

## **DIGITHÈQUE**

**Université libre de Bruxelles**

---

*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles : L'Université, 2009.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117\\_2009\\_000\\_31\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2009_000_31_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

XXXI  
2009







XXXI  
2009

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

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

*Directeur*

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

*Comité de rédaction*

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

*Comité scientifique*

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

Le présent volume a été réalisé avec le soutien  
de la Fondation Universitaire,   
de la Communauté française,  
du Ministère de la Culture et des Affaires sociales  
(Service du Patrimoine culturel)  
de la Fondation Sulzberger (Bruxelles)  
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).

MARC GROENEN

In memoriam Pierre-Paul Bonenfant (09.11.1936-11.01.2010)

p. 7

CLAIRE DICKSTEIN

L'autel et les retables des charpentiers bruxellois dans  
l'église Notre-Dame du Sablon (XV<sup>e</sup> siècle)

p. 15

DOMINIQUE VAUTIER

Les premiers dessins de paysages des peintres italiens

p. 33

PHILIPPE JUNOD

Architecture et musique, un bilan

p. 59

JACQUES DE LANDSBERG

Pierre Paul Rubens et l'iconologie de la *ressurrection du Christ*

p. 85

GÉRALDINE CIERZNIEWSKI

La restauration des films : démarche méthodologique et analogies avec les  
autres arts figurés

p. 111

Chronique de la Section

p. 127



IN MEMORIAM PIERRE-PAUL BONENFANT (09.11.1936-11.01.2010)

MARC GROENEN



Le 11 janvier 2010, Pierre Bonenfant nous a quittés, discrètement... La discrétion, l'effacement, la modestie aussi, faisaient partie intégrante de sa personnalité. C'était, en effet, un homme qui ne se livrait qu'en confiance. C'est sans doute la raison pour laquelle beaucoup le connaissaient aussi peu.

Sa double formation en histoire et en histoire de l'art et archéologie (1958 et 1959) l'a sans aucun doute sensibilisé à évaluer les événements en fonction d'un passé qu'il jugeait bon de réinterroger sans cesse. Peu de certitudes acquises, peu de systèmes définitifs, pas de dogme pour cet homme, dont l'essentiel du travail consistait à traiter de l'homme dans sa diversité, dans son évolution aussi. Là encore, il avait trouvé durant ses années de formation en sciences humaines une matière qu'il n'aurait de cesse de pétrir.

Après sa formation, Pierre Bonenfant a débuté sa carrière professionnelle à l'Université Libre de Bruxelles, dont il partageait avec force les convictions philosophiques. Elle débute comme assistant de Charles Delvoye et de Marcel Renard (1963-1971), se poursuit avec un mandat de chargé de cours (1971-1974), puis de professeur extraordinaire (1974-1977) et, enfin, de professeur

ordinaire (à partir de 1977). Il s'est toujours investi dans ses tâches avec honnêteté. La lourdeur d'une charge scientifique, pédagogique et administrative ne l'a jamais empêché d'accueillir avec bienveillance les étudiants. Comme professeur, il a accepté de distiller un enseignement qui dépassait largement sa spécialité, ce qui n'était pas sans risque dans une discipline alors en pleine mutation. Il a assumé cette charge avec simplicité et modestie ; il l'a surtout assumée avec la volonté constante de transmettre une formation. Car, au delà de l'abondante matière dispensée, il y avait avant tout l'excellence d'une méthode qu'il souhaitait faire passer. C'est pourquoi tant de ses anciens étudiants ont trouvé à s'épanouir professionnellement dans des domaines très différents.

Cette méthode lui venait directement du terrain. Pour lui, rien n'était acquis qui n'avait été vérifié, évalué et discuté. Son travail ne se limitait d'ailleurs pas à la dissection du sol. Durant sa carrière, Pierre Bonenfant a tenu à organiser un stage de fouille au cours duquel il pouvait sensibiliser ses étudiants à la pratique de l'archéologie. Cette gestion était possible grâce au Service des fouilles qu'il a créé et dont il a assumé la co-direction de 1971 à 1979, puis la direction de 1979 jusqu'à son départ à la retraite en 2002.

La qualité de l'initiation archéologique était garantie par sa constante proximité avec la fouille. Ses recherches ont été diversifiées. De nombreux chantiers ont été ouverts en Belgique – du Grognon à Namur au Cheslé à la Roche en Ardenne –, mais aussi en France, avec sa participation à la fouille internationale de Bibracte (ville gauloise fortifiée du Mont-Beuvray). Ils lui ont permis de poursuivre avec constance des travaux amorcés déjà dans sa thèse de doctorat. Des travaux novateurs ont été effectués dans des sites de retranchement protohistoriques (Le Boubier, Thuin, Hastedon...), une villa (Robelmont) ou des thermes (Vieux-Virton) gallo-romains, des tombelles protohistoriques (Juseret, Longlier). Mais ses compétences ne se sont pas uniquement exercées dans le domaine de la protohistoire où il excellait tant, elles ont également touché de nombreux sites de la région bruxelloise, montrant ainsi que son savoir s'étendait également aux périodes historiques. Parmi les chantiers importants qu'il a dirigés dans ce cadre, on retiendra particulièrement l'atelier de pelletier du xv<sup>e</sup> siècle rue au Beurre, la redécouverte du couvent des Frères Mineurs et du tombeau du duc de Brabant Jean I<sup>er</sup>, les fouilles de la Cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule et les fouilles de l'Aula Magna de Philippe le Bon, dans l'ancien palais de Bruxelles.

Tout archéologue l'a vérifié, la minutie, la rigueur – et donc le temps – profitent à la qualité de l'interprétation. Pierre Bonenfant a accepté cette nécessité en mesurant le danger qu'elle impliquait pour ses travaux. Beaucoup de projets étaient encore sur le métier ; quelques-uns resteront malheureusement inachevés. Assumant avec une lucidité poignante la maladie dont il se savait atteint, il a redoublé d'activité, tout en redistribuant bien des projets dans lesquels il s'était tant investi. Cet ultime travail de transmission – il me l'a souvent confié – était dans son esprit la tâche normale d'un directeur responsable. En cela encore, il aura été un véritable initiateur : le chantier archéologique, et

plus généralement d'ailleurs le chantier scientifique, ne saurait aujourd'hui être l'œuvre d'un seul. Il ne peut se réaliser que dans une histoire que l'on initie ou que l'on entretient. Il ne se donne, autrement dit, pas tant dans une histoire que l'on fabrique que dans une histoire à laquelle on participe. Nous ne sommes jamais, en effet, qu'un simple maillon de la chaîne.

Enseignant, scientifique, homme de terrain, Pierre Bonenfant pouvait aussi être un ami de valeur. Il apportait alors son soutien indéfectible, une écoute critique de qualité et des conseils avisés. Mais il était aussi toujours prêt à se remettre en question, même lorsqu'il s'agissait de questions importantes. Nos discussions hebdomadaires, brutalement interrompues par l'accident qui devait l'emporter, m'ont permis de vérifier pendant des années ses qualités humaines. Nous étions à ce point accoutumés à le voir cheminer dans l'Université que nous avons presque oublié qu'un jour il nous laisserait. On ne peut que lui rendre hommage en essayant de reprendre le flambeau avec les mêmes valeurs, avec le même sens de l'humanité...

Enfin, ces qualités scientifiques ont été largement récompensées par de nombreux titres honorifiques. Parmi eux, on retiendra en particulier la Présidence de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques de 1999 à 2001 ; la Présidence du XIV<sup>e</sup> Congrès de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques, à Liège, du 1 au 8 septembre 2001 ; la Présidence de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles (à partir de 1986) ; la vice-présidence (1976/1977 et 1980/1981) puis la Présidence (1978/1979) à la Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire. Il était, en outre, Membre du Conseil permanent de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques et Membre de plusieurs commissions de Monuments et sites de Belgique.

#### BIBLIOGRAPHIE

P.-P. BONENFANT, « Sépultures trévires à Tontelange », dans : *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg*, 1961, pp. 1-26.

P.-P. BONENFANT, « La sépulture de La Tène I découverte à Fontenelle », dans : *Namurcum*, 36, 4, 1964, pp. 56-64.

P.-P. BONENFANT, « Sept tombelles de La Tène I en Ardenne. Fouilles à Sainte-Marie-Chevigny (prov. de Luxembourg) en 1961 », dans : *Ardenne et Famenne*, 29, 1965, pp. 1-51.

P.-P. BONENFANT, « À propos de deux usages funéraires des premiers siècles avant et après Jésus-Christ. Fossés quadrangulaires et mélanges des cendres humaines et animales », dans : *Antiquité classique*, 35, 1966, pp. 506-528.

P.-P. BONENFANT, « Juseret (Luxembourg) : tombes à char de La Tène I », dans : *Archeologie*, 2, 1966, pp. 81-82.

P.-P. BONENFANT, « Longlier (Massul) : tombe à char de La Tène I », dans : *Archeologie*, 2, 1967, pp. 74-78.

P.-P. BONENFANT, *Civilisations préhistoriques en Wallonie. Des premiers cultivateurs aux premières villes*, Bruxelles, Fondation Plisnier, 1969, 122 p., 29 fig.

P.-P. BONENFANT, « Le peuplement celtique et la romanisation », dans : *La Wallonie, Le pays et les hommes*, Bruxelles, 1975, pp. 13-35.

P.-P. BONENFANT, « Les fortifications protohistoriques et historiques du Boubier à Châtelet », dans : *Documents et Rapports de la Société royale d'Archéologie et de Paléontologie de l'Arrondissement judiciaire de Charleroi*, 57, 1978, pp. 120-125.

P.-P. BONENFANT & E. HUYSECOM, « Retranchement préhistoriques à Thuin, Campagne de fouilles de 1981 », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, IV, 1982, pp. 103-113.

P.-P. BONENFANT, P. DEFOSSE & J.-M. DOYEN, « Les origines de la sidérurgie entre Sambre et Meuse », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, IV, 1982, pp. 121-123.

P.-P. BONENFANT, « Les origines de la Sidérurgie en Entre-Sambre-et-Meuse », dans : *Actes du Colloque Franqui*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1983, pp. 235-241.

P.-P. BONENFANT, G. DESTEXHE & F. JURION, « Huccorgne, Haie des Pauvres », dans : *Archéologie*, 1984, p. 14.

P.-P. BONENFANT, P. DEFOSSE & A. FONTANA, « La paléosidérurgie dans l'Entre-Sambre-et-Meuse », dans : *La région du Viroin du temps des cavernes au temps des châteaux*, 1986, pp. 13-27.

P.-P. BONENFANT, « La villa belgo-romaine de Robelmont », dans : G. Lambert (ed.), *AZrchéologie entre Semois et Chiens*, Bruxelles, Crédit Communal, 1987, pp. 119-124.

P.-P. BONENFANT, M. SOUMOY-GOFFART & F. CHÂTELAIN, *Châtelet. Patrimoine enfoui*, Catalogue d'exposition, Châtelet, 19 p.

P.-P. BONENFANT, « Hastedon (Namur) : recherches sur le mur de barrage, deuxième campagne », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 10, 1988, pp. 143-145.

P.-P. BONENFANT, A. CAHEN-DELAYE, A. MATTHYS, J. PAPELEUX & P. VANDELDELDE, « Forteresses celtiques en Wallonie. Bérimesnil – Châtelet – Cugnon – Étalle », Bruxelles, Service national des Fouilles, 1988, 63 p. (*Archaeologicum Belgii Speculum*, XIV) (contributions de P.-P. Bonenfant : pp. 8-14, 54-61).

P.-P. BONENFANT, « Les pays et les hommes. Relations premières », dans : *La région de Bruxelles. Des villages d'autrefois à la ville d'aujourd'hui*, Bruxelles, 1989, pp. 20-35.

P.-P. BONENFANT, « Fortification laténienne du bois du Boubier à Châtelet (Hainaut) », dans : G. Leman-Delerive (dir.), *Les Celtes en France du Nord et en Belgique. VI<sup>e</sup> – I<sup>e</sup> siècles avant J.-C.* Catalogue d'exposition (Musée des Beaux-Arts de Valenciennes), Crédit Communal, 1990, pp. 58-65.

P.-P. BONENFANT, « Hastedon (Namur), grande fortification du début de La Tène (475-450 avant J.-C.) », dans : G. Leman-Delerive (dir.), *Les Celtes en France du Nord*

et en Belgique. VI<sup>e</sup> –I<sup>e</sup> siècles avant J.-C. Catalogue d'exposition (Musée des Beaux-Arts de Valenciennes), Crédit Communal, 1990, pp. 81-85.

P.-P. BONENFANT, « Fosse du début de La Tène à Saint-Gérard (Namur) », dans : G. Leman-Delerive (dir.), *Les Celtes en France du Nord et en Belgique. VI<sup>e</sup> –I<sup>e</sup> siècles avant J.-C.* Catalogue d'exposition (Musée des Beaux-Arts de Valenciennes), Crédit Communal, 1990, p. 103.

P.-P. BONENFANT, « Petit vase élancé et caréné à pied creux », dans : G. Leman-Delerive (dir.), *Les Celtes en France du Nord et en Belgique. VI<sup>e</sup> –I<sup>e</sup> siècles avant J.-C.* Catalogue d'exposition (Musée des Beaux-Arts de Valenciennes), Crédit Communal, 1990, p. 233.

P.-P. BONENFANT, « L'émergence de méthodologies spécifiques sur les chantiers pré- et protohistoriques », dans : *Ex Oriente Lux. Mélanges en hommage au Professeur Jean Blankoff*, 1, Bruxelles, 1991, pp. 65-91, 9 fig.

P.-P. BONENFANT, « Spiennes (Mons, Hainaut) : mines néolithiques de silex », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 13, 1991, p. 124.

P.-P. BONENFANT & J. PAPELEUX, « Le Cheslé de Bérisménil (La Roche, Luxembourg), dans : *Actes du 4<sup>e</sup> Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique/51<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique (Liège)*, 1992, pp. 37-38.

P.-P. BONENFANT, « Fouilles du Cheslé de Bérisménil : Le chantier de la Porte », dans : *De la Meuse à l'Ardenne*, n° 15, 1992, pp. 101-102.

P.-P. BONENFANT, « Terre des ancêtres », dans : A. Morelli (dir.), *Histoire des étrangers et de l'immigration en Belgique de la préhistoire à nos jours*, Bruxelles, Vie Ouvrière, Centre Bruxellois d'Action Interculturelle, 1992, pp. 13-20.

P.-P. BONENFANT, « Les premiers peuplements du futur espace «belge» : une bousculade ethnique », dans : A. Morelli (dir.), *Histoire des étrangers et de l'immigration en Belgique de la préhistoire à nos jours*, Bruxelles, Vie Ouvrière, Centre Bruxellois d'Action Interculturelle, 1992, pp. 21-36.

P.-P. BONENFANT, « Pour une critique archéologique. L'approche des « fraudes » en archéologie préhistorique », dans : A. Vayson de Pradenne, *Les fraudes en archéologie préhistorique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, pp. 5-38, 8 fig.

P.-P. BONENFANT & M. GROENEN, « Essai d'une bibliographie de Vayson de Pradenne », dans : A. Vayson de Pradenne, *Les fraudes en archéologie préhistorique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993, pp. 39-42.

P.-P. BONENFANT & P. DEFOSSE, « Les recherches paléosidéurgiques en Belgique : l'exemple de la forêt de Soignes au Sud-Est de Bruxelles », dans : *La sidérurgie ancienne de l'Est de la France et son contexte européen.* Actes du Colloque de Besançon, 1993, pp. 269-273.

P.-P. BONENFANT, « La fortification celtique du Cheslé à Bérisménil – Bilan des nouvelles fouilles (U.L.B. 1992-93) », dans : *De la Meuse à l'Ardenne*, 17, 1993, pp. 93-95.

P.-P. BONENFANT, « Compte-rendu de : Groenen Marc, Diachronie et synchronie dans l'approche du Paléolithique, des origines de la science préhistorique jusqu'au

milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Analyse interne des méthodes et concepts fondamentaux », dans : *Bulletin de la Société préhistorique française*, 91, 1994, pp. 357-39.

P.-P. BONENFANT, « La Roche-en-Ardenne/Bérisménil : la fortification du Cheslé », dans : *3<sup>e</sup> Journée d'Archéologie luxembourgeoise*, Namur, Ministère de la Région wallonne, DGATL, 1995, pp. 48-50.

P.-P. BONENFANT, « La Roche-en-Ardenne/Samrée : fortification hallstattienne de Bérisménil », dans : *Chronique d'Archéologie wallonne*, 3, 1995, pp. 105-107.

P.-P. BONENFANT, « Le Cheslé de Bérisménil », dans : *De la Meuse à l'Ardenne*, 20, 1995, pp. 122-124.

P.-P. BONENFANT, « Troisième année de fouilles de l'U.L.B. au Cheslé », dans : *Segnia. Bulletin du Cercle d'Histoire et d'Archéologie (Houffalize)*, 20, 1995, pp. 4-7.

P.-P. BONENFANT, « La fortification celtique du 'Cheslé' de la Roche-en-Ardenne Bérisménil », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 18, 1996, pp. 179-182.

P.-P. BONENFANT, « La Roche-en-Ardenne : le Cheslé à Bérisménil : la fortification du Cheslé », dans : *4<sup>e</sup> Journée d'Archéologie luxembourgeoise*, Namur, Ministère de la Région wallonne, DGATL, 1996, pp. 37-38.

P.-P. BONENFANT & J.-P. GUILLAUMET, « Oppidum de Bibracte, 1<sup>er</sup> Bilan de onze années de recherche (1984-1995) », 1995, pp. 5-11.

