

## **DIGITHÈQUE**

**Université libre de Bruxelles**

---

*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles : L'Université, 2008.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117\\_2008\\_000\\_30\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2008_000_30_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

XXX  
2008











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),

de l'Association du Patrimoine artistique (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).

SOPHIE BRUN

Les sources graphiques de la tenture de La Chaise-Dieu

p. 7

STÉPHANIE DAUSSY-TURPAIN

Un saint Côme et un saint Damien : sculptures amiénoises  
du début du XVI<sup>e</sup> siècle

p. 31

LAËTITIA DESSERRIÈRES

Quelques restaurations réalisées en Belgique  
par le rentoileur parisien Émile Mortemard

p. 39

DIDIER MARTENS

Présence de la *Madone au chanoine Van der Paele*  
dans l'art belge des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, III

p. 51

CATHERINE LECLERCQ

Jacques de Lalaing – Alphonse Willems :  
la rencontre de deux humanistes

p. 85

ISABELLE LECOMTE

Joseph Cornell : portraits intimes

p. 101

Chronique

p. 119





## LES SOURCES GRAPHIQUES DE LA TENTURE DE LA CHAISE-DIEU<sup>1</sup>

SOPHIE BRUN

Exécutée à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la tenture de l'abbatiale Saint-Robert de La Chaise-Dieu résulte de la commande de Jacques de Saint-Nectaire, grand amateur d'art et dernier abbé régulier d'un des plus grands foyers bénédictins du Moyen Âge : *la Casa Dei*, située à la frontière du Livradois et du Forez en Auvergne. Destiné dès l'origine à orner le chœur des moines, le cycle s'étend encore de nos jours au-dessus des stalles sur une longueur d'environ 70 mètres. Il se compose de douze pièces de tapisserie, parmi lesquelles figure une *Crucifixion* carrée, aujourd'hui conservée dans le trésor (fig. 1).

L'iconographie, conforme aux dévotions contemporaines, reprend les épisodes majeurs de la Vie du Christ, depuis l'Enfance jusqu'à la Passion, ainsi que plusieurs scènes de la Vie de la Vierge, en suivant la doctrine typologique : chacun des vingt-sept épisodes évangéliques, encadré d'une ou deux préfigures vétéro-testamentaires, rappelle la concordance entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Cette tradition, en usage dès le premier art chrétien, connaît à la fin du Moyen Âge un important regain de popularité, auquel participe la diffusion massive d'un recueil illustré aux Pays-Bas dans les années 1470 : il s'agit de la *Bible des pauvres*, imprimée grâce aux nouvelles techniques xylographiques.

Dès 1905<sup>2</sup>, Émile Mâle rapprocha le premier les gravures de cet ouvrage et les compositions casadéennes. Mais il ne vit dans ces dernières que « des

<sup>1</sup> Cette recherche a fait l'objet d'une communication lors du colloque organisé par l'association Rencontre avec le Patrimoine Religieux, tenu à Angers les 4, 5 et 6 octobre 2007.

Je souhaite remercier mon directeur de recherche, madame Fabienne Joubert, ainsi que madame Catheline Périer-d'Ieteren et monsieur Didier Martens pour leurs conseils et leurs encouragements, ainsi que pour la relecture de mon manuscrit.

<sup>2</sup> Émile Mâle, « Les originaux des tapisseries de La Chaise-Dieu », *Congrès archéologique de France, LX; XIe session tenue au Puy en 1904*, Le Puy, 1905.

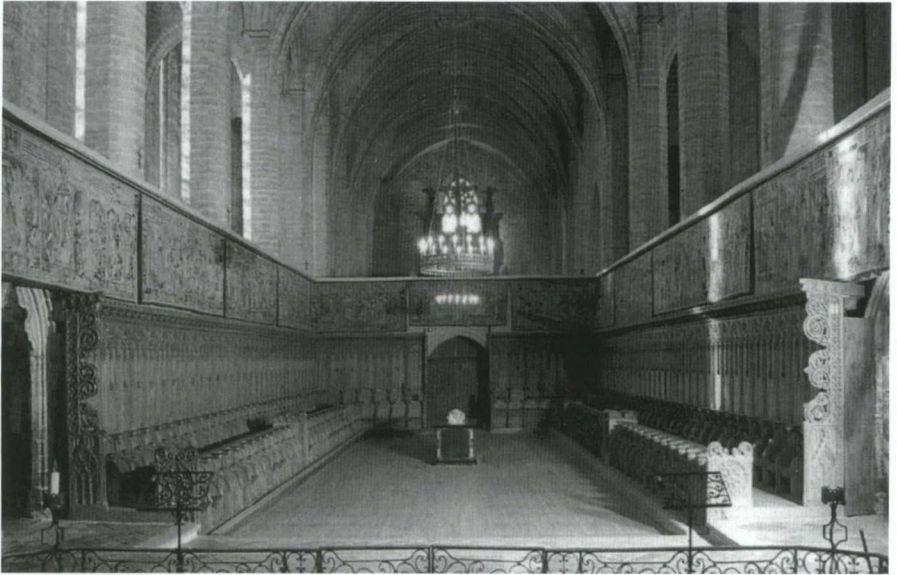


Fig. 1. Le chœur de l'abbatiale Saint-Robert de La Chaise-Dieu (photo les éditions La Goélette<sup>21</sup>).

copies presque machinales » de modèles eux mêmes dérivés « d'originaux qui remontent au XIII<sup>e</sup> siècle »<sup>3</sup>. Pourtant, si la tenture de La Chaise-Dieu doit tant à ses gravures qu'elle s'apparente à une *Bible des pauvres* tissée, les nombreux enrichissements iconographiques qu'elle présente en font une œuvre savante, élaborée, nous le verrons, à l'aide de modèles secondaires de son temps.

C'est pourquoi nous proposons aujourd'hui d'approfondir l'analyse du rôle tenu par la *Bible des pauvres*, entre copie et adaptation, lors de la création du cycle. Puis, nous analyserons une seconde hypothèse d'Émile Mâle concernant l'influence d'un autre recueil gravé : le *Speculum humanae salvationis*. Enfin, nous concluons cette étude iconographique par la présentation de plusieurs découvertes inédites.

### Une *Bible des pauvres* tissée

Comme l'avait très justement observé Émile Mâle<sup>4</sup>, la *Bible des pauvres* constitue la source d'inspiration principale du programme iconographique des tapisseries : l'ensemble des thèmes évangéliques représentés, à l'exception de la *Flagellation*, provient de cet ouvrage, soit vingt-cinq épisodes sur vingt-six ;

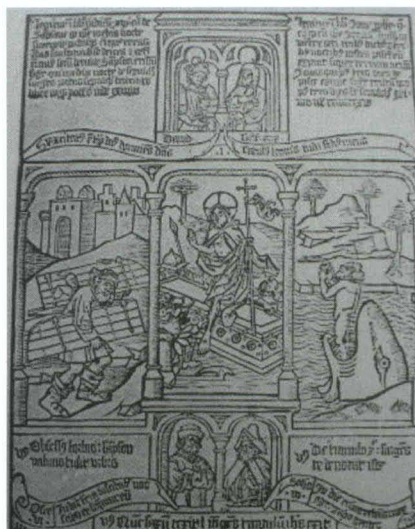
<sup>3</sup> Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1908, 1995, p. 229 et 232.

<sup>4</sup> Mâle, 1995, p. 237.

et quarante préfigures tissées sur quarante-neuf y figurent également. En outre, la plupart des scènes se répartissent suivant l'ordre qu'elles occupent dans le recueil, formant ainsi quatorze triptyques tissés conformes aux gravures dont ils émanent (fig. 2)<sup>5</sup>.



Fig. 2. *Samson enlève les portes de Gaza, la Résurrection, Jonas rejeté par la baleine* (La Bible des pauvres, édition néerlandaise en 40 feuillets)



<sup>5</sup> Il s'agit de l'Annonciation, de la Nativité, du Massacre des innocents, de la Tentation, de la Résurrection de Lazare, de l'Entrée du Christ à Jérusalem, de la Cène, du Portement de croix, de la Mise au tombeau, de la Résurrection, de l'Ascension, de la Pentecôte, du Couronnement de la Vierge et de la Crucifixion.



D'autre part, l'organisation interne des tapisseries reproduit très exactement la mise en page de la *Bible des pauvres* par le biais d'une riche structure architecturale : au centre figure un épisode de la Vie du Christ ou de la Vie de la Vierge, flanqué de part et d'autre par deux préfigures extraites de l'Ancien Testament ; le lien typologique les unissant à la scène centrale est expliqué par les deux « leçons » qui les surmontent ; au-dessus et en-dessous de la représentation évangélique apparaissent quatre prophètes en buste sous des arcades ; à chacun d'eux se rapporte un verset de leurs écrits en rapport avec l'une des trois scènes, disposé sur un phylactère ; la majorité de ces « dits prophétiques » provient directement du recueil.

### Les enrichissements du discours théologique

Cependant, malgré le nombre important des emprunts directs, une comparaison minutieuse entre le cycle casadéen et la *Bible des pauvres* révèle plusieurs types d'adaptation visant à la fois à enrichir le message religieux, et à rendre plus synthétiques les représentations pour les adapter au périmètre étroit du chœur. En effet, loin de simplifier l'iconographie du recueil dans un but d'économie, comme le considérait Émile Mâle<sup>6</sup>, il semble au contraire que le concepteur du programme iconographique, identifiable par hypothèse à l'abbé de Saint-Nectaire et aux membres de son chapitre<sup>7</sup>, ait avant tout souhaité l'approfondir.

Tout d'abord, la séquence des scènes évangéliques se trouve à plusieurs endroits interrompue dans son adaptation tissée : en effet, dans un esprit de synthèse et de pertinence théologique, ce dernier sélectionne vingt-cinq épisodes de la Vie du Christ et de la Vie de la Vierge au sein des quarante propositions du recueil, auxquels il ajoute la scène de la Flagellation. Parmi les quatre temps du récit biblique ainsi obtenu : l'Enfance, la Vie publique, la Passion et la Victoire de Dieu, une place prépondérante est accordée à la Passion, très populaire à la fin du Moyen Âge, qui comporte à elle seule onze triptyques<sup>8</sup>, soit trente-trois scènes.

En outre, l'inversion de plusieurs épisodes évangéliques a pour but de regrouper des compositions qui se renforcent mutuellement par analogie ou par contraste. En effet, alors que ces scènes présentent une chronologie contraire dans le recueil, le *Couronnement d'épines* précède la *Comparution devant Pilate*, et compose avec la *Flagellation* une puissante image de souffrance, propice à la dévotion (fig. 3) ; de la même manière, la *Mise au tombeau* suit

<sup>6</sup> Mâle, 1995, p. 237 et 238.

<sup>7</sup> Rappelons que les armes de l'abbé, *d'azur, à cinq fusées d'argent, rangées en fasce*, surmontées de la crosse ou de la mitre apparaissent à de nombreuses occasions accompagnées de celles de l'abbaye, qui figurent également seules sur deux tapisseries.

<sup>8</sup> *L'Entrée à Jérusalem, Jésus vendu par Judas, la Cène, le Baiser de Judas, la Flagellation, le Couronnement d'épines, Jésus devant Pilate, le Portement de croix, la Descente aux limbes, la Mise au tombeau et la Crucifixion.*

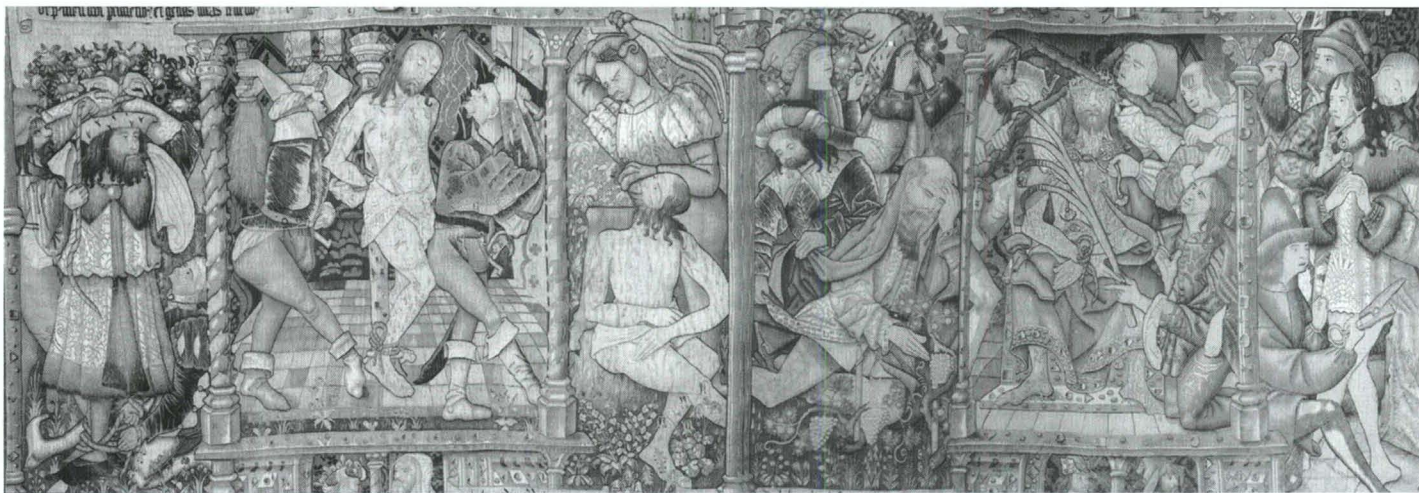


Fig. 3. La Flagellation et le Couronnement d'épines



désormais la *Descente aux limbes*, et forme avec la *Résurrection* un somptueux diptyque illustrant la double nature du Sauveur et la promesse de Rédemption.

Puis, un troisième type d'adaptation consiste à regrouper en une seule scène deux épisodes évangéliques représentés indépendamment dans le recueil : dans la *Bible des pauvres*, la *Fuite en Égypte* et la *Chute des idoles* figurent chacune au centre d'un triptyque (fig. 4), chacune entourée de deux préfigures, alors que dans le cycle casadéen, ces deux compositions n'en forment plus qu'une (fig. 5). Le même procédé réunit encore le *Baiser de Judas* et la *Chute des soldats*<sup>9</sup>, ainsi que l'*Apparition du Christ aux apôtres* et l'*Incrédulité de Thomas*. Ces associations présentent deux avantages : elles autorisent tout d'abord à conserver un nombre d'épisodes supplémentaires à celui initialement autorisé par le périmètre du chœur, et donc à accroître la densité narrative ; de plus, elles permettent aussi de sélectionner la plus percutante des deux scènes de l'Ancien Testament retenues par la *Bible des pauvres* et d'augmenter ainsi la pertinence du discours théologique.

En effet, deux types de situation conduisent systématiquement à élire une préfigure parmi les deux proposées par le triptyque de la *Bible des pauvres* correspondant : il s'agit des diptyques et des épisodes doubles. Dans le recueil, les scènes des *Saintes femmes au tombeau* et de l'*Apparition du Christ à Marie-Madeleine* s'entourent respectivement des épisodes de *Ruben pleurant devant le puits vide* et de l'*Église cherchant son amant*, puis de *Darius délivrant Daniel de la fosse aux lions* et de l'*Église retrouvant son amant*. Dans le diptyque de La Chaise-Dieu, les deux thèmes redondants utilisant une personnification de l'Église s'effacent au profit des deux célèbres épisodes de l'Ancien Testament (fig. 6). En effet, ces correspondances typologiques s'avèrent plus pertinentes : la citerne qui contenait Joseph évoque clairement le tombeau vide découvert par les Saintes femmes, qui pleurent comme Ruben ; parallèlement, la joie de Darius découvrant Daniel en vie dans la fosse aux lions préfigure de manière tout aussi lisible l'émotion de Marie-Madeleine lors de l'apparition du Christ ressuscité.

D'une façon similaire, dans le cas des compositions évangéliques regroupant deux épisodes de la Vie du Christ<sup>10</sup>, le concepteur du programme iconographique dispose de quatre préfigures (fig. 4), parmi lesquelles il sélectionne pour l'un et l'autre des épisodes regroupés le lien typologique qui lui semble le plus pertinent. Ainsi, il choisit l'épisode de la *Fuite de David devant la colère de Saül* pour annoncer la *Fuite en Égypte*, et il associe la *Chute des idoles* avec la *Destruction de l'idole de Dagon*, qu'il préfère à l'épisode du *Veau d'or* (fig. 5). Plus loin, annonçant le *Baiser de Judas* et la *Chute des soldats*,

<sup>9</sup> Émile Mâle observa la formation de ces deux scènes évangéliques, qu'il envisagea comme une simplification ; en revanche, il ne releva pas le dernier emploi de ce procédé qui réunit encore l'*Apparition du Christ aux apôtres* et l'*Incrédulité de Thomas*.

<sup>10</sup> Telles que la *Fuite en Égypte* et la *Chute des idoles*, le *Baiser de Judas* et la *Chute des soldats*, l'*Apparition du Christ aux apôtres* et l'*Incrédulité de Thomas*.



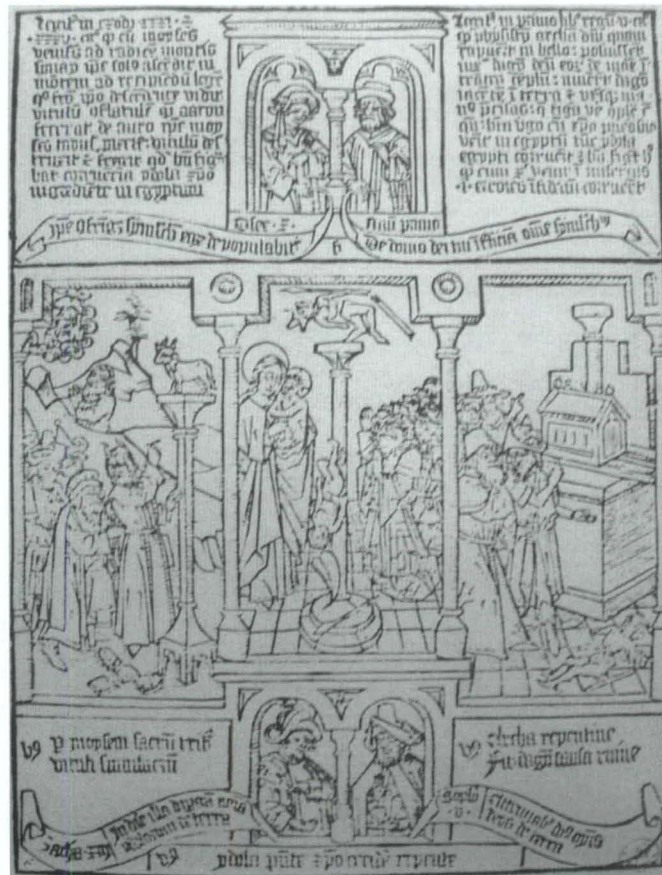
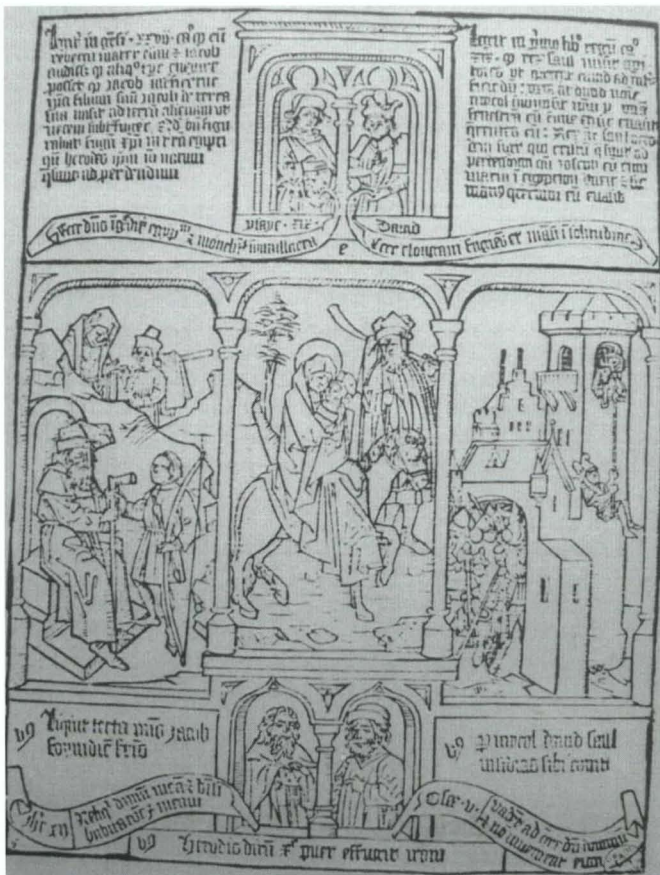


Fig. 4. La Fuite en Égypte et la Chute des idoles (La Bible des pauvres)



Fig. 5. La Fuite de David devant Saül, la Fuite en Égypte et la Chute des idoles, La Désolation des prêtres de Dagon devant leur idole brisée



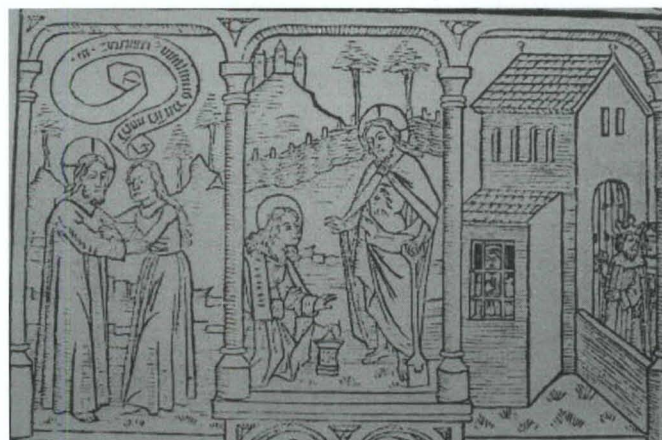
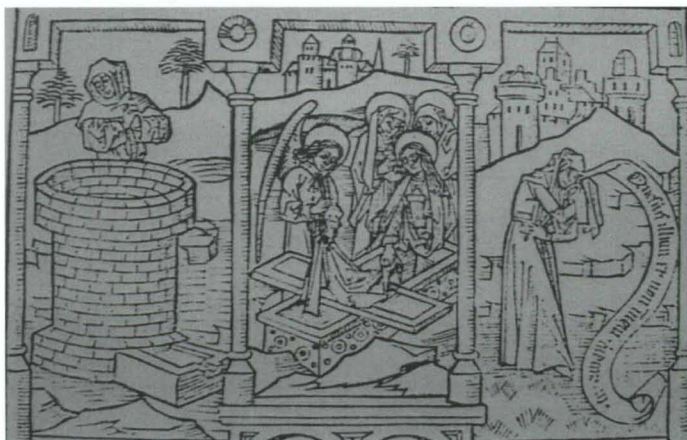
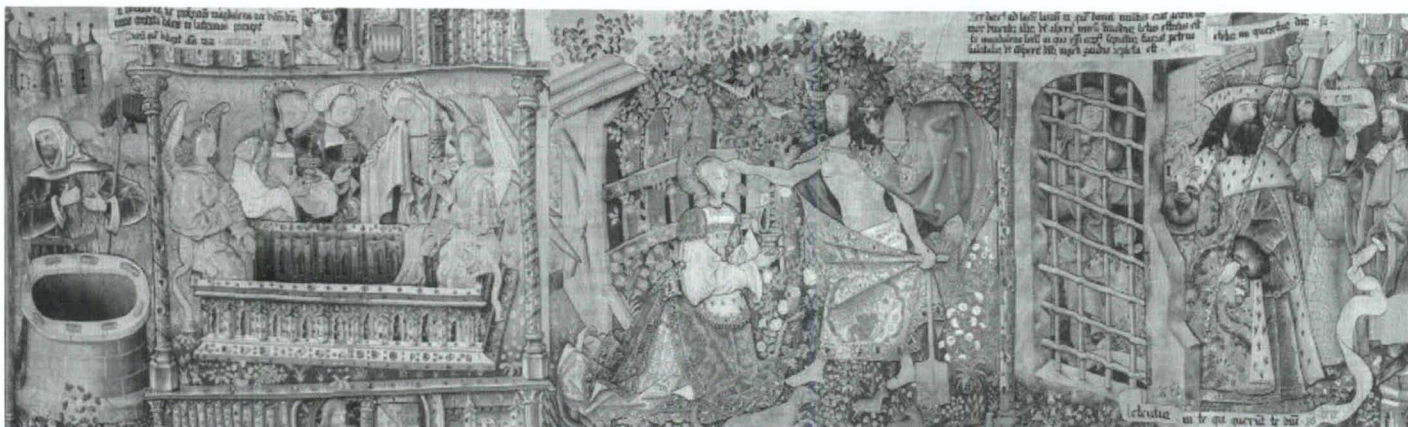


Fig. 6. Les *Saintes femmes* au tombeau et l'*Apparition à Marie-Madeleine* (*La Bible des pauvres*)

la *Trahison d'Abner par Joab* supplante l'épisode de la *Trahison de Jonathan par Tryphon*, et la *Chute des anges rebelles* est préférée à l'épisode des *Vierges folles*. Enfin, parmi les deux préfigures de l'*Apparition aux apôtres*, la *Reconnaissance de Joseph par ses frères* et le *Retour du fils prodigue*, le concepteur sélectionne la première : Jésus ressuscité rencontre ses onze apôtres, comme Joseph, vendu à des marchands ismaélites et tenu pour mort, retrouve ses onze frères en Egypte, une fois devenu maître de la maison de Pharaon. En revanche, aucune des préfigures de l'*Incrédulité de Thomas*, *Gédéon et l'ange* ou la *Lutte de Jacob avec l'ange*, ne s'avère satisfaisante. En conséquence, apparaît une scène vétérotestamentaire étrangère à la *Bible des pauvres* : l'*Ânesse de Balaam*, dont l'incrédulité préfigure parfaitement la réaction de l'apôtre.

Ainsi, l'introduction de nouvelles préfigures constitue un dernier type d'adaptation de la *Bible des pauvres*, qui enrichit le discours théologique en créant des correspondances plus percutantes. Le premier des liens typologiques étrangers au recueil détourne une scène de l'Ancien Testament présente dans la *Bible des pauvres*, où elle est associée à un autre épisode évangélique : il s'agit des *Trois Hébreux dans la fournaise*, préfigure de la *Transfiguration*, qui annonce à la Chaise-Dieu la *Descente aux limbes*. Si, au sein du recueil, elle évoque la Trinité, à l'instar de l'*Apparition des trois anges à Abraham*, elle annonce désormais la protection des Justes et la délivrance de l'Humanité. C'est également le message véhiculé par la seconde préfigure tissée, *Loth délivré de Sodome*, une scène totalement étrangère au recueil<sup>11</sup> (fig. 7). En effet, les deux types gravés de la *Descente aux limbes*, la *Victoire de David sur Goliath* et la *Mort du lion terrassé par Samson*, qui mettent l'accent sur l'anéantissement du démon, sont évacués.

En outre, dans le triptyque de l'*Épiphanie*, l'épisode de *David recevant l'eau de Bethléem* remplace celui d'Abner, et annonce ainsi plus directement l'hommage des rois à l'enfant Jésus : c'est à Dieu que David choisit d'offrir l'eau de sa ville natale pour laquelle ses hommes ont mis leurs vies en péril ; et de la même manière, la reine de Saba honore Salomon car elle reconnaît l'origine divine de sa sagesse. Plus loin, préfigurant le *Baptême du Christ*, la *Guérison de Naaman* remplace l'épisode des *Espions en Canaan* (fig. 8) : sous l'autorité d'Élisée, préfigure de Jean-Baptiste, le général syrien se baigne dans l'eau du Jourdain et guérit de la lèpre, comme le baptisé de la Faute originelle. En outre, la scène de *Dalila échangeant le secret de la force de Samson contre une somme d'argent* remplace l'épisode de *Joseph vendu à Putiphar* comme préfigure de *Judas vendant le Christ aux pharisiens*. Ce nouveau parallèle insiste davantage sur le thème de la trahison des proches, sujet également traité par la seconde préfigure héritée du recueil : *Joseph vendu par ses frères aux marchands ismaélites*. De plus, dans le triptyque du *Couronnement d'épines* et de la *Dérision*, la scène de la *Colère d'Hanon* se substitue à celle d'Élisée

<sup>11</sup> La *Bible des Pauvres* contient une représentation de la *Destruction de Sodome et Gomorrhe par les flammes* qui préfigure l'épisode des *Damnés en enfer*.



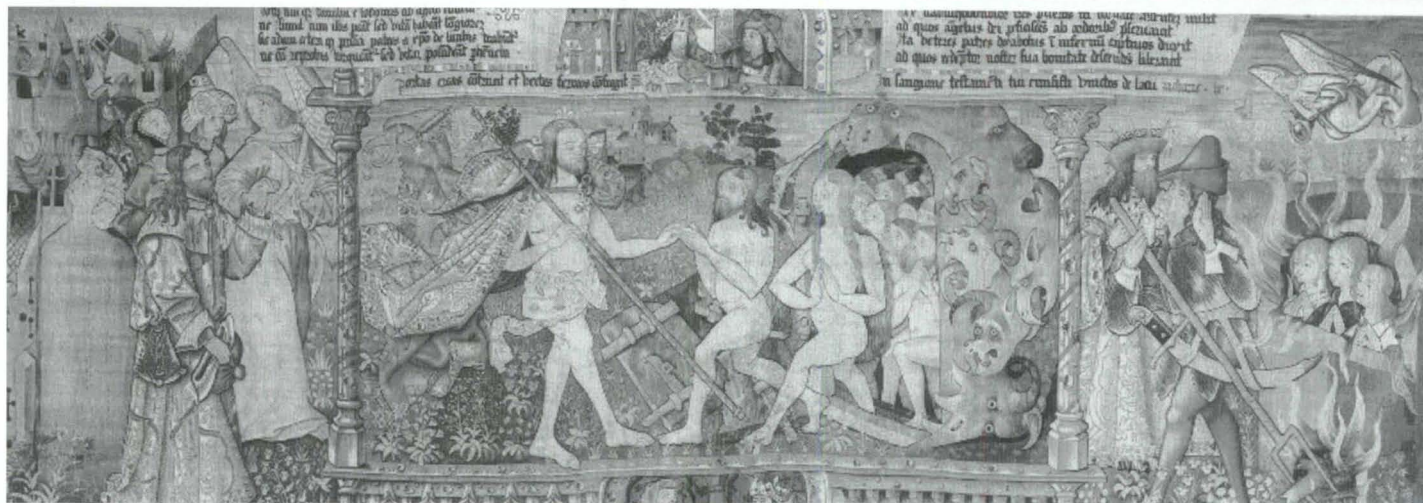
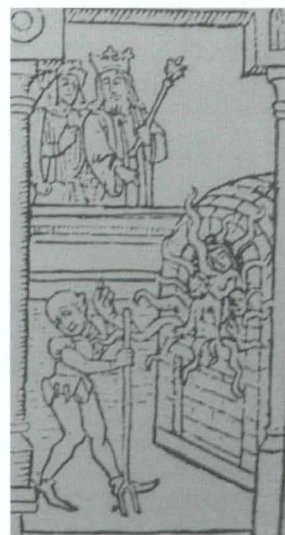


Fig. 7. Loth fuit Sodome, la Descente aux limbes, les Trois hébreux dans la fournaise (La Bible des pauvres)



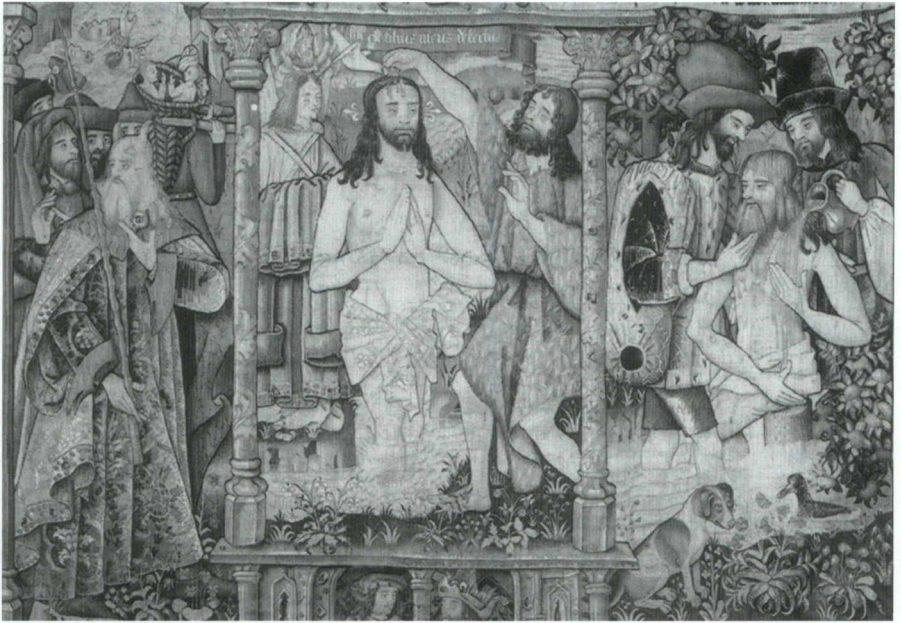


Fig. 8. La Traversée de la mer Rouge, le Baptême du Christ, la Guérison de Naaman le lépreux  
(La Bible des pauvres)



raillé et ajoute un élément de comparaison supplémentaire avec l'épreuve du Christ : en effet, le roi Hanon ordonne l'humiliation du serviteur de David à la suite du réquisitoire de son conseiller, comme Pilate sacrifie le Christ sur l'insistance des pharisiens. Enfin, l'épisode de la *Flagellation* n'appartenant pas à la *Bible des pauvres*, il possède aussi deux préfigures étrangères au recueil qui soulignent la souffrance de l'homme de Dieu : il s'agit du *Supplice d'Achior* et de *Job battu par le démon*. Ces associations apparaissent néanmoins dans un autre recueil typologique : le *Speculum humanæ salvationis*.

### **Le rôle du *Speculum humanæ salvationis* dans l'élaboration des cartons de la tenture de La Chaise-Dieu**

Apparu au XIII<sup>e</sup> siècle sous forme manuscrite, le *Speculum humanæ salvationis* connaît dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle une diffusion comparable à celle de la *Bible des pauvres*, grâce aux nouvelles techniques d'imprimerie. Nombreuses sont les caractéristiques formelles communes aux deux ouvrages : le *Speculum* use du même principe typologique en ajoutant une troisième préfigure et en élargissant le répertoire des correspondances en particulier à des temps non bibliques. Chaque division du recueil comprend quatre parties : le fait de l'histoire évangélique et trois préfigures. Le texte y tient pourtant une plus grande place, puisqu'un long commentaire en prose accompagne toutes les scènes figuratives. Un chapitre occupe deux pages, à raison de deux colonnes de vingt-cinq lignes, chacune surmontée d'une illustration.

Aux côtés de la *Bible des pauvres*, Émile Mâle reconnut également cet ouvrage parmi les sources iconographiques de la tenture de La Chaise-Dieu<sup>12</sup> : « Restent huit tapisseries, où se trahit une autre influence : celle du *Speculum humanæ salvationis*. Ces huit tapisseries, en effet, sont soit des copies exactes du *Speculum*<sup>13</sup>, soit des combinaisons du *Speculum* et de la *Bible des pauvres*<sup>14</sup>, avec des variantes<sup>15</sup> ». L'historiographie a ensuite largement repris ses propos<sup>16</sup>, sans approfondir le rôle effectif des deux recueils

<sup>12</sup> Mâle, 1995, p. 238.

<sup>13</sup> Il s'agit d'après l'auteur de l'*Adoration des mages* (*David reçoit le don de l'eau* et la *Reine de Saba honore Salomon*), de la *Flagellation du Christ* (la *Flagellation d'Achior* et *Job tourmenté par le diable*), du *Couronnement d'épines* (*l'Yvresse de Noé* et le *Roi des Ammonites humilie le messager de David*) et de la *Descente aux limbes* (*Loth s'enfuit de Sodome* et les *Trois hébreux dans la fournaise*).

<sup>14</sup> Dans le triptyque du *Baptême du Christ*, Émile Mâle considérait le *Passage de la mer Rouge* comme étant emprunté à la *Bible des pauvres* et la *Guérison de Naaman le lépreux* au *Speculum*.

<sup>15</sup> L'auteur vit également une influence du *Speculum* au sein des triptyques de *Jésus devant Pilate*, de *Judas vend Jésus* et de l'*Incrédulité de Thomas*.

<sup>16</sup> En 1923, par Jacques Langlade dans un ouvrage général sur *L'abbaye de la Chaise-Dieu* (p. 23) ; en 1962, par Pierre-Roger Gaussin dans sa thèse de doctorat sur l'abbaye de la Chaise-Dieu 1043-1518 (p. 455) ; en 1975, par Michel Pomarat (p. 14-15), lui-même cité par Laura Weigert, en 2004, dans la publication de sa thèse de doctorat consacrée aux tentures de chœurs (p. 147) ; en 1995, par Fabienne Joubert (p. 16-17) ; en 1999, par Colette Deremble dans la préface de l'ouvrage de Michel Farin ; et enfin en 2004, par le commissariat de l'exposition *Saints de Chœur* (p. 118).



dans l'élaboration de la tenture de La Chaise-Dieu. Il convient donc à présent d'interroger cette hypothèse.

Au premier abord, on note que le *Speculum* comporte six thèmes vétéro-testamentaires et une scène évangélique représentés au sein du cycle et étrangers à la *Bible des pauvres* : il s'agit du *Don de l'eau à David*, de la *Guérison de Naaman le lépreux* (fig. 9), de la *Colère d'Hanon* et de l'*Ânesse de Balaam* (fig. 10), ainsi que de l'épisode de la *Flagellation* accompagné de ses types. En revanche, la confrontation des gravures illustrant ces épisodes avec les représentations tissées correspondantes permet d'affirmer qu'aucune des compositions du *Speculum* n'a inspiré le peintre de La Chaise-Dieu. En outre n'apparaissent sur les tapisseries aucun élément textuel, ni structurel de ce recueil.

En conséquence, il semble sage d'écarter l'hypothèse suivant laquelle le *Speculum* aurait joué un rôle dans l'élaboration de notre tenture, et ce malgré la présence de plusieurs thèmes iconographiques communs. En effet, les correspondances typologiques étaient si bien connues des chrétiens au Moyen Âge, qu'il semble peu probable que le concepteur du programme, un homme de culture théologique, ait eu recours à ce recueil afin de prendre connaissance de ces thèmes, avant de les substituer à ceux de la *Bible des pauvres* qu'il jugeait faible. D'ailleurs, les scènes de la *Trahison de Dalila* et de *Suzanne accusée par les vieillards* apparaissent sur la tenture sans faire partie d'aucun ouvrage identifié. En conclusion de l'examen des hypothèses émises par Émile Mâle au sujet des sources iconographiques du cycle de la Chaise-Dieu, on retiendra que la *Bible des pauvres* fournit l'essentiel des thèmes et des schémas iconographiques du cycle.



Fig. 9. La Guérison de Naaman le lépreux (*Speculum humane salutis*, édition latine sur bois)



Fig. 10. L'Ânesse de Balaam (*Speculum humanae salvationis*)



## Les sources inédites

Par ailleurs, des recherches récentes nous ont permis d'identifier de nouvelles sources complémentaires. D'une part, un recueil de gravures germaniques semble avoir inspiré plusieurs compositions : il s'agit de la *Chronique de Nuremberg*. Compilée par Hartmann Schedel, cette histoire en image de la terre depuis la Création jusqu'aux années 1490 relève de la même technique xylographique que la *Bible des pauvres*. Sa première édition paraît en 1493 sur les presses d'Anton Koberger (1440?-1513). Michael Wolgemut et son gendre Wilhelm Pleydenwurff, un autre célèbre artiste de Nuremberg, fournissent les illustrations. Certains chercheurs considèrent aussi qu'Albrecht Dürer lui-même, le filleul de Koberger et l'élève de Wolgemut, a pu prendre part au projet<sup>17</sup>. Totalisant 1809 gravures provenant de 645 bois, la *Chronique de Nuremberg* constitue le plus grand livre illustré du siècle et connaît une diffusion importante à travers l'Europe.

Plusieurs rapprochements entre les compositions de la Chaise-Dieu et les gravures de la *Chronique* permettent de mesurer l'influence exercée par cette dernière. Ainsi, dans la composition de l'*Ivresse de Noé*, le protagoniste adopte dans la gravure de Nuremberg et à La Chaise-Dieu exactement la même position, malgré le retournement du modèle (fig. 11) : allongé sur le sol, le coude replié et la tête en appui, il ferme les yeux en proie à l'ivresse ; son manteau relevé dévoile jusqu'en haut des cuisses ses jambes nues repliées. Penché au-dessus de lui, son fils abaisse les pans de son vêtement, coiffé d'un chapeau à large bord entouré d'une étoffe, hérité de la gravure. Autour d'eux, l'artiste réorganise le reste des éléments de la composition et parvient à créer un espace ordonné et dynamique : Noé tend la main droite vers la vigne désormais située au premier plan ; désignant la cause de son état, il clarifie le récit. De plus, les deux fils respectueux forment une trajectoire diagonale ascendante, parallèle à celle décrite par le corps de leur père, toutes les deux dirigées vers la scène de la Dérision du Christ, tandis que Sem désignant Noé de l'index équilibre l'ensemble par une trajectoire opposée.

De même, la représentation casadéenne du *Meurtre d'Abner par Joab* possède plusieurs éléments vraisemblablement hérités de la *Chronique de Nuremberg* (fig. 12). Situé sur la gauche de la composition, Joab, coiffé d'un bonnet phrygien dont l'extrémité retombe en avant, engage une cuisse musclée couverte d'une chausse ajustée jusqu'à l'échancrure de son pourpoint. Face à lui, Abner avance aussi d'un pas pour le saluer. Mise à part l'inversion des personnages dans l'espace, l'adaptation principale de cette gravure concerne la situation du poignard placé au premier plan par l'artiste, sans doute dans un souci de clarté : la trahison constituant l'élément clef de ce récit qui annonce la perfidie de Judas, elle doit donc être mise en exergue.

<sup>17</sup> Belanger Grafton Carol, *Medieval woodcut illustrations, City views and decorations from «The Nuremberg Chronicle»*, New York, 1999, p. 3 et 4.

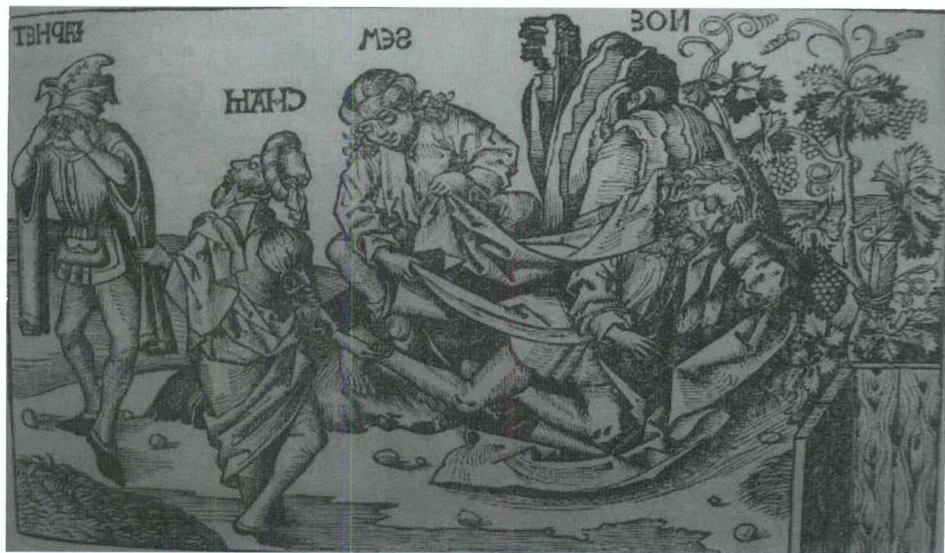
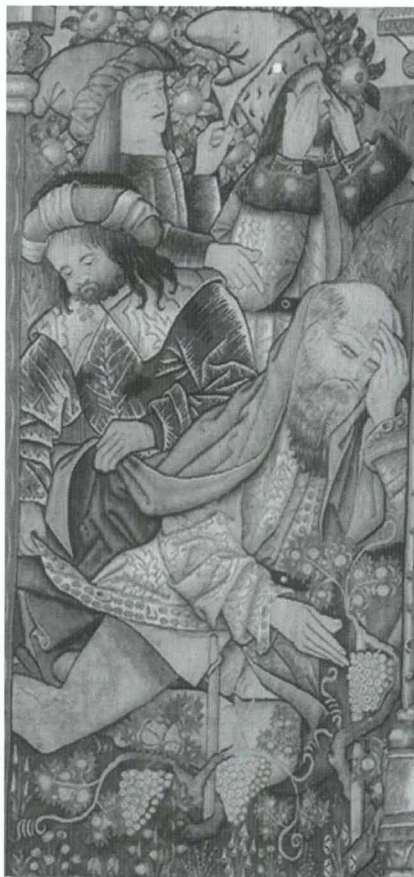


Fig. 11. L'Ivresse de Noé (La Chronique de Nuremberg, 1493)

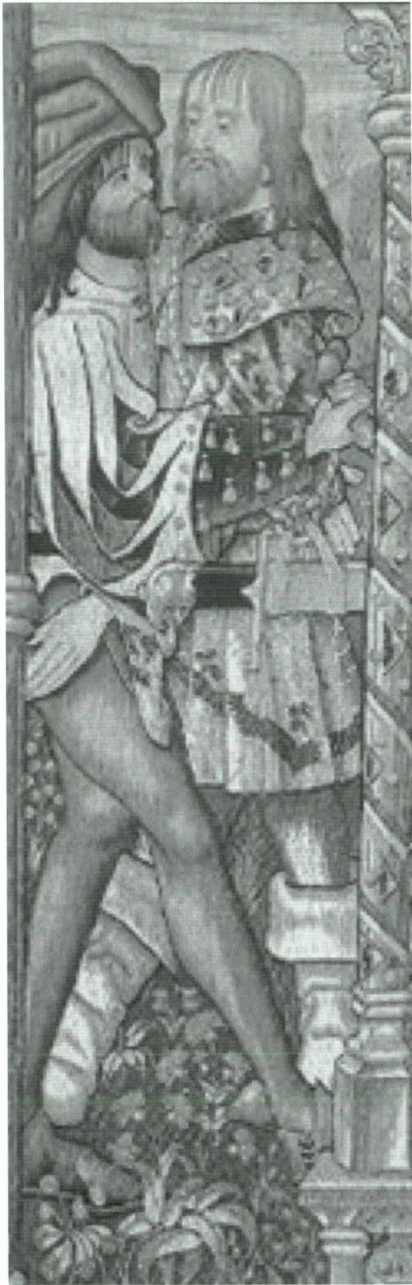


Fig. 12. *Le Meurtre d'Abner par Joab*





Fig. 12. Le Meurtre d'Abner par Joab (La Chronique de Nuremberg)



Fig. 13. *Loth fuit Sodome*  
(*La Chronique de Nuremberg*)





En outre, si l'épisode de la *Fuite de Sodome* connaît plusieurs types d'illustration dans les différentes versions imprimées du *Speculum humanae salvationis*, toutes situées à la sortie de la ville, après la transformation de la femme de Loth, aucune ne présente un ange et une statue aussi similaires à la composition de La Chaise-Dieu que la gravure de la *Chronique de Nuremberg* (fig. 13). Ici, l'envoyé du ciel, vêtu d'une longue aube ceinturée à la taille, s'impose par la stature dominante que lui confèrent les grandes ailes déployées dans son dos. Il ouvre la marche et guide Loth par la main. L'importance accordée à ce personnage s'explique par le fait qu'il préfigure le Christ descendu aux limbes, guidant les premiers hommes à l'extérieur de la gueule d'enfer. Conformément à la *Chronique*, la femme de Loth changée en colonne monolithe se dresse à l'entrée de la ville en flamme. Sa coiffure ornée d'une broche, ainsi que les vêtements de l'ensemble des figures répondent au goût de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Enfin, la réduction de la largeur de l'espace pictural entraîne une synthèse de la composition qui déplace les deux filles de Loth au second plan.

De la même façon, la représentation de l'épisode de *Moïse recevant les tables de la Loi* révèle très clairement les enjeux de la transposition d'une composition horizontale au sein d'un espace vertical : dans l'angle supérieur droit, Dieu le père, représenté en buste, tend à Moïse, coiffé des deux cornes, les tables couvertes de caractères. Le Mont Sinäï n'apparaît pas à La Chaise-Dieu où le premier plan est tout entier dédié au campement d'Israël, composé de plusieurs tentes à chapiteaux ; les pans relevés de la première dévoile trois personnages.

Enfin, la composition du *Jugement dernier* met en scène un Christ juge trônant au sommet de l'arc-en-ciel entre le lys et le glaive (fig. 14). Il préside à la résurrection des morts qui émergent de leurs tombes pour se diriger vers l'entrée des cieus ou vers les affres de l'enfer. Dans l'adaptation tissée de la gravure de Nuremberg, la Vierge, Jean-Baptiste, ainsi que les anges sonnant le cor disparaissent au profit d'une plus large description du paradis et de l'enfer. Conformément au modèle, saint Pierre se dresse devant l'entrée du paradis surmontée d'un ciel d'ange. La clé des cieus à la main, il accueille la foule des élus.

D'autre part, sur la droite de la composition, le prince des ténèbres apparaît accompagné d'un monstre féminin emprunté à une nouvelle source iconographique : la *Tentation de saint Antoine* de Martin Schongauer (1435-1450/1491) (fig. 15). La création de cette gravure est généralement située dans les années 1470-1475, mais elle connaît une diffusion prolongée jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle grâce à Israel von Meckenem (1445-1503), actif à Bocholt dans le Rhin inférieur, élève de son père et du Maître E.S, et dont la majorité du travail consiste à reproduire des œuvres d'autres graveurs.

Ainsi, parmi les monstres qui entourent le saint, on reconnaît aisément la chauve-souris penchée sur son oreille gauche comme étant le démon casadéen qui précipite, la tête la première, une damnée dans le chaudron de l'enfer : sa poitrine féminine, les membranes nervurées de ses ailes et de ses bras, la courbe



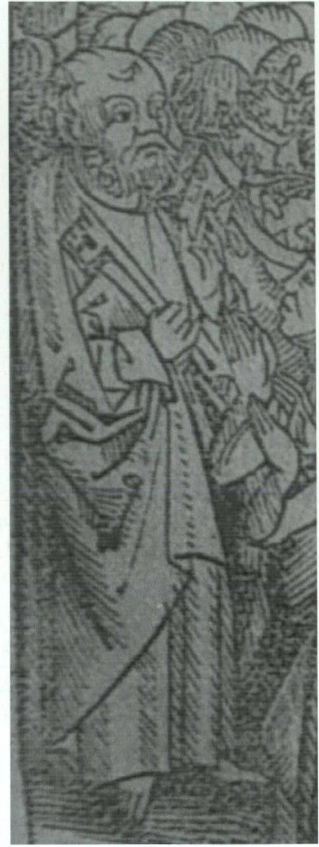


Fig. 14. Le Jugement dernier (détail La Chronique de Nuremberg)



Fig. 15. Martin Schongauer, *La Tentation de Saint Antoine*



de son ventre, ainsi que ses longues oreilles permettent d'établir la filiation. On voit alors comment l'artiste parvient à construire cette scène apocalyptique en combinant un premier modèle, probablement extrait de la *Chronique de Nuremberg*, qui fournit les bases de la composition d'ensemble, au sein duquel il insère ensuite un motif extrait de la gravure de Martin Schongauer.

En conclusion, malgré un discours typologique largement répandu à la fin du Moyen Âge, la tenture casadéenne de l'*Ancien et du Nouveau Testament* déploie une iconographie unique, produit de l'alliance de ses différentes sources graphiques : La *Bible des pauvres*, la *Chronique de Nuremberg* et la *Tentation de saint Antoine* de Martin Schongauer, l'ensemble ayant été adapté aux exigences théologiques de l'abbé de Saint-Nectaire et de son chapitre, ainsi qu'aux contraintes spatiales du chœur de l'abbatiale Saint-Robert, avant d'être finalement retranscrit à la manière du maître de la Chaise-Dieu.

En outre, le rôle central des modèles gravés lors de l'élaboration de ses cartons, font de la tenture de l'*Ancien et du Nouveau Testament* un précieux témoin de l'évolution des procédés artistiques au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle. Plus que de révéler l'appauvrissement du message religieux des œuvres de la fin XV<sup>e</sup> siècle décrit par Émile Mâle<sup>18</sup>, le recours systématique aux gravures pour l'exécution des compositions annonce déjà la standardisation et l'essor d'une production de masse touchant bientôt l'ensemble des arts figurés.

Enfin, les recherches récentes concernant l'utilisation des gravures dans l'élaboration des œuvres menées par Véronique Boucherat<sup>19</sup>, ou encore par Audrey Nassieu-Maupas sur le milieu des tapissiers parisiens<sup>20</sup>, pour ne citer que quelques exemples, ont montré combien l'identification des modèles et l'analyse de leurs utilisations enrichissaient la compréhension de l'œuvre et de son contexte. En effet, et malgré la prudence nécessaire interdisant toute interprétation hâtive, l'étude de cette phase préalable de conception nous renseigne aussi bien sur la culture visuelle du commanditaire ou de l'artiste, que sur le degré de liberté de ce dernier par rapport à ses sources, jusqu'à mener parfois, le prisme de la gravure écarté, à une vision plus ou moins fidèle de sa manière propre.

<sup>18</sup> Mâle, 1995, p. 229 et 245.

<sup>19</sup> Véronique Boucherat, « La Vierge au singe de Dürer ou les pérégrinations formelles d'un modèle inspirant », *Revue de l'Art*, 145, pp. 29-39, Paris, 2004 ; *L'art en Champagne à la fin du Moyen Âge : productions locales et modèles étrangers (v. 1485 – v. 1535)*, Rennes, 2005.

<sup>20</sup> Audrey Nassieu-Maupas, *Peintres et lissiers à Paris dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse de Doctorat soutenue à l'École Pratique des Hautes Études, 2006.

<sup>21</sup> J'adresse tous mes remerciements aux éditions La Goélette pour m'avoir permis d'utiliser leurs photographies.

## UN SAINT CÔME ET UN SAINT DAMIEN : SCULPTURES AMIÉNOISES DU DÉBUT DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

STÉPHANIE DAUSSY-TURPAIN

Une étude récente sur les sculpteurs amiénois de la fin du Moyen Âge<sup>1</sup> a permis de découvrir et réunir deux statues du couple gémellaire Côme et Damien, conservées aux Musées Royaux des Beaux Arts de Bruxelles et au Museum of Art de Toledo (E.U.) (fig. 1 et 2). Ces œuvres, dont le rapprochement était jusqu'alors inconnu par les institutions muséales qui les conservent, augmentent le corpus des pièces amiénoises du gothique tardif et élargissent notre connaissance de la sculpture locale des années 1500. Leur étude permet par ailleurs de préciser la genèse formelle des ateliers qui participèrent au grand chantier sculpté de la cathédrale d'Amiens et autorisent à revoir l'attribution de plusieurs statues jusque là erronément localisées.

L'œuvre du Museum of Art de Toledo<sup>2</sup> avait été initialement identifiée comme étant Joseph d'Armathie, puis reconnue par Gillerman comme l'un des jumeaux Côme ou Damien. Ces saints guérisseurs, thaumaturges et anargyres,

<sup>1</sup> Stéphanie DAUSSY-TURPAIN, *Autour des stalles, des clôtures de chœur et des reliefs sculptés du transept de la cathédrale d'Amiens : les sculpteurs amiénois à la fin du Moyen Âge (1490-1530)*, thèse de Doctorat, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, dir. C. Heck, 2007, 6 vol.

<sup>2</sup> Toledo (E. U.), The Toledo Museum of Art : inv. 1933.2. *Saint Damien*, ca. 1500-1510, pierre : peint, polychrome (traces de polychromie), h = 76,2 ; la = 23,5 ; pr = 13 cm. L'analyse pétrographique a été menée par Lore Holmes au Brookhaven National Laboratory. Elle a révélé que la pierre de la statue était une craie utilisée pour la sculpture de la cathédrale d'Amiens. La statue, acquise par le marchand new-yorkais Lucien J. Demotte le 4 janvier 1933, aurait été trouvée à Amiens. De provenance inconnue, elle serait amiénoise. Sur cette œuvre, voir *The Toledo Museum of Art News*, 1934, non paginé ; Dorothy GILLERMAN, *Gothic sculpture in America*, II, *The museums of the Midwest*, Turnhout, 2001, p. 380-381, n° 271, ill. p. 381.



