* ; directeur : M. Th. Lenain.
- Sarah CRAHAY, *L'imaginaire du réel : approche du principe de théâtralité dans l'œuvre de Patrick Corillon* ; directeur : M. S. Clerbois.
- Jonathan D'OUTREMONT, *Wide White Space (1966-1977). Impacts de la galerie anversoise dans le paysage artistique belge et européen* ; directeur : M. S. Clerbois.
- Virginie DE HARENNE, *Paul Artôt (1875-1958), dessinateur et peintre bruxellois : de la Renaissance italienne à la modernité* ; directeur : M. S. Clerbois.
- Émilie DEBAUVE, *L'omniprésence de la figure dans les encres de Jean Raine* ; directeur : M. S. Clerbois.
- Aliénor DEBROCOQ, *L'espace photographique Contretype : lieu d'exposition et organe de diffusion de la photographie contemporaine* ; directrice : Mme D. Leenaerts.
- François DEGOUYS, *Julien Coulommier* ; directrice : Mme D. Leenaerts.
- Alice DROIXHE, *Rops, les Salons des Beaux-Arts de Bruxelles (1857-1860) et la critique contemporaine. Contribution à la définition d'un paradigme esthétique* ; directeur : M. M. Draguet.
- Laurence DUEZ, *Rops et la botanique : art et mode de vie* ; directeur : M. M. Draguet.
- Isabelle GÉRARD, *Calligraphie japonaise de Pierre Alechinsky. Étude du film réalisé en 1955 et analyse de ses échos dans le milieu artistique belge et dans l'œuvre du peintre* ; directeur : M. M. Draguet.
- Sarah GOEMANS, *Le design de mobilier belge de 1980 à nos jours : étude de la dynamique culturelle flamande* ; directeur : M. M. Draguet.
- Hélène GOFFINET, *Anto Carte (1886-1954). Entre allégories et paraboles, parcours de l'œuvre d'un artiste au talent d'imagier* ; directeur : M. S. Clerbois.
- Axelle GRISARD, *Suzy Embo, vers une photographie de reportage* ; directeur : M. S. Clerbois.
- Catherine HUSSON, *La monumentalité du geste dans l'œuvre pictural d'Antoine Mortier* ; directeur : M. S. Clerbois.
- Aude JACQUET, *Les signes récurrents chez Pierre Alechinsky. Analyse de leur constitution et répétitivité, spécifiquement dans les œuvres à remarques marginales* ; directeur : M. M. Draguet.
- Ellen LEFÈVRE, *L'affiche de propagande américaine durant la Première Guerre mondiale. La rhétorique de l'ennemi barbare* ; directeur : M. Th. Lenain.
- Séverine LEPLAT, *Première étude monographique de l'œuvre de Michèle Grosjean. La peinture comme parcours initiatique* ; directeur : M. S. Clerbois.
- Julien LOMBARD, *Le musée d'art contemporain et le processus de la commande. Étude de cas* ; directrice : Mme M. Renault.
- Bernard MOOCK, *William Degouve de Nuncques, un peintre en quête de symbolisme* ; directeur : M. S. Clerbois.
- Marthe MUTTE, *Deux exemples de réalisation de musée par l'architecte Jean-Paul Philippon : la réhabilitation du Musée des Beaux-Arts de Quimper et la reconversion de la piscine de Roubaix en Musée d'Art et d'Industrie* ; directeur : M. V. Heymans.
- Claudia NÈGRE CASALS, *La place de Victor Rousseau dans le Symbolisme et l'Idéalisme, sa contribution à la question de la représentation par le symbole* ; directeur : M. M. Draguet.
- Olga NISKINA, *Iconographie de Vénus au XIX<sup>e</sup> siècle* ; directeur : M. Th. Lenain.

Pierre OBOLENSKY, « *Les larmes du crocodile* » : *Félicien Rops et la liberté de la presse en Belgique* ; directeur : M. S. Clerbois.

Marie PAPAZOGLU, *L'utilisation de la reproduction photographique au musée. Le cas du Musée des Beaux-Arts de Tournai* ; directrice : Mme M. Renault.

Lucas PERDONCIN, *Georges Vercheval (°1934) : une œuvre, un musée* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Marie PIERRARD, *Évolution iconographique du sein de la Vierge. Censure et déplacements* ; directeur : M. Th. Lenain.

Fabrizio RESTIVO, *Marie-Christine Felten et Véronique Massinger. De l'expérience individuelle à la collaboration Felten-Massinger* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Joanna ROLAND, *Cabaret artistique Els Quatre Gats (1897-1903) : portes ouvertes à l'anarchisme ?* ; directeur : M. S. Clerbois.

Delphine ROMAIN, *Julien Dillens, un homme, deux œuvres. Comparaison du processus créatif entre commande publique et commande privée dans l'œuvre de Julien Dillens* ; directeur : M. S. Clerbois.

Aurélié ROUSSEAU, *Art Press (1972-2002), évolution d'une revue avant-gardiste* ; directeur : M. Th. Lenain.

Jessica SANTINI, *Paco Rabanne : les connexions multiples avec le monde des arts* ; directeur : M. S. Clerbois.

Mélanie SAVRY, *L'œuvre d'Angel Vergara, Actes et Tableaux* ; directeur : M. Th. Lenain.

Rosalie TOMBEUR, *Les photographies de guerre de Bruno Stevens. Art ou témoignage ?* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Stéphanie URBAIN, *À la découverte de Robert Morian, photographe belge (1924-1974)* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Kristel VAN CAUWENBERGHE, *Étude iconographique des motifs de l'ange et des personnages ailés anthropomorphes dans l'œuvre d'Odilon Redon (1840-1916). Sources et influences picturales* ; directeur : M. M. Draguet.

Pascal VANDEN BERGHE, *La répétition programmatique dans l'œuvre de Roman Opalka et On Kawara. Le corps de l'artiste dans l'expérience de la durée* ; directeur : M. Th. Lenain.

Magali VANDER HOEVEN, *L'illustration de mode au début du XX<sup>e</sup> siècle et ses rapports avec l'histoire de l'art. Autour du couturier Paul Poiret* ; directeur : M. Th. Lenain.

Sophie VANDERPOOTEN, *Cesser de contempler l'étoile ? Contribution à l'étude de l'œuvre de Colette Bitker : hypothèse du désir et du plaisir* ; directeur : M. S. Clerbois.

Aurélié WANTIER, *La maison Delune, 86 avenue Roosevelt à Bruxelles. Son contexte, son architecture, son histoire* ; directeur : M. S. Clerbois.

Marie WAUTELET, *L'architecture Art Nouveau à Charleroi. Quand les archives dévoilent leurs secrets...* ; directeur : M. S. Clerbois.

Anne WIBIN, *Michel Mouffe. Genèse d'une œuvre. Élaboration d'une picturalité nouvelle à partir de l'Expressionnisme abstrait* ; directeur : M. M. Draguet.

#### *Spécialisation Civilisations non européennes*

Nela BOGAVAC, *Les « stèles » funéraires dites bogomiles* ; directeur : M. P.-L. van Berg.

Ingrid BOXUS, *Processus d'urbanisation dans le Sahara mauritanien* ; directeur : M. O. Gosselain.

Alexandra CARLIER, *Le culte de l'eau dans le Pérou ancien : une approche ethnoarchéologique dans la haute vallée du Chillón*; directeurs : MM. M. Graulich et J. Malengreau.

Claire CORNIQUET, *Techniques et traditions céramiques du centre-sud et du sud-est du Niger*; directeur : M. O. Gosselain.

Joëlle GRINBERG, *Étude de mutilations dentaires présentes sur des crânes bantous proto-historiques provenant de l'Upemba (République démocratique du Congo)*; directrice : Mme R. Orban.

Badamdari HANIBAL, *De l'autre côté du mur*; directeur : M. P.-L. van Berg.

Miriam LAMRANI MARIA, *Les rites funéraires dans la civilisation aztèque*; directeur : M. M. Graulich.

Émilie LAVAUX, *L'impact de la politique de l'Authenticité instaurée par le Président Mobutu sur l'art à Kinshasa*; directrice : Mme D. Hersak.

Émilie NICOLAS, *Architecture et force de travail en Amérique préhispanique*; directeur : M. M. Graulich.

Vanessa TORREKENS, *La rumba afro-cubaine dansée. Analyse pragmatique*; directeur : M. Ph. Jespers.

Florence ZENNER, *Utilisations et représentations du cacao et du cacaoyer en Mésoamérique ancienne*; directeur : M. M. Graulich.

#### *Spécialisation Musicologie*

Jessica DE SAEDELEER, *Des ménétriers aux luthiers. Professionnalisation de la facture du violon*; directrice : Mme M. Haine.

## II. RÉSUMÉS DE QUELQUES THÈSES DE DOCTORAT ET MÉMOIRES DE LICENCE (2005).

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

### a) THÈSES DE DOCTORAT

Bernard CLIST, *Des premiers villages aux premiers Européens autour de l'estuaire du Gabon*. Vol. 1.1-1.3 : *Texte*; vol. 2 : *Annexes*.

La thèse porte sur la mise en évidence d'une séquence culturelle continue dans le nord-ouest du Gabon, sur le territoire de la Province de l'Estuaire. Cette séquence démarre avec les traces des derniers chasseurs-collecteurs antérieures à 4000 BP, se poursuit avec la présence des premiers villages avant 2600 BP, se développe avec l'arrivée des premières populations métallurgistes vers 1900 BP et se termine un peu après l'arrivée des premiers Européens sur la côte Atlantique, entre 1471-1475.

Ces quelque quatre millénaires d'histoire sont construits autour d'un protocole d'analyse détaillée des poteries, principaux traceurs des ensembles culturels et de leurs échanges. À chaque grande époque culturelle (Néolithique, puis Âge du Fer), les données de l'estuaire du Gabon sont comparées et enrichies par toutes les autres informations archéologiques compilées au Gabon.

Dans le cadre d'une synthèse régionale, toute la documentation relative à la néolithisation en Afrique centrale, du Cameroun à l'Angola, est réétudiée en utilisant la même grille d'analyse et une nouvelle modélisation de l'expansion du système de production villageois est proposée. Enfin, tous les éléments qui portent sur les premières traces de réduction du fer sont repris et critiqués et une chronologie plus sûre de l'expansion de cette métallurgie est proposée.

Amélie FAVRY, *L'affirmation du sentiment national belge au travers de la représentation du paysage (1780-1850)*. Vol. 1-3 : *Texte* ; vol. 4 : *Texte et Annexe 1 (Descriptions matérielles)* ; vol. 5-7 : *Annexe 2 et Illustrations*.

Entre 1780 et 1850, les Belges développent une image symbolique de leur environnement physique. Cette image, conjuguée à une action de transformation du terrain, participe à la structuration de l'environnement belge en un territoire national. Elle témoigne d'une grande stabilité durant l'époque considérée. Dans cette optique symbolique, l'environnement belge incarne les caractères de la communauté nationale : il exprime non seulement le long passé partagé par le sol et les hommes, les interactions séculaires qui les lient, mais aussi les aspirations nourries par les Belges à l'égard de l'avenir.

Les premières images mentales du territoire national développées dans le chef des Belges consistent en lieux génériques. Définis par le discours, ces lieux génériques sont des environnements physiques dont la physionomie résulte des donnés naturels et de leur transformation par l'homme. La physionomie de ces lieux est donc dominée par l'agriculture, l'industrie et l'habitat humain. Ces configurations génériques ne recouvrent en réalité qu'une partie du territoire national. Leur éléction en tant que résumé idéal du territoire belge reflète les aspirations de la communauté.

La qualité esthétique paysagère des lieux génériques du territoire belge n'apparaît cependant pas avec évidence aux contemporains. Un écart sépare le discours et la représentation picturale. Si le premier reconnaît souvent une qualité esthétique aux lieux génériques, qui deviennent alors des paysages, la représentation iconographique se montre plus réticente à leur égard.

Les Belges de l'époque développent une seconde facette symbolique de leur territoire. Ils soulignent l'omniprésence des souvenirs historiques nationaux dans leur environnement. La Belgique leur apparaît telle un ensemble de lieux de condensation. Le discours contemporain et les œuvres des peintres, lithographes ou graveurs, témoignant d'une cohésion remarquable, illustrent abondamment les lieux de condensation belges.

Les Belges cherchent à diffuser ces images mentales parmi leurs compatriotes. Ce projet collectif répond à une volonté de faire connaître et adopter ces paysages symboliques par l'ensemble des membres de la nation. Cette connaissance passe pour le socle sur lequel peuvent se développer les sentiments d'attachement à la patrie et d'identification à la nation. Le discours et l'image sont mobilisés à cette fin.

Ces préoccupations interviennent dans le travail des peintres de paysages. Toutefois, le choix par un paysagiste belge d'un site représentant l'environnement national est d'abord guidé par des critères internes à la pratique picturale. Ses critères de choix rencontrent en effet ceux qu'émet le discours de l'époque définissant les normes de qualité esthétique d'un tableau. L'artiste tend en outre à satisfaire les attentes du public, lequel cherche à combler son envie d'évasion hors de la cité, mais aussi à se rassurer quant à l'harmonie et à la viabilité de la société contemporaine. Les peintres (et donc leur public) manifestent pourtant une faveur particulière envers les sites belges. Ce goût dénote une identification et un attachement au pays habité par la nation historique, telle que la décrit le discours contemporain. Même s'il vient après la satisfaction des critères esthétiques, le critère de l'identifi-

cation à un site belge intervient de façon notable dans l'attrait exercé par un paysage peint.

Il apparaît ainsi que les lieux génériques (agricoles et industriels) passent difficilement le premier crible, esthétique, tandis que les lieux de condensation satisfont tant les attentes esthétiques que les attentes symboliques – qualité qui assure leur succès en tant que motifs picturaux.

Les paysagistes élaborent en outre une image paysagère générique de la Belgique qui est une adaptation, conforme aux critères d'appréciation en vigueur dans le champ de la représentation picturale, du paysage générique agricole et industriel défini par le discours contemporain. Leurs œuvres dépeignent en effet la Belgique comme un territoire réalisant les canons pittoresques, comme un environnement verdoyant, boisé, vallonné, peuplé, traversé de rivières, semé d'habitations, de moulins ou autres fabriques anciennes. Dans les années 1840, les paysagistes développent également une nouvelle facette dans ce paysage générique pictural, en représentant les étendues arides, stériles et très peu peuplées, présentes sur le territoire. Cette apparition inaugure une période nouvelle, durant laquelle l'image picturale de la Belgique se dédouble, embrassant, d'une part, les sites prisés durant les premières décennies du siècle et, de l'autre, les plaines de bruyères désertes peu à peu investies d'une valeur identitaire et élevées au rang de configuration générique nationale.

Denis LAUREUX, *Contribution à l'étude des interactions entre les arts plastiques et les lettres belges de langue française. Analyse d'un cas : Maurice Maeterlinck et l'image*. Vol. 1 (a et b) : *Texte* ; vol. 2 : *Bibliographie, Archives, Table des descriptions matérielles des illustrations, Annexes* ; vol. 3 : *Illustrations*.

Cette thèse de nature interdisciplinaire a pour objet d'identifier, de décrire et d'analyser la diversité des interactions entre la littérature et les arts plastiques à travers l'œuvre et la figure de l'auteur belge francophone Maurice Maeterlinck (1862-1949).

Le propos présente une structure symétrique. Celle-ci va de l'impact de l'image sur l'écriture à l'impact des textes sur la création plastique. La référence littéraire à l'image constitue la première phase de l'enquête. Celle-ci aboutit à la référence plastique à la littérature en passant préalablement par les collaborations effectives entre l'auteur et les artistes sur le plan de la théâtralité et sur celui de l'édition illustrée. Un dépouillement des archives conservées tant en Belgique qu'à l'étranger a permis d'inscrire la lecture des œuvres dans le cadre d'une trame factuelle précise et fondée en termes d'exactitude historique.