P.-P. BONENFANT : « L'Aula Magna de l'ancien Palais du XV<sup>ème</sup> siècle, place Royale à Bruxelles », dans : *Archaeologia Mediaevalis*, 19, 1996, pp. 10-12.

P.-P. BONENFANT, « Les fouilles récentes au Cheslé de Bérisménil », dans : *De la Meuse à l'Ardenne*, 22, 1996, pp. 115-117.

P.-P. BONENFANT, Bibracte, site archéologique européen. Déjà 10 ans de fouilles de l'U.L.B., dans : *Anthropologie et Préhistoire*, 107, 1996, pp. 171-191.

P.-P. BONENFANT, « Réalités archéologiques et traditions populaires au «Cheslé» de Bérisménil (La Roche-en-Ardenne) » dans : *Studium et Museum, Mélanges Édouard Remouchand*, Liège, éd. du Musée de la Vie Wallonne, 1996, I, pp. 169-184.

P.-P. BONENFANT, « Spiennes (Mons, Hainaut) : mines néolithiques de silex », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 18, 1996, pp. 175-179.

P.-P. BONENFANT, « Le 'Cheslé' de Bérisménil : une place forte hallstattienne dans l'Ardenne centrale », dans : M.-H. Corbiau, *Le patrimoine archéologique de Wallonie*, Namur, DGATLP, 1997, pp. 224-226, 4 fig.

P.-P. BONENFANT, « La Roche-en-Ardenne : fouilles du Cheslé de Bérisménil », dans : *5<sup>e</sup> Journée d'Archéologie luxembourgeoise*, Namur, Ministère de la Région wallonne, DGATL, 1997, pp. 22-24.

P.-P. BONENFANT, « La mise en valeur d'un parcours archéologique : Bruxelles 1238 », dans : *Les cahiers de l'Urbanisme, Archéologie en Wallonie*, n° 19-20, 1997, pp. 127-129.

P.-P. BONENFANT, M. FOURNY & M. VAN ASSCHE, « Pour la prospection des tombelles protohistorique brabançonnaises », dans : M.-H. Corbiau, *Le patrimoine archéologique de Wallonie*, Namur, DGATLP, 1997, pp. 208-210.

P.-P. BONENFANT, « Les fortifications de l'Âge du Fer en Hainaut », dans : *Études et Documents – Fouilles 4 «Les Celtes – Rites funéraires en Gaule du Nord, entre le VI<sup>e</sup> et le I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.*, 1998, pp. 143-148.

P.-P. BONENFANT, M. FOURNY & M. LE BON, « Fouilles archéologiques à la cathédrale de Bruxelles. Premier bilan d'ensemble », dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 62, 1998, pp. 223-257.

P.-P. BONENFANT, «Les restes tangibles de l'Aula Magna de Philippe le Bon», dans : *Le Quartier Royal*, Bruxelles, C.F.C. Éditions, 1998, pp. 97-113.

P.-P. BONENFANT & Christophe LOIR, « En descendant la rue Isabelle », Bruxelles, Éditions B.B.L., 1998.

P.-P. BONENFANT & J.-P. GUILLAUMET, *La statuaire anthropomorphe du premier âge du Fer*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 1998, 108 p., 53 fig.

P.-P. BONENFANT, G. MARCIPONT, F. DOPERÉ, «À propos de l'Aula Magna : les matériaux pierreux», dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*. Mélanges offerts à Claire Dickstein-Bernard, 1999, 63, pp. 5-15.

P.-P. BONENFANT, « À la découverte des origines : romanes ou préromanes ? Histoire de la construction », dans : *La cathédrale des Saints-Michel et Gudule*, II, Éditions Racine, 2000, pp. 54-69.

P.-P. BONENFANT « Les apports du sol dans le chœur gothique », dans : *La cathédrale des Saints-Michel et Gudule*, VII, Éditions Racine, 2000, pp. 254-259.

P.-P. BONENFANT, *La crypte romane de la cathédrale de Bruxelles*, Société Générale de Belgique, 2000.

P.-P. BONENFANT & Jean-Paul GUILLAUMET, « Expressions culturelles et religieuses hallstattiennes en France Centrale » dans : *Mailhac et le premier Âge du fer en Europe occidentale*, Monographies d'Archéologie Méditerranéenne, 7, 2000, pp. 305-309.

P.-P. BONENFANT, « Fouilles en aire ouverte d'un rempart halstattien », dans : *Actes du Colloque Chaire Franconi*, Liège, Université de Liège, 2001, pp. 239-253. (Eraul, n° 99).

P.-P. BONENFANT, M. FOURNY & M. LEBON, «Taphonomie de l'Aula Magna de Bruxelles. Note archéologique», dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 2002, 65, pp. 215-234.

P.-P. BONENFANT, M. LE BON & M. FOURNY, «Sous la 'Cour aux Lions'. Une fenêtre moulurée de l'ancienne chapelle du Palais de Bruxelles», dans : *Archaeologia Mediaevalis*, 28, 2005, pp. 77-78.

P.-P. BONENFANT, « Contribution à une problématique : les remparts brûlés de l'âge du Fer » dans : *Acta Archaeologica Hungarica*, 2006, pp. 116-168.

P.-P. BONENFANT & M. FOURNY, «Nouvelles fouilles à l'ancien palais du Coudenberg de Bruxelles : entre Aula et chapelle», (Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, 2006) dans : *Archaeologia Mediaevalis*, 30, 2007, pp. 61-64.

P.-P. BONENFANT & M. FOURNY, «La dernière fenêtre sculptée de l'ancienne chapelle de Charles Quint à Bruxelles», dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 2007, 68, pp. 65-112.

P.-P. BONENFANT, Mouvements de terrain : tombelles, fortifications, habitats à l'âge du Fer, dans : *Le Luxembourg au fil des siècles*, 2007, pp. 21-34.

P.-P. BONENFANT *et alii*, « Les figures humaines », dans : *Le cheval et la danseuse, À la découverte du trésor de Neuvy-en-Sullias*, Musée des Beaux-Arts, Orléans, 2007, pp. 158-193.

P.-P. BONENFANT, « La danseuse et la redécouverte de la sculpture gauloise » dans : *Latomus*, 67, 2008, pp. 585-618.

P.-P. BONENFANT & M. GROENEN, « Lascaux, le sauvetage de l'art pariétal », dans : *Bulletin d'information de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 53, 2008, pp. 6-10.

P.-P. BONENFANT, « Approche nouvelle d'un rempart protohistorique et résultats nouveaux : le cas du Cheslé à La Roche-en-Ardenne », dans : *Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie*, 172, 2, 2009, pp. 573-585.

P.-P. BONENFANT & M. GROENEN, « Lascaux : quoi de neuf ? », dans : *Bulletin d'information de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 57, 2009, pp. 2-4.

L'AUTEL ET LES RETABLES DES CHARPENTIERIS BRUXELLOIS  
DANS L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU SABLON  
(XV<sup>e</sup> SIÈCLE)

CLAIRE DICKSTEIN

*Conservateur honoraire des archives et du musée du CPAS. de Bruxelles*

On sait que jadis, certains métiers bruxellois avaient fondé un autel en l'honneur de leur saint patron dans l'une ou l'autre des églises ou chapelles de la ville. Où, quand, avec quels moyens ? Ces questions n'ont guère été systématiquement étudiées jusqu'à présent, ce qui peut paraître étonnant compte tenu du nombre d'œuvres d'art qui trouvent leur origine dans les commandes faites par ces métiers pour orner leur autel<sup>1</sup>.

C'est au Sablon, dans la chapelle ou église Notre-Dame fondée par la gilde des arbalétriers bruxellois sur un terrain qu'elle avait acquis en 1304, que nous trouvons au XV<sup>e</sup> siècle l'autel du métier des charpentiers. Son existence paraît avoir été totalement ignorée jusqu'à présent<sup>2</sup>.

### L'autel et sa dédicace

Le métier des charpentiers compte de 120 à 140 maîtres au XV<sup>e</sup> siècle. En 1432 déjà, date à laquelle commence la remarquable série de comptes annuels

<sup>1</sup> G. DES MAREZ se borne à évoquer le sujet dans *L'organisation du travail à Bruxelles au XV<sup>e</sup> siècle*, Académie royale de Belgique, classe des Lettres, Mémoires in-8°, 65, 1903-1904, pp. 425 et suiv.

<sup>2</sup> Pour l'histoire du bâtiment, voir H. DE BRUYN, *Origine de l'église Notre-Dame au Sablon à Bruxelles*, Louvain, Ch. Peeters, 1867.- ID., *Notice sur l'église de Notre-Dame au Sablon à Bruxelles*, dans : *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 11, 1872, pp. 84-209. – *L'église Notre-Dame du Sablon*, Collection Histoire et restaurations. Ministère de la région de Bruxelles-capitale, 2004.

qu'il nous a laissée, il possède une maison corporative, le Pot d'étain sur la Grand - Place<sup>3</sup>. Rien ne permet de supposer qu'à ce moment, il entretient également un autel dans une des églises ou chapelles de la ville. Si l'on en croît ses comptes, il se borne à des libéralités envers l'une ou l'autre. En 1435-1436, il fait un don à l'église de l'hôpital Saint-Jean pour des vitraux<sup>4</sup>. En 1450-1451, à la demande des fabriciens de l'église du Sablon, « *en l'honneur de Notre-Dame et du métier des charpentiers* », il y fait restaurer un vitrail en mauvais état « *qui lui appartenait depuis longtemps* »<sup>5</sup>.

C'est le compte du métier pour l'exercice 1470-1471 qui mentionne pour la première fois l'autel des charpentiers dans cette dernière église. Le métier le fait alors maçonner *à nouveau*. À cette occasion, il fait peindre par Jean Cloot une statue de Joseph qui s'y trouve<sup>6</sup>. Comme nous allons le voir, on y vénère en effet le patriarche, lequel pourtant n'est pas encore devenu le patron officiel du métier. Après 1470-1471 et durant les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, l'autel fera régulièrement l'objet d'aménagements divers dont nous trouvons mention dans les comptes des charpentiers.

La localisation exacte dans l'église pose un problème cependant. Les comptes ne la précisent pas. On sait que Notre-Dame du Sablon est en pleine reconstruction au XV<sup>e</sup> siècle, mais le calendrier des travaux reste pour partie conjectural. Le bras nord du transept ayant été reconstruit entre 1430 et 1450, on lui adjoignit cinq travées – nef et bas-côtés – achevées à l'extrême fin du siècle (1494). La façade ouest fut alors démolie pour ajouter encore deux travées, terminées vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. L'autel des charpentiers, cité en 1470-1471, se trouvait donc nécessairement dans

<sup>3</sup> Ces comptes sont conservés dans le fonds des Corps de Métiers et Serments (CMS) de Bruxelles, dans le dépôt des Archives de l'Etat à Anderlecht, où ils portent les n<sup>os</sup> 472 à 483. Cf. C. DICKSTEIN-BERNARD, *La maison édifiée en 1441 sur la Grand-Place de Bruxelles par le métier des charpentiers, élément d'un ensemble architectural de six maisons en pierre conçu par la ville*, dans : *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art - Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, 77, 2008, pp. 3-26.

<sup>4</sup> Compte pour 1435-1436, CMS, 472, f<sup>o</sup> 17 r<sup>o</sup> : « *Item, gheg. ter glaesvensteren te Sent Jans, 3 cr. blaeu* ».

<sup>5</sup> CMS, 472, f<sup>o</sup> 90 v<sup>o</sup> : « *Item, van der glasender vensteren staende tOnser Vrouwen op den Zavel, die van ouden tijden den tymmerambachte toegehoirt heeft ende met allen zere vervallen ende te stucken was, soe hebben die voirg. geswoirnen uut versueke ende beden van den kercmeesteren, met rade van den ouders van den ambachte, ter eeren Onser Liever Vrouwe ende den tymmerambachte, dese voirs. venstere nuus doen maken, dair de glaesmakere wonende an den Sacbruederen af heeft, te sesse s. gr., 6 saluyte, 36 s. gr.* ». Le vitrail dut être restauré à nouveau en 1457-1458 : *ibidem*, f<sup>o</sup> 138 r<sup>o</sup>.

<sup>6</sup> CMS, 472, f<sup>o</sup> 221 r<sup>o</sup> : « *Item, van Joseph te stofferen, Janne Cloot, bet. 18 d. gr. B. Item, aen den outair daer Josep op steet, bij consente van den ouders, van hermetse, aen nagels, ende aen clawieren, bet. 3 s. gr.* ». Le peintre Jean Cloot est peut-être celui qui travaille pour la Table des pauvres de Saint-Jacques sur Coudenberg en 1493-1494 (Archives du CPAS de Bruxelles, B. 1144) et pour la ville de Bruxelles en 1498-1499 (Archives générales du Royaume, Chambre des comptes, 30944, f<sup>o</sup> 31 v<sup>o</sup>).

<sup>7</sup> *L'église Notre-Dame du Sablon*, pp. 82 et 98.

l'une des travées antérieures à 1494<sup>8</sup>. Laquelle? Il semble impossible de le préciser<sup>9</sup>.

Pourquoi les charpentiers avaient-ils choisi de placer leur autel dans cette église? Il est certain que dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, ils étaient nombreux à s'être installés dans ses environs<sup>10</sup>, peut-être parce qu'à cette époque un marché au bois se tenait au Sablon<sup>11</sup>. L'église, d'autre part, avait été édifiée en l'honneur de la Vierge, pour laquelle le métier semble avoir eu une grande vénération. En témoignent les frais qu'il fait pour la restauration de son vitrail « *en l'honneur de Notre-Dame et du métier* ». Peut-être aussi a-t-il répondu à des sollicitations émanant des maîtres de la fabrique, désireux d'attirer des fidèles dans leur église neuve?

À partir de 1463 en effet, la dévotion des charpentiers semble avoir pris une orientation nouvelle. Outre la Vierge, le métier se met à vénérer Joseph dont le culte est peu développé à ce moment. Contrecoup du culte marial en quelque sorte, le culte spécial de Joseph n'apparaît guère avant la fin du moyen âge « *sinon de façon ponctuelle, à l'échelle d'un ordre mendiant, d'un individu ou d'une localité* ». Autour de 1400, Joseph est souvent caricaturé, voire ridiculisé. Le chancelier de l'université de Paris, Jean Gerson, entreprend alors une véritable campagne de réhabilitation du personnage. Son *Épître sur le culte de saint Joseph* (août 1413) est adressée à toutes les églises, particulièrement à celles dédiées à Notre-Dame, ce qui est le cas de la chapelle du Sablon. Un courant de dévotion se forme alors, dans lequel les ordres mendiants semblent avoir joué un rôle particulier, et notamment les Carmes. Finalement, la fête de Joseph est instaurée officiellement pour toute l'église catholique et introduite dans le bréviaire romain à la date du 19 mars sous le pontificat de Sixte IV (1471-1484), avant 1479<sup>12</sup>. Mais à Bruxelles, le culte de Joseph ne s'introduit que lentement ensuite, et la fête du saint ne figure

<sup>8</sup> Et non là où se trouve actuellement un autel néogothique dédié à saint Joseph (1899), c'est-à-dire dans la première travée à gauche en entrant (XVI<sup>e</sup> s.) : *ibidem*, *Promenade*, p. 14.

<sup>9</sup> Les auteurs « classiques », en l'occurrence, ne nous sont d'aucun secours. Aucun ne signale l'existence de l'autel des charpentiers. A. HENNE et A. WAUTERS (*Histoire de la Ville de Bruxelles*, édition « Culture et Civilisation », Bruxelles, 1969, 4, p. 26), mentionnent une *chapellenie* consacrée à saint Joseph « dans la seconde chapelle du collatéral occidental », mais c'est celle fondée par Alexandre Madoets, surintendant de l'église morte en 1623 (voir plus loin, p. 17). Ils ne citent aucune source. Quant à G. DES MAREZ (*Guide illustré de Bruxelles en deux volumes, II, Les monuments religieux*, 3<sup>e</sup> édition 1928, p. 95), c'est la *confrérie* de la chapelle Saint-Joseph fondée en 1623 qu'il localise « dans la 5<sup>e</sup> travée de l'église en remontant vers le chœur » (également sans source citée). Enfin H. DE BRUYN (*Notice...*, p. 126) mentionne l'existence en 1872 d'une chapelle Saint-Joseph dont il ne précise pas la localisation.

<sup>10</sup> Les comptes du métier l'indiquent : en 1478-1479, ils sont 14 au Sablon et 13 rue Haute (CMS, 472, f<sup>o</sup>s 285 v<sup>o</sup> et suiv.). En 1484-1485, ils sont 18 au Sablon et 13 rue Haute (CMS, 473, f<sup>o</sup>s 49 r<sup>o</sup> et suiv.). Rappelons que le métier compte alors de 120 à 140 maîtres.

<sup>11</sup> A. HENNE et A. WAUTERS, *op. cit.*, 4, pp. 28 et 30.

<sup>12</sup> Pour tout ceci voir P. PAYAN, *Pour retrouver un père... La promotion du culte de saint Joseph au temps de Gerson*, dans : *Cahiers de Recherches médiévales (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, H. Champion, 4, 1997, consulté en ligne.

pas encore dans le bréviaire imprimé en 1516 à Paris par ordre du chapitre de Sainte-Gudule<sup>13</sup>.