Fig. 1. *Saint Côme*, ca. 1500-1510, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, inv. 8787 (copyright MRBA, Bruxelles).



Fig. 2. *Saint Damien*, ca. 1500-1510, Toledo (U.S.), Museum of Art, inv. 1933-2 (copyright The Museum of Art, Toledo).

fêtés le 27 septembre, exerçaient la médecine en Cilicie. Ils furent martyrisés sous Dioclétien vers 287<sup>3</sup>.

Portant le traditionnel vase à onguent et son applicateur, le saint de Toledo est bien l'un des deux frères, sans doute Damien, qui se présente comme tel à Lierville (Oise)<sup>4</sup> et à Baltimore (E.U.)<sup>5</sup>.

Le *Saint Côme* de Bruxelles<sup>6</sup> revêt une longue robe et un bonnet rond de médecin qui confirment l'iconographie précisée par son attribut : l'urinal. De

<sup>3</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, VI, 1974, col. 344-352 ; Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III-1, Paris, 1958-1959, p. 332-335 ; DAUSSY-TURPAIN, *op. cit.*, p. 314, 316.

<sup>4</sup> Picardie, 60, Lierville (église Saint-Martin) : réf. MH PM60000980. *Saint Côme et Saint Damien*, XVI<sup>e</sup> siècle, pierre (monolithe) : taillés, peints, polychromes, h = 105 cm ; 1955/03/26 : classés au titre objet.

<sup>5</sup> Voir texte et notes *infra*.

<sup>6</sup> Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique : inv. 8787. *Saint Côme*, ca. 1500-1510, pierre : traces de polychromie, revers ébauché, traces de ripe, trou sur le haut du crâne, h = 76 ; la = 25 ; pr = 16 cm. Legs de Mme Delporte-Livrauw et du Dr Franz Delporte aux Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique en 1973. Collection constituée avant 1940. Sur cette œuvre, voir *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique – Bruxelles, Bulletin*, 4, 1974-1980, p. 63. *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique : le musée d'art ancien*, 1988, p. 118, ill. p. 117.



provenance *a priori* inconnue, ce saint – toujours représenté avec son frère – semble constituer une paire avec le *Saint Damien* de Toledo. Les traits identiques de ce dernier attestent de leur gémellité.

Les statues de Bruxelles et de Toledo ont des dimensions, un traitement du drapé, un type physique et une présentation identiques. Les deux frères se tiennent sur des bases similaires, formant une dalle plate au bord gauche taillé en biseau. Tout indique bien qu'il s'agit là d'une paire.

Alors que l'identité de médecins des deux saints peut conduire à penser qu'ils ont été commandés pour décorer un établissement hospitalier, il est plus vraisemblable qu'ils aient été offerts par une confrérie de barbiers et chirurgiens, dont ils sont les patrons. Ils auraient alors pu prendre place, par exemple, dans la chapelle d'une telle confrérie en l'église Saint-Firmin-le-Confesseur d'Amiens<sup>7</sup>, eu égard à la provenance suggérée par l'analyse stylistique. De fait, la description de l'édifice par Goze indique la présence, en la chapelle Saint-Mathieu, des représentations des saints martyrs en question, « en l'honneur desquels il y avait une confrérie et un office pour les chirurgiens, le jour de leur fête, le 27 septembre »<sup>8</sup>.

Dorothy Gillerman propose bien une provenance picarde du saint conservé à Toledo, en se fondant en particulier sur le fait qu'il a été acheté par Lucien Demotte à Amiens. La relative proximité de la ville de Luzarches, où Jean de Beaumont – seigneur beauvaisien – avait introduit le culte des deux saints à la fin du XII<sup>e</sup> siècle la conforte dans cette hypothèse. Notons toutefois que la période est largement antérieure et que le culte de Côme et Damien est répandu dans de nombreuses régions. Quoi qu'il en soit, l'auteur signale le style plus sévère de statues picardes telles que celles du Beau-Pilier de la cathédrale amiénoise, commandées par Jean de la Grange en 1375<sup>9</sup>. Elle situe la statue du musée de Toledo au XV<sup>e</sup> siècle sans donner davantage de précisions<sup>10</sup>. Le saint des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique à Bruxelles a, de son côté, été successivement attribué à la Bourgogne (milieu du XV<sup>e</sup> siècle), au Berry ou à la Loire (3<sup>e</sup> quart du XIV<sup>e</sup> siècle), puis à la Champagne ou à la Franche-Comté (1<sup>e</sup> moitié du XV<sup>e</sup> siècle).

D'un point de vue stylistique, Côme et Damien montrent un visage naturaliste et gras, ainsi que des formes pleines. Leurs yeux globuleux font saillie sous des paupières gonflées, au creux de dépressions orbitales profondes. Leur bouche est large à la lèvre inférieure ourlée sur une mâchoire carrée. Leurs proportions sont élancées, accentuées par le système de plis verticalisants

<sup>7</sup> Augustin THIERRY, *Recueil des monuments inédits*, II, Paris, 1853, p. 23 ; Jules CORBLET, *Hagiographie du diocèse d'Amiens*, IV, Paris, 1874, p. 217-218.

<sup>8</sup> Armand GOZE, *Histoire des rues d'Amiens*, IV, Amiens, rééd. 1976, p. 179.

<sup>9</sup> Picardie, 80, Amiens : réf. MH PA00116046. Cathédrale : statues monumentales du Beau-Pilier (*Saint Firmin le Martyr, Louis futur duc d'Orléans, Jean de Vienne*), 4<sup>e</sup> quart du XIV<sup>e</sup> siècle, pierre ; 1862 : classées MH par liste.

<sup>10</sup> GILLERMAN, *op. cit.*, p. 381.



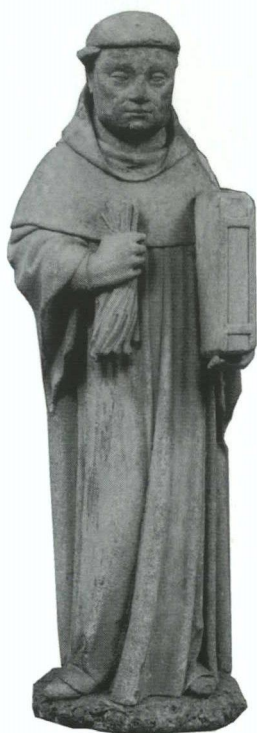


Fig. 3. *Saint Gond*, ca. 1500-1510, coll. particulière (copyright R. Didier).



Fig. 4. *Saint Côme*, ca. 1500-1510, Baltimore (U.S.), The Walters Art Gallery, inv. 27.283 (copyright The Walters Art Gallery, Baltimore).



Fig. 5. *Saint Protais*, ca. 1500-1510, Baltimore (U.S.), The Walters Art Gallery, inv. 27.282 (copyright The Walters Art Gallery, Baltimore).

de leur vêtement. Un *Saint Gond*<sup>11</sup> (fig. 3) de collection privée, découvert par Robert Didier, pourrait également provenir de l'église Saint-Firmin-le-Confesseur d'Amiens<sup>12</sup> et doit être attribué au même atelier, bien que la différence de dimensions entre les trois statues, d'une quinzaine de centimètres, permette d'exclure la provenance d'un même ensemble<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Coll. particulière anonyme, *Saint Gond*, ca. 1500-1510, pierre, h = 60,5 cm, provenance inconnue : DAUSSY-TURPAIN, *op. cit.*, p. 315, 371, 1118-1119. Nous remercions ici Robert Didier, IRPA (Bruxelles), de nous avoir signalé cette statue.

<sup>12</sup> Le saint était patron de la corporation des gantiers, qui n'existe que dans les villes d'une certaine importance. À Amiens, leur statuts sont promulgués dès 1344 : Augustin THIERRY, *Recueil des monuments inédits*, I, Paris, 1850, p. 506-507 ; THIERRY, *op. cit.* (1853), p. 284-286. Ils ne nous apprennent pas où les gantiers – unis aux boursiers – célébraient leur patron, mais une rue éponyme, sise en la paroisse Saint-Firmin-le-Confesseur, permet de suggérer à la fois le nombre relatif de ces artisans en cet endroit et la présence de leur autel en l'église du lieu.

<sup>13</sup> DAUSSY-TURPAIN, *op. cit.*, p. 371, 118-119.

La minceur des silhouettes de ces trois statues, de même que l'accentuation verticale des drapés témoignent de formules en usage dans le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle, notamment dans la première travée de la clôture sud du chœur de la cathédrale d'Amiens (ca. 1490-1500), où les formes sont toutefois nettement moins plastiques. Ce style linéaire trouve un écho plus tardif dans les stalles méridionales (ca. 1508-1519) et la seconde clôture sud du chœur de la cathédrale (ca. 1527-avant 1532), attribuées au sculpteur amiénois Antoine Ancquier (1508 ?-† 1542).

Quatre statues des saints *Côme, Damien, Gervais et Protais*<sup>14</sup> (fig. 4-5), conservées à Baltimore et attribuées jusqu' alors au sculpteur abbevillois Pierre Lheureux<sup>15</sup>, s'apparentent au couple Bruxelles-Toledo par leur type physique : identique plénitude des chairs, forme carrée du visage, mâchoires larges, mentons gras, yeux globuleux en saillie sous de lourdes paupières tranchantes, dépressions orbitales prononcées, bouches larges et ourlées. En revanche, les proportions élancées et un traitement plus sommaire de la chevelure distinguent les saints de Toledo-Bruxelles de ceux de Baltimore. Enfin, chez ces derniers, l'ampleur plastique du drapé et une aisance des mouvements sont étrangères au couple Toledo-Bruxelles, marqué par un certain statisme et par la verticalité répétitive des étoffes.

Quoi qu'il en soit, l'isomorphisme des visages de ces deux groupes d'œuvres – accusé par la gemellité des saints représentés – confirme leur provenance commune. La rondeur joviale des figures et certains détails morphologiques tels que les mâchoires carrées, les bouches épaissies et larges, les yeux globuleux en saillie dans de profonds creux orbitaux et le modelé d'ensemble nous indiquent une production amiénoise. Des variantes de ce type physique se rencontrent chez certains personnages masculins des stalles septentrionales du chœur de la cathédrale (ca. 1508-1519), par exemple chez les *Porteurs de raisin en terre promise* (NBJb, rampant) et *Pharaon* (NBJd, rampant) (fig. 6-7) qui se distinguent toutefois par des faciès plus osseux, moins ronds et des paupières plus gonflées<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Baltimore (U.S.), The Walters Art Gallery, inv. 27.282. *Saint Protais*, pierre : peint, polychrome (traces de polychromie), h = 76 cm. *Idem*, inv. 27.283. *Saint Côme*, pierre : peint, polychrome (traces de polychromie), h = 70,4 cm. *Idem*, inv. 27.284. *Saint Gervais*, pierre : peint, polychrome (traces de polychromie), h = 74,4 cm. *Idem*, inv. 27.285. *Saint Damien*, pierre : peint, polychrome (traces de polychromie), h = 76,1 cm. Robert Didier nous signale que l'identification de Gervais et Protais peut être sujette à caution : si ces guérisseurs sont parfois représentés en diacre, tel Gervais, ici le saint reconnu comme Protais porte l'habit de religieux régulier. Il pourrait donc être dominicain (courrier du 24/08/2008).

<sup>15</sup> Fernand BEAUCOUR, *Une rencontre à Baltimore (Etats-Unis) avec quatre statues de l'ancien hôtel-Dieu d'Abbeville*, dans : *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, 61, 1985, p. 24-40. La tradition veut d'ailleurs que les quatre statues aient été exécutées pour la façade de l'hôtel-Dieu abbevillois. Attribution nouvellement rendue à Amiens dans DAUSSY-TURPAIN, *op. cit.*, p. 371, 485, 643, 1136-1137.

<sup>16</sup> La numérotation (lettres et chiffres) suit la localisation des scènes mise au point par un groupe de chercheurs (G.I.R.S) qui mènent des travaux sur l'iconographie des stalles. Les lettres, N, S, W et E indiquent l'orientation des murs contre lesquels les stalles sont disposées. H indique le rang des



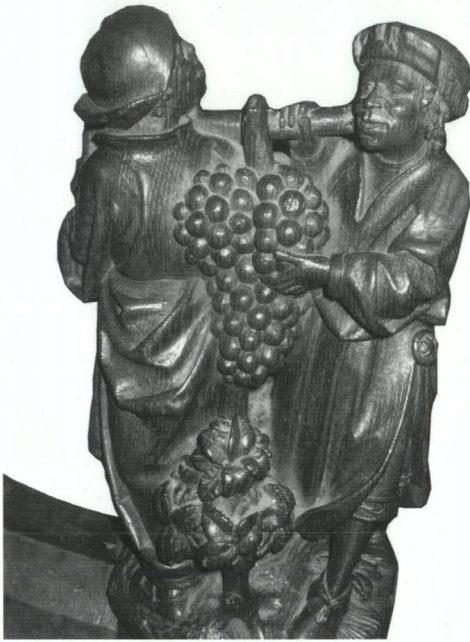


Fig. 6. *Les porteurs de raisins en terre promise*, ca. 1508-1519, Amiens, stalles de la cathédrale, rampant NBJb (copyright S. Daussy-Turpain).



Fig. 7. *Pharaon*, ca. 1508-1519, Amiens, stalles de la cathédrale, rampant NBJd (copyright S. Daussy-Turpain).



Fig. 8. Pierre Lheureux, *Marie Cléophas*, 1501-1502, Abbeville, collégiale Saint-Vulfran, ébrasement droit du portail sud (copyright S. Daussy-Turpain).

Nous avons donc là les témoins de deux groupes stylistiques amiénois que nous pouvons situer autour de 1500-1510.

Pour autant, les lourds visages des saints thaumaturges de Baltimore trouveraient, selon la critique, une résonnance dans les œuvres de Pierre Lheureux en façade de la collégiale Saint-Vulfran d'Abbeville (ca. 1500-1510). Une analyse détaillée révèle pourtant de fondamentales distinctions, imputables à la provenance amiénoise des oeuvres.

Les déformations formelles rendent les figures de Baltimore particulièrement expressives par rapport à celles qui peuvent être sûrement attribuées au maître abbevillois (la *Vierge*, *Marie-Salomé* et *Marie-Cléophas*, 1501-1502) (fig. 8) ou à son entourage. Là, le sculpteur a exécuté en saillie le globe oculaire en creusant autour et en ciselant en relief les paupières, de sorte que les yeux sont particulièrement globuleux sur des paupières inférieures qui suivent un arc de cercle bien dessiné. En revanche, bien qu'en saillie dans de profondes orbites, les yeux des saints thaumaturges, aux prunelles bien rondes, voient au travers de paupières lourdes aux bords tranchants, qui délimitent une étroite fente étirée en amande. De même, alors que l'arête du nez, à Abbeville, est fine et se termine par un petit renflement de chair arrondi, nous avons à Baltimore une arête nasale aplatie qui s'élargit jusqu'aux narines épatées et au bout de nez épais. Le traitement des bouches est également distinct. Celles d'Abbeville sont bien dessinées et petites, avec des lèvres inférieures légèrement gonflées, et celles des saints américains paraissent beaucoup plus larges, sur des mentons moins arrondis et des mâchoires plus carrées. Enfin, le traitement des mains diffère, les longs doigts tubulaires et peu modelés des quatre statues de Baltimore se substituant aux longs doigts fins à articulations marquées et aux ongles rectangulaires des personnages de la façade occidentale de la collégiale abbevilloise. En outre, les disproportions des membres et des doigts, exagérément allongés, des saints *Côme*, *Damien*, *Gervais* et *Protais* ne se rencontrent nullement dans la façade de Saint-Vulfran.

De plus, les statues de Baltimore sont plus larges et animées de poses souples et naturelles, qui les opposent à la rigidité et aux attitudes retenues des œuvres abbevilloises. De même y a-t-il dans les drapés de ces dernières une sécheresse et une linéarité qui s'opposent aux lourdes draperies molles des statues américaines. Alors qu'à Abbeville, les étoffes se cassent à la rencontre du sol, se brisent sèchement sur les manches ou à hauteur des jambes, s'animent de plis tubulaires rectilignes ou de plis mouvementés largement creusés, à l'inverse, les épais drapés des saints *Côme*, *Damien*, *Gervais* et *Protais* s'aplatissent sur le sol. La plicature est simplifiée et plus modelée, peu creusée, et alterne avec de larges zones lisses. Ajoutons que les costumes des saints

stalles hautes, et B, le rang des stalles basses. La lettre J indique une jouée ou un panneau terminal. Les chiffres et lettres minuscules indiquent la place de la miséricorde ou des jouées et panneaux selon la place qu'ils occupent dans leur rang, en partant de l'ouest (entrée ordinaire du choeur) : ici donc ce sont les rampants des jouées basses septentrionales b et d.



de Baltimore s'opposent par leur relative simplicité aux riches étoffes abbevilloises précieusement ornementées.

Les statues de Bruxelles et Toledo, paire jusqu'alors ignorée, ont ainsi pu être confrontées à celles de Baltimore, aux formules typologiques similaires. Les distinctions entre elles signalent pourtant leur appartenance à deux groupes stylistiques distincts, tous deux amiénois. Le goût pour la sobriété de composition, la linéarité accusée et l'épure des formes du premier groupe s'oppose à la plus grande emphase du second. Ces deux ensembles témoignent par conséquent des diverses personnalités stylistiques qui font la richesse du centre de production sculptée amiénois à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle.

De futures investigations dans les fonds documentaires de la ville d'Amiens – notamment les dessins inédits des frères Duthoit<sup>17</sup> – nous permettront peut-être de situer plus précisément ces commandes.

<sup>17</sup> Le fonds des frères Louis (1807-1874) et Aimé (1803-1869) Duthoit est conservé en réserve à Amiens, au musée de Picardie. Il est entré dans les collections suite aux donations de 1912 et 1982. Il se compose de 21 albums, 100 carnets de croquis, 3800 dessins collés sur planches et 600 dessins indépendants, réalisés à l'encre, au crayon ou à l'aquarelle. Cet ensemble témoigne de l'activité professionnelle des frères Duthoit, sculpteurs, statuaires et ornemanistes. Les dessins ont été réalisés par les deux frères à Amiens, dans la Somme mais également au-delà des frontières départementales. Sur les Duthoit sculpteurs, voir notamment : *Aimé et Louis Duthoit : derniers imagiers du Moyen Âge* : [Exposition, Musée de Picardie, Amiens, 13 septembre-30 novembre 2003] / [commissariat général, Mathieu Pinette] ; Raphaële DELAS, *La sculpture religieuse néo-gothique des frères Aimé et Louis Duthoit entre 1840 et 1870, en Picardie*, dans *La sculpture et ses murs*, Livraisons d'histoire de l'architecture, 12, 2<sup>e</sup> sem. 2006. À noter, Raphaële DELAS, *Les frères Aimé et Louis Duthoit, sculpteurs néo-gothiques amiénois du XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de Doctorat, Université Picardie-Jules Verne d'Amiens, dir. B. Dorléac, 2007.

## QUELQUES RESTAURATIONS RÉALISÉES EN BELGIQUE PAR LE RENTOILEUR PARISIEN ÉMILE MORTEMARD<sup>1</sup>

LAËTITIA DESSERRIÈRES

Émile Mortemard (1794-1872) s'est spécialisé dans la restauration des supports des peintures (rentoilages et transpositions<sup>2</sup>) après avoir brièvement envisagé de mener une activité dans le commerce<sup>3</sup>. Après son mariage avec Marie-Marceline Hacquin, en 1817<sup>4</sup>, il fait son apprentissage auprès de son beau-père, François-Toussaint Hacquin (1756-1832). Ce dernier travaille au musée du Louvre. Il contribue à faire évoluer les techniques de rentoilage et de transposition en France et à donner au métier de restaurateur un statut propre<sup>5</sup>.

Les années de formation de Mortemard restent peu connues. On sait qu'à cette époque Hacquin joue un rôle de premier plan dans l'important chantier

<sup>1</sup> Cet article est principalement extrait du mémoire de Diplôme de Recherche Appliquée de l'École du Louvre, *Émile Mortemard (1794-1872), restaurateur de supports de peintures, « gendre et successeur de Hacquin »*, sous la direction de Nathalie Volle et de Claire Gérin-Pierre, soutenu le 13 novembre 2007.

<sup>2</sup> La transposition correspond au remplacement du support original d'une œuvre par un autre support. Elle est généralement désignée au XIX<sup>e</sup> siècle par le terme « enlevage ».

<sup>3</sup> Mortemard fonde à Paris la société « Mortemard et Estienne » en 1816, spécialisée dans la vente de « toilerie, rouennerie, mercerie, articles de nouveauté » (Archives de la Seine, D32 U3 6). Son père, Pierre-Jérôme-Denis Mortemard était aussi marchand.

<sup>4</sup> Archives de la Seine, 5Mi1/2025. Le mariage avec Marie-Marceline Hacquin (1799-1838) a lieu à Paris, le 13 mai 1817.

<sup>5</sup> Les origines de l'atelier Hacquin remontent à la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il fut fondé par Jean-Louis Hacquin († 1783), le père de François-Toussaint, ébéniste du roi. Deux mémoires universitaires ont été consacrés à Hacquin et ses activités : PHILIPPE E., *François-Toussaint Hacquin (1756-1832), restaurateur des collections nationales de 1775 à 1802*, mémoire de maîtrise, Paris, Université Paris IV, 2003 et *François-Toussaint Hacquin (1756-1832) et la politique de restauration des peintures au musée du Louvre, de 1802 à 1830*, mémoire de DEA, Paris, Université Paris IV, 2005.

de restauration de la galerie des Glaces à Versailles décidé par le comte de Forbin (1777-1841), directeur du musée Royal à Paris<sup>6</sup>. C'est probablement sur ce chantier que Mortemard s'initie à la restauration des toiles de grand format et acquiert un certain nombre de notions concernant les œuvres, leur technique et l'environnement dans lequel elles sont conservées. Mortemard devient ensuite le plus proche collaborateur de Hacquin et s'associe avec lui de 1827 à 1832. Tous deux interviennent essentiellement sur les œuvres du musée du Louvre, puis Mortemard prend la direction de l'atelier de son beau-père après le décès de celui-ci en 1832. Il continue à travailler seul sur les collections du musée Royal. Il rentoile notamment un grand tableau de Paul Véronèse (1528-1588), *Le Repas chez Simon le Pharisien*<sup>7</sup>, en 1832 et se consacre, entre 1835 et 1836, à la restauration des tableaux du musée de l'Histoire de France créé par Louis-Philippe à Versailles. Mortemard disparaît après cette date<sup>8</sup>.

Entre 1836 et 1845, Émile Mortemard séjourne en Belgique où il poursuit son activité de rentoileur. Des interventions de sa main sont attestées sur des peintures conservées aujourd'hui à Bruxelles et à Louvain. Les restaurations exécutées par Mortemard en Belgique mettent en évidence ses méthodes de travail et donnent l'image d'un praticien spécialisé dans la restauration des supports de peintures, capable de traiter des œuvres exécutées sur toile comme sur bois.

## L'intégration au musée de Bruxelles

Les raisons qui poussent Mortemard à quitter Paris restent aujourd'hui encore peu précises. Il semblerait que le restaurateur connaisse des difficultés d'ordre financier, comme le souligne le conservateur des peintures du musée Royal à Paris, le peintre François-Marius Granet (1775-1849) : « comme conduite, il n'est pas irréprochable ce qui l'a obligé de quitter le musée pour que ses créanciers n'eussent pas la faculté de le faire arrêté [*sic*] »<sup>9</sup>. Ce départ de

<sup>6</sup> Sur Hacquin et les restaurations de la galerie des Glaces voir PHILIPPE E., « Les restaurations de François-Toussaint Hacquin dans la galerie des Glaces du château de Versailles », dans : *La Revue des Musées de France*, 2007-3, p. 87-95, et MARAL A., VOLLE N., « Restauration et restitutions. Les interventions anciennes », dans : COLLECTIF, *La Galerie des Glaces. Histoire & restauration*, Dijon, éditions Faton, 2007, p. 104-117 ; voir p. 113.

<sup>7</sup> Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 8181 (H. 4,54 ; L. 9,74 m). Le tableau est transféré à cette époque de Versailles au Louvre pour être exposé au salon Carré. Voir à ce propos « *Le Repas chez Simon* » de Véronèse. *Histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*, Paris, Alain de Gourcuff éditeur, 1997.

<sup>8</sup> Le dernier mémoire des travaux réalisés pour le compte du musée Royal à Paris date du mois de juin 1836 (Paris, Archives des Musées nationaux (AMN), MM 1836).

<sup>9</sup> Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, cabinet des Manuscrits, Correspondance François-Joseph Navez, Mss. II 70, vol. 2, n° 262, cité par JACOBS A., « François-Marius Granet et le peintre belge François-Joseph Navez. Correspondance de 1822 à 1849 conservée à la Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup> à Bruxelles », dans : *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1996, 1997, p. 113-141 ; voir p. 123.



Paris ressemble plutôt à une fuite<sup>10</sup>. La présence de Mortemard en Belgique est attestée au début du mois de juillet 1836<sup>11</sup>.

Peu de temps après son arrivée, il propose ses services à la commission qui gère le musée de Bruxelles, dans une lettre datée du 11 juillet 1836 signée du double nom « Mortemard Hacquin »<sup>12</sup>. Il précise son intention de « visiter les musées d'Europe et de faire connaître [s]on nouveau procédé de rentoilage qui rend un tableau indestructible ». Avec sa requête, il soumet une liste de dix œuvres du musée pour lesquelles il juge de la nécessité d'une intervention de rentoilage ou de transposition, en différenciant deux tarifs : celui concernant « l'ancien » procédé et celui du « nouveau » procédé<sup>13</sup>.

Cette nouvelle méthode, connue aussi sous le nom de rentoilage « au gras », avait été mise au point et décrite par François-Toussaint Hacquin à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Paris<sup>14</sup>. Elle est issue de réflexions sur les causes des altérations des peintures et sur les meilleurs moyens pour pallier celles-ci. Le rentoilage selon le « nouveau » procédé consiste à employer comme adhésif un corps gras ou résineux, pour prévenir les effets de l'humidité sur les peintures. Cette méthode complexe demande deux rentoilages successifs : un premier à la colle de pâte visant à résorber les déformations de la toile, et une fois ce premier rentoilage ôté, un second réalisé avec l'adhésif gras qui se compose de « gomme élémi, mastic en larmes, essence de térébenthine, huile d'œillette blanche et blanc de céruse pulvérisé »<sup>15</sup>. Le perfectionnement apporté dans la technique du rentoilage implique une augmentation des tarifs pratiqués par le rentoilleur et explique la différence de prix proposée à la commission. Le nouveau procédé a aussi été utilisé pour la transposition des tableaux avec l'utilisation d'un enduit de transposition à base de blanc de plomb à l'huile<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> Mortemard quitte la France en laissant son épouse, Marie-Marceline, qui décède pendant le séjour belge du restaurateur, et leurs cinq filles.

<sup>11</sup> Les premières lettres que le restaurateur fait parvenir au musée des Beaux-Arts de Bruxelles arrivent d'Anvers, permettant d'évoquer un possible séjour dans cette ville. Nous remercions Michèle Van Kalck, attachée scientifique – archiviste aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB), qui nous a aimablement communiqué les éléments sur Mortemard en sa possession et a facilité nos recherches aux Archives des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (AMRBAB) à Bruxelles.

<sup>12</sup> AMRBAB, Fonds Musées, dossier n° 165.

<sup>13</sup> Ces deux dénominations se retrouvent dans les mémoires rendus par Mortemard à l'administration du Louvre. Le plus souvent, le rentoilleur précise s'il a effectué un rentoilage selon « l'ancien » procédé, dit aussi rentoilage ordinaire, ou s'il a appliqué la nouvelle méthode. Cette distinction apparaît dans les archives jusque dans les années 1850, puis elle est abandonnée.

<sup>14</sup> Hacquin en a fait une description dans son *Mémoire sur un nouveau procédé pour remettre les tableaux sur toile*, daté du 17 mai 1798 et remis à l'administration du musée à Paris (AMN, P16 1798, 17 mai).

<sup>15</sup> PHILIPPE E., *op. cit.*, 2003, volume I, p. 137. Cette recette est donnée par Hacquin dans son mémoire.

<sup>16</sup> Pour une description de ce nouveau procédé dans le cas d'une transposition, voir l'article de MARTIN E., BALCAR N., PHILIPPE E., ROCHE A., « Les compositions de la Galerie des Glaces transposées selon le nouveau procédé », dans : *Technè*, n° 25, 2007, p. 24-31.

Mortemard est l'héritier direct de ces méthodes qu'il met lui aussi en pratique et auxquelles il apporte des modifications<sup>17</sup>. Ce procédé a fait la spécificité de la maison Hacquin-Mortemard pendant de nombreuses années.

Cependant, la commission du musée, soucieuse de connaître les qualifications de Mortemard, prend des renseignements sur lui avant de l'engager et de lui confier des œuvres. Elle consulte Granet, par l'intermédiaire du peintre François-Joseph Navez (1787-1869). Dans sa réponse datée du 31 juillet 1836, le conservateur souligne l'habileté de Mortemard et ses compétences en matière de restauration des supports. Il ajoute que ce dernier est un « homme avec qui [il] n'a eu que des rapports fort louables, mais de ces pauvres têtes qui ne savent pas tirer parti d'une position bien honorable »<sup>18</sup>. La commission commence par décliner l'offre du rentoileur, en août 1836<sup>19</sup>. Mortemard se voit opposer un second refus en mai 1837, justifié par une dépense trop importante que la commission ne peut se permettre. Loin de se décourager, il fréquente la galerie de peintures du musée de Bruxelles avec assiduité et examine les œuvres exposées. Il accompagne chaque lettre adressée à la commission d'un devis et d'un constat d'état des tableaux accrochés aux cimaises pour lesquels il estime qu'une restauration s'impose « dans l'intérêt des arts ».

La commission sollicite par ailleurs l'avis de deux marchands bruxellois, Charles-Jean Van Nieuwenhuys (1799-1883) et Henri-Joseph Hérès, avant de se prononcer définitivement sur Mortemard. Les deux réponses sont favorables. Nieuwenhuys évoque Mortemard en ces termes : « [...] si c'est bien monsieur Mortemard, beau-fils de monsieur Hacquin rentoileur des tableaux au musée de Paris, alors messieurs les membres de la commission peuvent avoir toute la confiance pour le rentoilage, parquettage [*sic*] et enlèvement des tableaux »<sup>20</sup>. En outre, le marchand indique qu'il a déjà collaboré avec le rentoileur et a ainsi pu juger de la qualité de son travail dont il se dit « très satisfait ». Le second avis, celui d'Hérès, est aussi élogieux : « je pense, écrit-il, qu'on ne saurait confier en de meilleures mains les restaurations des dits tableaux qu'en ceux [*sic*] de M. Mortemard, il est élève de feu M. Hacquin [...] il est surtout extrêmement habile pour enlever les tableaux, et j'ose même dire, que jusqu'à ce jour il n'a pas eu d'égal »<sup>21</sup>. Avant de pouvoir travailler pour le musée de Bruxelles, le rentoileur doit se soumettre à une épreuve supplémentaire. En effet, le rentoilage d'un petit tableau appartenant au musée lui est imposé.

<sup>17</sup> Voir BARRES F., « Les peintures transposées du musée du Louvre, étude des techniques de transposition en France, de 1750 jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », dans : *ICOMM-CC 14th Triennial Meeting, The Hague, 12 - 16 September 2005*, vol. II, p. 1001-1008.

<sup>18</sup> Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, cabinet des Manuscrits, Correspondance François-Joseph Navez, Mss. II 70, vol. 2, n° 262, cité par JACOBS A., *op. cit.*, 1997, p. 123.

<sup>19</sup> AMRBAB, Fonds Musées, dossier n° 165. Séance du 7 août 1836.

<sup>20</sup> AMRBAB, Fonds Musées, dossier n° 165. Lettre de Nieuwenhuys à la commission, 27 janvier 1837. Il existe deux orthographes différentes dans les archives : Mortemard et Mortemart. La terminaison avec un « d » est celle employée par le restaurateur lorsqu'il signe des documents administratifs.

<sup>21</sup> AMRBAB, Fonds Musées, dossier n° 165. Lettre du 26 janvier 1837.



Il s'agit peut-être du « petit portrait peint par Holbein » signalé par Mortemard dans une lettre datée du 27 mai 1837 et pour « l'enlèvement » duquel il demande 100 francs après avoir constaté que la peinture se détache sur toute la surface du tableau<sup>22</sup>. La commission, satisfaite de ce travail, confie au restaurateur d'autres œuvres à la fin de l'année 1838. La patience et la ténacité de Mortemard sont donc récompensées.

## Les restaurations pour le musée de Bruxelles : les tableaux de Rubens

Le savoir-faire de Mortemard ainsi reconnu, la commission décide de lui confier deux tableaux de Peter Paul Rubens (1577-1640), appartenant à la collection du musée de peintures : *L'Adoration des Mages* et *Le Couronnement de la Vierge*<sup>23</sup> (fig. 1). La commission offre de payer 2000 francs auxquels s'ajoutent 600 francs si le rentoilleur travaille au musée. Le devis concernant les deux toiles est établi en novembre 1838<sup>24</sup>.

Mortemard signalait le mauvais état de *L'Adoration des Mages* dès le mois de mai 1837<sup>25</sup>. En avril 1838, il souligne la nécessité de restaurer l'œuvre rapidement afin d'éviter de recourir à la transposition. Il ajoute que « cette belle page pourra retrouver toute sa beauté, si au contraire ce qu'[il] ne souhaite pas pour la conservation de l'œuvre du grand maître, on attend plus tard, il y aura nécessité forcée à enlever la peinture opération beaucoup plus dispendieuse que l'on peut éviter dans l'intérêt du trésor public »<sup>26</sup>. La commission prend en considération les avertissements du rentoilleur car le tableau de Rubens est rentoilé en 1838.

<sup>22</sup> AMRBAB, Fonds Musées, dossier n° 165. Lettre de Mortemard, Anvers, 27 mai 1837. Michèle Van Kalck a montré qu'il s'agit du *Portrait de Thomas Morus* (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, (MRBAB), inv. 110) aujourd'hui attribué à l'école française. Voir VAN KALCK M. (dir.), *Les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique : deux siècles d'histoire*, Bruxelles, Éditions Racine et Dexia Banque, 2003, p. 127.

<sup>23</sup> MRBAB, inv. 165 (H. 3,84 ; L. 2,80 m) et inv. 162 (H. 4,15 ; L. 2,57 m, la partie supérieure de l'œuvre est cintrée). Les archives, et notamment une lettre de Mortemard du 20 avril 1838 (ARMBAB, Fonds Musées, dossier n° 165), font état d'une intervention sur *L'Adoration des Mages* et *L'Assomption de la Vierge*. Hélène Dubois, collaboratrice scientifique – projet Rubens MRBAB à Bruxelles, a montré que le rentoilleur n'est pas intervenu sur ce dernier tableau mais sur le *Couronnement de la Vierge*. Voir le catalogue de l'exposition *Rubens, l'atelier du génie : autour des œuvres du maître aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, MRBAB, 14 septembre 2007 – 27 janvier 2008, par VAN SPRANG S., VANDER AUWERA J. et al., Tielt, Lannoo, 2007, cat. 47, note 9 p. 170.

<sup>24</sup> AMRBAB, Fonds Musées, dossier n° 165 et VAN KALCK M. (dir.) *op. cit.*, 2003, p. 127 et note 137 p. 131.

<sup>25</sup> AMRBAB, Fonds Musées, dossier n° 165, 27 mai 1837.

<sup>26</sup> AMRBAB, Fonds Musées, dossier n° 165. Lettre de Mortemard à la commission du musée de Bruxelles, Anvers, 20 avril 1838.





Fig. 1. Peter Paul Rubens et atelier.  
*Le Couronnement de la Vierge*.  
Huile sur toile. Bruxelles, Musées  
Royaux des Beaux-Arts de Belgique.  
© Musées Royaux des Beaux-Arts de  
Belgique, © IRPA-KIK, Bruxelles.

L'état de conservation du *Couronnement de la Vierge* semble plus grave car Mortemard envisage tout de suite une transposition pour ce tableau dont « la couleur ne tient plus et se détache sur toute sa surface »<sup>27</sup>. L'œuvre semble avoir posé quelques difficultés au restaurateur qui demande à la commission, en janvier 1839, de venir la voir dans son atelier. La restauration récente du tableau a permis de mieux comprendre l'intervention qui avait été faite alors sur son support<sup>28</sup>. Pour réaliser sa transposition, Mortemard conserve une partie

<sup>27</sup> AMRBAB, Fonds Musées, dossier n° 165, 17 novembre 1838. Le 20 avril 1838, Mortemard fait le constat d'état de l'œuvre et indique que « cette toile menace ruine complète si on ne vient pas promptement à son secours. [...] Le mal a fait des progrès, toute la surface du tableau ainsi que les parties saillantes sont sur le point de tomber. La peinture s'écaille tellement qu'il y a plus d'une ligne d'intervalle entre elle et la toile ».

<sup>28</sup> La restauration a eu lieu à l'occasion de l'exposition *Rubens, l'atelier du génie* présentée du 14 septembre 2007 au 27 janvier 2008 à Bruxelles, MRBAB, par Lies de Maeyer, Hélène Dubois et Thanh-Nghi Pham.

de la préparation originale et l'applique sur le nouveau support de toile avec la couche picturale<sup>29</sup>. Le rentoilier a pour principe de ne pas supprimer systématiquement les strates originales de la peinture lorsqu'il effectue ce genre d'opération, comme le montrent plusieurs exemples de tableaux conservés aujourd'hui dans les collections françaises<sup>30</sup>.

La restauration des deux tableaux de Rubens s'achève en juin 1839. Les œuvres sont ensuite confiées au restaurateur Jean-François Thys (1780-1866) pour le traitement de la couche picturale. La commission se déclare satisfaite de ces rentoilages<sup>31</sup>. Mais Mortemard n'intervient apparemment plus sur les œuvres du musée de Bruxelles après cette date ; les archives ne mentionnent plus de travaux de sa main après 1839.

### Restaurations des panneaux de Thierry Bouts à Louvain

D'autres restaurations exécutées par Mortemard sont attestées sur deux triptyques de Thierry Bouts (ca. 1410-1475), une sur le panneau central du *Triptyque du Saint Sacrement*, et la seconde sur le *Triptyque de saint Érasme*<sup>32</sup> (fig. 2), tous deux conservés encore dans l'église Saint-Pierre de Louvain pour laquelle ils ont été commandés. Le nom du restaurateur est cité au XIX<sup>e</sup> siècle par l'archiviste de la ville de Louvain, Edouard Van Even (1821-1905)<sup>33</sup>. Les circonstances qui ont conduit à choisir Mortemard pour ce travail ne nous sont pas connues. Il s'agit de deux transpositions illustrant un aspect particulier dans la carrière de Mortemard : la transposition de bois sur bois.

L'intervention sur le *Triptyque de saint Érasme* est attestée par une inscription peinte en latin au revers du volet gauche : « HEMLINGII, PICTURAM NOVAE TABULAE AB E. Mortemard INDUCTAM MDCCCXXXX – COLORIBUS ACCURATE INTERPOLAVIT Carolus de Cauwer MDCCCXXXIII »<sup>34</sup>, précisant que la peinture a été remise sur un support en bois (fig. 3). Mortemard transfère en effet la

<sup>29</sup> Catalogue de l'exposition *Rubens, l'atelier du génie : autour des œuvres du maître au Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, op. cit., 2007, note 9 p. 170.

<sup>30</sup> C'est le cas par exemple du *Paradis terrestre* de Paul de Vos (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV 1844), transposé en 1862. Sur ce tableau, voir l'article de VOLLE N., NAFFAH C., « À propos d'une très importante campagne de restauration des peintures des écoles du nord : quelques grands formats flamands », dans : *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1994-1, p. 69. De même, Mortemard ne supprime pas la préparation originale de *La Circoncision* de Baroque, transposée en 1863 (Paris, musée du Louvre, département des Peintures, MI 315). Voir BARRES F., op. cit., 2005, p. 1007.

<sup>31</sup> AMRBAB, Fonds Musées. Procès-verbal de la commission, séance du 20 juin 1839.

<sup>32</sup> MARIJNISSEN R., *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, Bruxelles, Arcade, 1967, vol. 1, p. 47 et vol. 2, note 153 p. 350.

<sup>33</sup> VAN EVEN E., « Thierry Bouts, dit Stuerbout, peintre du quinzième », dans : *Revue belge et étrangère, nouvelle série de « La Belgique »*, Bruxelles, 1861, vol. XI, p. 728-750 ; voir p. 746.

<sup>34</sup> Traduction du texte latin : « La peinture de Memling, transférée sur un nouveau panneau par E. Mortemard en 1840, a été soigneusement remise à neuf dans ses couleurs par Charles de Cauwer en 1843 ».

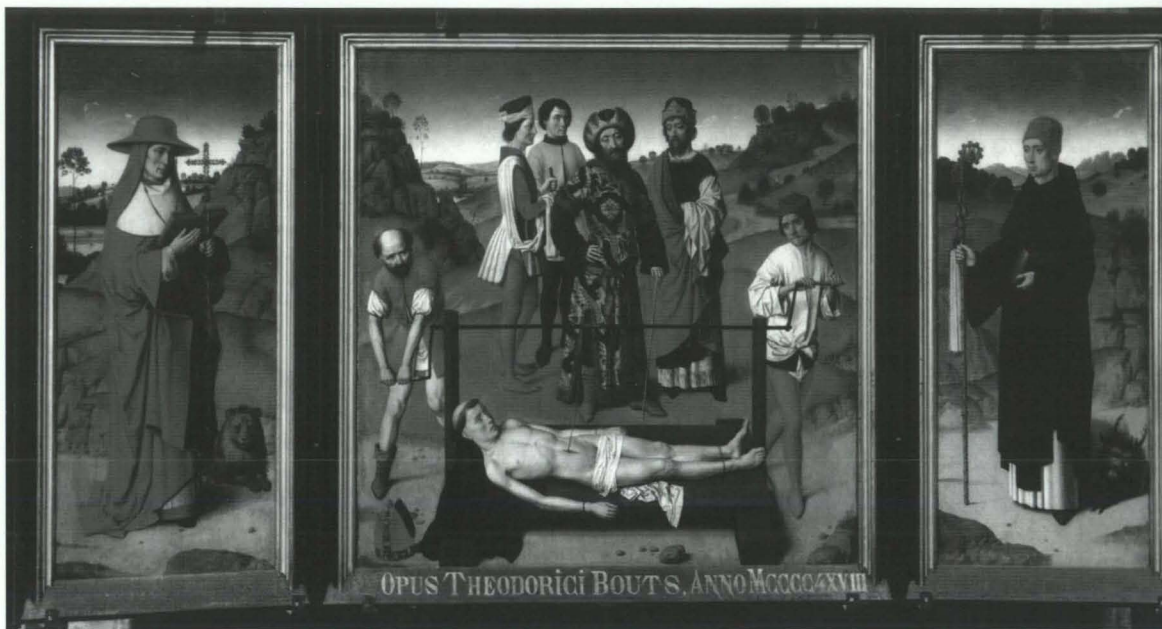


Fig. 2. Thierry Bouts. *Triptyque du martyre de saint Érasme*. Huile sur bois. Louvain, église Saint-Pierre. © IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig. 3. Thierry Bouts. *Triptyque du martyre de saint Érasme*. Détail de l'inscription latine mentionnant l'intervention de Mortemard sur le panneau.  
© IRPA-KIK, Bruxelles.



couche picturale sur un nouveau panneau en chêne en utilisant une toile de lin intermédiaire et en conservant une partie de la préparation originale<sup>35</sup>. L'inscription au revers du triptyque confère à cette œuvre une place de première importance dans la carrière de Mortemard car il s'agit du seul exemple connu portant une mention de son nom sur un tableau.

La même année, il intervient aussi sur le panneau central du *Triptyque du Saint Sacrement*, réalisé par Bouts à la demande de la Confrérie du Saint-Sacrement<sup>36</sup>. La *Dernière Cène* est envoyée à Bruxelles pour être restaurée en 1840 et Mortemard est chargé de ce travail<sup>37</sup>. Lors de la restauration du triptyque entreprise à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique à Bruxelles (IRPA), dans le cadre d'une exposition consacrée à Thierry Bouts à Louvain, en 1998, des observations ont été effectuées sur cette œuvre et ont permis de comprendre la nature de l'intervention de Mortemard lors de la transposition du panneau, composé à l'origine de six planches<sup>38</sup>. Le restaurateur décide de replacer la couche picturale sur un nouveau support en bois constitué de huit planches de chêne assemblées verticalement. D'après les études menées, il apparaît que Mortemard utilise ici des planches datant du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup>. De plus, la transposition de la couche picturale a été effectuée sur une gaze de soie appliquée sur une couche de papier<sup>40</sup>. Le restaurateur n'a pas éliminé la totalité de la préparation originale puisqu'une fine couche subsiste montrant un dessin préparatoire<sup>41</sup>.

Ainsi, Mortemard réalise deux transpositions de bois sur bois sur les œuvres de Thierry Bouts, type de transposition dont il s'attribue la paternité et qu'il a mis en pratique au Louvre en 1832 sur un tableau d'Adriaen Van der

<sup>35</sup> PÉRIER-D'ETEREN C., *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2005, cat. 11 p. 238 (« Données techniques »).

<sup>36</sup> Le triptyque est démantelé au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le panneau central, la *Dernière Cène* (H. 1,83 x L. 1,525 m), reste à Louvain tandis que les panneaux latéraux sont dispersés. L'ensemble est définitivement reconstitué en 1945 et remis en place à Saint-Pierre de Louvain. Pour l'historique du *Triptyque du Saint Sacrement*, voir PÉRIER-D'ETEREN C., *op. cit.*, 2005, p. 38.

<sup>37</sup> DEPUYDT-ELBAUM L., « La restauration du triptyque du Saint Sacrement de Dirk Bouts. La restauration, un moment privilégié », dans : *Bouts Studies, Proceedings of the International Colloquium (Leuven, 26-28 November 1998)*, edited by Bert Cardon, Maurits Smeyers, Roger Van Schoute, Hélène Verougstraete, with the collaboration of Katharine Smeyers, Leuven-Paris-Sterling (Virginia), Peeters, 2001, p. 371-383 ; voir p. 371.

<sup>38</sup> MASSCHELEIN-KLEINER L., DEPUYDT-ELBAUM L., GUISLAIN-WITTERMANN R., GOETGHEBEUR N., GHYS R., « La restauration du triptyque du Saint Sacrement de Dirk Bouts », dans : *Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams primitief te Leuven* sous la direction de Maurits SMEYERS et Katharina SMEYERS, catalogue d'exposition Louvain, Sint-Pieterskerk en Predikherenkerk, 19 septembre – 6 décembre 1998, Louvain, Peeters, 1998, p. 303-317 ; voir p. 304.

<sup>39</sup> PÉRIER-D'ETEREN C., *op. cit.*, 2005, cat. 15, p. 273. La dendrochronologie réalisée par J. Vynkier (IRPA, 1996), complétée par une radiographie, a révélé qu'il s'agit de planches de récupération.

<sup>40</sup> MASSCHELEIN-KLEINER L., DEPUYDT-ELBAUM L., GUISLAIN-WITTERMANN R., GOETGHEBEUR N., GHYS R., *op. cit.*, 1998, p. 304.

<sup>41</sup> DEPUYDT-ELBAUM L., *op. cit.* 2001, p. 382 ; PÉRIER-D'ETEREN C., *op. cit.*, 2005, cat. 15, p. 273.

Werff (1659-1722) représentant *Joseph et le femme de Putiphar*<sup>42</sup>. Cette œuvre présente des points communs avec les panneaux de Louvain. Ainsi, la couche picturale est replacée, avec une gaze intermédiaire, sur un nouveau support en chêne composé, lui, de deux planches assemblées verticalement<sup>43</sup>. Mortemard privilégie le chêne pour ces opérations. Le choix de ce support rappelle les recommandations d'Hacquin en 1798<sup>44</sup>. Peu de cas de substitutions d'un nouveau support de bois sur des œuvres initialement peintes sur bois exécutées par Mortemard nous sont connus<sup>45</sup>. Les deux tableaux de Louvain apportent donc des éléments importants pour une meilleure connaissance des techniques de restauration des supports pratiquées au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le séjour de Mortemard en Belgique s'achève vers 1845. Il s'est employé à faire connaître les procédés mis au point par Hacquin<sup>46</sup> tout en montrant sa dextérité dans le domaine du traitement des supports des peintures, qu'il s'agisse de toile ou de bois. Ces exemples de restaurations réalisées en Belgique contribuent à une meilleure connaissance de l'activité du rentoilier. Il est vraisemblable que celui-ci a travaillé aussi pour le compte d'une clientèle privée. Ses restaurations exécutées pour des marchands ou des collectionneurs ne sont pas documentées dans l'état actuel de nos connaissances.

Les méthodes appliquées par Mortemard trouvent un prolongement à travers l'activité de son élève et neveu, Paul Kiewert (1818-1903 ?) qui exerce également la profession de rentoilier en Belgique à la fin des années 1840 et pendant la décennie 1850<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV 1941.

<sup>43</sup> LE CHANU P., *Compte-rendu d'étude C2RMF n° 4932, dossier avant restauration*, Paris, 4 août 2003. Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF), dossier P 16946.

<sup>44</sup> « Il faut du chêne, préférablement à tout autre bois, le plus vieux, sans nœuds s'il est possible, et surtout sans piqûres de vers (...) ». AMN, P16 1798, 6 février (18 pluviôse an VI), *Mémoire relatif à la conservation des tableaux garantie par l'impression des toiles et des fonds en bois, avec des moyens de préparation qui en assurent la réussite*. Nous pouvons penser que ces remarques, qui s'adressent en premier lieu aux artistes, sont aussi valables pour les restaurateurs.

<sup>45</sup> Il faut ajouter, aux trois œuvres déjà mentionnées, un tableau de Peter Neefs (vers 1578-1656/61) « enlevé et remis sur bois » en 1853, au Louvre, et qui n'a pas pu être identifié (AMN, MM 1853).

<sup>46</sup> La transposition est pratiquée en Belgique depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle par Frédéric Dumesnil (vers 1710-1791), peintre, expert et restaurateur, travaillant pour la famille d'Arenberg. La première transposition effectuée par Dumesnil à Bruxelles est datée de 1741. Voir PÉRIER-D'ETEREN C., *La restauration en Belgique de 1830 à nos jours*, Liège, Mardaga, 1991, p. 26-27 et p. 44, et COEKELBERGHS D., « Précisions sur la vie et l'œuvre du peintre-restaurateur bruxellois Frédéric Dumesnil (vers 1710-1791) », dans : *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, XI, 1969, p. 174.

<sup>47</sup> Formé par Mortemard, Kiewert travaille à Anvers dans les années 1840 puis à Bruxelles entre 1847 et 1850, après avoir été mis à l'épreuve par la commission du musée. Une dispute entre les deux hommes survenue vers 1840, les conduit à mener leur activité séparément et Kiewert fonde alors son propre atelier de rentoilage. En 1841 et 1847, il participe aux expositions des Produits de l'Industrie à Bruxelles et remporte deux médailles. Il rentre en France dans les années 1850 et instal-



De retour à Paris en 1848, après un probable passage en Allemagne<sup>48</sup>, Mortemard se soumet au concours pour le recrutement des restaurateurs organisé par le conservateur des peintures du musée du Louvre, Frédéric Villot (1805-1876) et, à l'issue des épreuves, se classe en deuxième position, prouvant ainsi à nouveau son savoir-faire<sup>49</sup>. Sous le Second Empire, il atteint une certaine reconnaissance professionnelle, comme le montre un passage de l'ouvrage de Simon Horsin-Déon (1812-1882) consacré à la restauration des peintures, dans lequel il écrit « qu'il s'est fait des progrès immenses dans la conservation des tableaux depuis cinquante ans, tant en France que chez nos voisins, et qu'ils sont dus en grande partie, pour le rentoilage, à M. Mortemard qui, depuis 30 ans, n'a cessé d'expérimenter dans sa spécialité »<sup>50</sup>. Il poursuit et achève sa carrière au Musée impérial du Louvre dont il dirige l'atelier de restauration. Il intervient sur des œuvres prestigieuses de la collection comme la très grande toile des *Noces de Cana* de Paul Véronèse, tableau rentoilé en 1851<sup>51</sup>, ou encore les vingt toiles appartenant au cycle de la *Vie de Marie de Médicis* de Rubens, qu'il rentoile ou transpose en 1857 et 1858<sup>52</sup>. La carrière de restaurateur de Mortemard au Louvre prendra fin en 1870 et, après un dernier grand chantier sur les peintures de la galerie d'Apollon<sup>53</sup>, il lèguera son atelier alors situé rue du Jardinnet à Paris, à son élève Claude Chapis<sup>54</sup> (1829-

le son atelier 2, rue de la Visitation-des-Dames-Sainte-Marie, à Paris, en 1855 ; voir PASSIEUX A., *Paul Kiewert (1818-1903 ?), restaurateur de supports de peintures*, mémoire de Master I, École du Louvre, Paris, 2008. Mortemard aurait peut-être laissé un second élève en Belgique, un dénommé F. Léoni, résidant 56, rue du Nord, à Bruxelles, en 1841 (AMRBAB, Fonds Musées, dossier n° 165).

<sup>48</sup> Deux courriers mentionnent le passage de Mortemard en Allemagne : une lettre de Paul Kiewert, datée du 1<sup>er</sup> mars 1840, à la commission du musée de Bruxelles (AMRBAB, Fonds Musées, dossier n° 165, sous-dossier Paul Kiewert 1840) et une lettre d'Ernest Valefille, du 15 juin 1850 à l'administration du Louvre (AMN, O30 97).

<sup>49</sup> Le concours de recrutement des restaurateurs est décidé par le nouveau directeur des musées nationaux, Philippe-Auguste Jeanron (1808-1877), à la suite d'un rapport du conservateur des peintures sur les ateliers de restauration daté du 25 avril 1848. Il est divisé en trois sections : « enlèvement et rentoilage », « nettoyage » et « réparation » (lui-même divisé en deux épreuves). À l'issue du concours sur les supports, trois rentoiliers sont nommés et prennent le titre de « rentoiliers des musées nationaux » (Momper aîné, Mortemard et Momper jeune).

<sup>50</sup> HORSIN-DÉON S., *De la conservation et de la restauration des tableaux. Eléments de l'art du restaurateur ; historique de la partie mécanique de la peinture, depuis sa renaissance jusqu'à nos jours ; classification de toutes les écoles ; recherches et notices sur quelques grands maîtres*, Paris, H. Bossange, 1851, p. 24.

<sup>51</sup> Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV 142. Voir HABERT J., VOLLE N. (dir.), « *Les Noces de Cana* » de Véronèse, une œuvre et sa restauration, Paris, RMN, 1992, p. 98 et 157.

<sup>52</sup> Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV 1769 à 1771, 1773 à 1789 et 1792.

<sup>53</sup> Mortemard intervient à deux reprises sur les peintures de la galerie d'Apollon. Une première campagne importante se déroule en 1848-1850 et la seconde en 1867-1868, à la suite d'une infiltration d'humidité. Voir LAUWICK B., VOLLE N., « La restauration des peintures sous la direction de Duban (1849-1850) », p. 176-179 et LAUWICK B., « L'intervention de 1868 », p. 197-199, dans : *La Galerie d'Apollon au palais de Louvre*, sous la direction de BRESCH-BAUTIER G., Paris, Gallimard/Musée du Louvre, 2004.

<sup>54</sup> Chapis travaille dans l'atelier de Mortemard dans les années 1860. Il est notamment recommandé par le rentoilier pour la restauration des tableaux du musée des Beaux-Arts de Stockholm en 1866. Les deux hommes s'associent en 1868 et fondent la « Maison Mortemard et C<sup>ie</sup> », à la-



1908), qui lui succède au musée du Louvre. Mortemard décède deux ans plus tard, le 15 juin 1872, dans sa résidence à Chartres<sup>55</sup>.