*De l'image au texte. Le musée imaginaire de Maurice Maeterlinck*

C'est en se référant à Bruegel l'Ancien que Maeterlinck publie en 1885 le *Massacre des Innocents*. Ce conte de jeunesse, stratégiquement signé « Mooris » Maeterlinck, se revendique clairement d'une origine flamande à connotation bruegelienne. Régulièrement réédité du vivant de l'auteur, il a contribué à fixer les traits de Maeterlinck en fils des peintres flamands. Pour les critiques d'époque, l'œuvre de Maeterlinck trouverait son originalité dans la peinture flamande dont elle est la fille. Campant Maeterlinck en auteur « germanique » par son origine flamande, certains spécialistes s'appuient encore sur ce postulat à caractère tainien. D'autres commentateurs ont pris le parti de ne pas prolonger ce point de vue, mais plutôt d'en interroger les causes profondes. C'est à Paul Aron que revient le mérite d'avoir fait apparaître, dans un article fondateur, le caractère stratégique de cette référence à la peinture flamande dans les lettres belges. Il convenait d'élargir au-delà du seul conte de 1886 l'enquête sur la réception maeterlinckienne de la peinture flamande. On s'aperçoit alors que le *Massacre des Innocents* est loin d'être le seul Bruegel l'Ancien que Maeterlinck comptait exploiter à des fins littéraires. On s'aperçoit également que le peintre de la *Parabole des aveugles* est loin d'être le seul peintre flamand auquel Maeterlinck se

réfère. C'est pourquoi nous avons entrepris de définir précisément, et de façon exhaustive, les limites du champ maeterlinckien en matière de peinture ancienne. Pour ce faire, nous avons inventorié l'ensemble des occurrences plastiques clairement identifiables dans les archives (lettres et carnets), dans les textes publiés ainsi que dans les interviews. Ce travail de compilation a révélé en effet que la réception maeterlinckienne de la peinture dépasse largement le cadre de l'art flamand des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Renaissance italienne, Préraphaélisme, Réalisme et Symbolisme sont les principaux mouvements picturaux qui composent les salles du musée imaginaire de Maeterlinck.

#### *Texte et image I. Les décors de l'indicible. Maeterlinck et la scénographie*

Cette expérience de l'image, Maeterlinck va la mettre à profit lorsque ses drames seront appelés à connaître l'épreuve de la scène. Car, dès lors qu'elle est transposée du livre à l'espace de jeu, l'œuvre dramatique cesse d'être exclusivement littéraire. Elle est alors faite de lumière, de corps en mouvement, de matière... Il est pour le moins paradoxal que l'apparition de ce répertoire coïncide avec une méfiance vis-à-vis du spectacle de théâtre. Très vite Maeterlinck cherche à définir les modalités de la mise en scène. Au fil de quelques articles, il élabore une pensée théâtrale qui participe pleinement au débat ouvert sur la question dans les revues littéraires par des auteurs comme Stéphane Mallarmé, Albert Mockel ou Pierre Quillard, pour ne citer que quelques noms. Le décor est un point central de ce débat qui consacre l'émergence de la fonction moderne accordée à l'aspect visuel d'un spectacle de théâtre. Ce n'est pas pour rien si la conception des décors est désormais confiée non plus à des décorateurs de métier, mais à des peintres. L'expression de « tableau vivant » dont use Maeterlinck pour qualifier la métamorphose du texte par la scène indique bien le lien qui se tisse, selon lui, entre image scénique et peinture. Certaines œuvres, notamment préraphaélites, servent d'ailleurs de source pour la conception de scènes, de décors et de costumes. Maeterlinck ne s'est pas privé de donner son opinion personnelle sur le travail de préparation de mises en scène, notamment dans les spectacles de Paul Fort, de Lugné-Poe et de Constantin Stanislavski.

#### *Texte et image II. Des cimaises en papier. Maeterlinck et l'édition illustrée*

Il est significatif que le renouvellement de la théâtralité soit exactement contemporain d'une recherche sur le livre comme objet et sur la page comme support. On pourrait dire que la scénographie est à la scène ce que l'illustration est à la page. La critique maeterlinckienne ignore tout, ou à peu près, de la position prise par Maeterlinck à l'égard du support de la littérature. Il faut bien admettre que le poète des *Serres chaudes* n'a pas développé sur le livre illustré une pensée qui soit comparable à ce qu'il a fait pour le théâtre. De ce fait, le dépouillement des archives s'est avéré indispensable. Il a permis de mettre au jour la place prise par Maeterlinck dans l'élaboration de l'aspect plastique de l'édition de ses textes.

Sensible à ce qui, dans le langage, échappe à l'emprise de la parole au point de mettre en œuvre une dramaturgie fondée sur le silence, Maeterlinck s'est très tôt intéressé aux formes de communication non verbale en jeu au sein d'une production littéraire. Cet intérêt répond à une volonté d'émanciper l'écriture du logocentrisme de la culture française dont Maeterlinck a livré une critique radicale dans un carnet de note que l'historiographie a retenu sous le nom de *Cahier bleu*. L'homme de lettres s'est ainsi interrogé dès le milieu des années 1880 sur les effets de sens qui peuvent survenir de la part visuelle inhérente à l'édition d'un texte. L'émergence du symbolisme correspond ainsi à une redéfinition du support même de la littérature. Par l'encre qui lui donne corps et par la typographie qui trace les limites, le mot apparaît à Maeterlinck comme une forme dont la page-image magnifie la valeur plastique. Fort de s'être essayé, dans le secret des archives, à l'écriture d'une poésie visuelle enrichie par un réseau de lignes dont le tracé répondrait au contenu du texte, Maeterlinck

va développer une esthétique de la couverture qu'il va appliquer dans le cadre de l'édition originale de ses premiers volumes. Dans ce contexte d'exaltation des données plastiques du livre, l'image va constituer un paramètre majeur. Résultant d'une collaboration étroite avec des illustrateurs qui sont d'abord peintres (Charles Doudelet, Auguste Donnay) ou sculpteurs (George Minne), les éditions originales illustrées publiées par Maeterlinck apparaissent aujourd'hui comme des événements marquants dans l'histoire du livre en Belgique. Dépouillée des attributions descriptives qui avaient assimilé l'image au commentaire visuel redondant du texte, l'illustration est ici conçue à rebours des mots auxquels elle renvoie. Le tournant du siècle constitue une jonction dans le rapport de Maeterlinck à l'édition illustrée. Participant pleinement au phénomène d'internationalisation des lettres belges autour de 1900, Maeterlinck privilégie l'édition courante et réserve à la librairie de luxe et aux sociétés de bibliophiles le soin de rééditer dans des matériaux somptueux les versions illustrées de ses textes. *Le Théâtre* publié par Deman en 1902 avec des frontispices d'Auguste Donnay constitue la première expression de ce goût marqué pour les formes les plus raffinées du livre.

#### *Du texte à l'image. La réception de l'œuvre de Maeterlinck dans les milieux artistiques*

De telles interactions n'ont pu avoir lieu sans l'existence de facteurs externes de type socio-économique. Elles se déroulent en effet dans des lieux (les salons, par exemple) et des institutions (comme les maisons d'édition) mis sur pied par une société performante économiquement et qui, grâce à la dynamique culturelle d'une phalange d'intellectuels esthètes, peut désormais se donner les moyens nécessaires à l'affirmation de la Belgique comme scène active dans le courant d'émulation esthétique et intellectuelle qui traverse l'Europe de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La critique s'est attachée au poète de *Serres chaudes* comme à un homme sinon isolé dans une tour d'ivoire, à tout le moins retiré dans une campagne lointaine. Généralement présenté comme l'arpenteur des sommets de la mystique flamande, des mystères préraphaélites, des romantiques allemands et de Shakespeare, Maeterlinck aurait vécu en dehors des contingences de son temps. L'auteur a lui-même contribué à construire ce mythe de l'écrivain solitaire et du penseur reclus. Le dépouillement de ses archives montre à l'évidence qu'il faut nuancer cette lecture dépourvue de finesse. Cette réévaluation de la place de l'homme de lettres dans la société pose la question de la réception de l'œuvre, dans le cas qui nous occupe, par les milieux artistiques. La dernière partie de la thèse inverse donc la question posée dans la première. Si l'incidence de l'iconographie ancienne sur la production littéraire a fait l'objet de commentaires stimulants, inversement, l'analyse de l'impact de la littérature sur la création plastique demeure réduite à quelques cas célèbres comme les peintres Nabis ou Fernand Khnopff. Pour développer cette problématique, il s'est avéré indispensable d'aborder la visibilité de l'œuvre en fonction des réseaux fréquentés par l'homme de lettres. La quatrième et dernière partie tente de répondre à la question de savoir dans quelle mesure le réseau relationnel de Maeterlinck et les voies de diffusion empruntées par son œuvre ont induit ou pas la création plastique. De ce point de vue, la réception de Maeterlinck en Allemagne et en Autriche constitue un cas d'école. Étrangère à toute implication directe de l'auteur, la réception artistique de l'œuvre de Maeterlinck forme un *corpus* d'œuvres que nous avons étudié en le superposant à l'architecture interne de la bibliographie.

Projeté au devant de la scène par l'article fameux d'Octave Mirbeau, Maeterlinck rechigne aux apparitions publiques. Si l'auteur est pleinement inscrit dans les lieux de sociabilité de la vie littéraire, il reste que l'homme fuit les interviews et délègue à l'image le soin d'assurer la visibilité de sa personne : les portraits de Maeterlinck se multiplient dans les revues au point de former un *corpus* significatif que la critique maeterlinckienne n'a jusqu'ici pas ou peu abordé. Conscient de l'impact stratégique de l'image qu'un écrivain donne de lui, Maeterlinck souscrit au rituel de la pose. S'il est difficile d'apporter des préci-

sions sur la part prise par l'écrivain dans la composition des portraits, il n'en demeure pas moins que l'homme se met en scène à rebours d'une prise de vue instantanée. Face à l'objectif, il prépare méthodiquement la transformation de sa personne en image. À la césure du siècle, plusieurs pictorialistes américains (Holland Day, Coburn et Steichen) ont conçu des portraits de Maeterlinck. C'est par ce biais que l'auteur belge a été amené à rédiger un texte sur la photographie.

Destiné au numéro inaugural de la fameuse revue *Camera Work* animée par Alfred Stieglitz, ces pages soulignent le caractère esthétique dont les pictorialistes ont teinté la photographie. Pour Maeterlinck, la photographie relève du domaine de la création artistique puisqu'il n'est désormais plus tant question de fixer les apparences du réel que d'en livrer une image dominée par la pensée et le savoir-faire. Gagné par la foi recouvrée dans les forces de la nature typique de l'optimisme qui touche la littérature au début du XX<sup>e</sup> siècle, Maeterlinck souligne que l'acte photographique est lié à l'intervention des « forces naturelles qui remplissent la terre et le ciel ». Et l'homme de lettres de préciser : « Voilà bien des années que le soleil nous avait révélé qu'il pouvait reproduire les traits des êtres et des choses beaucoup plus vite que nos crayons et nos fusains. Mais il paraissait n'opérer que pour son propre compte et sa propre satisfaction. L'homme devait se borner à constater et à fixer le travail de la lumière impersonnelle et indifférente ». L'épiphanie des ombres que cultive la photographie pictorialiste passe par un dialogue avec la lumière dont Maeterlinck fait une composante centrale de son théâtre, au point de l'incarner, dans *L'Oiseau bleu* qu'il publie en 1909, sous la forme d'un personnage clé opposé significativement à la figure de la Nuit.

Claire LEBLANC, *Des arts décoratifs aux arts industriels. Contribution à la genèse de l'Art Nouveau en Belgique (1830-1893)*. Vol. 1 : *Texte* ; vol. 2-4 : *Annexes*.

Dès la fin du XVIII<sup>e</sup>, puis tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le secteur décoratif connaît une mutation profonde sous l'impulsion de la Révolution industrielle. La production décorative, jusqu'alors issue d'un artisanat de longue tradition, se développe désormais également dans le registre industriel (production et diffusion à grande échelle). Cette nouvelle situation est la source d'un renouvellement important quant à la nature des disciplines décoratives, aux missions qui leur sont assignées ainsi qu'à l'organisation générale du secteur.

L'étude présentée sous le titre susmentionné vise à observer l'impact de ce bouleversement sur le secteur industriel belge durant le XIX<sup>e</sup> siècle, depuis la fondation du pays en 1830 jusqu'au moment d'éclosion de l'Art Nouveau en 1893, amorçant une nouvelle phase d'évolution du secteur.

Notre étude vise dès lors à établir une nouvelle lecture de l'évolution décorative belge de cette période. Au-delà des manifestations stylistiques, majoritairement passéistes tout au long du siècle, le secteur connaît une mutation profonde s'opérant autour de nombreuses interrogations quant à ses nouvelles orientations et ses nouveaux objectifs. La question de l'équilibre délicat entre la nouvelle nature industrielle et le caractère artistique de la production décorative en constitue le point central. Nous décelons deux phases clefs dans l'évolution de cette problématique. Dans un premier temps (durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle), deux catégories distinctes – l'une nouvelle, l'autre ancienne – cohabitent désormais au sein du seul secteur décoratif : d'une part un « art industriel » moderne aux missions sociales, d'autre part un « art décoratif » traditionnel et généralement luxueux. Si les objets produits dans les deux registres répondent communément à une destination utilitaire, leur rapport au « Beau » s'oppose. Dans un second temps (durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle) – et suite à l'Exposition universelle de Londres de 1851, qui mettra en évidence les limites de la situation développée durant la première moitié du siècle –, la majorité des

acteurs du secteur ambitionneront la dissolution de cette dichotomie par la fusion de ces deux registres. L'alliance de l'art et de l'industrie constituera effectivement l'objectif principal d'une large partie du secteur décoratif belge de l'époque. Deux chantiers principaux viseront à l'accomplissement de cet objectif : d'une part, la réforme de l'enseignement décoratif et d'autre part, la création d'un musée d'arts décoratifs et industriels.

Ce cheminement révélera, simultanément, la nécessité d'une réforme stylistique. Celle-ci est alors conçue comme un aboutissement des deux principaux chantiers.

Cécilia PAREDES, *Vertumne et Pomone. Une fable et son décor dans quatre tentures tissées d'or*. Vol. 1 : *Texte* ; vol. 2 : *Bibliographie et annexes* ; vol. 3 : *Album I. Les tapisseries de Vertumne et Pomone* ; vol. 4 : *Album II. Illustrations comparatives*.

L'étude porte sur quatre ensembles de tapisseries que se partagent actuellement le Kunsthistorisches Museum à Vienne, la Fondation Gulbenkian à Lisbonne et les collections du Patrimonio Nacional à Madrid. Chaque série illustre la fable de Vertumne et Pomone issue des *Métamorphoses* d'Ovide dans un somptueux théâtre de pierre et de verdure. Tissées à Bruxelles vers 1545, les tapisseries racontent en neuf épisodes les transformations de Vertumne, le dieu des saisons, en vue d'approcher et de séduire Pomone, déesse des vergers. À travers l'exploration des composantes historiques, formelles et iconographiques des ensembles tissés, la thèse aborde l'art de tapisserie comme une forme d'expression qu'il s'agit de situer dans l'histoire artistique et culturelle des Pays-Bas méridionaux à l'aube de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

La thèse est divisée en quatre parties qui correspondent à quatre lectures complémentaires de l'œuvre. Dans la première partie, l'histoire des pièces dans les collections introduit la description et la présentation des quatre séries de tapisseries. La seconde partie étudie les circonstances de production et de création artistique. La troisième partie, qui constitue le cœur de la thèse, est dévolue à l'étude des thèmes et des formes, à l'exploration de l'imaginaire du jardin de Pomone et de ses décors. La dernière partie dégage les significations secondaires qui naissent de la rencontre de l'œuvre (de son contenu et de son expression formelle) et des circonstances liées à leur usage comme décor princier.

La thèse se présente d'abord comme une contribution à l'histoire de la tapisserie. L'étude de la réception des formes mythologiques et architecturales dans ces chefs-d'œuvre textiles révèle en outre l'existence d'un concept à la fois mental et formel qui inscrit dans l'œuvre, les rapports entre son destinataire et l'environnement social, idéologique et culturel de ce dernier

Sylvie PEPPERSTRAETE, *La Chronique X. Reconstitution et analyse d'une source perdue capitale sur l'histoire aztèque, d'après l'Historia de las Indias de Nueva España de D. Durán (1581) et la Crónica mexicana de F. A. Tezozomoc (c. 1598)*. Vol. 1 : *Texte*, 357 p., bibl., 22 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 107 fig. ; vol. 3 : *Annexe* (comparaison des textes de Durán et de Tezozomoc), 500 p.

Écrite en nahuatl et illustrée, la *Chronique X* est de loin la source la plus détaillée dont disposent les mexicanistes sur l'histoire des Aztèques, depuis leurs origines mythiques jusqu'à la Conquête espagnole. Elle ne nous est toutefois parvenue qu'à travers des documents de seconde main, dont surtout deux adaptations en espagnol du dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, réalisées respectivement par un religieux dominicain d'origine espagnole, Diego Durán, et par l'un des petits-fils de Motecuhzoma II, l'historien indien Fernando Alvarado Tezozomoc.