L'intérêt des charpentiers pour le culte débutant de Joseph – un charpentier comme eux – nous apparaît pour la première fois en 1463 déjà. Sa précocité est tout à fait remarquable donc. On serait tenté de mettre ses débuts en relation avec un événement religieux survenu à Bruxelles en juin 1462 et que relate une chronique locale, à savoir la tenue d'un chapitre général de l'ordre des Carmes, assortie d'une indulgence plénière<sup>14</sup>. C'est que d'une part, les relations du métier des charpentiers bruxellois avec le couvent des Carmes de la ville sont attestées: les charpentiers y tiennent leurs réunions pendant la durée des travaux de reconstruction de leur maison corporative en 1441-1442<sup>15</sup>, et c'est aux Carmes qu'ils auront largement recours pour desservir leur autel durant le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle. Et que d'autre part, six mois seulement séparent la tenue du chapitre général de l'ordre des Carmes, en juin 1462, de la première célébration de « *la fête de Joseph* » par le métier. Le saint n'ayant pas encore de fête officielle à ce moment, le métier la célébrera le jour où il se réunit traditionnellement pour fêter le lundi du parjuré, lequel tombe le 10 janvier en 1463<sup>16</sup>. Dès 1464-1465, le métier entend la messe et un sermon au Sablon à cette occasion<sup>17</sup>. En 1469-1470, c'est un carme qui le prononce<sup>18</sup>. La dureté des temps n'est sans doute pas étrangère à cette recrudescence de la ferveur<sup>19</sup>.

La fête de Joseph va se répéter ensuite chaque année avec un faste croissant. En 1469-1470, elle mobilise, outre le curé qui chante la messe, un lecteur pour l'Épître, un autre pour l'Évangile, le maître de chant, celui qui donne la teneur (« *tenoir seggere* »), les jeunes clercs qui chantent, le coutre, l'organiste, le carillonneur, le porte-verge et deux petits enfants en surplis<sup>20</sup>. La fixation définitive par l'Église de la fête du saint au 19 mars conduira les charpentiers à instituer une seconde messe solennelle ce jour-là, sans supprimer la première<sup>21</sup>.

<sup>13</sup> Pl. LEFEVRE, qui utilise cette source parmi d'autres pour établir *Le calendrier de Bruxelles avant la réforme liturgique du XV<sup>e</sup> siècle* (dans : *Archives, Bibliothèques et Musées de Belgique*, 1936, 13, pp. 15-38) ne cite pas non plus cette fête.

<sup>14</sup> Ch. PIOT, *Chroniques de Brabant et de Flandre*, Commission royale d'histoire, coll. in-4°, 1879, pp. 59-60.

<sup>15</sup> Compte annuel, CMS, 472, f<sup>o</sup>s 35 r<sup>o</sup> et 39 v<sup>o</sup>.

<sup>16</sup> CMS, 472, 1462-1463, f<sup>o</sup> 170 r<sup>o</sup>: «*Item, op de verswoirnen maendach, ter feesten van Joseph, bet. 1 oude scilt, val. 7 s. 1 d. gr. 8 miten*». - *Ibid.*, 1463-1464, f<sup>o</sup> 175 v<sup>o</sup>: «*Item, op den verswoirnen maendach, ter messe ende feesten van Joseph, bet. 7 s. 1 d. gr. 8 miten*».

<sup>17</sup> CMS, 472, 1464-1465, f<sup>o</sup> 181 r<sup>o</sup>: «*Item, in voirswoerene maendag, van der messen van Joseph op den Savel gedaen, ende van den montcoste des noenens op de camere gedaen, bet. 1 ½ oud. s., valet 10 s. 8 d. gr. Item, van den sermone te doene, bet. 1 oude gr., valet 5 d. gr. 1 ing.*». La rente perpétuelle servant à financer le sermon fut constituée le 5 février 1464 n. s. par Jean de Molenbeek, charpentier (CMS, 472, f<sup>o</sup> 175 r<sup>o</sup>).

<sup>18</sup> CMS, 472, f<sup>o</sup> 214 v<sup>o</sup>.

<sup>19</sup> C. DICKSTEIN-BERNARD, dans : *Histoire de Bruxelles* publiée sous la direction de M. MARTENS, Éditions universitaires – Privat, 1976, pp. 158 et suiv.

<sup>20</sup> CMS, 472, f<sup>o</sup> 216 v<sup>o</sup>.

<sup>21</sup> Célébration à partir de 1487-1488 (CMS, 473, f<sup>o</sup> 92 r<sup>o</sup>), année de la consécration de l'autel rénové, et régulièrement ensuite.

Au cours de cette période, le métier a désiré en savoir plus sur la vie du saint. En 1463-1464, il a payé son clerc, Pierre van Yssche, pour écrire et confectionner un livre dans lequel figure « *la légende de Joseph* »<sup>22</sup>. L'année suivante, il achète pour 1 sou de gros « *encore un livre sur la légende de Joseph* »<sup>23</sup>. C'est donc dans ce contexte qu'apparaît dans le compte du métier pour 1470-1471 une mention de son autel au Sablon, et ceci pour la première fois alors que la série des comptes conservés débute en 1432-1433. On peut donc, semble-t-il, en faire remonter la création à la période comprise entre janvier 1463 et 1470-1471<sup>24</sup>. Les textes ultérieurs, en effet, mentionneront toujours cet autel comme celui « *de Joseph* » bien que la Vierge y soit vénérée également<sup>25</sup>. Dans l'église, le culte de Joseph semble avoir été bien accueilli: à l'issue des travaux de rénovation de son autel que le métier entreprend en 1473-1474, il offre un grand festin aux fabriciens « *pour le respect et la révérence que lesdits maîtres ont témoignés envers Joseph et notre métier* ». À ce moment, l'autel était décoré d'un retable (« *outaer tafel* »), au sujet duquel le compte ne donne guère de détails, sinon que la huche semble avoir été conduite puis reprise chez un peintre<sup>26</sup>.

### La rénovation de l'autel et la commande d'un nouveau retable (1487)

En 1475-1476, il apparaît que les charpentiers se sont dotés d'un chapelain pour desservir leur autel<sup>27</sup>. Ils ont entrepris aussi de récolter des fonds « *au profit de saint Joseph* », grâce au tronc qui pend dans leur salle de réunion<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> CMS, 472, f° 175 v°: « *Item, van eenen boeke te scrivenen ende te makene dair de legende van Joseph in bescreven staet, Peteren, onsen clerck, bet. 5 st., val. 15 d. gr.* ». Pierre van Yssche, en fonctions en 1447-1448 déjà, est remplacé après 1472-1473 par Jean van Maldere (CMS, 472, f°s 72 r°, 236 r°, 275 r°). Mais n'est-ce pas lui que nous retrouverons ensuite en tant que chapelain des charpentiers en 1489 ? (cf. plus loin p. 14).

<sup>23</sup> *Ibidem*, f° 182 r°. En 1467-1468, les frères de Nazareth, actifs dans le domaine de la calligraphie, de l'impression et de la reliure de livres, sont traînés en justice devant le Magistrat par les charpentiers pour un motif non explicité dans leur compte (CMS, 472, f°s 200 v° et 201 r°).

<sup>24</sup> Le « *liber capellaniarum* » conservé dans les fonds d'archives de Sainte-Gudule (Archives de la région de Bruxelles-Capitale, Sainte-Gudule, n° 5162) ne le cite pas dans sa partie relative à l'église du Sablon, aux f°s 27 à 30. Le document date de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, après 1465. Cf. PL. LEFÈVRE, *L'organisation ecclésiastique de la Ville de Bruxelles au Moyen Âge*, Université de Louvain, recueil de travaux d'Histoire et de Philologie, 3me série, 11<sup>e</sup> fascicule, Louvain, 1942, p. 95.

<sup>25</sup> « *Om de reparacie van den outaer ende van den dienste mede tonderhouden van sinte Joseph ende Marien* », CMS, 474, f° 117 r°, 1521-1522.

<sup>26</sup> CMS, 472, 1473-1474, f°s 242 v) et suivants : « *Item, van den backene te vuerene ende te halene tscilders, bet. 4 ½ d. gr. Item, Clase den Sloomakere, van slote ende van lee, bet. 4 s. 6 d. gr.* ».

<sup>27</sup> CMS, 472, f° 259 v°. À Jean Zeghers, cité dès l'année suivante et jusqu'en 1481-1482, qui dit la messe pour 15 s. de gr. par an, succède un carme anonyme qui officie pendant les trois années suivantes pour le même prix: CMS, 472, f° 267 r° ; CMS, 473, f°s 24 v°, 31 v°, 42 r°, 58 r°.

<sup>28</sup> 1476-1477, CMS, 472, f° 264 v° (« *Item, der VIIIen dach januar., ontfaen uuter bussen die op der cameran hanght tot behoef van sinte Joseph, 2 d. gr. 2 miten* »); *ibid.*, 1477-1478, f° 280 v° (« *Item, aen den stock die op onser cameran gemaict is om sint Joseph te beslane, 15 d. gr.* »).

En 1483-1484 enfin, 47 d'entre eux décident de se cotiser pour financer « *la rénovation de l'autel de saint Joseph au Sablon* »<sup>29</sup>. Les aménagements se terminent en 1486-1487 par de coûteux travaux de ferronnerie exécutés par Jean van der Goten, pour lesquels inspiration a été cherchée dans la chapelle de Saint-Léonard, en l'église de l'hôpital Saint-Jean toute proche<sup>30</sup>.

Les charpentiers décident alors de renouveler la décoration de l'autel. Le retable qui s'y trouvait ornerait désormais la maison corporative. Le métier décida d'en commander un nouveau pour le Sablon.

Il ne semble pas que les charpentiers aient eu d'artiste attiré à cette époque. En 1470-1471, ils avaient eu recours au peintre Jean Cloot pour la statue de saint Joseph au Sablon. En 1485-1486, Jean van Coninxloo le vieux (« Janne Schernier ») avait effectué quelques travaux pour la décoration de leur maison corporative lors de l'entrée de Maximilien et de Philippe le Beau à Bruxelles le 22 juillet 1486<sup>31</sup>. En 1487, les charpentiers décidèrent de traiter directement avec les différents artistes de leur choix. Leur compte pour 1487-1488 donne d'abondants détails à ce sujet (voir annexe I).

Ils s'adressèrent d'abord à un sculpteur, ce qui n'était pas interdit par le règlement communal alors en vigueur, celui du 8 juin 1454<sup>32</sup>. Le métier n'avait sans doute pas l'intention de faire peindre son retable à ce moment, probablement pour des raisons financières. Il était endetté. Non peint, le retable coûterait un montant qu'il pourrait financer sans imposer de contribution spéciale à ses membres. Le sculpteur choisi, Pierre van Watermale<sup>33</sup>, lui fournit un projet qu'il avait « *fait faire* », sans doute par un peintre. Le projet ne plut pas aux charpentiers, et les anciens conseillèrent de solliciter d'autres artistes. Sur ordre du Magistrat, van Watermale dut être dédommagé.

<sup>29</sup> CMS, 473, f° 34 v°, liste des contributeurs. Les travaux figurent en dépenses, aux f°s 40 v° et 41 r°.- Voir aussi *ibidem*, 1485-1486, f° 70 r°.

<sup>30</sup> CMS, 473, f°s 79 v° à 80 v°.

<sup>31</sup> CMS, 473, f° 65 v° : « *Item, betaelt Janne Schernier, van drie groote schilden die hij gemaect heeft, ende daer op de wapenen van den keyser, van den Roomsschen coninck ende van hertoghe Philips, ende van vele bijlen, formoren ende winckelhaken te maken, tsamen 5 Rijns gulden, valent 25 s. gr.* ». Ils étaient destinés à être fixés sur un drap rouge suspendu sur la façade en dessous des fenêtres. Voir aussi au f° 66 r° *ibidem*. Détails relatifs à cette festivité dans le compte communal pour 1485-1486, Archives générales du Royaume, Chambre des comptes, 30.942, p. 123. Un peintre de ce nom est utilisé par le métier en 1454-1455 déjà : CMS, 472, f° 116 r°.

<sup>32</sup> Publié par H. NIEUWDORP, *De oorspronkelijke betekenis en interpretatie van de keurmerken op Brabantse retabels en beeldsnijwerk (15de-begin 16de eeuw)*, dans : *Archivum artis Lovaniense : bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan prof. em. Dr. J. K. Steppe*, Louvain, 1981, pp. 94-95.

<sup>33</sup> Bourgeois de Bruxelles, il avait été admis dans le métier des « *steenbickelers* » en 1461. Il en fut ensuite juré en 1485, 1489, 1493 et 1497 : J. DUVERGER, *De Brusselsche steenbickelers. Beeldhouwers, bouwmeesters, metselaars enz. der XIVe en XVe eeuw*, Gand, 1933, pp. 62, 71, 72, 73.

Le métier s'adressa alors au peintre Hubert van Schoonvliet<sup>34</sup>, dont le rôle en ce qui concerne le retable se limita à établir un autre projet, qui fut adopté et payé 12 sous de gros. Un nouveau sculpteur, Jean Stroete, fut choisi pour réaliser les personnages et les placer dans la huche, le tout pour 4 livres<sup>35</sup>. Gilles van Wachelgem, « *metseleijnsnijdere* »<sup>36</sup>, fut chargé d'exécuter pour 3 livres 10 sous de gros le décor architectonique, tandis que la fabrication de la huche fut confiée au menuisier Aert Naes pour 35 sous de gros. Maître Jean Mertsant - selon toutes probabilités il s'agit ici du vérificateur nommé par la ville en vertu des ordonnances des 8 juin 1454 et 16-23 juin 1455<sup>37</sup> - se rendit accompagné de sculpteurs et de menuisiers dans la maison de chacun des trois maîtres pour examiner leur travail. Enfin le sculpteur fut payé 12 deniers de gros supplémentaires, soit le prix d'une journée de travail, pour aller mettre en place les figures dans la huche au Sablon, ceci aux fins d'éviter toute casse pendant le transport en brouette.

Les détails fournis par le texte relativement à l'œuvre elle-même ne sont pas nombreux malheureusement. Il s'agit évidemment d'un retable sculpté non peint, à la fabrication duquel, à ce stade, aucun peintre n'a participé sinon pour le projet. Comment se présentait-il fermé, on ne le sait pas. Quel en était le thème ? Les textes le nomment toujours « *le retable de Joseph* ». En 1488-1489, il est complété par un tabernacle, « *le tabernacle de Joseph* », pour l'exécution duquel Gilles van Wachelgem<sup>38</sup> est payé 2 livres 10 sous, et qui sera peint en 1496-1497 par Georges Schernier<sup>39</sup> (voir annexe II). En 1498-1499, « *le Jésus et Joseph* » ainsi que le décor architectonique devront être restaurés avant polychromie par Jean Borreman<sup>40</sup>.

La consécration solennelle de l'autel, cérémonie dont les frais sont portés en compte en 1487-1488, eut lieu le 4 novembre 1487. Il était dédié à Notre-Dame, à saint Jean l'évangéliste et à saint Joseph, « *le saint ami de Dieu et confesseur* »<sup>41</sup>. Au cours de l'année 1519-1520, un acte du Magistrat viendra

<sup>34</sup> Il avait, lui aussi, participé à la décoration de la ville lors de la fête du 22 juillet 1486 : cf. *supra*, note 31. Il est cité par J. DUVERGER, *Brussel als kunstcentrum in de XIVe ende XVe eeuw. Bouwstoffen tot de Nederlandsche kunstgeschiedenis*, Anvers - De Sikkel, Gand - Vyncke, 1935, p. 65. En 1486-1487, il fut également chargé par les charpentiers de peindre en rouge, argent et or les ferronneries et diverses parties métalliques de l'autel: CMS, 473, 1486-1487, f° 91 r°.

<sup>35</sup> J. DUVERGER, *De Brusselsche steenbickeleren...*, pp. 61, 66, 68, 69.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>37</sup> Il s'agit d'un menuisier. L'ordonnance de 1455 qui organise plus précisément cette vérification est publiée également par H. NIEUWDORP (cf. note 32 ci-dessus).

<sup>38</sup> CMS, 473, f° 100 v°.

<sup>39</sup> *Ibidem*, f° 177 r°. Ce peintre travaillera à nouveau pour les charpentiers en 1507-1508, *ibidem*, f° 321 v°, et en 1508-1509 pour l'hôpital Saint-Corneille : E. FRANKIGNOULLE, *Notes pour servir à l'histoire de l'art en Brabant*, Bruxelles, 1935, n° 136 p.132.

<sup>40</sup> *Ibidem*, f° 203 v°. Il s'agit de Jean Borreman II. Cf. B. D'HAINAUT-ZVENY, *La dynastie Borreman (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> S.)*. Crayon généalogique et analyse comparative des personnalités artistiques, dans : *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 5, 1983, p. 48.

<sup>41</sup> CMS, 473, f°s 88 v° et 8 r°.

reconnaître officiellement saint Joseph comme patron du métier, désormais autorisé à chômer le 19 mars<sup>42</sup>.

Le culte prit une étonnante extension après la consécration de l'autel. Entre la Noël 1489 et le 24 juin suivant, Pierre van Yssche, alors chapelain du métier, célèbre 40 messes, dont deux de fondation, plus la « fête de Joseph pendant le carême », officielle, avec diacres et sous-diacres, chanteurs, orgue, instruments à vent, carillon, offrande, et tentures. À la Noël, un prêtre dit trois messes d'affilée à l'autel de Joseph. Dès 1491-1492, le soin de faire célébrer trois messes par semaine à l'autel a été confié au prieur des Carmes, dont le contrat sera renouvelé en 1494-1495<sup>43</sup>.