### Remerciements

Nous exprimons notre reconnaissance à Nathalie Volle qui a suivi ce travail ainsi qu'à Hélène Dubois, qui a bien voulu nous faire part de ses observations et de ses conclusions sur les tableaux de Rubens des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Nous souhaitons également remercier Catheline Périer-D'Ieteren pour ses conseils avisés et son aide.

quelle il est fait appel pour la restauration des tableaux du duc d'Aumale (1822-1897) alors en exil en Angleterre (aujourd'hui collection du musée Condé, à Chantilly), en 1869. En 1873, Chapuis installe son atelier au 20, quai de la Mégisserie à Paris, puis au 4, rue des Bourdonnais. Il travaille sur les collections du Louvre jusqu'en 1896. Sur Chapuis et ses activités, voir BARBET E., *Claude Chapuis (1829-1908), rentoileur des musées nationaux, élève et successeur de Mortemard*, mémoire de Master I, École du Louvre, Paris, 2008.

<sup>55</sup> Archives d'Eure et Loir, 3 E O85/246.

## PRÉSENCE DE LA *MADONE AU CHANOINE VAN DER PAELE* DANS L'ART BELGE DES XIX<sup>ème</sup> ET XX<sup>ème</sup> SIÈCLES, III

Didier Martens

S'il existe en Belgique un lieu dans lequel la *Madone au chanoine Van der Paele* (fig. 1) a laissé une trace particulièrement visible, c'est bien l'hôtel de ville de Bruges<sup>1</sup>. On peut en effet identifier, dans la Salle gothique du premier étage, non moins de deux échos du chef-d'œuvre de Jan van Eyck. L'un est peint, l'autre est sculpté.

### Albrecht De Vriendt

C'est en 1886 que les édiles brugeois décidèrent de réaménager en style néo-ogival le premier étage de l'hôtel de ville, tout en préservant sa superbe voûte en bois qui remonte aux dernières années du XIV<sup>ème</sup> ou au tout début du XV<sup>ème</sup> siècle<sup>2</sup>. Ils entendaient doter l'édifice d'une salle monumentale, qui

<sup>1</sup> Le présent article constitue la suite et la conclusion de D. MARTENS, « Présence de la *Madone au chanoine Van der Paele* dans l'art belge des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, I : Joseph Ducq et son *Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean van Eyck* », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 28, 2006, pp. 41-56 et Idem, « Présence de la *Madone au chanoine Van der Paele* dans l'art belge des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, II : Le triptyque Carton par Eugène-Charles Legendre », dans : *Ibidem*, 29, 2007, pp. 65-78.

<sup>2</sup> Voir, sur la Salle gothique de l'hôtel de ville de Bruges et sa décoration, A. DUCLOS, *Bruges. Histoire et souvenirs* [...], Bruges, 1910, p. 452 ; G. et A. MICHIELS, notice et A. JANSSENS de BISTHOVEN, « Gids stadhuis Brugge », dans : *600 jaar Brugs stadhuis 1376-1976* (cat. d'exp.), Bruges, Onthaalcentrum Bank Brussel Lambert, 1976, n° 103 et pp. 56-62 ; J. OGONOVSKY-STEFENS, *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1830-1914)* (*Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, Collection in-8°, 3<sup>ème</sup> série*, 16), Bruxelles, 1999, pp. 246-247, 306-307 (principalement) ; H. VANDENBORRE/ H. WEISSENHORN/ V. DE HOUWER, « De 'Gotische Zaal' van het Brugse stadhuis ; neogotische herinrichting en huidige proefrestauratie », dans : *Monumenten en Landschappen*, 18, sept.-oct. 1999, n° 5, pp. 4-32 ; *Gothique - Néogothique. La salle à l'étage de l'Hôtel de Ville 1905-2005* (cat. d'exp.), Bruges, Stadhuis, 2005-2006.

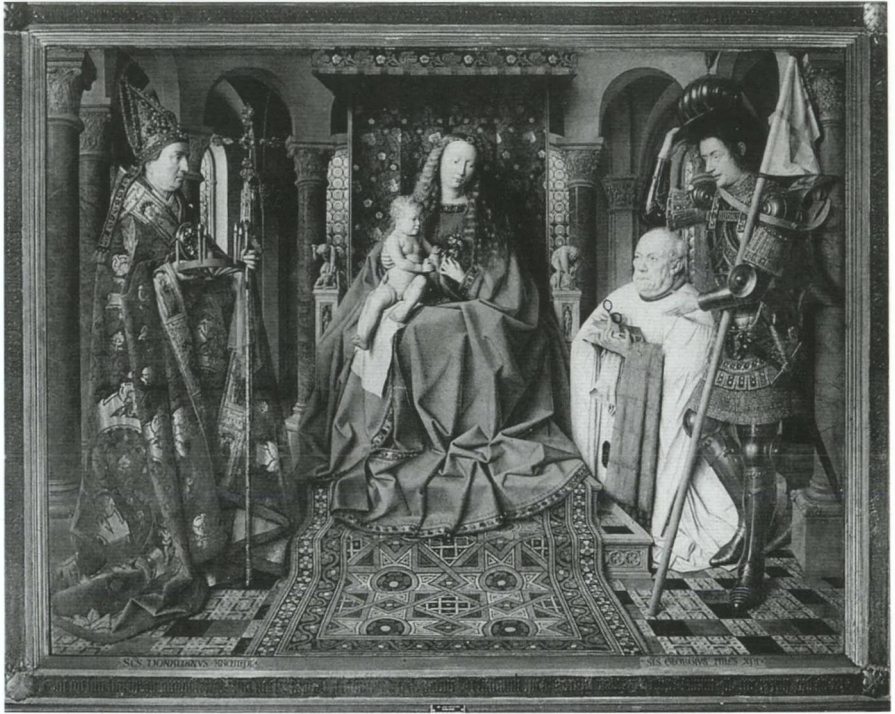


Fig. 1. Jan van EYCK (vers 1390-1441) : *Madone au chanoine Van der Paele* ; Bruges, Groeningemuseum (© KIKIRPA, Bruxelles)

accueillerait cérémonies et réceptions. Cette salle, ils voulurent en faire un véritable sanctuaire civil consacré aux grands hommes de Bruges et du comté de Flandre, ainsi qu'à leurs institutions d'Ancien Régime, un sanctuaire à la fois bigarré et rutilant car il serait orné de blasons, de dorures, de peintures murales et de sculptures en laiton. Suite aux pressions exercées par le ministre de l'Agriculture, de l'Industrie et des Travaux publics Alphonse de Moreau, on confia la conception et l'exécution de la partie picturale du projet à un artiste d'origine gantoise, disciple de Hendrik Leys: Albrecht De Vriendt (1843-1900). L'ensemble fut inauguré officiellement en 1905 en présence du roi Léopold II.

Au nombre des sujets retenus pour les peintures murales figure une visite des autorités brugeoises à l'atelier de Jan van Eyck. Le *bozzetto* sur toile, conservé au Musée des Beaux-Arts d'Anvers, porte la date 1889 et un monogramme ADV clairement inspiré par celui de Dürer<sup>3</sup> (fig. 2). Il est vrai que le célèbre artiste allemand avait le même prénom et, en partie, les mêmes initiales qu'Albrecht

<sup>3</sup> Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, n° d'inv. 1456; huile sur bois; 76 x 51 cm.





Fig. 2. Albrecht DE VRIENDT (1843-1900): *Visite des bourgmestres et des échevins de Bruges à Jan van Eyck* ; Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (© KIKIRPA, Bruxelles).

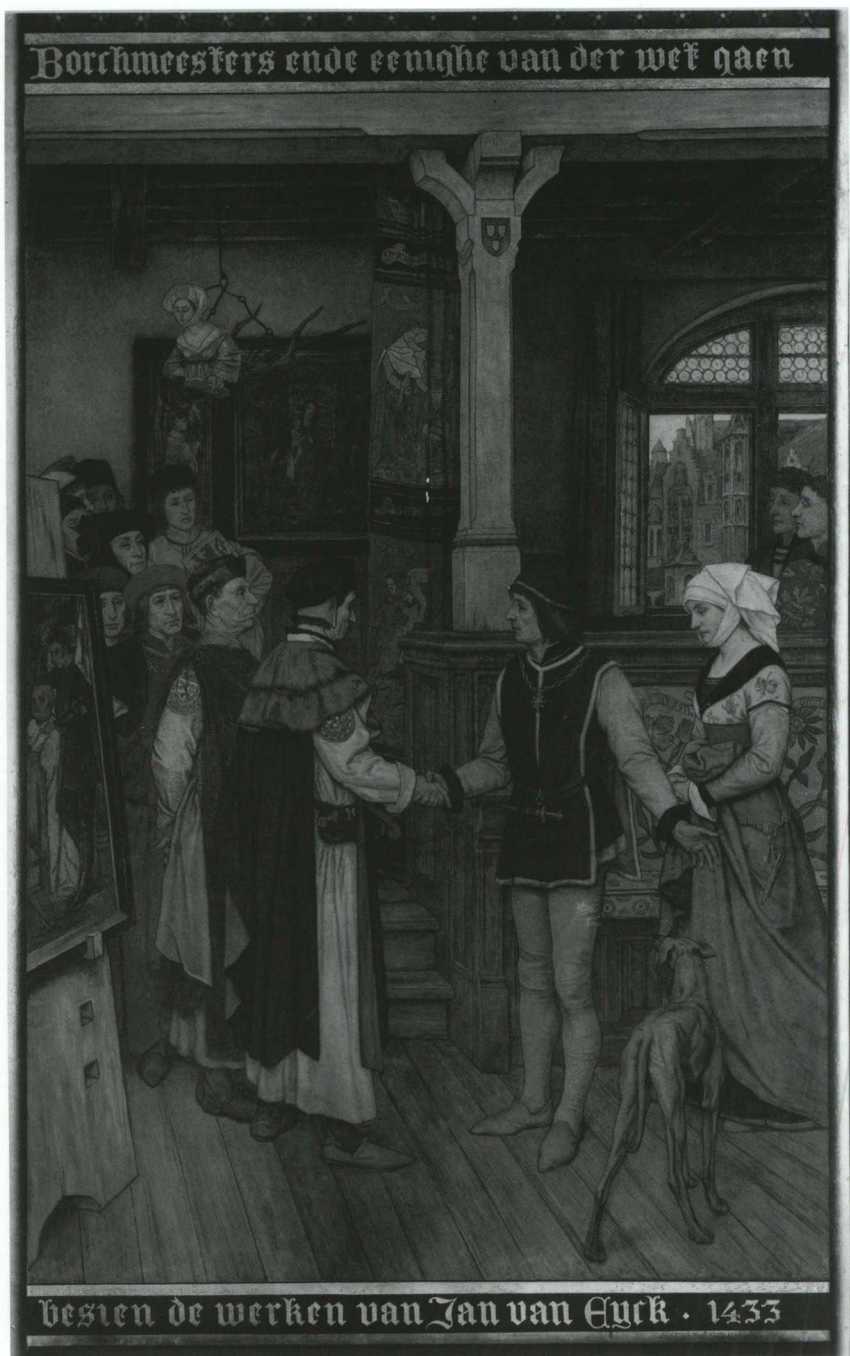


Fig. 3. Albrecht DE VRIENDT (1843-1900): *Visite des bourgmestres et des échevins de Bruges à Jan van Eyck* ; Bruges, Stadhuis, Gotische Zaal (© KIKIRPA, Bruxelles).



De Vriendt. La version monumentale, exécutée à l'encaustique entre deux fenêtres du côté nord de la salle, a été réalisée entre 1895 et 1897<sup>4</sup> (fig. 3).

Le sujet de la peinture murale est identifié par un texte en lettres gothiques, une précaution qui n'était certes pas inutile quand on sait que c'est la première fois dans l'histoire de l'art qu'un tel sujet était traité<sup>5</sup>. On ne pouvait donc compter sur la capacité du spectateur à le reconnaître sans aide. L'inscription précise : « *Borchmeesters ende eenighe van der wet gaen/ besien de werken van Jan van Eyck. 1433* ». Ce texte n'est nullement une invention du peintre ou de ses conseillers : il reproduit, dans un *Middelnederlands* simplifié et quelque peu modernisé pour en faciliter la compréhension, une partie d'un document découvert par l'historien d'art James Weale (1832-1917), qui le fit connaître dès 1863<sup>6</sup>. Il s'agit d'un extrait des comptes des trésoriers de la ville de Bruges. Dans la transcription publiée par Weale en 1863, on lit : « *Item ghegheuen te Joh. Van Heyck tscilders daer de borchmeesters ende eenighe vander wet ghingen besien zeke werken den cnapen ald in hoofsheden vs gro.* »<sup>7</sup>. Suit une traduction française : « Item donné en gratification aux apprentis chez Jean van Eyck, le peintre, où les bourgmestres et quelques-uns du conseil sont allés voir certains travaux, 5 escalins de gros – 3 livres ».

Albrecht De Vriendt a donc représenté la visite des deux bourgmestres de Bruges et de quelques membres du conseil à Jan van Eyck, dans son atelier. À droite, l'artiste, qui porte une calotte de peintre, accueille ses hôtes. Derrière lui se tient son épouse, les mains croisées, les yeux baissés. Les visiteurs sont entrés par la gauche. On reconnaît les deux bourgmestres conduisant la délégation à l'insigne orné du lion brugeois qu'ils arborent sur l'épaule droite. L'un serre la main du peintre, l'autre le dévisage en attendant son tour. Un héraut d'armes accompagne la délégation municipale : il porte le blason de Bruges.

La scène est censée se situer dans l'atelier du peintre. C'est pourquoi on peut voir dans les deux jeunes gens représentés en haut à droite des apprentis de Jan. C'est eux qui reçurent la gratification mentionnée dans les comptes municipaux. Au premier plan, à gauche, se trouve un chevalet. L'œuvre qui y est posée est clairement reconnaissable, bien qu'en partie dissimulée par la bordure de l'encadrement : c'est le fameux panneau-épitaphe de Georges van der Paele. On identifie sans difficulté le chanoine agenouillé, revêtu de l'aube, et saint Georges

<sup>4</sup> Bruges, Stadhuis, Gotische Zaal ; peinture murale à l'encaustique ; 289 x 190 cm.

<sup>5</sup> Le seul commentaire de la composition publié à ce jour se trouve dans E. DHANENS, *Iconografie der Van Eyck's (Vlaamse historische Studies uitgegeven door het Genootschap voor Geschiedenis 'Société d'Émulation' te Brugge, 1)*, Bruges, 1982, pp. 27, 81-82.

<sup>6</sup> W. H. J. WEALE, *Notes sur Jean van Eyck. Réfutation des erreurs de M. l'Abbé Carton et des théories de M. le Comte de Laborde [...]*, Londres/ Berlin/ Leipzig, 1861, pp. 8-9, note 3. Voir, sur l'apport de Weale aux recherches sur Jan van Eyck, L. VAN BIERVLIET, *Leven en werk van W. H. James Weale, een Engels kunsthistoricus in Vlaanderen in de 19de eeuw (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, 53, n° 55)*, Bruxelles, 1991, pp. 138-141.

<sup>7</sup> Voir, pour une transcription améliorée, W. H. J. WEALE, *Hubert and John van Eyck. Their Life and Work*, Londres/ New York, 1908, p. 28, n° 18.



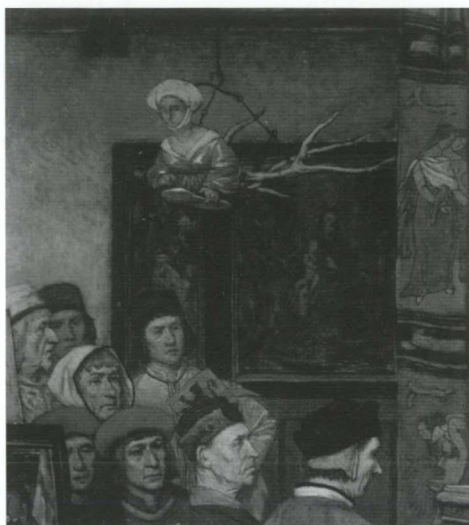


Fig. 4. Albrecht DE VRIENDT (1843-1900): *Visite des bourgmestres et des échevins de Bruges à Jan van Eyck* (détail); Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (© KIKIRPA, Bruxelles).

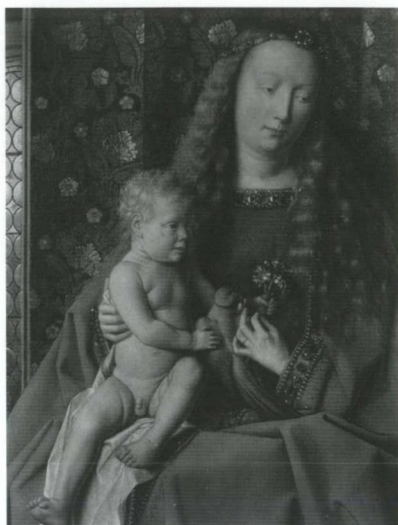


Fig. 5. Jan van EYCK (vers 1390-1441): *Madone au chanoine Van der Paele*; Bruges, Groeningemuseum (© KIKIRPA, Bruxelles).

en armure, maintenant sous le bras la bannière à la croix rouge qui lui sert d'attribut. À l'arrière-plan, à gauche, une autre œuvre de l'artiste est suspendue au mur. Il s'agit cette fois d'une peinture eyckienne imaginaire : un triptyque dont le panneau central représente une *Vierge à l'Enfant* trônant, entourée de deux saints (?) debout et d'un donateur agenouillé en prière. Dans le *bozzetto* d'Anvers, on reconnaît clairement, sur ce même triptyque (fig. 4), le groupe marital du panneau-épitaphe (fig. 5). L'Enfant est assis sur les genoux de sa Mère, les jambes écartées tournées vers la gauche. N'ayant pu inclure les figures de Marie et de son Fils à l'intérieur du 'tableau dans le tableau' du premier plan, Albrecht De Vriendt les avait initialement rejetées au fond de la scène, dans un second tableau. L'idée de découper de la sorte la *Madone au chanoine Van der Paele* ne fut finalement pas retenue. Dans la version murale, le groupe de la Vierge à l'Enfant visible sur le panneau central du triptyque n'évoque plus le panneau-épitaphe du chanoine. L'Enfant, aux jambes tournées vers la droite, est debout sur les genoux de sa Mère.

La version murale est habilement composée. Le peintre a disposé le texte de telle manière que le mot *Borchmeesters* surmonte les deux bourgmestres de Bruges, tandis que le nom *Jan van Eyck* se trouve juste au-dessous de la figure du peintre. Celle-ci est mise particulièrement en évidence par le pilier en bois qui la prolonge vers le haut, ainsi que par les nombreux personnages tournés vers

elle. Même le chien au premier plan dirige son museau vers le maître brugeois, lequel constitue donc bien l'un des axes principaux de l'image.

Un second axe vertical important s'impose également au spectateur : celui suggéré par la construction perspective du plancher<sup>8</sup>. Le point de fuite retenu par Albrecht De Vriendt est fortement décentré. Il se situe au niveau de la bordure gauche de la peinture murale. Étant donné que le spectateur réel tend à s'identifier au spectateur fictif en fonction duquel le peintre a conçu son image, ses regards convergeront tout naturellement vers la gauche, dans la direction du chevalet et du tableau. Même si elle est en partie dissimulée, la *Madone au chanoine Van der Paele* apparaît de ce fait comme un acteur essentiel dans la représentation.

La fameuse visite ne peut être située au jour près sur la base des comptes communaux, aucune mention de date n'accompagnant le poste de dépenses découvert par Weale. Dans la mesure toutefois où d'autres postes de dépense figurant dans le même compte sont datés, l'historien d'art anglais avait conclu en 1863 que les édiles brugeois avaient dû effectuer leur visite entre le 17 juillet et le 16 août 1432<sup>9</sup>. Alexandre Pinchart lui a aussitôt donné raison<sup>10</sup>. Ces auteurs se sont en revanche affrontés sur la question de savoir quelles œuvres les deux bourgmestres et « ceux du conseil » avaient bien pu voir dans l'atelier du peintre. Selon Weale, ils eurent notamment l'occasion d'admirer la *Madone d'Ince Blundell Hall*, conservée aujourd'hui à Melbourne, et le portrait du pseudo-*Gilles Binchois* de la National Gallery de Londres : ces deux tableaux portent la date 1432. En revanche, selon Pinchart, c'est l'*Agneau mystique* que les visiteurs purent contempler en primeur.

Albrecht De Vriendt semble avoir eu à ce sujet une troisième opinion. Si l'on en croit la peinture de la Salle gothique, au moment de la visite des édiles brugeois, Jan van Eyck avait déjà commencé la *Madone* de Georges van der Paele. C'est là une hypothèse pour le moins fragile qui, semble-t-il, n'a été endossée par aucun historien d'art. En effet, le tableau-épitaphe du chanoine brugeois a été achevé en 1436, comme l'indique une inscription apposée sur le cadre. Peut-on imaginer que l'artiste y aurait travaillé durant quatre ans ? Le panneau ne mesure que 122 cm de hauteur sur 158 en largeur. Albrecht De Vriendt devait être conscient de la difficulté qu'il y avait à vouloir associer la visite des bourgmestres de Bruges dans l'atelier de Jan van Eyck et la *Madone au chanoine Van der Paele*. C'est sans doute pour cette raison que, faisant fi de l'opinion des archivistes, il a avancé cette visite à l'année 1433. L'écart par rapport à la date d'achèvement du tableau-épitaphe diminuait ainsi, fort opportunément, d'une année...

<sup>8</sup> On relèvera dans la peinture murale une erreur de perspective: les fuyantes du plancher ne correspondent pas exactement avec celles des entrants du plafond. Dans la partie supérieure de l'image, le point de vue adopté est donc un peu moins décentré vers la gauche. Cette incohérence n'apparaît pas sur le *bozzetto*.

<sup>9</sup> W. H. J. WEALE, *op.cit.*, 1861, pp. 8-9, note 3.

<sup>10</sup> A. PINCHART, *Documents authentiques relatifs aux frères Van Eyck et Roger van der Weyden et ses descendants*, Bruxelles, 1863, pp. 25-26.



De toute évidence, Albrecht De Vriendt voulait intégrer dans la scène historique la *Madone au chanoine Van der Paele* et lui faire jouer un rôle important. Cette décision pourrait avoir été inspirée par le tableau de Ducq *Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean van Eyck, à Bruges*. Certes, l'œuvre originale avait été dès 1820 la proie des flammes mais la gravure de Charles Normand, publiée en 1823, en avait gardé le souvenir. Outre le thème commun de la visite à l'atelier eyckien, on relèvera, dans les deux compositions séparées par près de soixante-dix ans, une mise en scène analogue du récit. Tout comme



Fig. 6. Joseph DUCQ (1762-1829): *Antonello de Messine introduit dans l'atelier de Jean van Eyck à Bruges* (détail) ; Bourg-en-Bresse, Musée de Brou (photo auteur).



Antonello et ses compagnons, les « bourgmestres et ceux de la loi » entrent par la gauche et s'arrêtent au milieu de l'image, l'épouse du peintre se trouvant à main droite. Mais c'est surtout l'association, dans l'atelier présumé de Jan van Eyck, de la *Madone au chanoine Van der Paele* et d'un triptyque imaginaire, à l'exclusion de toute autre peinture, qui accrédite l'hypothèse qu'Albrecht De Vriendt devait connaître la composition de Ducq. On relèvera des similitudes qui ne peuvent que difficilement être fortuites (fig. 6) : les deux échantillons de la production eyckienne se trouvent à proximité l'un de l'autre ; le triptyque est présenté en vue frontale, suspendu au mur du fond, tandis que le tableau-épitaphe du chanoine apparaît de biais, sur un chevalet dressé au premier plan.

On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, que, dans la peinture d'Albrecht De Vriendt et dans celle de Ducq, la *Madone au chanoine Van der Paele* assume fondamentalement la même fonction d'écho. Elle constitue un reflet pictural de la scène : à la visite profane d'Antonello ou des magistrats brugeois à l'atelier eyckien répond une visite sacrée, celle du pieux chanoine, accompagné par saint Georges, à la Vierge Marie et à son Fils. Insérée dans un tel contexte, la *Madone* de Georges van der Paele apparaît comme une illustration du principe même du nouveau réalisme flamand, une esthétique en prise sur la vie réelle, qui la nourrirait. Davantage que ne l'avait fait Ducq, Albrecht De Vriendt a toutefois tenu, au-delà du parallélisme structurel, à mettre en évidence ce qui sépare une visite à caractère sacré d'une visite laïque. Si, dans le tableau eyckien, le chanoine de Saint-Donatien est représenté agenouillé et si saint Georges soulève humblement son casque, l'un et l'autre manifestant ainsi une déférence particulière à l'égard de la Mère de Dieu et de son Fils, en revanche, Albrecht De Vriendt suggère que les édiles brugeois et le peintre se saluèrent comme des égaux. Leurs corps sont bien droits, leurs têtes situées à la même hauteur. C'est sans doute pour souligner ce rapport d'égalité qu'Albrecht De Vriendt a finalement décidé de représenter Jan van Eyck avec sa calotte de peintre, un élément qu'il avait omis sur le *bozzetto*. Le peintre à la tête couverte semble ainsi répondre aux bourgmestres, coiffés de leurs toques.

Si l'insertion du panneau de la *Madone au chanoine Van der Paele* au premier plan de la scène permet à Albrecht De Vriendt de mettre en relation la vie réelle dans l'atelier du maître avec sa production picturale, ce même panneau possède également, dans le contexte de la Salle gothique, une dimension commémorative. Il faut rappeler ici que, face à l'hôtel de ville, se dressait jusqu'en 1799, sur le côté nord de la place du Bourg, l'ancienne cathédrale de Bruges, Saint-Donatien<sup>11</sup>. Plusieurs peintures, dont notamment une toile de Jan Baptist van Meuninxhove, signée et datée 1672, nous en ont conservé le souvenir<sup>12</sup> (fig. 7).

<sup>11</sup> Voir, sur l'ancien Saint-Donatien, *Sint-Donaas en de voormalige Brugse kathedraal*, Bruges, 1978 ; *De Brugse Burg. Van grafelijke versterking tot moderne stadskern* (Archeo-Brugge, 2), Bruges, 1991 ; *Sint-Donaas Brugge. Leven en dood van een kathedraal* (Brugge Stedelijke Musea en Museumvrienden, *Museumbulletin*, 19, 1999, n°s 4-5) (cat. d'exp.), Bruges, Gruuthusemuseum, 1999-2000.

<sup>12</sup> Voir, sur cette œuvre, H. VLIEGHE, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderijen 17de en 18de eeuw*, Bruges, 1994, p. 188.



Fig. 7. Jan Baptist van MEUNINCKXHOVE (mort en 1703): *Vue de l'ancienne place du Bourg à Bruges* ; Bruges, Groeningemuseum (© KIKIRPA, Bruxelles).

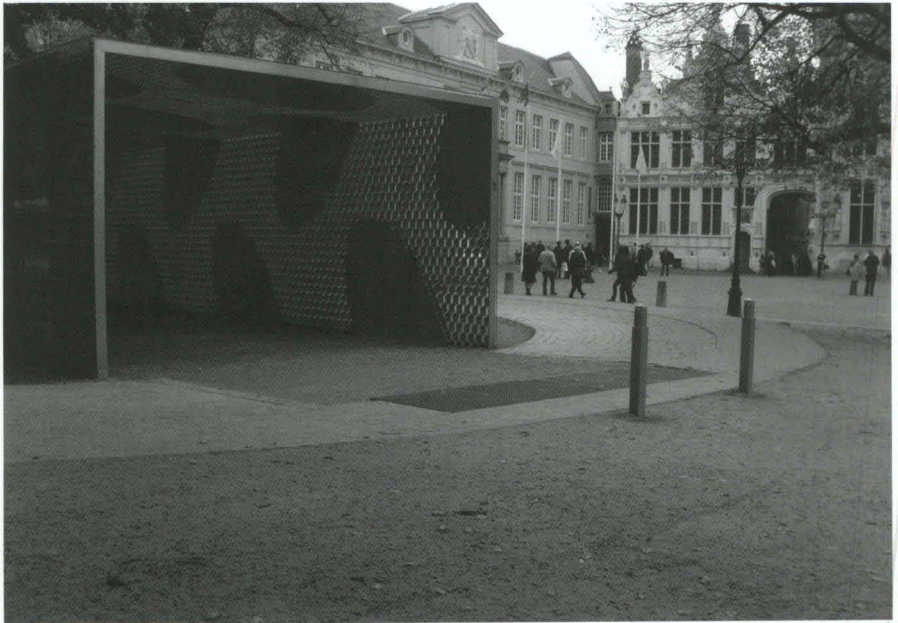


Fig. 8. La place du Bourg à Bruges, état actuel, octobre 2008 (photo auteur).



Ce sanctuaire historique, qui remontait au X<sup>ème</sup> siècle et qui avait joui pendant tout le Moyen Âge de la protection des comtes de Flandre, fut vendu le 28 avril 1799 comme simple carrière. Deux jours plus tard, on mit à l'encan son mobilier : peintures, sculptures, orfèvreries, etc... Ainsi vidé de son contenu, le vénérable édifice fut alors démonté pierre par pierre. Ce sacrilège eut un immense impact dans la population locale. Un témoin des événements, le Brugeois Jozef van Walleghem, y vit « un cas affreux de dévastation d'église, dont on ne trouve l'exemple dans aucune chronique », la dispersion du mobilier sacré de l'ancienne cathédrale ne pouvant être comparée, selon lui, « à aucun iconoclasme des siècles précédents »<sup>13</sup>. En 1999, à l'occasion du bicentenaire des événements, Valentin Vermeersch évoquait encore « cette catastrophe pour le patrimoine artistique de Bruges »<sup>14</sup>. La destruction de Saint-Donatien laissa, dans le tissu de la ville, une lacune qui ne fut jamais comblée. On renonça à rebâtir l'édifice et le site devint une zone tabou de l'urbanisme brugeois. Jusqu'en 2002, il est demeuré vierge de toute construction. C'est alors que fut installé, par-dessus l'ancienne nef, un petit pavillon provisoire et transparent, destiné aux promeneurs<sup>15</sup> (fig. 8).

Dans le décor d'un sanctuaire civil voué, comme il a été dit, à la mémoire des gloires passées de Bruges et du comté de Flandre, ainsi que de leurs institutions d'Ancien Régime, la référence à Saint-Donatien ne pouvait évidemment manquer. La proximité immédiate de son emplacement ancien faisait même de la Salle gothique un mémorial providentiel pour la cathédrale défunte. Celle-ci est évoquée de manière multiple dans le décor figuré.

On relèvera tout d'abord, sur le mur est, la présence de deux effigies en pied de saint Donatien. L'une, peinte, a été conçue par Albrecht De Vriendt (fig. 9); l'autre, sculptée, par Julius Anthone (figg. 15, 16). L'évêque rémois du IV<sup>ème</sup> siècle est représenté selon une formule qui était déjà attestée à Bruges avant l'époque de Jan van Eyck mais qui fut popularisée par la *Madone au chanoine Van der Paele* : il tient en main une roue sur laquelle sont fichées des bougies allumées<sup>16</sup>. Selon la légende, c'est cette roue qui, une fois déposée sur les eaux du Tibre, se serait miraculeusement immobilisée à l'endroit même où gisait le corps de Donatien. Le saint put ainsi être retiré des profondeurs du fleuve et revint à la vie grâce aux prières du pape Denys.

Une troisième effigie de saint Donatien tenant en main la roue aux chandelles est visible sur le mur nord de la Salle gothique. Moins aisée à reconnaître

<sup>13</sup> Ces passages sont empruntés à A. VANDEWALLE, « De afbraak van de Sint-Donaaskerk », dans : *Sint-Donaas Brugge, op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>14</sup> V. VERMEERSCH, introduction, dans : *Sint-Donaas Brugge, op. cit.*, p. 1.

<sup>15</sup> Dans un premier temps, il était prévu que ce pavillon, conçu par l'architecte japonais Toyo Ito pour mettre en valeur Bruges en tant que 'capitale européenne de la culture', serait démonté au terme de l'année 2002. La faveur rencontrée par l'édifice auprès des amateurs d'architecture contemporaine a finalement entraîné son classement en mars 2008. Le pavillon, qui s'était fortement dégradé depuis 2002, a été tout récemment restauré.

<sup>16</sup> Voir, sur l'iconographie de saint Donatien, S. VANDENBERGHE, « De iconografie van Sint-Donatianus », dans : *Sint-Donaas Brugge, op. cit.*, p. 2.



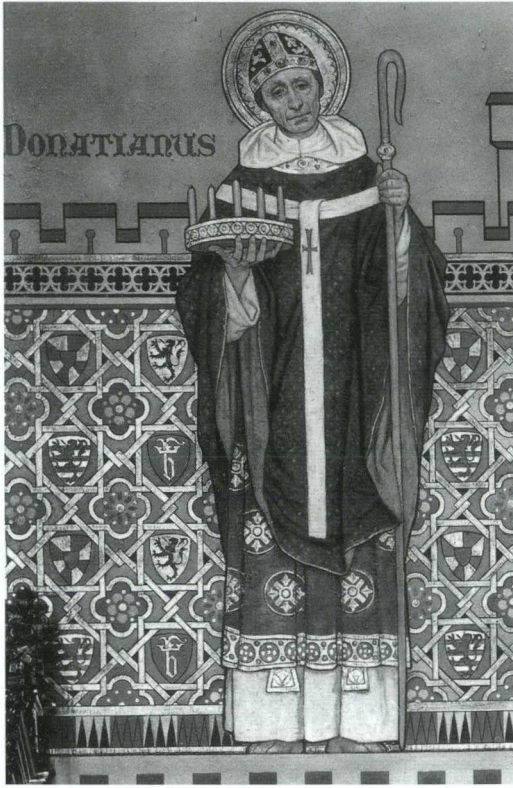


Fig. 9. Albrecht DE VRIENDT (1843-1900):  
*Saint Donatien* ; Bruges, Stadhuis, Gotische Zaal  
 (© KIKIRPA, Bruxelles).

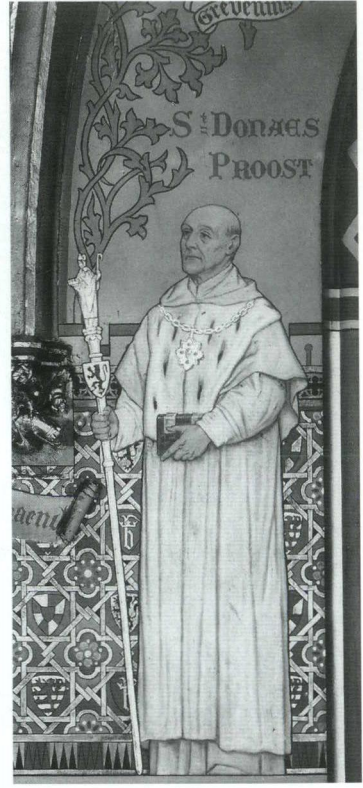
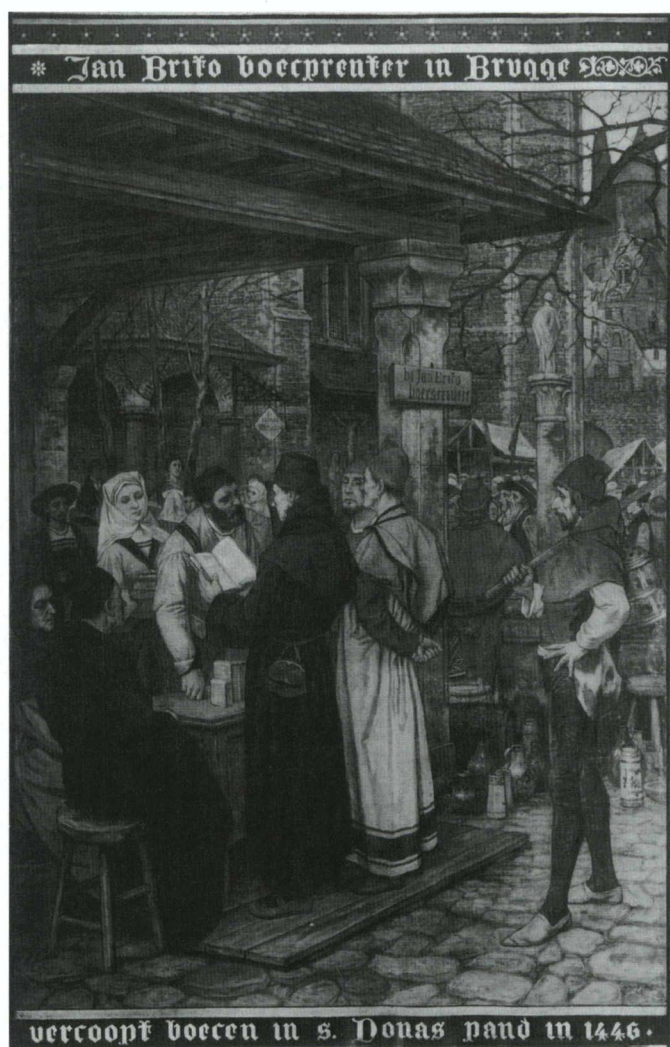


Fig. 10. Albrecht DE VRIENDT (1843-1900):  
*Le Prévôt de Saint-Donatien* ;  
 Bruges, Stadhuis, Gotische Zaal  
 (© KIKIRPA, Bruxelles).

car de format miniature, cette effigie surmonte le bâton du *Prévôt de Saint-Donatien* (*St Donaes/ Proost*), l'autorité ecclésiastique qui se trouvait à la tête de l'important chapitre cathédral (fig. 10).

Si, dans la Salle gothique, la paroi ouest, attenante à Saint-Basile et à la chapelle du Saint-Sang, accueille une représentation monumentale du *Comte Thierry d'Alsace rapportant à Bruges en l'an 1100 la relique du Saint-Sang* (*Grave Diederick geeft thelich Bloed an Brugghe MXIc*), c'est sur la paroi nord que, fort logiquement, se concentrent les références à Saint-Donatien. Là, pour le visiteur de l'hôtel de ville, les images peuvent véritablement se superposer à l'édifice disparu, dont on aperçoit l'emplacement par les fenêtres. Outre l'effigie du prévôt du chapitre, déjà mentionnée, il faut signaler, sur la même paroi nord, juste à droite de la *Visite des bourgmestres et des échevins de Bruges à Jan van Eyck*, une représentation de format similaire : *Jean Brito, l'imprimeur, vendant*

Fig. 11. Albrecht DE VRIENDT (1843-1900): *Jean Brito, l'imprimeur, vendant ses livres dans le cloître de Saint-Donatien en 1446*; Bruges, Stadhuis, Gotische Zaal (© KIKIRPA, Bruxelles).



*ses livres dans le cloître de Saint-Donatien en 1446 (Jan Brito boecprenter in Brugge/ vercoopt boecen in s. Donas pand in 1446) (fig. 11). Le choix de ce sujet pour le moins original permettait à Albrecht De Vriendt d'évoquer la figure du prétendu inventeur brugeois de l'imprimerie, redécouvert au XIXème siècle<sup>17</sup>. Mais surtout, le thème choisi offrait la possibilité de faire ressurgir en peinture une partie de la cathédrale disparue. L'artiste a reproduit les échoppes de Jean Brito et de son concurrent Colard Mansion, identifiées par des pancartes. Derrière*

<sup>17</sup> Voir, sur Jean Brito, A. SCHOUTEET, notice, dans : *Nationaal biografisch woordenboek*, 5, Bruxelles, 1972, coll. 145-150.



le cloître proprement dit, on aperçoit une partie du côté nord de Saint-Donatien. Le nom même de l'église est inscrit en lettres d'or au bas de la peinture.

L'insertion de la *Madone au chanoine Van der Paele* au premier plan de la *Visite des bourgmestres et des échevins de Bruges à Jan van Eyck* participe fondamentalement de la même démarche allusive, visant à perpétuer la mémoire de la cathédrale disparue. Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, le panneau-épitaphe demeura à Saint-Donatien, dont il constituait sans doute l'ornement le plus célèbre. Initialement, il se serait trouvé dans la chapelle des saints Pierre et Paul, où était enterré le chanoine<sup>18</sup>. Entre 1588 et 1629, le tableau aurait même été placé sur le maître-autel de la cathédrale<sup>19</sup>. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, il est mentionné dans la sacristie<sup>20</sup>. Saisi en 1794 par les troupes françaises et envoyé à Paris, il ne revint à Bruges qu'en 1816. Faute de pouvoir être replacé à Saint-Donatien, il fut alors confié à l'Académie des Beaux-Arts de Bruges.

Les années de l'exil parisien ne purent faire oublier le lien qui unissait le chef-d'œuvre eyckien à Saint-Donatien. Il est vrai que la figure en pied de l'évêque rémois, sur le côté gauche du panneau, accompagnée de son attribut iconographique et de l'inscription S[AN]C[TU]S DONACIANUS ARCHIEP[IS]C[OPUS], conférait une dimension visible à ce lien. En outre, au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle s'est forgée l'idée selon laquelle Jan van Eyck aurait reproduit dans son tableau le chœur de l'ancien Saint-Donatien. En 1863, dans le *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges*, James Weale écrit : « La Vierge est assise sur un trône placé au milieu de l'abside du chœur d'une église, peut-être la cathédrale de S. Donatien [...] »<sup>21</sup>. Si l'historien d'art anglais devait par la suite changer d'opinion et remettre en question cette identification<sup>22</sup>, elle fut toutefois reprise au XX<sup>ème</sup> siècle par plusieurs chercheurs<sup>23</sup>. La peinture devint ainsi, dans la littérature scientifique, une sorte de 'portrait' de l'édifice disparu.

<sup>18</sup> Voir, à ce sujet, M. P. J. MARTENS, *Artistic Patronage in Bruges Institutions, ca. 1440-1482* (thèse), Santa Barbara, University of California, 1992, pp. 176, 182-183. Voir aussi, pour une autre localisation possible dans Saint-Donatien, W. WILHELMY, *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts* (Kunstgeschichte, 20), Münster/ Hamburg, 1993, pp. 93-94.

<sup>19</sup> J. L. MEULEMEESTER, « Een kleine aanvulling betreffende de geschiedenis van het schilderij *O.-L.-Vrouw met het Kind en kanunnik Joris van der Paele* van Jan van Eyck », dans : *Biekorf*, 96, 1996, pp. 114-116.

<sup>20</sup> Voir, sur l'histoire de la *Madone au chanoine Van der Paele* à partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle, A. JANSSENS DE BISTHOVEN/ M. BAES-DONDEYNE/ D. DE VOS, *Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge), Bruges, 1 (Corpus de la peinture du XV<sup>ème</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, 1)*, Bruxelles, 1983, pp. 207-210, 227-233.

<sup>21</sup> W. H. J. WEALE, *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges. Notices et descriptions avec monogrammes, etc.*, Bruges/ Londres, 1861, pp. 12-13.

<sup>22</sup> W. H. J. WEALE, *op. cit.*, 1908, p. 76.

<sup>23</sup> Voir notamment J. DE JONG, *Architectuur bij de Nederlandsche schilders voor de Hervorming*, Amsterdam/ Malines, 1934, pp. 69-70 ; D. DE VOS, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderijen 15de en 16de eeuw*, Bruges, 1979, p. 221.



Dans son commentaire de la *Madone au chanoine Van der Paele* publié en 1896, le critique et artiste peintre bruxellois Jules Du Jardin (1863-1910 ?)<sup>24</sup> passe quasi sans transition de la description de l'œuvre à sa spoliation par les Français et à la destruction de la cathédrale<sup>25</sup>. « La *Vierge glorieuse* –c'est ainsi qu'il dénomme le panneau- se trouve placée au centre [...], assise sur un trône que surmonte un dais [...]; devant le trône, agenouillé, le chanoine Georges de Pala, donateur du tableau, un livre de prière entre les mains ». L'auteur cite en traduction l'inscription dans le bas du cadre, puis conclut : « Dans le principe, la *Vierge glorieuse* appartenait à l'église Saint-Donat ». « Ce détail d'ailleurs, poursuit-il, serait d'assez minime importance, s'il n'élucidait certaine phase de la biologie –qu'on nous passe le mot!- de cette composition. Durant la Révolution française de 1793, les républicains s'accaparèrent (*sic*) de toutes les œuvres d'art qui se trouvaient dans les pays conquis, pour les transporter à Paris ; la *Vierge glorieuse* subit semblable sort : elle fut enlevée du maître-autel de l'église Saint-Donat, et ne devait plus hélas! y être replacée. Un agent de la République survint, à Bruges, le 15 août 1794. Il fit convoquer, à Paris, la page magistrale [...]. Puis, le barbare ordonna d'incendier la basilique, édifiée sur la place du Bourg, en face de l'hôtel de ville ».

Ce texte, qui comporte plusieurs erreurs factuelles -le panneau eyckien ne se trouvait plus sur le maître-autel de Saint-Donatien lors de sa confiscation et la cathédrale ne fut pas détruite par le feu- est sans doute révélateur d'un état d'esprit qui devait régner à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, dans les milieux cultivés, à Bruges mais aussi dans le reste de la Belgique : devant la *Madone au chanoine Van der Paele*, on ne pouvait s'empêcher de penser à la destruction sacrilège de son ancien écrin, Saint-Donatien. En représentant dans une salle de l'Hôtel de Ville, au premier plan de la *Visite des bourgmestres et des échevins de Bruges à Jan van Eyck*, le panneau de la *Madone au chanoine Van der Paele*, Albrecht De Vriendt ne se bornait pas à opérer une reconstitution historique. Il mobilisait dans le public des souvenirs qui, si l'on en juge par le ton passionné de Jules Du Jardin, étaient restés traumatisants.

## Edmond Van Hove

En 1889, le peintre Edmond Van Hove (1851-1913), qui fut professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Bruges de 1878 à 1911, fit le portrait de l'un de ses prédécesseurs dénommé Karel Recour. On conserve dans les collections municipales aussi bien le dessin préparatoire<sup>26</sup> (fig. 12) que la version de format

<sup>24</sup> Voir, sur Jules Du Jardin, J. ZEEBROEK-HOLLEMANS, notice, dans : *Le Dictionnaire des peintres belges du XIV<sup>ème</sup> siècle à nos jours* [...], Bruxelles, 1995, p. 405.

<sup>25</sup> J. DU JARDIN, *L'Art flamand, I: Les Gothiques et les Romanistes*, Bruxelles, 1896, p. 14.

<sup>26</sup> Bruges, Stedelijke Musea, Steinmetzkabinet, n° d'inv. 0.172 ; dessin sur papier ; 52 x 44 cm. Voir, sur cette œuvre, E. HOSTEN/ E. I. STRUBBE, *Catalogue illustré du Musée communal des Beaux-Arts à Bruges*, Bruges, 1932, n° 172 ; C. VAN DE VELDE, *Stedelijke Musea Brugge, Steinmetzkabinet. Catalogus van de tekeningen*, Bruges, 1984, 2, p. 278.

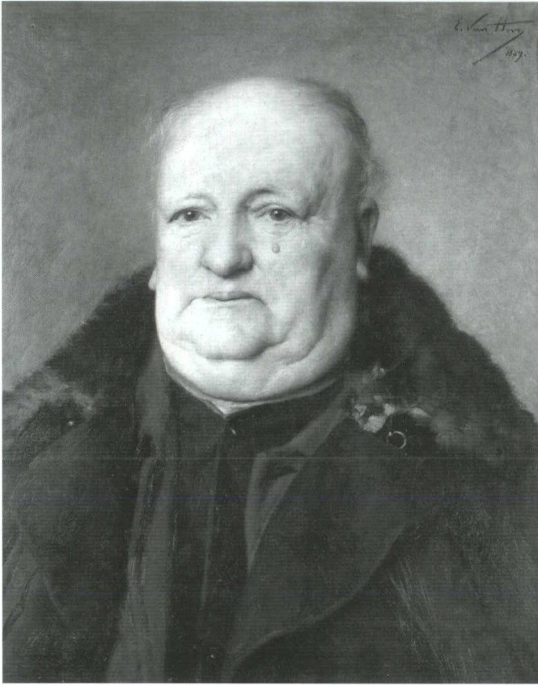


Fig. 12. Edmond VAN HOVE (1851-1912): *Karel Recour* ; Bruges, Stedelijke Musea, Steinmetzkabinet (© KIKIRPA, Bruxelles).

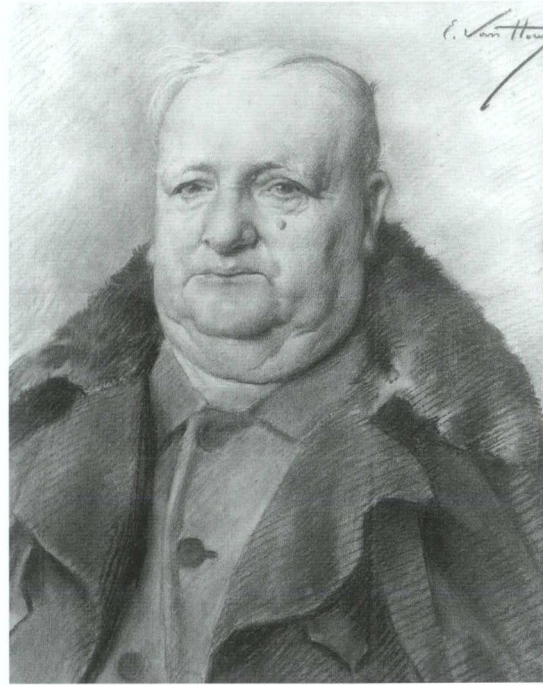


Fig. 13. Edmond VAN HOVE (1851-1912): *Karel Recour* ; Bruges, Groeningemuseum (© KIKIRPA, Bruxelles).

identique peinte sur panneau d'acajou<sup>27</sup> (fig. 13). Cette dernière est signée et datée 1889.

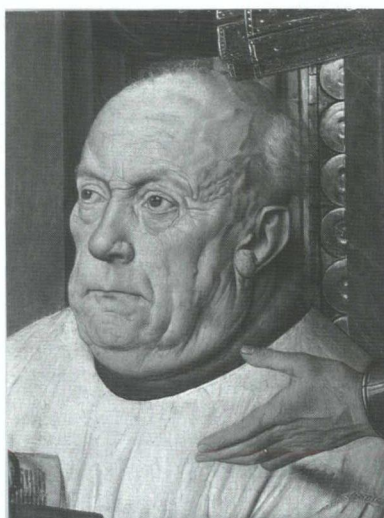
Edmond Van Hove est principalement connu des historiens d'art pour ses œuvres influencées par l'art des Primitifs flamands<sup>28</sup>. Il a notamment réalisé en 1895 l'effigie à mi-corps d'un jeune homme en armure devant une vue de

<sup>27</sup> Bruges, Groeningemuseum, n° d'inv. 1211 ; huile sur bois ; 54 x 44,5 cm. Voir, sur cette œuvre, H. PAUWELS, *Musée Groeninge. Catalogue*, Bruges, 1963, n° 247.

<sup>28</sup> Voir, sur Edmond Van Hove, J. DU JARDIN, *L'Art flamand, 5 : Les artistes contemporains*, Bruxelles, 1999, pp. 142-143 ; D. DE VOS, *Groeningemuseum Brugge (Musea nostra, 1)*, Bruxelles, 1987, pp. 93-95 ; M. VERKEST, *Studiën over Brugsche Kunstenaars, met talrijke platen, naar werken en teekeningen van Edmond van Hove, Sander Hannotiau, Hendrik Pickery, Gustaaf Pickery, Karel Rousseau, Flori van Acker, Emiel Verbrugge*, Tongres, 1900, pp. 9-19, 83 ; F. BONNEURE, notice, dans : *Lexicon van Westvlaamse beeldende kunstenaars, 1*, Courtrai, 1992, p. 124 ; B. FORNARI, notice, dans : *Le Dictionnaire des peintres belges du XIV<sup>ème</sup> siècle à nos jours [...]*, Bruxelles, 1995, pp. 1082-1083 ; D. MARECHAL, « Schenking van portretten door Edmond Van Hove », dans : *Brugge Stedelijke Musea en Museumvrienden, Museumbulletin*, 16, 1996, n° 4, pp. 3-5.



Fig. 14. Jan van EYCK (vers 1390-1441) : *Madone au chanoine Van der Paele* (détail); Bruges, Groeningemuseum (© KIKIRPA, Bruxelles).



Bruges, les mains jointes en prière<sup>29</sup>. On reconnaît clairement dans ce panneau l'influence du *Martin van Nieuwenhove* de Hans Memling, aussi bien dans le visage que dans la coiffure. Van Hove s'est efforcé de faire ressembler son modèle à un Flamand du XV<sup>ème</sup> siècle.

Le portrait de Karel Recour semble participer de la même veine. Cette fois, c'est le visage de Georges van der Paele (fig.14) qui apparaît, comme par un effet de surimposition, au travers de celui de l'ancien professeur d'académie. Edmond Van Hove et Karel Recour ne pouvaient pas ne pas connaître cette effigie de donateur, dans laquelle Eugène Fromentin voyait « incontestablement le plus fort morceau du tableau ». Alors que le peintre-écrivain français passe très vite sur les autres personnages –la Vierge, l'Enfant, le saint Georges et le saint Donatien, il décrit par le menu la tête du chanoine, avant de conclure : « Ce gros visage flasque et rugueux est une merveille de dessin physiognomique et de peinture. Tout l'art d'Holbein est là dedans »<sup>30</sup>. Le même parti-pris se remarque dans la description que l'homme politique français Léon Gambetta (1838-1882) donna du chef-d'œuvre eyckien dans une lettre postée à Bruges vers 1865<sup>31</sup>. « Avec cette tête si puissante, note-t-il, le tableau s'explique et Van Eyck ne l'a fait que pour mettre en relief cette étonnante figure [...] ». Et dans un commentaire récent de 1991, on peut lire : « En dépit de ses multiples effets de texture, il y a clairement dans l'œuvre un centre humain psychologique, sous la forme de son donateur, un chanoine séculier dénommé Georges van der Paele. C'est

<sup>29</sup> L'œuvre est reproduite et brièvement commentée dans : J. VAN CLEVEN *et alii*, *Neogotiek in België*, Gand/ Tielt, 1994, p. 143.

<sup>30</sup> E. FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois. Belgique-Hollande* (éd. par J. Foucart), Paris, 1965, p. 408

<sup>31</sup> Cette lettre est reproduite dans : J. REINACH, « Le Van Eyck de Bruges. Une lettre de Gambetta », dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>ème</sup> série, 36, 1906, pp. 336-339.



vers lui que convergent les gestes et les regards des autres personnages de la peinture ; où que nos yeux puissent s'aventurer, nous sommes toujours ramenés à sa physionomie finement dessinée »<sup>32</sup>.

Il est probable, sinon certain, qu'il existait une ressemblance entre l'ancien professeur d'académie et le chanoine et que c'est cette ressemblance qui fit naître chez Van Hove le désir de faire le portrait de Karel Recour. L'érudite flamingant Médard Verkest (1863-1908) rapportera en 1900, dans un long article monographique sur Van Hove, que c'est bien ce dernier qui prit l'initiative de peindre Recour<sup>33</sup>. Pour peu que l'on prête foi à leurs portraits respectifs, Van der Paele et Recour possédaient tous deux un visage massif, 'carré' ; ils avaient développé une forte calvitie et un double menton. En outre, lorsqu'ils posèrent, ils étaient fort âgés : Recour avait 76 ans tandis que Georges van der Paele en aurait eu à peu près 65 selon les historiens<sup>34</sup>. Gambetta estimait toutefois à 70 ans l'âge du chanoine, ce que le docteur Desneux jugeait « plausible »<sup>35</sup>.

Les effigies de Recour et de Van der Paele ont en commun des yeux assez petits aux paupières relevées et une large bouche aux lèvres serrées, deux plis symétriques descendant en oblique des commissures<sup>36</sup>. Dans les deux visages, le double menton donne naissance, dans la partie inférieure de la joue gauche, à un repli de chair en forme de C. Ce repli est surmonté par une ride profonde qui dessine une oblique. L'artère temporale est bien visible, comme la patte d'oie correspondant à l'œil gauche. Le peintre et le chanoine ont tous deux un *naevus* sur cette même joue gauche. Se ressemblaient-ils à ce point ? Par le choix de la pose et de l'expression donnée au modèle, par le motif du col de fourrure, par la mise en évidence de l'énorme double menton, Edmond Van Hove a certainement accentué les similitudes, mais dans quelle mesure ? Il n'existe, semble-t-il, aucune photographie de Karel Recour, qui permettrait de déterminer avec précision l'ampleur de la manipulation.