La *Chronique X* est généralement considérée comme une source de référence et bien des chercheurs puisent par conséquent les yeux fermés dans les ouvrages de Durán ou de Tezozomoc. Bon nombre d'entre eux ont cependant reconnu la nécessité d'une reconstitution suivie d'une analyse du contenu de cette source, afin d'en permettre une utilisation plus critique, mais ont reculé devant l'ampleur de la tâche. C'est à ce projet que je me suis attelé. Il en ressort que, si la *Chronique X* constitue une source quasiment inépuisable d'enseignements sur la façon dont les Indiens concevaient l'histoire ainsi que sur leurs mythes essentiels, il convient de la manier avec une précaution extrême.

Cette *Chronique* pose en effet une série de problèmes. Certains sont liés à la nature même de la source : elle dérive d'un codex accompagné de la récitation d'une tradition orale, ce qui implique des risques d'erreurs lors de l'interprétation du codex et tous les problèmes qui peuvent être liés à la transmission des traditions orales. À ces déformations involontaires s'ajoutent des manipulations du récit très conscientes, à des fins de propagande ou bien pour faire correspondre l'histoire aux mythes. À cet égard, la *Chronique X* est le résultat d'une construction minutieuse. D'une part, son auteur est originaire de Mexico-Tenochtitlan et est donc soucieux de favoriser cette ville. D'autre part, la *Chronique* cherche à expliquer la chute de l'Empire en fonction des précédents mythiques et des conceptions aztèques de l'histoire. Le mythe y est en effet présent du début à la fin, parfois en dépit des apparences. La *Chronique X* rapporte l'histoire de l'ascension et de la chute de l'Empire aztèque comme l'histoire d'un Soleil et, à ce titre, n'hésite pas à s'inspirer d'événements qui se sont produits lors des Soleils précédents, en particulier lors du Soleil toltèque. De plus, certains épisodes semblent avoir été conçus pour se répondre ; en particulier, les règnes des deux Motecuhzoma sont parallèles à bien des égards.

Enfin, le rôle de premier plan joué par le *cihuacoatl* Tlacaélel est propre à la *Chronique X*. D'aucuns affirment que l'auteur de la *Chronique X* était de quelque façon relié à Tlacaélel et a voulu le mettre en avant, ce qui est plausible, mais il faut aussi noter qu'une fois de plus, le mythe a recouvert le personnage, présenté comme un Soleil ascendant et dont les relations avec son demi-frère Motecuhzoma I, soi-disant né le même jour que lui, ont été stylisées en des termes familiers aux mythes de jumeaux.

Virginia VERARDI, *L'introduction et la diffusion de la technologie du bronze en Syrie-Mésopotamie (du IV<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> millénaire). Genèse d'un artisanat*. Vol. 1-2 : Texte ; vol. 3 : Annexes et bibliographie.

L'arrivée d'un nouveau matériau et d'un nouvel artisanat s'accompagne toujours de profondes transformations dans la société qui l'adopte. Notre étude porte sur l'introduction de la technologie du bronze en Syrie-Mésopotamie, sur sa diffusion progressive et sur ses incidences sociales durant toute l'histoire proche-orientale, du quatrième au second millénaire. Cet artisanat, consistant, dans sa définition simple, en la mise au point d'un alliage de cuivre et d'étain, arrive très tôt dans cette région pourtant dénuée de tout minerai. Les vestiges archéologiques et les données textuelles révèlent la rapidité des transformations qui en découlèrent, touchant la structure sociale et les mentalités et s'accompagnant de nouvelles conceptions dans l'organisation de l'habitat.

Agnès VOKAER, *La Brittle Ware en Syrie : étude d'une production, de l'époque romaine à l'époque omeyyade*. 2 vol., 316 p., 217 pl.

Cette thèse de doctorat constitue une première étude de synthèse de la *Brittle Ware* en Syrie du Nord, de l'époque romaine à l'époque omeyyade. La *Brittle Ware*, céramique culinaire de Syrie, présente des formes et un aspect caractéristiques qui la différencient des autres productions du Levant. Ses centres de production sont inconnus et, bien qu'identi-

fiée sur de nombreux sites archéologiques, cette catégorie de matériel n'avait jamais fait l'objet d'une étude approfondie.

L'objectif de cette recherche est d'envisager cette céramique utilitaire comme un document économique en s'attachant à définir tous les aspects de sa production, depuis la manufacture jusqu'aux contextes de consommation. Le *corpus* étudié provient de plusieurs sites archéologiques de Syrie du Nord, où la céramique culinaire demeure inédite (Apamée, Andarin, Alep et Dibsi Faraj). Afin de mieux comprendre la production de *Brittle Ware*, il était nécessaire de recourir à une approche méthodologique combinant un classement typologique des formes et un classement par groupes de pâte.

L'étude chrono-typologique a permis de définir le répertoire de la *Brittle Ware* et a révélé que sa production s'étale sur plus d'un millénaire, depuis l'époque hellénistique (III<sup>e</sup> s. av. J.-C.) jusqu'à l'époque mamelouke (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.). Aux époques romaine, byzantine et omeyyade, un même assemblage formel constituant un service de cuisine se diffuse dans toute la province antique de Syrie. Ce service de cuisine se compose d'un pot à cuire haut et fermé qui devait servir aux liquides et aux bouillies, d'une casserole ouverte pour les plats mijotés et d'une cruche.

L'analyse minéralogique et chimique des pâtes a permis d'identifier cinq groupes de pâte, correspondant à cinq « ateliers ». L'origine des matières premières exploitées ainsi que les profils des ateliers ont pu être caractérisés. Leur localisation, leur durée d'activité et l'aire géographique de leur diffusion varient pour chacun d'entre eux. Quatre sont des ateliers syriens, alors que le dernier semble être localisé en Palestine. Deux centres de production ont une échelle de diffusion supra-régionale (couvrant plusieurs zones géographiques). L'un diffuse ses produits de Syrie occidentale jusqu'à l'Euphrate et l'autre, moins attesté à l'Est, constitue l'unique fournisseur de la ville d'Apamée. Les trois autres centres indiquent une distribution régionale. La plupart de ces ateliers partagent le même service de cuisine, témoignant de la transmission d'un savoir-faire technique et formel sur plusieurs générations.

Alors qu'à l'époque hellénistique, on note sur quelques sites la présence d'une vaisselle culinaire différente, qui s'apparente aux traditions de l'Âge du Fer et de l'Âge du Bronze syriens, l'étude de la distribution de la *Brittle Ware* en Syrie révèle que celle-ci représente l'unique céramique culinaire utilisée aux époques romaine et byzantine. En outre, les formes typiques de la *Brittle Ware* ne sont pas attestées en dehors des limites de la province antique de Syrie, en Cilicie, en Palestine ou à Chypre. Les céramiques culinaires des régions limitrophes de la Syrie constituent d'autres faciès régionaux qui partagent néanmoins des traditions formelles et techniques avec les productions de la *Brittle Ware*. Ces autres faciès sont caractérisés par leurs répertoires typologiques spécifiques, par ailleurs inconnus en Syrie.

Les cartes de distribution de la *Brittle Ware* et la comparaison avec les productions des régions limitrophes montrent par conséquent que la production de la *Brittle Ware* représente un commerce à échelle supra-régionale, tourné essentiellement vers l'intérieur de la Syrie. Le fait que ce commerce ne dépasse pas les limites de la province, loin d'être un facteur négatif, indique que la production de la *Brittle Ware* est suffisamment prospère pour défier la concurrence. Cette catégorie de vaisselle, bien qu'utilitaire, était l'objet d'une production de masse, diffusée à l'échelle d'une province et provenant sans doute de grands centres de production spécialisés.

Cette recherche, qui couvre trois périodes historiques, contribue à la connaissance de l'économie syrienne, car elle illustre la pérennité des centres de production et de certains réseaux d'échange, depuis l'époque romaine jusqu'à la fin de l'époque omeyyade.

Stéphanie WEISSER, *Étude ethnomusicologique du bagana, lyre d'Éthiopie*. Vol. 1 : *Texte*, 342 p. ; vol. 2 : *Images, cartes, partitions*, 99 p. ; dévédérom 1 : *Sons* ; dévédérom 2 : *Films*.

Le *bagana* est une grande lyre à dix cordes jouée par les Amhara des hauts plateaux d'Éthiopie. L'analyse des observations et des témoignages recueillis auprès des musiciens et des auditeurs montre que le *bagana* symbolise de nombreuses valeurs de la société traditionnelle amhara. Instrument considéré comme un don de Dieu et qui fut surtout joué par des rois et des religieux lettrés, le *bagana* est un objet sacré, dont le jeu est considéré comme un acte de prière et dont la possession et la pratique créent un contact privilégié avec la sphère divine et protègent contre les esprits malins. Bien que les performances publiques et privées génèrent souvent des émotions intenses, l'extériorisation de celles-ci n'est pas socialement admise. Le musicien ne se donne jamais à voir et ses gestes sont strictement limités.

L'analyse musicologique du répertoire du *bagana* montre que cet instrument est accompagné uniquement de la voix chantée et est essentiellement accordé selon deux échelles modales pentatoniques, *tezeta* et *anchihoye*. L'organisation temporelle des chants se caractérise par la production d'une sensation simultanée de régularité et d'irrégularité. Elle est fondée sur des pulsations discrètes (non perçues) très rapides. La pulsation apparente se compose d'un multiple de cette pulsation discrète, qui change en fonction du motif joué, ce qui crée une sensation globale de pulsation anisochronique ou changeante. Les chants de *bagana* sont fondés au niveau mélodique sur des unités qui se composent de paires de notes spécifiques.

Les chants de *bagana* sont toujours fondés sur la répétition variée d'un *ostinato* musical assez court. Les paroles changent sans se répéter, à l'exception du refrain, selon les lois de la poésie amharique orale traditionnelle. Les procédés de variations mis en œuvre sont en général assez subtils car ils doivent préserver la sensation de répétition. L'intégration des éléments nouveaux dans la répétition suivante et la répétition ou la suppression d'éléments existants sont les techniques les plus souvent utilisées.

L'analyse acoustique du *bagana* montre que l'instrument produit des sons très graves (jusqu'au sol 1, soit environ 50 Hz). Le dispositif chevalet large / obstacles crée un point de contact entre la corde et le bord supérieur du chevalet. Le comportement vibratoire de la corde est modifié, de même que tous les paramètres du son. Le timbre acquiert un caractère grésillant, unique dans l'univers sonore amhara, qui constitue l'identité sonore de l'instrument. Le dispositif enrichit considérablement le spectre des sons produits par l'instrument (nombreuses composantes au-delà de 10 kHz), modifie le déroulement temporel de ceux-ci et les rend harmoniques. L'analyse de la facture traditionnelle montre que l'instrument est conçu pour produire un son relativement long et intense (sans possibilité de varier cette intensité) sans avoir recours à une caisse de résonance volumineuse. La fabrication des cordes n'est pas standardisée et se déroule souvent hors du contrôle des musiciens. L'hétérogénéité de celles-ci (qualité et diamètre) crée une grande variété de timbres sonores, dont la caractérisation est complexe. La voix chantée et l'instrument sont dans un rapport de fusion et de renforcement mutuel. Les modes phonatoires utilisés sont *breathy* et *harsh*. La présence de la voix agit comme un guide perceptif, qui intervertit le rapport fond / forme dans la perception de l'instrument.

Le *bagana* joue un rôle spécifique dans l'univers sonore amhara. Seul instrument mélodique exclusivement utilisé pour la musique spirituelle (*zema*), son jeu, contrairement à celui des deux autres instruments à cordes, est soumis à des limitations circonstancielles, formelles, textuelles et religieuses. Cette exigence de respect des « règles » traditionnelles ne semble pas empêcher les nouvelles vocations, qui se sont multipliées ces dernières années.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Isabelle ALGRAIN, *L'alabastré attique. Origine, développement et usage d'un vase à parfum*. Vol. 1 : *Texte*, 127 p. ; vol. 2 : *Illustrations et catalogue*, 101 p., 113 fig. (spécialisation Antiquité ; directrice : Mme A. Tsingarida).

Ce mémoire a pour but principal l'étude de l'alabastré attique, du VI<sup>e</sup> à la fin du V<sup>e</sup> siècle ACN. La première partie, introductive, concerne la fonction et les différents types d'alabastres que l'on trouve dans le monde méditerranéen. Nous nous attachons ainsi à décrire les différents matériaux dans lesquels les alabastres ont été fabriqués, mais aussi les divers lieux du monde méditerranéen où ils ont été produits. La deuxième partie traite de l'alabastré attique et tente de vérifier le bien-fondé des idées communément admises à propos de cette forme : son origine égyptienne et son usage exclusivement féminin à l'intérieur du monde grec. Cette partie considère également les différents ateliers qui produisent des alabastres, l'iconographie de ceux-ci et l'évolution de la forme, afin de dégager non seulement les spécificités de l'alabastré attique, mais aussi celles que la forme a pu avoir au sein d'ateliers attiques spécialisés dans leur production.

Ingrid BOXUS, *Processus d'urbanisation dans le Sahara mauritanien*. Vol. 1 : *Texte*, 96 p., 1 annexe ; vol. 2 : *Figures*, 41 p., 57 fig. (spécialisation Civilisations non européennes ; directeur : M. O. Gosselain).

Ce mémoire met en parallèle l'urbanisation de six villes mauritaniennes fondées à différentes époques du Moyen Âge et l'importance du commerce transsaharien dans l'évolution économique, politique et sociale de ces dernières. La première partie de ce travail présente le commerce transsaharien et les divers itinéraires suivis tels qu'ils ont été relatés par les chroniqueurs arabes dès le VII<sup>e</sup> siècle de notre ère. La seconde partie aborde, quant à elle, l'étude du milieu environnant de chaque cité ainsi que la présence de certains bâtiments (comme la mosquée ou la place centrale) et d'un habitat en particulier. Ce chapitre se base sur l'analyse de plans urbains récemment publiés dans le cadre de la valorisation du patrimoine mauritanien entreprise par l'UNESCO.

Olivier CAMMAERT, *Le destin du mobilier et des œuvres d'art de l'ancienne église Saint-Géry à Bruxelles. Études de cas*. Vol. I : *Texte*, 107 p. ; vol. II : *Illustrations*, 121 fig. (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : M. D. Martens).

Ce travail propose d'abord un aperçu de l'histoire de l'église Saint-Géry, détruite entre 1798 et 1802. Une description des différentes églises suit. La partie la plus importante a trait aux tableaux qui se trouvaient dans l'église, dont certains existent encore et ont pu être localisés. Un chapitre entier est consacré à un vitrail disparu, qui présente de très nombreuses analogies avec un vitrail existant encore dans une église du Brabant. L'étude d'une partie de la sculpture a été réalisée, mais il s'agit de la discipline qui a été la plus atteinte par les vicissitudes de l'Histoire. Enfin, les objets liturgiques sont rapidement passés en revue ainsi que le mobilier, les cloches et les orgues.

Alexandra CARLIER, *Le culte de l'eau dans le Pérou ancien : une approche ethnoarchéologique dans la haute vallée du Chillón*. Vol. 1 : *Texte et bibliographie*, 118 p. ; vol. 2 : *Figures et Annexes*, 173 p. (spécialisation Civilisation non européennes ; directeurs : MM. M. Graulich et J. Malengreau).

Le mémoire présente une analyse des cérémonies anciennes et actuelles liées à l'eau d'irrigation dans les Andes péruviennes et tente de montrer comment elles s'enracinent dans le culte de l'eau du Pérou ancien. La démarche que j'ai développée dans la haute vallée

du Chillón est celle de l'ethnoarchéologie. D'une part, j'ai décrit et analysé les célébrations du nettoyage des canaux d'irrigation de deux communautés villageoises (San Pedro de Huacos et Santiago de Huaros) pour en comparer les données avec celles d'études ethnoarchéologiques et anthropologiques sur le même sujet. D'autre part, j'ai mené une analyse archéologique des établissements de l'Intermédiaire récent (1000-1450) et de l'Horizon récent (1450-1532) de la même vallée, complétée par des données historiques et ethnohistoriques, en vue de comprendre le cadre sociopolitique dans lequel ces établissements virent se dérouler des cérémonies et des rituels liés à l'eau, à l'instar des communautés villageoises actuelles. Cette démarche pluridisciplinaire m'a permis de montrer qu'en dépit d'importants changements environnementaux et socioculturels, il existe dans les rituels liés au nettoyage des canaux d'irrigation de la zone étudiée des « persistances » qui s'enracinent dans celles de la période préhispanique récente.