### **Polychromie et peinture du retable : « stofferen ende schilderen » (1499)**

Dans ces conditions, le retable sculpté non peint faisait sans doute piètre figure. Tant pour « l'honneur du métier » que pour des raisons esthétiques et symboliques, il convenait de le faire peindre<sup>44</sup>, aussi les jurés, les anciens et les membres du métier réunis au Pot d'étain le 6 janvier 1499 n. s. en prirent-ils la décision. La première phase des travaux avait coûté 11 livres 5 sous et 10 ½ deniers en 1487. La somme représentait alors 27 % de la dépense annuelle du métier, lequel avait apparemment financé l'entreprise sans devoir mettre ses membres à contribution individuellement. Le travail, cette fois, menaçait d'être beaucoup plus coûteux. Chacun aurait donc à payer l'équivalent d'une journée de travail, et cela pendant trois ans. Ils seront 101 à payer la première année<sup>45</sup>. Deux jours plus tard au Pot d'étain, le 8 janvier, les jurés du métier et six de ses membres confièrent par contrat au peintre Pierre Betten (ou Bettens) l'exécution de la polychromie et de la peinture du retable pour 18 livres de gros flamandes<sup>46</sup> (voir Annexe III). Le peintre disposait d'un atelier où travaillaient des compagnons. La suite montrera qu'il disposait aussi de puissants appuis.

<sup>42</sup> CMS, 474, f° 61 r°.

<sup>43</sup> CMS, 473, f°s 111 r° et v°, 127 v° et 154 r°.

<sup>44</sup> Au sujet de l'importance de la polychromie, voir tout particulièrement dans : *Miroirs du sacré. Les Retables sculptés à Bruxelles XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles. Production Formes et Usages*, publié sous la direction de B. D'HAINAUT-ZVENY, CFC-Editions, 2005, le chapitre *Fabrication et modes de production* dû à L. F. JACOBS, aux pp. 38 et suiv.

<sup>45</sup> CMS, 473, f°s 202 r° et suiv. On ne trouve pas trace du paiement de cette contribution dans le compte pour 1500-1501. Celui pour 1499-1500 est manquant.

<sup>46</sup> J. DUVERGER, *Brussel als kunstcentrum...*, p. 69, cite trois mentions se rapportant à trois peintres de cette famille, tirées des comptes communaux pour 1505-1506 (Archives générales du Royaume, Chambre des comptes, 30.951, f°s 63 r° et 202 r°) et 1506-1507 (*ibidem* 30.952, f° 21 r°). Deux sont prénommés Pierre, le troisième Jean. Ces mentions sont à compléter par deux autres, tirées des comptes précédents, ceux pour 1503-1504 et 1504-1505 (Chambre des comptes, 30.949, f° 70 v°, et 30.950, f° 48 v°). Il en ressort 1° que Pierre Betten, fils de Jean, détenait en 1503-1504 une rente annuelle et perpétuelle sur la ville de 18 *peeters* payable en deux échéances, 2° qu'il devait être mort l'année suivante, puisque dès lors, la rente fut perçue par moitié par Jean et Pierre Betten, sans doute ses fils, et enfin 3° qu'en 1505-1506, c'est une intervention personnelle de Philippe Haneton, « audiencier du roi », qui permit à l'un des deux fils, Pierre Betten, *peintre*, d'être payé de

On s'était mis d'accord sur un projet (« beworp »)<sup>47</sup>. Il me paraît possible, en effet, qu'il ne se soit pas agi uniquement de polychromie. Outre que, comme on le verra plus loin, HENNE et WAUTERS mentionnent l'existence en 1845, dans l'église, de deux tableaux du XV<sup>e</sup> siècle ayant pour sujet des épisodes de la vie de Joseph, lesquels pourraient être des volets provenant du retable, le compte de 1498-1499 précise que les charpentiers avaient payé le prieur des Carmes pour avoir sélectionné dans « la légende » des épisodes (« *pointen* ») d'après lesquels Pierre Betten pourrait exécuter son travail au retable. Il s'agissait là, me semble-t-il, d'un travail de création qu'aurait à effectuer le peintre, à qui sans doute le sujet n'était pas familier. Si en effet les représentations de la Sainte Famille ne sont pas rares à l'époque<sup>48</sup>, par contre l'iconographie consacrée au cycle complet de la Vie de Joseph, elle, l'est. On connaît comme autre exemple bruxellois datant de cette époque les panneaux peints du retable de Saluces exécutés vers 1500-1506, peut-être par Valentin van Orley<sup>49</sup>.

Le retable non peint qui se trouvait sur l'autel fut alors transféré dans l'atelier de Pierre Betten, et celui qui se trouvait au Pot d'étain fut remplacé au Sablon pour la durée de l'opération. Par deux fois ensuite, pour inspecter le travail en cours, les jurés visitèrent l'atelier où le peintre s'activait avec ses compagnons. L'ouvrage fut rapidement considéré comme achevé par son auteur. Au cours du même exercice comptable qui se terminait le 23 juin 1499, le retable peint reprit sa place sur l'autel, tandis que l'autre réintégrait le Pot d'étain. On n'en entendra plus parler ensuite<sup>50</sup>. Dans le compte de 1498-1499, le métier fit figurer en dépense au profit du peintre un montant de 23 livres de gros, pour avoir réalisé la polychromie et peint le retable de saint Joseph comme il avait été convenu.

l'une des deux échéances annuelles de sa rente alors que la ville était en cessation de paiements. Philippe Haneton est le commanditaire du célèbre triptyque de Bernard van Orley (Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, n° d'inventaire 358). Impossible évidemment de déterminer si le peintre des charpentiers en 1499 est encore Pierre Ier, fils de Jean, ou déjà Pierre II, fils du précédent et protégé de Philippe Haneton en 1505-1506.

<sup>47</sup> Il sera produit en justice plus tard, lors du procès entre le métier et le peintre.

<sup>48</sup> Voir à ce sujet D. MARTENS, *Le triptyque de la Sainte-Famille au travail de Pedralbes, une œuvre flamande « hispanisée »*, dans : *Oud Holland*, 119, 2006, pp. 41-64.

<sup>49</sup> *Guide bruxellois des retables des Pays-Bas méridionaux (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*. Bruxelles et environs, publié sous la direction de C. PERIER-D'ETEREN, et N. GESCHE-KONING, Tempora s. a., Centre de Recherches et d'Etudes technologiques des Arts plastiques, Université Libre de Bruxelles, 2000, pp. 12-19, d'après lequel « il n'existerait qu'un seul exemple antérieur ». L. F. JACOBS (*Early Netherlandish carved altarpieces 1380-1550. Medieval tastes and mass marketing*, Cambridge University Press, Cambridge - New York - Melbourne, 1998, p. 55) signale que plusieurs épisodes de la vie de Joseph sont représentés dans la partie sculptée du retable de Dillmäs, sans fournir plus d'informations à cet égard.

<sup>50</sup> Les comptes signalent la présence, probablement au Pot d'étain, d'un tableau représentant les Rois Mages (CMS, 1474, 1536-1537, f° 425 v°). Autre tableau au sujet non identifié mentionné en 1557-1558 (*ibidem*, f° 758 r°). Ils durent périr dans la destruction de la maison en 1695.

## Le procès avec le peintre (1500-1501)

On peut se demander si les 23 livres portées en compte en 1499 avaient réellement été payées. Le compte pour l'exercice 1499-1500, malheureusement, est perdu. Le suivant, pour 1500-1501, montre clairement que personne n'était content, ni le peintre qui exigeait encore un paiement, ni le métier qui estimait que le travail n'était pas terminé (voir annexe IV). La polychromie n'avait-elle été que partielle ? Le style de polychromie adopté par le peintre avait-il déçu<sup>51</sup> ? Les jurés firent citer le peintre devant le Magistrat, qui envoya trois délégués au Sablon pour expertise aux frais du métier. Les jurés comparurent en justice, le projet fut produit, et sur leur ordre, tous les charpentiers défilèrent devant un secrétaire de la ville, Jean Mertens, qui enregistra leur témoignage.

Le peintre fut condamné à remanier son oeuvre. Le jugement rendu fut transcrit dans le protocole du secrétaire des échevins, les expéditions délivrées et la victoire dûment fêtée par les charpentiers. Mais le peintre devait avoir un protecteur puissant (Philippe Haneton ?)<sup>52</sup>. Il obtint alors du Magistrat un nouveau jugement, à son profit cette fois et contredisant le premier, et cela bien que les charpentiers eussent introduit un recours devant le Conseil de Brabant pour tenter de suspendre cette nouvelle procédure. Ils durent baisser pavillon, et payer encore 14 florins du Rhin pour en terminer.

## Le sort ultérieur du retable

Le 19 mars 1513, jour de la Saint-Joseph, le métier décida que chaque année, les jurés nommés pour la première fois à cette fonction donneraient un florin du Rhin pour l'entretien de l'autel<sup>53</sup>. La cagnotte ainsi constituée, à laquelle s'ajoutaient les dons faits par les fidèles dans le tronc de l'autel, allait permettre sans doute, au cours des décennies suivantes, de financer quelques réparations à ce dernier sans utiliser les ressources ordinaires du métier. C'est pour cette raison peut-être que les comptes de la caisse principale du métier, ceux qui nous restent, ne livrent plus désormais que très peu de détails concernant l'autel<sup>54</sup>. N'y figurent plus que des dépenses ordinaires telles que frais de nettoyage, cierges, salaire du chapelain etc.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> Cf. E. VANDAMME, *Gestoffeerd of niet ? Enkele bedenkingen over onbeschilderde gotische houtsculpturen in de Zuidelijke Nederlanden*, dans *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen*, 1985, p. 16. Concernant la diversité des styles de polychromie à Bruxelles, voir les contributions de A. CASCO et J. LEVY, S. GUILLOT DE SUDUIRAUT et C. PERIER-D'ETEREN dans : *Retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, La documentation française - Musée du Louvre, 2002. On notera que le solde restant dû, que les charpentiers seront finalement condamnés à payer au peintre, semble effectivement s'être rapporté à la polychromie (« *vander outaer tafelen te stofferen* »).

<sup>52</sup> Voir plus haut, note 43.

<sup>53</sup> CMS, 473, f° 382 v°, compte pour 1512-1513.

<sup>54</sup> CMS, 474, f°s 30 r° (1518-1519) et 61 v° (1519-1520), CMS, 475, f° 9 r° (1571-1572).

<sup>55</sup> Voir par exemple CMS, 474, 1557-1558, f° 757 r°.

L'année 1624 voit naître dans l'église du Sablon une « confrérie du Glorieux Patriarche Saint-Joseph » instituée par le pape Urbain VIII en suite des dispositions testamentaires d'un surintendant de l'église, A. Madoets, mort en 1623. À la confrérie était jointe une chapellenie, à la collation de la cour des comptes dont A. Madoets avait été le président<sup>56</sup>. À cette date, l'autel des charpentiers existait toujours dans l'église. Tant dans ses comptes pour 1623 et 1624 que dans les comptes subséquents, le métier ne mentionne pourtant ni la nouvelle confrérie en l'honneur de saint Joseph ni sa chapellenie, mais seulement les dépenses ordinaires qu'il fait pour son propre autel (« *Dienst van der kercken* »)<sup>57</sup>.

Cette situation dure pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle. Les comptes annuels des charpentiers mentionnent régulièrement le « *capellemeester* » qui s'occupe de la gestion de la chapelle et de l'autel moyennant rétribution et qui, sans doute, rendait aux jurés un compte particulier non repris dans le compte ordinaire du métier. Le chapelain du métier est cité en 1654-1655 encore<sup>58</sup>, et puis plus. Le service des messes est toujours assuré cependant. C'est au cours de l'exercice 1703-1704 que le métier se voit obligé de renoncer à l'autel et aux services du maître de chapelle. Il n'y aura désormais plus de messes des charpeniers au Sablon. Le métier, qui a été contraint de reconstruire sa maison corporative selon les plans de la ville à la suite du bombardement de 1695, est criblé de dettes. Son déficit, en 1703-1704, s'élève à 959 florins 3 stuvers<sup>59</sup>.

Depuis le début du XVI<sup>e</sup> siècle, les comptes du métier ne contenaient plus aucune mention relative au retable, et on ignore comment fut décoré son autel durant les deux siècles suivants. Est-il possible que des parties du retable aient subsisté dans l'église après le départ des charpentiers en 1703-1704<sup>60</sup> ? En 1845, HENNE et WAUTERS recensent plusieurs œuvres conservées dans la sacristie de l'église, parmi lesquelles figurent neuf tableaux alors attribués à Jean Van Eyck, et notamment « *deux épisodes de la vie de saint Joseph* »<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Archives de la région de Bruxelles-Capitale, archives ecclésiastiques, 2640 : « *Table de la chapellenie de la confrérie de Saint-Joseph en l'église de ND sur le Sablon à Bruxelles* ». Concernant la confrérie, voir un opuscule imprimé intitulé *Confrérie du Glorieux Patriarche Saint-Joseph instituée à Bruxelles le 23 avril 1624 dans l'Eglise de Notre-Dame de la Victoire, au Sablon, par concession du Pape Urbain VIII...* À Bruxelles. De l'Imprimerie de P.-J. De Haes, 1804. Voir aussi ci-dessus, note 9.

<sup>57</sup> Voir par exemple les comptes pour les exercices allant du 5 novembre 1623 au 10 novembre 1624 et du 10 novembre 1624 au 8 novembre 1625, CMS, 477.

<sup>58</sup> CMS, 478. Les comptes ne sont pas foliotés.

<sup>59</sup> CMS, 479.

<sup>60</sup> Ni G. P. MENSAERT (*Le peintre amateur et curieux, ou description générale des Tableaux des plus habiles Maîtres qui font l'ornement des Eglises, Couvents, Abbayes, Prieurés et Cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas Autrichiens*. À Bruxelles : chez P. de Bast, 1763, I, pp. 3-6), ni J.-B. DESCAMPS (*Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant avec des Réflexions relativement aux Arts et quelques Gravures*, Paris, Desaint, 1769) n'y font allusion.

<sup>61</sup> *Histoire de la Ville de Bruxelles*, 4, p. 24. Ils se réfèrent à « *Le Mayeur, t. II, p. 60* ». Il s'agit de LE MAYEUR DE MERPRES ET ROGERIES, *La Gloire Belgique*, tome second, Louvain, CHXZ Vanlinthout et Vandenzande, 1830. À la p. 60, on lit : « *La sacristie et la chapelle de saint Joseph de*

En 1872 cependant, H. DE BRUYN ne mentionne plus parmi les tableaux de l'église que « six panneaux faussement attribués à Van Eyck par plusieurs écrivains modernes », qu'il attribue, lui, à l'école du maître et qu'il estime de grande valeur. Il n'en indique pas le sujet, et signale leur très mauvais état auquel l'impécuniosité de la fabrique ne permet pas de remédier. Que d'éventuels éléments résiduels du retable des charpentiers aient pu disparaître dans ces conditions ne devrait pas nous étonner.

## Conclusions

Les relations des charpentiers avec l'église du Sablon existent et sont anciennes en 1450 déjà, mais rien n'atteste qu'ils y aient entretenu un autel à cette date. L'installation de ce dernier dans le sanctuaire est sans doute de peu postérieure à 1450, mais antérieure à 1470-1471. Que les comptes ordinaires du métier, quasi les seuls vestiges de leurs archives qui subsistent pour cette époque, ne fassent aucune allusion à sa création n'a rien de vraiment étonnant. Les frais de son installation ont pu, s'ils ont été financés par une caisse spéciale, faire l'objet d'un compte particulier aujourd'hui perdu. Quoi qu'il en soit, voilà un métier qui au XV<sup>e</sup> siècle, va se doter en l'espace de quelques années de deux retables successifs pour un même autel. Faute de sources peut-être, on ne connaît pas d'autre métier bruxellois dans ce cas<sup>62</sup>.

Le premier de ces deux retables, dont on ne sait quasi rien sinon qu'il existait sur l'autel en 1473, avait sans doute pour thème, dans cette église consacrée au culte de Notre-Dame, la vie de la Vierge, illustrée par quelques scènes classiques. Une fois le culte de Joseph officialisé en 1479, la vénération des charpentiers pour ce dernier put s'exprimer par la commande d'un second retable, ayant cette fois la vie du saint pour sujet, c'est « le retable de Joseph ». Que les charpentiers aient choisi d'installer leur autel dédié à Joseph dans l'église du Sablon, qui n'était pas paroissiale, à laquelle un acte ducal du 12 janvier 1366 n. s. avait garanti une petite indépendance, certes toute relative, vis-à-vis du chapitre de Sainte-Gudule, n'est probablement pas dénué de signification. Peut-être les arbalétriers qui l'administraient étaient-ils plus susceptibles que les chanoines d'accueillir favorablement la pastorale un peu subversive d'un ordre mendiant comme celui des Carmes.

*l'église du Sablon à Bruxelles contient 7 peintures de ce maître [Van Eyck]. Celle de la chapelle porte la date de 1426 ».*

<sup>62</sup> A la vérité, on ne connaît pas actuellement de retable commandé par un *métier* bruxellois. Celui de Saint-Adrien de Boondael a été commandé en 1491 par un *serment* de la ville, la gilde des coulevriniens ou arquebusiers. Notons que ce serment avait lui aussi à cette époque un autel au Sablon. Voir A. WAUTERS, *Notice historique sur les anciens serments ou gildes d'arbalétriers, d'archers, d'arquebusiers et d'escrimeurs*, Bruxelles, 1848, pp. 31 et suiv. Concernant le retable, voir *Miroirs du sacré...*, p. 160.

Les textes publiés ici montrent bien tout le processus de création du retable de 1487, ainsi que ce qui a déterminé le choix de son sujet. Les charpentiers n'ont pas voulu commander un retable « clef sur porte », mais ont préféré s'adresser à divers artistes et artisans de leur choix. Les textes révèlent ainsi quelques noms peu connus, les sculpteurs et le peintre notamment, et soulèvent plusieurs questions. Pierre Betten, peintre en 1499 d'épisodes choisis de la vie de Joseph pour les charpentiers, était-il « Pierre Betten l'ancien », déjà doté de protecteurs puissants, mort en 1504 ou 1505, ou son fils Pierre, également peintre, et protégé de Philippe Haneton en 1505-1506? Le peintre de 1499 aurait-il eu par ailleurs un rapport avec l'atelier de Valentin van Orley? Autrement dit, y aurait-il un lien entre celui qui semble avoir illustré pour les charpentiers des épisodes de la vie de Joseph choisis par le prieur des Carmes dans « la légende », et celui qui peignit ensuite les volets du retable de Saluces ?