Il semble assez clair, toutefois, que les deux professeurs d'académie se sont livrés à un jeu de rôle. Recour joue le chanoine brugeois, Van Hove Jan van

<sup>32</sup> « Despite its multitudinous textural effects, there is clearly a human, psychological centre to the work in the form of its donor, a secular canon named George van der Paele. The various glances and gestures by others in this painting focus on this man; however much our eyes may wander, we are always brought back to his finely lined countenance » (C. HARBISON, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, Londres, 1991, p. 48).

<sup>33</sup> M. VERKEST, *op. cit.*, pp. 14-15 (voir citation p. 69 du présent article). Voir, sur M. Verkest, E. DE SEYN, *Dictionnaire biographique des Sciences, des Lettres et des Arts en Belgique, II*, Bruxelles, 1936, p. 1129.

<sup>34</sup> Voir R. DE KEYSER, notice, dans : *Nationaal biografisch woordenboek, 5*, Bruxelles, 1972, coll. 673-677.

<sup>35</sup> J. DESNEUX, *Rigueur de Jean van Eyck. À propos d'un diagnostic médical sur un tableau de 1436*, Bruxelles, 1951, p. 65, note 7.

<sup>36</sup> Voir, pour une description médicale du visage du chanoine, J. DESNEUX, *op. cit.*, pp. 16-24 et, tout récemment, A. KINT, notice, dans : *Van dichtbij gezien. Geschilderde huidletstels of epidermale schilderijen ? Een diagnostische blik op de kunst van de Vlaamse Primitieven* (cat. d'exp.), Gand, Aula van de Universiteit, 2005, p. 44.

Eyck. On est tenté d'évoquer ici le précédent constitué par le triptyque Carton de Legendre, dans lequel le pieux fondateur de l'*Institut des Sourds-Muets et Aveugles de Bruges* s'était fait représenter comme un *alter ego* de Georges van der Paele, en prière devant sainte Anne. On chercherait toutefois en vain dans le portrait de Karel Recour les connotations fortement cléricales de ce triptyque, qui offre l'aspect d'une œuvre de dévotion du XV<sup>ème</sup> siècle. Apparemment, c'est uniquement l'expérience du réalisme physiognomique eyckien que Karel Recour et Edmond Van Hove ont souhaité revivre, de commun accord, l'un en tant que modèle, l'autre en tant que peintre.

Le lien unissant le portrait de Karel Recour à celui du chanoine semble bien avoir été perçu par la critique contemporaine. Dans son article déjà cité sur Van Hove, Médard Verkest rapproche les deux œuvres de manière explicite. Le passage mérite d'être cité *in extenso* : « Le mieux réussi de ses portraits, affirme-t-il, est celui de feu Monsieur Recour. Tous ceux qui l'ont connu disent que l'œuvre vit. Van Hove rêvait depuis longtemps de pouvoir peindre le portrait de ce personnage si typiquement flamand et osa finalement faire sa demande à Recour. Van Hove considérait comme une faveur particulière que sa prière ait été exhaussée ; il créa un tableau de valeur incontestable, un tableau dans lequel il avait déversé toute son âme d'artiste méticuleux et qui, avec son *Van Maerlant*, obtint au Salon de Paris une mention honorable. Qu'une telle distinction ait été bien au-dessous de la valeur du portrait apparaît clairement dès qu'on le compare avec un chef-d'œuvre du genre, à savoir : l'effigie du donateur Georges van der Paele dans le fameux panneau de *La Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Donatien, saint Georges et un donateur* (1436) par Jan van Eyck, conservé au Musée des Maîtres anciens de Bruges »<sup>37</sup>.

## Julius Anthone

Au tournant du siècle, l'attachement des édiles de Bruges à la figure de saint Donatien semble avoir été tel qu'ils estimèrent nécessaire de doubler l'hommage pictural d'un hommage sculpté. À leurs yeux, la mémoire du saint protecteur de l'antique cathédrale rasée par les Sans-Culottes méritait bien une statue ! C'est ainsi qu'en 1903, le sculpteur brugeois Julius Alphonse Anthone (1858-1923) reçut la commande de deux effigies monumentales, représentant respectivement

<sup>37</sup> « Het best gelukte zijner portretten is dat van wijlen M. Recour. Alwie dezen gekend heeft, zegt dat het leeft. Van Hove droomde er sinds lang van, dit zoo echt typisch Vlaams wezen te mogen malen en waagde het eindelijk M. Recour te vragen. Hij beschouwde 't als een gunst, dat zijne bede ingewilligd werd en schiep een kunstwerk van onbetwistbare waarde, waarin hij gansch zijne ziel van nauwgezet artist had uitgestort en dat, samen met *Van Maerlant*, in het Parijzer salon van 1887, eene eervolle melding bekam. In hoeverre die onderscheiding beneden de waarde des werks viel, moge best blijken, wanneer men het vergelijkt met een meesterstuk in het genre, nl. het portret van den begiftiger, kanunnik Vander Paelen, in 't beroemd tafereel, *De H. Maagd met het kind Jesus, St Donatius, St Joris en de begiftiger* (1436), door Jan Van Eyck, in 't Brugsch museum der Oude Meesters » (M. VERKEST, *op. cit.*, pp. 14-15).



*Saint Donatien* (figg. 15, 16) et *Louis de Male*, le dernier comte de Flandre avant l'absorption du comté par la Bourgogne<sup>38</sup>. Destinées à orner les deux niches de la paroi orientale de la Salle gothique, elles furent mises en place en 1907. Les

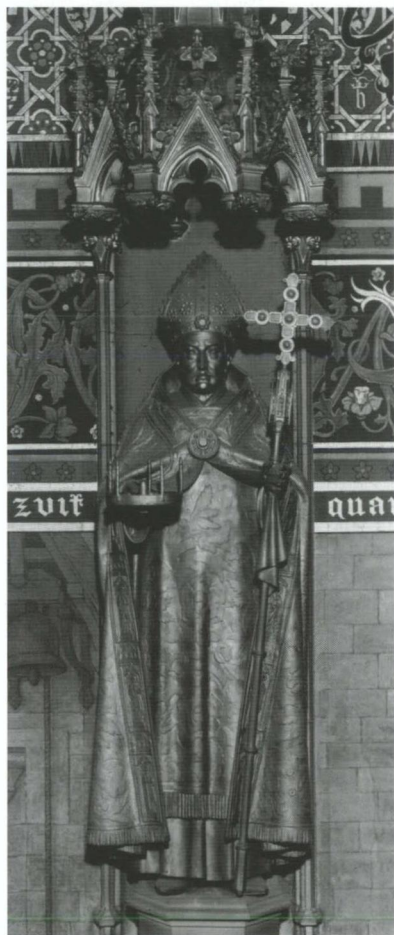


Fig. 15. Julius Alphonse ANTHONNE (1858-1923) : *Saint Donatien* ; Bruges, Stadhuis, Gotische Zaal (© KIKIRPA, Bruxelles).



Fig. 16. Julius Alphonse ANTHONNE (1858-1923) : *Saint Donatien* ; Bruges, Stadhuis, Gotische Zaal (photo auteur, Bruxelles).

<sup>38</sup> Voir, sur ces effigies, A. DUCLOS, *op. cit.*, p. 452 ; G. et A. MICHIELS, notice, dans : *600 jaar Brugs stadhuis, op. cit.*, n° 116 ; H. VANDENBORRE/ H. WEISSENBORN/ V. DE HOUWER, *op. cit.*, pp. 13, 18, 25. Voir, sur Julius Alphonse Anthonne, B. FORNARI, « Académisme et mutations au tournant du siècle », dans : *La sculpture belge au XIX<sup>ème</sup> siècle* (cat. d'exp.), Bruxelles, Générale de Banque, 1990, p. 131 ; R. RAMON, notice, dans : *Lexicon van Westvlaamse beeldende kunstenaars*, 6, Sint-Michiels, 1997, pp. 49-50 ; C. ENGELEN / M. MARX, *La sculpture en Belgique à partir de 1830*, Louvain, 2006, 1, p.77.



modèles en plâtre ont figuré en 1976 à l'exposition du six-centième anniversaire de la fondation de l'hôtel de ville de Bruges<sup>39</sup>. Quant aux deux statues en laiton grandeur nature, elles se trouvent toujours *in situ*, dans deux niches gothiques à baldaquin<sup>40</sup>. Conformément à un usage largement attesté dans l'art occidental de la fin du Moyen Âge et des Temps modernes, le représentant du clergé (saint Donatien) est placé à main gauche par rapport au spectateur, le laïc (Louis de Male) à main droite<sup>41</sup>.

Le *Donatien* de Julius Anthonie réunit en une seule figure la référence au saint et celle à la cathédrale disparue. En effet, il ne s'agit pas seulement d'une

Fig. 17. Jan van EYCK (vers 1390-1441) : *Madone au chanoine Van der Paele* (détail); Bruges, Groeningemuseum (© KIKIRPA, Bruxelles).



<sup>39</sup> Bruges, coll. Mesdames A. Anthonie et Driessens-Anthonie (en 1976) ; plâtre ; 82 cm de hauteur.

<sup>40</sup> Bruges, Stadhuis, Gotische Zaal ; laiton ; 170 cm de hauteur.

<sup>41</sup> Voir, sur cet usage, notamment D. MARTENS, « Les 'Trois Ordres de la chrétienté' de Barthel Bruyn et l'iconographie de saint Renaud de Dortmund », dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, pp. 182-184.

effigie de l'archevêque rémois conforme à l'iconographie traditionnelle, c'est aussi un reflet de l'œuvre la plus célèbre du patrimoine de l'ancien Saint-Donatien : la *Madone au chanoine Van der Paele*. Julius Anthone a pris pour modèle le saint Donatien eyckien (fig. 17). C'est de ce modèle que proviennent notamment la roue aux cinq bougies et la croix fleurdelisée, montée sur un *nodus* octogonal constitué de deux séries superposées d'arcades à gables. C'est de ce modèle que dérive également la chape de l'archevêque, fermée par un mors circulaire<sup>42</sup>. Dans le tableau comme dans la sculpture, elle est ornée d'orfrois comportant des figures nimbées, disposées sous des édicules flanqués de tourelles et s'ouvrant par un arc en accolade. Les motifs du brocart sont, eux aussi, similaires : on relèvera en particulier la grenade entourée par une feuille dédoublée à cinq lobes. Enfin, la mitre sculptée présente un décor de pierreries apparenté à celui de la mitre peinte et les visages se ressemblent.

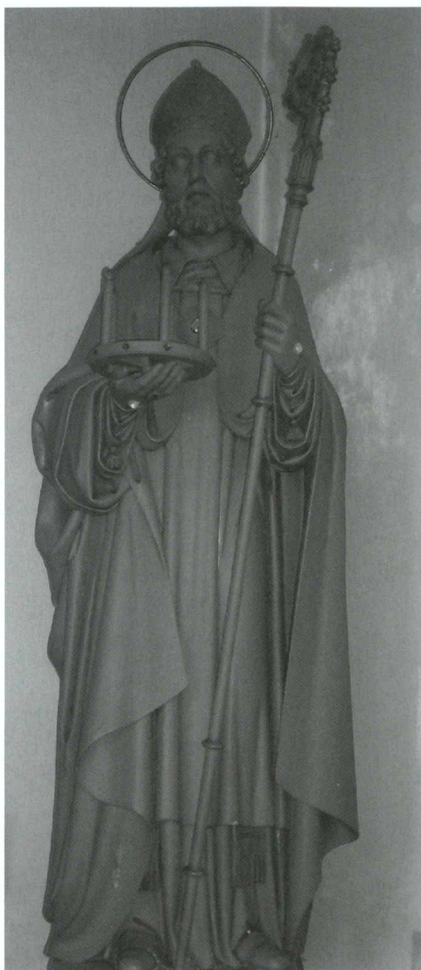
Le sculpteur entendait convertir en une figure en ronde bosse un personnage peint quasi de profil. Pour ce faire, il a dû le compléter en imaginant ce que le peintre ne montre pas. Julius Anthone avait remarqué que Jan van Eyck a revêtu l'archevêque de Reims d'une chape et d'une dalmatique découpées dans le même brocart bleu à motifs végétaux or. Fort de cette observation, Julius Anthone a pu représenter la partie antérieure de la dalmatique, en grande partie dissimulée par Jan van Eyck, en prenant pour modèle le côté visible de la chape.

Si l'intention d'Anthone était bien de transformer en une sculpture une figure peinte, il a toutefois éprouvé le besoin de s'écarter de celle-ci dans certains détails. Il s'inscrit pleinement, il faut le rappeler, dans la tradition académique. Élève, puis collaborateur du sculpteur néo-classique Hendrik Pickery, il remporte le Prix de Rome en 1885 avec une *Mort de César*. En 1887, il séjourne dans la Ville éternelle. L'interprétation qu'il donne du saint Donatien eyckien porte nettement la trace de sa formation académique. Le drapé de la figure eyckienne a dû lui sembler contraire au bon goût. « Le dessin est en général ferme, quelquefois un peu raide » notait Weale dans son commentaire de la *Madone au chanoine Van der Paele* publié en 1861<sup>43</sup>. Ce dessin, Anthone s'est efforcé de l'assouplir, remplaçant de manière systématique les lignes brisées par des courbes ou des droites. Le changement s'observe fort bien au niveau du bras droit plié du saint. En outre, le sculpteur a diminué le volume de la chape. Elle est devenue à la fois plus courte et moins ample. Julius Anthone, qui tenait à ce que le corps de l'archevêque ne disparaisse pas complètement sous une masse de plis cassés, a une conception plus anthropocentrique de la figure habillée qu'un Primitif flamand.

<sup>42</sup> Voir, pour une description de la chape de saint Donatien, L. MONNAS, « Silk Textiles in the Paintings of Jan van Eyck », *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout, 2000, pp. 149-151.

<sup>43</sup> W. H. J. WEALE, *op. cit.*, 1861, p. 15.

Fig. 18. J. GOOSSENS : *Saint Donatien*, 1900 ; Zeebrugge, Sint-Donaaskerk (photo auteur, Bruxelles).



Le contraste est grand entre le *Saint Donatien* d'Anthonie et une effigie du même saint, quasi contemporaine, due à un autre sculpteur brugeois du nom de J. Goossens<sup>44</sup> (fig. 18). Cette statue en terre cuite grandeur nature, qui porte une signature et la date 1900, se trouve à l'église Saint-Donatien de Zeebrugge, cité portuaire située à une dizaine de kilomètres de Bruges. On imagine difficilement que son auteur ne connaissait pas le saint Donatien de la *Madone au chanoine Van der Paele*. C'était l'effigie de l'archevêque à la

<sup>44</sup> La statue est signée J. GOOSSENS BRUGGE. Il s'agit probablement du sculpteur Jef Goossens, qui fut élève à l'Académie des Beaux-Arts de Bruges (voir C. ENGELEN/ M. MARX, *op.cit.*, 3, p. 1710 ; ces auteurs ne donnent ni date de naissance, ni date de décès du sculpteur).



fois la plus célèbre et la plus facilement accessible pour un artiste brugeois. Aussi, on ne sera pas surpris de constater que le sculpteur a utilisé une formule semblable à celle immortalisée par Jan van Eyck : l'archevêque rémois tient de la main droite une roue à cinq chandelles et de la gauche une crosse dont le *nodus* est orné de niches à gable. Dans une œuvre destinée à une église, il ne pouvait toutefois être question de suivre aussi étroitement que l'avait fait Julius Anthone un modèle du XV<sup>ème</sup> siècle. Certes, le très catholique Weale avait donné une appréciation positive de la physionomie du saint telle qu'imaginée par Jan van Eyck (« sa tête, noble, pieuse et intelligente, attire et fixe l'attention de suite<sup>45</sup> »), fournissant ainsi une caution esthétique à la traduction étonnamment fidèle qu'en fit Julius Anthone. Pour une statue de culte, cependant, il convenait que l'artiste prît en considération les habitudes visuelles des fidèles qui auraient à la vénérer. Or, au XIX<sup>ème</sup> siècle, ceux-ci étaient accoutumés à voir, sur les autels, des visages nettement moins individualisés. Le 'réalisme' de l'art eyckien pouvait choquer, comme le montre bien l'appréciation très négative que le même Weale, ainsi que Fromentin donnent de la Vierge à l'Enfant représentée au centre du panneau-épitaphe de Georges van der Paele<sup>46</sup>. On comprend, dans ces conditions, pourquoi Goossens prête un visage étroit et un nez fin à son saint Donatien.

La confrontation entre le *Saint Donatien* de Goossens et celui d'Anthone met en évidence des degrés différents de fidélité au modèle eyckien. Dans la sculpture de Zeebrugge, l'influence de la *Madone au chanoine Van der Paele* est de nature purement iconographique. L'art sacré avait, vers 1900, une autonomie par rapport à l'art profane qui ne permettait pas une simple réduplication de l'œuvre d'un Primitif du XV<sup>ème</sup> siècle, fût-ce Jan van Eyck. En revanche, la statue de Julius Anthone est destinée à un environnement civil. C'est moins l'effigie d'un saint qu'un monument élevé en mémoire tout à la fois d'un célèbre Brugeois d'adoption – Donatien- et d'une institution au passé glorieux – Saint-Donatien.

### Frans-Jozef Coppejans<sup>47</sup>

Entre 1905 et 1907, le peintre néo-gothique gantois Frans-Jozef Coppejans (1867-1947) réalisa les volets bifaces d'un retable sculpté destiné à une chapelle du déambulatoire de la collégiale Sainte-Waudru à Mons, celle consacrée à saint

<sup>45</sup> W. H. J. WEALE, *op. cit.*, 1861, p. 15.

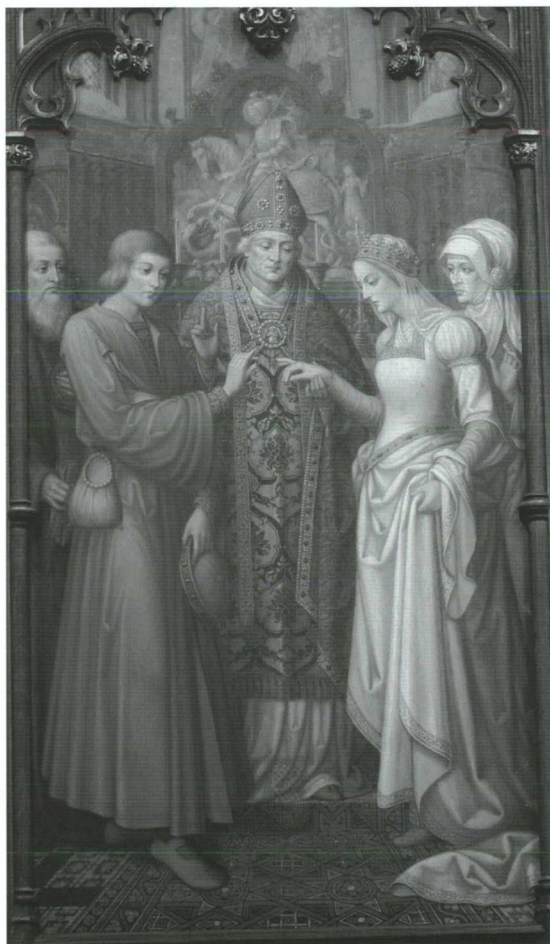
<sup>46</sup> W. H. J. WEALE, *op. cit.*, 1861, p. 14 (« la figure de la Vierge, qui a les traits d'une femme vulgaire de trente ans, est certes la plus déplaisante de toutes les vierges peintes par Jean van Eyck ») ; E. FROMENTIN, *op. cit.*, p. 407 (« L'Enfant, un nourrisson rachitique à cheveux rares, copié sans altération sur un pauvre petit modèle mal nourri, porte un bouquet de fleurs et caresse un perroquet »).

<sup>47</sup> Une première version de ce texte consacré à Coppejans a été publiée il y a neuf ans : 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. 222-224.

Vincent Madelgaire<sup>48</sup>. Selon la légende, Madelgaire est un noble hennuyer du VII<sup>ème</sup> siècle. Marié à Waudru, dont il eut quatre enfants, il décida à la suite d'une vision d'abandonner le monde et d'entrer dans la vie monastique sous le nom de Vincent. Il fonda une abbaye à Soignies, qui donna naissance à la collégiale Saint-Vincent. Son épouse Waudru entra elle aussi en religion. Elle créa une abbaye à Mons, dont est issue la collégiale Sainte-Waudru.

Coppejans a représenté, sur le volet intérieur gauche du retable, le *Mariage de Vincent Madelgaire avec Waudru*<sup>49</sup> (fig. 19). Le saint s'apprête à passer

Fig. 19. Frans-Jozef COPPEJANS (1867-1947) : *Mariage de Vincent Madelgaire avec Waudru* ; Mons, collégiale Sainte-Waudru (photo G. Berger, Bruxelles).



<sup>48</sup> Voir, sur F. J. Coppejans, U. RÜTER, notice, dans : *Saur allgemeines Künstler-Lexikon [...]*, 21, Munich/ Leipzig, 1999, p. 114.

<sup>49</sup> Mons, Collégiale Sainte-Waudru ; huile sur bois ; 46,5 x 72 cm. Voir, sur cette œuvre, J. M. LEQUEUX, *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires en Belgique. Province de Hainaut. Canton de Mons, 1*, Bruxelles, 1982, p. 42.



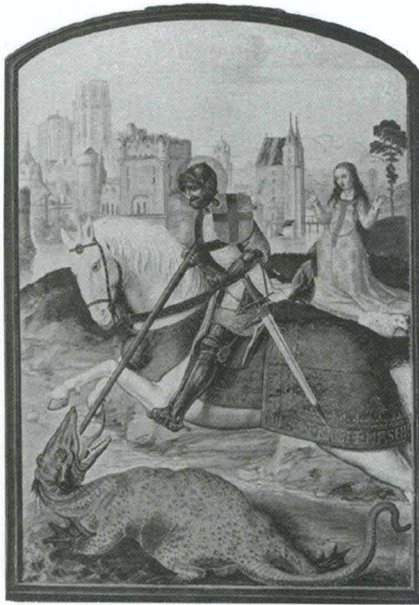


Fig. 20. Atelier des BENING : Bréviaire Grimani, *Saint Georges tuant le dragon*, avant 1520 ; Venise, Biblioteca Nazionale Marciana (photo Biblioteca Nazionale Marciana, Venise).



Fig. 21. Frans-Jozef COPPEJANS (1867-1947) : *Mariage de Vincent Madelgaire avec Waudru* (détail); Mons, collégiale Sainte-Waudru (photo G. Berger, Bruxelles).



l'anneau nuptial au doigt de sa future épouse. Les personnages sont revêtus à la mode bourguignonne. La scène est située devant une abside à trois côtés. Sur l'autel, on aperçoit un retable sculpté de style gothique, orné d'un *Saint Georges tuant le dragon*. Ce retable est surmonté d'une représentation peinte de l'*Annonciation*.

Comme on le voit, rien n'évoque, dans le volet de Coppejans, l'époque où vécut Vincent et Waudru, à savoir les temps mérovingiens. Sans doute conseillé par quelque membre du clergé montois, le peintre a estimé qu'en plaçant les figures dans un décor architectural paléochrétien et en les habillant en contemporains du roi Dagobert, comme l'aurait exigé la vérité historique, il aurait donné à la scène un aspect étrange, 'exotique', peu apte à susciter une dévotion empathique. Pour évoquer le monde du populaire saint hennuyer, un Moyen Âge plus familier du grand public que celui des Rois fainéants est apparu préférable et le choix s'est tout naturellement porté sur le XV<sup>ème</sup> et le début du XVI<sup>ème</sup> siècle, époque particulièrement prisée dans les milieux catholiques.

Coppejans s'est donc efforcé de représenter le *Mariage de Vincent Madelgaire* comme l'auraient fait les Primitifs flamands. Pour ce faire, il s'est inspiré d'au moins deux de leurs œuvres. Le *Saint Georges tuant le dragon* du Bréviaire Grimani a servi de modèle au retable de l'arrière-plan<sup>50</sup> (fig. 20). La miniature de format vertical a été légèrement modifiée, de façon à s'adapter à un champ horizontal trilobé. Dans la partie inférieure du volet, on reconnaît l'empreinte de la *Madone au chanoine Van der Paele*. Le peintre gantois a emprunté au chef-d'œuvre eyckien le pavement, le tapis et la première marche du trône (fig. 21).

Coppejans a respecté les couleurs de son modèle. Ainsi, dans le tapis représenté au premier plan du *Mariage de Vincent Madelgaire* comme dans celui du panneau-épitaphe, les triangles donnant naissance à des étoiles sont jaunes et comportent une bordure rouge tandis que, dans les médaillons, des fleurs violettes à feuilles vertes se détachent sur un fond noir. Coppejans devait connaître de première main l'original eyckien, qu'il avait sans doute copié à Bruges. Tout en reproduisant scrupuleusement son modèle, il s'est cependant permis d'y apporter quelques modifications, qui portent clairement la marque de sa formation académique. La perspective du sol eyckien, si caractéristique du Gothique final, a dû lui sembler comme redressée. C'est pourquoi il a élargi le tapis et transformé quelque peu son décor, de façon à obtenir une surface délimitée par des lignes de fuite qui pénètrent plus profondément la surface du panneau. Elles forment un angle plus aigu avec le talus du cadre que dans l'original eyckien et donnent aux personnages représentés une stabilité que l'on chercherait en vain dans un tableau de Primitif. Le modèle a, en outre,

<sup>50</sup> Voir, sur le Bréviaire Grimani, T. KREN/ M. W. AINSWORTH/ E. MORRISON, notice, dans : *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe* (cat. d'exp.), Los Angeles (...), The J. Paul Getty Museum (...), 2003-2004, n° 126.

été quelque peu simplifié. Pas davantage que Legendre, Coppejans n'aspire à égaler la virtuosité du métier eyckien. Il a éliminé les fleurettes et les feuilles du pavement en majolique et n'a guère tenté de suggérer la texture du tapis.

Le souci de Coppejans d'œuvrer comme un peintre du XV<sup>ème</sup> siècle l'a amené à s'informer sur l'iconographie de Vincent Madelgaire à cette époque. Le corpus récemment publié des figurations du saint<sup>51</sup> permet de constater que Coppejans a adopté, dans le volet montois, une formule typique de la fin du Moyen Âge : Vincent est revêtu d'une robe descendant jusqu'aux pieds. La formule est attestée dans une miniature des *Chroniques de Hainaut*, représentant elle aussi le mariage avec Waudru, dans la gravure du reliquaire cylindrique de saint Landry et dans un taulet de la collégiale de Soignies<sup>52</sup>. Aux XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, saint Vincent sera représenté le plus souvent avec une cape, un pantalon et des bottes.

Au travers de l'emprunt à Jean van Eyck transparaît clairement le souci de faire revivre l'époque des Primitifs flamands et le climat de dévotion qui l'aurait accompagnée. Cette volonté de simuler un passé meilleur conduit le peintre à faire abstraction, en très grande partie, de sa propre époque. Celle-ci demeure néanmoins présente. Elle se trahit notamment par la correction, de goût académique, que Coppejans a apportée à la perspective du panneau eyckien.

## Charles Dekeukeleire

En 1938, le cinéaste belge Charles Dekeukeleire (1905-1971) tourne en noir et blanc un documentaire de neuf minutes intitulé *Thèmes d'inspiration*<sup>53</sup>. Le film, « agréé par le Commissariat général du Tourisme » de Belgique, repose sur un scénario (« Arguments et commentaires ») conçu par le critique d'art anversois Roger Avermaete (1893-1988)<sup>54</sup>. Il s'ouvre par un texte d'introduction, que le spectateur est invité à lire sur l'écran : « Le type et le paysage de la Flandre, du Brabant et de la Wallonie ont toujours inspiré nos artistes. Rien n'est plus émouvant que de relever dans les œuvres nées sur le sol belge, de la Mer du Nord jusqu'à l'Ardenne, la présence constante des sites et

<sup>51</sup> J. DEVESELEER, « Iconographie de saint Vincent de Soignies », dans : *Saint Vincent de Soignies. Regards du XX<sup>ème</sup> siècle sur sa vie et son culte (Cahiers du Chapitre, 7)* : Soignies, 1999, pp. 71-114.

<sup>52</sup> Voir, sur ces œuvres, *Saint Vincent de Soignies, op. cit.*, p. 75, fig. 36; p. 76, fig. 37; p. 55, fig. 24.

<sup>53</sup> Voir, sur Charles Dekeukeleire, le numéro de la *Revue belge du Cinéma* qui lui est entièrement consacré (Automne 1982, n°1). On trouvera une analyse de *Thèmes d'inspiration* dans J. POLET, « Charles Dekeukeleire : parcours analytique d'une œuvre », dans : *ibidem*, pp. 30-31. Je dois à Michel Fincœur (Bruxelles, Bibliothèque Royale) la connaissance de la référence faite dans ce film à la *Madone au chanoine Van der Paele*.

<sup>54</sup> Voir, sur Roger Avermaete, L.T. VAN LOIJ, notice, dans : *Nouvelle biographie nationale, 4*, Bruxelles, 1997, pp. 16-19.



des habitants du pays ». Ce texte présente le caractère d'une thèse : il affirme l'existence d'un lien étroit entre le terroir belge et l'art qui s'y est développé. De tout temps, les artistes de Flandre, de Brabant et de Wallonie auraient reproduit non seulement les paysages mais aussi les types humains (« le type ») qu'ils avaient sous les yeux. Le film en lui-même se veut la démonstration de cette thèse. L'argumentation suivie est de nature exclusivement visuelle et rappelle une conférence d'histoire de l'art avec double projection. Le cinéaste confronte des peintures anciennes et modernes, flamandes ou belges, à des sites et à des modèles vivants photographiés sur le territoire de l'actuelle Belgique. Le spectateur est amené à constater la ressemblance étroite entre ces tableaux et leurs supposés modèles éternels, et ainsi à entériner l'idée d'un peuple belge multiséculaire, dont la peinture attesterait l'existence de manière privilégiée.

Après avoir opposé notamment des paysages d'Ensor et de Bruegel à des vues actuelles de la côte belge et de la Mer du Nord, Charles Dekeukeleire présente les panneaux du retable de Nájera de Hans Memling, conservés à Anvers. Les visages de jeunes filles bien vivantes, que l'on suppose choisies dans la Flandre profonde, alternent avec les têtes des anges peints de part et d'autre de la figure centrale de Dieu le Père. La ressemblance est bien entendu frappante. Une voix extérieure conclut : « Les anges musiciens de Memling peuplent toujours la campagne flamande. On coudoie partout les modèles des anciens ».

Cette conclusion est développée au travers de cinq exemples. Chaque fois, une personne immobile, filmée à mi-corps en Belgique, apparemment en plein-air – on aperçoit parfois un morceau de ciel ou des arbres ; parfois aussi, les cheveux sont agités par le vent – est mise en relation avec un tableau de Primitif flamand. Le choix des acteurs et, plus encore sans doute, celui d'une pose et d'un angle de vue empruntés à un tableau font que, dans le film, cinq personnages vivants semblent se transformer, chacun à leur tour, comme par enchantement, en une image réalisée il y a plus ou moins cinq siècles. Les peintures sélectionnées pour la démonstration sont, dans l'ordre de leur apparition à l'écran, le portrait de Barbara van Vlaenderberch par Hans Memling, l'*Homme à la Flèche* de Rogier de la Pasture et l'effigie de Marguerite d'Autriche par Bernard van Orley, toutes trois conservées à Bruxelles. Viennent ensuite la *Madone au chanoine Van der Paele* et, enfin, la *Sainte Madeleine* d'Anvers de Quentin Metsys.

L'homme adipeux que le spectateur croit voir se métamorphoser à l'écran en Georges van der Paele partage avec ce dernier un double menton, des yeux petits, des lèvres serrées et une verrue sur la joue gauche – à moins qu'il ne s'agisse que d'une simple tache sombre (fig.22). En soi, ce personnage vivant ressemble sans doute moins au chanoine brugeois que Karel Recour, mais la tête de l'acteur est orientée de la même manière que dans le chef-d'œuvre eyckien, ce qui évidemment renforce l'impression de parenté. Par un habile effet de cadrage et de montage, Dekeukeleire parvient à suggérer que le type humain qui a servi de modèle à Jean van Eyck existe toujours en Belgique...



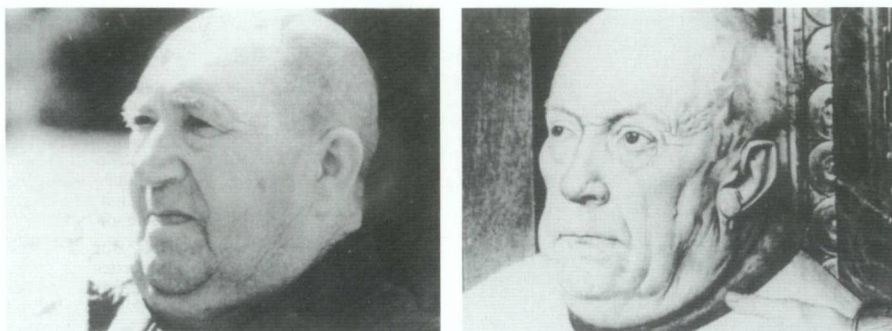


Fig. 22. Charles DEKEUKELEIRE (1905-1971) : *Thèmes d'inspiration* (photo tirée de : *Revue belge du Cinéma*, Automne 1982, n°1, p.32).

Le peintre brugeois se trouve ici mis au service de l'idéologie nationaliste moderne : il aurait en quelque sorte photographié les ancêtres des Belges actuels. Cette lecture immanente du réalisme eyckien, en termes de témoignage historique, n'était pas entièrement nouvelle dans les années 1930. Dès 1910, le peintre Karel van de Woestyne (1881-1947) avait 'recyclé' le portrait de Jodocus Vijd, le donateur de l'*Agneau mystique*, dans une effigie à mi-corps de paysan flamand anonyme conservée au Musée des Beaux-Arts de Gand. Elle porte au revers l'inscription « *boer (avond)* »<sup>55</sup>.

## Conclusion

Il apparaît aujourd'hui que la *Madone au chanoine Van der Paele* n'a pas seulement été imitée aux XV<sup>ème</sup>, XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles. Si les historiens de l'art se sont penchés depuis longtemps sur l'influence qu'elle a exercée durant l'Ancien Régime, cataloguant avec une rigueur de philologue les copies, complètes ou partielles, tout comme les pastiches ou emprunts ponctuels, en revanche, le regain d'intérêt dont le panneau-épitaphe a bénéficié à partir de 1820 n'avait guère retenu jusqu'ici l'attention. Les quelques exemples rassemblés dans les trois livraisons du présent article ont certes pour origine des découvertes fortuites et non des recherches systématiques, mais ils suffisent à mettre en lumière une réalité historique : la réception de la *Madone au chanoine Van der Paele* a connu deux phases bien distinctes, l'une correspondant à la fin du Moyen Âge et au début des Temps modernes, l'autre se situant à l'époque contempo-

<sup>55</sup> Voir, sur cette œuvre, *Gustave van de Woestyne 1881-1947* (cat. d'exp.), Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1981, n°19. Voir, sur Gustave van de Woestyne et les Primitifs flamands, P. BOYENS, « *Gezanten uit een gotisch verleden*. Vlaamse Primitieven en de Latemse kunst », dans : *Impact 1902 Revisited* (cat. d'exp.), Bruges, Arentshuis, 2002, pp. 61-69. Le *Paysan* de Gand et un détail du portrait de Jodocus Vijd sont reproduits côte à côte dans E. TAHON, « *Brugge cultuurstad* », dans : *Ibidem*, p. 54.

raïne. Elles sont séparées par la césure du XVIII<sup>ème</sup> siècle, durant lequel aucun peintre, semble-t-il, ne s'est inspiré du chef-d'œuvre eyckien.

Entre ces deux phases, le contraste apparaît, de prime abord, marqué. De manière générale, on peut dire que, durant l'Ancien Régime, les peintres et leur clientèle ont vu dans le panneau un exemple majeur de peinture sacrée, de dévotion en image. De la *Madone au chanoine Van der Paele*, on a principalement tiré des Vierges à l'Enfant isolées, en pied ou à mi-corps, parfois accompagnées de donateurs nouveaux, qui ont en quelque sorte usurpé la 'vision' du prélat de Saint-Donatien. Par contre, aux yeux des peintres du XIX<sup>ème</sup> siècle, le tableau-épitaphe est souvent, avant toute autre chose, un document relevant de l'histoire de l'art flamand, un témoignage de l'activité d'un des génies de la peinture du XV<sup>ème</sup> siècle. C'est pourquoi tant Joseph Ducq qu'Albrecht De Vriendt insèrent une reproduction du panneau dans une peinture illustrant une scène de la vie de Jan van Eyck. Au XX<sup>ème</sup> siècle, l'approche d'un Coppejans ou d'un Charles Dekeukeleire ne sera pas moins 'documentaire' : le premier trouve dans la *Madone au chanoine Van der Paele* le modèle d'un tapis et d'un pavement aptes à créer l'ambiance médiévale dont il avait besoin, le second découvre dans le portrait du chanoine les traits d'un Belge éternel...

Il serait toutefois erroné de vouloir réduire les deux phases de la réception de la *Madone au chanoine Van der Paele* à l'opposition entre une époque dominée par le paradigme de l'image religieuse et une autre, dominée par celui de l'historicisme. En réalité, si l'on confronte les œuvres inspirées par le chef-d'œuvre eyckien, on est frappé par de nombreuses continuités dans le choix des emprunts de détails. Tant à la fin du Moyen Âge que dans le contexte de la redécouverte des Primitifs, les mêmes motifs ont été choisis et copiés, pour être ensuite insérés dans une image nouvelle. C'est ainsi, par exemple, que le tapis d'Orient représenté au premier plan, aux pieds de Marie, n'a pas retenu l'attention des seuls Ducq, Legendre et Coppejans, tout comme d'ailleurs celle de Fromentin (« ce beau tapis oriental, ce vieux persan, peut-être bien copié en trompe-l'œil, mais dans tous les cas tenu, comme le reste, dans une dépendance parfaite avec le tableau »<sup>56</sup>). Au début du XVI<sup>ème</sup> siècle, il fut reproduit dans deux compositions dont on attribue traditionnellement la paternité à Gerard David : une *Vierge à l'Enfant aux anges musiciens*<sup>57</sup> et une *Virgo inter virgines*<sup>58</sup>. De ces deux images, on conserve plusieurs exemplaires ; tous comportent le fameux tapis, lequel se retrouve aussi sur le retable de sainte Anne, de saint Nicolas et de saint Antoine de Padoue provenant sans doute de Palma de Majorque, un ensemble générale-

<sup>56</sup> E. FROMENTIN, *op.cit.*, p. 408.

<sup>57</sup> Voir, sur cette composition, H. J. VAN MIEGROET, *Gerard David*, Anvers, 1989, pp. 254-257 et n° 40.

<sup>58</sup> Voir, sur cette composition, D. MARTENS, « Transmission et métamorphose d'un modèle : la descendance au XVI<sup>ème</sup> siècle de la *Virgo inter virgines* attribuée à Hugo van der Goes », dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 65, 2002, pp. 120-135.



ment attribué à un disciple de David<sup>59</sup>. De même, si la marche inférieure du trône, ornée de quadrilobes inscrits dans des cercles, a été soigneusement recopiée par Legendre, elle avait déjà éveillé l'intérêt de Petrus Christus, comme le montre la célèbre *Sacra Conversazione* de Francfort datée 1457<sup>60</sup>, et celui du Maître de la Légende de sainte Ursule<sup>61</sup>. Quant au pavement de majolique, il a été reproduit aussi bien par le Maître des Portraits Baroncelli<sup>62</sup> et par Adriaen Isenbrant ou un peintre de son entourage<sup>63</sup>, que par Legendre et par Coppejans...

On a reconnu depuis longtemps que le saint Donatien peint par Jan van Eyck avait servi de guide à la plupart des artistes flamands qui, après lui, ont eu à représenter l'évêque rémois. Certes, l'attribut iconographique de la roue aux chandelles tenue en main n'est pas une invention du maître brugeois ; la formule est déjà attestée dans une *Légende dorée* enluminée probablement à Bruges vers 1400-1410<sup>64</sup>. Néanmoins, c'est l'interprétation eyckienne de cette formule qui a acquis, aux yeux du public local, valeur d'exemple, devenant ainsi, dans les faits, une sorte de *vera effigies* du saint. Parfois, l'imitation est patente, comme dans le cas du saint Donatien en pied peint par le Maître brugeois de la Légende de sainte Lucie sur le volet gauche du triptyque De Moor<sup>65</sup>, ou dans la représentation à mi-corps réalisée par Jean Gossart pour Jean Carondelet<sup>66</sup>. Plus souvent, le modèle eyckien a été paraphrasé, notamment par Gerard David sur le battant gauche du diptyque Salviati<sup>67</sup>. Lorsque Julius Anthone recourut au saint Donatien du panneau-épitaphe pour représenter l'évêque rémois, il renoua donc avec l'attitude de ses devanciers des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles.

La statue de la Salle gothique peut en outre être rapprochée d'une autre image tridimensionnelle tirée de la *Madone au chanoine Van der Paele*. Il s'agit du fameux groupe votif représentant saint Georges debout et Charles le

<sup>59</sup> Voir, sur cet ensemble, J. O. HAND, *The Saint Anne Altarpiece by Gerard David* (cat. d'exp.), Washington, National Gallery of Art, 1992.

<sup>60</sup> Voir, sur cette œuvre, M. W. AINSWORTH, notice, dans : *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges* (cat. d'exp.), New York, Metropolitan Museum of Art, 1994, n° 13.

<sup>61</sup> D. MARTENS, *op. cit.*, 1999, pp. 216-217.

<sup>62</sup> 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. 145-146.

<sup>63</sup> D. MARTENS, *op. cit.*, 1999, p. 199.

<sup>64</sup> Voir, à ce propos, K. SMEYERS, « A Pre-Eyckian *Legenda aurea* (Glasgow, U. L., MS Gen. 1111) : Tradition and Innovation », dans : *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium. Leuven, 7-10 September 1993 (Corpus van verlichte handschriften, 8)*, Louvain, 1995, p. 242.

<sup>65</sup> Voir, sur cette œuvre, C. EISLER, *The Thyssen-Bornemisza Collection : Early Netherlandish Painting*, Londres, 1989, n° 11.

<sup>66</sup> Voir, sur cette œuvre, A. MENSGER, *Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin, 2002, pp. 49-50.

<sup>67</sup> Voir, sur cette œuvre, L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues : The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, pp. 122-133.

<sup>68</sup> Voir, sur ce groupe, H. VAN DER VELDEN, *The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold*, Turnhout, 2000. Le lien unissant l'œuvre au panneau eyckien est étudié aux pp. 84-87.

Téméraire agenouillé, avec en main un reliquaire. Dû à l'orfèvre Gérard Loyet, ce groupe d'or et d'argent fut offert en 1471 par le duc de Bourgogne à la cathédrale Saint-Lambert de Liège<sup>68</sup>. Il se trouve aujourd'hui dans le trésor de Saint-Paul. Le saint Georges peut être considéré comme une transcription, dans les trois dimensions, de la figure en armure peinte par Jan van Eyck. L'attitude du saint qui soulève son casque est quasi identique. À plus de quatre siècles de distance, Gérard Loyet et Julius Anthonie auront donc été inspirés l'un et l'autre par le caractère éminemment sculptural de l'art eyckien, au point de tenter de convertir une figure de la *Madone au chanoine Van der Paele* en une véritable ronde bosse<sup>69</sup>...

En règle générale, les peintres flamands qui, à la fin du XV<sup>ème</sup> et au XVI<sup>ème</sup> siècles, se sont inspirés de modèles empruntés aux 'Grands Maîtres' de l'époque bourguignonne, ont négligé les portraits de donateurs. Aussi, on ne s'étonnera pas que, dans les copies antérieures à 1600 d'après la *Madone de Georges van der Paele*, ce dernier soit systématiquement éliminé et remplacé, à l'occasion, par un autre portrait<sup>70</sup>. Pourtant, il serait faux de croire que la tête du chanoine ait suscité exclusivement l'intérêt des 'modernes' qui, tels Eugène Fromentin, Edmond Van Hove ou Charles Dekeukeleire, furent impressionnés par son vérisme extrême. Elle fut également copiée au XVI<sup>ème</sup> siècle. On la reconnaît parfaitement dans une *Messe de saint Grégoire* attribuée à Adriaen Isenbrant et conservée au Prado<sup>71</sup> (fig. 23). Dans cette image, Georges van der Paele a prêté ses traits à un cardinal tenant la tiare pontificale. Jusqu'à la position des mains a été inspirée par celles du chanoine. De même, c'est probablement à Bruges qu'a été peinte la célèbre toile conservée à Hampton Court, dans les collections de la reine d'Angleterre<sup>72</sup> (fig. 24). Elle reproduit la tête de Georges van der Paele, curieusement combinée à un torse revêtu d'un habit civil. Cette peinture, qui a beaucoup intrigué les historiens d'art, est attestée dès 1652 et ne saurait donc être considérée comme une falsification moderne. Si l'on en juge par le style, elle semble dater du XVI<sup>ème</sup> siècle.

<sup>69</sup> On notera que le caractère sculptural du saint Donatien et du saint Georges a été souligné par E. PANOFKY : « St. Donatian [...] is a magnificent motionless statue, and [...] St. George, while presenting his protégé and courteously tipping his helmet, seems to be frozen in these very acts [...] » (*Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953, p. 183).

<sup>70</sup> Je laisse ici de côté la copie complète du Musée des Beaux-Arts d'Anvers, qui comporte effectivement le portrait du chanoine. À en juger par le visage charnu de la Vierge, elle ne saurait être antérieure, selon moi, au XVII<sup>ème</sup> siècle. Voir, sur cette copie, P. VANDENBROECK, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus schilderkunst 14de-15de eeuw*, Anvers, 1985, pp. 178-181.

<sup>71</sup> Le fait avait déjà été relevé par W. H. J. WEALE, *op. cit.*, 1908, p. 85. Voir récemment J. C. WILSON, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, University Park, 1998, p. 118, 122-123 ; p. 223, note 96.

<sup>72</sup> Voir, sur cette œuvre, P. VANDENBROECK, « Laatmiddeleeuwse doekschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden. Repertorium der nog bewaarde werken », dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1982, p. 55, n°57; L. CAMPBELL, *The Early Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge (...), 1985, n° 28.



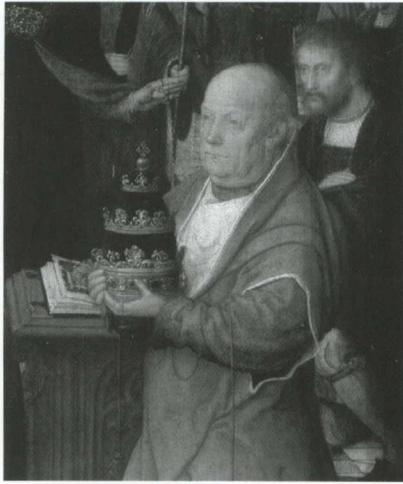


Fig. 23. Attribué à Adriaen ISENBRANT (vers 1490-1551) : *Messe de saint Grégoire* (détail), Madrid, Museo Nacional del Prado (photo musée).

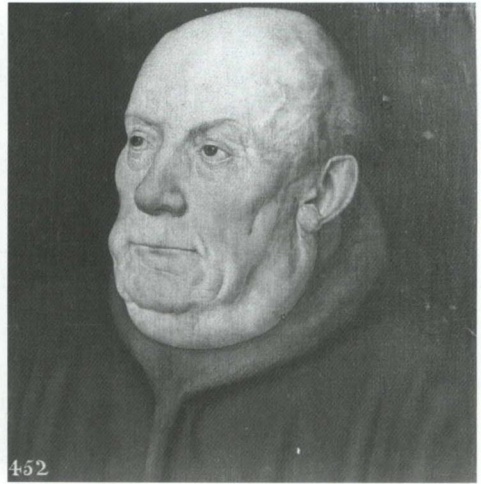


Fig. 24. Anonyme flamand, XVI<sup>ème</sup> siècle : *Tête d'homme adipeux* ; Hampton Court Palace (© KIKIRPA, Bruxelles).

Par rapport au modèle eyckien, ces deux versions du portrait du chanoine se signalent par une nette atténuation du réseau de rides. Ni l'auteur de la *Messe de saint Grégoire*, ni celui de la toile de Hampton Court n'a voulu suivre le peintre brugeois dans sa description presque médicale de la peau du prélat. Les deux imitateurs du XVI<sup>ème</sup> siècle paraissent curieusement l'avoir rajeuni. Or, l'homme corpulent que Charles Dekeukeleire fit poser devant sa caméra dans l'attitude de Georges van der Paele présente également un épiderme moins ravagé par les ans que ce dernier. À des siècles de distance, le même visage eyckien aura certes fasciné mais aussi quelque peu horrifié les artistes, lesquels tacitement tentèrent de 'réparer des ans l'irréparable outrage'...

## Remerciements

C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui ont bien voulu m'aider dans mes recherches : Ellénita de Mol (Bruxelles), Pierre Dufour (Mons), Michel Fincœur (Bruxelles), Ron Spronk (Kingston, Ontario) et Stéphane Vandenberghe (Bruges). Comme de coutume, mon manuscrit a bénéficié du sens critique de Bruno Bernaerts, Georges Hupin, Jacques de Landsberg, Thierry Lenain, Monique Renault et de mon frère François-René. Je souhaite également exprimer toute ma gratitude au Centre d'étude de la Peinture du XV<sup>ème</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège (Bruxelles), où Dominique Deneffe, Hélène Mund et Karine Renmans m'ont, comme à l'accoutumée, très aimablement accueilli.

JACQUES DE LALAING – ALPHONSE WILLEMS :  
LA RENCONTRE DE DEUX HUMANISTES

CATHERINE LECLERCQ

Rien ne rapproche aussi bien les êtres que le partage d'une émotion musicale, l'émerveillement produit par une touche vibrante ou une courbe parfaite ou la beauté, la légèreté et le questionnement des mots qui vivent dans un poème. Les occasions de rencontre, au milieu des années 1880, à Bruxelles, pour les esprits cultivés, ne font pas défaut. Expositions, concerts, conférences connaissent un foisonnement particulier. Il existe une nécessité d'expression qui suscite une envie de participer. La capitale, à cette époque, ne joue pas les succursales mais se « transforme en creuset de l'avant-garde »<sup>1</sup>. Dans ce contexte précis, il est possible d'imaginer une rencontre probable entre un artiste exigeant et curieux et un collectionneur passionné. Le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, qui accueille l'exposition des XX<sup>2</sup> conviendrait parfaitement comme lieu de rendez-vous. L'œuvre de Jacques de Lalaing (fig. 1), d'une haute qualité, justifie sa présence dans les salons renommés ou les expositions prestigieuses. Sollicité par Octave Maus pour participer au groupe des XX, l'artiste refuse l'invitation : « Je sens vivement l'honneur que vous me faites en m'offrant de faire partie de votre groupe et si je décline cet honneur c'est que je me suis toujours promis de m'isoler de toute espèce de classification artistique même les plus sympathiques. Je voudrais voir le jour où tous les groupes s'émietteraient, qu'il n'y ait plus que des individus et partout des personnalités. Je crois que la loi du progrès veut surtout l'émulation et l'émulation entre camarades est toujours moindre et que quelquefois l'union fait la force de persévérer dans une voie fâcheuse que seul on redouterait de suivre. C'est peut-être un préjugé

<sup>1</sup> Philippe ROBERTS-JONES, *Bruxelles, carrefour et creuset fin de siècle*, dans : *Signes ou traces. Arts des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1996, p.184.

<sup>2</sup> Le premier Salon des XX s'ouvre le 2 février 1884.



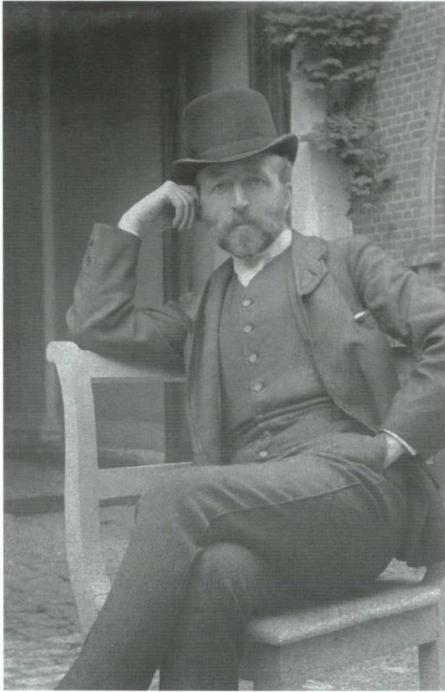


Fig. 1. Jacques de Lalaing (Archives privées).

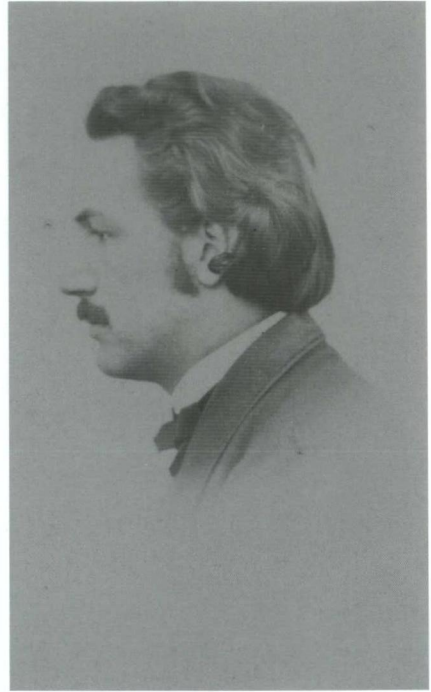


Fig. 2. Alphonse Willems (Archives privées).

de ma part, mais il faut qu'il soit bien fort pour que je me prive de l'alliance avec des talents aussi sympathiques pour moi que le vôtre et celui de Mr Van Rysselberghe, et où je compte déjà trois bons amis Mrs Delvin, Lambeaux et Vanaise. Agréez l'expression de ma plus haute considération »<sup>3</sup>. Néanmoins, Jacques de Lalaing se rend à de nombreuses reprises au Salon des XX pour humer l'air du temps, étudier et apprécier le travail de ses pairs.

Alphonse Willems a quarante cinq ans (fig. 2). Il est professeur à l'Université Libre de Bruxelles et il achète des œuvres d'art pour son plaisir, sans être aucunement prisonnier des conventions établies. Après avoir enseigné l'histoire et la littérature flamande (de 1880 à 1883), il donne des cours sur la littérature et les auteurs grecs. Cet homme « d'intelligence et de goût »<sup>4</sup> est habité par la fibre artistique. Il traduit un essai consacré à Rembrandt (1859) et une étude sur Frans Hals (1873). Il vit entouré notamment d'œuvres de Rubens (*Combat des démons et des anges* et *Portrait d'Homme*), de Jean-Baptiste van Loo. Ses

<sup>3</sup> Lettre de Jacques de Lalaing à Octave Maus (vers la fin 1883 où le début 1884). Archives de l'Art contemporain en Belgique. Fonds Vander Linden (les XX) 1/4626.

<sup>4</sup> Henri GRÉGOIRE, *Notice sur la vie et les œuvres de Alphonse Willems – Professeur ordinaire à la Faculté de philosophie et lettres*, dans : *Rapport sur l'année académique 1912-1913*, Bruxelles, ULB/H2 n°1 1912/1913, p.65.

préférences sont éclectiques et il est particulièrement attentif à l'art de son temps. Loin d'être rivé à la tradition, il suit les artistes novateurs et apprécie les précurseurs. Sa collection rassemble des œuvres de Louis Artan (*Marine et Bateau de pêche, marée montante*), d'Hippolyte Boulenger (*Le chemin au bord de la rivière. Anseremme sur Meuse*), Henri De Braekeleer, Émile Claus (*Bords de la Lys : matinée de mars*), John Constable (*Glebe farm*), Camille Jean-Baptiste Corot (*Les bergers d'Arcadie, paysage antique -1872-*, *l'Étang de Ville d'Avray*), Charles-François Daubigny (*Les ruines de Château Gaillard*), Eugène Fromentin (*Le désert*), Victor Gilsoul (*Le Pont-Brûlé*), Fernand Khnopff (*De l'animalité*), Henri Leys, Jean-Baptiste Madou, Anton Mauve (*Vache dans un pré, La petite bergère*), Constantin Meunier (*Forgeron - 1884 -*), Gustave Moreau (*La mort de Sapho*), Théodore Rousseau (*Paris*), Alfred Stevens (*Le modèle*), Joseph Stevens (*Le protecteur*) ou encore Alfred Jacques Verwée.