Sarah GOEMANS, *Le design de mobilier belge de 1980 à nos jours : étude de la dynamique culturelle flamande*. Vol.1 : *Texte* (100 p.), *Illustrations et descriptions matérielles* (20 p.) ; vol. 2 : *Annexes* (154 p.), *Cédérom* (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Ce travail traite de la politique culturelle flamande vis-à-vis du design de mobilier à travers deux grandes expositions : *Vormgeving in Vlaanderen 1980-1995*, organisée au Museum voor Sierkunst en Vormgeving de Gand, et *Iconen van Design in Vlaanderen*, manifestation montée en 2004 au Parlement flamand. Par le biais de ces événements, nous avons analysé le rôle du VIZO (Vlaams Instituut voor het Zelfstandig Ondernemen), de Design Vlaanderen, de la revue *Kwintessens* et du Design Museum, l'écho dans la presse, l'influence de la biennale *Interieur* de Courtrai, le choix des designers de mobilier aux expositions (Idir Mecibah, Fabiaan Van Severen, Maarten Van Severen et André Verroken) et l'importance prise par le design dans une redéfinition de l'identité culturelle flamande. En conclusion, nous pouvons affirmer que cette politique a permis d'intégrer le design flamand aux champs artistique et culturel, mais qu'il reste délicat de parler de ce design comme d'un symbole de l'identité culturelle flamande.

Cécile MAIRESSE, *La représentation de la différence dans la peinture espagnole du Siècle d'Or. Les portraits de nains de cour : le peintre face à un phénomène de société*. Vol. 1 : *Texte*, 15 annexes, bibl., liste des entretiens, 142 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 147 ill., 54 p. (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : M. M. Couvreur).

On observe dans la peinture espagnole du Siècle d'Or une prolifération de portraits de personnages étranges – difformes ou déficients mentalement – et, tout particulièrement, des nains accueillis au sein de la cour des Habsbourg. Ce genre iconographique étant très clairement lié à un phénomène de société, la première partie de ce travail vise à analyser ces peintures comme des documents historiques renseignant sur un fait social. La seconde partie met, quant à elle, en exergue l'intérêt artistique que pouvait trouver le peintre dans ce sujet et replace les œuvres dans un contexte pictural plus général. Deux modes d'analyse sont donc adoptés pour tenter de décrypter ces portraits hors du commun et de mieux appréhender la personnalité des artistes qui se cachent derrière ces toiles, qu'il s'agisse du célèbre Velázquez ou de peintres moins connus.

Sabrina MAMECHE, *Regards croisés sur la Nécropole thébaine : historiographie des voyageurs dans la nécropole de Cheikh Abd el-Gournah, des pèlerins médiévaux à nos jours*. 1 vol. : *Texte et planches*, 106 p., 8 cartes, 11 fig., 2 tableaux (spécialisation Antiquité ; directeur : M. R. Tefnin).

Le mémoire retrace l'historiographie de la nécropole de Cheikh Abd el-Gournah grâce aux nombreux témoignages issus des relations de voyageurs. Les relevés et dessins de peintures qui accompagnent souvent ces récits sont autant d'éléments qui aident à comprendre l'évolution qu'a connue le paysage de la nécropole à travers les siècles. Pour ce faire, une sélection chronologique et géographique de tombes décorées de la XVIII<sup>e</sup> dynastie (Nouvel Empire) a été opérée. Il s'agit de mettre en évidence une ligne de développement qui s'illustre parfaitement chez les voyageurs des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ; les voyageurs et archéologues du XIX<sup>e</sup> siècle à l'époque moderne sont aussi évoqués. Enfin, les problèmes de numérotation et de conservation des tombes thébaines sont étudiés.

Alexandra MATEESCU, *Les gymnases dans le monde égéen à l'époque hellénistique. Urbanisme et implantation topographique*. Vol. 1 : *Texte*, 197 p. ; vol. 2 : 4 annexes, 120 fig., 29 cartes, 17 textes anciens, 25 inscriptions (spécialisation Antiquité ; directeur : M. D. Viviers).

La première partie de ce mémoire présente un recensement systématique de l'ensemble des gymnases d'époque hellénistique situés dans la région étudiée. Ils sont tout d'abord subdivisés en deux grandes catégories : les cas attestés et les cas problématiques. À l'intérieur de ces catégories, les gymnases sont étudiés par répartition géographique. Pour chacun d'eux, la ville d'implantation est présentée (l'étude étant urbanistique). Les gymnases sont ensuite décrits et leur excavation archéologique détaillée. La seconde partie présente une synthèse des données du catalogue. Le gymnase est ainsi replacé dans son cadre naturel et urbain. Le but de ce chapitre central est de mettre en évidence le conditionnement topographique du choix de l'implantation urbanistique d'un gymnase. Le gymnase est alors décrit plus généralement, que ce soit par son aspect architectural ou ses fonctions antiques. La conclusion principale de cette étude est la suivante : « Les facteurs topographiques structurent, dans une certaine mesure, le plan du gymnase et incitent le choix d'une situation particulière. Le gymnase n'est pas conditionné entièrement par les éléments du paysage, comme il ne l'est pas non plus par les facteurs urbanistiques seuls ».

Marie PAPAZOGLOU, *L'utilisation de la reproduction photographique au musée. Le cas du Musée des Beaux-Arts de Tournai*. 1 vol. : *Texte* (98 p.) et *Figures* (12 p.) (spécialisation Art contemporain ; directrice : Mme M. Renault).

La première partie de cette étude propose une réflexion théorique sur la reproduction photographique et sa place au musée. Y sont abordées les notions d'original et de reproduction, la question de la prévalence accordée généralement à l'original ainsi que la nécessité, de la part du musée, de recourir à l'utilisation de médias secondaires et de substituts. La seconde partie de ce travail est consacrée à l'analyse d'un cas particulier, le Musée des Beaux-Arts de Tournai, qui expose de manière permanente une collection d'œuvres originales conjointement à une collection de reproductions. Une réflexion critique, alimentée des recherches et conclusions issues de la première partie, est portée sur la collection de reproductions ou « Musée idéal de Roger de la Pasture », afin de faire ressortir les avantages et les inconvénients de cette démarche.

Lionel RIVIÈRE, *L'armement miniature en Gaule septentrionale*. 1 vol., 137 p., 35 pl. (spécialisation Antiquité ; directeur : M. E. Warmenbol).

Ce travail cerne d'abord le cadre chronologique, géographique et culturel de l'apparition de l'armement miniature en Gaule. Il analyse également le rapport entre les armes miniatures et les armes réelles ainsi qu'une éventuelle influence méditerranéenne. Il étudie ensuite les rites dont ces armes étaient l'objet et tente de déterminer quelles catégories d'individus

offraient ces armes miniaturisées. Il aborde également le problème de l'identification des divinités honorées. Enfin, il entreprend une étude typologique générale.

Vanessa TORREKENS, *La rumba afro-cubaine dansée. Analyse pragmatique*. 1 vol. : 70 p., 2 annexes, 1 dévédérom (spécialisation Civilisations non européennes ; directeur : M. Ph. Jaspers).

La rumba est le genre musical qui concrétise l'identité cubaine. Dans la danse, l'homme simule la possession sexuelle par un mouvement pelvique que la femme n'a de cesse d'éviter. Le couple de danseurs refigure la relation entre les deux sexes dans un cadre culturel déterminé. Intervient alors la symbolique du geste, qui révèle un second niveau de signification : le but n'est pas de gagner mais bien de jouer... La danse préserve toujours un lien sémantique avec le quotidien et c'est dans cette optique que ce travail réalise une analyse pragmatique.

### III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DES CORPS ACADÉMIQUE ET SCIENTIFIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (2005 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Daniel ABADIE

- *Kim Tschang-Yeul, like two Drops of Water*, dans : *Kim Tschang-Yeul*, Beijing, National Museum of China, 2005.

- *Staël et l'unité du monde*, dans : *Nicolas de Staël*, Antibes, Musée Picasso, 2005.

- *Clairvoyance de Zao Wou-Ki*, dans : *Zao Wou-Ki*, Biarritz, Bellevue, 2005.

- *La magie noire de Wifredo Lam*, dans : *Lam*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Hôtel de Campredon/Maison René Char, 2005.

- *Les voyageurs sans bagages d'Antonio Segui*, dans : *Segui*, Royan, Centre d'Arts plastiques, 2005.

- *Rendons à César...*, dans : *Hommage à César*, Paris, Éditions Colette Creuzevault, 2005.

- *Il fascino della distruzione, entretien avec Sandro Parmiggiani*, dans : *Antonio Ligabue*, Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 2005.

- *Las banalidades épicas de Jean Hélion*, dans : *Hélion*, Barcelone, Musée Picasso, 2005.

- *Kcho, voyageur immobile*, dans : *Kcho*, Paris, Galerie Louis Carré, 2005.

- *Peter Nathan und das Bildnis eines « homme de qualité »*, dans : *Die Kunst des Handelns*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005.

- *Les voyageurs sans bagages d'Antonio Segui*, dans : *Segui*, Beyrouth, Galerie Janine Rubeiz, 2005.

- *Os viajantes sem bagagens de Antonio Segui*, dans : *Segui*, Lisbonne, Galerie 111, 2005.

- Obtention du Prix culturel France-Corée 2004, 28 février 2005.

- Paris, Institut Cervantes, Hommage à Jesús Rafael Soto, 3 mars 2005 ; conférence.

- L'Isle-sur-la-Sorgue, Hôtel de Campredon – Maison René Char, commissariat de l'exposition *Wifredo Lam*, 7 juillet – 2 octobre 2005.

- Biarritz, Médiathèque, 15 septembre 2005 ; conférence sur l'œuvre *Vent d'Est, Vent d'Ouest* de Zao Wou-Ki.

- Participation au film consacré à Cruz-Diez produit par Luz Marina Zamora pour Cinearchivo Bolivar Films, 2005.

Laurent BAVAY

- Bruxelles, colloque international *Et maintenant ce ne sont plus que des villages... Thèbes et sa région aux époques hellénistique, romaine et byzantine*, 2 décembre 2005 ; communication : *Céramique et réseaux économiques dans la région thébaine à l'aube de la conquête arabe. L'exemple de la tombe thébaine n° 29*.

- Cheikh abd el-Gourna (Louqsor, Égypte), participation à la 8<sup>e</sup> campagne de la Mission archéologique dans la nécropole thébaine de l'ULB, sous la direction de R. Tefnin, 7-31 janvier 2005. Étude et conservation des tombes thébaines de Sennefer TT 96A et d'Aménémopé TT 29.

- Deir el-Medina (Louqsor, Égypte), direction de la mission d'étude de la céramique du Nouvel Empire de Deir el-Medina, projet de l'Institut français d'Archéologie orientale, 1<sup>er</sup> février – 6 mars 2005.

Manu COUVREUR

- *Les amants magnifiques*, dans : C. CESSAC (dir.), *Molière et la musique. Des États du Languedoc à la cour du Roi-Soleil*, Montpellier, Presses du Languedoc, 2004, p. 85-90.

- Édition (avec A. DEKNOP et Th. SYMONS) de *Manneken-Pis dans tous ses états*, Bruxelles, Musées de la Ville de Bruxelles (coll. *Historia Bruxellae*), 2005 ; *Quelques lectures de l'image de Manneken-Pis*, p. 1-21.

- (avec Br. BERNARD) *Groupe d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle : bilan et perspectives* et (à titre de seul auteur) *Aux marges des genres et des temps, à la charnière des temps classiques*, dans : J. HERMAN, P. PELCKMANS et N. KREMERS (éds.), *Études de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2006, p. 21-23 et 29-31.

- *Henry Desmarest à Bruxelles. Aperçu sur la vie artistique dans la capitale des anciens Pays-Bas méridionaux au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, dans : J. DURON et Y. FERRATON (éds.), *Henry Desmarest (1661-1741). Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Liège, Mardaga et Centre de Musique baroque de Versailles, 2005, p. 13-29.

- Paris, Université de Paris IV – Sorbonne, séminaire doctoral du Centre de Recherche sur la Littérature de Voyage, 4 janvier 2005 ; communication : *Et si la ville enfouie n'était pas celle que l'on croyait : Galland à Smyrne et dans l'Archipel*.

Evelyn CRAMER

- Direction (avec M.-E. RICKER et P. SOUVERYNS) de *S'engager dans l'éducation culturelle : de la formation à la professionnalisation des enseignants-guides d'histoire de l'art et des enseignants de la musique*, Liège, Éditions du 17 mars – ACRP, 2005 ; *Engagement et responsabilités : de l'étudiant au formateur professionnel, L'appropriation d'outils d'analyse et de réflexivité : une démarche d'altérité dans la formation des enseignants, Les objectifs personnels, éléments d'une modélisation dans la formation des enseignants et La réponse de l'Université à la demande du milieu associatif : une ouverture dans la formation des enseignants*, p. 5-6, 59-88, 98-100 et 141-154.

- *L'œuvre d'art comme médiation culturelle en milieu fragilisé*, dans : *Actes de la Rencontre internationale francophone de la Semaine pour l'accès de tous à la lecture, à l'écriture et*

aux compétences de base, Agence nationale de Lutte contre l'Illettrisme, Lyon, INRP – Palais des congrès, avril 2005 (dévédérom), 2005.

- (avec F. REGNARD) *L'auto-évaluation dans la formation d'enseignants de domaines culturels : amorce d'une réflexivité dans la validation des acquis de l'expérience*, dans : *Recherche en éducation musicale*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 23, 2005.

- (avec F. REGNARD), *La démarche réflexive comme instrument de RVAE dans la formation d'enseignants de domaines culturels*, dans : *Actes du 17<sup>e</sup> colloque international ADMEE Europe 'L'évaluation des compétences : entre reconnaissance et validation des acquis de l'expérience'*, Lisbonne, 2004.

- *Art et école. Rapport prospectif de l'éducation artistique à l'école en partenariat avec des artistes, des institutions et des opérateurs culturels*, rapport rédigé pour l'asbl Culture et Démocratie à destination des Ministres de la Communauté française de Belgique (Culture, Enseignement fondamental, secondaire et supérieur), 2003-2005.

- Bruxelles, ULB, Unité de Recherche en Didactique d'Histoire de l'Art, 2<sup>e</sup> Journée inter-universitaire des didactiques d'histoire de l'art, *S'engager dans l'éducation culturelle : de la formation à la professionnalisation des enseignants-guides d'histoire de l'art et des enseignants de la musique*, 19 mars 2005 ; responsable de l'organisation.

- Paris, Cité de la Musique et Rueil-Malmaison, 6<sup>e</sup> Journées francophones de Recherche en Éducation musicale *Musique et cultures : transmission ou appropriation ?*, 25-26 novembre 2005 ; membre du Comité scientifique et du Comité d'organisation.

Pierre DE MARET

- (avec C. MBIDA et al.), *The Initial History of Bananas in Africa. A Reply to Jan Vansina*, dans : *Azania*, 40, 2005, p. 128-135.

- *L'oryctérope, un animal « bon à penser » pour les Africains, est-il à l'origine du dieu égyptien Seth ?*, dans : *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale*, 105, 2005, p. 107-128.

- Shangai, Jiao Tong University, Institute of Higher Education, World Class Universities – First conference, 16-18 juin 2005 ; à l'invitation des organisateurs, communication : *Universities in the World: What for ?*

- Gaborone, 12<sup>th</sup> Congress of the Panafrican Archaeological Association for Prehistory and Related Studies, 3-10 juillet 2005 ; communication : *The Connection between an Iron Age Sculpture from Angola and an Egyptian God*.

- Uppsala, Université, Conférence annuelle du Comité international des Musées et Collections universitaires (UMAC) de l'ICOM, *Communicating University Museums: Awareness and Action – University Museums Today*, 25-30 septembre 2005 ; à l'invitation des organisateurs, conférence inaugurale : *Exposing the Ivory Tower*.

- Membre du Conseil scientifique de l'exposition *Mémoires du Congo*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, février-octobre 2005.

Brigitte D'HAINAUT-ZVÉNY

- Édition et direction scientifique de *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles, XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. Productions, formes et usages*, Bruxelles, CFC Editions, 2005, 253 p. ; *Origine et spécificités des retables gothiques, Fonctions et usages religieux et Conclusions*, p. 10-34, 131-147 et 148-153.

- Édition (avec C. VANDERHEYDE) de *Le temps des anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle, ses antécédents et son rayonnement* (volume édité en hommage à L. Hadermann-Misguich), Courtrai, Le Livre Timperman, 2005, 270 p., 90 ill. ; *Portrait de Lydie Hadermann-Misguich*, p. 11-12.