## ANNEXES

### I

#### Commande et exécution du retable sculpté.

Compte annuel du métier des charpentiers allant de la Saint-Jean (24 juin) 1487 à la Saint-Jean 1488. Archives de la région de Bruxelles-Capitale à Anderlecht, fonds des Corps de métiers et serments de Bruxelles, n° 473, f°s 81 r° à 93 r°. Les jurés qui rendent le compte sont Gilles van Eesterdale, Guillaume van Woluwe, Mathias van Herentals et Jacques van Brachenen.

[F° 90 r°]

Ander uutgeven gedaen aen de outaer tafele ende andere reparacie van den outare, gelijc hier na volght.

Primo, betaelt Peeteren van Watermale, beeldesnijdere, voere tbeworp dat hij hadde doen maken van der outaer tafelen, dwelc den ambachte nyet en diende, bij boden van der Wet, 3 s. gr.

Item, betaelt den lijfcoop of roucoop van der comenscap tegen den voirs. Peeteren gedaen, want dambacht daer inne bedrogen geweest soude hebben, 6 s. 3 d. gr.

Item, doen de goede mannen ouders<sup>63</sup> van den ambachte tbeworp van Peeteren van Watermale gesien hadden, overdroegen sij datmen een ander beworp daeraff maken soude, ende andere werclieden prueven, alsoe hebben de gesworene doen maken Hubrechte van Scoonvliet een ander beworp, ende hem daervoere bet. 12 s. gr.

Item, betaelt Aerde Naes, van den backe van den outaer tafelen wel ende reynlijc te maken, te doen leden ende sloten, 7 R. gul., valent 35 s. gr.

Item, betaelt Janne Strote, beeldesnijdere, van alle den beelden van der voirs. outaer tafelen te snijden ende in den back te setten, 16 R. gul., maken 4 lb. gr.

Item, bet. Gielijse van Wachelgem, metselrijnsnijdere, van der metselrijden totter voirs. outaer tafelen te maken ende inne te stellen, 14 R. g., val. 3 lb. 10 s. gr.

<sup>63</sup> Les anciens jurés sortis de charge, régulièrement consultés par ceux en exercice.

Item, doen dit voirs. werck gecomenscaept was, werdt daerop verteert, voer des ambachts deel, 6 s. gr.

Item, ende doen meester Jan Mertsant ende andere beeldestnijders, metselrijnsnijders ende scrijnmakers ghingen dese drie stucken wercs ter meesters huysen visiteren, [f° 90 v°] alsdoen bij hen ende den werclieden tsamen verteert 3 peeters, compt hier de helicht op 6 s. 9 d. gr.

Item, gegeven Janne Strote, beeldestnijdere, om dat hij de beelden opten Savel quam innesetten, om dat den bac, de beelden noch de metselrijde int vueren nyet breken en soude, een dachuere van 12 d. gr.

Item, doen de beelden ende de metsselrijde al inne geset waren, verteert bij den beeldestnijdere, den metselrijnsnijdere, meester Janne Mertsant, den gesworenen ende anderen goede mannen tsamen, voere ons paert 5 s. gr.

Item, den gesellen die de metselrijde inne setten, te dringelde gegeven 6 d. gr.

Item, geg. den cruywagener, van den backe op den Zavel te vueren 4 ½ d. gr.  
[...]

## II

### Le tabernacle.

A. Compte annuel du métier des charpentiers allant de la Saint-Jean (24 juin) 1488 à la Saint-Jean 1489. Archives de la région de Bruxelles-Capitale à Anderlecht, fonds des Corps de métiers et serments de Bruxelles, n° 473, f°s 95 r° à 104 r°. Les jurés qui rendent le compte sont Gautier van Woluwe, Pierre Turnhouts, Pierre van den Damme alias de Beckere et Jean Heylens.

[F° 100 v°]

Uutgheven van sint Joseps outare gelijc hierna volght.

Item, betaelt Gielijse van Wachelgem, metselrijnsnijdere, van sint Joseps tabernakelen wel ende reynlijc te maken, te leden ende te sloten, voer al tsamen, 2 lb. 10 s. gr.

Item, doe men de tabernakel sette, bet. van gelage midts dat hem de meester seere beclaighde, ende hij wilde de tabernakele gevisiteert hebben 4 s. 9 d. gr.

Item, betaelt den schildere, van der plaetssen te swertten achter de tabernakele 13 ½ d. gr.

Item, betaelt den scrijnmakere, van den voete ende van der lijsten van der tabernakelen te maken 12 d. gr.

Item, betaelt van den freendijen van den gordijnen aen den outaer op den Zavel 2 s. gr.

Somma hier af es 2 lb. 18 s. 10 ½ d. gr.

B. Compte annuel du métier des charpentiers allant de la Saint-Jean (24 juin) 1496 à la Saint-Jean 1497. Archives de la région de Bruxelles-Capitale, fonds des Corps de métiers et serments de Bruxelles, n° 473, f°s 172 r° à 194 v°. Les jurés qui rendent le compte sont Jean van Laken, Jean Cappe, Jean van der Straten et Josse van Blyenberge.

[F° 177 r°]

Uutgheven aen reparatie van den huysse ende oic tot den outaer van sint Josap soe hier nae volgt.

Primo, Joryse Scarnier, van dat hij sint Josap ende sijn tabernakele gestoffeert heeft, gelijk men met hem overcomen es, bet. 8 Rg., val. 2 lb. gr.

Item, den selven Joryse, van den snede die hij aen de voirs. tabernakele die ghebroken was ende wederom ghemaect heeft, bet. 9 d. gr.

[...]

### III

#### Polychromie et peinture.

Compte annuel du métier des charpentiers allant de la Saint-Jean (24 juin) 1498 à la Saint-Jean 1499. Archives de la région de Bruxelles-Capitale à Anderlecht, fonds des Corps de métiers et serments de Bruxelles, n° 473, f°s 198 r° à 207 v°. Les jurés qui rendent le compte sont Gautier van Woluwe, Jean Thuys, Pierre Goubloeme et Melchior Willo.

[F° 202 r°]

Item, op den VIsten dach der maent van januaryo a° XCVIII [1499 n. s.], soe was bij desen ghesworenen ende ouders, met den goede mannen van den ambachte int ghemeyne, op des ambachts camere overdragen dat men de tafel van sint Josep soude doen stofferen ende scilderen, ende was oic als doen overdragen dat een iegelyck die int ambacht ware, gheven soude tot der reparatyen een dachuere van vier stuvers drye jaere lanck duerende [suivent les noms de 101 contributeurs].

[F° 203 v°]

Uutgheven aen reparatijen van den huysse ende oic tot den outair van sint Joseph, soe hierna volgt.

Primo, van enen rosenen hoet voir sint Joseph doen te makene, bet. 4 ½ d. gr.

Item, Joryse den sloetmaker, van dat hij tslot van der kisten voir sint Joseph verkeert heeft ende twee sluetels daertoe ghemaict, van al tsamen bet. 12 d. gr.

Item, Janne Burreman, van dat hij den Jhesus ende Joseph herstelt heeft, ende die metselrye die in de tafel ghebroken was, van al tsamen bet. 12 st., val. 3 s. gr.

[...]

[F° 204 r°]

Item, den pryorer van Onser Liever Vrouwen Brueren, van dat hij de punten uut der legende ghetrocken heeft tot der tafelen, om de schildere nae te werckene, bet. 12 d. gr.

[...]

Item, van der ouder outair tafel die op de camere stont doen te voerene op den Zavel, ende de nuwe tafel uut der kercken doen te voerene tot scilders, de ketel daerof bet. 12 d. gr.

[...]

Item, van der nuwer tafelen doen te voerene van tscilders op den Zavel in de kercke, ende van der ouder tafel doen te voerene op des ambachts camere, van al tsamen, den ketel daerof bet. 12 d. gr.

[...]

Item, Peeter Betten, schildere, van dat hij die tafel van sint Joseph ghestoffeert ende gheschildert heeft alsoe men met hem overcomen es, van al tsamen, bet.

23 lb. gr.

[...]

[F° 206 v°]

Uutgheven aen diversche ende extraordinarijse dinghen binnen desen jare soe hierna volgt.

[...]

Item, op den VIIIsten dach der maent van januario a° XCVIII [1499 n. s.], soe waeren de ghesworenen ende meere andere goede mannen van den ambachte, te wetene meester Jan van Heerne, meester Jan Vrancx, Waelranen van den Buele, Jan Haeckman, meester Jan van der Gothen, Jacop van den Broecke, op der cameran vergadert, daer zij aen Peeteren Bett[en], schildere, de tafel van sint Joseph bestaeden te stofferen ende te schilderen om de summe van 18 ponden groote Vleensch, ghelyck de coppije daerof ghemaict sijnde inne houdt ende wel vercleert, alsdoen bij den voirs. goede mannen op der cameran verteert, voir des ambachts deel bet. 14 s. 9 d. gr.

[...]

[F° 207 r°]

[...]

Item, doen de ghesworenen den schilder besochten om de tafel van sint Joseph te visenteeren, den ghesellen die aen de tafel wrochten te drinckghelde ghegeven, ten twee malen, 2 s. 6 d. gr.

[...]

#### IV

##### Procès subséquent avec le peintre.

Compte annuel du métier des charpentiers allant de la Saint-Jean (24 juin) 1500 à la Saint-Jean 1501. Archives de la région de Bruxelles-Capitale à Anderlecht, fonds des Corps de métiers et serments de Bruxelles, n° 473, f°s 213 r° à 224 r°. Les jurés qui rendent le compte sont Jean Cappe, Guillaume van Woeluwe, Philippe de Hertoge et Pierre de Beer.

[F° 219 v°]

Uutgeven aen diverse ende extraordinarise dingen binnen desen jare, soe hier na volgt.

[...]

Item, betaelt van Peteren Bettens, scildere, te dagene [F° 220 r°] voer de wethouderen der stadt van Bruessel, mids dat hij betalinge eyschte aengaende der outaer tafelen van sint Joeseeph, de welcke nochtans niet voldaan en was soe men sustineerde, ende alsdoen in de rolle gestelt was, daeraff betaelt eenen stuver, val. 3 d. gr.

Item, alsdoen, den procureur betaelt voere sijnen loen, twee stuvers, val. 6 d. gr.

Item, betaelt den commissarisen bij der Wet geordineert om de tafel van sint Joseph staende opten Savel te visiterenne oft de scildere voldaan hadde ofte niet, ende alsdoen gegeven 39 stuvers, val. 9 s. 9 d. gr.

Item, noch betaelt van der rollen, als de voirs. geswoerene binnen gingen tegen den voirs. Peteren Bettens sonder in de rolle te stane, eenen stuver, val. 3 d. gr.

Item, alsdoen den procureur oft voerspreecke voer sijnen salar. oft loen, twee stuvers, val. 6 d. gr.

Item, als de voirs. geswoerenen bij der Wet geweest hadden, verteert bij sommegen van den ouders zesse stuvers, val. 18 d. gr.

Item, als de voirs. geswoerenen ontboden hadden de gemeyn gesellen om te comene bij der Wet ende aldaer te thoenene aengaende der outaer tafelen, ende alsdoen des noenens bij den gemeynen gesellen verteert op der cameran van den voirs. ambachte 37 ½ st. 18 miten, val. 9 s. 5 d. 6 miten

Item, betaelt Johannan Mertens, van al den getuygen van den gesellen van den ambachte te hoerene 6 s. gr.

[F° 220 v°]

Item, gegeven Johannan Mertens, van twee reysen op dboeck te tekenne dat de scildere de tafele voldoen soude, twee stuvers, val. 6 d. gr.

Item, betaelt alsdoen Johannan Mertens van der acten te makenne, tweeliff stuvers, val. 3 s. gr.

[...]

Item, verteert bij den geswoerenen als hen geweest was dat Peter Bettens, scildere, voldoen soude de voirs. outaer tafele van sint Joseph, 8 stuvers, val. 2 s. gr.

[...]

[F° 221 r°]

[...]

Item, gegeven den geswoerenen van den scilders om Peteren Bettens sijn ambacht te verbiedene, vijf stuvers, val. 15 d. gr.

Item, bet. Johannan Mertens, secret[aris], van den uutgescriften van den beworpen van sint Joseph outaer tafelen, zesse stuvers, val. 18 d. gr.

Item, gegeven van eender supplicatien der Wet overgegeven, zesse stuvers, val. 18 d. gr.

Item, betaelt Jacoppe Joncheit<sup>64</sup>, van den bevele der Wet te doene ende den amman, als dat zij cesserer souden voerder te procederen in der saecken berustende onder hen tusschen Peteren Bettens, scildere, ter eenre, ende den ambachte ter andere, 8 stuvers, val. 2 s. gr.

Item, bet. van der acten van den tweesten vonnisse geweesen contrarie ende ten achterdeele van den ambachte, sestien stuvers, val. 4 s. gr.

Item, betaelt van eender supplicatien overgegeven in den Raet van Brabant, biddende dat de voirs. wethouders cesserer wilden ende ongemoeit laten de voirs. geswoerenen, want zij metten iersten gewijsden vonnisse tevreden waren, dwelck de voirs. wethouders niet gedaen en hebben, maer hebben daerenboven geuut het tweesten vonnisse ter contrarien van den ambachte, ende alsoe geg. van der voirs. supplicatien 34 stuvers, val. 8 s. 6 d. gr.  
[...]

[F° 221 v°]

[...]

Item, gesconcken den wethouders der stadt van Bruessel opten verswoerene maendach, als men den maeltijt hielt, een stuck vleesch met eender pasteyen, ende daertoe drie gelten Rijns wijns, die als doen vergadert waren in den Sack, mids dat zij dachelix gemoeit waren metten ambachte tegen Peteren Bettens, scildere voirs., de gelte te 4 stuvers, val. 3 s. gr.  
[...]

[F° 223 r°]

[...]

Item, betaelt Peteren Bettens tgene des men hem noch tachter was van der outaer tafelen te stofferen op sint Joseph outaer staende, gelijk hem dat geweesen was bij den borgermeesteren, scepenen ende raet van deser stadt, de somme van 14 Rijnguldenen, elcken te twintich stuvers gerekent, valent

3 lb. 10 s. gr.

<sup>64</sup> Il s'agit d'un huissier : cf. f° 221 v°.

## LES PREMIERS DESSINS DE PAYSAGES DES PEINTRES ITALIENS

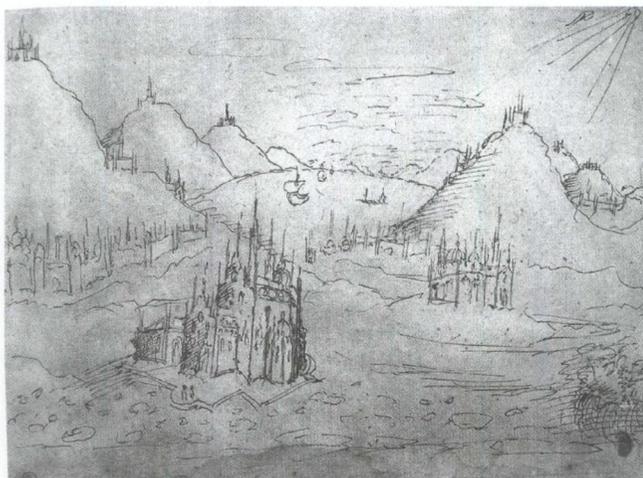
DOMINIQUE VAUTIER

Il existe de nombreuses publications sur les dessins italiens des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, la plupart sont consacrées aux études de figures humaines. Les dessins d'études de la nature – plantes, arbres ou éléments du paysage – sont nettement plus rares et conservés, en effet, en quantité bien inférieure aux dessins de figures. Cet article est destiné à en dresser la liste et à s'interroger sur les conditions de leur réalisation : sont-ils bel et bien nés de l'observation directe de la nature et ont-ils été exécutés en extérieur pour servir ensuite de fond aux figures, sur les fresques ou les tableaux ? Ces études d'après nature ont-elles contribué à une appréhension plus attentive et plus objective de la nature et du paysage, ont-elles concouru à sa représentation plus réaliste ou moins schématique, et ont-elles conduit à l'idée de prendre le paysage comme sujet en soi ? Certes, les dessins qui concernent cette matière constituent une documentation lacunaire, tributaire aussi des aléas et hasards de leur conservation, et il est bien difficile d'en tirer des conclusions générales. Néanmoins, l'enquête méritait d'être entreprise. Elle se propose de mettre cette production en rapport avec les déplacements réels des artistes italiens à travers leur pays, permettant de vérifier si l'expérience du voyage a pu contribuer à fixer des impressions et à fonder, comme ce fut le cas pour les peintres allemands et flamands, comme Dürer et Bruegel, une expérience profonde, génératrice d'une attention renouvelée au paysage.