Jacques de Lalaing (1858-1917), Alphonse Willems (1839-1912), deux hommes de culture et d'intelligence. Jacques de Lalaing est un aristocrate, un homme du monde, un homme éduqué et un artiste. Peintre et sculpteur<sup>5</sup>, il se forme dans l'atelier de Jean-François Portaels (1875) et fréquente assidûment Louis Gallait et Alfred Cluysenaar. Il trouve en Thomas Vinçotte son maître en sculpture (1884). C'est d'abord la peinture qui requiert toute son attention et rapidement, il engrange ses premiers succès. Peintre puis sculpteur, ensuite simultanément les deux, il se positionne sur la scène belge et internationale. Infatigable travailleur, il répond à des commandes publiques et privées, il exécute des peintures historiques, des scènes de genre, des portraits, il produit des groupes décoratifs ainsi que des fontaines. Il se laisse séduire également par des thèmes bibliques, mythologiques, exotiques et les fauves – de même que les chevaux – constituent, tout au long de sa carrière, un sujet de prédilection (fig. 3). L'artiste positionne son œuvre dans la continuité d'une tradition qu'il ne conteste pas. Il sait qu'un vent nouveau souffle sur l'art. Il perçoit que l'histoire, notamment celle des formes, bascule dans une autre conception plastique. Mais il ne peut admettre que « trois pommes peintes par Cézanne puissent constituer un chef-d'œuvre, à quelque point de vue que l'on voulût se placer »<sup>6</sup>. L'art qu'il plébiscite et auquel il reste fidèle s'inscrit dans le prolongement d'un langage classique qui passe par une incontestable maîtrise technique.

De 1880 à 1917, il mène de front son activité d'artiste, jamais envisagée en termes de dilettante et une vie sociale, mondaine et culturelle débordante. Au quotidien, Jacques de Lalaing n'a jamais fait l'impasse sur les relations humaines. Il réagit immédiatement aux situations pénibles, douloureuses ou tragiques que rencontrent sa famille et ses proches. Et il est toujours prêt

<sup>5</sup> Voir à ce propos : Catherine LECLERCQ, *Jacques de Lalaing. Artiste et homme du monde*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2006.

<sup>6</sup> Paul LAMBOTTE, *Le comte Jacques de Lalaing. Peintre et sculpteur. 1858-1917*, Édition de la Revue, L'Art Flamand et Hollandais, 1918, p.8.

<sup>7</sup> *Ibid*, p.6.



à laisser tomber pinceaux et ébauchoirs pour répondre à la détresse de ses collaborateurs, modèles ou amis. Paul Lambotte l'atteste : « J'ai entendu discuter le peintre, le sculpteur, je n'ai jamais entendu discuter l'homme »<sup>7</sup>.

Il est de tous les bals de cour, de toutes les fêtes et côtoie notamment la famille royale, les Caraman Chimay, les Grunne, les Ligne, les Mérode, les d'Ursel, les d'Arenberg, les Limburg-Stirum, les Spoelberch, les Vendôme.

Avec sa curiosité aiguisée et son sens artistique toujours en éveil, il pratique la culture avec un certain éclectisme. Il se rend régulièrement à la Monnaie, à l'Alhambra, à la Grande Harmonie, au Conservatoire. Il apprécie le théâtre. Lorsqu'il séjourne à Paris, il ne rate pas une occasion d'aller à la Comédie Française et il découvre le cinéma avec émerveillement et passion.

Souvent sollicité, il fait partie de nombreux jurys aussi bien en Belgique qu'à l'étranger (comme par exemple le jury du Prix de Rome ou encore le jury international de Berne pour le monument de l'Union postale universelle -1902-1909).

Pendant plus d'un quart de siècle, il s'engage dans la gestion de la Commission directrice des Musées royaux de Peinture et de Sculpture. Il est appelé à la vice-présidence en 1912 et le 14 août 1914, dans cette période difficile et terrible, il en assume la présidence. Son souci majeur consiste à préserver les collections et à lutter contre la flamandisation des institutions : « Séance mouvementée au Musée. J'avais refusé de signer une lettre à Coremans – le renégat – dans les formes usitées vis-à-vis de Verlant, qui était présent ....<sup>8</sup>. Puis : « Un avis me parvient (Musée) pas de désertion de poste pour cause d'amour-propre. La couleuvre avalée ne tue pas »<sup>9</sup>. Dès les premiers jours de la guerre de 1914-1918, Jacques de Lalaing opte pour une attitude morale sans ambiguïté. Il s'engage à son niveau et lutte avec ses moyens. Au nom de l'humanisme qui a façonné son éducation, il ne peut accepter la violence dans laquelle naît le XX<sup>e</sup> siècle. C'est démoralisé, abattu et profondément las qu'il note, une dernière fois, dans son journal, en date du 5 août 1917 : « Longue causerie avec Mme Armand. Il est au ravitaillement. Lionel au Havre. Son fils aîné embusqué en Suisse. Le second tué, le 3<sup>e</sup> au front. Isabelle s'est mariée et devient mère et veuve le même jour ». S'il est ébranlé par les événements désastreux qui touchent le monde occidental, il ne réduit pas ses activités artistiques. Inlassablement, il continue d'explorer ses thèmes favoris.

Sa renommée et son talent font qu'il est élu membre de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique (1896), classe qu'il dirige à deux reprises (1904 et 1913).

Ce monde de savoirs et de compétences, ce lieu d'échanges, Alphonse Willems le fréquente également. Élu membre correspondant de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques en 1896, il est titularisé en 1900.

<sup>8</sup> Journal de Jacques de Lalaing, lundi 27 mars 1917.

<sup>9</sup> Journal de Jacques de Lalaing, lundi 16 avril 1917.

Fig. 3. Photo d'époque des *Panthères*, bronze (Archives privées).



Espace privilégié, l'Académie est ce lieu de rencontre, de partage de l'érudition, ce lieu de mémoire qui nourrit la connaissance et construit le futur. Jacques de Lalaing et Alphonse Willems s'y croisent souvent, se parlent et cultivent des liens de sympathie. Cette relation nouée se renforce encore par l'amitié que l'artiste porte au beau-frère du philologue<sup>10</sup>. Jacques de Lalaing estime Charles Tardieu, il lui reconnaît un talent oratoire redoutable, apprécie l'étendue de son savoir ainsi que la vivacité et le mordant de son esprit. Il écrit : « Tardieu président remplace Vinçotte par un discours magique d'esprit retors. Tardieu entortille Robie et le fait prisonnier. Président futur... »<sup>11</sup> ; « ...Tardieu fait un joli speech à l'occasion de son retour du Congo »<sup>12</sup> ou encore : « Tardieu cède la place présidentielle à Robie et tire un dernier feu d'artifice d'esprit. C'était mirifique,... »<sup>13</sup>.

Alphonse Willems publie, à l'Académie, en 1883, un mémoire intitulé : « Notes et corrections sur l'Hippolyte d'Euripide ». Dès lors, c'est très régulièrement que, jusqu'à sa mort, il alimentera les bulletins de l'Académie de sa plume alerte et rigoureuse. Il reste fidèle à son sujet de prédilection : les auteurs grecs et en particulier Aristophane.

<sup>10</sup> Alphonse Willems épouse à Corfou Marie Tardieu dont le frère Charles est membre de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique.

<sup>11</sup> Journal de Jacques de Lalaing. N°3, jeudi 6 janvier 1898.

<sup>12</sup> Charles Tardieu est invité par le gouvernement de l'Etat Indépendant à l'inauguration, le 10 juillet 1898, du chemin de fer reliant Boma à Matadi. Journal de Jacques de Lalaing. N° 4, jeudi 13 octobre 1898.

<sup>13</sup> Journal de Jacques de Lalaing. N°4, jeudi 5 janvier 1899.



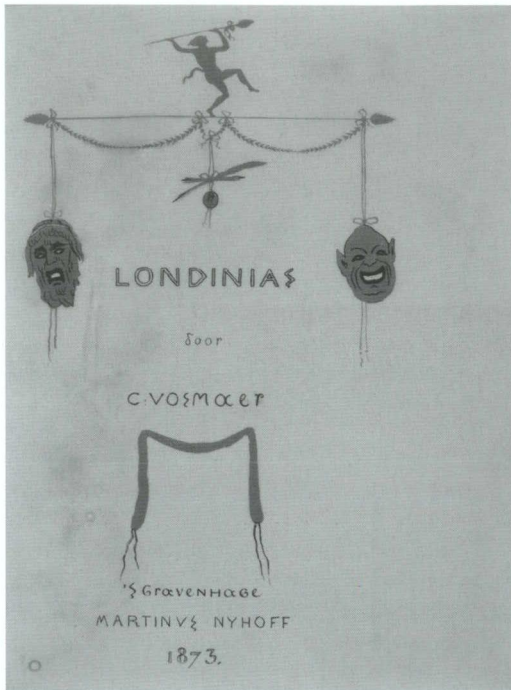


Fig. 4. Page de garde de *Londinias* (Archives privées).

Né dans une famille aisée où la culture, le raisonnement et l'expérience se conjuguent au quotidien, il étudie d'abord au collège des Joséphites de Melle, ensuite à l'Université Libre de Bruxelles. Il y entre en 1855 et en 1858 il est proclamé Docteur en Philosophie et Lettres<sup>14</sup>. C'est dès cette époque que se manifestent sa soif d'apprendre, son attrait pour la littérature, son inclination pour l'art et son envie irrépessible d'écrire. À la volée et dans l'urgence il publie deux textes<sup>15</sup> qu'il prend soin plus tard, d'effacer de sa bibliographie<sup>16</sup>. À partir d'une démarche méthodique et scientifique, il consacre une étude à la version néerlandaise du Roman de Renard (1857), puis il réédite le pamphlet de Marnix de Sainte-Aldegonde dirigé contre l'église catholique romaine et il en rédige la préface. C'est presque naturellement que l'Université Libre de Bruxelles lui propose, en 1880, d'enseigner l'histoire de la littérature flamande. Cours qu'il assure jusqu'en 1883.

Mais entre-temps est venu le moment de l'éblouissement. L'imaginaire rejoint l'histoire. Au début des années 1860, il s'embarque pour un long

<sup>14</sup> À cette époque, ce titre était obtenu après deux années de candidature et une année de doctorat – qui ne comportait pas la présentation d'un mémoire –.

<sup>15</sup> *De la littérature néerlandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, 1856 et *Wat men in Frankrijk zoo al over onze letterkunde denkt*, 1857.

<sup>16</sup> Maurice LEROY, *Notice sur Alphonse Willems – Membre de l'Académie*, Annuaire de l'Académie royale de Belgique, tome 133, Bruxelles, pp. 6 et 7.

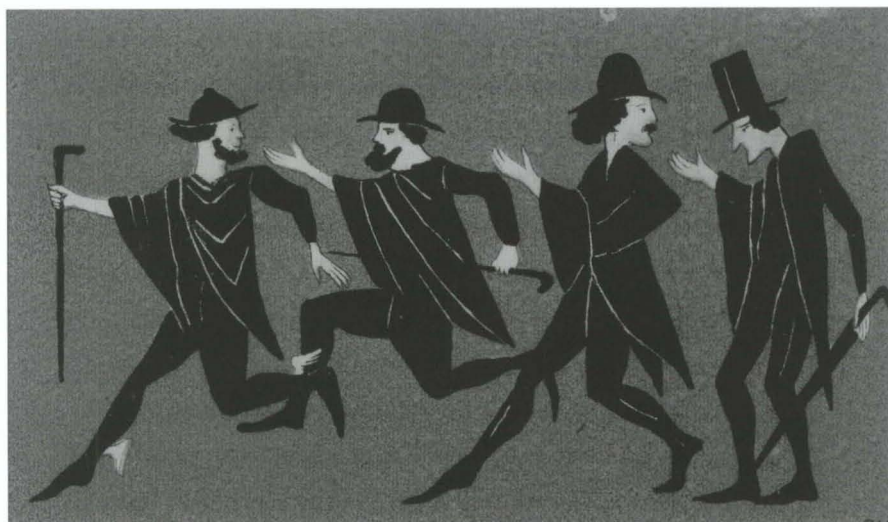


Fig. 5 – Illustration extraite de *Londinias*. De gauche à droite Martinus Nijhoff, G.A. van Trigt, Alphonse Willems et Carel Vosmaer (Archives privées).



Fig. 6. Illustration extraite de *Londinias*. De gauche à droite Martinus Nijhoff, G.A. van Trigt, Carel Vosmaer et Alphonse Willems (Archives privées).



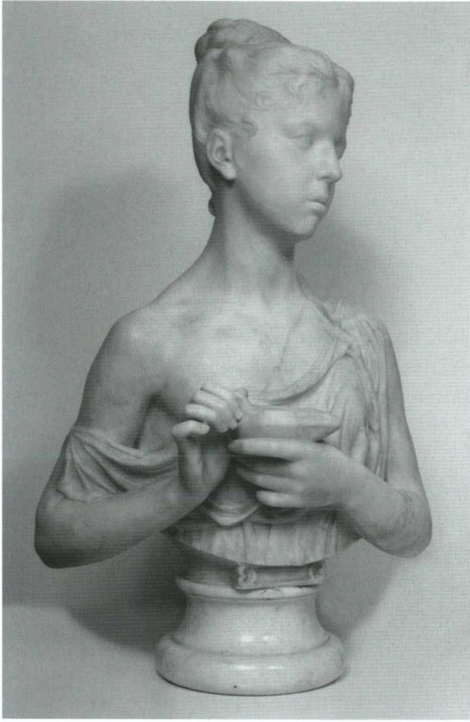


Fig. 7 – Paul De Vigne, *Jeune fille pompéienne* ou *La vestale*, 1876, marbre de Paros, h.62cm, coll. privée.

voyage en Orient et en Grèce. Par-delà le vertige des siècles, il est séduit par la Grèce, par sa dimension cosmogonique, par ses grands mythes, par la fureur et la passion de ses dieux, par ses artistes, ses écrivains, ses philosophes. Il aurait pu faire sienne une phrase d'Albert Camus : « Nous avons exilé la beauté, les Grecs ont pris les armes pour elle »<sup>17</sup>. Passionné par cette civilisation et fasciné par la perfection de la forme classique qui est parvenue à l'équilibre parfait entre expression et contenu, Alphonse Willems profite de toutes les occasions qui lui sont données pour se confronter, entre autres, aux maîtres de la statuaire classique. En 1872, il se rend, avec quelques amis, Carel Vosmaer, Martinus Nijhoff et G.A. van Trigt, au British Museum pour admirer les marbres du Parthénon ramenés à Londres par lord Elgin. À cette époque, Carel Vosmaer travaille déjà à la traduction de l'Iliade. Par défi, pour se faire la main ou simplement par jeu, il écrit *Londinias* (publié en 1873 à la Haye chez Martinus Nijhoff) (fig. 4). Ce roman/poème, qui est un petit ouvrage rare et étonnant, se présente comme une parodie de l'Iliade, une plaisanterie estudiantine qui met en scène Alphonse Willems (Oïlmos), Nijhoff (Neaulles), G.A. van Trigt (Porthmos) et l'auteur lui-même (Aloopex) (fig. 5 et 6).

<sup>17</sup> Albert CAMUS, *Noces suivi de l'Été*, ed Gallimard (1959) 1977, Folio, p. 133.

En partant pour la Grèce, Alphonse Willems a la ferme intention d'en revenir avec un morceau de marbre de Paros. Sur place, il déchant. Les carrières ne sont plus exploitées et il doit se contenter d'un bloc trouvé dans les déblais. De retour à Bruxelles, il le confie à Paul De Vigne qui en fait émerger le buste d'une jeune fille (fig. 7). Cette thématique, qui évoque une image plus qu'un portrait, articule passé et présent. Œuvre de maturité (1876), elle se veut une interprétation académique de la forme qui supprime toute spontanéité mais qui néanmoins laisse affleurer une sensualité raffinée. Celle-ci transparait à travers la matérialité de la chair rendue par la sensibilité de la surface modulée par la lumière <sup>18</sup>.

Lorsqu'il regagne l'Europe, ce lettré, ce scientifique au tempérament d'artiste a probablement la certitude que seule l'obstination à penser, à créer a du sens. Helléniste convaincu, il ne dispensera plus que des cours liés à l'histoire, à la littérature et à la traduction d'auteurs grecs. Désormais, la plupart de ses communications et la grande majorité de ses publications concernent Aristophane. Les mots s'imposent d'eux-mêmes, le phrasé est limpide et fluide, ses écrits respectent le texte original et il est « servi par une connaissance érudite des sources mais aussi par un sens profond de la langue » <sup>19</sup>. Si sa quête du terme exact l'entraîne parfois à mélanger différents niveaux de langage <sup>20</sup>, ses pairs lui reconnaissent une plume juste, rigoureuse et raffinée : « C'était un artiste de la langue française. Il écrivait naturellement d'un style classiquement pur, délicatement archaïsant, dont un peu de préciosité ne gâtait pas la verdeur » <sup>21</sup>.

Cet intellectuel, cet homme brillant est aussi un amoureux des livres. Bibliophile passionné, il collectionne les éditions rares et les reliures de luxe de la Renaissance <sup>22</sup>. Cet intérêt, qui jamais ne se démentira, l'entraîne sur la piste des Elzevier, cette dynastie prestigieuse d'imprimeurs, à laquelle il consacre une étude fouillée.

Jusqu'à la fin de sa vie, il est actif. Ce qui a permis à Paul Errera, lors des funérailles d'Alphonse Willems de dire : « il conserve longtemps l'intégrité de ses forces physiques comme ses qualités intellectuelles. Il était de ceux qui atteignent la limite d'âge, mais que la limite d'âge n'atteint pas ».

<sup>18</sup> Cette œuvre est connue à la fois sous le titre de *Jeune fille pompéienne* et sous le titre de *La vestale*. Voir à ce propos l'étude publiée par Mariette FRANSOLET, *Le sculpteur Paul De Vigne (1843-1901)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1960.

<sup>19</sup> Maurice LEROY, *Ibid.*, p. 19.

<sup>20</sup> « Il l'a fait en recourant aux couches les plus diverses du vocabulaire : archaïsmes, régionalismes, termes techniques, argots ; si prises séparément, beaucoup de ces trouvailles sont incontestablement heureuses et donnent le ton juste, l'impression d'ensemble ne laisse pas d'être quelque peu disparate, si bien que ce manque d'unité trahit dans une certaine mesure Aristophane dont la langue, au dire même de Willems, était précisément d'un attique pur et châtié » *Ibid.*, p. 21.

<sup>21</sup> Henri GRÉGOIRE, *op. cit.*, p.68.

<sup>22</sup> Une partie de sa bibliothèque sera vendue à l'Hôtel Drouot à Paris, les 4,5,6 et 7 mai 1914. Elle comportait des ouvrages anciens et modernes couvrant des domaines aussi variés que la théologie, la poésie, le roman, les contes et nouvelles, l'histoire, la philosophie et bien sûr les grands classiques grecs et latins.



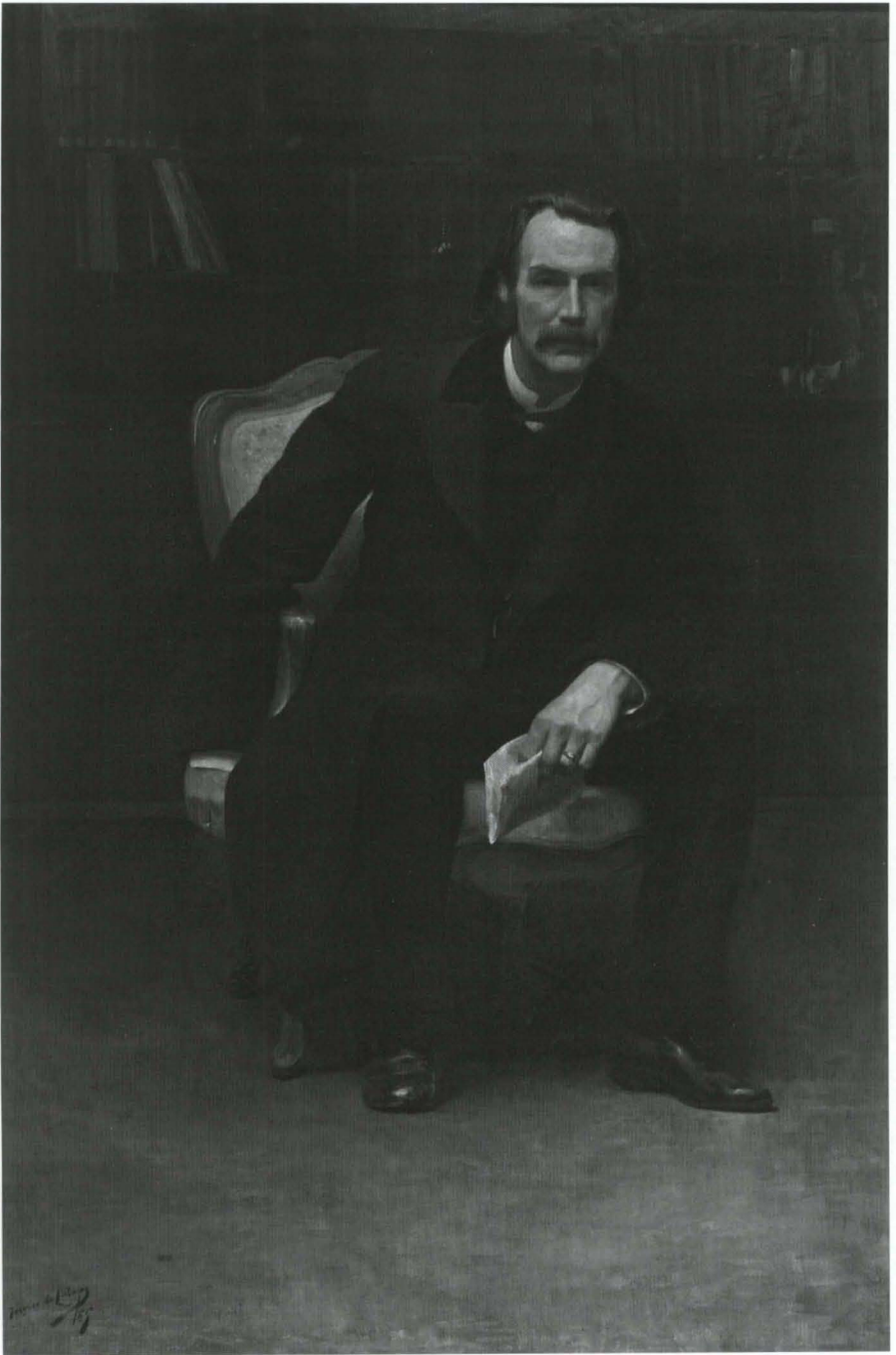


Fig. 8 – Jacques de Lalaing, *Alphonse Willems*, 1885, huile sur toile, 219x149cm, Université Libre de Bruxelles, inventaire n°191.

« Et c'est là que se cristallise l'ébauche d'une ressemblance par des traits accordés, des lumières complices » Philippe JONES<sup>23</sup>

Deux hommes, protestants, cultivés, humanistes, deux hommes que l'art ravit, taraudés par le besoin d'écrire, de peindre, de sculpter et qui se retrouvent dans l'atelier de la rue de l'Activité. Les circonstances de cette rencontre particulière en font une expérience humaine enrichissante. Régulièrement Alphonse Willems pose pour Jacques de Lalaing (fig. 8). Le face-à-face entre le peintre et son modèle peut être fort, dense, habité d'une intensité vibrante, à la fois lourde et presque évanescence. Immobile, Alphonse Willems est dans l'attente, dans le temps tangible. C'est l'artiste qui donne le ton, qui définit le climat de la séance. Le contexte amical qui caractérise leur relation détermine le lien de communication qui se forge. Discussions savantes ou aimable bavardage, les paroles parfois se figent pour faire place à de longs moments de silence. Le peintre s'abstrait dans son travail. Il peint un professeur, un intellectuel, un érudit mais il saisit surtout l'essentiel d'un homme.

Lorsqu'il entreprend ce tableau, plusieurs de ses œuvres ont été distinguées et lui valent une certaine reconnaissance comme par exemple *Portrait équestre* (1883) (fig. 9). La critique écrit : « ...il a de l'allure et de l'origina-



Fig. 9 – Jacques de Lalaing, *Portrait équestre*, 1883, huile sur toile, 320x472cm, Museum voor Schone Kunsten, Gand.

<sup>23</sup> Philippe JONES, *Le portrait*, dans : *Domaines en cours*, Le Cormier, Bruxelles, 2001.



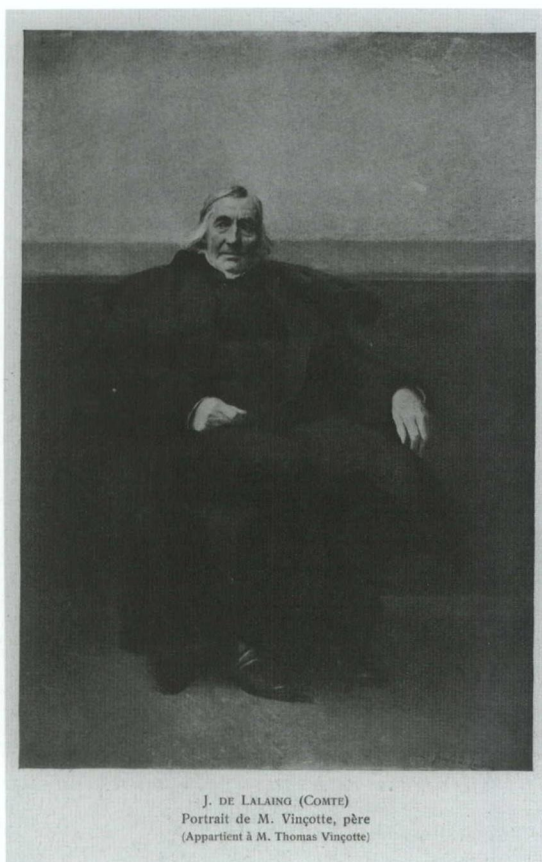


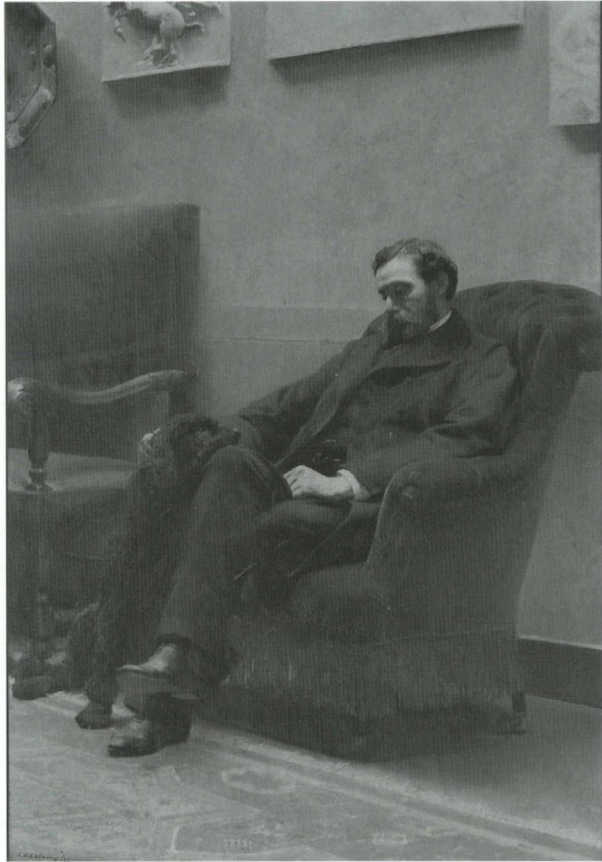
Fig. 10. Jacques de Lalaing, *Monsieur Vinçotte*, 1884, huile sur toile, 220 x 150cm, portrait tel que conçu initialement (reproduction de catalogue).

lité. Les cavaliers passent bien,... la physionomie principale est impressionnante... il chevauche lentement sur une bête savamment peinte et construite qui exprime une lassitude très rendue... Ce de Lalaing n'est pas un peintre, c'est un sculpteur »<sup>24</sup>. En 1884, il achève le portrait de *Monsieur Vinçotte*, inspecteur général de l'enseignement et père du sculpteur Thomas Vinçotte (fig. 10). S'il est plus convenu que celui d'Alphonse Willems, il présente des similitudes quant à la facture et aux coloris utilisés. Jacques de Lalaing construit le portrait de Willems sur une harmonie colorée qui atteste la volonté de l'artiste de souligner le regard, de mettre en exergue une conscience, de révéler une personnalité.

À l'arrière-plan, une bibliothèque ; la signification est limpide et rend parfaitement le climat intellectuel dans lequel évolue le philologue. Dans ce contexte familial, Alphonse Willems est assis, il tient dans sa main gauche un feuillet et

<sup>24</sup> X, *Le salon de Bruxelles : les peintres belges*, dans : *L'Art Moderne*, n°37, Bruxelles, 14 septembre 1884, pp. 299-300.

Fig. 11 – Jacques de Lalaing, *Comte Charles-Albert de Gerbais de Sonnaz*, 1882, huile sur toile, 140 x 100 cm, Académie chablaisienne, Thonon-les-Bains.



le volume sculptural du corps se porte légèrement vers l'avant. L'artiste rend avec justesse les différentes facettes de la personnalité de son modèle. Willems vit dans un temps multiple, il est à la fois dans une dimension de retrait et dans la réalité du présent. Réflexion, recherche, étude voisinent avec transmission, communication, action. La dynamique du tableau ne présente pas un homme, scientifique de renom et professeur de son état, centré sur son espace intérieur mais au contraire, un être attentif, soucieux d'instaurer un rapport direct avec le spectateur. De façon subtile, Jacques de Lalaing campe son personnage à la lisière de l'esprit et de l'engagement tout en recourant à une grammaire classique qui ne renouève pas la tradition. Contrairement au portrait du *Comte Charles-Albert de Gerbais de Sonnaz* (1882), l'artiste joue de la nuance et du raffinement tonal (fig. 11). Par un éclat de lumière, il modèle subtilement le visage dont l'écriture picturale révèle la beauté sensible et puissante. La peinture, dans un resserrement intime, ne s'encombre d'aucun détail superflu. Elle traduit, avec beaucoup de justesse et une grande force, un être de culture et d'ouverture d'esprit, attentif à ses contemporains et respectueux des autres.



Les deux hommes s'apprécient et rien ne s'oppose à ce qu'ils prolongent leur face-à-face. Ils se retrouvent encore à deux reprises dans l'atelier de l'artiste. En 1900, lorsque Jacques de Lalaing sculpte un buste d'Alphonse Willems et en 1909 lorsqu'il le peint fatigué et serein mais certainement pas résigné.

Jacques de Lalaing apprécie son érudition et pendant les séances de pose, il se délecte des talents de conteur de Willems (fig. 12). Excellent narrateur, il enchaîne anecdotes et histoires<sup>25</sup>. Certaines retiennent plus particulièrement l'attention de l'artiste, qui les consigne dans son journal, par exemple : « ...Il est très intéressant. Raconte la mort du père Berardi – ruiné par l'Indépendance qui paie ses dettes jusqu'aux centimes, se met en tenue avec décorations et se tue – à 80 ans. Paul Lacroix (bibliophile Jacob) qui défend en 1871 la Bibliothèque de l' Arsenal contre la Commune. Un tombereau chargé de pétrole – on somme d'ouvrir – au moment où l'on enfonce la porte il ouvre la

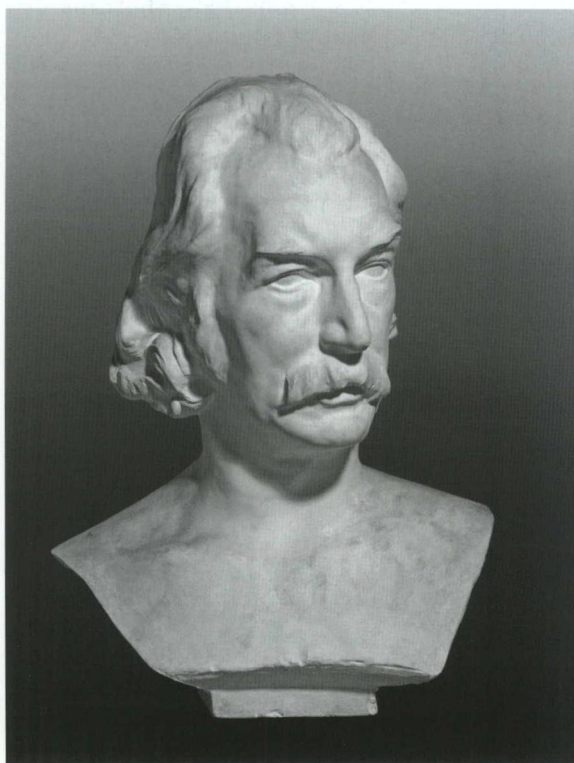


Fig. 12 – Jacques de Lalaing, *Alphonse Willems*, 1900, plâtre, h : 53cm, Académie royale de Belgique, Bruxelles, inventaire n°19.

<sup>25</sup> En plus d'être un éminent professeur, ses collègues disent de lui qu'il est un « délicieux causeur » et lui reconnaissent « une verve intarissable » (Voir Discours prononcés aux funérailles de M. Alphonse Willems, 1<sup>er</sup> décembre 1912).

fenêtre du 1<sup>er</sup> et regarde au loin, puis crie « Ah ! voilà les Versaillais »<sup>26</sup>. Son côté professoral prend parfois le dessus : « Il raconte la trouvaille des archives d'une ville Égyptienne antique des charretées de papyrus. Il me montre une pierre gravée Renaissance italienne – don de Van Branteghem. Travail admirable... »<sup>27</sup>. À d'autres moments, il se laisse emporté par sa passion de la Grèce et son intérêt pour la langue flamande, Jacques de Lalaing note : « Il raconte divers auteurs anciens qui ont cherché à prouver l'antiquité de la langue flamande par des paradoxes merveilleusement étayés – Ainsi pour Becanus Homère était flamand. Ce sont ses propres aventures qu'il raconte en grec où le mode dorique se mêle au mode ionique. Il aborde à Ulyssingen appelé plus tard Vlissingen et passe par Ulysseweg (Lisseweg plus tard). C'était le flamand que Adam parlait à Ève. C'était le flamand qu'on parlait autour de la Tour de Babel (babbelen). La preuve, un seul mot, le dernier prononcé avant la séparation. Le mot sac – le même dans toutes les langues – sac, zaak (sic), sack, sacco etc. C'est que chacun disait en partant « Waar is mijn zaak (sic) ». La cuisinière de Becanus qui était laid – profil de polichinelle – lui dit : je devine l'origine de votre nom – Bec en neus ... »<sup>28</sup>. Régulièrement son sens de l'histoire transparaît : « Je termine la terre. Il raconte sa visite aux Catacombes de Rome – qu'il estime être des galeries de sépulture pour la population esclave – l'incinération coûtant très cher (sic). Les premiers chrétiens s'en seraient servis mais ils [mot illisible] préexistaient. Les fioles qu'on dit contenir le sang des chrétiens contiendraient le vin des libations funèbres qui se faisaient à l'anniversaire du décès. Ces fioles servent aujourd'hui de reliques pour instaurer un sanctuaire. Il raconte le livre du Bollandiste le père De Boeck – mis à l'index pour avoir avancé la même thèse. Sa visite au couvent, le refus de De Boeck de l'aider en quoi que ce soit. Après la mise en vente de l'exemplaire de l'auteur que Willems fait acheter, n'importe quel prix. Il le paie 15fr. Le lendemain une dame lui en fait offrir 400fr. Conclusions : Les tombeaux ornés de fioles ne sont pas nécessairement chrétiens... »<sup>29</sup>. Pour son buste, Willems pose une dernière fois le 5 janvier 1900 et « Willems, avec sa femme et son fils Jacques, vient voir le buste en bronze. Elle est un peu épatée de le trouver si noir »<sup>30</sup>. Neuf ans plus tard, ils poursuivent leur collaboration artistique et Jacques de Lalaing conclut les séances de pose par cette remarque : « Willems vient me donner une dernière séance. Il m'apporte de quoi faire du riz spécial »<sup>31</sup> (fig. 13).

L'exercice de la pensée rapproche très certainement les deux hommes mais l'argument du beau et le sens de l'histoire les réunit définitivement. Alphonse Willems choisit d'être dans l'histoire, de jeter des ponts entre l'Antiquité et le monde moderne. Jacques de Lalaing a conscience de sa propre histoire (il

<sup>26</sup> Journal de Jacques de Lalaing. N°5, jeudi 23 novembre 1899.

<sup>27</sup> Journal de Jacques de Lalaing. N°5, vendredi 1<sup>er</sup> décembre 1899.

<sup>28</sup> Journal de Jacques de Lalaing. N°5, vendredi 8 décembre 1899.

<sup>29</sup> Journal de Jacques de Lalaing. N°5, lundi 11 décembre 1899.

<sup>30</sup> Journal de Jacques de Lalaing. N°5, samedi 17 février 1900.

<sup>31</sup> Journal de Jacques de Lalaing. N°14, vendredi 16 avril 1909.



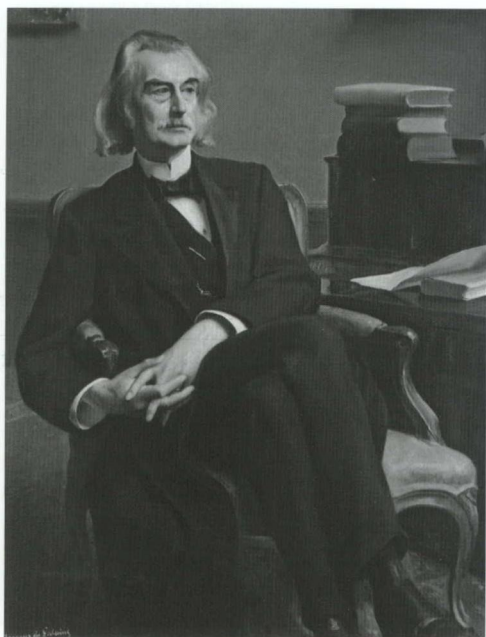


Fig. 13. Jacques de Lalaing, *Alphonse Willems*, 1909, huile sur toile, 156x107cm, Académie royale de Belgique, Bruxelles, inventaire n°73.

tient ses journaux mais aussi ses crayons et ses pastels) et il développe très largement un souci journalistique de l'information.

Les portraits d'Alphonse Willems, en particulier celui de 1885, tout comme l'ensemble de l'œuvre de Jacques de Lalaing, affirme et revendique la notion de beau comme une nécessité première, refuse le tout-venant et la vulgarité. La représentation et le contenu se rejoignent dans une forme artistique maîtrisée, construite sur des valeurs établies qu'il revendique. Il sait que sa démarche est en décalage avec son temps. Il se tient à l'écart de la fièvre novatrice. Il ne peut suivre Ensor dans son monde inventé, éclatant de couleurs et ruisselant d'angoisse. Il ne peut souscrire à l'audace de certaines innovations « décadentes ». Il reste attaché à une conception traditionnelle de l'art, mais pas classique au sens rigide du terme. Son art, et en particulier sa sculpture, est un art de tous les temps.

#### *Remerciements*

Je tiens à remercier très chaleureusement Monsieur Jean-Pierre Devroey, directeur de la Bibliothèque de l'Université Libre de Bruxelles, qui, très efficacement, m'a mis sur la piste des descendants d'Alphonse Willems. Mes remerciements vont également à Madame Mattie Boom, Conservator Fotografie au Rijksmuseum d'Amsterdam, pour les précieuses informations qu'elle m'a communiquées à propos des relations entre A. Willems, M. Nijhoff, C. Vosmaer et G.A. van Trigt.

## JOSEPH CORNELL : PORTRAITS INTIMES

ISABELLE LECOMTE

Trente-sept ans après la mort de l'artiste, le catalogue raisonné de l'œuvre de Joseph Cornell (1903-1972) n'a toujours pas été établi. Il faut dire que la production de cet artiste américain est non seulement vaste mais aussi variée (assemblages, collages, films et « dossiers »). Parmi les assemblages aux formes diverses (jouets « optiques », éventails en carton, boîtes à pilules, coffrets à bouteilles, livres évidés ou autres montages sous cloche de verre), ce sont les grandes boîtes en bois que le grand public connaît le mieux : des boîtes à rêves déclinées en pharmacies improbables, en nécessaires à bulles ou encore sous la forme d'hôtels abritant indifféremment des perroquets à crête jaune ou la belle Andromède arrimée à son rocher. Ainsi, les « *Pharmacy Boxes* » proposent-elles au regard une vingtaine de fioles en verre remplies de plumes, de perles, d'anciennes cartes romaines ou de sable doré, autant de potions incongrues dont seul Cornell connaît les vertus. Pour leur part, les « *Soap Bubble Set* » s'organisent autour d'un matériel de base : une pipe en plâtre, des verres à pied et quelques balles qui apparaissent comme la matérialisation de la bulle, à moins qu'elles ne servent de modèles, de prototypes. Quant à la série des Hôtels, ce sont des boîtes blanches qui rappellent des façades d'hôtels français aux enseignes évocatrices : « Hôtel de l'Univers », « Hôtel de la Boule d'or », « Hôtel des Quatre sœurs »,... Parfois, l'intérieur et l'extérieur se superposent, et la boîte se fait façade et pièce confondues. Et si un perroquet blanc y fait halte, la chambre d'hôtel se transforme en volière de luxe, allusion à deux autres séries de boîtes : les « *Dovecote* » et les « *Aviary* ». Ailleurs, c'est la princesse Andromède elle-même qui attend la délivrance et, parce qu'elle incarne une constellation, elle a réservé une chambre à l'Hôtel de l'Etoile.

Parallèlement à ses grandes boîtes, Joseph Cornell envisage de petites constructions, les « *daguerriotypes-objets* », destinées à ses amis. Cette série



n'a fait l'objet d'aucune étude en tant qu'ensemble homogène et plusieurs œuvres présentées ici n'ont même jamais été publiées dans un ouvrage autre qu'un catalogue de vente (voir fig.1) ou n'ont jamais fait l'objet d'une étude approfondie (voir fig. 5 et 9). Quant aux sources photographiques des œuvres, certaines sont publiées ici pour la première fois et ce, dans le but d'éclairer la genèse de l'œuvre, sa métamorphose et la manière si poétique qu'a Cornell de s'approprier les images d'autrui (voir fig. 3a, 6 et 8).

C'est donc une visite privée à laquelle cet article convie, une visite parmi des portraits intimes, créés pour les intimes. À l'exception des portraits d'Arthur Rimbaud et d'André Breton, nous entrerons dans le cercle privé de « la tribu » de Julien Levy où Cornell trouve naturellement sa place. Ces petits objets, réalisés à partir de portraits photographiés par d'autres, étaient, aux yeux de Cornell, incompatibles avec l'idée de vente ou de profit ; ils étaient exclusivement destinés à être offerts<sup>1</sup>. Cornell répugnait à vendre ses « grandes boîtes », par contre, il se faisait une joie d'offrir des objets plus petits, réalisés expressément dans un esprit de gratitude ou de réciprocité. Non seulement ces objets ne pouvaient être « vendus », mais Cornell n'envisageait même pas de les exposer. Ainsi l'exposition « 20th Century Portraits »<sup>2</sup>, réalisée en 1942 par le MOMA, présente-t-elle une « grande boîte » de Cornell : *Greta Garbo in « The Crystal Mask »* (1940-42), mais aucun des portraits réalisés à la manière des daguerréotypes.

## 1. La famille de coeur

De 1936 à 1939, Joseph Cornell réalise au moins cinq objets à partir des portraits de la tribu de Julien Levy. Julien Levy est non seulement son galeriste depuis le 11 novembre 1931<sup>3</sup> mais aussi son ami. Les deux hommes ont en commun une passion pour la photographie et le goût de la collection. Très vite, Cornell tombe sous le charme de Joella Loy, l'épouse et assistante de Julien Levy. Mina Loy, la belle-mère de Julien et par ailleurs son autre assistante, entretiendra, elle aussi, une belle relation de tendre amitié avec Joseph Cornell. La complicité qui unit tout ce petit monde est renforcée par une conviction

<sup>1</sup> L'idée de don et de réciprocité nécessaires non seulement dans les échanges sociaux mais aussi au renouvellement de la créativité est au centre de l'ouvrage de D. Tashjian, *Joseph Cornell : Gifts of Desire* paru chez Grassfield Press, Miami Beach, 1992, 142 p.

<sup>2</sup> M. Wheeler, *20th century PORTRAITS*, The Museum of Modern Art, New York, 1942, 148 p. Cornell non reproduit.

<sup>3</sup> Le 2 novembre 1931, la Galerie Julien Levy ouvre ses portes sur Madison av. à New York. La première exposition proposera un ensemble de six photographes américains. Julien Levy (1906-1981) est secondé par Alfred Stieglitz. L. Roscoe Hartigan a retrouvé le reçu qui atteste que Cornell est accepté par Levy à peine une semaine après l'ouverture de la galerie. L. Roscoe Hartigan, *Joseph Cornell, Navigating the Imagination*, Peabody Essex Museum & Smithsonian American Art Museum, 2007, p.16.

religieuse commune. En effet, Mina Loy, Julien Levy et Joseph Cornell sont de fervents adeptes de la Christian Science<sup>4</sup>.

Les portraits de Joella enfant restèrent dans le giron privé du collectionneur jusqu'à ce qu'ils soient mis en vente par la société Tajan en juin 2006. Année où fut aussi organisée l'importante rétrospective *Dreaming in Black and White Photography at the Julien Levy Gallery*<sup>5</sup> rassemblant les trois autres portraits. Ces cinq assemblages fonctionnent sur un principe simple : Cornell reçoit une photographie et imagine un univers qui la recadre. Les photos d'enfants (Julien et Joella) ont été détournées, tandis que les photos d'adulte (Julien et Mina) sont protégées par un verre bleuté. Le mouvement des perles, du sable, des éclats de verre contenus dans les petites boîtes ajoute une dimension inédite à la fixité imposée par l'image. Ce mouvement apporte également un élément sonore : si l'image est muette, les grains de sable grésillent, les morceaux de verre cliquettent et les perles cognent les bords du cadre.

Dans le portrait de Joella Levy assise<sup>6</sup>, Cornell a placé des perles et l'aiguille d'une boussole sur la photographie de la petite fille. Symboles de la création et de la féminité, les perles apportent des touches de lumière, de l'éclat. Cornell aime les perles qui incarnent à ses yeux l'attribut de la féminité. Par exemple, dans un daguerréotype-objet dédié à l'actrice Greta Garbo<sup>7</sup>, Cornell a placé un véritable collier de perles fines sur la photo. Leur éclat, leur rotondité, leur pureté parlent à l'artiste en quête d'évocation. En effet, la perle est un témoin chargé de « souvenirs » : si le rôle de l'actrice ou de la danseuse s'évanouit peu à peu aux confins de la mémoire, le costume reste et, associé au portrait, il opère sur la mémoire. Quant à l'aiguille de la boussole, elle nous guide vers le temps de l'enfance, incarnation de l'innocence et de « l'âge d'or » aux yeux de l'artiste. Dans le second portrait de Joella [fig.1], Cornell n'a gardé que le visage de la fillette, associé à une perle fine, aux étoiles (sous forme de paillettes), à de petits morceaux de papier et à une spirale en métal. La spirale – que l'on retrouvera plus tard, associée à des oiseaux (*Sans titre [Palais de Cristal]*, vers 1953) ou seule (*Sans titre [Hommage to Blériot]*, 1956) – incarne

<sup>4</sup> Pour plus d'information : T. Armstrong, *Loy and Cornell : Christian Science and the Destruction of the World* in *Journal of Modern Literature*, été 2006, vol.29, n°4, pp.124-144 et E. Doss, *Joseph Cornell and Christian Science in Joseph Cornell : Opening the Box*, Peter Lang, Bern, 2007, pp.113-136.

<sup>5</sup> K. Ware, P. Barberie, *Dreaming in Black and White Photography at the Julien Levy Gallery*, Philadelphia Museum of Art, 17.06-17.11.2006.

<sup>6</sup> Joseph Cornell, *Fillette assise (Portrait de Joella)*, 1936, technique mixte (restauration) dont daguerréotype, papier, perles, spirale, 13 x 10,6 x 2 cm, localisation actuelle inconnue. Une étiquette au dos porte le texte tapuscrit « Fillette assise / Portrait de Joella / Daguerrotypage-Jouet 1936 et signature ». Biblio. : *Collection d'un Amateur*, Vente Tajan, Paris, le 8 juin 2006, cat. 40, p.22.

<sup>7</sup> Cornell réalisa cet objet-daguerréotype en hommage à Greta Garbo l'année qui précéda la réalisation de la grande boîte. Cornell est parti d'un portrait où l'actrice pose dans le costume d'Anna Karenina. Cornell a ajouté un vrai collier de perles au cou de la belle, le tout étant protégé par une vitre bleuée. L'œuvre est analysée en détail dans l'ouvrage de J. Hauptman, *J. C. Stargazing in the Cinema*, Yale University Press, 1999, pp.117-141, fig.60.



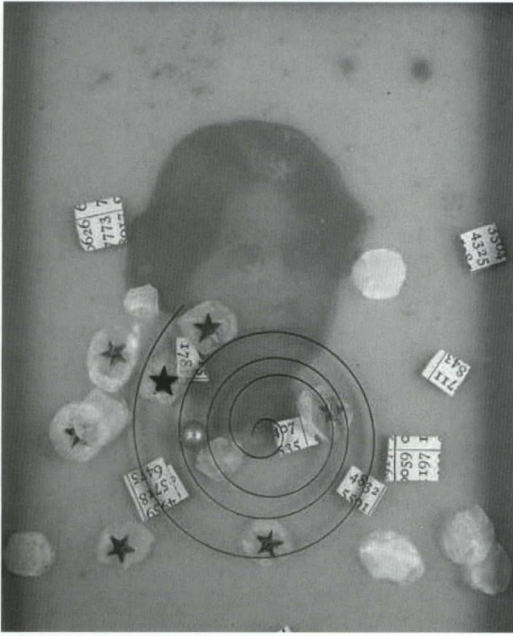


Fig. 1. Joseph Cornell, *Portrait de Joella*, 1933-36, technique mixte (restauration), 13 x 10,6 x 2 cm. Localisation actuelle inconnue. Vente Tajan, le 8 juin 2006, cat. 39, p.21. © SABAM Belgium, 2009.

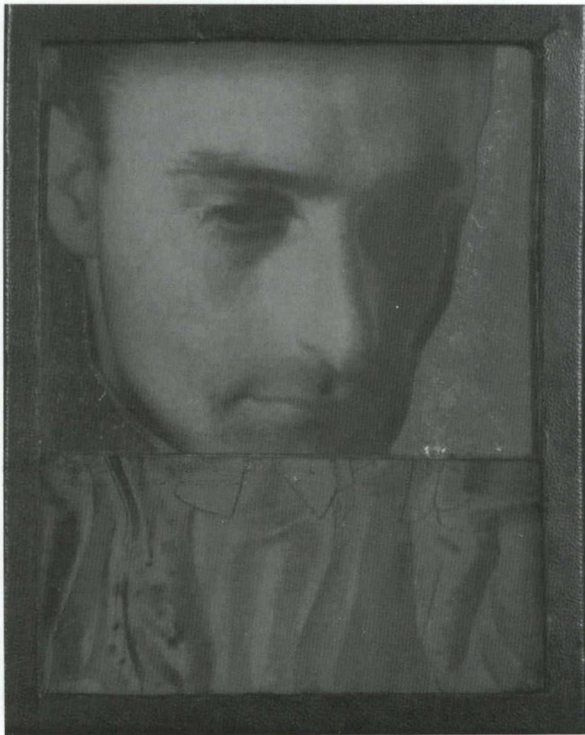


Fig. 2. Joseph Cornell, *Portrait de Julien Levy, Daguerreotype-object*, 1939, assemblage sous vitre bleutée, photographie, morceaux de miroir, sable noir, (l'encadrement est recouvert d'un fin cuir foncé), 13,2 x 10,5 x 2,5 cm, Philadelphia Museum of Art (Don de la Julien Levy Collection, 2001). Expos. : *Dreaming in Black and White. Photography at the Julien Levy Gallery*, 2006, pl.206. © SABAM Belgium, 2009.



la vibration et donc le mouvement. Elle constitue aussi un clin d'œil aux *rotoreliefs* de Marcel Duchamp<sup>8</sup>, son ami depuis l'hiver 1933.

Quelque peu différent, le portrait de Julien Levy adulte [fig. 2] est une association de deux images distinctes : un portrait photographique et une image dont la lisibilité n'est pas évidente au premier coup d'œil. En haut, le portrait<sup>9</sup> de Julien Levy semble déborder du cadre : front et menton sont coupés, comme si l'homme ne pouvait se laisser enfermer. Son regard fixe le sol, inatteignable. En bas, l'image d'un couple, non identifiable, montré du nombril aux genoux. Quelle est la symbolique de cette étrange image incomplète ? Est-ce une référence au couple (une photo<sup>10</sup> de 1927 montre Julien et Joella habillés de la même manière : pantalon clair, fine ceinture et chemisier blanc au col relevé) ? Ou alors est-ce une métaphore de l'androgynie si chère à Cornell ? L'énigme demeure intacte. Quoi qu'il en soit, il y a dans cet objet une étrange parenté avec *Deux paires de Jambes*, une photographie de Manuel Alvarez Bravo prise vers 1928 et exposée à la galerie de Julien Levy en 1935<sup>11</sup>. La photo d'Alvarez Bravo<sup>12</sup> montre en effet une image aux effets similaires : l'image semble coupée en deux horizontalement et dans la partie inférieure, comme venues de nulle part, deux paires de jambes, l'une masculine en pantalon et l'autre, féminine, en jupe, s'avancent vers le spectateur. Julien Levy a forcément dû apprécier le clin d'œil. Mais cet objet ne se limite pas à un montage, du sable noir et des morceaux de miroirs peuvent glisser sur le portrait lorsqu'on le manipule, allusion au temps qui passe, tandis que la vitre bleutée apporte une note nostalgique.

<sup>8</sup> Dès 1920, Marcel Duchamp crée des sculptures motorisées, capables de faire tourner des disques en verre peints, machines qu'il nomme « Rotative plaques verre (optique de précision) ». Trois années plus tard, il imagine les « Rotoreliefs », des disques dont les motifs sont des cercles alignés concentriquement. Lorsque ceux-ci sont mis en mouvement, l'illusion d'une spirale mouvante est assez convaincante. Le site suivant vous permet de voir les différents motifs, certains étant même en mouvement :

[http://creativetechnology.salford.ac.uk/fuchs/modules/input\\_output/Cage\\_Duchamp/duchamp4.htm](http://creativetechnology.salford.ac.uk/fuchs/modules/input_output/Cage_Duchamp/duchamp4.htm)

<sup>9</sup> Actuellement, la photographie de Julien Levy n'est pas encore attribuée avec certitude. En effet, à cette époque de nombreux photographes gravitaient autour de Levy, comme Berenice Abbot (1898-1991), George Platt Lynes (1907-1955) ou Jay Leyda (1910-1988) et tous les trois ont régulièrement tiré le portrait de celui-ci.

<sup>10</sup> Reproduite dans l'ouvrage d'I. Schaffner, *Julien Levy Portrait of an Art Gallery*, The MIT Press, Massachusetts, 1998, fig.26, p.66.

<sup>11</sup> *Documentary and anti-graphic Photographs by Henri Cartier-Bresson, Walker Evans & Alvarez Bravo*, Julien Levy Gallery, New York, du 23 avril au 7 mai 1935. Cette exposition, pour laquelle il n'existe aucun catalogue, fut le sujet d'une seconde exposition, portant exactement le même nom et organisée par la Fondation Henri Cartier-Bresson à Paris du 8 septembre au 19 décembre 2003. Cette fois un catalogue fut édité : *Documentary and anti-graphic Photographs by Henri Cartier-Bresson, Walker Evans & Alvarez Bravo*, Fondation H. Cartier-Bresson, Paris, 2003.