- Notice *Tijdsgebeurtenissen, le manuscrit de Pierre-Antoine-Joseph Goetsbloets (1793-1797) (10 vol.)*, dans : *100 Trésors de la Bibliothèque royale de Belgique*, Anvers, Fonds Mercator, 2005, p. 75-76.

- Bruxelles, ULB, organisation d'un séminaire international *Chine-chinoiseries*, 24 mars – 12 mai 2005 ; organisation et communication : *Le « goût chinois » en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une fascination*.

- Le Mans, Abbaye de l'Épau, groupe Rencontre avec le patrimoine religieux, colloque international *L'Europe des retables*, 13-16 octobre 2004 ; communication : *Présence et instance du sacré. Les retables d'autels sculptés dans les Pays-Bas (fin XV<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> siècles)*.

Alain DIERKENS

- Édition (avec B. BEYER DE RYKE) et *Note de l'éditeur* de *Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005 (*Problèmes d'Histoire des Religions*, 15, 2005), 244 p., 4 pl.

- Édition (avec J.-M. DUVOSQUEL et G. VANTHEMSCHE) de *Belgique – Europe – Afrique. Deux siècles d'histoire contemporaine. Méthode et réflexions. Recueil d'articles de Jean Stengers*, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2005, 648 p., fig.

- (avec Fr. AUBRY) *Le premier monument funéraire conçu par Victor Horta : le monument à Désiré Lesaffre (Oudenburg, 1890)*, dans : *Epitaaf. Vereniging voor funeraire archeologie*, 19, 2005, fasc. 2, p. 12-16.

- (avec J.-M. DUVOSQUEL et G. VANTHEMSCHE) *Jean Stengers et la Revue belge de Philologie et d'Histoire et Bibliographie thématique de Jean Stengers*, dans : *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 82, 2004, p. 7-10 (trad. néerl. : *ibid.*, p. 11-14) et 27-48 ; réimpr. dans J.-M. DUVOSQUEL, A. DIERKENS et G. VANTHEMSCHE (éds.), *Belgique – Europe – Afrique. Deux siècles d'histoire contemporaine. Méthode et réflexions. Recueil d'articles de Jean Stengers*, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2005, p. 5-9 et 27-48.

- *Mosa nostra : un premier bilan* et (avec P. PÉRIN) *Cartes de répartition du matériel archéologique et mise en évidence du rôle économique des voies d'eau dans le monde mérovingien*, dans : J. PLUMIER et M. REGNARD (éds.), *Voies d'eau, commerce et artisanat en Gaule mérovingienne [Actes du colloque Commerce et économie le long des voies d'eau à l'époque mérovingienne (V<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle), Namur, octobre 1999]*, Namur, Ministère de la Région wallonne / DGATLP, 2005 (*Études et Documents. Archéologie*, 10), p. 362-369 et 29-50.

- *L'auteur de la Vita sancti Beregisi abbatis (BHL 1180) : Frédéric, prévôt de Gorze puis abbé de Saint-Hubert († 942)*, dans : É. RENARD, M. TRIGALET, X. HERMAND et P. BERTRAND (éds.), *Scribere sanctorum gesta. Recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à Guy Philippart*, Turnhout, Brepols, 2005 (*Hagiologia. Études sur la sainteté en Occident*, 3), p. 417-440.

- *Chameaux et dromadaires dans la Gaule du très Haut Moyen Âge : note complémentaire*, dans : X. DELESTRE, P. PÉRIN et M. KAZANSKI (éds.), *La Méditerranée et le monde mérovingien : témoins archéologiques. Actes des 23<sup>e</sup> Journées internationales d'Archéologie mérovingienne (Arles, 11-13 octobre 2002)*, Aix-en-Provence, Association Provence Archéologie, 2005 (Supplément au *Bulletin Archéologique de Provence*, 3), p. 241-245.

- *Grandes invasions ou migrations de peuples ? Une question mal posée*, dans : *Histoire et images médiévales. Thématique*, 3, novembre 2005 – janvier 2006 (*Barbares : « grandes invasions » ou « grandes migrations » ?*), p. 6-13.
- *Fosses-la-Ville. L'ancienne collégiale Saint-Feuillen ; Lobbes. L'église Saint-Ursmer ; Hastière. L'ancien prieuré ; Hastière/Waulsort. L'église Saint-Michel*, dans : J. MAQUET (éd.), *Le patrimoine médiéval de Wallonie*, Namur, Institut du Patrimoine wallon, 2005, p. 33-34, 55-57, 105-107 et 207-208.
- *Une abbaye médiévale face à son passé : Saint-Pierre de Mozac, du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, dans : *Écrire son histoire : les communautés régulières face à leur passé. Actes du 5<sup>e</sup> colloque international du CERCOR (Saint-Étienne, 6-8 novembre 2002)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005 (Centre européen de Recherches sur les Congrégations et Ordres religieux. Travaux et Recherches, 18), p. 71-105.
- *Martial, Sernin, Trophime et les autres : à propos des évangélistes et des apôtres en Gaule*, dans : *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle). Résumé des communications présentées au colloque de Poitiers, Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale, 26-28 mai 2005*, Poitiers, CESC, 2005, p. 1.
- *Du nouveau sur le sarcophage de Chrodoara (c. 730) à Amay*, dans : *Bulletin de liaison (de l') Association française d'Archéologie mérovingienne*, 29, 2005 (= résumé des communications présentées aux 26<sup>e</sup> Journées internationales d'Archéologie mérovingienne : *Villes et campagnes en Austrasie du IV<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle. Sociétés, économies, territoires, christianisation*, Université de Nancy II, Laboratoire d'Archéologie médiévale, 22-25 septembre 2005), p. 56-58.
- *Chameaux et dromadaires dans l'Occident médiéval*, dans : *Histoire des sciences et des techniques. Histoire des sciences de l'Homme. Conférences – Séminaires – Débats. Programme 2005-2006*, Poitiers, Espace Mendès-France, 2005, p. 6.
- Saint-Denis, Maison d'Éducation de la Légion d'Honneur, cycle de conférences *Basilique secrète. Trésors archéologiques de Saint-Denis*, 18 janvier 2005 ; conférence : *Les funérailles royales, de Pépin le Bref à Charles le Chauve*.
- Anvers, Musée Plantin-Moretus, colloque de l'Institut interuniversitaire ULB/VUB Renaissance et Humanisme, *Classical Mythology in the Age of Renaissance and Baroque / La mythologie classique aux temps de la Renaissance et du Baroque dans les Pays-Bas*, 19-21 mai 2005 ; présidence de la séance de la matinée du 20 mai 2005.
- Poitiers, Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale, colloque *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle, X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle*, 26-28 mai 2005 ; communication : *Martial, Sernin, Trophime et les autres : à propos des évangélistes et des apôtres en Gaule*.
- Nancy, Laboratoire d'Archéologie médiévale de l'Université de Nancy II, 26<sup>e</sup> Journées internationales d'Archéologie mérovingienne : *Villes et campagnes en Austrasie du IV<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle. Sociétés, économies, territoires, christianisation*, 22-25 septembre 2005 ; communication : *Du nouveau sur le sarcophage de Chrodoara (c. 730) à Amay*.
- Valenciennes, Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis, colloque *Répudiation, divorce, séparation : la rupture du lien conjugal du vivant des époux dans l'Occident médiéval*, 17-18 novembre 2005 ; communication : *Les conséquences du divorce de Lothaire II pour ses enfants Hugues et Gisèle et leurs rapports au pouvoir en Lotharingie*.
- Poitiers, Espace Mendès-France, cycle *Histoire des sciences et des techniques. Histoire des sciences de l'Homme*, 24 novembre 2005 ; conférence : *Chameaux et dromadaires dans l'Occident médiéval*.

- Poitiers, Université / Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale, journée d'études *Les saints aquitains hors de l'Aquitaine* [2], 25 novembre 2005 ; communication : *Le dossier de sainte Ode d'Amay*.

- Membre fondateur et administrateur de l'ASBL Centre de Gastronomie historique, depuis le 19 septembre 2005.

- Membre du Comité scientifique du *Catalogue du patrimoine artistique et intellectuel du Séminaire épiscopal de Tournai* (dir. M. MAILLARD-LUYPAERT), depuis novembre 2005.

#### Valérie DUFOUR

- *Catalogue commenté des œuvres de Philippe Boesmans*, dans : Chr. RENARD et R. WANGERMÉE (éds.), *Philippe Boesmans. Entretiens et témoignages*, Liège, Mardaga, 2005, p. 205-260.

- New York, City University of New York, *1<sup>st</sup> Conference of the Répertoire international de Littérature musicale*, 16-19 mars 2005 ; communication : *Music's Intellectual History. Founders, Followers and Fads*.

- Montréal, Université, Observatoire international de la Création musicale, 3 novembre 2005 ; conférence : *La poésie musicale de Stravinski*.

#### Peter EECKHOUT

- Édition (avec G. LE FORT) de *War and Conflicts in Precolumbian Mesoamerica and the Andes*, Oxford, Hadrian Books Ltd, 2005 (= *British Archaeological Reports International Series*, 1385) ; *Imperial Strategies in a Regional Context: Chimus and Inkas at Pachacamac*.

- *Ancient Peru's Power Elite*, dans : *National Geographic Magazine*, mars 2005, 6 p. (article publié dans toutes les éditions du magazine, soit en 28 langues).

#### Fabien GÉRARD

- *Sulla cresta dell'Onda : Il sogno di una cosa in 'Prima della rivoluzione'* et *Sur la crête de la Vague : Le rêve d'une chose 'Prima della rivoluzione'*, dans : *Cinegrafie*, 17(16), 2004, p. 29-65 et 257-293.

- *Comme dans un rêve : autour du réalisme magique delvallo-bertoluccien*, dans : *Degrés*, 119-120 (= *Actes du Colloque international André Delvaux*, ULB, novembre 2003), Bruxelles, 2004, p. 81-88.

- *Réalisme magique & cinéma : notes sur Belle d'André Delvaux et La tragédie d'un homme ridicule de Bertolucci*, dans : N. DACOS-CRIFÒ & C. DULIÈRE (éds.), *Italia Belgica. La Fondation nationale princesse Marie-José et les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie, 1930-2005. 75<sup>e</sup> anniversaire*, Bruxelles/Rome, Institut historique belge de Rome, 2005, p. 363-383.

- *Adolphe Nysenholc*, dans : *Éloges des Professeurs honoraires*, ULB, année académique 2004-2005, p. 13-15.

- Bruxelles, ULB, colloque international *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie o cinematografiche a partire dagli anni Ottanta*, octobre 2004 ; communication : *L'ultimo imperatore di Bertolucci : un'opera internazional-popolare*.

- Bucarest, Universitatea Nationala de Arta Teatrala si cinematografica, novembre 2004 ; conférence : *Il cinema di Bernardo Bertolucci, tra Marx e Freud*.

- Seattle, Luminous Psyche / Seattle Art Museum / University of Washington, séminaire international *Bertolucci's Dream Loom: Psychoanalysis & Creativity*, février 2005 ; leçon : Little Buddha: *An Underrated Synthesis of Bertolucci's Œdipal Utopia*.
- Esch-sur-Alzette, Kulturfabrik, Table-ronde internationale tenue à l'occasion du 30<sup>e</sup> anniversaire de la mort de P. P. Pasolini, novembre 2005 ; communication : *Pasolini, notre prochain*.

Nicole GESCHÉ-KONING

- *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.
- *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.
- *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.
- *Sauvegarde du patrimoine et tourisme font bon ménage*, dans : *Les nouvelles du patrimoine*, 106, 2004, p. 42-43.
- Coordination (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) du feuillet de sensibilisation *Le vitrail Art Nouveau* (versions française et néerlandaise), Bruxelles, Centre de Recherches et d'Études technologiques des Arts plastiques et Comité bruxellois du Vitrail, 2005, 8 p.
- *Le patrimoine des universités européennes : essai de terminologie, Gouvernance et gestion du patrimoine universitaire – projet de recommandation révisé et projet de mémorandum explicatif et Le Réseau des Musées de l'ULB*, dans : *Les nouvelles du patrimoine*, 107, 2005, p. 17-18, 19-21 et 31.
- *Le prix du Musée européen de l'année 2005 – Le 'socialement correct' l'emporte sur la muséographie et la conservation*, dans : *Les nouvelles du patrimoine*, 108, 2005, p. 5-7.
- *Bombay Sapphire récompense Marilyn, le dandy Systyle et Pin up*, dans : *ARTE News*, 18, 2005, p. 61-63.
- *Les œuvres de l'architecte Guillaume Ramakers : des constructions qui défient le temps*, dans : *Les nouvelles du patrimoine*, 109, 2005, p. 38-40.
- *Art et école : deux notions incompatibles ? Réflexions sur l'enseignement artistique et l'éveil à la culture*, dans : *Les nouvelles du patrimoine*, 111, 2005, p. 38-39.
- Rédaction de la revue *ICOM Education* n° 19 : *Museum Education and Partnerships / Éducation muséale et partenariats / La educación museal, sus socios y patrocinadores*, Bruxelles, ICOM-CECA, 2005, 68 p. (traduction de l'allemand de l'article *Initiatives et projets d'éducation muséale en Russie, Sibérie et environs de Moscou*, p. 44-47).
- Responsable de la rubrique *Musées en action* dans le magazine *ARTE News* (1 page/mois)
- *Partenariats et éducation muséale : renouveler le genre* (compte-rendu de la Conférence internationale du Comité pour l'éducation et l'action culturelle (CECA) du Conseil international des musées (ICOM) à Banská Stavnica (Slovaquie, 16-23 septembre 2005), dans : *La vie des musées*, 19, 2005, p. 147-150.

- Rédaction (avec M. SERCK-DEWAIDE) du bulletin trimestriel de l'Association francophone des musées de Belgique (AFMB) *Info-Musées* : n° 34, 40 p. ; n° 35, 36 p. ; n° 36, 40 p. ; n° 37, 38 p. ; n° 38, 40 p. ; n° 39, 40 p. ; n° 40, 52 p.
- Montréal, Université, colloque *L'éducateur muséal concepteur d'exposition*, 18-21 mars 2005 ; communication : *État de la situation en Europe*.
- Paris, Musée du Louvre, pARTages – Journées professionnelles du Louvre, *Apprendre dans les musées d'art ?*, vendredi 15 avril 2005 ; participation.
- Banská Stiaavnica (Slovaquie), conférence internationale du Comité pour l'éducation et l'action culturelle (CECA) du Conseil international des musées (ICOM), *Museum Education and Partnerships – Enhancing the Adventure*, 16-23 septembre 2005 ; présidente de séance et communications : *Watch Out for tricky Partnerships* et *The 'PISA' museum report*.
- Murcie, 13<sup>e</sup> conférence des DEAC (Departamentos de educación y acción cultural), 12-16 octobre 2005 ; communication : *La educación en los museos europeos : tendencias y retos*.
- Bensberg, Thomas-Morus-Akademie, colloque *Das magische Dreieck – Museologie, Wissenschaft und Kommunikation*, 30 novembre – 1<sup>er</sup> décembre 2005 ; communication : *Museumspädagogik heute*.
- Alexandrie, Université Senghor, 11-15 décembre 2005 ; leçons : *Conservation-restauration : méthodologie* (20 h).

Marc GROENEN

- *De la obscuridad a la luz*, dans : J.A. LASHERAS CORRUCHAGA et J. GONZÁLEZ ECHEGARAY (éds.), *El significado del arte paleolítico*, Santander, Ministerio de Cultura, 2005, p. 263-276.
- *Interprétation des datations absolues aurignaciennes et moustériennes pour la grotte-abri du Tiène des Maulins*, dans : *Notae praehistoricae*, 25, 2005, p. 71-79.
- *Un bilan des arts rupestres 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<sup>e</sup> 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. 47-48.
- (avec J. GONZÁLEZ ECHEGARAY) *Conservation, restauration, protection de l'art paléolithique : introduction au colloque 18.4*, dans : *Muséographie et société contemporaine – Section 18*. 14<sup>e</sup> Congrès de l'Union internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques (UISPP, Liège, 2-8 septembre 2001), Oxford, British Archaeological Reports (B.A.R.), 1313, 2004, p. 15-17.
- *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, p. 200-202, 2 fig.
- *Thèmes iconographiques et mythes dans l'art du Paléolithique supérieur*, dans : *Art du Paléolithique et du Mésolithique – Palaeolithic and Mesolithic Art. – Section 8*. Actes des colloques 8.1, 8.4 et sessions générales, 14<sup>e</sup> Congrès de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques (UISPP, Liège, 2-8 septembre 2001), Oxford, British Archaeological Reports (BAR), 1311, 2004, p. 31-39.