Le plus ancien artiste dont on conserve des dessins significatifs de ce point de vue est Antonio Pucci dit Giovanni di Cerreto, dit aussi Pisanello (Pise vers 1395 - Vérone 1455), élève de Martino da Verona. Il est réputé pour avoir réalisé de nombreux déplacements. Au début de sa carrière, il quitte Pise pour travailler avec Gentile da Fabriano aux palais des Doges à Venise en 1414-15, puis, en 1416, il ouvre son propre atelier à Vérone. On le retrouve ensuite de 1422 à 1424 à Mantoue où il travaille pour les Gonzague, puis à nouveau à

Vérone (1424-26). Il hérite de l'équipement de l'atelier de Gentile da Fabriano à Rome en 1427 et y achève les fresques de ce dernier à Saint-Jean-de-Latran. Son séjour à Rome s'étend de 1431 à 1432, puis en 1433, il repart travailler pour la famille d'Este à Ferrare. C'est à Milan qu'il séjourne en 1440, puis à Ferrare jusqu'en 1447. En 1449, il est appelé à la cour du roi Alphonse 1<sup>er</sup> d'Aragon à Naples où il va découvrir la peinture flamande de Van Eyck et Van der Weyden<sup>1</sup>. Il reviendra à Vérone où il meurt en 1455.

Le Louvre abrite une importante collection de dessins de Pisanello et de son entourage dont une série d'études d'après nature, figures humaines et animaux, parmi lesquelles on dénombre quelques plus rares représentations d'arbres, esquisses de feuillages et de fleurs et seulement un paysage proprement dit: *Églises gothiques, villes et citadelles dans un paysage montagneux*<sup>2</sup> (fig. 1). Ce dernier constitue un des plus anciens témoignages de dessin de paysage. Il ne s'agit cependant pas d'un dessin d'après nature, mais d'une évocation où se mêlent des éléments observés et d'imagination: on y voit une vaste étendue entre deux chaînes de montagnes formant les coulisses d'un décor naturel. Des citadelles sont juchées sur les sommets de chaque montagne, une ville fortifiée élève ses remparts au pied de l'une d'elles et de curieuses constructions gothiques isolées, châteaux ou palais flanqués de chapelles ou du moins d'absides, occupent en deux endroits la vallée<sup>3</sup>. Au loin, on aperçoit un lac et quelques embarcations. Ce dessin, exécuté d'une plume alerte et hâtive, met en place un décor irréel, reconstruit à partir d'observations. Il a d'ailleurs



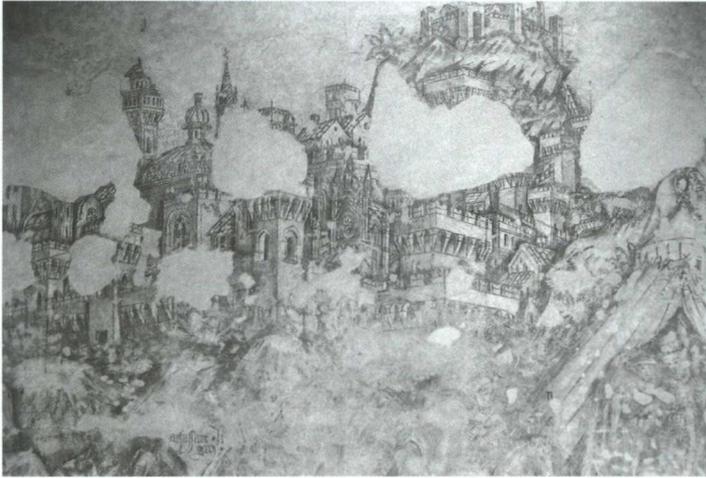
1. Antonio Pucci dit Giovanni di Cerreto, dit aussi Pisanello, *Églises gothiques, villes et citadelles dans un paysage montagneux*, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques.

<sup>1</sup> L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Flandre et Italie. Primitifs flamands et Renaissance italienne*, Milan-Anvers, 1983, p. 65, note 17.

<sup>2</sup> Paris, musée du Louvre, inv. 2280, recto ; L. PUPPI (sous la dir.), *Pisanello*, Paris, 1996, p. 189.

<sup>3</sup> Ce dessin a été mis en rapport avec le revers de la médaille d'Inigo d'Avalos, faite probablement à Naples vers 1449, du moins pour le fond. Voir L. PUPPI, *op. cit.*, p. 189.

2. Antonio Pucci dit Giovanni di Cerreto, dit Pisanello, *Sinopie*, Mantoue.



été mis en relation avec les *sinopie*s (fig. 2), dessins préparatoires aux peintures murales, que Pisanello a réalisées au Palais ducal de Mantoue et représentant notamment des fragments de paysages. Les *sinopie*s de Mantoue offrent elles aussi un caractère instantané, une rapidité de trait, une liberté d'expression, liée à une spécificité commune, celle d'une œuvre qui n'est pas destinée au public, mais à un usage personnel.

La nature est pourtant pour Pisanello une source de modèles comme le montrent ses études de détails de plantes ou d'arbres, mais pas en son entier, ni dans les configurations générales qu'elle présente. Au même titre, les vestiges de l'Antiquité sont présents dans son œuvre graphique. Un carnet de voyage<sup>4</sup> ou livre d'esquisses romain abrite une série de copies d'après l'Antique : douze feuilles reproduisent des œuvres romaines célèbres (*Le Tibre*, *Un des Dioscures*...). Ces œuvres sur parchemin constituent, à l'instar de celles de Jacopo Bellini et pour autant que nous le sachions, les plus anciennes collections de copies de modèles classiques antiques. Elles révèlent une attitude documentaire, qui s'exerce à l'égard de la nature de façon fragmentaire.

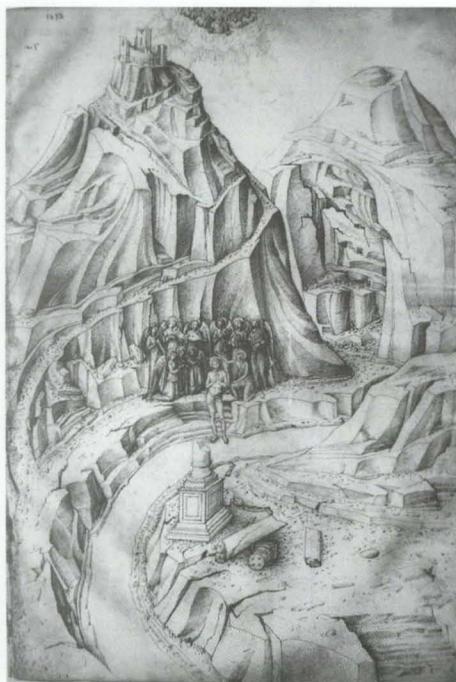
L'œuvre peint de Jacopo Bellini (Venise v. 1400 - Venise 1471) est relativement peu abondant et les œuvres conservées concernent essentiellement la représentation de figures. L'évocation d'éléments puisés dans l'environnement naturel ou le paysage y est marginale. Sa *Vierge de l'humilité avec un donateur*<sup>5</sup>, de 1430 environ, semble la première de ses Vierges apparaissant dans un paysage d'importance, s'étendant de part et d'autre des figures, mais à l'évidence imaginaire. On peut citer encore son *Saint Jérôme*, agenouillé au pied de la croix, devant un paysage de rochers peuplé d'animaux et d'arbustes,

<sup>4</sup> Conservé à Milan, Bibliothèque Ambrosienne ; E. FILIPPI, *Les dessins*, p. 202-203 dans L. PUPPI, *op.cit.*

<sup>5</sup> Paris, Louvre.

décor d'imagination qui doit peu à l'observation de l'environnement. Pourtant, la description de la *Crucifixion* de 1436 (fresque détruite) suggère son intérêt pour l'environnement, également évoquée pour le *Chemin du Calvaire* et la *Crucifixion*, peintes quelques décennies plus tard à la Scuola San Marco, également détruites, mais dont on peut se faire une idée à travers la *Crucifixion* d'Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemagna datant de 1440.

Parmi ses déplacements, on sait que Jacopo Bellini se rendit à Rome. Arrivé quelque temps après Pisanello dans la ville éternelle, il y réalisa à son tour au moins deux volumes des dessins, conservés aujourd'hui au Louvre et au British Museum. Bien que les œuvres de l'entourage de Gentile et de Pisanello lui soient familières, il approche l'Antiquité classique et les monuments antiques autrement, dans un esprit différent, moins lié à l'héritage gothique des livres de modèles. Il porte au contraire son attention sur les ensembles architecturaux plus complexes qu'il insère dans de grands dessins auxquels il confère un contenu narratif. Les compositions de grand format, en pleine page, ne sont pas courantes à cette époque. Les dessins de Bellini laissent entrevoir un intérêt plus manifeste pour l'environnement bâti ou naturel et nous font regretter la disparition d'un grand nombre de ses œuvres peintes. Deux carnets réunissent au total 220 dessins. Celui du Louvre, commencé en



3. Jacopo Bellini, *Baptême du Christ dans le Jourdain*, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques.



4. Jacopo Bellini, *Saint Christophe marchant sur un chemin sinuo* Paris, Louvre, Département des Arts graphiques.

1430, est achevé dans le courant des années 50 et celui de Londres daterait des années 60. Ils témoignent de l'intérêt de l'artiste pour la représentation du paysage naturel ou urbain, pour la perspective et les vestiges anciens. Les paysages, qui servent presque toujours de cadre et de fond à des scènes religieuses, y prennent une importance considérable par rapport aux figures. Plusieurs dessins montrent des vues d'architecture de villes dans lesquelles il combine des thèmes de la vie religieuse à des scènes de la vie quotidienne. Le point de vue adopté suggère que l'artiste s'est installé dans les rues et sur les places de Venise ou Rome pour dessiner, mais la complexité des agencements des constructions donne à penser qu'il les a retravaillés, complexifiés à plaisir, insérant parfois des motifs antiques. Certains dessins évoquant des scènes bibliques, comme la *Crucifixion* et le *Baptême du Christ* (fig. 3), se déroulent dans des paysages naturels dont certains détails sont observés avec une attention très délicate. Mais d'autres parties du décor architectural ou naturel sont à l'évidence réalisées d'imagination et, curieusement, le rendu des montagnes reste toujours extrêmement schématisé. Aucun paysage n'est là pour lui seul. On peut déceler néanmoins dans ces dessins les prémisses d'une attention à la nature, en particulier dans le rendu de campagnes et de jardins<sup>6</sup> où certains détails de l'intervention humaine (pont, jardins potagers, les haies...) ou de la nature elle-même (les berges des rivières, les arbres...) sont observés avec une grande précision. Parmi ces dessins, on songe en particulier à une évocation de *Saint Christophe marchant sur un chemin sinueux* (fig. 4), qui suggère bien le point de vue de quelqu'un qui déambule dans la campagne et l'observe. On retrouve cet angle de vue dans la *Nativité* qui constitue un autre cas où l'artiste, heureux de pouvoir appuyer sa composition sur la perspective fournie par l'humble construction abritant la scène, n'en a pas moins montré une attention très délicate au paysage dont les détails lui permettent de suggérer la fuite. La confrontation de ces deux dernières œuvres avec la *Nativité* du Musée de Dijon du Maître de Flémalle, est significative.

Antonio di Jacopo Benci dit Pollaiuolo (Florence 1426 – Rome 1498), orfèvre, graveur et sculpteur, se tourne aussi à partir de 1460 vers la peinture à laquelle son frère Piero l'initie. Antonio « excelle aussi bien comme concepteur que comme dessinateur. Ses idées sont notées dans des dessins repris en peinture »<sup>7</sup>. Mais la plupart des dessins qui sont conservés représentent des figures. Seul l'un d'eux laisse deviner sa manière de traiter le paysage. Il s'agit d'un carton pour une tapisserie évoquant *Saint Jean-Baptiste baptisant les néophytes*<sup>8</sup>. Il montre, derrière les personnages agenouillés ou debout de l'avant-plan, un large horizon ouvert sur une vallée bordée de collines. Le rapprochement s'impose avec les paysages en arrière fond de ses peintures, *Hercule et l'hydre*, *Hercule et Antée*, *l'Archange saint Michel*, *Apollon et*

<sup>6</sup> Voir dessins du Louvre, Fol. 10, 19, 21, 24, 25, 33, 34, 64v, 65, 70.

<sup>7</sup> J. H. BECK, *La peinture de la Renaissance italienne*, Turin, 1999, p. 290.

<sup>8</sup> Florence, Museo dell'Opera di Santa Maria dei Fiori ; S. ORTOLANI, *Pollaiuolo*, Milan, 1948, p. 57.

*Daphné*, mais ici, chose importante, l'horizon est représenté complet et n'est pas interrompu par les figures du premier plan. L'artiste semble avoir été très intéressé par la représentation de larges vallées, parcourues par un fleuve sinueux, bordé de douces collines rappelant les paysages de la Toscane. Un intérêt qu'il partage au même moment avec Piero della Francesca. Les vallées chez Pollaiuolo ne sont pas sauvages, mais ponctuées de lacs, d'arbres ou de haies, de chemins et de traces des travaux des champs, et même de quelques figurants, cavaliers ou paysans, qui s'activent.

Quel peut avoir été le rôle éventuel de l'expérience d'un long voyage à travers l'Italie dans cette appréhension plus pointue et plus réaliste du paysage ? On sait qu'en 1468, Pollaiuolo était parti pour Rome. En chemin, il s'arrêta à Spolète et y fit la connaissance de Fra Filippo Lippi. Après son retour à Florence, entre 1473 et 75, Antonio et son frère peignirent notamment le *Martyre de saint Sébastien*<sup>9</sup> pour la chapelle Pucci à la Santissima Annunziata à Florence. Cette œuvre donne cette fois une part très importante au paysage qui occupe la moitié de la surface du tableau. On notera que l'exécution de cette partie du tableau est parfois attribuée à son frère Piero.

Élève et fils adoptif de Francesco Squarcione, Andrea Mantegna (Isola di Cartura près de Padoue vers 1430-1431 - Mantoue 1506) réalise à Padoue ses premières fresques dont celles de la chapelle Ovetari (1448-49), puis celles de la *Vie de saint Jacques* où pour la première fois dans son œuvre, mais aussi dans l'histoire de la peinture italienne, le paysage prend une place capitale. Outre les travaux qui l'amènent à Vérone et Mantoue, Mantegna a quitté Padoue pour se marier à Venise en 1452 avec la fille de Jacopo Bellini. En 1460, il est de retour à Padoue. On sait aussi que durant son voyage à Ferrare, il avait été saisi d'admiration devant les œuvres de Rogier van der Weyden. On découvre son intérêt pour les chemins sinueux, les routes abruptes, les collines escarpées couronnées de tours, sur les prédelles de San Zeno (entre 1456-59) qu'il réalise à Vérone, avant de se rendre à Mantoue où il décore la Camera Picta du Palais ducal. Dans *l'Agonie dans le Jardin des oliviers*<sup>10</sup>, il manifeste plus nettement encore ses dons de paysagiste. Même si le paysage prend une place considérable dans l'œuvre de Mantegna, on ne peut pas en juger par ses dessins, car aucun paysage ne nous est parvenu, à l'exception d'un *Ganymède porté par un aigle au-dessus d'un paysage*<sup>11</sup> (fig. 5) qui offre un paysage aux notes réalistes tant pour la représentation de la terre que du ciel, chargé de nuages. Dans la *Mort de la Vierge* (vers 1460)<sup>12</sup>, Mantegna offrira le plus étonnant de ses paysages topographiques, montrant les environs de Mantoue avec le pont et le Borgo di San Giorgio vu depuis le château.

<sup>9</sup> Londres, National Gallery.

<sup>10</sup> Tours, Musée des Beaux-Arts.

<sup>11</sup> Paris, collection André de Hevesy, ill. dans E. TIETZE-CONRAT, *Mantegna. Paintings, drawings, engravings*, Londres, 1955, fig. 32; voir aussi *Oranger dans un vase*, Paris, Louvre inv. 776 DR.

<sup>12</sup> Madrid, Prado.

5. Andrea Mantegna, *Ganymède porté par un aigle au-dessus d'un paysage*, Paris, André de Hevesy.



Gentile Bellini (Venise ou Padoue 1429 - Venise 1506) est, parmi les peintres de cette époque, l'un des rares qui a entrepris le long voyage jusqu'à Constantinople. Envoyé par le gouvernement vénitien pour exécuter des portraits du Sultan, de septembre 1479 au début de l'année 1481, il séjourne ensuite probablement en Égypte. Seule une peinture datée représentant le *Sultan Mehmet II*<sup>13</sup>, bien qu'en mauvais état, et deux dessins de *Janissaire* et *Femme assise*<sup>14</sup> témoignent de ce voyage en Orient. Bellini aurait ainsi introduit l'exotisme et l'orientalisme dans la peinture, entre autre chez Carpaccio et Pinturichio<sup>15</sup> où dans les deux cas sont introduits des personnages aux vêtements d'allure orientale. Cependant aucun dessin réalisé lors des voyages de Gentile n'est parvenu jusqu'à nous. On peut toutefois observer son intérêt pour les représentations précises du milieu urbain reproduit avec une fidélité topographique indiscutable dans le *Miracle de la Croix sur le pont San Lorenzo*<sup>16</sup>, dans la *Procession du reliquaire de la Croix sur la place Saint-Marc* et sur les quelques dessins des vues de Venise conservés. Par contre, son

<sup>13</sup> Londres, National Gallery ; J. BYAM SHAW, *Gentile Bellini and Constantinople*, dans *Apollo*, juillet 1984, p. 56, fig. 1.

<sup>14</sup> Londres, National Gallery ; BYAM SHAW, *op. cit.*, 1984, p. 57, fig. 2-3.

<sup>15</sup> Voir en particulier la *Dispute de sainte Catherine* et le *Martyre de saint Sébastien*, 1492-95, Rome, Vatican, appartement Borgia. On peut toutefois, comme Byam Shaw, s'interroger sur la manière dont ce peintre ombrien travaillant à Rome aurait pu avoir connaissance des œuvres de Gentile.