<sup>12</sup> Manuel Alvarez Bravo, *Deux paires de Jambes*, 1928-29, photographie, 23,23 x 18,2 cm. Reproduite dans *Documentary and anti-graphic Photographs*, op cit, p.72. Également visible via le lien [http://www.replica21.com/archivo/articulos/g\\_h/146\\_galindo\\_alvarez.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/g_h/146_galindo_alvarez.html)



Fig. 3 (a-b) : Joseph Cornell, « *Imperious Jewelry of the Universe* » (Luna Baedecker) : *Portrait de Mina Loy, Daguerreotype-object*, 1938, assemblage sous vitre bleutée, photographie de Man Ray [fig.3 b], morceaux de miroir, morceaux de verres brisés, (l'encadrement est recouvert d'un fin cuir foncé), 13,2 x 10,5 x 2,5 cm, Philadelphia Museum of Art (Don de la Julien Levy Col., 2001). Biblio.: *Dreaming in Black and White. Photography at the Julien Levy Gallery*, 2006, pl. 208. © SABAM Belgium, 2009.



Fig. 4. Joseph Cornell, *Sans titre (Portrait de Lee Miller)*, vers 1948-49, collage, 23,5 x 27,9 cm, Collection Vivian Horan, New York. Biblio.: D. Tashjian, *J. C. Gifts of Desire*, pl. 22, p. 49. © SABAM Belgium, 2009.



En utilisant volontairement le même format et la même vitre bleutée que pour le portrait de Julien, et en choisissant une photo où Mina semble avoir le même âge que son beau-fils, Cornell affirme à sa manière la complicité et l'admiration qui les unissaient. Réalisé à partir d'une photographie prise vers 1925 par Man Ray [fig. 3 b], ce portrait [fig. 3 a] met en scène Mina à la quarantaine rayonnante. Elle porte une sorte de chapeau haut de forme, sourit et regarde vers le spectateur. Cornell a détourné la silhouette pour la placer devant un ciel étoilé. La vitre bleutée donne cette fois un aspect nocturne à l'ensemble. Un bleu qui évoque aussi le bleu céleste des peintures de Mina<sup>13</sup>. Plusieurs morceaux de verre sont enfermés dans la boîte, ils « s'entrechoquent comme des glaçons dans un verre »<sup>14</sup> lorsqu'on la manipule. Au dos de la boîte, Cornell a recopié un extrait du poème *Apology of Genius* de Mina Loy, poème publié pour la première fois en 1922 et qui figurait sur la plaquette de la première exposition de la jeune femme chez Levy. Cornell choisit les mots : « *imperious jewelry of the universe* » – qui s'adressent à son amie. De sorte que les éclats de cristaux déposés devant elle illustrent cette idée de « joaillerie impérieuse » tout en faisant allusion à la lune, « la concubine de cristal », citée dans le poème *Lunar Baedeker*. Mina Loy (1882-1966), de son vrai nom Mina Gertrude Lowy, compte parmi les quelques grandes amies fidèles de Cornell. Celui-ci fut sensible à l'histoire personnelle de Mina, une histoire faite de douleurs successives. D'origine anglaise, elle connut en effet une enfance difficile et un début de vie adulte tourmenté : sa première fille mourut à l'âge d'un an, tandis qu'elle divorça de son premier mari, Stephen Haweis, un homme qu'elle considérait comme « anormal ». Un peu plus tard, elle rencontra Arthur Cravan, qu'elle épousa à Mexico en 1918. Poète et boxeur professionnel, il était le neveu du célèbre Oscar Wilde. Mais en 1919 (?), « le déserteur de dix-sept nations »<sup>15</sup> disparut mystérieusement dans le golfe du Mexique. Comme son corps ne fut pas retrouvé, et Mina refusant de croire à sa mort, elle se rendit à New York dans les années vingt dans l'espoir de le retrouver. Elle apprit alors que Stephen Haweis avait kidnappé leur fils. Comble de malheur, l'enfant mourut un an plus tard. En 1927, le bonheur l'emporte enfin : sa fille Joella épouse Julien Levy qui lui offrira une exposition personnelle en 1933. À partir de 1936, Mina s'installe à New York et vit plus ou moins recluse, attentive à sa famille. Elle continue à écrire et à dessiner. À relire les grandes lignes de la vie de Mina Loy, nombre d'entre elles apparaissent comme des

<sup>13</sup> Le 28 janvier 1933 débute *Paintings by Mina Loy*, la première exposition personnelle de Mina Loy à la Galerie Julien Levy (18/02). Elle y expose onze œuvres et le poème « *Apology of Genius* » figure au catalogue. Cornell qui a vu l'exposition, se dit touché par le bleu céleste qui provoqua une série d'« *indelible impressions* ». Julien Levy possédait *L'Aube*, une toile de 1902 construite uniquement dans une tonalité bleutée. Elle est illustrée dans le catalogue de la vente *Hommage à Julien Levy* chez Tajan à Paris, 06.10.2004, cat.357.

<sup>14</sup> K. Ware, P. Barberie, *op. cit.*, p.44. Notez que le mouvement est presque toujours présent chez Cornell : les balles roulent, les grains de sable se dispersent, les tiroirs s'ouvrent et certaines boîtes, les « *music boxes* », peuvent même être secouées.

<sup>15</sup> Breton cité par M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Editions du Seuil, col. Points (Essais), 1964, p.22.

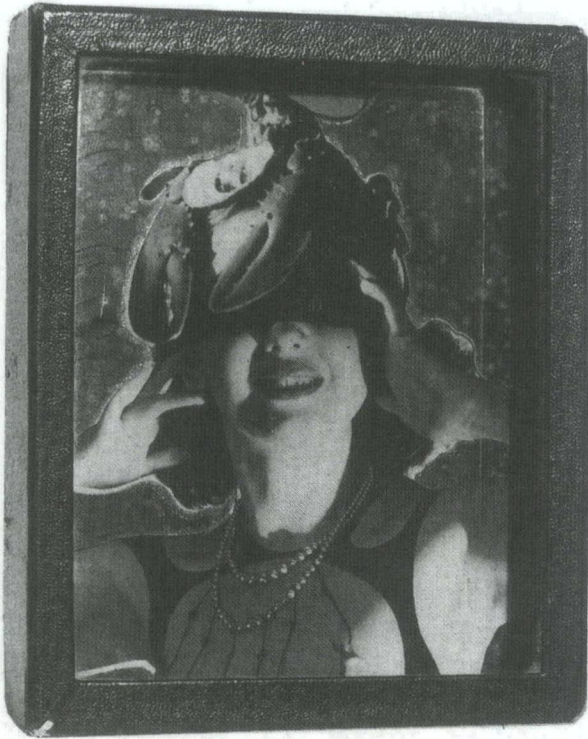


Fig. 5. Joseph Cornell, *Untitled (Object) [Dali Lobster Hat]*, 1939, boîte vitrée, bords recouverts de cuir, photographie de Horst P. Horst, 13 x 10,7 x 2,2 cm, loc. act. inconnue. Biblio. : L. Blair, *Joseph Cornell's Vision of Spiritual Order*, Reaktion Books, London, 1998, fig. 24, p. 44. ; Ed. Jaguer, *Joseph Cornell*, Galerie 1900-2000, Paris, 13.03-08.04.1989, p. 92. © SABAM Belgium, 2009.

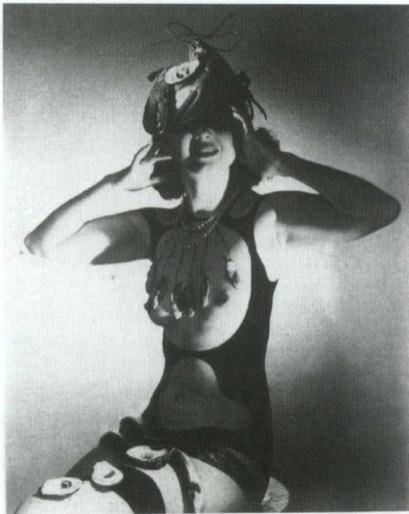


Fig. 6. Salvador Dali & Horst P. Horst, Costume pour "The Dream of Venus", crayon et encre sur photographie, 1939, 25,4 x 20,3 cm. Biblio.: *Paintings, Drawings, and Sculpture from the Julien Levy Collection*, Sotheby's, New York 04-05.11.1981, cat. 83.



lignes brisées, de sorte que les éclats de verre ajoutés au portrait prennent une connotation plus profonde. L'artiste y voit probablement la confirmation des principes de la *Christian Science* : l'esprit est supérieur à la matière. C'est volontairement, que Cornell donne à voir une femme dont les épreuves n'ont en rien altéré « la beauté ». Et « *the Beautiful* » sont les mots qui terminent le vers que Cornell a cité pour la désigner.

Joseph Cornell réalisera également un portrait<sup>16</sup> de son ami Julien Levy alors qu'il était enfant. Il s'agit d'un portrait en pied où le jeune Julien apparaît très frontal et hiératique, tout sage dans son chapeau et son long imperméable. Lorsque l'objet est manipulé, de minuscules billes courent de part et d'autre de l'image sans jamais rester dans les alvéoles prévues à cet effet. Ici, l'œuvre hésite entre le portrait et le jeu de patience. La réalisation (le jeu) se marie à merveille avec le sujet (l'enfance). Ce qui aurait pu n'être qu'une vieille photo encadrée se mue, sous les doigts de Cornell, en un objet ludique aux allures de *memento mori* : nos vies, instables et minuscules, s'agissent au moindre coup du destin.

La référence aux daguerréotypes illustre non seulement l'attachement de Cornell au passé, mais aussi aux images anciennes. Il collectionnait, par exemple, les « Cabinet Cards »<sup>17</sup>, les gravures, les films muets. L'invention de L. M. J. Daguerre le touchait particulièrement car l'objet devait faire face à un effet miroir obligeant le spectateur à incliner légèrement l'image qui semblait aller et venir, introduisant un subtil mouvement et la magie de l'émergence. Les vitres que Cornell place dans ses portraits rappellent celles qui étaient utilisées dans les « vrais » daguerréotypes, afin de pallier au risque d'oxydation du dépôt métallique.

Julien Levy était grand amateur de ces petites constructions, au point qu'il suggéra à Cornell d'en réaliser au moins deux autres. Au cours de l'hiver 1938, probablement en novembre<sup>18</sup>, Julien Levy réalisa lui-même une série de photos de la peintre Frida Kahlo<sup>19</sup>. Vue de face, les seins nus, l'artiste mexicaine prend soin de sa coiffure. Julien Levy en aurait donné une à Joseph Cornell afin qu'il puisse l'utiliser pour un de ses daguerréotypes - objets. L'objet, complété par une mèche de cheveux, fut offert par Levy à Kahlo.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> J. C., *Portrait de Julien Levy, Daguerreotype-object*, c.1938-39, assemblage sous vitre bleutée, photographie, morceaux de miroir, minuscules billes, 13,2 x 10,6 x 2,5 cm, Philadelphia Museum of Art (Don de la Julien Levy Collection, 2001). Longtemps datée vers 1936 ( cf *Julien Levy Portrait of an Art Gallery*) Biblio.: *Dreaming in Black and White. Photography at the Julien Levy Gallery*, 2006, pl.209.

<sup>17</sup> La « Cabinet card » était un style de photographie universellement adopté pour le portrait photographique en 1870. Il se compose d'une mince photographie, généralement montée sur une carte en carton, pré-imprimée et dont le format est de 16,5 x 11,4 cm.

<sup>18</sup> Julien Levy organise la première exposition personnelle de Frida Kahlo dans sa galerie du 1 au 15 novembre 1938.

<sup>19</sup> Reproduite dans l'ouvrage d'I. Schaffner, *Julien Levy Portrait of an Art Gallery*, The MIT Press, Massachusetts, 1998, fig.62, p.151.

<sup>20</sup> P. Barberie, *op. cit.*, p.162. Frida Kahlo l'a probablement offert à l'un de ses amants, l'œuvre est actuellement non localisée.



Fig. 7. Joseph Cornell, *Tamara Toumanova (Daguerreotype-Object)*, oct. 1941, boîte vitrée, photographie, vitres, brillants, 5 ½ x 4 3/16 x 7/8 pouces, localisation actuelle inconnue. Biblio : S. Leonard Starr, *Joseph Cornell and the Ballet*, Castelli – Feigen – Corcoran, New York, 02.11-18.12.1983, fig.34, p.62. © SABAM Belgium, 2009.

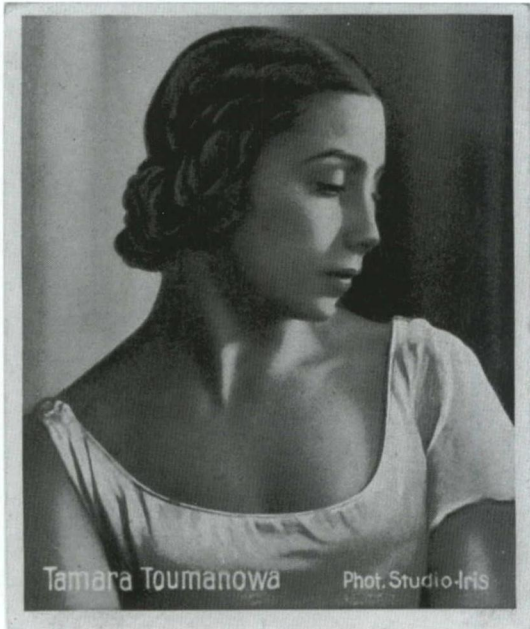


Fig. 8. Artiste inconnu du Studio Iris, *Tamara Toumanowa* pour le ballet *Les Sylphides* (chorégraphie de Michel Fokine), photographie, Paris, vers 1932.



Un an plus tard, en 1939 – l’année durant laquelle Cornell réalise ses *Pantry Ballets*, des boîtes où peuvent s’agiter plusieurs rangées de homards en plastique rouge – Dali expose seul du 7 mars au 21 avril à la Galerie Julien Levy. Conjointement, la New York World’s Fair lui consacre un pavillon. À l’origine, Dali voulait y créer une installation intitulée « *The Dream of Venus* » où une jeune femme nue voyait son pubis recouvert par un homard. Le projet fut refusé. De cette œuvre, il reste plusieurs photographies en noir et blanc prises par Georges Platt Lynes et Horst P. Horst. Julien Levy en acquiert certaines. Probablement sur les conseils de Levy, Cornell décide de rendre un hommage explicite à Dali dans une boîte intitulée *Dali Lobster Hat* [fig.5], une œuvre réalisée à la manière des portraits - daguerréotypes. Il s’agit d’une photographie de jeune femme (prise par Horst et extraite de la collection Levy) [fig.6], portant un collier de perles à deux tours et dont « le chapeau » est orné d’un homard aux pinces tombantes comme une voilette et d’une huître qui fait office de fleur décorative. Cornell a cadré son œuvre près du visage, négligeant le reste du corps de la femme. Sur la photo originale, elle porte un maillot moulant qui lui découvre les seins, un collier lui orne la poitrine et une série d’huîtres sont posées sur la cuisse gauche. La particularité de cette photo est que le mannequin porte le homard sur le haut de la tête et non pas sur le pubis. Cornell a donc choisi le homard le plus prude et cadré l’image avec pudeur, évinçant la poitrine et les cuisses offertes à la dégustation. Ce recentrage s’explique non seulement par le goût de Cornell pour les perles fines (particulièrement bien rendue par la photographie) mais aussi pour cette incroyable concordance thématique avec ses *Pantry Ballets*. Il faudra en effet attendre les médiatiques Andy Warhol<sup>21</sup> et Jeff Koons<sup>22</sup> pour revoir un homard au cœur de la création plastique.

Ce gros plan – sage et pudique – illustre également la position de Cornell vis-à-vis du Surréalisme. Admirateur de Max Ernst et Dali, Cornell sait la dette qu’il a vis-à-vis de ce mouvement libérateur et intensément poétique. Cependant, dès 1936, il tient à mettre une distance entre lui et le Surréalisme, dont il aurait voulu que celui-ci « développe des possibilités plus saines »<sup>23</sup>. Comprenez meilleures pour l’âme. Plus innocentes en quelque sorte. Et, avec ses seins nus offerts, ses jarretelles noires, ses yeux bandés et son collier à grignoter, la Vénus de Dali était loin d’être innocente .

<sup>21</sup> Andy Warhol, *Untitled (Lobster)*, 1984, sérigraphie sur toile, 50,8 x 40,7 cm. Signé et daté au revers. *Contemporary Art*, part II, Sotheby’s, New York, 13.11.2002, N°324.

<sup>22</sup> Jeff Koons, *Lobster*, 2003, aluminium polychromé, chaîne et vinyle, 246,4 x 48,3 x 94 cm.

<sup>23</sup> Ce sont les propres mots de Cornell lorsqu’il écrit le 13 novembre 1936 à Alfred H. Barr, alors directeur du MOMA de New York et organisateur de l’exposition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*. (Archives du MOMA).

## 2. Trois amies

Au mois de novembre 1940, le peintre Pavel Tchelitchev permet à Cornell, balletomane averti, de rencontrer la danseuse Tamara Toumanova (1919-1996) en tournée américaine avec l'Original Ballet Russe sous la direction du Colonel de Basil. De cette rencontre va naître une estime mutuelle nourrie par un échange de lettres, ainsi qu'un panel d'œuvres multiformes aux titres évocateurs : *Boucle d'oreille pour Tamara Toumanova* (1940), *Hommage à Tamara Toumanova* (collage, déc.1940), *Toumanova Snow Bowl* (vers 1941), *Tamara Toumanova (Daguerreotype-Object)* (oct.1941), *Toumanova Ballet Scrapbook* (dossier, vers 1941), *A Swan Lake for Tamara Toumanova* (boîte, 1946), *A Casket of perfume Bottles for Tamara Toumanova* (coffret, vers 1968),...

Le portrait de *Tamara Toumanova (Daguerreotype-Object)* (oct.1941) [fig.7] n'a été publié qu'une seule fois, grâce au travail de Sandra Leonard Starr réalisé pour l'exposition *Joseph Cornell and the Ballet*<sup>24</sup>. Cet objet témoigne de l'adoration que l'artiste vouait à la jeune danseuse. C'est dès l'enfance que Cornell s'enthousiasme pour le monde du spectacle : son premier coup de cœur va au magicien Harry Houdini. Ce sont ensuite la soprano Géraldine Farrar, l'actrice Jeanne Eagels, la comédienne Eleonora Duse qui retiennent son attention. En 1924, à l'âge de vingt et un an, Cornell assiste émerveillé à une représentation de *La Mort du Cygne* avec Anna Pavlova. C'est le début d'une grande histoire d'amour qui le lie à la danse mais aussi aux danseuses. En décembre 1940, un mois à peine après avoir rencontré Tamara Toumanova, Cornell présente chez Julien Levy des œuvres nourries par la nostalgie du Ballet Romantique. Pour Cornell, le ballet romantique représente l'âge d'or du Ballet. Ses égéries : Fanny Cerrito, Marie Tagliani et Carlotta Grisi. Des danseuses étoiles d'un autre âge mais que Tamara Toumanova semblait incarner à elle seule aux yeux de l'artiste amoureux. N'a-t-il pas déposé un petit Cupidon en porcelaine sur sa table de maquillage ? Mais Cornell est d'abord un amoureux de la danse et du passé réincarné. Le portrait de Tamara Toumanova réalisé comme un daguerréotype témoigne de cette obsession nostalgique : la jeune femme, bien vivante, est vue comme une icône irréaliste, comme un rêve surgi d'un passé idéal ou telle « une créature spirituelle sans chair et sans sang » (ce sont les propres mots de la danseuse)<sup>25</sup>. Et la photographie choisie joue sur les deux tableaux : d'abord, ce n'est pas une photographie contemporaine. Réalisée à la manière des « *cabinets cards* » du dix-neuvième siècle, elle a la texture d'une photographie « ancienne » [fig.8]. Ensuite, Cornell a choisi une image où Toumanova incarne « la Sylphide », personnage à l'évanescence magique. Or le ballet *La Sylphide* fut créé à Paris, le 12 mars 1832, expressément pour Marie Taglioni, chargée du rôle titre. Cornell réalise donc un triple portrait : celui de Tamara Toumanova, celui de son aînée Marie Taglioni et celui d'une

<sup>24</sup> S. Leonard Starr, *Joseph Cornell and the Ballet*, Castelli, Feigen, Corcoran, New York, 02.11-18.12.1983, pp.59-71.

<sup>25</sup> Cités par S. Leonard Starr, *op. cit.*, p.60.



vision impalpable, d'une créature de l'au-delà capable de troubler les hommes le jour même de leurs noces. Pour ce faire, Cornell a légèrement rogné la photographie et rajouté quelques brillants sur le costume de la jeune femme. Ceux-ci apportent une touche de lumière supplémentaire et tissent un nouveau lien, cette fois avec Pavel Tchelitchev qui travaille à ce moment-là sur le futur costume de la danseuse<sup>26</sup> pour le ballet *Balustrade* de Balanchine, et Tchelitchev rêve d'une débauche de diamants et de rubis.

Neuf ans plus tard, Cornell revit le même éblouissement face à une autre ballerine. En effet, le 26 octobre 1949, la danseuse française Zizi Jeanmaire (1924-) lui signe un autographe. Pour Cornell, il s'agit-là d'un moment d'une grande intensité émotionnelle. Ce soir-là, les Ballets de Paris, dirigés par Roland Petit, présentent *Carmen*. Renée Zizi Jeanmaire y tient le rôle titre. Cornell la rencontre dans sa loge grâce à Alexandre Iolas, le directeur de la Galerie Hugo où Roland Petit expose les décors de ses ballets<sup>27</sup>. Cornell s'enflamme pour la jeune femme et lui dédie deux boîtes : *Zizi Jeanmaire Lobster Ballet Box* (1949)<sup>28</sup> et *Renée Jeanmaire in la Belle au Bois Dormant* (1949)<sup>29</sup>. Dans cette dernière, Cornell a placé la danseuse au milieu d'un environnement fait d'écorces. Pour être lisible, l'œuvre doit être allumée, en effet Cornell y a discrètement placé une ampoule électrique. Alors, la jeune femme sort de l'ombre et apparaît dans un environnement bleuté, comme si la nuit tombée, la lune avait pris soin d'éclairer les pas de la belle, figée pour l'éternité. Cornell a choisi une photo où la danseuse réalise une arabesque. Une arabesque similaire à celle que Roland Petit avait vue (et appréciée) dans la *Toumanovia Snow Bowl*. L'œuvre tisse ainsi un lien étroit non seulement entre les deux ballerines mais aussi avec Roland Petit, le chorégraphe. Outre ces deux constructions, Cornell va réaliser deux portraits à partir de la même photographie : l'un protégé par une vitre bleutée et par un imposant cadre doré<sup>30</sup>, et un portrait ovale<sup>31</sup> dans l'esprit de ses daguerréotypes-objets. Dans ce dernier, Cornell demande à son photographe de tirer l'image en négatif, une façon de la rendre moins lisible, comme effacée à la manière des anciennes photographies rongées par la lumière. Le cliché représente la danseuse de profil s'approchant de ses deux canaris en cage, canaris qui ne la quittent jamais. Les oiseaux

<sup>26</sup> Le costume est visible via le lien suivant : [www.peopleplayuk.org.uk](http://www.peopleplayuk.org.uk)

<sup>27</sup> Joseph Cornell présente chez Hugo une exposition intitulée « La Lanterne Magique du Ballet Romantique » du 14.11 au 05.12.1949 et ce, en même temps qu'une exposition intitulée « *Decors for Ballets Choreographed by Roland Petit* ».

<sup>28</sup> Joseph Cornell, *Zizi Jeanmaire Lobster Ballet Box*, 1949, boîte en bois, intérieur peint en blanc, 5 homards en plastique rouge habillés de tulle blanc et un photostat de Z. R. Jeanmaire dans son rôle de Carmen, 21,9 x 38,4 x 9,8 cm, Sandra & Gerald Fineberg Collection. Biblio.: D. Waldman, *Joseph Cornell Master of Dreams*, H. N. Abrams, New York, 2002, p.63.

<sup>29</sup> Joseph Cornell, *Untitled (Renée Jeanmaire in La belle au Bois Dormant)*, 1949, 36,8 x 30,2 x 17,1 cm, collection privée. Biblio. : *The Magical Worlds of Joseph Cornell* (dvd) ; S. Leonard Starr, op cit., fig.44, p.45.

<sup>30</sup> Joseph Cornell, *Untitled (Zizi Jeanmaire)*, collage, vers 1949, 12,7 x 9,5 cm, Smithsonian American Art museum. Biblio. : *The Magical Worlds of J. C.* (dvd). Cette oeuvre est également visible sur le site du Smithsonian via son numéro de registre : 1978.95.18.

apparaissent en ombre chinoise, simples silhouettes que l'on retrouvera dans d'autres œuvres, comme les boîtes dites *Canari Box* (1949) ou *Grand Hôtel des Îles d'Or* (1952). L'oiseau est aux yeux de Cornell un messenger, symbole d'élévation spirituelle. En ôtant Johnny et Nana, les vrais oiseaux et en les remplaçant par ses propres créations, c'est un peu de lui-même qu'il place dans la cage, une manière pour le moins romantique de dire son attachement. S. Leonard Starr qui interviewa la danseuse en 1983 fut surprise d'apprendre que celle-ci ne savait rien de cet affectueux hommage.

Ainsi, l'émotion suscitée par un autographe permet-elle à Cornell de faire entrer la danseuse dans le cercle de ses intimes. Un cercle par moment purement virtuel. Il n'est d'ailleurs pas toujours facile de savoir quel est le déclencheur du sentiment d'intimité. C'est ainsi que Cornell va réaliser le portrait de Lee Miller quinze ans après leurs premières rencontres.

En 1933, Julien Levy présente Lee Miller à Cornell. À vingt-cinq ans, la belle Américaine a déjà une vie bien remplie en dehors des conventions. Par exemple, Lee Miller pose en 1928 pour Edward Steichen et la photographie illustrera une des premières publicités pour des serviettes hygiéniques. Elle fut ensuite le modèle et l'assistante de Man Ray à Paris de 1929 à 1932, période au cours de laquelle elle pose régulièrement pour le magazine *Vogue*. Elle joua également le rôle d'une muse dans *Le Sang du Poète*<sup>32</sup>, le film de Jean Cocteau tourné en 1930, rôle qui valut à la jeune femme la colère d'André Breton qui ne supportait pas l'homosexualité affichée de Cocteau. En 1932, elle débarque à New York et y ouvre son propre studio. Avant que Levy ne lui offre sa première exposition personnelle *Exhibition Lee Miller Photographs* (30.12/1932-25.01/1933), elle avait déjà participé à deux expositions collectives – toujours chez Levy : *Modern European Photography* et *Exhibition of Portrait Photography* présentées en 1932.

C'est en 1933 que la jeune photographe réalisera plusieurs portraits de Cornell<sup>33</sup> et photographiera quelques unes de ses œuvres. Au mois de novembre, l'une de ces photographies est offerte à Julien Levy<sup>34</sup>, une autre est envoyée à

<sup>31</sup> Joseph Cornell, *Untitled (Renée Zizi Jeanmaire in Carmen)*, 1949, collage, 33,8 x 29,2 cm, Galerie Richard Feigen. Biblio. : S. Léonard Starr, *op. cit.*, fig.45, p.76 ; Ed. Jaguer, *Joseph Cornell*, Galerie 1900-2000, Paris, 1989, page de garde. L'œuvre est actuellement visible sur deux sites, celui de Artnet.com et Richard L. Feigen & Co.

<sup>32</sup> Pour se faire une idée, voir la photo *Lee Miller in Cocteau's film « Le Sang du Poète »* (1930) reproduite dans *Man Ray – Photography and its Double*, Gingko Press, Corte Madera, 1998, p.146.

<sup>33</sup> Trois portraits de la série au bateau ont pu être répertoriés :

- L. Miller, *Joseph Cornell*, 1933. Voir *Joseph Cornell / Marcel Duchamp...in resonance*, The Menil Collection & The Philadelphia Museum of Art, 1998, fig.197, p.279.

- L. Miller, *Portrait of Joseph Cornell*, vers 1935 (?). Voir *Andromeda Hotel : The Art of Joseph Cornell*, Katonah Museum of Art, 2006, p.6.

- L. Miller, *Portrait of Joseph Cornell*, 1933. Voir D. Tashjian, *Joseph Cornell Gifts of Desire*, Grassfield Press, Miami Beach, 1992, fig.9, p.42.

<sup>34</sup> L. Miller, *Untitled (Joseph Cornell Object)*, nov. 1933, photographie, 22,8 x 15,3 cm. Signature et inscription de Joseph Cornell "For Julien, In deepest appreciation, Joseph Cornell, Nov. 1933". Voir *Joseph Cornell / Marcel Duchamp...in resonance*, *op. cit.*, fig.198, p.279.



André Breton<sup>35</sup>. Ce n'est que quinze ans plus tard, que Cornell réalise *Untitled (Portrait of Lee Miller)*, vers 1948-49 [fig. 4] où il abandonne la forme du « daguerréotype-objet » pour le collage, une pratique moins contraignante. Cependant, l'œuvre conserve une touche « passéiste ». La photo du profil de Lee Miller est reproduite deux fois. Ses cheveux sont courts et elle porte des vêtements différents (un costume et une robe). Le tout est collé sur un morceau de papier fleuri découpé en ovale. Entre leur première rencontre et la réalisation de cet assemblage, la vie de Lee Miller a fort changé. Après son mariage avec Aziz Eloui Bey et sa vie en Égypte, elle s'installe à Londres où elle devient photographe de mode pour le magazine *Vogue*, ce qui eut le don d'énerver Breton une fois de plus. En 1941, elle édite *Triste Gloire*, recueil de photographies prises pendant les bombardements de Londres. En 1947, elle épouse le sculpteur Roland Penrose.

Dans le portrait choisi par Cornell, Lee Miller n'a probablement que vingt-trois ans<sup>36</sup>. Celle qui incarna la femme à la fois sophistiquée et surréaliste est ici reléguée dans un cadre vieillot. Et les mots de Théophile Gautier semblent bien plus d'actualité que ceux d'un Breton ou d'un Eluard :

*J'aime à vous voir en vos cadres ovales  
Portraits jaunis des belles du vieux temps,  
Tenant en main des roses un peu pâles  
Comme il convient à des roses de cent ans.*

Dickran Tashjian<sup>37</sup> y voit un portrait androgyne qu'il analyse comme les deux pôles sexuels de l'être : le féminin et le masculin, « la femme et l'artiste ». Comme si Lee Miller devenait le double féminin de Cornell, le temps d'un assemblage. Fusion des sexes que Cornell avait d'ailleurs déjà opérée en transposant le visage d'Hedy Lamarr<sup>38</sup> sur un portrait de jeune homme peint par Giorgione. En 1946, Lee Miller avait réalisé un portrait photographique réunissant Man Ray et Roland Penrose<sup>39</sup>. Leur profil se reflétait dans un miroir ovale.

<sup>35</sup> La photo dédicacée « À André Breton. En hommage Joseph Cornell Nov.9, 1933 » est non répertoriée dans la vente Breton à Drouot, Paris, 02.07.2003 mais a été publiée dans *1936 Surrealism*, Zabriskie Gallery, New York, 18.02-04.04.1986, p.21.

<sup>36</sup> L'auteur de la photographie n'est, à ce jour, toujours pas identifié. Il s'agit peut-être de Man Ray ou plus probablement de George Hoyningen Huene. En effet, la photographie est particulièrement proche de celle qui fut publiée dans *Vogue* le 1<sup>er</sup> septembre 1928. Et, Lee Miller aurait offert à Joseph Cornell une des photographies prises par G. Hoyningen Huene qui parut dans *Vogue*. [Rapporté par C. Burke, *Lee Miller dans l'œil de l'Histoire, une photographe*, Autrement, 2007, pp.171-172.] Cependant, les archives de Joseph Cornell conservent une lettre du magazine *Vogue*, datée du 20 janvier 1948, mentionnant l'envoi de photographies demandées par Cornell. Il n'est pas improbable que se soient celles où Lee Miller pose. [Smithsonian, A. A. Museum, J. C. Papers, Diary, 1948]

<sup>37</sup> D. Tashjian, *op. cit.*, p.17.

<sup>38</sup> Joseph Cornell, « *Enchanted Wanderer* » *Excerpt from a Journey Album for Hedy Lamarr* publié dans *View*, série I, N°9-10, déc.1941 – janv.1942, Joseph Cornell Study Center, Smithsonian American Art Museum, Washington. Biblio.: D. Waldman, *J. C. Master of Dreams*, H. N. Abrahams, New York, 2002, p.81.

<sup>39</sup> Lee Miller, *Man Ray and Roland Penrose*, Los Angeles, 1946, photographie, Lee Miller Archives. Voir [www.leemiller.co.uk](http://www.leemiller.co.uk). Voir aussi le catalogue d'exposition de M. Haworth-Booth, *The Art of Lee Miller*, Editions Victoria & Albert Museum, London, 2007, pp.104-106, fig.84-86.

Bien qu'il soit actuellement difficile de dire si Cornell connaissait cette œuvre de Lee Miller, le collage lui répond de manière délicieusement surréaliste.

### 3. Rimbaud et Breton

D'un strict point de vue chronologique, le premier objet daguerréotype réalisé par Cornell rend hommage, en 1935, au poète Arthur Rimbaud<sup>40</sup>. Forcément, le jeune poète n'appartient pas au cercle de ses intimes, mais sa vie et son œuvre (comme celle de Baudelaire, Mallarmé ou Gérard de Nerval) compteront beaucoup pour Joseph Cornell.

L'« *Object Daguerreotype* » [fig.9] encadre la célèbre photographie d'Étienne Carjat<sup>41</sup> où le regard clair de Rimbaud, jeune et beau, fuit l'objectif. Un visage d'ange qui disparaît sous des traces de peinture et d'éclats de verre. En réalisant ce portrait au verre brisé, Cornell interprète à sa manière les trompe-l'œil dits « autoportrait au verre brisé »<sup>42</sup> où la représentation d'un éclat dans la vitre permet de mettre le trompe-l'œil en évidence: l'artiste virtuose insistant sur le fait qu'il ne s'agit point d'une estampe mais bien d'un dessin. Avec Cornell, le verre brisé dépasse la simple allusion au trompe-l'œil, il constitue une référence au travail de Duchamp mais aussi au temps qui passe et peut-être à la brisure, celle que Rimbaud opéra en quittant l'Europe pour se lancer dans le commerce de défenses d'éléphant et, plus tard, dans la vente d'armes.

Tout à la fin de sa vie, entre 1965 et 1966, Cornell reprendra l'idée de réaliser des portraits d'êtres chers à son cœur. Il réalisera ainsi plusieurs collages dédiés

<sup>40</sup> Joseph Cornell restera attaché à Arthur Rimbaud toute sa vie. Il aimait relire *L'Alchimie du Verbe* et on l'imagine aisément sensible aux « rêves de voyage », aux « petits livres de l'enfance », aux « opéras » et aux « enseignes » ainsi qu'à la nuit (Cornell était insomniaque) et au silence. Se passionnant pour le poète, Cornell lira plus tard « *Rimbaud – a study in angelism* » de Wallace Fowlie, biographie qui le marquera jusqu'à la fin de sa vie. [W. Fowlie, *Rimbaud's Illuminations A Study in Angelism*, Greenwood Press, 1953.] L'auteur y défend l'idée qu'écrire de la poésie est une manière pour l'homme de changer son être en une essence angélique, et Rimbaud vaut « mille anges blancs ». Cornell qui aime la figure de l'ange a dû apprécier. Cette lecture l'interpelle au point qu'il a le projet d'écrire à l'auteur, en témoigne un brouillon (ou la lettre non envoyée), daté du 29 septembre 1954 conservée dans son journal. [Lettre à lire sur le site de la Smithsonian, A. A. Museum, J. C. Papers, Diary, septembre 1954] Dans des notes datées du jeudi 16 septembre 1954, il écrit que la lecture de cet ouvrage est « étonnamment sympathique » et « stimulante » [at *Library came across « Rimbaud – a Study in Angelism » by Wallace Fowlie – surprisingly sympathetic & stimulating reading at home*]. Un peu plus tard dans l'après-midi, après avoir repris sa lecture, Cornell note qu'il ressent un sentiment de bienveillance. [sense of friendliness in the Rimbaud reading] Diary : 05/09/1954 In *Joseph Cornell Theater of the Mind*, p.185

Au début de septembre 1956, Cornell a lu la biographie d'Enid Starkie sur le poète aux semelles de vent. Dans sa bibliothèque, il possède aussi « *My Poor Arthur a biography of Arthur Rimbaud* » d'Elisabeth Hanson.

<sup>41</sup> Etienne Carjat, *Portrait de Rimbaud*, 1872, photographie, Bibliothèque Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières.

<sup>42</sup> *L'Autoportrait au verre brisé* (1795) de Louis-Léopold Bailly est à ce titre exemplaire, il est reproduit dans l'essai de M. Milman, *Le trompe-l'œil*, Skira, Genève, 1994, p.64.



Fig.9. Joseph Cornell, *Object Daguerreotype*, 1935, boîte en bois vitrée, photographie, morceaux de verre, 2,2 x 13 x 10,6 cm, collection privée, New York.  
 Biblio.: J. C., MOMA, New York, 1980, fig.32.  
 © SABAM Belgium 2009.



à des proches qu'il connaît ou qu'il a connus. Citons les collages – portraits de Marie Christine Kaufman (la femme de Tony Curtis)<sup>43</sup>, Susan Sontag (1933-2004)<sup>44</sup>, Leila Hartley (l'une de ses assistantes)<sup>45</sup>,... Parmi eux, une série de collages rappelle les daguerréotypes de la première heure : la série dédiée à André Breton (1896-1966)<sup>46</sup>. Pour cette série, Cornell reprend une photographie de Man Ray<sup>47</sup> réalisée en 1929. André Breton y a trente-quatre ans, il

<sup>43</sup> Par exemple, voir : Joseph Cornell, *Marie Christine Kaufmann Curtis*, vers 1965, collage et encre sur masonite, 30,5 x 22,9 cm, Peabody Essex Museum. Voir L. Roscoe Hartigan, *op. cit.* (2007), pl.92, p.227.

<sup>44</sup> L'illustre : Joseph Cornell, *The Ellipsian*, 1966, collage. Voir L. Blair, *op. cit.*, fig.86, p.158.

<sup>45</sup> L'illustre : Joseph Cornell, *Untitled (Leila Hadley et un timbre haïtien)*, années '60, collage. Voir L. Blair, *op. cit.*, fig.93, p.166.

<sup>46</sup> Voici quelques pistes pour les découvrir dans leur diversité :

- J. Cornell, *Les Tournes*, 1966, collage sur masonite, 28,5 x 21 cm, collection The J. & R. Cornell Memorial Foundation. Voir *J. C. Anos cincuenta y sesenta*, Mexico, oct. 1992 - janv. 1993, cat.64, p.45.

- J. Cornell, *Hommage à André Breton*, 1962, collage, 23,5 x 17 cm. Photographie seule. Voir *J. C.*, Kestner Gallery, 1972-73, fig.21.

- J. Cornell, *Laundry Boy's Change*, 1966, collage, 30,2 x 25,2 cm, Feigen. Voir *J. C.*, MOMA, New York, 1980, fig.271.

- J. Cornell, *Laundry' Boy's Change*, 1964, collage, 15 1/2 x 12 3/16 pouces, Collection André Baum, New York. Voir D. Solomon, *Utopia Parkway. The Life and Work of Joseph Cornell*, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1996, p.319.

- J. Cornell, *Le Tournesol de Minuit*, vers 1966, collage, anc. collection de Suzan Sontag, New York. Voir L. Blair, *op. cit.*, fig.87-88 p.159.

<sup>47</sup> Man Ray, *Portrait d'André Breton*, 1931, photographie, MOMA, New York. Cornell en possède une copie dans le dossier "Stats" [Washington, Smithsonian, Archives of American Art, Joseph Cornell Study Center, box 18 - file 4].

pose de profil, son regard se concentre sur un lointain inaccessible. Son visage correspond à la description qu'en fait Maurice Nadeau : « un visage massif, noble, majestueux ». Il ne sourit pas, « il rit rarement ».

Les effets de solarisation de la photographie rappellent la texture des anciennes photos. Et ensuite, Cornell de s'amuser : il lui rajoute des boucles sur la tempe, l'associe à des chouettes, à des vases ou à des formes géométriques cristallines. Grâce au travail de Lindsay Blair<sup>48</sup>, on connaît la genèse de cette série. Cornell découvre l'article de Susan Sontag à propos de l'essai de Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme* paru en 1965. Il entre en contact avec la jeune femme et relit alors le *Tournesol de Minuit*<sup>49</sup> qu'il associe à l'écrivaine – la fée – par le biais d'un poème qu'il écrit au dos du portrait de Breton :

« Fée savante  
Fée ignorante  
Fée qui a fait fleurir  
Le Tournesol de  
Minuit »

Au passage, dans cette dédicace tout en poésie, il salue le peintre René Magritte, via le titre de l'un de ses tableaux : « La Fée ignorante »<sup>50</sup>.

En travaillant sur André Breton, Cornell revient sur sa propre vie. Un sentiment de gratitude l'envahit au point qu'il écrit dans son journal à la date du 20 janvier 1966 la phrase : « Breton – surrealism 'my life' ». Et à la ligne en dessous, il rajoute qu'il éprouve pour lui les mêmes sentiments aujourd'hui qu'il y a trente ans. [« Breton – same feeling then + now for him – and so »]. Comme Breton « revoit » sa rencontre avec Jacqueline Lamba, Cornell revoit Breton grâce aux mots de Nadeau combinés à la lecture de son amie Susan Sontag.

La trame du collage incarne la multitude de ces liens noués dans l'imaginaire amoureux de Cornell : Julien Levy et Mina Loy, Zizi Jeanmaire et Roland Petit, Tamara Toumanova et Marie Taglioni, André Breton et Susan Sontag.

Le Collage ou la boîte - portrait, pour conclure avec les mots de Mary Ann Caws<sup>51</sup> :

« c'est finalement un événement rencontre à plusieurs,  
une histoire d'amour partagée,  
une boîte d'ombre en puissance,  
dont les lois internes resteront silencieuses ».

<sup>48</sup> L. Blair, *op. cit.*, fig.87-88, pp.158-164.

<sup>49</sup> Maurice Nadeau analyse la *Nuit du Tournesol*, un poème de Breton écrit en écriture automatique en 1923 et que le poète perçoit comme la préfiguration de sa rencontre amoureuse avec Jacqueline Lamba le long des rues des Halles. M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Éditions du Seuil, col. Points (Essais), 1964, pp.167-68.

<sup>50</sup> René Magritte, *La Fée ignorante*, 1956, huile sur toile, 50 x 65 cm, collection privée. Voir : M. Draguet, *Magritte*, Hazan, 2003, p.106.

<sup>51</sup> M. A. Caws, *Joseph Cornell : L'Invention de la boîte surréaliste* in *Etudes françaises* n°3, vol.26, 1993, Presses de l'Université de Montréal, pp.79-86. Disponible sur Internet.



## CHRONIQUE DE LA FILIÈRE D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 2007

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 F. D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles<sup>1</sup>.

### I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA FILIÈRE D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 2007

#### A) THÈSES DE DOCTORAT

Malgorzata NOWARA, *La Sécession dans l'architecture à Cracovie (1897-1914). Un costume national, moderne et européen* ; directeur : M. M. Draguet.

Pascale VANDERVELLEN, *La facture du piano dans les provinces belges des origines à 1851*, directeur : M. H. Vanhulst.

Laurence WUIDAR, *Musique et hermétisme après le concile de Trente : astrologie et canons énigmes* ; directeur : M. W. Corten.

#### B) MÉMOIRES DE LICENCE

*Spécialisation Préhistoire – Protohistoire*

Sibyl ALLYN, *Le cheval dans l'art paléolithique de la Dordogne : animation et comportement* ; directeur : M. M. Groenen.

<sup>1</sup> Nous tenons à remercier de tout cœur Madame Jeanne GALLARDO, secrétaire de la Filière Histoire, Arts et Archéologie, qui nous a aidés, avec gentillesse et efficacité, dans la mise au point de la présente chronique.

Anne-Sophie BARNICH, *Analyse technique de motifs « piquetés » et « frottés » dans l'art rupestre de Norvège* ; directeur : M. M. Groenen.

Frédéric BROES, *Enceintes rubanées de Belgique. Approche expérimentale* ; directeur : M. P.-L. van Berg.

Philippine DUFOUR, *Les éléments de parure au Paléolithique supérieur en Belgique* ; directeur : M. M. Groenen.

David GUTH, *Exploitation de l'image argentique et numérique dans l'art pariétal. L'exemple du « plafond des mains » de la grotte d'El Castillo, Cantabrie, Espagne* ; directeur : M. M. Groenen.

Marie HERMAN, *Étude archéologique et iconographique d'un secteur d'art rupestre du plateau du Hemma (Hassaké-Syrie)* ; directeur : M. P.-L. van Berg.

Laurent LUPPENS, *La tuile romaine, de la cave au grenier. Étude des terres cuites architecturales gallo-romaines dans le sud de l'Entre-Sambre-et-Meuse. Essai de chronologie* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Anne MALMENDIER, *La vallée d'Ujmont : inventaire archéologique et actualisation de la méthode. Traitement des données de la campagne 1999 de l'Université de Gand (Belgique). Province d'Ust-Koksa, République de l'Altaï, Sibérie, Fédération de Russie* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Fanny MARTIN, *L'industrie lithique du site rubané de Waremme – Longchamps. Étude du matériel en silex issu des fosses latérales domestiques* ; directeur : M. P.-L. van Berg.

Conny REICHLING, *La notion de style dans l'art des grottes du Monte del Castillo (Cantabrie, Espagne)* ; directeur : M. M. Groenen.

Anne ROBERTZ, *La grotte de la Roche Albéric à Couvin. Étude du matériel céramique* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Dorothee VANDRIESSCHE, *Les animaux rares dans l'art pariétal au Paléolithique supérieur en France* ; directeur : M. M. Groenen.

Hermine XHAUFLAIR, *Étude des manifestations non figuratives peintes dans la grotte d'El Castillo, Puente Viesgo, Cantabrie* ; directeur : M. M. Groenen.

### *Spécialisation Antiquité*

Emma ALBAREL, *Rapport préliminaire sur les différentes phases d'occupation du site de Treignes* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Vanessa BAEIJENS, *L'évolution iconographique du Kétos : de l'art grec à l'art paléochrétien* ; directrice : Mme C. Evers.

Marie BOUREL, *L'eau : un art dans les jardins romains, de la fin de la République au V<sup>e</sup> siècle AD* ; directrice : Mme C. Evers.

Maxime CALLEWAERT, *L'ancienne collection Joseph Brassinne au Musée royal de Mariemont. Inventaire et analyse technologique* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Coralie CRAEYE, *Le cisium, attelage gallo-romain à deux roues et brancards, tiré par un seul animal* ; directeur : M. G. Raepsaet.

David DELEU, *Les animaux en bronze de la collection gréco-romaine des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles* ; directrice : Mme C. Evers.

Alexis DEN DONCKER, *Le parcours métaphysique de Sennefer à travers l'étude du programme iconographique de sa tombe (TT 96 A & B)* ; directeur : M. E. Warmenbol.



Giuseppe Vincenzo DI STAZIO, *Les représentations de sports de combat sur la céramique attique à l'époque archaïque* ; directrice : Mme A. Tsingarida.

Maïlys GILADI, *Hermès chthonien dans l'iconographie des vases attiques du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ* ; directrice : Mme A. Tsingarida.

Audrey HECK, *La table des dieux et des hommes. Les micro- et les macro-restes carnés en Gaule* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Delphine LALOYLAUX, *Les nécropoles de Macédoine du VII<sup>e</sup> au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère* ; directeur : M. D. Viviers.

Céline LECLERCQ, *La déesse Victoria : iconographie et symbolique* ; directrice : Mme C. Evers.

Benoît MASSILLON, *Les pyxides attiques à figures noires : formes et usages* ; directrice : Mme A. Tsingarida.

Julie PAGE, *Images et rendus de surfaces par la photographie en archéologie* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Alice SPRINGUEL, *Les danses profanes et sacrées dans les peintures des tombes thébaines de la 18<sup>e</sup> dynastie* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Sarah VANDEN BRUEL, *Les maisons privées urbaines de Narbonnaise. Espaces et circulations* ; directeur : M. G. Raepsaet.

Maïté VANNESTE, *Prise de tête chez les Celtes. La tête dans les pratiques religieuses celtiques* ; directeur : M. E. Warmenbol.

#### *Spécialisation Moyen Âge – Temps modernes*

Florence CARLIER, *Essai d'évolution dans la représentation du Jugement dernier à partir de quelques œuvres réalisées aux XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles dans le nord de l'Europe* ; directrice : Mme B. D'Hainaut-Zvény.

Sophie CLAUWAERT, *La création de bijoux et d'orfèvrerie dans l'œuvre pictural de Hans Holbein le Jeune (1497-1543) pour la cour royale anglaise* ; directrice : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Pauline COPPENS, *Les saints guerriers et leurs images dans la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle* ; directrice : Mme C. Vanderheyde.

Pascal DONDERS, *Les cuirs dorés de l'église Saint-Berthuin de Malonne et la fabrique du Bruxellois Cornelius T'Kint* ; directrice : Mme B. D'Hainaut-Zvény.

Laure DORCHY, *La médaille à l'époque Art Nouveau : l'efflorescence d'un art mineur* ; directeur : M. S. Clerbois.

Nathalie DUMOULIN, *La tapisserie dite « les Tissus d'Or » et l'atelier bruxellois de peinture de Colyn de Coter* ; directrice : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Sandrine GOSSUIN, *Moyen Âge revisité. Étude des gargouilles médiévales restaurées aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Collégiale Sainte-Waudru de Mons, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, église Notre-Dame du Sablon de Bruxelles* ; directeur : M. A. Dierkens.

Fiona LEBECQUE, *Vitrail en Wallonie. Créations actuelles dans les églises médiévales classées. Comprendre et évaluer* ; directeur : M. M. de Waha.

Marie-Laure LECLEF, *L'hôtel Métropole à Bruxelles. Étude architecturale et historique* ; directeur : M. V. Heymans.

Murielle LENGLEZ, *Les peintures murales de l'église Saint-Guidon à Anderlecht. Études iconographique, stylistique et problèmes de conservation-restauration* ; directrice : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Julie REGNIERS, *Le château-ferme de Cour-sur-Heure : monographie d'un habitat seigneurial* ; directeur : M. M. de Waha.

Émilie THIRY, *La représentation de la « matière de Bretagne » au cinéma dans ses rapports avec les données historiques et archéologiques* ; directeur : M. A. Dierkens.

Nathalie VANDER STUCKEN, *Hercule et Omphale : évolution de la perception d'un couple mythologique. Approche sociologique de l'évolution de la représentation du couple du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle* ; directrice : Mme B. D'Hainaut-Zvény.

### *Spécialisation Art contemporain*

Michel ALOV, *L'utilisation du feu dans l'art contemporain. De Klein à Parmiggiani, étude de cas* ; directeur : M. T. Lenain.

Dominique ANCEAU, *La colonie d'Anseremme, un « Barbizon fluvial »* ; directeur : M. S. Clerbois.

Jennifer BEAULOYE, *L'Art Nouveau à l'ère de sa productibilité. De l'objet d'art au bibelot. Bruxelles-Paris. Impact de la valeur marchande nouvelle à l'Exposition universelle 1900* ; directeur : M. S. Clerbois.

Alice CHATZIMANASSIS, *La Maison Lismonde ou l'esprit des lieux. Les maisons-musées : pour un autre contexte d'exposition* ; directrice : Mme M. Renault.

Céline CHERON, *L'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique. Premier portrait (1894-c.1905)* ; directeur : M. S. Clerbois.

Hortense DAYEZ, *L'apparition du moteur dans l'œuvre de Pol Bury* ; directeur : M. D. Laoureux.

Mélie DELVAUX, *La problématique de la conservation et de la restauration des œuvres de Marcel Broodthaers* ; directrice : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Lionel DEMUNTER, *L'influence de Gustave Courbet en Belgique* ; directeur : M. S. Clerbois.

Carole DRUEZ, *Le graphisme belge au sein de l'Alliance graphique internationale (AGI) des années 1950 à nos jours. Cellule nationale : étude non exhaustive des créations d'une génération artistique* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Catherine GARNER, *Le décor cinématographique des années 1910 en France. Application à Fantômas de Louis Feuillade* ; directrice : Mme D. Nasta.

Benjamin GILSON, *Redford et Sundance : métamorphose du cinéma indépendant américain* ; directeur : M. F. Gérard.

Sophie GILSON, *Dennis Adams, Alfredo Jaar, Krzysztof Wodiczko : parcours entrecroisés d'artistes engagés. L'utilisation de la photographie au service d'un art public critique* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Marie GODET, *Du surréalisme révolutionnaire à Cobra, et après (1947-1962). Joseph Noiret et Christian Dotremont à travers leur correspondance* ; directeur : M. D. Laoureux.

Noémie GOLDMAN, *Octave Maus (1856-1919), un « animateur d'art » entre Paris et Bruxelles* ; directeur : M. M. Draguet.



Guillaume HELLEMANS, *L'iconographie urbaine dans l'Hyperréalisme. Approche de l'œuvre de Ralph Goings, Richard Estes et Robert Cottingham* ; directeur : M. D. Abadie.

Anastasia LEBE, *Le Prix national Photographie ouverte. Étude rétrospective, une analyse critique des prix photographiques et l'impact du Prix sur le monde de la photographie belge* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Amance LETOT, *De l'application des théories de restauration et de conservation aux sculptures en plein air des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* ; directrice : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Aurélië LEURIDAN, *Des exigences des artistes aux interprétations des commissaires : problématique de la mise en exposition de l'art contemporain* ; directrice : Mme M. Renault.

Thomas MARIMAN, *Camille Lemonnier et la Société libre des Beaux-arts de Bruxelles. Le réalisme comme art national* ; directeur : M. D. Laoureux.

Charlotte MASSART, *Analyse et mise en perspective de l'œuvre de Guy Bourdin à travers l'histoire de la photographie de mode et de mise en scène* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Laurence NONNEMAN, *La photographie de propagande coloniale au Congo belge (1950-1960). Analyse thématique au travers de l'objectif de Carlo Lamote* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Élisa OBRADOVIC, *L'architecture d'Henry van de Velde (1863-1957) : vers un retour à l'ordre ?* ; directeur : M. S. Clerbois.

Anouck PAULUS, *De-ci, de-là, entre texte et image. Amédée Lynen ou l'impact du milieu producteur sur la création d'illustrations au sein du livre* ; directeur : M. D. Laoureux.

Julie PRAET, *Art in situ et paysage. Le cas de La Fête de Mai* ; directeur : M. T. Lenain.

Amélie RIGAUX, *La reconversion des bâtiments industriels dans l'agglomération bruxelloise. Le patrimoine au service des enjeux socioéconomique bruxellois* ; directeur : M. V. Heymans.

Maïté SPRINGAEL, *Première approche de l'œuvre du photographe pictorialiste belge Charles Gaspar (1871-1950)* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Chloé VAN ZUYLEN, *Rhétorique picturale et culture artistique dans le contexte du franquisme entre 1939 et 1955* ; directeur : M. T. Lenain.

### *Spécialisation Civilisations non européennes*

Caroll-Isabelle DAVILA, *La personnification des dieux chez les Mayas de la période classique* ; directeur : M. M. Graulich.

Stéphanie DESCAMPS, *Comparaison de l'étude iconographique de la grotte 1 d'Elephanta avec celle de la grotte 29 d'Ellora* ; directrice : Mme C. Bautze-Picon.

Diana DUQUE, *Techniques de décoration de la céramique en Afrique subsaharienne : comparaison, distribution et interprétation* ; directeur : M. O. Gosselain.

Marie-Pierre DUSAUSOY, *Les mutilations corporelles en Mésoamérique d'après les sources écrites, iconographiques et archéologiques* ; directeur : M. M. Graulich.

Hind EL AYOUBI, *Distribution et signification des styles céramiques dans la région du sud-est du Niger* ; directeur : M. O. Gosselain.

Richard LAMBERT, *Sépultures zapotèques et mixtèques* ; directeur : M. M. Graulich.

Marie LIEFOOGHE, *Le peuplement de Madagascar : approche pluridisciplinaire et essai de synthèse* ; directeur : M. O. Gosselain.

Lori MAHMOURIAN, *Le symbolisme du jade au Mexique ancien* ; directeur : M. M. Graulich.