- (avec D. MARTENS) *Peut-on attribuer des œuvres du Paléolithique supérieur?*, dans : M. LEJEUNE et A.C. WELTÉ (dir.), *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<sup>e</sup> 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).

- Avignon-Bonnieux, Société préhistorique française, congrès du centenaire de la Société préhistorique française (= 26<sup>e</sup> Congrès préhistorique de France), 20-25 septembre 2004 ; communication : *Bilan des travaux dans la grotte ornée d'El Castillo (Cantabrie, Espagne)*.

- Bruxelles, Académie royale des Beaux-Arts, journée d'études *Spatialités*, 5 mai 2004 ; communication : *Les grottes ornées paléolithiques : du dispositif pariétal à l'espace sanctuarisé*.

- UCL-ULB-ULg, Groupe de Contact FNRS « Esthétique et philosophie de l'art » et DEA interuniversitaire en esthétique et philosophie de l'art, journée *Mimésis*, 23 mars 2004 ; communication : *Re-présentation dans l'art des grottes au Paléolithique*.

- Rochefort, fouilles dans la grotte-abri du Tiène des Maulins.

- Cantabrie (Espagne), direction de l'étude de la Grotte d'El Castillo.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- *Astres et zodiaques dans les icônes et les manuscrits de Georges Klontzas*, dans : *Cultural Heritage*, Skopje, Institute for the Protection of Cultural Heritage of the Republic of Macedonia, 2004 (= 28-29, 2002/3), p. 145-152, 4 pl.

- *Le Temps des Anges*, dans : Br. D'HAINAUT-ZVÉNY et C. VANDERHEYDE (éds.), *Le Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle, ses antécédents et son rayonnement* (volume édité en hommage à L. Hadermann-Misguisch), Courtrai, Le Livre Timperman, 2005, p. 17-39.

Malou HAINE

- *Ernest Van Dyck, un ténor à Bayreuth, suivi de la correspondance avec Cosima Wagner*, Lyon, Symétrie, 2005, 272 p.

- Édition scientifique (avec D. GULLENTOPS) de *Jean Cocteau : textes et musique*, Sprimont, Mardaga, 2005, 320 p. ; *Catalogue des textes de Jean Cocteau mis en musique et Tableau chronologique des œuvres de Jean Cocteau mises en musique*, p. 167-291 et 293-301.

- (avec D. GULLENTOPS) *La pérennité musicale de l'œuvre de Jean Cocteau*, dans : D. GULLENTOPS et M. HAINE (éds.), *Jean Cocteau : textes et musique*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 5-14.

- (avec I. DE KEYSER) *Charles-Joseph Sax, Adolphe Sax, Alphonse Sax et Adolphe-Édouard Sax*, dans : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, MGG, Bärenreiter Metzler, 2005, vol. 14, col. 1045-1047.

- *Les relations mouvementées entre Ernest Van Dyck et Cosima Wagner*, dans : Chr. PIRENNE (éd.), *Wagner chez les Belges*, 2004 (= *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 23), p. 77-104.

- Bruxelles, ULB, colloque *Les relations musicales entre Bruxelles et la Pologne 1800-1950*, 11-13 avril 2005 ; communication : *Jules Zarembski animateur de la vie musicale à Bruxelles dans les années 1880*.

- Liège, Université d'État, Section Gestion culturelle et communication, 21 avril 2005 ; leçon : *De l'organisation à la désorganisation du MIM*.
- Paris, Musée de la Musique, colloque *Interpréter Chopin*, 25-26 mai 2005 ; communication : *Les facteurs de pianos en France à l'époque de Frédéric Chopin*.
- Munich, Institut français de Munich et AMEFA (Saarbrücken), colloque *Arthur Honegger*, 24-25 novembre 2005 ; communication : *Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger*.
- Angers, Grand Théâtre d'Angers, colloque *Liszt à Angers*, 2-3 décembre 2005 ; communication : *Franz Liszt en Belgique en 1846*.
- Mandat de directrice de la collection *Musique/Musicologie*, éditions Pierre Mardaga, 6 volumes parus en 2005.
- Chercheure associée au CNRS-IRPMF, Institut de Recherche sur le Patrimoine musical en France, Paris, UMR 200 CNRS. Programme de recherche : *La vie musicale en France et en Europe aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : les instruments de musique dans les expositions universelles*.
- Membre du CIPA, Centre interdisciplinaire de poétique appliquée, Université de Liège.

Claire LEBLANC

- Direction scientifique et coordination du catalogue d'exposition *Art Nouveau & Design. Les arts décoratifs de 1830 à l'Expo '58*, Bruxelles – Tielt, Éditions Racine – Lannoo, 2005, 200 p., 200 ill. ; *Les arts décoratifs au XIX<sup>e</sup> siècle : entre l'art et l'industrie*, p. 10-23.
- (avec V. DEVILLEZ) *À l'ombre des musées en fleurs. Le Musée de Louvain, une collection type du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans : J. TOLLEBEEK et V. VANDEKERCHOVE (éds.), *Tweede beweging. Beschouwingen over het museale bezit van de 19<sup>de</sup> eeuw*, Leuven, Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens, 2005, p.57-65.
- *Des arts décoratifs au design*, dans : *Arts Antiques Auctions*, 366, 2005, p. 10-12.
- *Les arts décoratifs explosent au Cinquantenaire*, dans : *Science Connection*, 8, 2005, p. 2-6.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *L'influence lombarde dans la sculpture mosane d'époque romane (y compris celle de Nivelles). Une réalité complexe*, dans : N. DACOS et C. DULIÈRE (éds.), *Italia Belgica. La Fondation nationale Marie-José et les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie*, Bruxelles-Rome, Institut Historique Belge de Rome, 2005, p. 67-78.
- *Monstruos en la escritura, monstruos en imagenes. La doble tradición medieval – Monstres écrits, monstres figurés. Une double tradition médiévale*, dans : *Quintana*, 4, 2005, p. 13-53.
- *Entre archéologie et histoire matérielle. Pour une étude du décor des cheminées médiévales*, dans : J.-M. CAUCHIES et J. GUISSSET (éds.), *Actes du colloque Du métier des armes à la vie de cour, de la forteresse au château de séjour : familles et demeures aux XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles (Écaussinnes-Lalaing. 22-24 mai 2003)*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 37-53.
- *La sirène et l'onocentaure dans le Physiologus grec et latin et dans quelques Bestiaires. Le texte et l'image*, dans : B. VAN DEN ABEELE (dir.), *Actes du 15<sup>e</sup> colloque de la Société internationale renardienne, Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles (Louvain-la-neuve, 19-22 août 2003)*, Louvain-la-Neuve, Institut d'Études médiévales de l'Université catholique de Louvain, 2005, p. 169-182, fig. 51-56.

- Aix-en-Provence, Ch. CONNOCHIE-BOURGNE (dir.) et Centre universitaire et de Recherches médiévales d'Aix-en-Provence, colloque *Les mondes marins*, 3-5 mars 2005 ; communication : *L'idée d'un monde marin symétrique du monde terrestre. Émergence et développements*.

- Anvers, A. COOLS et S. HILLEN (dir.) et Interdisciplinaire Onderzoeksgroep Filosofie en Literatuur (Universiteit Antwerpen), colloque *Macht en Onmacht van de sirenen. Kennis en verleiding in een tijdperk van onverschilligheid – Saving Sirens. Knowledge and Seduction in the Age of Indifference*, 12-13 mai 2005 ; conférence inaugurale : *La sirène antique et médiévale entre séduction de mort et tentation de vie*.

- Abbaye Saint-Michel de Cuxa, O. POISSON (dir.), *Journées romanes 2005*, 3-13 juillet 2005 ; communication : *Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission*.

- Issoire, colloque international d'Art roman *La lumière à l'époque romane*, 18-20 octobre 2005 ; direction (avec A. REGOND et M. JULLIAN) et conférence inaugurale : *La lumière et le divin*.

Danielle LEENAERTS

- André Steiner et Raoul Ubac, dans : *Encyclopedia of 20<sup>th</sup> Century Photography*, New York, Routledge, 2005, p. 1489-1491 et 1567-1570.

- *La Première Guerre mondiale et l'image photographique. Les révélations par le magazine Vu de photographies censurées ou la réécriture de l'Histoire*, dans : E. VAN ESSCHE (dir.), *Le sens de l'indécence. La question de la censure des images à l'âge contemporain*, Bruxelles, La Lettre volée / Institut supérieur pour l'Étude du Langage plastique, 2005, p. 119-133.

- *Photographier la ville : les grandes missions photographiques belges et françaises des années 1850 et 1860*, dans : *Actes de la journée d'études France-Belgique, rencontres photographiques, Villeneuve d'Ascq, Séminaire de l'école doctorale TESOLAC, Université Charles de Gaulle – Lille III*, 2005, 2 p.

- Villeneuve d'Ascq, Université Charles de Gaulle – Lille III, Journée d'études de l'école doctorale TESOLAC *France-Belgique, rencontres photographiques*, 8 avril 2005 ; communication : *Photographier la ville : les grandes missions photographiques belges et françaises des années 1850 et 1860*.

- Philadelphie, Congrès triennal de l'IAWIS (International Association for Word and Image Studies) *Elective Affinities*, 23-28 septembre 2005 ; communication : *Le magazine français Vu (1928-1940). Naissance de l'information visuelle et utopie de la substitution de l'image photographique au texte écrit*.

Serge LEMAITRE

- (avec P.-L. VAN BERG, M. VANDER LINDEN, N. CAUWE et V. PICALAUSE) *Desert-kyles of the Hemma Plateau*, dans : *Paléorient*, 30, 1, 2004, p. 89-100.

- Ontario, 1<sup>er</sup>-31 août 2005 ; études et analyses des sites à peintures rupestres de la région de Wawa (financement par la BREC du Conseil international en Études canadiennes).

- Syrie, Kefra, mission de Khishâm dirigée par P.-L. van Berg, 15 septembre – 25 octobre 2005 ; études et analyses du site de gravures rupestres.

- Bruxelles, ULB, colloque *Le Canada inuit : les enjeux de la recherche anthropologique en Amérique du Nord*, 2-4 mars 2005 ; membre du comité scientifique et organisateur du colloque.

- Organisation du 6<sup>e</sup> Festival international du Film archéologique de Bruxelles, 4-6 décembre 2005.

Thierry LENAIN

- Édition de *Mensonge, mystification, mauvaise foi. Les mésaventures du pacte fictionnel* (= *Annales de l'Institut de Philosophie de l'ULB*), Paris, Vrin, 2004.

- Paris, Jeu de Paume, 22 octobre 2004 ; conférence : *Le corps de l'image filmique*.

- Nantes, Université, 15 avril 2005 ; conférence : *Du mode d'existence de l'œuvre dans l'art conceptuel*.

- Bruxelles, ULB, groupe de recherche international *Discourses on the Visible* (European Science Foundation), 27-28 juin 2005 ; organisation du colloque international *Art History in Ideological Context. The Development of National Historiographies*.

- Membre du comité directeur du groupe de recherche international *Discourses on the Visible* (European Science Foundation), depuis décembre 2003.

Didier MARTENS

- *Le groupe des œuvres au Feuillage brodé : quelques propositions*, dans : F. GOMBERT et D. MARTENS (éds.), *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands, secrets d'atelier*, Lille, Palais des Beaux-Arts, 2005, p. 55-65 ; 12 notices, p. 70-89, 100-107, 110-111 et 118-119.

- *Un témoin oublié de la Renaissance coloniale au Musée des Beaux-Arts de Lille : le triptyque du Calvaire par Barthel Bruyn le Jeune*, dans : *Revue des Musées de France / Revue du Louvre*, 55, 1, 2005, p. 49-58.

- *Du 'Saint Luc peignant la Vierge' à la copie des maîtres : la 'norme en acte' dans la peinture flamande des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 74, 2005, p. 3-50.

- *Thierry Bouts et l'iconographie. Les choix du peintre, du 'concepteur' et du commanditaire*, dans : C. PÉRIER-D'ETEREN (éd.), *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2005, p. 61-77.

- 5 notices, dans : A. TAPIÉ (éd.), *Maniéristes du Nord dans les collections du Musée des Beaux-Arts de Lille*, Lille-Paris, 2005, p. 22-25, 36-37 et 48-51.

- 3 notices, dans : M. CARBONELL I BUADES et alii (éds.), *Pedralbes. Els tresors del monestir*, Barcelone, Museu d'Historia de la Ciutat, 2005, p. 102-105, 114-115 et 116-117.

- (avec M. NEGRO COBO) *Francisco de (H)ontaneda, un mercader de Castrojeriz : historia y arte*, dans : *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al Profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, 2005, p. 337-348.

- Lille, Palais des Beaux-Arts, 16 juin 2005 ; conférence : *Autour du Maître au Feuillage brodé : copie et norme dans la peinture flamande des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*.

- Lille, Palais des Beaux-Arts, colloque international *Le Maître au Feuillage brodé, secrets d'ateliers : démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un primitif flamand anonyme*, 23-24 juin 2005 ; communication : *Une œuvre 'hispano-flamande' du groupe au Feuillage brodé : le triptyque de Zumaia (Gipuzkoa)*.

Natacha MASSAR

- *Soigner et servir. Histoire sociale et culturelle de la médecine grecque à l'époque hellénistique*, Paris, de Boccard, 2005, 338 p.
- *Les médecins dans la documentation épigraphique grecque : reflets changeants d'un métier honorable*, dans : *L'Antiquité classique*, 74, 2005, p. 257-266.
- Contribution à V. PIRENNE-DELFORGE et D. VIVIERS (dir.), *Chronique archéologique de la religion grecque (ChronARG)*, dans : *Kernos*, 18, 2005, p. 498-504.
- Crète orientale, Itanos, juillet – août 2005, campagne d'étude de la céramique hellénistique du site.
- Leyde, 12<sup>e</sup> Colloquium Hippocraticum, 24-26 août 2005 ; communication : *Master-Student Relations in the Hellenistic Period. Authority, Polemic, and their Uses*.
- Bruxelles, 10<sup>e</sup> colloque international du Centre international d'Étude de la Religion grecque antique, 5-7 septembre 2005 ; communication : *Les Chroniques des sanctuaires d'époque hellénistique. Quelques réflexions sur leurs auteurs, leur structure, leurs fonctions*.

Nathalie NYST

- *Le trésor de chefferie de Bafut : un musée ?*, dans : T. LASK (éd.), *Museums, collections, interpretations. Rethinking the Construction of Meanings and Identities (= Civilisations*, 52, 2), 2005, p. 57-74.
- Conception et coordination (avec Ch. HERBECQ) du *Guide des Musées Wallonie-Bruxelles 2005-2006*, Bruxelles, Service du Patrimoine culturel du Ministère de la Communauté française, 288 p., 20 ill., 5 cartes.
- (avec P. DARTEVELLE, Ph. DEWONCK, M. JAUMAIN, J.-L. LÉONARD et Ph. PEPIN,...) *Le secteur muséal en Communauté française. Essai de portrait socio-économique*, Bruxelles, Observatoire des Politiques culturelles – Service du Patrimoine culturel (Ministère de la Communauté française), 2005 (= *Documents du Patrimoine culturel*, 1), 60 p.
- *La promotion des musées. Côté public – côté privé* et *Le Printemps des Musées les 20 et 21 mai derniers. Petits Plaisir(s) à savourer en toute quiétude...*, dans : *L'invitation au musée*, 12, 2005, p. 7-11 et 30-32.
- Coordination du dossier *Musées universitaires*, dans : *L'invitation au musée*, 11, 2005, p. 10-40 ; *Que retenir de la V<sup>e</sup> conférence annuelle de l'UMAC à Uppsala (Suède) ?* et (avec D. GASPARDON) *Le Réseau des Musées de l'ULB : une initiative originale dans le contexte universitaire*, dans : *L'invitation au musée*, 11, 2005, p. 17-19 et 24-26.
- *La nouvelle édition du Guide des Musées Wallonie-Bruxelles (2005-2006) est disponible !* et *Printemps des Musées 2005 – 14 & 15 mai. Musées wallons et bruxellois sous les feux de la rampe*, dans : *L'invitation au Musée*, 9/10, 2005, p. 31 et 32-33.
- Coordination du fond et de la forme des dépliants *Itinéraires du Patrimoine culturel : Autour du Textile, Autour d'un artiste – Henri Bles* et *Autour de la Céramique*.
- Rédaction de textes pour le dépliant du *Printemps des Musées 2005*.
- Budapest (Hongrie), Semmelweis Museum, Library and Archives of the History of Medicine, délégation (avec D. GASPARDON) du Réseau des Musées de l'ULB lors du vernissage de l'exposition *The Art of Healing in Africa: Between Tradition and Modernity*, mars 2005.
- Coordination (avec C. ROUSSEAU-ROCHET et A. VAN BEVER) de la promotion du *Printemps des Musées 2005 – Lumière(s)*, dans 149 musées de Wallonie et de Bruxelles, 14-15 mai.