<sup>16</sup> H. F. COLLINS, *Time, space and Gentile Bellini's the Miracle of the Cross at the ponte San Lorenzo*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 124, décembre 1982, p. 202-203, fig. 1-2.

imposante toile (*telero*), *Saint Marc prêchant à Alexandrie* commencée en 1504 offre, sous une forme panoramique, une superbe vue de la ville que Bellini semble avoir imaginée, mais en se basant sur les souvenirs de son voyage au Proche-Orient. Dans son testament de 1507, il lègue à son frère le carnet de dessins de leur père, qu'il a précisément conservé, sous réserve d'achever les travaux qu'il avait commencés pour la Scuola Grande di San Marco.

Quant à Giovanni Bellini (Venise ou Padoue 1432 – Venise 1516), il va conjuguer dans ses œuvres les dessins de son père et la manière de peindre les figures de Mantegna, son beau-frère. Mais peu à peu, il va poser un regard neuf sur la nature, la suggérant avec une véracité qui révèle sa propre compréhension des paysages qu'il rencontre au pied des Préalpes vénitiennes. Alors que l'on conserve quelque cent trente tableaux de Giovanni, seule une douzaine de dessins, représentant des figures, sont parvenus jusqu'à nous. Il est presque impossible de se faire une idée de ce qu'étaient ses dessins de paysages puisqu'on n'en connaît que deux qui lui sont attribués au recto-verso d'une même feuille représentant chacun un *Paysage rocheux avec vue de ville à l'arrière*<sup>17</sup> (fig. 6). L'un et l'autre sont inachevés. Cette fois, contrairement aux premiers dessins évoqués ci-dessus de Pisanello et de Bellini père, ce ne sont plus les montagnes à l'arrière-plan qui sont stylisées, mais le paysage



6. Giovanni Bellini, *Paysage rocheux avec vue de ville à l'arrière*, Londres, British Museum.

<sup>17</sup> Londres, British Museum.

rocheux de l'avant-plan qui offre un relief très schématisé. Par contre, sur les deux dessins, Giovanni semble avoir observé avec attention la ville qu'il a sous les yeux.

À en juger par les nombreux paysages et la variété des villages peints par Giovanni, il est incontestable que l'artiste a dû se baser sur un travail d'études préliminaires : tous les spécialistes s'accordent pour y voir des lieux véritables observés d'après nature, lieux pour la plupart identifiés. Castelfranchi<sup>18</sup> s'est aussi interrogée sur le rôle prédominant de la lumière dans la vision et dans le rendu de la réalité des tableaux de Bellini et y voit une influence de la peinture flamande. Un voyage dans les Marches pour travailler à Pesaro fut pour Bellini l'occasion de passer à Ferrare, Rimini, Urbino et d'y voir les œuvres de Piero della Francesca. Le retable de Pesaro ayant pour sujet le *Couronnement de la Vierge*<sup>19</sup> est transfiguré par le trône de marbre au centre duquel se présente un admirable paysage où se détache la forteresse de Gradara<sup>20</sup>. Il convient encore de citer, faute de dessins, un tableau remarquable quant à l'approche du paysage, il s'agit des *Stigmates de saint François*<sup>21</sup> dont on peut observer la variété minutieuse des plantes et des arbres, jamais atteinte par aucun peintre italien, qui contraste avec la géométrie des fonds rocheux.

La carrière de Pietro Vannucci dit Le Pérugin (Castello della Pieve 1446/7 – Fontignano 1523) se déroule essentiellement à Pérouse et Florence où il dirige un grand atelier dans chacune de ces villes. On ne lui connaît que quelques séjours à Rome et Venise. L'unique dessin de paysage qui lui soit attribué représente quelques *Arbres au fond d'une vallée sillonnée par une rivière*<sup>22</sup> (fig. 7). Il porte au verso l'esquisse rapide d'un paysage plus large de cette même vallée et des collines avoisinantes qui a été rapproché du paysage d'une de ses premières œuvres : la *Vision de saint Bernard*<sup>23</sup>. On y retrouve sa manière caractéristique de rendre la silhouette des arbres et les multiples petites touches claires destinées à restituer à la fois leurs feuilles et leur volume.

<sup>18</sup> CASTELFRANCHI VEGAS, *op. cit.*, 1983, p. 155.

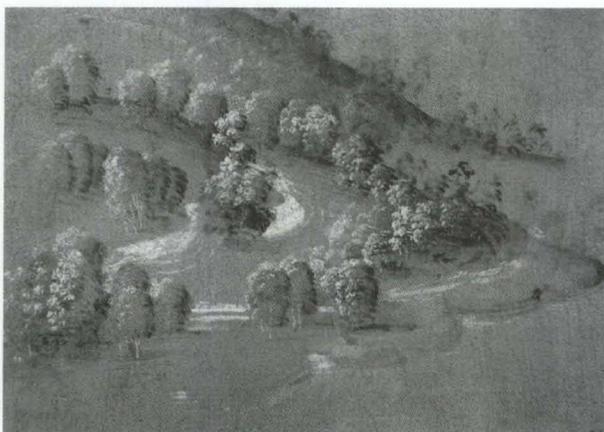
<sup>19</sup> Pesaro, Musei Civici.

<sup>20</sup> Ce tableau du début des années 70 marque un tournant dans l'œuvre de Bellini qui recourt à la technique de l'huile et d'autres matériaux comme les vernis. Castelfranchi Vegas (*op. cit.*, 1983, p. 157) a, à ce propos, proposé d'avancer l'arrivée d'Antonello da Messina (vers 1471-75) à Venise, car ce serait auprès de lui que Bellini acquiert ces nouvelles techniques qui vont lui permettre de mieux restituer les subtilités lumineuses de l'art flamand. Bellini enseignera ensuite une technique mixte à l'huile à ses élèves, Giorgione et Titien vers 1588. À propos du retable de Pesaro, Castelfranchi Vegas (*op. cit.*, p. 157-158) a très justement écrit : « C'est surtout le paysage qui révèle le changement survenu. En effet, à partir des années 70, il s'enrichit de détails végétaux et de vérités botaniques, d'éléments topographiques éloignés et de présences humaines lointaines ; d'autre part, il demeure inséparablement lié aux personnages de l'événement représenté, non pas comme le cadre de la perspective des Florentins, mais en vertu de l'évolution changeante de la lumière qui relie le tout, comme on ne le verra jamais même en Flandre ».

<sup>21</sup> New York, Frick collection.

<sup>22</sup> New York, Metropolitan Museum of Art ; G. GOLDNER, *New drawings by Perugino and Pontormo*, dans *Burlington Magazine*, CXXXVI, 1095, juin 1994, p. 365-366 ; S. BLASIO, *Il paesaggio nella pittura di Pietro Perugino*, dans *Perugino e il paesaggio*, Milan, 2004, p. 31.

<sup>23</sup> Munich, Alte Pinakothek.



7. Pietro Vannucci dit Le Pérugin, *Arbres au fond d'une vallée*, New York, Metropolitan Museum.

*Saint Bernardin soignant l'ulcère de la fille de Giovanni Petrazio de Rieti* et le *Saint Sébastien* du Louvre appartiennent également au début de son œuvre et présentent le même type de paysages naturalistes qui semblent être le fruit de son observation de la campagne d'Ombrie et sans doute aussi de l'étude des fonds de paysages des œuvres flamandes vues à Florence et à Rome. Par la suite, ses paysages se montreront beaucoup plus idéalisés.

Les événements politiques et les compétences de Léonard de Vinci (Vinci 1452 - Cloux 1519) l'ont amené à parcourir bien souvent les routes de l'Italie du nord, ses points d'attache principaux étant Milan et Florence. Le premier dessin de paysage que l'on conserve de lui représente la région où il a vu le jour : *Vue de Santa Maria della Neve* ou le *Val d'Arno*<sup>24</sup>, daté du 5 août 1473 (figg. 8 et 9). Par le fait même que Vinci y a apposé le nom du lieu, une date et un jour précis, il convient de regarder ce dessin comme l'un des premiers témoignant de ce souci de montrer une réalité observée d'après nature. C'est d'ailleurs ce qui va caractériser tous les dessins que Vinci réalise, même si souvent à partir de ceux faits d'après nature, il enchaîne sur des séries de dessins quasiment apocalyptiques.

Après sa formation dans l'atelier de Verrochio à Florence, Vinci part à Milan pour servir Ludovico le More de 1482 à 1499. En 1500, il est à Mantoue, puis à Venise avant de rejoindre Florence, cette même année. Il entre au service de l'éphémère République florentine de 1500 à 1506 : en 1502, il inspecte les forteresses de la Romagne en qualité d'architecte et ingénieur en chef de César Borgia et en avril 1503, il est de retour à Florence pour repartir à Pise afin d'y étudier comment détourner le cours de l'Arno. Ensuite, il travaille pour les princes français qui ont chassé de Milan son ancien protecteur Ludovico. Le 18 décembre 1511, il dessine un *Incendie dans un paysage*<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Florence, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi.

<sup>25</sup> Windsor, The Royal Collection, n°12416.

8. Léonard de Vinci, *Paysage de la vallée de l'Arno*, 1473, Florence, Uffizi.



Après un séjour à Rome, de 1514 à 1517, il suit l'armée à Plaisance et est à Bologne en 1515 lors de la signature du concordat entre le pape et François I<sup>er</sup>. Peu après, il s'installe en France où il entre au service de ce souverain en 1516. Il va résider au château de Cloux, près d'Amboise, où il finira ses jours. Il a laissé de cette période un dessin du château d'Amboise<sup>26</sup>.

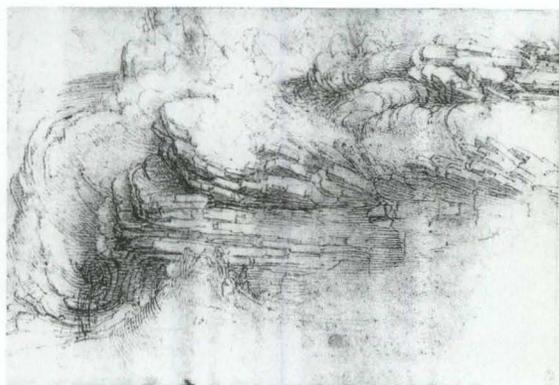
« Le paysage pour Léonard de Vinci, de même que l'être humain, n'est qu'un élément dans une vaste mécanique qui doit être étudié pièce par pièce, si possible, dans son entier, précise Kenneth Clark<sup>27</sup>. Les rochers ne sont pas de simples silhouettes décoratives. Ils sont les os de la terre, avec leur anatomie propre, nés de quelque très ancien bouleversement sismique. Les



9. Vinci, vue actuelle sur le village natal de Léonard et sur la campagne environnante.

<sup>26</sup> Windsor, The Royal Collection.

<sup>27</sup> K. CLARK, *Léonard de Vinci*, Paris, 1967, p. 220.



10. Léonard de Vinci, *Étude de rochers*, Windsor, Royal Library.



11. Léonard de Vinci, *Tourbillon d'eau faisant éclater les rochers*, Windsor, Royal Library.

nuages ne sont pas de simples volutes disposées çà et là par une main habile, mais la condensation de fines gouttelettes formées par l'évaporation de l'eau des mers et on les sent prêtes à crever au-dessus de la terre pour y nourrir les rivières ». C'est de l'époque qui précède la réalisation de *La Joconde* (1503), que datent une série de paysages conservés à Windsor, dont une sanguine, *Vallée des Alpes menacées par un orage*<sup>28</sup>, qui apparaît comme l'une des études faites d'après nature et qui sera utilisée pour la réalisation du fond de ses tableaux. D'autres dessins ont pour thème les vastes horizons montagneux des Alpes dans des ambiances atmosphériques remarquables, ainsi que des études de rochers : *Montagnes du nord de l'Italie*, deux *Études de rochers* (vers 1494 et 1510-13, fig. 10), *Tourbillon d'eau faisant éclater les rochers* (fig. 11), *Orage sur une vallée alpine* (vers 1506)<sup>29</sup>.

Un grand nombre de dessins témoignent aussi de ses travaux de cartographie qu'il réalise à cette époque pour César Borgia, auxquels s'ajoutent ses études des versants des montagnes et de ses projets de canalisation. Certains sont dessinés d'un point élevé, d'autres sont de véritables cartes avec le tracé des rivières et des canaux. Les plus beaux sont exécutés avec une encre très pâle, à très légers coups de plume. L'immense intérêt de Léonard pour la nature est aussi attesté par ses études de plantes faites à la même époque que ses paysages panoramiques. On en conserve peu<sup>30</sup>, mais on sait qu'il en a réalisé tout au long de sa vie. Ce sont pour la plupart des sanguines sur papier teinté, procédé qui donne des résultats plus intéressants du point de vue de la couleur que de la précision, et pourtant il atteint un maximum de netteté. Parfois, il ajoute quelques traits à la plume pour souligner certains contours, alternant la craie ou la plume.

<sup>28</sup> Windsor, The Royal Collection, Bibliothèque royale.

<sup>29</sup> Windsor, The Royal Collection, inv. 12410, 12410, 12394, 12395.

<sup>30</sup> Tous conservés aussi à Windsor.

Entre 1508 et 1513, Vinci voyage beaucoup. On connaît ses itinéraires, mais on ignore les buts de ses déplacements. Clark<sup>31</sup> a émis l'hypothèse que ses voyages n'avaient d'autre but que d'observer la nature, ce qui à la fin de sa vie deviendra sa préoccupation essentielle. Un manuscrit, daté du 22 septembre 1508 et intitulé *Di mondo ed acque*, est le premier d'une série contenant des notes sur la géologie, la botanique, l'atmosphère abordés sur un plan scientifique, mais avec son regard de peintre. Il y décrit, par exemple, les ramifications d'un arbre, les effets de lumière sur les arbres, les différentes sortes de verts des feuilles vues en transparence et le ton bleuté que leur donne un reflet de ciel. Il est particulièrement intéressé par la modification de la couleur dans l'atmosphère, observations qui l'amènent à entreprendre de multiples excursions en montagne. Une sanguine sur papier teinté, *Étude de chaînes de montagnes dans les Alpes*<sup>32</sup>, comporte une note très détaillée sur la couleur des fleurs de montagnes vues à haute altitude, à travers une couche d'air raréfiée. Ses *Études de stratification et de rochers* (1508-10) témoignent de son intérêt pour les affleurements et les accidents de terrain. Au cours de ses expéditions en montagne, Vinci s'intéresse à la géologie, la faune et flore marines fossilisées, en déduit que le pays a dû être recouvert par la mer et essaye de comprendre comment cela a pu se produire. Ses observations, études et réflexions montrent combien son esprit scientifique est en avance sur son temps.

Tout au contraire de Vinci, Vittore di Pietro Carpaccio (Venise vers 1460 - 1525), collaborateur de Giovanni Bellini, est réputé pour n'avoir pas voyagé. On lui suppose tout au plus un voyage de jeunesse à Ferrare. Il ne serait même jamais descendu jusqu'à Ancône, comme on aurait pu le penser en voyant son dessin du *Port d'Ancône*<sup>33</sup> (fig. 12). Il est cependant intéressant de le mettre en rapport avec sa première œuvre datée de 1490, l'*Arrivée de sainte Ursule à Cologne* ainsi qu'avec sa *Rencontre des fiancés et départ en pèlerinage* (Venise, Galleria dell'Accademia) où le port et les bateaux sont montrés de manière semblable. Ce dessin du port d'Ancône aurait été réalisé d'après celui d'Erhard Reeuwich figurant dans le *Pèlerinage en Terre Sainte* de Breydenbach<sup>34</sup> de 1486, source que Carpaccio a utilisé à plusieurs reprises dans ses vues de villes où se mêlent les monuments réels et fantaisistes. Par contre, les superbes vues de Venise du *Miracle de la relique de la Sainte Croix*<sup>35</sup> témoignent de sa volonté de restituer la ville telle qu'il l'a sous les yeux. On trouve un autre témoignage de l'attention que Carpaccio porte à l'observation de l'architecture rurale dans le dessin préparatoire<sup>36</sup> de la *Mort de saint Jérôme*, destiné à la Scuola di San

<sup>31</sup> K. CLARK, *op. cit.*, 1967, p. 167.

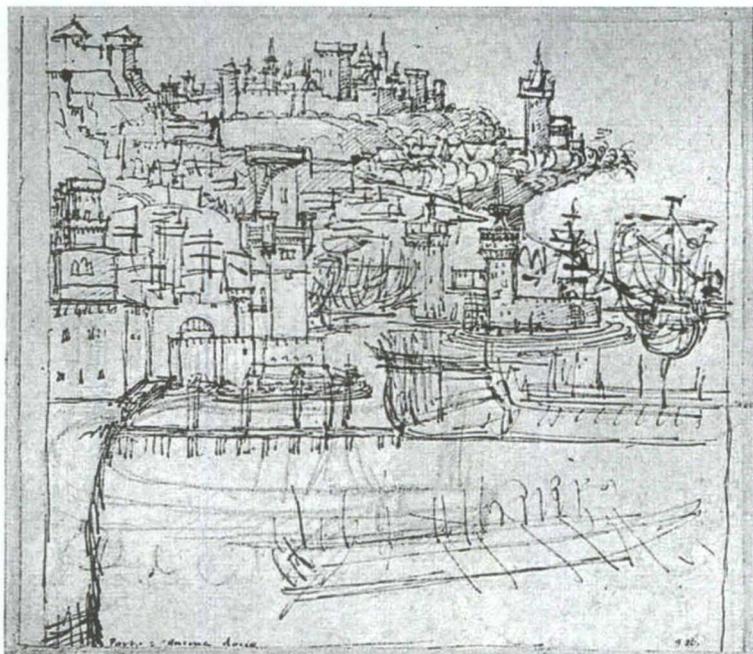
<sup>32</sup> Windsor, The Royal Collection.

<sup>33</sup> Londres, British Museum, n. 1897-4-10-1; P. FORTINI-BROWN, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New-Haven - Londres, 1988, p.194, n°116.