Charles MANSHANDE, *Les affiches/calendriers d'Afrique de l'Ouest : approche sémiologique et iconographique* ; directeur : M. O. Gosselain.

Ilongoy MPOMA, *Égyptocentrisme, symboles culturels et identité chez les Africains américains aux États-Unis* ; directeur : M. P. Petit.

Daphné PSACHOULIAS, *L'art africain dans l'objectif des photographes* ; directrice : Mme D. Hersak.

Céline REALINI, *Les entrées des lieux sacrés au Sri Lanka. Comparaison avec des sites de l'Inde du Sud-Est. Concentration sur l'art bouddhique* ; directrice : Mme C. Bautze-Picron.

Saman SARMAD, *La fonction sociale de la bière en Mésopotamie* ; directeur : M. P. Talon.

Stuart WRATHALL, *Fouba Selleni. Le Chant du Soufflet. Gestes et traditions de forge à Dia (Mali)* ; directeur : M. O. Gosselain.

#### *Spécialisation Musicologie*

Charlotte BOQUET, *L'œuvre pour piano de Frederik van Rossum* ; directeur : M. W. Corten.

Ingrid JOSSIEAUX, *Le développement de la musique électronique en Belgique de 1945 à 1968 à la lueur de l'Exposition universelle de 1958* ; directrice : Mme M. Haine.

Cécile POSS, *La cadence dans les concertos pour piano de W. A. Mozart. Histoire d'une problématique du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours* ; directeur : M. W. Corten.

Chloé VAN ROSSOM, *Les ballets de Georges Auric* ; directrice : Mme M. Haine.

## II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (2007)

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

### A) THÈSES DE DOCTORAT

Malgorzata NOWARA, *La Sécession dans l'architecture à Cracovie (1897-1914). Un costume national, moderne et européen*. Vol. 1-A et 1-B : *Texte* ; vol. 2 : *Annexes, bibliographie, liste des descriptions matérielles des œuvres citées dans le travail et fiches techniques* ; vol. 3-A et 3-B : *Illustrations* ; directeur : M. M. Draguet.

À la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'Art nouveau envahit la majeure partie de l'Europe. Dans chaque pays, ce mouvement artistique prend des appellations et des physionomies différentes. Mélangé souvent aux traditions locales, ce style international développe un langage original jusqu'à devenir parfois synonyme de style national, revêtant selon le cas un costume national, moderne et européen.

Dans ce contexte international et de promotion de l'identité nationale, le cas très particulier de la Pologne est révélateur, puisqu'elle a alors disparu des cartes de l'Europe et



est partagée entre trois puissances : la Prusse, la Russie et l'Autriche. Pourtant, si l'État polonais n'existe plus, la nation n'a jamais cessé d'exister à travers la culture et la religion. À ce titre, l'étude de l'architecture de Cracovie – ancienne capitale de la Pologne, sous occupation austro-hongroise, en Galicie – est significative. À Cracovie, le style sécessionniste – expression utilisée dans l'Empire austro-hongrois et repris pour l'ensemble de la Pologne – influence le développement de tous les arts. Cependant, de nos jours, ces traces sont surtout visibles sur les façades des édifices. De ce fait, notre analyse s'est limitée aux différents costumes sécessionnistes décoratifs dans l'architecture de Cracovie pendant la période de la Sécession, c'est-à-dire de 1897 à 1914, dans les huit plus anciens quartiers de la ville.

Au tournant du siècle, Cracovie devient très vite le berceau du mouvement sécessionniste en Pologne, le centre de la modernité, une ville européenne novatrice dans tous les domaines artistiques. Lieu de naissance de la « Jeune Pologne », les premières innovations apparaissent grâce à de nombreuses personnalités artistiques marquantes, d'abord en peinture, ensuite en littérature et dans les arts plastiques, enfin en architecture. La Sécession a laissé une quantité impressionnante de traces dans l'architecture cracovienne, décorant les plus importants monuments de tous les quartiers, s'illustrant dans les immeubles à appartements privés et laissant derrière elle également quelques chefs-d'œuvre.

Le premier chapitre, *La ville de Cracovie*, brosse un aperçu du cadre général. Il vise à préciser dans ses grandes lignes le caractère spécifique de la tradition culturelle polonaise à Cracovie. Le chapitre suivant, *La Sécession et la ville de Cracovie*, intègre le rapport de la Sécession à l'intérieur de la ville, sous différents angles de vue. C'est doté de cet héritage que les écrivains, les artistes, les architectes et les constructeurs de la fin du siècle ont vécu la crise qui remettait en question la fonction et le sens de leur activité par rapport à leur identité nationale. Leur dilemme est illustré par les plus grandes figures de la littérature et des arts plastiques. Nous avons pu mettre en évidence leur difficile tâche d'adaptation de cet héritage culturel, chacun à sa manière, aux problèmes liés aux nouvelles tendances modernes.

Le troisième chapitre, *La Sécession dans l'architecture*, constitue le cœur de notre thèse. Il constitue une analyse rétrospective du système sécessionniste dans l'architecture à Cracovie, accompagné d'un inventaire détaillé de la Sécession dans l'architecture de la ville. Il intègre ensuite ce thème dans le contexte national et le compare avec la situation dans d'autres métropoles européennes. Le quatrième chapitre, *La Sécession dans les rues de la ville*, donne de la perspective à notre inventaire en intégrant la Sécession dans le paysage urbain. Le chapitre suivant, *L'homme et la Sécession*, met en évidence les propriétaires, les commanditaires, les architectes et les constructeurs. Enfin, le sixième chapitre, *La Sécession et les juifs de Cracovie*, met en relation l'apparition du nouveau style avec une partie de la population polonaise, les juifs de la ville.

De nos jours, il est difficile d'avoir une vue d'ensemble de l'intégration de la Sécession dans les territoires polonais sous occupation au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et, dans une plus large mesure, en Europe. Il est cependant indéniable qu'elle fait sa première apparition à Cracovie et qu'elle y marque de son empreinte une quantité considérable de constructions, avant de s'étendre sur les territoires polonais sous occupation et de prétendre être le berceau de la Sécession en Pologne.

À la différence des autres pays européens, la Sécession cracovienne n'est pas fondée sur des principes théoriques, sur un programme résultant de l'évolution sociohistorique du pays dont la situation est alors plus complexes. En effet, elle subit l'influence de différents courants européens, surtout de la Sécession viennoise, en revêtant différents costumes : national, moderne et européen. Résultat de la convergence de facteurs cultu-

rels, politiques, économiques, sociaux, démographiques et esthétiques, Cracovie fin de siècle est un lieu d'expérimentation et constitue encore aujourd'hui le foyer vivant de cette dynamique culturelle et artistique née à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Si, durant l'histoire, la Sécession dans l'architecture de Cracovie n'a pas toujours été appréciée à sa juste valeur, de nos jours un regain d'intérêt se fait sentir, notamment par de nouvelles restaurations. À présent, il est possible de cerner l'ampleur du phénomène sécessionniste à Cracovie. Une analyse de la présence du style dans tous les quartiers de la ville ainsi que des constructions détruites est indispensable à la mise en évidence de la véritable diffusion du nouveau style dans la ville au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

La présente thèse constitue un premier pas dans la compréhension du phénomène. Les résultats des travaux en cours au niveau européen permettront d'intégrer davantage la Sécession cracovienne dans un contexte international et de tisser des liens éventuels entre les différents foyers artistiques.

Pascale VANDERVELLEN, *La facture du piano dans les provinces belges des origines à 1851*, 2 vol., 636 p., ill., dévédérom ; directeur : M. H. Vanhulst.

L'étude fournit un panorama exhaustif de la facture du piano dans les provinces belges. Elle s'étend de 1761, année de la première référence écrite au piano, à 1851, date jalon marquée par l'industrialisation progressive des techniques et la standardisation des modèles. Entre ces deux dates, le dépouillement des almanachs permet de dénombrer plus d'une centaine de facteurs, majoritairement actifs à Bruxelles. Ils possèdent, suivant les registres des patentables, de petits ateliers. L'examen des instruments conservés montre que la production est de qualité. Elle relève à part entière de l'artisanat et est centrée sur les modèles domestiques – pianos carrés et pianos droits. En 1850, elle avoisine 1 750 instruments par an. Une cinquantaine de brevets d'invention liés au piano sont déposés. Ils témoignent, tout comme la participation croissante des facteurs aux expositions des produits de l'industrie, de la formidable énergie que mobilise la facture du piano durant la période considérée.

Laurence WUIDAR, *Musique et hermétisme après le concile de Trente : astrologie et canons énigmes* (directeur : M. W. Corten), 469 p., 44 ill.

Cette dissertation étudie les relations entre musique et astrologie par (1) un panorama européen de la présence de l'astrologie dans les traités de théorie musicale de la fin du XV<sup>e</sup> siècle au début du XVIII<sup>e</sup> siècle (Burzio, Gaffurio, Finck, Zarlino, Mersenne et l'horoscope du parfait musicien, Bartolus, Werckmeister) et dans les « Accademie » italiennes (l'Academia Ortolana d'Antonfrancesco Doni et l'Academia dei Gelati de Bologne), (2) l'étude des écrits astrologiques manuscrits et édités de compositeurs italiens du XVII<sup>e</sup> siècle (Zacconi, Osio, P. F. Valentini) et (3) le décodage de l'astrologie dans un corpus de partitions musicales (analyse de Milleville, *Madrigali*, 1617 ; Strozzi, *Elementorum*, 1683 ; des sonates *Zodiacus Musicus*...). Ces différents éléments sont mis en parallèle avec les énigmes musicales et *canoni enigmatici* italiens du XVII<sup>e</sup> siècle, étudiés sous l'angle de l'expression de l'hermétisme et de l'ésotérisme musical. Les fonctions sociales, sacrées et symboliques de cette forme musicale ainsi que des caractéristiques esthétiques et herméneutiques propres au XVII<sup>e</sup> siècle se dégagent de l'analyse des sources (analyses détaillées des œuvres de Romano Micheli, du manuscrit de canons de P. F. Valentini et du manuscrit des Hiéroglyphes musicaux de Zacconi ; présentation des manuscrits de canons énigmes conservés au Museo Civico Musicale de Bologne (Nanino, Agostini, Costanzo Porta, Milanta, Martini, Mattei) et analyse des énigmes dans les messes romaines (Anerio, Soriano, Agostini...).



Plus de 80 sources manuscrites (Venise, Pesaro, Milan, Bologne, Rome, Vatican, Londres) et de 120 sources anciennes (Agrippa, Bruno, Cardano, Ficino, Kircher ; Banchieri, Cerreto, Liberati, Rodio, Steffani...) ont été exploitées.

## B) MÉMOIRES DE LICENCE

Anne-Sophie BARNICH, *Analyse technique de motifs « piquetés » et « frottés » dans l'art rupestre de Norvège*. Vol. 1 : *Texte*, 156 p. ; vol. 2 : *Annexes 1*, 209 p., 455 ill., 6 cartes, 2 relevés, 1 tableau ; *Annexes 2*, 68 p., 114 ill., 3 cartes, 2 relevés, 1 tableau (spécialisation Préhistoire – Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen).

Les gravures étudiées sont des pétroglyphes de sites norvégiens. Pour les sites de piquetage, ce sont Alta, Apanes, Bergheim, Bøla, Holtås et Ausevik qui ont été choisis (repris dans la première partie) et, pour les sites de frottage, ceux de Nes, Leiknes, Sagelva et Vågan (composant la seconde partie). L'étude se fonde sur un dispositif expérimental, impliquant de suivre des étapes essentielles afin d'être mené à bien. La première étape est l'observation, la lecture technologique des pétroglyphes, qui se base sur un matériel photographique. En deuxième lieu, le matériel (le support, les outils et matériaux ainsi que les modes d'application des gravoirs) a été sélectionné en s'appuyant sur des données littéraires ou géologiques. La troisième étape est l'expérimentation (travail personnel). Celle-ci a abouti à la mise en place de paramètres, stigmates permettant d'identifier chaque mode d'application testé. Afin de formuler des hypothèses, la dernière étape du dispositif expérimental a consisté à confronter les divers paramètres aux données archéologiques. Des hypothèses ont donc été émises (en gardant à l'esprit les limites liées à l'archéologie expérimentale). Par le biais de l'expérimentation, des éléments de réponse ont pu être apportés à des questions posées au commencement de ce travail.

Jennifer BEAULOYE, *L'Art Nouveau à l'ère de sa reproductibilité. De l'objet d'art au bibelot. Bruxelles-Paris. Impact de la valeur marchande nouvelle à l'Exposition universelle 1900*. Vol. 1 : *Texte*, 108 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 97 p., 43 fig., (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. S. Clerbois).

Cette analyse comparative de deux entreprises d'arts décoratifs Art nouveau, à savoir celles de Siegfried Bing (France) et celle de Gustave Serrurier-Bovy (Belgique), est doublement contextualisée : historiquement (renouveau des arts décoratifs depuis 1851) et ponctuellement (Exposition 1900). Le sujet est observé selon trois approches différentes, correspondant aux trois types d'acteurs agissant simultanément, à savoir production, médiation et réception.

Si Siegfried Bing apparaît généralement comme un marchand et Gustave Serrurier-Bovy comme un architecte-décorateur, leurs entreprises révèlent certaines analogies, tandis que leurs divergences semblent révélatrices d'aspects dépendant plus largement de faits à l'échelle nationale. Leurs apports personnels ainsi que les interactions avec l'ensemble des acteurs sont considérés pour dégager les ressemblances ou dissemblances entre les deux types de productions. Ces éléments permettront, *in fine*, une tentative d'observation du succès ou non de la commercialisation des objets Art Nouveau et des effets des innovations techniques sur la perception de ceux-ci.

Maxime CALLEWAERT, *L'ancienne collection Joseph Brassinne au Musée royal de Mariemont. Inventaire et analyse technologique*. 1 vol., 149 p., 70 fig., 5 annexes, 1 dévédérom (spécialisation Antiquité ; directeur : M. G. Raepsaet).

Ce travail est divisé en trois grands chapitres. Le premier propose la biographie de l'inventeur de cette collection, une présentation générale de cette dernière et une descrip-

tion des grandes étapes de la constitution et de la vente de ces objets, notamment au Musée royal de Mariemont. Un récolement et l'établissement d'un inventaire informatisé des objets Brassinne constituent le deuxième axe du travail, dans lequel sont également traités l'historique de la collection au sein du musée et les problèmes de conservation et d'identification. Enfin, une troisième partie propose l'étude des fibules romaines Brassinne à travers une analyse typologique et technologique. Une historiographie de l'étude des fibules est également présentée dans ce chapitre.

Céline CHERON, *L'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique. Premier portrait (1894-c.1905)*. 1 vol. : *Texte*, 105 p. ; ill., 59 p., 48 fig. ; *Annexes*, 119 p., 15 documents (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. S. Clerbois).

Ce travail étudie de manière chronologique une société d'art décoratif belge de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il présente la société, son programme et ses réalisations. Il met en valeur la structure particulière de *L'Œuvre de l'art appliqué à la rue* et étudie sa réception dans le milieu artistique de l'époque afin de la recontextualiser et de déterminer son impact et la place réelle qu'elle occupe dans le monde de la création belge de la fin de siècle. D'abord soutenue par les artistes du mouvement de l'Art Nouveau, la société est ensuite vivement critiquée par Paul Hankar et Henri van de Velde. Cette étude propose de comprendre les interactions entre les différents protagonistes.

Coralie CRAEYE, *Le cisium, attelage gallo-romain à deux roues et brancards, tiré par un seul animal*. 1 vol., 139 p., 32 fiches, 125 ill., 25 pl., dévédérom (spécialisation Antiquité ; directeur : M. G. Raepsaet).

Le *cisium* est un attelage à deux roues et brancards, tiré par un seul animal. Nous le retrouvons partout dans l'Empire, mais sa forme la plus innovante se situe dans le nord de la Gaule occidentale. Tout d'abord, la transmission de la force animale par les brancards constitue une rupture avec les chars protohistoriques à timon. Ensuite, la traction par le jouguet gallo-romain se rapproche nettement de la configuration du collier d'épaules actuel.

Dans la prolongation de l'expérimentation de la moissonneuse des Trévires, celle du *cisium* en est à ses débuts. Les réponses obtenues lors des premiers essais permettent une meilleure compréhension de la voiture, et surtout du système de traction. En effet, la position du jouguet derrière le garrot rompt avec les anciennes conceptions.

D'autres questions restent ouvertes, comme les configurations techniques du *cisium* ou encore la spécialisation des mors d'attelage dans l'Antiquité.

David DELEU, *Les animaux en bronze de la collection gréco-romaine des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*. Vol. 1 : *Catalogue*, 274 p. ; vol. 2 : *Comparaisons et Annexes*, 46 p. (spécialisation Antiquité ; directrice : Mme C. Evers).

Portant sur l'étude d'une collection inédite d'animaux en bronze appartenant à la section gréco-romaine des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, ce mémoire se présente sous la forme d'un catalogue. Extrêmement hétérogènes, les petits bronzes font presque tous partie de la Collection Ravenstein. Leur contexte étant totalement perdu, le but de ce travail est donc d'exposer, dans la mesure du possible, la provenance et la datation probable des œuvres. Ces données étant la plupart du temps inconnues, une étude comparative a été réalisée afin de s'en approcher le plus possible. Les comparaisons les plus significatives sont reprises dans le second volume de ce travail. La symbolique des animaux a également été abordée afin de cerner le regard que l'homme porte sur le monde animal dans l'Antiquité.



Alexis DEN DONCKER, *Le parcours métaphysique de Sennefer à travers l'étude du programme iconographique de sa tombe (TT 96 A & B)*. Vol. 1 : *Texte*, 187 p. ; vol. 2 : *Annexe*, 90 p., 112 fig. (spécialisation Antiquité ; directeurs : MM. R. Tefnin et E. Warmenbol).

Le mémoire consiste en l'étude de la tombe d'un haut dignitaire thébain de la XVIII<sup>e</sup> dynastie égyptienne (nécropole de Sheikh 'Abd el-Qurna). Deux axes de recherche sont suivis. D'une part, il s'agit de comprendre le fonctionnement magique de la tombe, autrement dit les mécanismes qui opèrent sur la renaissance du défunt. Il convient pour cela de déceler, par la méthode herméneutique, le rôle des images et les correspondances qu'elles entretiennent au sein du monument funéraire, venant à y créer un véritable réseau de significations capables d'intervenir sur le réel. D'autre part, la tombe présentant l'originalité de comporter un caveau funéraire décoré, il est apparu nécessaire de s'interroger sur les raisons historiques de son « atypicité » et, par conséquent, sur les implications méthodologiques que son étude entraîne.

Giuseppe Vincenzo DI STAZIO, *Les représentations de sports de combat sur la céramique attique à l'époque archaïque*. Vol. 1 : *Texte*, 88 p., 33 annexes ; vol. 2 : *Catalogue*, 165 p., 560 fig., (spécialisation Antiquité ; directrice : Mme A. Tsingarida).

Le but principal de ce travail était d'introduire une nouvelle méthode dans un sujet qui était déjà connu sous certains angles. Le premier chapitre de ce mémoire fait le point sur l'état de la problématique de la nudité athlétique. Il s'articule autour de la confrontation entre le point de vue défendu par les chercheurs anglo-saxons et celui des chercheurs francophones. Ensuite, le second chapitre, le principal, est basé sur une observation stricte et systématique de 165 représentations des trois grands sports de combat grecs : la lutte, le pugilat et le pancrace. L'étude s'est aussi basée sur des comparaisons avec le pendant actuel de chaque sport antique, afin d'en comprendre l'essence et d'en « reconstituer » le plus fidèlement possible le déroulement.

Maïlys GILADI, *Hermès chthonien dans l'iconographie des vases attiques du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ*. Vol. 1 : *Texte*, 94 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 52 p., 38 fig. (spécialisation Antiquité ; directrice : Mme A. Tsingarida).

Le premier chapitre de ce travail a pour objectif de tenter de dégager les origines des fonctions chthonienne et psychopompique du dieu Hermès, en s'appuyant principalement sur les textes anciens. Les chapitres suivants sont consacrés à l'étude iconographique et à l'analyse des différentes représentations mettant en scène Hermès chthonien. Diverses théories visant à expliquer la présence de la divinité psychopompe sur la céramique de l'époque ont par ailleurs été mises en évidence et confrontées.

Marie GODET, *Du surréalisme révolutionnaire à Cobra, et après (1947-1962). Joseph Noiret et Christian Dotremont à travers leur correspondance*. Vol. 1 : *Texte*, 112 p. ; vol. 2 : *Illustrations et annexes*, 194 p., 60 fig., 58 annexes (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. D. Laoureux).

Ce travail, fondé sur la correspondance entre Christian Dotremont et Joseph Noiret, a pour sujet les poètes belges de Cobra, en vue d'une revalorisation de leur rôle au sein du groupe, et est centré sur trois thèmes. Le premier chapitre aborde le surréalisme révolutionnaire et la transition vers Cobra ; le deuxième s'intéresse à l'exposition Cobra *L'Objet à travers les âges* où les poètes mettent en scène des objets quotidiens. Enfin, le dernier chapitre examine les places respectives de la peinture et de la poésie au sein de Cobra, les mécanismes par lesquels la première a fini par supplanter la seconde ainsi que les réactions de Dotremont et Noiret à cet état de fait.

Noémie GOLDMAN, *Octave Maus (1856-1919), un « animateur d'art » entre Paris et Bruxelles*. 1 vol. : *Texte*, 112 p., bibl., 6 annexes, 16 fig. (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Le groupe des Vingt et les Salons de la Libre Esthétique forment le noyau central du monde artistique du « Bruxelles fin de siècle », qui acquiert le statut de centre artistique européen. Octave Maus, secrétaire du groupe des Vingt, puis directeur de la Libre Esthétique, est considéré comme l'acteur principal de ce développement artistique. La correspondance de Maus et les études consacrées aux Vingt et à la Libre Esthétique mettent en valeur la dimension internationale de leurs Salons. Ce mémoire porte sur le rôle de Maus dans la construction des interactions qui vont conférer à ces Salons leur portée internationale. Il suit une logique chronologique et se concentre sur l'implication de cet acteur dans les rapprochements entre Bruxelles et les milieux culturels parisiens. L'analyse tente de comprendre comment Maus rapproche les capitales et utilise les ressources de Paris pour élever Bruxelles au rang de pôle central d'une modernité artistique.

Marie HERMAN, *Étude archéologique et iconographique d'un secteur d'art rupestre du plateau du Hemma (Hassaké-Syrie)*. Vol. 1 : *Texte*, 141 p. ; vol. 2 : *Illustrations et annexes*, 342 p., 141 pl., 190 fig. (spécialisation Préhistoire – Protohistoire ; directeur : M. P.-L. van Berg).

Ce mémoire est le résultat d'un travail de terrain effectué en septembre et octobre 2006 dans le cadre de la Mission archéologique belgo-syrienne (dir. P.-L. van Berg et K. Ahmo). Le travail est divisé en deux grands chapitres. Le premier présente le cadre géographique et archéologique de la région et du site étudié ainsi que l'historique des recherches et les méthodes utilisées pour le relevé des gravures sur le terrain. Le second chapitre est consacré à l'étude de l'art rupestre proprement dit. Une première partie rassemble toutes les informations tirées du seul corpus de roches gravées (inventaire, typologie, stylistique, organisation spatiale, technique, etc.). La seconde partie rassemble toutes les informations « extérieures » ayant pu être mises en rapport avec les gravures (détermination de la faune représentée, comparaison avec d'autres secteurs de roches gravées ou avec la glyptique, etc.). Ces comparaisons ont pu mettre en évidence, notamment, l'importance des représentations d'animaux sauvages – et donc le caractère cynégétique de certaines scènes gravées – et ont par conséquent rapproché les roches gravées de la problématique du nomadisme et de la chasse dans la région.

Marie-Laure LECLEF, *L'hôtel Métropole à Bruxelles. Étude architecturale et historique*. Vol. 1 : *Texte*, 103 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 123 p., 79 fig. (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : M. V. Heymans).

Classé depuis 2002, l'hôtel Métropole est le dernier grand hôtel du XIX<sup>e</sup> siècle demeurant encore à Bruxelles. Après une esquisse du contexte dans lequel l'hôtel voit le jour, son évolution est retracée à partir de sa création en 1895 par les architectes Bordiau et Chambon jusqu'aujourd'hui, où il fait l'objet d'une importante campagne de restauration. Un large chapitre est consacré aux transformations des années 1930 réalisées par l'architecte Blomme et la création du cinéma Métropole.

Céline LECLERCQ, *La déesse Victoria : iconographie et symbolique*. Vol. 1 : *Texte*, 109 p. ; vol. 2 : *Catalogue*, 532 p., 266 ill. (spécialisation Antiquité ; directrice : Mme C. Evers).

Ce travail touche à trois aspects de la déesse de la victoire romaine : sa symbolique, son iconographie et sa typologie. Dans le premier volet, les origines grecques de Victoria sont abordées ainsi que son culte et son rôle dans la propagande des hommes politiques romains. Dans le deuxième chapitre, l'histoire des types iconographiques de la déesse est



retracée et illustrée à l'aide des exemples du catalogue. Enfin, ce mémoire se termine par une réflexion minutieuse portant sur le catalogue et un essai de typologie de la divinité.

Laurence NONNEMAN, *La photographie de propagande coloniale au Congo belge (1950-1960). Analyse thématique au travers de l'objectif de Carlo Lamote*. Vol. 1 : *Texte*, 126 p ; vol. 2 : *Figures*, 108 p., 184 fig. (spécialisation Art contemporain ; directrice : Mme D. Leenaerts).

Dans un premier temps, nous nous sommes intéressée à l'apparition et à l'utilisation du médium photographique dans la colonie, tant par des photographes européens qu'africains. Ensuite, nous nous sommes attelée à cerner le rôle joué par la photographie dans l'anthropologie et la propagande. Puis, nous avons reconstitué l'historique du service de l'information et de la propagande coloniale belge, appelé successivement CID et Inforcongo, ainsi que du Service d'information du Gouvernement général à Léopoldville (actuellement Kinshasa), dont dépendait l'agence Congopresse. Dans un second temps, nous avons analysé la production photographique de cette agence à travers le regard de l'un de ses photographes, Carlo Lamote. Cette analyse thématique a porté sur la période de 1950 à 1960. Elle constitue une décennie importante de l'histoire coloniale, puisqu'elle fut marquée par les conséquences de la guerre et les premières revendications indépendantistes émanant de l'élite congolaise. Dans cette partie, nous nous sommes attachée à repérer les procédés photographiques qui furent utilisés pour justifier et légitimer l'entreprise menée au Congo par la Belgique.

Élisa OBRADOVIC, *L'architecture d'Henry van de Velde (1863-1957) : vers un retour à l'ordre ?* Vol. 1 : *Texte*, 124 p. ; vol. 2 : *Figures*, 25 p., 44 fig., *Archives*, 75 p. (spécialisation Art contemporain ; directeur : M. S. Clerbois).

L'œuvre d'Henry van de Velde a surtout été étudiée sur une période s'étendant de ses prémisses à 1914. Or, un effort panoramique considérant l'ensemble de cette longue carrière amène à s'interroger : que s'est-il produit pour que van de Velde, conseiller esthétique du Commissariat général à la restauration du pays pendant la Seconde Guerre mondiale, choisisse la Suisse comme refuge pour ses vieux jours ? De quelle façon a-t-il investi cette fonction officielle de contrôle esthétique, définie par son ami Henri De Man (1885-1953), qui se rallia finalement au nazisme ? À la lumière de ces constatations, la proximité de van de Velde avec Élisabeth Förster-Nietzsche (1846-1935), antisémite notoire, interpelle également. Comment van de Velde a-t-il négocié l'élaboration de ses travaux commandités pour le *Nietzsche Archiv* ?

Conny REICHLING, *La notion de style dans l'art des grottes du Monte del Castillo (Cantabrie, Espagne)*. Vol. 1 : *Texte*, 129 p., 6 annexes, 5 cartes ; vol. 2 : *Catalogue*, 135 p., 358 fig., 20 pl. (spécialisation Préhistoire – Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen).

Le mémoire porte sur la notion de style dans l'art pariétal paléolithique. Une historiographie détaillée livre une vue d'ensemble des travaux sur l'étude formelle de l'image préhistorique. Dans un deuxième chapitre, une définition du mot « style » est mise au point ainsi qu'une méthode adaptée à l'analyse stylistique, ce qui induit la question du statut de l'artiste paléolithique et de l'existence d'éventuelles écoles artistiques. Ensuite, les critères formels (basés principalement sur les travaux de l'historien d'art Emmanuel Guy) sont synthétisés dans une fiche technique. La validité de la méthode stylistique est analysée sur les figures peintes des grottes ornées du Monte del Castillo (El Castillo, Las Monedas, Las Chimeneas et La Pasiéga), qui sont ensuite classées en groupes stylistiques.

Émilie THIRY, *La représentation de la « matière de Bretagne » au cinéma dans ses rapports avec les données historiques et archéologiques*. Vol. 1 : *Texte*, 193 p., 2 annexes ; vol. 2 : *Illustrations*, 86 p., 183 fig. (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directeur : M. A. Dierkens).

Le premier chapitre de ce travail s'intéresse d'abord au film historique de manière générale, pour ensuite se focaliser sur les périodes celte et médiévale au cinéma. Ces deux périodes sont, en effet, avec un passé imaginaire indéfini et l'époque contemporaine des modernisations, le cadre le plus courant de l'action des films « arthuriens », c'est-à-dire traitant de façon directe ou indirecte du roi Arthur, des chevaliers de la Table Ronde ou de Tristan et Iseult. Après un rappel des fondements historico-mythiques de la « matière de Bretagne » et un panorama de l'évolution littéraire et plastique de celle-ci, le deuxième chapitre tente de dégager de grands courants dans le corpus : volonté « archéologique », tendance à la fantaisie, inspiration issue de l'iconographie médiévale ou néomédiévale, modernisation des récits et des thèmes liés aux légendes arthuriennes. Cinq études de cas représentatifs du corpus clôturent l'analyse.

Nathalie VANDER STUCKEN, *Hercule et Omphale : évolution de la perception d'un couple mythologique. Étude de genre sur l'évolution de la représentation du couple du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. 1 vol., 119 p., 45 fig. en annexe (spécialisation Moyen Âge – Temps modernes ; directrice : Mme B. D'Hainaut-Zvény).

Le mythe d'Hercule et Omphale, qui met en scène un surprenant échange d'attributs entre les personnages, amène à s'interroger sur leur identité sexuelle. Par une approche sociologique basée sur l'étude des genres, il est possible d'observer les mutations des rapports qu'entretiennent les hommes et les femmes à travers l'évolution des représentations du couple à différentes époques. La première partie de l'exposé est consacrée à une introduction globale du renouveau des scènes mythologiques dans l'art dès la Renaissance ; les sources antiques à l'origine du mythe y sont mentionnées. La deuxième partie s'attache à l'étude sociologique, qui pose une série de bases en vue de l'étude de genre consécutive. Enfin, la dernière partie est consacrée à l'analyse d'un corpus d'œuvres d'artistes de nos régions, datées de la fin du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, et développe les conclusions tirées dans les chapitres précédents.

### III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DES CORPS ACADÉMIQUE ET SCIENTIFIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (2007 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Daniel ABADIE

- *La Toilette d'Alberto Magnelli*, Paris, Galerie Prazan, 2006.
- *Alberto Magnelli: Between Cubism and Futurism*, dans : *Alberto Magnelli, Drawings*, New York, Marlborough Gallery, 2006.
- *Alberto Magnelli : gli anni cruciali*, dans : *Alberto Magnelli, Da Firenze a Parigi*, Reggio Emilia (Italie), Palazzo Magnani, 2007.
- *Des « alliés substantiels » et « La Truite »*, dans : *Numéro spécial René Char*, Textes et Documents pour la classe, 931, mars 2007.
- *La Lumière noire de Pierre Soulages*, dans : *Connaissance des Arts*, hors série, 2007.



- *René Char à l'épreuve des peintres*, dans : *René Char. Paysages premiers*, Paris, Hazan, 2007.
- *René Char à l'épreuve des peintres*, dans : *Télérama*, hors-série, mai 2007.
- *L'infini de Laubiès*, dans : *Laubiès, peintre de la sérénité*, s.l., L'Atelier des Brisants, 2007.
- *Titus-Carmel par delà l'image*, dans : *Le geste et la mémoire*, L'Act Mem, s.l., 2007.
- *Dubuffet*, Paris, Galerie Boulakia, 2007.
- *Magnelli et l'objet de la peinture*, dans : *Magnelli, collages 1936-1968*, Genève, Galerie Sonia Zannettacci, 2007.
- *Magnelli et le fil du dessin*, dans : *Magnelli, la peinture inventée*, Vallauris, Musée Magnelli, 2007.
- *Le Petit miroir de Jean Le Gac*, dans : *La Chasse au trésor de Jean Le Gac*, Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie nationale, 2007.
- Vézelay, 24 mars 2007 : membre du jury du Prix Christian et Yvonne Zervos.
- Isle sur la Sorgue, Hôtel de Campredon / Maison René Char, commémorations nationales du centenaire de sa naissance, 6 juillet 2007 : commissariat de l'exposition *René Char*.
- Membre du Conseil d'administration de la Fondation Dubuffet.
- Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie nationale : commissariat de l'exposition *Jean Le Gac*.
- Vallauris, Musée Magnelli, 15 décembre 2007 – 13 mai 2008 : commissariat de l'exposition *Magnelli, la peinture inventée*.

Muriel ANDRIN

- *Constructions et simulacres, de Peter Watkins à Michael Moore : perspectives du cinéma documentaire engagé contemporain*, dans : É. VAN ESSCHE (éd.), *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 141-152.

Christine BALLMAN

- La création de polyphonies simples pour illustrer l'histoire de la musique, dans : J.-P. DELEUZE & S. VAN BELLEGHEM (éds.), *Les Écritures musicales. Recherche et enseignement basés sur les pratiques compositionnelles*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 17-34

Claudine BAUTZE-PICRON

- *The hidden God. Some remarks on Yama and the protectors of the sacred space in Buddhist art*, dans : G. BHATTACHARYA, G. MEVISSSEN, M. MITRA & S. SINHA-SARKAR (éds.), *Kalhâr (white water-lily). Studies in art, iconography, architecture and archaeology of Indian and Bangladesh (Prof. Enamul Haque felicitation volume)*, New Delhi, Kaveri Books, 2007, p. 81-95.
- *Der Buddha und die Wandlung seiner Erscheinung*, dans : E. HORNING & A. SCHWEIZER (éds.), *Schönheit und Mass, Beiträge der Eranos-Tagungen 2005 und 2006*, Bâle, Schwabe Verlag, 2007, p. 91-141.
- El Buda, sus representaciones y el poder que encierran, dans : J. GUY (dir.), *La escultura en los templos indios – el arte de la devoción (= Indian temple sculpture. The art of*

*devotion*), Barcelone et Londres, Fundació La Caixa et Victoria & Albert Museum, 2007, p. 119-127.

- *The Sermon on Mount Meru in the murals of Pagan*, dans : E. A. BACUS, I. C. GLOVER & P. D. SHARROCK (avec l'assistance éditoriale de J. GUY & V. C. PIGOTT), *Interpreting Southeast Asia's past: Monument, image and text* (= *Proceedings of the 10<sup>th</sup> Conference of the European Association of Southeast Asian Archaeology, London, The British Museum, 14<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> September 2004*), Singapour, National University of Singapore Press, 2007, p. 142-155.

- Bogra (Bangladesh), *7<sup>th</sup> International Conference of Bengal Art*, février 2007.

- Ravenne, Université, *19<sup>th</sup> Conference of the European Association of South Asian Archaeologists*, juillet 2007 ; organisation de la section *The Buddha, images and concepts* ; communication : *Ascetic images of the Buddha from Bagan and Southeast Bangladesh* ; responsable de la publication des actes de la section.

- Bangkok, The Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre, 16 février 2006 ; conférence : *In praise of the Buddha: Monuments and paintings of Pagan*.

- Calcutta, Université, 14 février 2007 ; conférence : *New documents of Burmese sculpture and their relation to Eastern India*.

- Eastern India, Kolkatta, Centre for Archaeological Studies and Training, 6<sup>th</sup> Sarat Kumar Ray Memorial Lecture, 16 février 2007 ; conférence : *The crowned Buddha from Bihar to Burma. New material*.

- Zurich, Rietberg Museum, 28 novembre 2007 ; conférence : *Das Bild des Buddha in Pagan und sein Erbe*.

- Zurich, Volkshochschule, 29 novembre 2007 ; conférence : *Pagan – Tempel und Bildwerke*.

Laurent BAVAY

- *Les amphores d'un anachorète copte de la montagne thébaine*, dans : *Cahiers de la Céramique égyptienne*, 8, 2007, p. 389-399.

- *La tombe thébaine d'Aménémopé, vizir d'Amenhotep II*, dans : *Égypte, Afrique & Orient*, 45, 2007, p. 7-20.

- (avec P. CATTELAÏN, E. PLEUGER, N. BOZET, N. PARIDAENS & E. WARMENBOL) *Doische/Matagne-la-Grande : fouilles et sondages 2005 au sanctuaire gallo-romain du 'Bois des Noël'*, dans : *Chronique de l'archéologie wallonne*, 14, 2007, p. 192-196.

- (avec P. CATTELAÏN) *Doische / Matagne-la-Grande (province de Namur)* et (avec R. TEFNIN) *Cheikh abd el-Gourna / Thèbes*, dans : *L'archéologie à l'Université libre de Bruxelles (2001-2005). Matériaux pour une archéologie des milieux et des pratiques humaines*, Bruxelles, 2006, p. 39-47 et 67-74.

- Cheikh Abd el-Gourna (Louqsor, Égypte), direction de la Mission archéologique dans la Nécropole thébaine, étude des tombes thébaines TT 29 d'Aménémopé et TT 96 de Sennefer, 4 janvier – 18 février 2007. Campagne d'étude du matériel en vue de la publication finale de la TT 29.

Marie CORNAZ

- *Zamponi, Gioseffo*, dans : L. FINSCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 17 (*Personenteil-Bd.*), Cassel, Bärenreiter, 2007, col. 1320-1321.



- *Josse Boutmy*, dans : *Nouvelle biographie nationale*, t. 9, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 9, 2007, p. 62-65.
- *L'édition musicale à Tournai aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, dans : *Le livre et l'estampe*, 53/167, 2007, p. 61-78.
- *Lieux de concerts publics et privés à Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans : *Espaces et parcours dans la ville. Le cas de Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle* (= *Actes du colloque international*, Bruxelles, Hôtel de ville, 18 novembre 2006 ; = *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, 35), 2007, p. 97-106.
- Venise, Istituto Vivaldi, colloque international *Antonio Vivaldi: Past and future*, 13-16 juin 2007 ; communication : *Vivaldi et la diffusion de sa musique dans les Pays-Bas autrichiens*.
- Bruxelles, Musée des Instruments de Musique, colloque international *Claudio Monteverdi's Orfeo and its impact on the European musical scene*, 25-26 octobre 2007 ; communication : *Les Gonzaga, leurs voyages et leur influence à Crémone*.

#### Manu COUVREUR

- *Le prince de Ligne (1735-1814) à Versailles : courtisan, impresario ou agent secret ?*, dans : C. CARPEAUX (dir.), *Les Wallons à Versailles* (= *Actes du colloque*, décembre 2007), Bruxelles, Commission royale des monuments, sites et fouilles & Renaissance du livre, 2007, p. 98-126.
- *Godefroid, Dieudonné, Joseph, Guillaume, Félix*, dans : *Nouvelle biographie nationale*, Bruxelles, Palais des Académies, t. 9, 2007, p. 199-201.
- *Fait-on maintenant des prologues d'opéra en France ? Flagornerie et propagande dans les prologues écrits pour Maximilien-Emmanuel et Clément-Joseph de Bavière (1692-1714)*, dans : B. J. GARCÍA GARCÍA (éd.), *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, p. 137-157.

#### Luc DE HEUSCH

- *Considérations sur la symbolique des religions bantoues et Mary Douglas (1921-2007), Hommage*, dans : *L'Homme*, 184, 2007, p. 167-189 et 215-220.

#### Pierre DE MARET

- *Le tour du potier. Six leçons sur l'université et le monde*, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2007, 136 p.
- *Universities in the world: What for?*, dans : J. SADLAK & N. C. LIU (éds.) *The world-class university and ranking: Aiming beyond status*, Bucarest, UNESCO-CEPES/Shanghai Jiao Tong University, 2007, p. 31-38.
- Melbourne, Monash University, 15 novembre 2007 ; exposé : *The European higher education area*.

#### Brigitte D'HAINAUT-ZVÉNY

- *De l'importance des parcours dans un dispositif symbolique. L'exemple de la Place royale à Bruxelles*, dans : *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, 35, 2007, p. 59-76.
- *Les retables d'autel sculptés aux Pays-Bas (fin XV<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> s.). Instances d'une présence et d'une expérience du sacré*, dans : *Art sacré. Cahiers de rencontre avec le patrimoine religieux. L'Europe des retables*, vol. 1 (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles), 2007, p. 41-87.

- Aix-en-Provence, programme recherche EMMA (D. Boquet & P. Nagy), colloque interdisciplinaire *Pour une anthropologie historique des émotions au Moyen Âge*, 4-5 mai 2007 ; communication : *Émotions délibérées, émotions exercées. Pratiques de 'rejeu' empathiques des images religieuses médiévales*.

- Paris, Institut national d'Histoire de l'Art (INHA), 4<sup>e</sup> Rencontres du Grim (Groupe de Recherches en Iconographie médiévale – C. Heck), 15-16 mai 2007 ; communication : *L'iconographie médiévale en résonance avec les pratiques*.

Alain DIERKENS

- Un « tombeau-portrait » maçonnique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : le monument funéraire de la famille Goblet d'Alviella à Court-Saint-Étienne (1885-1887), dans : C. LOIR & J. C. LEMAIRE (éds.), *Franc-maçonnerie et Beaux-arts*, Bruxelles, Espace de Liberté, 2007 (= *La Pensée et les Hommes*, 62-63), p. 271-293, plans, ill. [éd. actualisée d'un article de 1995].

- *Christianisation et culte des saints en Gaule : quelques réflexions sur saint Julien, Brioude et l'Auvergne du IV<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*, dans : A. DUBREUCQ, C. LAURANSON-ROSAZ & B. SANIAL (éds.), *Saint Julien et les origines de Brioude. Actes du colloque de Brioude, 22-25 septembre 2004*, Brioude, Almanach de Brioude et CERCOR, 2007, p. 31-42.

- *Entre Cambrai et Liège : l'abbaye de Lobbes à la fin du XI<sup>e</sup> siècle*, dans : M. MAILLARD-LUYPAERT & J.-M. CAUCHIES (éds.), *Autour de la Bible de Lobbes (1084). Les institutions. Les hommes. Les productions. Actes de la journée d'étude organisée au Séminaire épiscopal de Tournai, 30 mars 2007*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2007 [2008] (= *Centre de Recherches en Histoire du Droit et des Institutions, Cahier 28*), p. 13-42.

- Édition de (avec F. GUGELOT, F. PREYAT & C. VANDERPELEN-DIAGRE) et *Note de l'éditeur* dans *La croix et la bannière. L'écrivain catholique en francophonie (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)* (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, 17, 2007), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2007, 234 p.

- Docteur *honoris causa* de l'Université de Caen Basse-Normandie, 9 novembre 2007.

- Amiens, Université de Picardie Jules-Verne, Centre d'Études sur le Moyen Âge et la Renaissance, colloque *Les premiers temps chrétiens dans le territoire de la France actuelle. Hagiographie, épigraphie et archéologie : nouvelles approches et perspectives de recherche*, 18-20 janvier 2007 ; communication : *Quel christianisme dans le regnum Francorum au milieu du VIII<sup>e</sup> siècle ? Boniface et l'évêque de Rome vs. Clément et Adelbert*.

- Caen, Université de Caen Basse-Normandie, Centre Michel de Bouïard – Centre de Recherches archéologiques et historiques médiévales, table ronde *Inhumations de prestige ou prestige de l'inhumation ? Expressions du pouvoir dans l'au-delà*, 23-24 mars 2007 ; communication : *Réflexions sur la présentation des sarcophages dans les églises du Haut Moyen Âge* ; présidence de séance.

- Brioude, Ville de Brioude, Halle aux Grains, colloque *Brioude aux temps carolingiens*, 13-15 septembre 2007 ; présidence de la séance consacrée à *Brioude dans l'imaginaire hagiographique des environs de l'an mil*.

- Bruxelles, ISTI / ULB, colloque international *Fortunes d'Érasme. Réception et traduction, de la Renaissance à nos jours*, 20-22 septembre 2007 ; présidence de la séance consacrée à *Érasme et la modernité : nationalismes et représentations, bibliophilie et lectorat*.



- Poitiers, Musée Sainte-Croix et Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale, 28<sup>e</sup> Journées internationales d'Archéologie mérovingienne, *Autour de la bataille de Vouillé : Francs et Wisigoths (507-2007). Actualité de la recherche dans le Centre-Ouest de la France*, 28-30 septembre 2007 ; Conclusions du colloque.
- Valenciennes, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, colloque international *La bête captive au Moyen Âge et à l'époque moderne*, 8-9 novembre 2007 ; communication : *Jalons pour une histoire du chameau et du dromadaire dans l'Occident médiéval*.
- Durham, University, St. John's College, colloque *England and the Continent in the 10<sup>th</sup> Century. An international conference in memory of Prof. Dr Wilhelm Levison (1876-1947)*, 14-17 décembre 2007 ; présidence de la séance consacrée à *Law and power*.
- Université de Paris I Sorbonne, Séminaire d'Art et Archéologie du Moyen Âge occidental (P. Périn & J. Burnouf ; au Musée d'Archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye), 30 janvier 2007 ; séminaire : *Apports possibles de l'archéologie à la connaissance de la christianisation de la Gaule et de la Germanie*.
- Lyon, Université Lumière Lyon II, Institut des Sciences de l'Homme / CIHAM-UMR 5648 *Histoire et archéologie des mondes chrétiens et musulmans médiévaux* (Séminaire des Médiévistes, J.-M. Poisson), 1<sup>er</sup> mars 2007 ; leçon de séminaire : *Les origines du chapitre Sainte-Gudule de Bruxelles (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*.
- Coordinateur (avec D. ROLLASON, C. LEYSER, K. COOPER, H. REIMITZ, T. SCHARER & M. BECHER) du « Levison-Network » (Universités de Durham, Manchester, Vienne, Bonn et ULB ; The Leverhulme Trust) : Université de Vienne, table-ronde *Historical writings and ethnicity*, 10 octobre 2007 ; Université de Bonn, colloque *Wilhelm Levison (1876-1947). Ein jüdisches Forscherleben zwischen wissenschaftlicher Anerkennung und politischem Exil*, 11-13 octobre 2007 ; Université de Durham, colloque *England and the Continent in the 10<sup>th</sup> Century. An international conference in memory of Prof. Dr Wilhelm Levison (1876-1947)*, 14-17 décembre 2007.
- Université de Caen Basse-Normandie, 10 novembre 2007 ; membre du jury du dossier d'habilitation à diriger des recherches (HDR) de P. BAUDUIN, *Intégration, pouvoirs et liens sociaux dans les mondes normands (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)* (dir. C. Lorren).
- Membre du Conseil scientifique de la Maison du Patrimoine médiéval mosan (Bouvignes), depuis mai 2007.
- Vouillé, Chevalier d'honneur de la *Confrérie des Tire-Douzils de Marigny-Brizay en Poitou* [vins du Haut-Poitou], 29 septembre 2007.

Valérie DUFOUR

- *L'opéra contemporain à la Monnaie de Bernard Foccroulle*, dans : R. WANGERMÉE (éd.), *L'éveil du printemps. Naissance d'un opéra : Frühlings Erwachen*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 9-22.
- 'Tranquil Independence', *national identity and musical modernity in Belgium between the wars*, dans : N. AUBERT, P.-P. FRAITURE & P. MCGUINNESS (éds.), *From Art Nouveau to Surrealism: Belgian modernity in the making*, Legenda, Oxford, 2007, p. 152-160.
- Création (avec M. DUCHESNEAU, Université de Montréal) du Réseau international d'études des écrits de compositeurs.
- Salzbourg, Universität, Symposium aus Anlass der 125. Wiederkehr des Geburtstages von Igor Strawinsky, *Movimento et Volumina*, 27 avril – 1<sup>er</sup> mai 2007 ; communication : *La création selon Pierre Souvtchinski. L'apport de Stravinski à l'évolution de sa pensée*.

- Paris, EHESS, 1<sup>e</sup> journée d'études du Réseau international d'études des écrits de compositeurs, 12 décembre 2007 ; communication : *Les écrits de compositeurs : un impensé de la recherche musicologique ?*

Nicole GESCHÉ-KONING

- *Le Musée d'histoire naturelle de Bamberg : du cabinet de naturalia à une présentation multimédia* (traduction), dans : *La Vie des musées*, 20, 2006, p. 79-81.

- *Die diskrete Allgegenwart des Vermittlers im Museum. Aus der Sicht der Museumspädagogik*, dans : H. KIRCHHOFF & M. SCHMIDT (éds.), *Das magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern*, Bielefeld, 2007, p. 105-117.

- *Wie soll es sein? Wer dient wem? Architektur, Sammlungen, Publikum*, dans : *neues Museum: die österreichische Museumszeitschrift*, 6/4, 2007, p. 6-15.

- *Museums and education - ICOM-CECA publications 1952-2006 = ICOM Education*, 20 (n° spécial), 2006, 107 p.

- *Benefits of museum visits. What can museums do to attract pupils and students?*, dans : E. NARDI (éd.), *Pensare, valutare, ri-pensare - La mediazione culturale nei musei / Thinking, evaluating, re-thinking - Cultural mediation in museums / Penser, évaluer, repenser - La médiation culturelle dans les musées*, Milan, Franco Angeli, 2007, p. 219-224.

- *Museum education and non visitors or the absence of visitors?*, dans : *Proceedings on museums and intangible heritage / Museums and non visitors / Diversity in museum education*, ICOM-CECA 2004 Seoul Conference, Korean Association of Museum Education, 2007, p. 157-163.

- *Kulturstrasse des Europarates et Museumspädagogik International*, dans : H. K. VIERGE (éd.), *Studienbuch Museumswissenschaften - Impulse zu einer internationalen Betrachtung*, Baltmannsweiler, Schneider Verlag Hohengehren, 2007, p. 140-144 et 314-321.

- *Revivre le passé à la villa rustica*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 115, 2007, p. 30.

- *L'éducation au patrimoine : prétexte ou fin en soi ?*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 116, 2007, p. 38-39.

- *Cesare Brandi (1906-1988) - Sa pensée et le débat en Europe au XX<sup>e</sup> siècle, La photo au service du patrimoine - Photographes belges et patrimoine au XIX<sup>e</sup> siècle et Près d'un million de clichés... La photothèque de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 117, 2007, p. 5, 13 et 16-17.

- *Le patrimoine à l'honneur à Dubrovnik - Les 6<sup>e</sup> rencontres de 'The Best in Heritage'*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 117, 2007, p. 14-15.

- Édition (avec C. FACHE & S. MASUY) de « Cool » les musées ? Spécial Musées, L'École et la ville, dossier 3, Bruxelles, Cocof, 2007, 78 p. ; *Art et École. Groupe de travail de Culture et Démocratie et Quelques idées venues d'ailleurs*, p. 31-34 et 65-67.

- Responsable de la rubrique *Musées en action* dans le mensuel ARTE News.

- Correspondante Benelux pour la revue *Museum aktuell*.

- Vienne, conférence générale de l'ICOM (International Council of Museums), 18-25 août 2007 ; communications : *Five minutes for eternity* (comité conservation ICOM-CC) et *Let us protect our heritage together* (Comité pour l'éducation et l'action culturelle CECA).



- Dubrovnik, membre du jury de la meilleure présentation à *The Best in Heritage*, 27-29 septembre 2007.
- Paris, École du Louvre, membre du jury de deux mémoires de Diplôme en recherche appliquée, 10 juillet et 16 octobre 2007.
- Alexandrie, Université Senghor, 9-13 décembre 2007 ; cours de *Conservation-restauration : méthodologie* (20 h).
- Saint-Jean d'Angély, Hereduc, formation *Heritage education through art based methodologies*, 26 avril – 1<sup>er</sup> mai 2007 ; communication : *Programmes européens de sensibilisation à la sauvegarde du patrimoine*.
- Membre du bureau de l'asbl 'Culture et Démocratie' et membre du groupe de pilotage *Arts et écoles* : participation aux réunions de travail et réalisation du dossier et de l'enquête auprès des écoles d'enseignement supérieur pédagogique sur la place de la culture dans la formation des enseignants.
- Membre du bureau (coopté) du CECA de l'ICOM : rédactrice de la revue *ICOM Education* jusqu'août 2007 ; depuis cette date, coordonnatrice de conférences.

#### Fabien GÉRARD

- *La camera da pranzo di Bernardo Bertolucci. Intervista sul cibo con l'autore di 'Novecento' e de 'L'ultimo imperatore'*, dans : *Essere & Mangiare* (Rome), 24, 2006, p. 23-35.
- *'L'ultimo imperatore' di Bertolucci: un'opera internazionale-popolare*, dans : S. GOLA & L. RORATO (éds.), *La Forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane dagli ultimi anni Ottanta* (= Actes du colloque international, ULB, octobre 2004), Berlin-Berne-Bruxelles-Francfort-New York-Oxford-Vienne, Peter Lang, 2007, p. 19-32.
- *'Days of the Dragon' : Bertolucci's China dream. With extracts from the shooting diary*, dans : B. BERTOLUCCI, *The Last Emperor. Director's cut*, New York, The Criterion Collection, 2007, p. 44-90.
- Rovereto, MART (Museo di Arte moderna e contemporanea di Rovereto e Trenta), Festival Futuro Presente *Effetto Bertolucci*, 12 mai 2007 ; rencontre publique avec Bernardo Bertolucci et ses plus proches collaborateurs : *Il mio mondo*.
- Pordenone, Palazzo Montereale Mantica, Salon du Livre *Pordenonelegge*, 22 septembre 2007 ; rencontre publique avec Giuseppe Bertolucci : *Bertolucci padre e figli, tra cinema e poesia*.

#### Marc GROENEN

- *Voir l'image préhistorique : bilan des travaux dans la grotte ornée d'El Castillo (Cantabrie, Espagne)*, dans : J. ÉVIN (dir.), *Un siècle de construction du discours scientifique en préhistoire*, 3. « ... aux conceptions d'aujourd'hui » (= *Actes du Congrès du Centenaire de la Société préhistorique française*, Avignon, 21-25 septembre 2004), Paris, SPF, 2007, p. 307-321, 16 fig.
- *Principios de lectura del arte parietal en las cuevas decoradas del Monte del Castillo*, dans : J.-M. MAILLO & E. BAQUEDANO (éds.), *Miscelánea en Homenaje a Victoria Cabrera*, Alcalá de Henares, Museo arqueológico regional, 2, 2007, p. 42-53.

- *Réalisme et réalité : la notion de mimésis à l'épreuve de l'art des grottes*, dans : T. LENAIN & D. LORIES (dirs.), *Mimésis. Approches actuelles*, Bruxelles, La Lettre volée, p. 129-155, 10 fig.
- *Le cheval dans l'art pariétal du Paléolithique supérieur* et (avec M.-C. GROENEN) *Le cheval dans l'art rupestre de Scandinavie*, dans : P. CATTELAÏN & N. BOZET (dirs.), *Sur la piste du cheval de la Préhistoire à l'Antiquité*, Treignes, CÉDARC, 2007, p. 23-30 et 83-90.
- Rochefort/Éprave : campagne de fouille 2005 dans la grotte-abri du Tiène des Maulins, dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 14, 2007, p. 182-184.
- *La grotte-abri du Tiène des Maulins (Éprave, province de Namur, Belgique)* et *La grotte d'El Castillo (Puente Viesgo, Cantabrie, Espagne)*, dans : *L'archéologie à l'Université libre de Bruxelles (2001-2005). Matériaux pour une histoire des milieux et des pratiques humaines*, Bruxelles, CRÉA, 2006, p. 13-20 et 153-161.
- My, grotte de la Brouette, codirection (avec M. OTTE, ULg) du chantier de fouilles depuis 2008.
- Puente Viesgo (Cantabrie), étude de la grotte ornée d'El Castillo depuis 2003.
- (avec P.-P. BONENFANT) Étude du matériel lithique des minières de Spiennes (Belgique).