- Porto, Universidade do Porto, Département de Culture, Sport et Loisirs, 18 mai 2005 (Journée internationale des Musées de l'ICOM) ; conférence (avec D. GASPARDON) : *Le Réseau des Musées de l'ULB : histoire, composantes, projets*.
- Coordination générale (avec J. GUILLAUME, B. STEWART et M. VANDROOGENBROECK) de l'exposition *D'Outre Mer à Paris. Pierre-Joseph Redouté et les plantes exotiques*, Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 3 juillet – 25 septembre 2005.
- Uppsala, Musée Gustavianum, Conférence annuelle de l'UMAC (Comité international des Musées et Collections universitaires de l'ICOM), 25 septembre – 1<sup>er</sup> octobre 2005 ; intervention (en anglais) consacrée au Réseau des Musées de l'ULB lors de la session *Upcoming projects and reports / UMAC colleagues*.
- Virton, Musée Gaumais, participation à l'organisation de la 7<sup>e</sup> *Journée du Tourisme culturel* par le Service du Patrimoine culturel de la Communauté française de Belgique, *Les boutiques de musées (III)*, 6 octobre 2005.
- Namur, Moulins de Beez, AFMB/MSW/CBM, Journée de réflexion sur la gratuité des musées *Le droit d'entrer au musée*, 24 octobre ; présentation du compte-rendu de la réunion organisée sur ce thème au Ministère de la Communauté française le 18 janvier 2005.
- Membre du Groupe de Travail *Strategic Plan* de l'UMAC (Comité international des Musées et Collections universitaires de l'ICOM), depuis 2005.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *La copie des œuvres de Thierry Bouts*, dans : H. VEROUGSTRAETE et J. COUVERT (éds.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque 15, Bruges 11-13 septembre 2003. La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches*, Louvain, 2006, p. 27-34.
- *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2005, 387 p.
- Lille, Palais des Beaux-Arts, colloque international *Le Maître au Feuillage brodé, secrets d'ateliers : démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un primitif flamand anonyme*, 23-24 juin 2005 ; communication : *Le Maître au Feuillage brodé et les pratiques d'atelier – Du tableau de la Vierge à l'Enfant de Philadelphie au retable Polizzi*.
- Membre du Comité scientifique pour la restauration du portail polychromé de la cathédrale de Senlis, Amiens, depuis janvier 2005.
- Présidente du Conseil scientifique du Centre régional de conservation du Patrimoine de Basse-Normandie, Caen, depuis février 2005.
- Membre du Comité scientifique pour la restauration de la tapisserie de Bayeux, depuis février 2005.
- Codirectrice de la section Arts et Lettres à l'Institut des Hautes Études de Belgique, depuis avril 2005.
- Présidente du Groupe d'experts pour le Classement des biens culturels mobiliers en Communauté française, depuis mai 2005.
- Membre du Centre d'Étude de la Peinture du XV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, désignée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, depuis décembre 2005.

Pierre PETIT

- *Art et histoire des Luba méridionaux (partie II). Ethnicité, histoire, politique et ateliers sur les frontières sud du royaume*, dans : *Anthropos*, 100, 2005, p. 17-33.

- (avec MULUMBWA MUTAMBWA), 'La crise'. *Lexicon and Ethos of the Second Economy in Lubumbashi*, dans : *Africa (Journal of the International African Institute)*, 75, 4, 2005, p. 467-487.

Paul PHILIPPOT

- *Jalons pour une méthode critique et une histoire de l'art en Belgique*, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil (collection *Théorie*), 2005, 383 p.

Catherine VANDERHEYDE

- Édition (avec Br. d'HAINAUT-ZVÉNY) de *Le temps des anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle, ses antécédents, son rayonnement* (volume édité en hommage à L. Hadermann-Misguisch), Courtrai, Timperman, 2005, 270 p., 90 ill.

Henri VANHULST

- *Theatrum musicum (Louvain 1563)*, fac-similé de l'imprimé et des deux suppléments manuscrits avec une introduction en français et en anglais, Genève, Minkoff, 2005.

- Dans : L. FINCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter - Stuttgart, Metzler, 2005 : t. 13 : *Pauwels (Jean-Englebert), Peellaert (Auguste), Phalesius (Petrus), Poot (Marcel)*, col. 210-211, 240, 497-499 et 772-773 ; t. 14 : *Rosseau (Norbert), Sardonius (Johannes), Schoemaker (Maurice)*, col. 438-439, 965 et 1565-1566.

- *Petrus Phalesius, muziekuitgever en -drukker te Leuven (1545-1578)* et *Jacobus Clemens non Papa, Petrus Phalesius en de families de Croÿ en Arenberg*, dans : N. GABRIËLS et E. SCHREURS (éds.), *Petrus Phalesius en het stedelijk muziekleven in de Vlaamse Renaissancestad Leuven*, Louvain, Neerpelt, 2005, p. 27-34 et 47-49.

- *Clemens non Papa, "grand yvroigne et mal vivant"*, dans : E. JAS (éd.), *Beyond Contemporary Fame. Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, Turnhout, Brepols, 2005 (= *Épitome musical*), p. 17-25.

- Tours, *Medieval and Renaissance Conference*, 13-16 juillet 2005 ; communication : *Leuven Ms 4 and the Printed Tradition of the Motets Composed by Clemens non Papa, Thomas Crecquillon and Their Contemporaries*.

- Saint-Petersbourg, colloque international *The Russian Musicology in Contest of the World Musicological Process*, 1-5 septembre 2005 ; participation à la table ronde *The Early Music Revival et communication : The Theatrum Musicum (Louvain 1563) and the Beginnings of Lute Music in the Low Countries*.

- Poitiers, La Maison de l'Artiste, 8-10 novembre 2005 ; conférence : *Les demeures bruxelloises de Charles de Bériot, foyers d'activités musicales*.

Eugène WARMENBOL

- Édition (avec R. LAFFINEUR et J. DRIESSEN) de *The Bronze Age in Europe and the Mediterranean. 14<sup>th</sup> International Congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences. Section 11 (Liège, 2-8 septembre 2001)*, Oxford, 2005 (*BAR International Series*, 1337), 254 p.

- *Gold Pickings and PIXE Analysis. More About the Bronze Age Gold Found in the Cave of Han-sur-Lesse (Namur, Belgium)*, dans : *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research, Section B*, 226, 2004, p. 208-221.

- *Instruments de la mort. Les pointes de flèche du Bronze final de la grotte de Han (Namur, Belgique)*, dans : C. MORDANT et G. DEPIERRE (dirs.), *Les pratiques funéraires à l'âge du Bronze en France. Actes de la table ronde de Sens-en-Bourgogne (Yonne)*, Paris, 2005, p. 119-139.

- *La grotte sépulcrale du Bronze final du Trou del Leuve à Sinsin (Namur) : mythe ou réalité et Les mandibules humaines de la Galerie des Petites Fontaines à Han-sur-Lesse (Namur). Nouvelles données chronologiques*, dans : *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 13, 2005, p. 37-39 et 115-117.

- (avec Th. COMBAZ et M. FOURNY) *Une pointe de lance de l'âge du Bronze trouvée anciennement à Sittard (Nl. Limburg)*, dans : *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 13, 2005, p. 35-36.

- (avec P. COSYNS et alii) *Pre-Roman Glass Beads in Belgium*, dans : *Annales du 16<sup>e</sup> Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre*, Londres, 2003-2005, p. 326-330.

- *19<sup>th</sup> Century Masonic Temples in Egyptian Style in Brussels and Antwerp. Shared Responsibilities for Heritage Organizations and Masonic Orders*, dans : *Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Politics*, La Haye, 2005 (= *Proceedings of the First International Conference of the OVN, The Hague, 20-21 October 2005*), p. 132-147.

- Halle, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, colloque *Der Griff nach den Sternen. Wie Europas Eliten zu Macht und Reichtum kamen*, 16-21 février 2005 ; poster : *Drowning by Numbers: A Numerological Approach to Bronze Age Hoarding*.

- Bienne (Biel), Maison du Peuple, 29<sup>e</sup> colloque international de l'AFEAF *Dépôts, lieux sacrés et territorialité à l'âge du Fer* ; communication : *Les dépôts d'ossements humains du Trou del Leuve de Sinsin (Namur, Belgique)* ; poster (avec G. LEMAN-DELERIVE) : *Dépôts et sites cultuels dans les civitates des Nerviens et des Atrébates*.

- Bruxelles / Mariemont, ULB / Musée royal de Mariemont, colloque *L'Antiquité au service de la modernité ? La réception de l'Antiquité classique en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle*, 27-29 avril 2005 ; communication : *Gustave Hagemans (1830-1908) et son cabinet d'amateur*.

- La Haye, Koninklijke Bibliotheek, colloque *Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Politics*, 20-21 octobre 2005 ; communication : *19<sup>th</sup> Century Masonic Temples in Egyptian Style in Brussels and Antwerp. Shared Responsibilities for Heritage Organizations and Masonic Orders*.

- Bruxelles, Bibliothèque royale, co-organisation (avec G. ANTHOONS, I. BOURGEOIS, J. BOURGEOIS, A. CAHEN-DELHAYE, V. HURT, C. STERCKX, J. VAN HEESCH et L. VAN IMPE) de la 13<sup>e</sup> Journée de contact de la Cellule *Archéologie des Âges des Métaux* du Groupe de Contact FNRS *Études celtiques et comparatives*, 26 février 2005.

- Matagne-la-Grande, codirection (avec P. CATTELAÏN) des fouilles CEDARC / ULB (stage de fouilles) du sanctuaire gallo-romain, 20 juin – 8 juillet 2005.

- Olloy-sur-Viroin, codirection (avec J.-L. PLEUGER) des fouilles asbl Forges Saint-Roch / ULB de la fortification celtique, 1<sup>er</sup>-31 juillet 2005.

- El Hosh (Haute Égypte), participation aux fouilles MRAH / American University, Le Caire, d'un cimetière prédynastique (dir. D. HUYGE), 23 octobre – 20 novembre 2006.

Laurence WUIDAR

- *De l'emblème au canon, étude iconographique et essai herméneutique de Kircher à Bach*, dans : *Imago Musicae. International Yearbook of Musical Iconography*, 2004-2005, p. 263-287.

- *Liszt et Fétis : 40 ans d'échanges multiples*, dans : *Quaderni del Istituto Liszt* (Bologne), 2004, 25 p.

- *Pier Francesco Valentini Romano, théories musico-astronomiques, jeu d'astrologie et énigmes musicales dans la Rome du XVII<sup>e</sup> siècle*, dans : *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 2004, p. 375-403.

- *Les œuvres astrologiques de Padre Lodovico Zacconi (1555-1627) face à la censure ecclésiastique*, dans : *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 2005, p. 5-26.

- *Magie démoniaque et allégorie de l'ouïe : le canon musical dans les vanités de Breughel, Natali et Van Laer*, dans : *AHAA*, 27, 2005, p. 89-108.

- *Notices Ivan Cayron, Dimitri Coppe et Fabian Fiorini*, dans : Th. LEVAUX (éd.), *Dictionnaire des compositeurs belges*, Lasne, 2005, p. 114 et 133-134.

- UCL / KUL, colloque *Emblemata sacra*, janvier 2005 ; communication : *Images religieuses en musique, de la Renaissance à Bach et l'Italie baroque*

- Philadelphie, University of Pennsylvania, 7<sup>th</sup> *Conference of Word & Image*, juillet 2005 ; communication : *Some Text, Image and Sound of Harmony in Renaissance and Baroque Emblematic and Musical Literature*.

#### 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 18 mars 2006, une journée de recyclage, destinée principalement à ses licenciés, jeunes et moins jeunes, mais aussi aux étudiants et à tous les intéressés. En voici le programme :

Marc GROENEN, *Les occupations paléolithiques du Tiène des Maulins*.

Isabelle ALGRAIN, *Origine et usages d'un vase à parfum : l'alabastre grec*.

Jacqueline LECLERCQ-MARX, *L'anonymat dans l'art médiéval en question. À propos de quelques autoportraits et « signatures » d'artisans et d'artistes dans le Haut Moyen Âge*.

Didier MARTENS, *Une représentation flamande de la « Sainte Famille au travail » pour un monastère catalan : le triptyque de Pedralbes*.

Cécilia PAREDES, *La mascarade de Vertumne et Pomone. Tapisserie, spectacle et décor princier au XVI<sup>e</sup> siècle*.

Denis LAOUREUX, *Mot à main. Image et écriture dans l'art en Belgique*.

#### V. PRIX MASUI ET BEHERMAN

Le prix Isabelle Masui (cfr. *AHAA*, 3, 1981, p. 191) a été attribué, pour la vingt-cinquième fois, en 2005. Il a couronné Isabelle GÉRARD, pour son mémoire intitulé *Calligraphie japonaise de Pierre Alechinsky. Étude du film réalisé en 1955 et analyse de ses échos dans le milieu artistique belge et dans l'œuvre du peintre*.

Le prix Thierry Stanley Behermann (cfr. *AHAA*, 18, 1996, p. 223) a été attribué à Cécile MAIRESSE, pour son mémoire intitulé *La représentation de la différence dans la peinture espagnole du Siècle d'Or. Les portraits de nains de cour : le peintre face à un phénomène de société* (voir le résumé, *supra*).

## VI. EXPOSITIONS

### *À Saint-Hubert*

Suivant l'accord (cfr. *AHAA*, 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, quatre étudiants du DES en Gestion culturelle, François DEGOUYS, Alice DROIXHE, Fabrizio RESTIVO et Stéphanie URBAIN, encadrés par Benjamin STEWART, Michèle VANDROOGENBROECK et moi-même, ont participé, durant l'année académique 2005-2006, à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été du Centre Redouté. Il faut souligner la collaboration de trois musées de l'ULB, principalement sous la forme de prêts de collections : le Jardin botanique Jean Massart, le Musée de la Médecine et le Musée des Plantes médicinales et de la Pharmacie.

Présentée du 2 juillet au 1<sup>er</sup> octobre 2006 au Centre Redouté, l'exposition estivale *Pierre-Joseph Redouté. De la représentation botanique aux vertus thérapeutiques* a une nouvelle fois montré combien la carrière de Redouté (1759-1840) s'inscrit dans un contexte historique bouleversé et passionnant, tant sur les plans politique et scientifique que philosophique et esthétique. Cette période d'effervescence intellectuelle se manifeste aussi sur le plan pharmaceutique : tandis que la chimie révèle peu à peu les secrets des plantes curatives, Bonaparte réorganise et rationalise les pharmacies françaises. Les scientifiques envoyés aux quatre coins du globe récoltent des spécimens, les observent, les conservent et les rapportent en métropole, où les botanistes les étudient et laissent aux illustrateurs le soin de les représenter. Redouté associe science botanique et représentation esthétique des plantes par un dessin aussi précis et rigoureux que beau et stylé. S'il se soucie sans doute fort peu des vertus thérapeutiques des plantes qu'il reproduit, Redouté n'en est pas moins un illustrateur de génie du règne végétal, partagé entre arts décoratifs et recueils encyclopédiques.

Après une introduction sur le personnage de Redouté lui-même, la première partie de l'exposition présentait une brève histoire de la pharmacie et de la chimie aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et de la thérapeutique officielle au temps du peintre botaniste et retraçait la petite histoire des jardins botaniques. Ces derniers étaient alimentés par les expéditions scientifiques dont les responsables devaient observer une série d'instructions rigoureuses relatives à la récolte, la conservation et le transport des spécimens botaniques. Le parcours se poursuivait par une évocation de l'évolution des techniques de représentation botanique, avant d'approfondir les vertus médicinales de diverses plantes illustrées par Redouté : arbustes et arbres fruitiers (frêne, olivier, sureau, érable, abricotier, prunier, cerisier, etc.), liliacées, roses et autres pavot ou chèvrefeuille. Étaient ensuite exposés l'officine et le matériel de l'apothicaire. Enfin, en guise de conclusion, un panneau soulignait la problématique actuelle du pillage des ressources des pays du Sud par les firmes pharmaceutiques du Nord.