Malou HAINE

- Édition (avec N. DUFETEL) de *Franz Liszt, un saltimbanque en province*, Lyon, Symétrie, 2007, 428 p. ; *Le 'petit Litz' en tournée avec son père, Fin de la tournée française de Liszt en 1845 : petit détour par la Belgique* et (avec N. DUFETEL) *Quelque 200 concerts de Liszt en province*, p. 45-88, 329- 348 et p. 1-22.
- Édition (avec D. COLAS & F. GÉTREAU) de *Musique, esthétique et société au XIX<sup>e</sup> siècle*, Wavre, Mardaga, 2007, 336 p. ; *Les revendications sociales des ouvriers facteurs de piano dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 247-266
- *Jean Cocteau, impresario musical à la croisée des arts*, dans : S. CARON, F. DE MÉDICIS & M. DUCHESNEAU (éds.), *Musique et modernité en France 1900-1945*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, p. 69-134.
- *Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger*, dans : *Les Cahiers Jean Cocteau*, 4 (= D. GULLENTOPS (dir.), *Jean Cocteau et la musique*), 2006, p. 43-59.
- *Jean Cocteau et ses compositeurs en Belgique*, dans : *Cocteau et la Belgique. Actes de la séance publique du 6 mars 2004*, Académie royale de langue et littérature française de Belgique, 37 p., [www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/06032004/index.html](http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/06032004/index.html)
- *Les facteurs de pianos en France à l'époque de Frédéric Chopin*, dans : *Interpréter Chopin* (= Actes du colloque des 25 et 26 mai 2005), Paris, Cité de la Musique, 2006, p. 10-24.
- *Le ténor wagnérien Ernest Van Dyck aux concerts Lamoureux (1883-1887)*, dans : M. BIGET & R. SCHMUCH (éds.), *L'esprit français et la musique en Europe : émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique*, Hildesheim, Georg Olms, 2007, p. 662-680.
- *La carrière internationale du ténor belge Ernest Van Dyck*, dans : *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 73, 2002, p. 223-254.
- *L'essor des sociétés de musique de chambre en Belgique dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans : H. E. BÖDEKER & P. VEIT (éds.), *Les sociétés de musique en Europe (1700-1920) : structures, pratiques musicales et sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 193-209.



- Jules Zarembski, animateur de la vie musicale à Bruxelles de 1880 à 1885 et Cipa Godebski et les Apaches, dans : *Revue belge de Musicologie*, 60 (= numéro spécial *Les relations musicales entre Bruxelles et la Pologne 1800-1950*), 2006, p. 183-202 et 221-266.
- Les entretiens de Stéphane Audel (1901-1984), dans : *Revue musicale de Suisse romande*, 60/1, 2007, p. 38-50.
- Deux entretiens inédits de Tristan Klingsor avec Stéphane Audel à propos de Maurice Ravel (1958), dans : *Revue musicale de Suisse romande*, 60/2, 2007, p. 36-55.
- Trois entretiens inédits de Darius Milhaud avec Stéphane Audel (1956), dans : *Revue musicale de Suisse romande*, 60/3, 2007, p. 32-53.
- Trois entretiens inédits de Darius Milhaud avec Stéphane Audel (1956) : deuxième partie, dans : *Revue musicale de Suisse romande*, 60/4, 2007, p. 42-53.
- François-Joseph Fétis académicien, dans : *Bulletin de la classe des Beaux-arts de l'Académie royale de Belgique*, 18(1-6), 2007, p. 27-99.
- Notices Rosa Bosman (1857-1930), Suzanne Clercx (1910-1985), Suzanne Daneau (1901-1971), Eva Dell'Acqua (1856-1930), Marie Dreulette, épouse Cabel (1827-1885), Juliette Folville (1870-1946), Misia Godebska (1872-1950), Marcelle Guillemain, épouse Duchesne, Sara Huysmans (1897-1983), Clara Impens, sur scène Clara Clairbert (1899-1970), Pauline Lauters, épouse Deligne puis Gueymard (1834-1908), Marie Mocke, épouse Pleyel (1811-1875), Marie Sasse, dit Marie Sax, puis Sass, épouse Castelmarty (1834 ou 1838- 1907), Yolande Uyttenhove, épouse De Macq (1925-2000), Lucie Vellère (1896-1966) et Jane Vignery (1913-1974), dans : É. GUBIN, C. JACQUES, V. PIETTE & J. PUISSANT (éds.), *Dictionnaire des femmes belges : XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, Racine, 2006, p. 70-71, 109-110, 131-132, 173, 212-213, 250-251, 277-278, 297, 325-326, 329-330, 357-358, 406-407, 497-498, 535-536, 566-567 et 574.
- Montpellier, Centre d'Études du XX<sup>e</sup> siècle, colloque *Les Ballets suédois*, 23 novembre 2006 ; communication : « *Les Mariés de la Tour Eiffel* » ou *Cocteau à la recherche d'un genre théâtral*.
- Bruxelles, Bibliothèque royale, section Musique, colloque *François-Joseph Fétis*, 15 décembre 2006 ; communication : *Quelques travaux de Fétis à l'Académie royale de Belgique*.
- Paris, École pratique des Hautes Études, 22 janvier 2007 ; conférence : *Musique et sciences sociales : sources inusitées par les musicologues*.
- Paris, IRPMF-CNRS, 29 mai 2007 ; conférence : *Les concerts historiques de François-Auguste Gevaert et Victor-Charles Mahillon*.
- Angers, Grand-Théâtre d'Angers, 4 octobre 2007 ; conférence : *Franz Liszt en provinces françaises*.
- Bruxelles, Académie royale de Belgique, colloque *Les Servais musiciens*, 8 novembre 2007 ; communication : *Joseph Servais et les concerts de musique de chambre à Bruxelles*.
- Mandat de directeur de la collection *Musique/musicologie*, éd. Mardaga (Wavre) : 2006, 4 vol. ; 2007, 3 vol.
- Mandat de directeur de la collection *Perpetuum mobile*, éditions Symétrie (Lyon) : 2006, 5 vol. ; 2007, 6 vol.

Valentine HENDERIKS

- *Le triptyque de l'Assomption de la Vierge d'Albrecht Bouts : analyse critique*, dans : *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'ULB*, 28, 2006, p. 1-24.

- Nomination comme expert au sein des instances d'avis de la commission consultative du patrimoine culture mobilier. Ministère de la communauté française, septembre 2008.
- Investigation scientifique et suivi de la restauration de deux peintures de l'atelier d'Albrecht Bouts à l'IRPA, janvier-décembre 2007.

Vincent HEYMANS

- (avec P. CORDEIRO, E. HENNAUT, D. HOUBRECHTS, C. LAMBERT, D. LAOUREUX, M. SOENEN & A. VANRIE) *Les maisons de la Grand-Place de Bruxelles*, CFC Editions, Bruxelles, nouv. éd., 2007.
- *Een nieuw pak voor de oude hemdenwinkel Niguët*, dans : *Monumenten en Landschappen*, 25/4, 2006, p. 10-26.

Stéphanie LAMBOT

- Amiens, Université de Picardie-Jules Verne, Centre d'Étude sur le Moyen Âge et la Renaissance, colloque *Les premiers temps chrétiens dans le territoire de la France actuelle. Hagiographie, épigraphie et archéologie : nouvelles approches et perspectives de recherche*, 18 janvier 2007 ; communication : *Archéologie et épigraphie en Belgique et dans le Nord de la France (fin V<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> s.)*.
- Poitiers, Université de Poitiers UFR Sc. Humaines, Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale – Corpus des Inscriptions de la France médiévale, journées d'étude *La lettre au Moyen Âge II*, 15-16 mars 2007 ; communication : *Composition et diversité des tituli*.

Denis LAOUREUX

- *Le logogramme dans l'art contemporain en Belgique*, dans : P. ARON (dir.), *D'autres Dotremont (= Textyles, 30)*, Bruxelles, Le Cri, 2007, p. 76-87.
- *Sur les écrits de Jo Delahaut*, dans : L. BROGNIEZ (dir.), *Écrit(ure)s de peintres belges (= Actes du colloque international, Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur, 24-25 mai 2007)*, Berne, Peter Lang, 2007, p. 209-218.
- *Les amitiés belges d'André Breton : fractures et continuités*, dans : *Actes du colloque « Le Surréalisme en son temps et aujourd'hui » (Université de Belgrade, 21-23 septembre 2006)*, Belgrade, Presses universitaires, 2007, p. 297-307.
- *L'esthétique du livre dans le symbolisme belge : Maurice Maeterlinck et l'illustration*, dans : *Actes du colloque « La Belgique entre deux siècles : laboratoire de la modernité », Maison française d'Oxford, French Department de Oxford Brookes University, 21-22 janvier 2004*, Berne, Peter Lang (= *Le Romantisme et après en France*, 12), 2007, p. 123-148.
- (avec C. LAMBERT) *La campagne de restauration au XIX<sup>e</sup> siècle et Vingt ans de plus pour l'achèvement de la restauration*, dans : *Les Maisons de la Grand-Place de Bruxelles*, Bruxelles, CFC-Éditions, 2001 (rééd. revue et augmentée en 2007).
- *Mot à main. Image et écriture dans l'art en Belgique*, Bucarest, Musée national d'Art de Roumanie, 2006, 189 p.
- *Une nuit d'encre. Les nocturnes de Léon Spilliaert*, dans : *Léon Spilliaert. Un esprit libre*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2006, p. 72-110.
- *Langage et représentation dans l'art moderne et contemporain en Belgique*, dans : *Le livre & l'estampe*, 166, 2006, p. 9-90



- Namur, Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, colloque international *Écri(ture)s de peintres*, 24-25 mai 2007 ; communication : *Sur les écrits de Jo Delahaut*.
- Membre du Comité de consultation du Centre de recherche Cobra de l'ULB-Communauté française de Belgique, 2006-2007.
- Membre du Comité scientifique chargé de la mise en œuvre du projet *Les XX et la Libre Esthétique : édition critique et informatisation du fonds Octave Maus*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2006-2008.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *Le rapport au gain illicite dans la sculpture romane. Entre réalités socioéconomiques, contacts de culture et réseaux métaphoriques*, dans : *Cahiers de Civilisation médiévale*, 50, 2007, p. 43-63.
- *L'imitation des tissus « orientaux » dans l'art occidental (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles). Témoignages et problématiques*, dans : A. QUINTAVALLE (dir.), *Actes du VII<sup>e</sup> Convegno Internazionale de l'Università degli Studi di Parma, « Medioevo Mediterraneo : l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardoantico al secolo XII »*, Parma, 22-27 septembre 2004, Parme, 2007, p. 22-35.
- Aix-en-Provence, 32<sup>e</sup> colloque du CUERMA (Centre universitaire d'Études et de Recherches médiévales), *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge*, 22-24 mars 2007 ; communication : *Drôles d'oiseaux. Les oiseaux fabuleux dans le Physiologus grec et latin, les Bestiaires et les grandes encyclopédies du XIII<sup>e</sup> siècle. Le texte et l'image*.
- Tournai, Grand Séminaire, Journée d'étude *Autour de la « Bible de Lobbes » (1084). Les institutions. Les hommes. Les productions*, 30 mars 2007 ; communication : *La Bible de Lobbes. Présentation codicologique*.
- Abbaye Saint-Michel de Cuxa, *Journées romanes*, 6-13 juillet 2007 ; communication : *Les avatars d'un mythe antique au Moyen Âge. Thésée et le minotaure aux époques préromane et romane*.
- Vintimille, Universités de Turin et de Gênes, 17<sup>e</sup> colloque de la Société internationale renardienne, *Épopée animale, fable, fabliau. Le monde aquatique au Moyen Âge : poissons et pêche*, 29-31 août 2007 ; communication : *Une page d'histoire naturelle peu connue : les contreparties marines d'animaux terrestres dans la littérature didactique et encyclopédique. Tradition textuelle et iconographique*.
- Mozac, 5<sup>e</sup> Rencontres romanes, *Le Bestiaire roman*, 8 septembre 2007 ; communication : *Satyres, hippopodes, centaures et minotaures. Une famille très mouvante*.
- Montpellier, Musée des Moulages de l'Université, 6 mars 2007 ; conférence : *La Sirène antique et médiévale, entre séduction de mort et tentation de vie*.
- Université de Léon, Curso de Verano, *Funciones, Usos y Simbolismo del agua en la Edad media*, 13 juillet 2007 ; conférence : *Les animaux marins au Moyen Âge. Approche cosmologique, zoologique et symbolique*.

Danielle LEENAERTS

- *La ville en ses matériaux mêmes*, dans : Sébastien Camboulive. *La limite pluie-neige*, Bruxelles, Contretype, 2007.
- *Belgian photography between the two World Wars or the hesitations between late Pictorialism and the New Vision*, dans : N. AUBERT, P-P. FRAITURE & P. MC GUINNESS (éds.), *From Art Nouveau to surrealism. Belgian modernity in the making*, Londres, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007, p. 94-109.

- Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, Séminaire d'Histoire de l'Art n° 8, *Photographie documentaire et histoire de l'art*, 24 avril 2007 ; exposé : *Du documentaire d'art au style documentaire. Vers une autonomisation de la photographie documentaire.*
- Leyde, 2<sup>nd</sup> European Conference on African Studies, 12 juillet 2007 ; communication : *L'Afrique du Sud photographiée par David Goldblatt ou le récit emblématique d'une histoire locale et symbolique.*
- Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, journée d'études *Photographie moderne – Modernité photographique*, 7 décembre 2007 ; communication : *Lazslo Moholy-Nagy, « Peinture, photographie, film » (1925) : la valorisation de la technique photographique comme déclencheur de l'exigence moderniste.*

Serge LEMAITRE

- (avec O. SERVAIS) *Chiens et loups. Oppositions, similarités et ambiguïtés dans les sources archéologiques, ethnographiques et historiques des Anishinaabeg*, dans : F. LAUGRAND & J. OOSTEN (éds.), *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 257-277.
- Collaboration (avec M. DE DAPPER, J. DE MEULEMEESTER, D. COUPÉ, A. DE POORTER & W. CLAES) à N. CAUWE & D. HUYGE, *Ahu Motu Toremo Hiva (Poike Peninsula, Easter Island): Dynamic architecture of a series of Ahu*, dans : *7<sup>th</sup> International Conference on Easter Island and the Pacific: Migration, identity, and cultural heritage*, Gotland University, 20-25 August 2007, Visby, Gotland University and Easter Island Foundation, 2007.
- Cambridge, colloque *World of rock art*, 5-7 mai 2007 ; communication : *On the road again: Chariots and carts in the rock art of Syria.*
- Kefra (Syrie), mission de fouilles, 16 septembre – 27 octobre 2007.
- Bruxelles, organisation du 7<sup>e</sup> festival international du film archéologique.

Thierry LENAIN

- Édition (avec L. MASSAERT, D. LORIES & R. STEINMETZ) de *Esthétique et phénoménologie en mutation (= La part de l'œil*, Bruxelles, 21-22), 2006-2007 ; *Du mode d'existence de l'œuvre dans l'art conceptuel*, p. 52-69
- Édition (avec D. LORIES) de *Mimèsis. Approches actuelles*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2007, 267 p.
- *Bernar Venet. Un itinéraire aux frontières de l'art*, Paris, Flammarion, 2007, 320 p. (éd. anglaise, *Bernar Venet, a path along the edge of art*).
- *Les images-personnes et la religion de l'authenticité*, dans : R. DECONINCK & M. WATTHÉE-DELMOTTE (éds.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 303-324
- *Perfekt fakes and the modern religion of authenticity*, dans : V. I. STOICHITA (éd.), *Das Double*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 2007, p. 47-58
- *Apenkunst (7 notices)*, dans : K. BROECKE (éd.), *O dierbaar Antwerpen. Over olifanten, mensen en andere stadse dieren*, Anvers, Lannoo, 2007, p. 72-77.
- Bruxelles, ULB, Journée d'étude du Groupe de contact FNRS et du DEA interuniversitaire en Esthétique et Philosophie de l'Art, 15 février 2006 ; communication : *Du mode d'existence de l'œuvre dans l'art conceptuel.*



- Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 14 octobre 2006 ; conférence : *Deux versions du noir intégral : Bernar Venet et Éric Rondepierre*.
- Paris, Centre Pompidou, cycle *Un dimanche, une œuvre*, 21 octobre 2007 ; dialogue avec Bernar Venet (*Représentation graphique de la fonction  $y = x^2/4$ , 1966*).
- Louvain-la-Neuve, UCL, 17-18 avril 2008 ; organisation (avec D. LORIES) de deux journées d'étude du *Groupe de Contact FNRS en Esthétique et Philosophie de l'Art* sur le thème *Cadre, seuil, limite*.

#### Axelle LETOR

- *Mise en œuvre des quatre actions du projet Planarch 2 en Wallonie*, dans : *Les Cahiers de l'Urbanisme*, mai 2007 (hors série), p. 87-98.
- *Le SIG du projet européen Planarch 2. Inventaire du patrimoine archéologique en province de Hainaut (Belgique)*, dans : *Culture et Recherche*, 111, 2007, p. 22.
- *Mons/Mons : découverte insolite d'un squelette dans le Jardin du Mayeur, Mons/Mons : intervention de sauvetage sous l'ancien couvent des Jésuites, rue des Telliers* et (avec G. DUMONT) *Lessines/Lessines : suivi des travaux de réfection du parvis Saint-Pierre et de la place Alix de Rosoit*, dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 13, 2006, p. 89, 89-91 et 85-86.
- (avec O. COLLETTE, F. LAURENT & A. C. GHIGNY) *L'utilisation des systèmes d'information géographique comme outil de gestion archéologique dans le projet Planarch 2*, dans : *Journée d'étude Cartographie et SIG. Nouvelles techniques au service de l'archéologie*, Gand, 2004, p. 36-38.
- Sibiu (Roumanie), 6<sup>e</sup> réunion des Ateliers pour la mise en œuvre de la Convention européenne du paysage, 20 septembre 2007 ; communication : *Les relations entre le paysage et l'archéologie en Wallonie. Pour une prise en compte globale du paysage par les archéologues. Pour une intégration complète de la dimension historique dans les travaux d'identification et d'évaluation du paysage*.
- Matagne-la-Grande, ULB, sanctuaire gallo-romain, sous la direction d'E. WARMENBOL et P. CATTELAÏN, 2-20 juillet 2007 ; participation.
- Sercq (Îles anglo-normandes), Institute of Archaeology (Oxford), sous la direction de B. CUNLIFFE, 23-27 juillet 2007 ; participation au chantier de fouilles programmées pré-historiques.

#### Didier MARTENS

- *Une œuvre méconnue du Maître aux Madones joufflues*, dans : *Cahiers du Musée des Beaux-Arts de Lyon*, 1, 2002-2006, p. 28-35.
- *Une œuvre 'hispano-flamande' du Groupe au Feuillage brodé : le triptyque de Zumaia (Gipuzkoa)*, dans : *Le Maître au Feuillage brodé [...] Colloque organisé par le Palais des Beaux-Arts de Lille les 23 et 24 juin 2005*, Deauville, Librairie des Musées, 2007, p. 69-86.
- *Iconoclastes et malentendus. Une image méconnue du Sacrilège de Cambron*, dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 70, 2007, p. 215-236.
- *Une œuvre méconnue de la Renaissance brugeoise : le retable des Gallo en l'église Saint-Jean de Castrojeriz*, dans : *Actes des 7<sup>e</sup> congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie (AFCHAB) et 54<sup>e</sup> congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. Congrès d'Ottignies-Louvain-la-Neuve, 26, 27 et 28 août 2004*, Bruxelles, 2007, p. 759-770.

- *Un Calvaire monogrammé d'Antoon Claeissens (vers 1536-1613) comportant un 'portrait' de Jérusalem*, dans : *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 100, 2007, p. 177-212.
- *Présence de la 'Madone au chanoine Van der Paele' dans l'art belge des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, II : Le triptyque Carton par Eugène-Charles Legendre*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'ULB*, 29, 2007, p. 65-78.
- *Pierre-Paul Rubens : l'esprit critique en iconographie chrétienne*, dans : *Espace de libertés*, 357, 2007, p. 30-31.
- (avec C. DUMORTIER) *Le vitrail des Petité à la cathédrale de Moulins, une œuvre de conception flamande ?*, dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 76, 2007, p. 3-33.
- Mons, Mundaneum, colloque international *Perspectives baroques*, 24-26 mai 2007 ; communication : *Une iconographie hennuyère méconnue de l'époque baroque : le Sacrilège de Notre-Dame de Cambron*.
- Léon, Universidad de León, colloque international *Las relaciones entre los reyes hispanos y la cortes europeos en la baja Edad Media. El intercambio artístico*, 27-29 septembre 2007 ; communication : *Les deux triptyques flamands commandés par Isabelle la Catholique pour le chœur des frères de la chartreuse de Burgos : fondation d'une esthétique hispano-flamande ?*

Nathalie NYST

- *Des réserves visibles ou accessibles ? Sujet sensible !*, dans : *L'invitation au musée*, 18-19, 2007, p. 10-12.
- *De Paliseul à Kisantu. La botanique jusqu'au bout !*, dans : *Le face-à-face des Dieux. Missionnaires luxembourgeois en Outre-Mer*, Bastogne, Musée en Piconrue, 2007, p. 141-162.
- *Des butins de guerre à l'arme muséale. Un exemple du Nord-Ouest camerounais et Butins de guerre constitutifs de collections ethnographiques : le cas de Benin*, dans : A. GOB, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 42-50 et 90-95.
- (avec V. GEMIS) *D'Outre-mer à Paris. Redouté entre fleurs exotiques et fleurs aristocratiques*, dans : *Saint-Hubert d'Ardenne. Cahiers d'Histoire* (Saint-Hubert), 11, 2007, 131-186.
- Conception et coordination des *Actes des Journées du Tourisme culturel (= Documents du Patrimoine culturel, 2)*, Bruxelles, Service du Patrimoine culturel (Ministère de la Communauté française), 2007, c. 160 p., 60 ill.
- *Corps totaux ou en morceaux au cœur d'une expo ? Corps entiers ou dépecés au sein d'un musée ?*, dans : *L'invitation au musée*, 17, 2007, p. 12-15.
- Conception et coordination du *Guide des Musées Wallonie-Bruxelles 2007-2008*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 2007, 288 p., 20 ill., 5 cartes, 2 index.
- Membre du Comité de lecture du catalogue du Préhistorite de Ramioul, F. COLLIN & A. GOB, *La Préhistoire en questions*, Flémalle, Préhistorite de Ramioul, 2007, 52 p., fig.
- Coordination (avec A. VAN BEVER) de la promotion du *Printemps des Musées 2007 - Voyage*, dans 185 musées de Wallonie et de Bruxelles, 20-21 mai.



- Coordination générale (avec J. GUILLAUME, B. STEWART et M. VANDROOGENBROECK) de l'exposition *Pierre-Joseph Redouté. Plantes colorantes, planches colorées*, Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 1<sup>er</sup> juillet – 1<sup>er</sup> octobre.
- Lisbonne, Museu de Ciencia, conférence annuelle d'Universeum, 6-10 juillet ; communication (avec D. GASPARDON) : *A University Network on the Elephant Man* ; participation aux réunions du Groupe de réflexion sur l'avenir d'Universeum.
- Vienne, Université, conférence annuelle de l'UMAC, *Universities in transition. Responsibilities for heritage*, 20-25 août ; présentation d'un poster (avec D. GASPARDON) : *A project on a European scale: « Unis-vers-Cité » – Looks at the European university heritage* ; participation active aux Working Groups *UMAC Strategic Plan* et *Research* (présidence de ce groupe).
- Membre du Board du Comité international des Musées et Collections universitaires (UMAC) et coresponsable des publications, depuis août 2007.

Nicolas PARIDAENS

- (avec M. VANNESSE) *Les bains*, dans : D. VIVIERS & A. VOKAER (éds.), *Travaux de la Mission archéologique belge à Apamée de Syrie. 40<sup>e</sup> campagne (2006)* (= *RBPH*, 85, 2007, p. 125-156), 2007, p. 131-134.
- *Discussion autour d'un pot... Un type de vase caractéristique de la fin de l'Âge du Fer et du début de l'époque romaine*, dans : *Vie archéologique*, 64, 2005 (2007), p. 5-10.
- (avec N. AUTHOM) *Le trésor de la villa gallo-romaine du champ de Saint-Éloi à Merbes-le-Château*, dans : *La lettre du patrimoine*, 8, 2007, p. 6.
- (avec N. AUTHOM) *La villa gallo-romaine au champ de Saint-Éloi: fouille du corps de logis* et (avec P. CATTELAÏN & E. PLEUGER) *Matagne-la-Grande (Doische, province de Namur) : fouilles et sondages 2006 au sanctuaire gallo-romain du 'Bois des Noël'*, dans : *Journée d'archéologie romaine – Romeinendag, 21-04-2007*, Namur, 2007, p. 21-24 et 107-110.
- (avec G. DE MULDER, M. VAN STRYDONCK, M. BOUDIN, W. LECLERCQ & E. WARMENBOL), *Re-evaluation of the Late Bronze Age and Early Iron Age chronology of the Western Belgian urnfields based on <sup>14</sup>C-dating of cremated bones*, dans : *Radiocarbon*, 49(2), 2007, p. 499-514.
- (avec P. CATTELAÏN, E. PLEUGER, L. BAVAY, N. BOZET & E. WARMENBOL), *Doische/Matagne-la-Grande : fouilles et sondages 2005 au sanctuaire gallo-romain du 'Bois des Noël'*, dans : *Chronique de l'archéologie wallonne*, 14, 2007, p. 192-196.
- Apamée (Syrie), ULB, participation à la 41<sup>e</sup> Mission archéologique belge (dir. D. VIVIERS).
- Merbes-le-Château (Hainaut), CREa-MRW, organisation et participation aux fouilles de la villa gallo-romaine du Champ de Saint-Éloi, 2005-2007.
- Matagne-la-Grande (Namur), CEDARC (Treignes) et ULB, organisation et participation aux fouilles du sanctuaire gallo-romain (dirs. P. CATTELAÏN & E. WARMENBOL), 2005-2007.
- Orléans, Musée des Beaux-Arts, colloque international *Autour du Trésor de Neuvy-en-Sullias*, 21-23 juin 2007 ; présentation du *Trésor de la villa du Champ de Saint-Éloi à Merbes-le-Château (Ht., Bel.)*.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *Les retables brabançons exportés en Suède (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup>)*, dans : *Art sacré*, 1/24 (= *Actes du colloque « L'Europe des retables (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle) »*, Le Mans, 2004), Châtillon-sur-Indre, 2007, p. 141-159.

- *Le Maître au feuillage brodé et les pratiques d'atelier – Du tableau de Vierge à l'Enfant dans un paysage de Philadelphie au retable Polizzi Generosa*, dans : *Le Maître au Feuillage brodé [...] Colloque organisé par le Palais des Beaux-Arts de Lille les 23 et 24 juin 2005*, Deauville, Librairie des Musées, 2007, p. 120-134.

- *La restauration des fresques de la Basilique d'Assise, démarche et techniques d'intervention*, dans : *Les dossiers de l'IPW (= Actes du colloque « Les peintures murales – les techniques »*, ULg, Institut du Patrimoine, Liège, 2-3 octobre 2006), Liège, 2007, p. 113-123.

- *De l'imitation des maîtres à la création. Quelques enseignements tirés de la lecture des écrits et des œuvres, Un art pour l'exportation : les émaux, les albâtres et les retables* et (avec R. RECHT), *Notices*, dans : *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe (V<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.)* (cat. d'exp.), Bruxelles, 2007, p. 54-61 et 119-133.

- Bruxelles, Palais des Beaux-arts, colloque *Le grand atelier. Les chemins croisés de l'art (V<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)* (Europalia-Europe), 29 novembre 2007 ; communication : *La technique picturale au service de l'illusion*.

- Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, *Diptieken Symposium*, 26 mai 2007 ; communication : *Le diptyque de la Descente de croix de Grenade attribué à Memling: œuvre d'un artiste hispano-flamand?*

- Bruxelles, ULB, colloque *Cesare Brandi : sa pensée et l'évolution de la pratique de la restauration*, 25 octobre 2007 ; organisation, présidente de séance et de la table ronde.

- Présidente du Comité de gestion du Fonds René et Karin Jonckheere (Fondation Roi Baudouin), depuis 2006.

- Bruxelles, Palais des Beaux-arts, membre du comité scientifique (2006-2007) de l'exposition *Trésors anciens et nouveaux de Wallonie. Ce Curieux Pays Curieux* (L. Busine), 14 février – 18 mai 2008.

- Membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique, depuis janvier 2007.

- Bruxelles, Palais des Beaux-arts, Europalia-Europe, exposition *Le grand atelier. Les chemins croisés de l'art (V<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, 5 octobre 2007 – 20 janvier 2008 ; commissaire adjoint de l'exposition.

Pierre PETIT

- Direction (avec J. NORET) de *Corps, performance, religion. Études anthropologiques offertes à Philippe Jaspers*, Paris, Publibook, 2007, 330 p. ; (avec J. NORET, D. BERLINER & L. LEGRAIN) *Introduction*, p. 9-25 ; *Travail synchrétique et nouvelles technologies à Lubumbashi*, p. 201-221.

- *Migrations, ethnicité et nouveaux villages au Laos. L'implantation des Hmong, Tai Dam et Khmou à Thongnamy (province de Bolikhamsay)*, dans : *Aseanie*, 18, 2006, p. 15-45.

- Nagoya, University, Graduate School of Letters, 21<sup>st</sup> Century COE Program, 11<sup>e</sup> colloque international *Studies for the integrated text science multiplicity of meaning and the interrelationship of the subject and the object in ritual and body texts*, 20 janvier 2007 ; commu-



nication : *Dialogue, assimilation de l'imprévu et innovation dans un rituel d'affliction* – Luapula province, Zambia.

- Montréal, Université de Québec, revue *Anthropologie et sociétés*, colloque international *Anthropologie des cultures globalisées. Terrains complexes et enjeux disciplinaires*, 7-11 novembre 2007 ; communication : *Préserver et promouvoir les bonnes coutumes. Pratiques populaires et nostalgie d'État en RDP Laos*.

- Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale et UCL, Association euro-africaine pour l'anthropologie du changement social et du développement (APAD), colloque *Développement, libéralisme et modernité. Trajectoires d'une anthropologie du changement social*, 13-15 décembre 2007 ; communication (avec B. RUBBERS) : *La coopération universitaire belgo-congolaise. Logiques pratiques et mises en récit* ; rapporteur (avec B. RUBBERS) des communications du 2<sup>e</sup> atelier, *Méthodes et épistémologies du développement et du changement social*.

Henri VANHULST

- *Wangermée (Robert) et Wotquenne (Alfred)*, dans : L. FINCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 16, Cassel, Bärenreiter – Stuttgart, Metzler, 2007, col. 470-471 et 1169.

- *Paul Edgar Tinel*, dans : *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 173, 2007, p. 13-26.

- *Les concerts au domicile bruxellois de Charles de Bériot (1842-1849) : de l'intimité du salon au Cercle des Arts*, dans : J. GRIBENSKI, V. MEYER & S. VERNIS (éds.), *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles)*, Rennes, Presses universitaires, 2007, p. 185-192.

- Zurich, Congrès quinquennal de la Société internationale de Musicologie, 10-15 juillet 2007 ; communication : *Un catalogue manuscrit d'Imbault postérieur à 1812*.

Agnès VOKAER

- *La Brittle Ware byzantine et omeyyade en Syrie du nord* et (avec G. SCHNEIDER, K. BARTL & M. DASZKIEWICZ) *Some new results of archaeometric analysis of Brittle Wares*, dans : M. BONIFAY & J.-C. TREGLIA (éds.), *LRCW2. Late Roman coarse wares, cooking wares and amphorae in the Mediterranean. Archaeology and archaeometry (= BAR International Series 1662, 2)*, Oxford, Archaeopress, Oxford, 2, 2007, p. 701-714 et 715-730.

- (avec D. VIVIERS) *Travaux de la Mission archéologique belge à Apamée de Syrie. 40<sup>e</sup> campagne (2006)*, dans : *Revue belge de philologie et d'histoire*, 85, 2007, p. 125-156, pl. I-XIV.

- Apamée (Syrie), direction du chantier de fouilles (dir. D. VIVIERS) et responsable de la gestion et de l'étude du matériel céramique, 5 août – 12 octobre 2007.

- Bruxelles, ULB, ARC *La céramique dans les sociétés anciennes, productions, distribution et usages*, 10 avril 2007 ; organisation d'une journée d'étude : *Les contextes de production : de l'ethnographie à l'archéologie*.

Eugène WARMENBOL

- (avec G. DE MULDER *et al.*) *Re-evaluation of the Late Bronze Age and Early Iron Age chronology of the Western Belgian urnfields based on <sup>14</sup>C dating of cremated bones*, dans : *Radiocarbon*, 49/2, 2007, p. 499-514.

- *Un dépôt de mandibules humaines dans la grotte de Han-sur-Lesse (Rochefort, Namur)*, dans : *Actes du 7<sup>e</sup> Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique. Congrès d'Ottignies-Louvain-la-Neuve, 26-28 août 2004*, Bruxelles, 2, 2007, p. 641-650.
- *Le dépôt d'ossements humains en grotte aux âges des Métaux en Belgique. Nouvelles questions* et (avec G. LEMAN-DELERIVE) *Dépôts et sites culturels en contexte « humide » dans les civitates des Nerviens et des Atrébates*, dans : P. BARRAL *et al.* (dirs.), *L'âge du Fer dans l'arc jurassien et ses marges. Dépôts, lieux sacrés et territorialité à l'âge du Fer* (= *Actes du 29<sup>e</sup> colloque international de l'AFEAF, Bienne, 5-8 mai 2005*), Besançon, 2, 2007, p. 537-547 et 425-432.
- *Un chenet inédit découvert anciennement à Dentergem (Flandre Occidentale, Belgique)*, dans : V. KRUTA & G. LEMAN-DELERIVE (dirs.), *Feux des morts, foyers des vivants. Les rites et symboles du feu dans les tombes de l'âge du Fer et de l'époque romaine*, Lille, 2007 (= *Revue du Nord*, hors série, 11), p. 179-189.
- *Cheval de bronze, cheval du Bronze*, dans : P. CATTELAÏN & N. BOZET (dirs.), *Sur la piste du cheval. De la Préhistoire à l'Antiquité*, Treignes, 2007, p. 70-78 ; notices 39-42, 55 et 70-71.
- *Miroirs et mantique à l'âge du Bronze*, dans : CHR. BURGESS, P. TOPPING & F. LYNCH (éds.), *Beyond Stonehenge. Essays on the Bronze Age in honour of Colin Burgess*, Oxford, 2007, p. 377-396.
- (avec W. LECLERCQ) *Céramique de La Tène moyenne du Trou de Han à Han-sur-Lesse (province de Namur)*, dans : *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 15, 2007, p. 183-187.
- (avec S. CLERBOIS) *Stockholm tant rêvé et tant désiré ! Le voyage de Félicien Rops en Scandinavie : entre art et histoire de l'archéologie (août 1874)*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie de l'ULB*, 28, 2006, p. 57-85.
- (avec J.-L. PLEUGER) *Viroinval, Olloy-sur-Viroin. La fortification protohistorique*, dans : V. DEJARDIN & J. MAQUET (dirs.), *Le patrimoine militaire de Wallonie*, Namur, 2007, p. 270-273.
- (avec J.-L. PLEUGER), *Viroinval : Olloy-sur-Viroin : fouilles 2004 et 2005 sur la fortification protohistorique du « Plateau des Cinqes »* et (avec P. CATTELAÏN *et al.*) *Doische/Matagne-la-Grande : fouilles et sondages 2005 au sanctuaire gallo-romain du « Bois des Noël »*, dans : *Chronique de l'Archéologie wallone*, 14, 2007, p. 189-192 et 192-196.
- (avec P. CATTELAÏN *et al.*) *Doische/Matagne-la-Grande : fouilles et sondages 2004 au sanctuaire gallo-romain du « Bois des Noël »*, dans : *Chronique de l'Archéologie wallone*, 13, 2006, p. 231-234.
- *Des sanctuaires de style égyptien pour y pratiquer des rites mystérieux*, dans : C. LOIR & J. C. LEMAIRE (dirs.), *Franc-maçonnerie et beaux-arts*, Bruxelles, 2007 (= *La pensée et les hommes*, 50), 62-63, p. 187-216.
- *De Loge L'Aménité te Sint-Niklaas (1817-1844)*, dans : *Annalen van de Koninklijke Oudheidkundige Kring van het Land van Waas*, 110, 2007, p. 147-187.
- Louvain, Provinciehuis Vlaams-Brabant, co-organisation (avec G. ANTHOONS *et alii*) de la 15<sup>e</sup> Journée de contact de la Cellule *Archéologie des Âges des Métaux* du Groupe de Contact FNRS *Études celtiques et comparatives*, 24 février 2007.
- Matagne-la-Grande (Viroinval), codirection (avec P. CATTELAÏN) des fouilles CEDARC – ULB (stage de fouilles) du sanctuaire gallo-romain, 2-20 juillet 2007.
- Olloy-sur-Viroin (Viroinval), codirection (avec J.-L. PLEUGER) des fouilles asbl Forges Saint-Roch – ULB de la fortification celtique, 1<sup>er</sup>-31 juillet 2007.



- Gourna (Haute-Égypte), direction administrative (a.i.) des fouilles de la MANT (Mission archéologique dans la Nécropole thébaine), ULB, janvier-février 2007.

Laurence WUIDAR

- *Musique et démonologie de Jean Bodin à Pier Francesco Valentini*, dans : *Studi Musicali*, 36(1), 2007, p. 65-95.

- *Les Geroglifici Musicali du Padre Zacconi*, dans : *Revue belge de Musicologie*, 2007, p. 61-87.

- *Les œuvres astrologiques de Padre Lodovico Zacconi (1555-1627) face à la censure ecclésiastique*, dans : *Bulletin de l'Institut historique belge à Rome*, 2005, p. 138-159.

- *Images religieuses en musique de la Renaissance à Bach et l'Italie baroque*, dans : A. GUIDERDONI & R. DEKONINCK (éds.), *Emblemata Sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images* (= *Actes du colloque*, KUL et UCL, 27-29 janvier 2005), Turnhout, Brepols, 2007, p. 441-451.

- Londres, Warburg Institute, University of London, School of Advanced Studies, 18 octobre 2006 ; exposé : *Astrology and music in 17<sup>th</sup> Century Europe*.

- Ankara, Middle East Technical University, 17<sup>th</sup> International Congress of Aesthetics, *Aesthetics bridging cultures*, 13 juillet 2007 ; communication : *Egyptian wisdom and Christian faith in Renaissance and Seventeenth Century Italy. Hieroglyphics in art and music*.

#### IV. PRIX MASUI ET BEHERMANN

Le prix Isabelle Masui (cfr. *AHAA*, 3, 1981, p. 191) a été attribué, pour la vingt-septième fois, en 2007. Il a couronné Guillaume HELLEMANS, pour son mémoire intitulé *L'iconographie urbaine dans l'Hyperréalisme. Approche de l'œuvre de Ralph Goings, Richard Estes et Robert Cottingham*.

Le prix Thierry Stanley Behermann (cfr. *AHAA*, 18, 1996, p. 223) a été attribué à Aline WACHTELAER, pour son mémoire intitulé *Les images de Lucrèce dans la peinture occidentale, de la fin du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*.

#### V. EXPOSITION À SAINT-HUBERT

Suivant l'accord (cfr. *AHAA*, 13, 1991, p. 169 ; 20, 1998, p. 152) établi entre le MA en Gestion culturelle de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'ULB et l'asbl Centre Pierre-Joseph Redouté de Saint-Hubert, quatre étudiantes du Master, Audrey DÉGREMONT, Marie-Florence DEVALET, Élise LOUPPE et Maïté VANNESTE, encadrées par Marie DEPRAETERE, Stéphanie LEVECQ, Michèle VANDROOGENBROECK et moi-même, ont participé, durant l'année académique 2007-2008, à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle d'été du Centre Redouté.

Présentée du 29 juin au 14 septembre 2008 au Centre Redouté, l'exposition estivale *Le grand Paris de Redouté* a développé une nouvelle approche du peintre botaniste en emmenant le visiteur dans la Ville Lumière. De cabinet scientifique en roseraie, du Jardin des Plantes aux ateliers du Louvre, c'est à travers un Paris raffiné, suave et végétal qu'étaient évoqués les lieux d'inspiration, d'étude et de création du *Raphaël des fleurs*. La balade conduisait le public de lieux intimes en salons d'apparats, d'espaces de vie en ateliers

de travail, depuis ses débuts au Théâtre italien jusqu'à sa nomination comme peintre de l'impératrice Joséphine.

Artiste et botaniste de renom, Redouté est un homme de son temps. En déroulant le fil de sa carrière, l'exposition retraçait les grands bouleversements culturels et politiques auxquels le peintre a dû faire face ainsi que les importantes transformations urbanistiques et socioéconomiques de Paris entre 1782 et 1840. Au cours de ces mêmes années, les sciences ont connu un essor phénoménal, auquel Redouté et d'autres érudits célèbres ont activement contribué.

Lors de cette redécouverte de Paris, le visiteur croisait des personnages renommés et d'autres, moins célèbres, qui les ont côtoyés. Parmi ceux-ci, Madame Prévost, fleuriste au Palais-Royal, qui concevait les bouquets que les prétendants offraient à leurs belles les soirs de bal. Cette fleuriste possédait des plantes rares qu'elle préparait dans son arrière-boutique à l'intention de Redouté. C'est ainsi que la petite histoire nourrit la grande...

Il faut souligner la collaboration du Muséum de Zoologie et d'Anthropologie de l'ULB, sous la forme de prêt de collections.

Nathalie NYST

## VI. ACTIVITÉS DU CENTRE DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES TECHNOLOGIQUES DES ARTS PLASTIQUES

### 1. Encadrement pédagogique

Les responsables du Centre (V. HENDERIKS, assistante, N. GESCHÉ-KONING, assistante chargée d'exercices et E. BUSONI, élève-assistante) ont assuré l'encadrement des étudiants pour l'étude des cours de technologie des arts plastique et de conservation-restauration. Quelque 250 étudiants sont ainsi venus travailler au Centre : des exercices dirigés de lecture de documents de laboratoire leur ont été proposés par V. HENDERIKS. Ils ont également pu consulter la littérature spécifique mise à leur disposition par le Centre pour leurs mémoires et travaux en rapport avec leurs cours.

### 2. Conservation-restauration

2.1. Le Centre a axé ses travaux sur le programme européen *Cesare Brandi (1906-1988): His thought and the European debate in the 20<sup>th</sup> Century* coordonné par l'Associazione Giovanni Secco Suardo et le Ministero per i Beni e le Attività culturali sous la direction de G. BASILE : participation aux réunions de travail à Bergame (7-9 juin 2007) ; traduction en français (en collaboration avec l'Institut national du Patrimoine, Paris) du *Glossaire des termes propres à C. Brandi*, des panneaux et du guide de l'exposition *La vie et l'œuvre de Cesare Brandi* ; organisation à Bruxelles, le 25 octobre 2007, du colloque *Cesare Brandi : sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration* (225 participants) et présence le lendemain au séminaire de clôture du programme à l'INP à Paris (26 octobre).

2.2. Plusieurs missions de consultance ont été effectuées et des cours donnés à l'étranger :

- au Centre régional de Conservation-restauration - Normandie Patrimoine : C. PÉRIER-D'ETEREN a présidé les séances du Comité scientifique (Honfleur, mars 2007) et participé aux réunions de coordination pour les mesures de conservation préventive à prendre dans les différents musées de la ville, dont le Musée Boudin ;

- pour les Monuments historiques de France – Ministère de la Culture : C. PÉRIER-D'ETEREN, membre du Comité scientifique pour la restauration du portail polychromé



de la cathédrale de Senlis, a participé aux réunions de suivi du chantier et assisté à la cérémonie de présentation du portail restauré (14 septembre 2007).

- N. GESCHÉ-KONING a donné cours à l'Université francophone Senghor à Alexandrie (9-13 décembre 2007) : *Conservation-restauration : méthodologie* (20 h) et a assuré le suivi des travaux des étudiants lors de leur stage en Belgique (aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, au Musée royal de l'Afrique centrale et à la RTBF).

2.3. V. HENDERIKS a été nommée membre de la Commission de Classement des Biens du Patrimoine mobilier (Communauté française) ; C. PÉRIER-D'IETEREN, qui la présidait, s'est retirée.

### 3. Recherches en Art européen

- C. PÉRIER-D'IETEREN a été nommée Commissaire adjointe de l'exposition *Le Grand Atelier- Chemins de l'art en Europe* (3 octobre 2007 – 20 janvier 2008) dans le cadre d'*Europalia Europe* et a effectué des missions de recherche en Espagne, Suède, France et Belgique. Elle a également mis en place et assuré le suivi des équipes de restaurateurs en charge de la réception et de l'installation des œuvres. Elle a participé à la journée d'étude organisée par Europalia au Palais des Académies (29 novembre 2007) et donné une communication sur *La technique picturale au service de l'illusion*

- Organisation de conférences dans le cadre des cours d'*Histoire de la peinture des Pays-Bas et de la peinture européenne* : L. JACOBS (Université d'Arkansas) : *The miraculous threshold into early Netherlandish infancy triptychs: Campin's Merode Triptych and David's Nativity* (mars 2007) et à l'Institut des Hautes Études de Belgique (mars 2007) : F. JOUBERT (Université de Paris IV-Sorbonne) : *Les sculptures gothiques et la sculpture grecque*.

- V. HENDERIKS a participé aux journées d'études (25-26 juin 2007) du programme *Tournesol 2007-2008, Images et sociétés dans le long Moyen Âge (IV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, ULB (Unité de recherche en histoire médiévale) et École des Hautes Études en Sciences sociales, Paris (Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval, GAHOM) : *Connaissances et reconnaissances des ressources et des recherches sur les images occidentales*.

### 4. Recherches sur la peinture flamande (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)

- V. HENDERIKS a poursuivi sa thèse de doctorat : *Catalogue critique de l'œuvre d'Albrecht Bouts (Louvain 1451-1455/ 1549) et les pratiques de son atelier* (dépôt en décembre 2008).

- C. PÉRIER-D'IETEREN et V. HENDERIKS ont collaboré aux entrées et aux notices du catalogue de l'exposition *Rogier van der Weyden 1400-1464 - Master of Passions*, 2009 (KULeuven).

- C. PÉRIER-D'IETEREN a participé au Symposium sur les diptyques flamands à Anvers (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) et présenté une communication, *Le diptyque de la Descente de croix de Grenade attribué à Memling : œuvre d'un artiste hispano-flamand ?*

### 5. Demandes d'expertise

À la demande de Christie's, Sotheby et de collectionneurs privés belges et étrangers, plusieurs expertises de peintures (entourage de Thierry et Albert Bouts, de Colyn de Coter et de G. David) ont été réalisées par C. PÉRIER-D'IETEREN et V. HENDERIKS (étude technologique et investigation scientifique).

#### 6. Convention avec l'Atelier Géo de Vlamynck

Une convention a été signée entre le Centre et les héritiers de l'atelier de Géo de Vlamynck pour l'étude des œuvres conservées dans l'atelier en vue d'un catalogue raisonné des œuvres de l'artiste. Une première recherche sur la peinture murale et les dessins *a fresco* de Géo de Vlamynck est réalisée par É. BERGER, étudiante en histoire de l'art. Une autre sur les mosaïques est en cours par M. LENGLEZ, licenciée en histoire de l'art de l'ULB. Une visite de l'abbaye de Candomoy a été effectuée pour examiner les œuvres de l'artiste sur place et discuter des problèmes de restauration qu'elles posent.

#### 7. Activités de sensibilisation au Patrimoine et de formation-éducation

- N. GESCHÉ-KONING a participé au séminaire européen *HEREDUC* (HERitage EDUCation) à Saint-Jean d'Angély (24 avril – 1<sup>er</sup> mai 2007) et à la conférence générale du Conseil international des musées ICOM (Vienne 18-25 août 2007), où elle a présenté deux communications : l'une au Comité Conservation ICOM-CC, *Five minutes for eternity* ; l'autre au CECA (Comité pour l'éducation et l'action culturelle), *Textes de sensibilisation à la sauvegarde du patrimoine*.

- Dans le cadre du Réseau des Musées de l'ULB, le Centre a participé aux réunions mensuelles du réseau, aux *Portes ouvertes de l'ULB* (14 février), au *Printemps des musées* (20 mai), au *Dimanche des Musées de l'ULB* (7 octobre), au *Salon de l'Éducation* à Namur (octobre) et aux *Nocturnes du Conseil bruxellois des musées* (18 octobre), qui ont vu la participation de quelque 200 visiteurs.

Nicole GESCHÉ-KONING



## VII. COMPTE RENDU

Jean CLOTTE, *L'art des cavernes préhistoriques*, Paris, Phaidon, 2008, 326 p.

L'ouvrage que Jean Clottes nous offre aujourd'hui est une somme. Il résulte d'une intime proximité avec les œuvres, qui a nécessité des décennies de travail sur le terrain – en Europe et ailleurs. Entre le *Répertoire de l'art quaternaire* de Salomon Reinach, paru en 1913, et le *Préhistoire de l'art occidental* d'André Leroi-Gourhan, réédité par Brigitte et Gilles Delluc en 1995, quelques personnalités importantes restent attachées à l'étude de l'art du Paléolithique supérieur par les travaux de synthèse qu'ils ont produits. Herbert Kühn, Henri Breuil, Paolo Graziosi, Siegfried Giedion, Christian Zervos ou Denis Vialou, pour ne reprendre qu'eux, demeureront, à la fois pour le corpus des œuvres qu'ils ont contribué à faire connaître et pour la lecture personnelle qu'ils ont donnée de l'art du Paléolithique. Jean Clottes est incontestablement de ceux-là.

Le travail, richement illustré en couleur (quelque 250 illustrations), s'articule en 4 parties, ordonnées chronologiquement : « le temps de Chauvet », « le temps de Lascaux », « le temps de Niaux » et « après la glaciation ». Il ne faudrait toutefois pas croire que l'auteur structure sa présentation sur les grottes françaises. Les noms des sites mis en exergue – qu'il connaît si bien – ne servent que parce qu'ils ancrent, avec une confortable certitude, les œuvres que l'on y trouve dans la chronologie absolue. Il est, tout au contraire, agréable de constater que ce travail intègre les sites de l'Europe tout entière, connus et moins connus. On retrouve, par exemple, avec plaisir le « chamane » aurignacien de Fumane, en Vénétie, les bovinés gravés gravettiens de l'abri Santo Adriano, dans les Asturies, ou les anthropomorphes peints en rouge de la fin du Paléolithique supérieur de la grotte Kapova, dans l'Oural. La présentation ne se limite d'ailleurs pas aux œuvres pariétales et rupestres (Foz Côa, Mazouco), elle inclut également une sélection bien ciblée d'œuvres mobilières de toute époque provenant des grandes « provinces » paléolithiques d'Europe.

Le catalogue, impressionnant, ne se limite pas – loin s'en faut – à une liste illustrée des motifs les plus spectaculaires. Il procède d'un choix, dont les clefs sont le lieu et la technique. L'ouvrage, pourtant, ne saurait être vu comme un simple « livre d'images ». Les représentations ne sont jamais prises pour elles-mêmes. L'auteur établit systématiquement des relations entre les motifs des sites qu'il examine et ceux d'autres grottes appartenant à la même catégorie iconographique et ce, tant pour les représentations animales que pour les signes ou les mains et pouces négatifs. L'ouvrage se donne donc, à cet égard, comme un véritable manuel de travail. En outre, le texte fourmille de renseignements précieux sur les représentations de comportements (Niaux, le Portel, Altamira), les étapes de réalisation (Chauvet), la situation des œuvres dans le réseau (Cosquer, Lascaux, Rouffignac, Tuc d'Audoubert) les conceptions des artistes (Lascaux, Gabillou) ou la métaphysique (Chauvet, Cosquer, Gabillou). C'est qu'en effet la volonté de comprendre le sens et les intentions des artistes n'est jamais loin.

Depuis la fin du 20<sup>e</sup> siècle, les préhistoriens qui travaillent sur l'art sont devenus frileux lorsqu'il s'agit de prendre position sur le sens ou la signification des motifs qui émaillent les parois des grottes. Le chapitre consacré aux « significations de l'art paléolithique depuis un siècle » rappelle brièvement les systèmes interprétatifs qui se sont succédé. Les théories de « l'art pour l'art », du totémisme ou de la magie de la chasse se sont imposées jusque dans les années 1950, moment où Annette Laming-Emperaire et André Leroi-Gourhan ont focalisé l'attention davantage sur les relations entre les animaux figurés que sur les représentations elles-mêmes. Mais la volonté de comprendre les motifs qui ont pu présider à la réalisation de cet art est restée absente

des travaux récents. L'interprétation générale proposée par Jean Clottes et David Lewis-Williams il y a une dizaine d'années – et répétée dans cet ouvrage – a, à cet égard, rappelé qu'un chercheur doit être capable de prendre des risques. De même que la chronique ne saurait être assimilée à l'histoire, l'inventaire des tracés peints ou gravés, fût-il exhaustif, ne saurait suffire à construire une préhistoire de l'art. L'interprétation chamanique n'est évidemment pas démontrée – l'auteur le rappelle assez –, mais elle rend compte de nombreuses caractéristiques que bien des systèmes antérieurs n'expliquaient pas. En cela, « l'hypothèse chamanique » (p. 25) n'est pas moins recevable qu'une autre. Elle ouvre, en tout cas, des pistes susceptibles de conduire à de nouvelles voies de la recherche dans ce domaine...

Au total, ce livre, dont il faut d'ailleurs également souligner la qualité d'édition, a sa place dans toutes les bibliothèques. Il est non seulement un outil pour ceux qui travaillent dans le domaine, mais encore un livre d'art dans lequel l'amateur découvrira les superbes réalisations esthétiques de nos ancêtres préhistoriques.

Marc Groenen



Ont collaboré à ce numéro :

Sophie BRUN  
53 A Hambalt Road  
Clapham  
SW4 9EQ London  
Grande-Bretagne

Stéphanie DAUSSY-TURPAIN  
Docteur en Histoire de l'Art, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3  
147, rue du général Leclerc  
59134 Fournes-en-Weppes  
France

Laëtitia DESSERRIÈRES  
56, rue Labat  
75018 Paris  
France

Catherine LECLERCQ  
Professeur  
Université Libre de Bruxelles  
Faculté de Philosophie et Lettres  
50, avenue F. Roosevelt, CP. 175  
1050 Bruxelles  
Belgique

Isabelle LECOMTE  
59, avenue de la Topaze  
1030 Bruxelles  
Belgique

Didier MARTENS  
Professeur  
Université Libre de Bruxelles  
Faculté de Philosophie et Lettres  
50, avenue F. Roosevelt, CP. 175  
1050 Bruxelles  
Belgique

Cahier d'études III, 1992

— **Retables en terre cuite des Pays-Bas (XVe-XVI<sup>e</sup> siècles)**

- Belgique: 20 € + 3,00 € de port
- Etranger: 20 € + 9,00 € 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 € + 3,00 € de port
- Etranger: 20 € + 9,00 € de port

Cahier d'études VII, 1999

— **Public et sauvegarde du Patrimoine**

- Belgique: 20 € + 3,00 € de port
- Etranger: 20 € + 9,00 € de port

Cahier d'études VIII, 2002

— **Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers.**  
Enseignements théoriques.

- Belgique: 20 € + 3,00 € de port
- Etranger: 20 € + 9,00 € de port

Cahier d'études IX, 2004

— **Genèse d'un vitrail**

- Belgique: 20 € + 3,00 € de port
- Etranger: 20 € + 9,00 € de port

Cahier d'études X, 2007

— **Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration**

- Belgique: 20 € + 3,00 € de port
- Etranger: 20 € + 9,00 € de port

Les cahiers d'études I/1986, II/1987, V/1997, VI/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 + € 3,00 de port
- Etranger: € 22,50 + € 9,00 de port

## Vente au numéro

- Belgique: € 20,00 + € 3,00 de port
- Etranger: € 25,00 + € 9,00 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  
Chaussée d'Alseberg 985  
B-1180 Bruxelles





## **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.