Nathalie NYST

### *À Walcourt*

À la demande de la Fabrique d'église et du doyen de Walcourt, Jean-Claude PIVETTA, trois étudiants du DES en Gestion culturelle, Jonathan BÛSCARLET, Fanny CLAIX et Mia VAN OBBERGHEN, encadrés par Benjamin STEWART, Michèle VANDROOGENBROECK et moi-même, ont préparé, conçu et réalisé dix panneaux explicatifs aujourd'hui disposés dans la basilique Saint-Materne de Walcourt. Textes et illustrations – photographies, cartes postales anciennes, etc. – retracent d'abord le plan, l'historique et l'évolution architecturale du bâtiment. Sont ensuite présentés les trois principaux autels que contient le sanctuaire : le maître-autel néogothique, l'autel Notre-Dame et l'autel Saint-Materne. Ces trois éléments datent de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début du XX<sup>e</sup> siècle. Le culte rendu à Notre-Dame de Walcourt

est explicité via deux supports, dont l'un est consacré aux miracles et aux ex-voto ainsi qu'à la procession, qui a lieu chaque année à la Pentecôte. Un panneau est également réservé à la présentation du jubé dit de Charles Quint et à la Croix triomphale qui le surmonte. Enfin, deux panneaux complètent l'ensemble : l'un présente les stalles, l'autre les vitraux et les confessionnaux disséminés dans le bâtiment.

Nathalie NYST

## VIII. ACTIVITÉS DU CENTRE DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES TECHNOLOGIQUES DES ARTS PLASTIQUES

En 2005, le Centre a poursuivi sa politique de collaboration à des programmes internationaux et nationaux :

- À Bayeux, C. PÉRIER-D'ETEREN a été sollicitée comme consultante pour la restauration de la 'tapisserie' dans le cadre des activités du Centre de Restauration de Basse-Normandie Patrimoine, dont elle préside le conseil scientifique. C. PÉRIER-D'ETEREN collabore de plus au *Dictionnaire. La Peinture et le dessin – Principes d'analyse scientifique – Vocabulaire typologique et technique* du Ministère de la Culture et de la Communication (France).
- À l'université Senghor d'Alexandrie, N. GESCHÉ a donné, du 11 au 15 décembre 2005, vingt heures de cours sur la conservation-restauration (méthodologie).
- Les responsables du Centre ont poursuivi leurs recherches sur le vocabulaire technologique et de conservation-restauration en peinture et en dessin ainsi que sur la peinture flamande.
- Dans le cadre de 175-25 et de l'année Art nouveau en Belgique, le Centre a assuré la rédaction, la traduction et la réalisation du feuillet *Le Vitrail Art nouveau à Bruxelles* (convention passée entre l'ULB et le Service des Monuments et Sites de la Région de Bruxelles-Capitale).
- Pour l'exposition sur *André Delvaux* organisée par CinéArt à la Bibliothèque des Sciences humaines (octobre-décembre 2004), le Centre a réalisé les panneaux didactiques relatifs au film *Met Dieric Bouts*.
- Le Centre a activement participé aux différentes activités du Réseau des Musées de l'ULB : *Printemps des Musées* (8 mai 2005), *Soirée de lancement des Nocturnes du Conseil bruxellois des Musées* (Grand Place, 29 septembre 2005), *Nocturnes du Conseil bruxellois des Musées* (6 octobre 2005), *Dimanche des Musées de l'ULB* (23 octobre 2005) ainsi qu'à ses réunions de travail mensuelles.
- Lors de la Journée Portes ouvertes le 2 mars 2005, le Centre a accueilli les futurs étudiants. Les visites ont été encadrées par N. GESCHÉ-KONING, assistante chargée d'exercices, V. HENDERIKS, assistante, et C. MATHIEU, élève-assistante.
- Recherche : V. HENDERIKS poursuit sa recherche doctorale sur le *catalogue critique des œuvres d'Albert Bouts et les pratiques de son atelier*.

Nicole GESCHÉ



## CHRONIQUE

### ACADEMIA BELGICA : DES BOURSES DE RECHERCHE D'HISTOIRE DE L'ART EN ITALIE

Le 22 novembre 2005, au Palais des Académies à Bruxelles, la Fondation nationale Princesse Marie-José présentait le livre "ITALIA BELGICA" publié par l'Institut historique belge de Rome (voir dans ce même numéro des *Annales* la rubrique COMPTES RENDUS).

Ce livre, qui paraît dans la série "Études d'Histoire de l'Art", fut édité à l'occasion du 75ème anniversaire de la Fondation sous la direction de deux historiennes de l'art de notre *Alma mater*, les professeurs Nicole Dacos, présidente de la Fondation, et Cécile Dulière.

C'est l'occasion de rappeler le rôle de cette Fondation et les liens étroits qu'elle entretient avec notre Université.

Depuis sa création en 1930, la Fondation nationale Princesse Marie-José subsidie et encourage les recherches dans le domaine des relations artistiques et musicologiques entre la Belgique et l'Italie. L'idée en avait déjà été caressée plus tôt, notamment par Hippolyte Fierens-Gevaert et ses collaborateurs, au sein de l'association des Amitiés italiennes de Belgique, dès l'origine de cette dernière, en 1919. Elle se précisa en 1930 avec Pierre Bautier qui resta attaché toute sa vie à la Fondation. Il s'agissait d'établir à Rome un Institut d'histoire de l'art sur le modèle de ceux qu'y avaient déjà installés les principales nations européennes ainsi que les États-Unis. La Belgique y disposait seulement d'un Institut historique qui avait été inauguré en 1902. L'idée était d'y joindre une seconde institution, en les faisant fonctionner toutes les deux en harmonie.

La Fondation allait avoir pour objectif de *promouvoir les intérêts de la Belgique, en resserrant les liens intellectuels qui l'unissent à l'Italie, et notamment d'encourager les études et travaux scientifiques ou artistiques faits en Italie par des Belges, ainsi que toute activité susceptible d'augmenter la réputation artistique ou scientifique de la Belgique en Italie.*

Le mariage de la princesse Marie-José de Belgique avec le prince héritier d'Italie Umberto, célébré avec faste le 7 janvier 1930, fut l'occasion de renforcer les liens culturels entre la Belgique et l'Italie. Dès l'annonce officielle des fiançailles, le 24 octobre 1929, une souscription nationale, à l'initiative du comte Maurice Lippens, président des "Amitiés italiennes de Belgique", fut lancée et connut un énorme succès. Son ampleur dépassait la

simple perspective de cadeaux de mariage traditionnels, comme des bijoux et des dentelles, et une partie des sommes récoltées allait être destinée à la création, sous les auspices des "Amicités italiennes de Belgique", de la Fondation nationale Princesse Marie-José dont les statuts seraient publiés dans le *Moniteur Belge* du 11 juillet 1930.

Dès la création de la Fondation, Maurice Lippens, alors ministre des Transports, désira créer une "Maison belge à Rome", au sens le plus large, qui serait une façade de prestige de la Belgique dans la Ville Éternelle et qui offrirait l'occasion de rompre avec l'optique qu'il jugeait trop liée aux milieux catholiques de l'Institut historique belge de Rome en l'intégrant à la future "Maison belge". Franz Cumont et Henri Pirenne se rallièrent tout de suite à ce projet.

La même année, le Gouvernement belge accepta officiellement la parcelle de terrain à Valle Giulia que la ville de Rome avait offerte à la Belgique en 1925 pour la construction d'un édifice à vocation culturelle. Faisant pression sur ses successeurs au Ministère de l'Instruction Publique, le comte Lippens décrochera en 1937, sous le gouvernement Van Zeeland, un subside de 2.500.000 frs "pour l'érection de l'Académie belge à Rome" à laquelle on donnera un nom latin pour mettre d'accord Flamands et Wallons: l'"Academia Belgica". Le bâtiment fut inauguré en grande pompe le 8 mai 1939 en présence des princes du Piémont.

Les échos de la cérémonie étaient à peine éteints que la déclaration du pacte d'Acier, l'axe Rome-Berlin, obligea l'Academia à fermer. Après la guerre et le départ de la reine Marie-José en exil, le comte Lippens s'attacha à redonner vie à l'*Accademia*.

Ainsi donc, la présence culturelle belge en Italie est assurée et dispose d'un "pignon sur Rome". Sont accueillis dans cette "Maison belge" des boursiers et chercheurs aux intérêts diversifiés, allant de l'histoire à l'archéologie, de l'histoire des religions à l'histoire de l'art, avec un intérêt particulier pour les relations entre art flamand et art italien. Si, au début, les chercheurs de l'Université de Louvain furent majoritaires, aujourd'hui les Universités de Liège, de Gand et de Bruxelles sont également présentes.

Suzanne Sulzberger fut la première boursière de l'Université Libre de Bruxelles en 1934.

Paul Philippot vint à Rome dans les années 1950 s'occuper de restauration et étudia les rapports entre la peinture flamande et la peinture italienne à la Renaissance. Nicole Dacos s'attela à la rédaction du premier des trois volumes qui traitaient des peintres flamands à Rome: ceux du XVI<sup>e</sup> siècle, qui fut publié en 1964. De cet ouvrage devait dériver entre autres l'exposition *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, qui se tint en 1995 au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles et au Palazzo delle Esposizioni à Rome, et son livre *Roma quanta fuit* qui, paru la même année, fut mis à jour en 2001 et sortit en 2004 dans une version française (Voir *Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie*, vol. XXVI, pp.161-162). D'autres chercheurs de notre *Alma Mater* vinrent à Rome comme Carl Van de Velde, de la Vrije Universiteit te Brussel, à qui l'on doit la monographie, accompagnée d'un catalogue raisonné, sur Frans Floris. Il faut également mentionner les thèses dirigées par Nicole Dacos comme celle de Godelieve Denhaene, qui s'est intéressée aux dessins de Lambert Lombard, ou celle de Véronique Bücken sur Joos van Winghe ou encore tout récemment celle de Cecilia Paredes sur les tapisseries bruxelloises de Vertumne et Pomone.

On ne peut qu'être reconnaissant à Marie-José, princesse de Belgique puis de Piémont et enfin reine éphémère d'Italie, d'avoir préféré aux bijoux et aux dentelles une Fondation qui conforte de manière permanente les relations culturelles artistiques entre la Belgique et l'Italie et encourage nos étudiants et futurs historiens d'art à demander une bourse de recherche en s'adressant à la Fondation nationale Princesse Marie-José, Madame Dominique Allart, Secrétaire générale, 69 avenue Maréchal Joffre à 1190 Bruxelles.

Jacques DE LANDSBERG

Ont collaboré à ce numéro :

Aliénor DEBROCQ  
Licenciée en Histoire de l'Art ULB  
126, av. Paul Deschanel  
B-1030 Bruxelles

Olivier CAMMAERT  
Licencié en Histoire et en Histoire de l'Art ULB  
264, route de l'État  
B-1380 Lasne

Sébastien CLERBOIS  
Professeur  
ULB  
Faculté de Philosophie et Lettres  
50, av. F. Roosevelt; C.P. 175  
B-1050 Bruxelles

Jean-François CORPATAUX  
Assistant diplômé  
Université de Fribourg  
Chaire d'Histoire de l'Art moderne et contemporain  
20, av. de l'Europe  
CH-1700 Fribourg

Valentine HENDERIKS  
Assistante  
ULB  
Faculté de Philosophie et Lettres  
50, av. F. Roosevelt; C.P. 175  
B-1050 Bruxelles

Didier MARTENS  
Professeur  
ULB  
Faculté de Philosophie et Lettres  
50, av. F. Roosevelt; C.P. 175  
B-1050 Bruxelles

Eugène WARMENBOL  
Professeur  
ULB  
Faculté de Philosophie et Lettres  
50, av. F. Roosevelt; C.P. 175  
B-1050 Bruxelles



Cahier d'études III, 1992

— **Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)**

- Belgique: 20 € + 2,60 € de port
- Etranger: 20 € + 7,80 € 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 € + 2,60 € de port
- Etranger: 20 € + 7,80 € de port

Cahier d'études VI, 1997

— Marc GROENEN, **Ombre et lumière dans l'art des grottes**

- Belgique: 22 € + 2,60 € de port
- Etranger: 22 € + 7,80 € de port

Cahier d'études VIII, 2002

— **Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers.**  
Enseignements théoriques.

- Belgique: 22 € + 2,60 € de port
- Etranger: 22 € + 7,80 € de port

Cahier d'études IX, 2004

— **Genèse d'un vitrail**

- Belgique: 20 € + 2,60 € de port
- Etranger: 20 € + 7,80 € de port

Les cahiers d'études I/1986, II/1987, V/1997 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 + € 2,60 de port
- Etranger: € 22,50 + € 7,80 de port

## Vente au numéro

- Belgique: € 20,00 + € 2,60 de port
- Etranger: € 25,00 + € 7,80 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

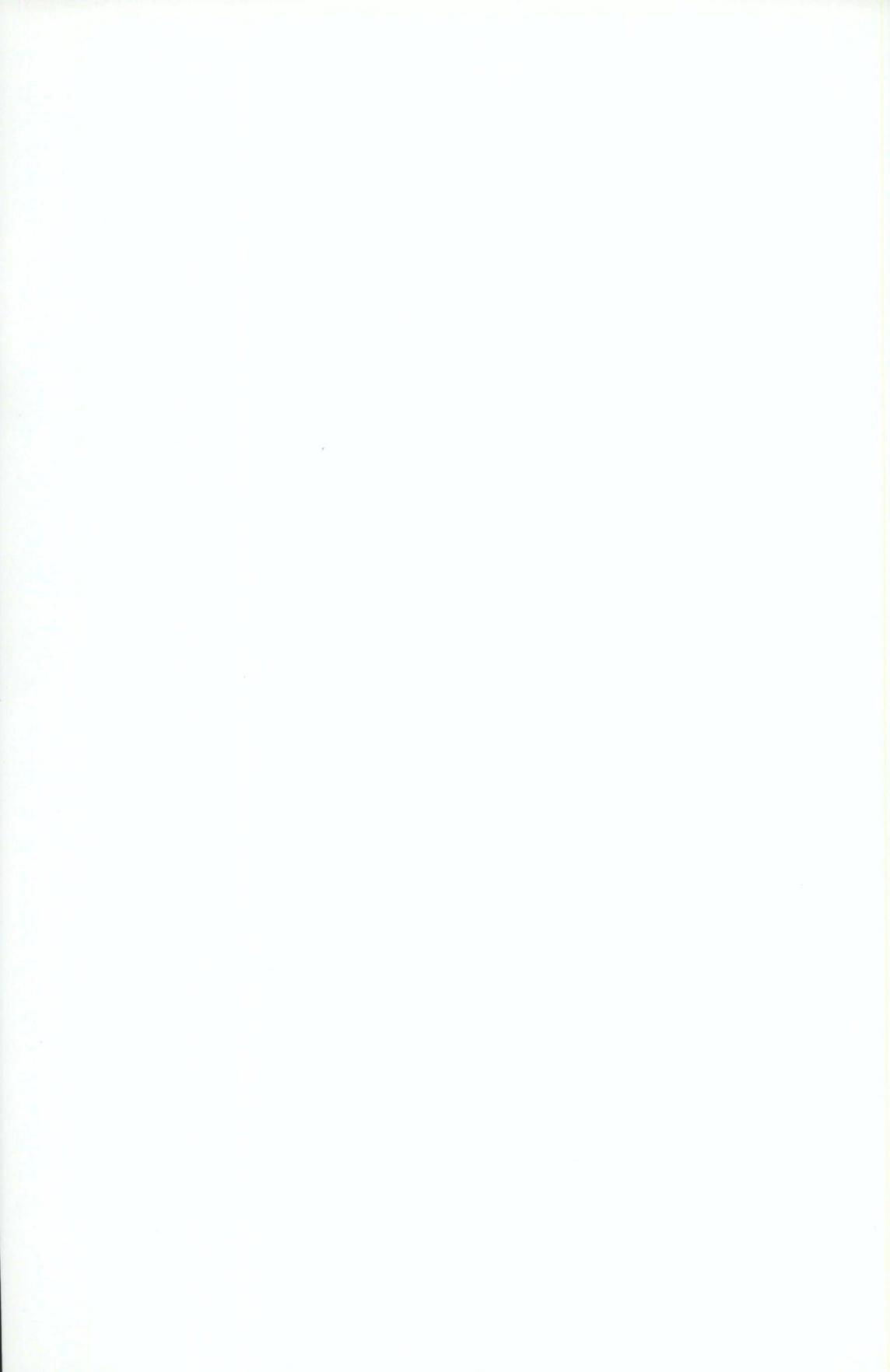
J'autorise le débit de ma carte n° \_\_\_\_\_

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](mailto: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.