<sup>34</sup> *Opusculum Sanctarum Peregrinationum in Terram Sanctam*, publié à Mayence en 1486; H.W. DAVIES, *Bernhard von Breydenbach ...*, 1911, pl. 19.

<sup>35</sup> Venise, Galleria dell'Accademia.

<sup>36</sup> Uppsala, University library; J. LAUTS, *Carpaccio, Paintings and Drawings*, Londres - New York, 1962; V. SGARBI, *Carpaccio*, New York, 1995, p. 116-117.



12. Vittore di Pietro  
Carpaccio, *Port d'Ancone*,  
Londres, British Museum.



13. Piero di Lorenzo dit Piero  
di Cosimo, *Grand Paysage  
rocheux avec saint Jérôme*,  
Florence, Uffizi.

Giorgio degli Schiavoni, peinte en 1502. En dehors des deux dessins cités ci-dessus, qui sont des vues architecturales, on ne lui connaît aucun dessin de paysage proprement dit. Un tableau tel que *La chasse au canard dans la lagune*<sup>37</sup> révèle pourtant son intérêt pour les sujets observés d'après nature, tandis qu'il développe aussi, à l'opposé, des paysages fantastiques tel que celui de la *Sainte Conversation*<sup>38</sup>, par exemple.

Piero di Lorenzo dit Piero di Cosimo (Florence 1462 - Florence 1521), élève de Cosimo Rosselli, n'aurait séjourné qu'à Rome avec son maître en 1481-82. En dehors de ce voyage, Cosimo n'a travaillé qu'à Florence et ses environs. On sent, dans les quelques dessins de paysages laissés par Piero di Cosimo, le même esprit fantaisiste qui anime plusieurs de ses tableaux. Grâce à son *Paysage avec une ville sur la berge d'une rivière*<sup>39</sup> et au recto *Un religieux barbu agenouillé*<sup>40</sup>, on se souvient de son *Persée libérant Andromède*, où également à droite apparaît un paysage assez réaliste, tandis que la moitié gauche du dessin, à peine esquissée, montre des rochers et à l'avant un saint Jérôme tout juste crayonné. Les quelques rares dessins que l'on conserve de lui ont d'ailleurs tous le même sujet, *Saint Jérôme méditant au milieu des rochers* (fig.13) et leur traitement rapide est analogue<sup>41</sup>.

Bartolomeo di Paolo dit Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo (Soffignano (Prato) près de Florence 1473 - Florence 1517) occupe ici une place prépondérante car il est le premier peintre italien dont on possède une telle quantité de dessins de paysages: plus d'une cinquantaine. Outre le fait qu'ils révèlent sa fascination pour l'environnement, ils sont de surcroît tous d'une très belle qualité.

Fils de muletier, Bartolomeo entre d'abord comme apprenti chez Cosimo Rosselli, dont le frère, Francesco, est peintre et graveur, mais aussi cartographe et notamment l'auteur de la gravure du plan Catena de Florence. Bartolomeo fréquente ensuite l'atelier de Pietro di Cosimo qui lui transmet son intérêt pour les techniques de peinture de l'école flamande - la tempera plus souple par l'addition d'huile - et lui fait découvrir grâce aux gravures l'art germanique. Parmi les premières œuvres de Bartolomeo, on note déjà la présence d'une *Annonciation* en grisaille (Florence, Uffizi) imitée de la technique flamande et un paysage inspiré de Memling dans une *Adoration de l'Enfant*. Bartolomeo découvre aussi la technique de Vinci et s'intéresse à son tour dans ses dessins à l'interaction de la lumière et les ombres des formes.

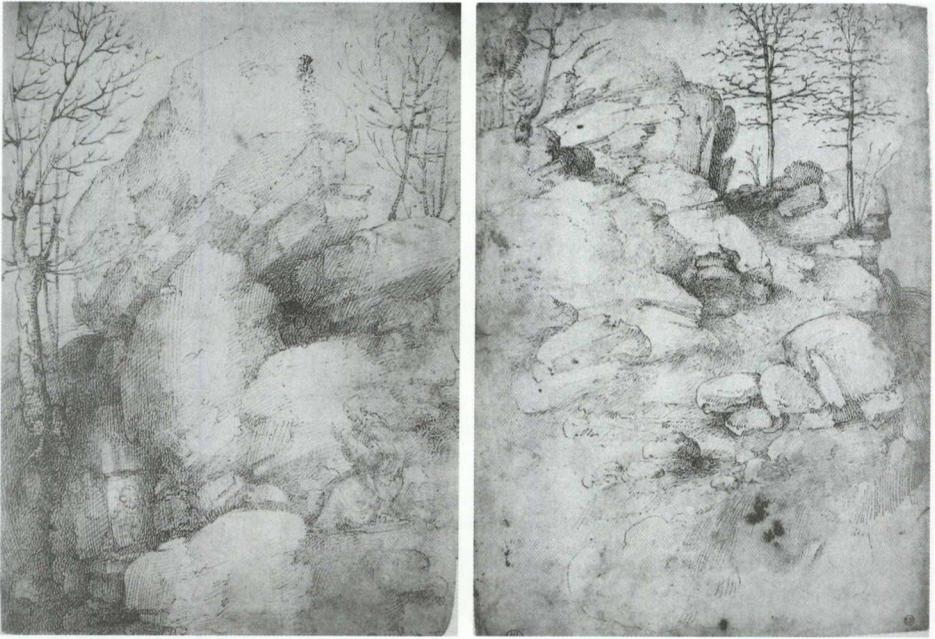
<sup>37</sup> Malibu, J. Paul Getty Museum; SGARBI, *op. cit.*, p. 100-101.

<sup>38</sup> Avignon, Musée du Petit Palais.

<sup>39</sup> G.R. GOLDNER et C.C. BAMBACH, *The Drawings of Filippino Lippi and his Circle*, New York, 1997, n°123 verso.

<sup>40</sup> Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. F.C.13507.

<sup>41</sup> *Étude de ruine*, au verso d'une *Adoration des Mages* (Stockholm, Nationalmuseum, inv n°283 ; GOLDNER et BAMBACH, *op. cit.*, 1997, n°123), n'est pas sans rappeler un autre dessin, *Étude pour un paysage avec une rivière et une figure assise*, probablement saint Jérôme (New York, Coll. Robert Lehman ; B. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, 1938, p. 259, fig. 429).



14. & 15. Bartolomeo di Paolo dit Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo, *Études de rochers*, Paris, Louvre, Département des Arts graphiques.

Impressionné par les prédications de Savonarole, Bartolomeo entre au couvent de San Domenico al Prato en 1500. Il y prend le nom de Fra Bartolomeo, renonce à peindre, mais continue à dessiner. C'est sans doute de cette époque que datent la plupart de ses dessins de paysages. Un groupe de dessins a pour thème des *Paysages rocheux* (figg. 14-15) où l'homme occupe une place très secondaire : il s'agit de moines absorbés dans leur lecture, tels que Fra Bartolomeo les a vus lors de ce séjour au couvent. Par leur thème, ces dessins rappellent en outre ceux de son maître Piero di Cosimo. Dès ses premiers tableaux, le paysage va occuper une place remarquable qui distrait le regard du sujet principal : il suffit pour s'en convaincre de regarder l'*Annonciation* (1497)<sup>42</sup>, peinte avec Albertini auquel il s'est associé, ou l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard* (1504-1507)<sup>43</sup>. À l'occasion de son passage de quelques mois à Venise en 1508, Fra Bartolomeo découvre les œuvres de Giorgione, du jeune Titien et surtout de Giovanni Bellini. Ce sera un séjour déterminant. Son association avec Albertini se poursuit de 1509 à 1513 et cette année-là, au mois de juillet, il se rend à Rome afin d'y voir les nouvelles œuvres de Michel-Ange et de Raphaël. C'est là qu'il contracte la malaria. Il rentre à Florence en 1514,

<sup>42</sup> Volterra, Duomo.

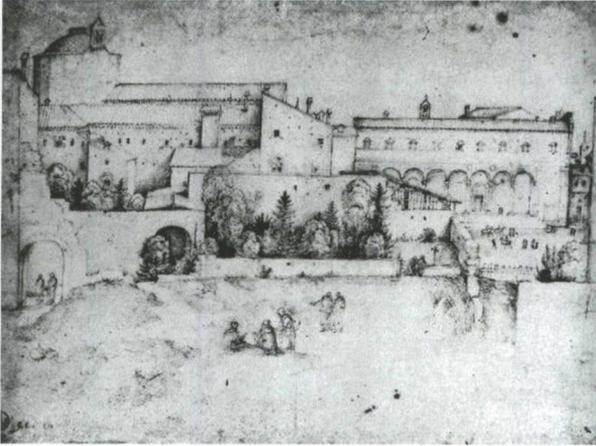
<sup>43</sup> Florence, Galleria Palatina, Palais Pitti.

visite Ferrare en mars 1516. À la fin de sa vie, il peint la fresque de l'hospice de la Caldine près de Florence, sa dernière grande fresque, le *Noli me Tangere* (1517) peinte dans une des chapelles, qui témoigne de son intérêt toujours constant pour le paysage et de son talent à restituer la nature à travers une vision « idyllique » de la campagne.

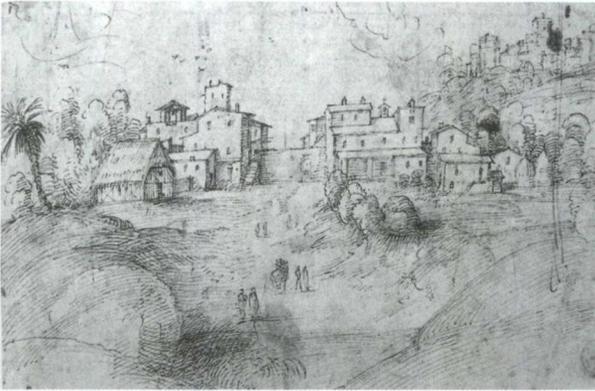
Il existe deux inventaires des dessins de Fra Bartolomeo. L'un d'un anonyme, l'autre de Lorenzo di Credi. Certaines œuvres, signalées dans le premier inventaire, sont absentes du second comme deux peintures flamandes et une cinquantaine de dessins qui seraient restés dans la collection du monastère de San Marco. Les autres dessins sont passés à Fra Paolino (†1547), puis à Plautilla Nelli (1523-1588), peintre et moine au couvent Santa Caterina di Siena à Florence. Le premier collectionneur systématique de dessins de Fra Bartolomeo est Léopold de Médicis, qui en possédait deux cent quarante-cinq<sup>44</sup>. En 1725, Gaburri en acquiert six cents provenant du couvent Santa Caterina di Siena, il les réunira dans trois albums dont deux, environ cinq cents dessins à la pierre noire, sont au Musée Boymans van Beunigen à Rotterdam. Les dessins du troisième volume ont été vendus à Londres en 1957. Il s'agit des quarante et un dessins d'arbres et paysages attribués à Andrea del Sarto, dont trente-deux ont été rendus à Fra Bartolomeo. En ajoutant à ceux-ci les autres dessins des collections privées et publiques, nous sommes en possession d'un nombre considérable de paysages représentant la campagne avec les villages et les fermes que le peintre appréciait peut-être en raison de ses origines paysannes, les lieux conventuels où il a vécu, les vues de ville, les paysages avec formation rocheuse, les études d'arbres et enfin les copies de modèles nordiques dont une s'avère être la reprise précise d'une gravure de Dürer. La délicate question de la datation de ces dessins s'est évidemment posée. Ils sont tous exécutés à la plume et à l'encre, matériaux préférés de Fra Bartolomeo avant son séjour à Venise en 1508. Après cette date, il n'utilisera plus que la craie noire. Les filigranes des papiers ainsi que la datation des bâtiments représentés, selon l'état d'avancement de leur construction, ont aussi permis la confirmation de certaines dates et l'on a pu en conclure qu'ils auraient été tous réalisés entre 1495 et 1509. Il ne fait pas de doute que ces dessins ont été pour la plupart faits d'après nature ou au moins sont des adaptations de dessins réalisés *in situ*, principalement dans la région de Pian di Mugnone au nord de Florence où s'élève le monastère de Santa Maria Magdalena, retraite d'été des Dominicains de San Marco à Florence. Parmi les lieux identifiés, on peut citer en particulier des vues de Fiesole, de l'église *Santissima Annunziata* (fig.16) et la *Loggia de l'Ospedale degli Innocenti* à Florence...

Les vues de campagne vallonnée sont peuplées de fermes, de monastères ou de collines boisées où l'on aperçoit régulièrement de minuscules silhouettes

<sup>44</sup> Aux Offices.



16. Bartolomeo di Paolo dit Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo, *Vue de la Santissima Annunziata à Florence*, Florence, Uffizi.



17. Bartolomeo di Paolo dit Baccio della Porta, dit Fra Bartolomeo, *Maisons groupées au bas d'une colline et dominée par un château fort*, Paris, Louvre, Département des arts graphiques



18. Giorgio Barbarelli da Castelfranco dit Giorgione, *Vue d'un vaste paysage montagneux avec quelques figures et de nombreuses constructions le long d'un fleuve*, Florence, Uffizi.

humaines (fig.17). Fra Bartolomeo tient visiblement à cette présence humaine, si ténue soit-elle. On la retrouve avec une constante détermination comme s'il avait à cœur qu'on n'oublie pas qu'il s'agit avant tout de lieux de vie et de travail de l'homme. Ses paysages sont ainsi humanisés, l'homme entre en relation avec la nature et les constructions qu'il y a élevées. C'est tout à l'opposé des visions cosmiques de Vinci qui suggèrent les forces de la nature où l'homme est un élément non relevant. Fra Bartolomeo transmet un sentiment tout différent du monde, un monde fait de lieux intimes, où le superflu et l'inutile n'ont pas leur place, comme dans les doctrines religieuses des moines dominicains auxquelles il adhère.

Comme l'a très bien expliqué C. Fischer<sup>45</sup>, Fra Bartolomeo, par ses origines modestes, était préparé à suivre les opinions de Savonarole, à appartenir au parti républicain populiste, antiaristocratique et opposé aux Médicis. C'est le contact avec la petite bourgeoisie de la ville qui l'attire, les relations avec les paysans dans leurs fermes, les moines dans leurs couvents. Fischer en conclut qu'il n'est pas surprenant que le premier peintre qui se soit intéressé au paysage sentimental et tout à la fois topographique soit un Dominicain de San Marco suivant les idées de saint François.

Malgré leurs nouveautés, ces paysages se montrent fidèles à la tradition florentine. La structure de l'objet est toujours bien définie, la lumière est importante, mais les contours des objets ne sont pas d'une très grande netteté. Jamais le ciel n'est évoqué, pas plus que les nuages. A l'instar du ciel, l'avant-plan n'est généralement occupé par aucun motif. Tous ces dessins relèvent du même style caractérisé par des traits fins, rapides et délicats d'une clarté et d'une précision linéaires. Selon Fischer, malgré le nombre imposant de ses dessins, seuls trois d'entre eux ont servi pour la réalisation de ses peintures : il s'agit d'un dessin de *Ferme* (Cleveland) pour *Dieu le Père, Marie Madeleine et sainte Catherine de Sienne* (Lucques, Villa Guinigi), de la partie gauche du *Paysage* de l'Institut Courtauld pour la *Madone Carondelet* (Besançon) et de *l'Approche d'un village sur le sommet d'une colline* (New York, Metropolitan Museum) utilisé pour le *Rapt de Diane* (perdu mais connu par une copie de Bugiardini, Vienne, Kunsthistorisches Museum)

Élève de Giovanni Bellini à Venise, Giorgio Barbarelli da Castelfranco dit Giorgione (Castelfranco 1477 - Venise 1510) a laissé de sa brève existence un nombre restreint de dessins. Le retable peint vers 1500, dans sa ville natale de Castelfranco Veneto à l'est de Trévise, offre un paysage d'une présence bien réelle. La partie gauche se souvient de l'architecture rurale que Giorgione a observée et dont témoignent les quelques dessins qui sont parvenus jusqu'à nous. On en connaît trois aux Uffizi : une *Vue d'un vaste paysage montagneux avec quelques figures et de nombreuses constructions le long d'un fleuve*<sup>46</sup> (fig.18),

<sup>45</sup> C. FISCHER, *Disegni di Fra Bartolommeo e delle sua scuola*, dans cat. *Florence Gabinetto Disegni e Stampi degli Uffizi*, 1986 : id., *Fra Bartolommeo et son atelier : dessins et peintures des collections françaises*, Paris, 1994.

<sup>46</sup> Uffizi, inv. 1376 E.

une *Vue d'une ville avec des arbres, un cours d'eau et une église à laquelle on accède par une ruelle entre deux murs*<sup>47</sup> et un *Groupe d'édifices dominé par une tour au centre*<sup>48</sup>. À ces trois dessins s'ajoutent trois *Paysages*<sup>49</sup> montrant chacun des vues de villages avec maisons et tours fortifiées telles qu'on les rencontre dans la région de Castelfranco ; en particulier le dessin<sup>50</sup> qui montre assurément la forteresse du castel d'Amore de Castelfranco Veneto aisément reconnaissable, car très semblable à ce qui en reste aujourd'hui. Ces dessins rapidement esquissés ont des points communs dans la manière de multiplier les traits courts de crayon noir verticaux, horizontaux et obliques, tout en laissant de vastes zones de blancs. Le lien entre certains de ces dessins et la *Tempête*<sup>51</sup> peinte en 1506 est évident. Ce tableau est considéré à raison parmi les exemples précoces de la peinture de paysage où les figures sont subordonnées à leur environnement naturel. La *Vénus endormie* de Dresde offre des rapprochements un peu moins nets, mais la présence du village fortifié repris sur la peinture entre bien dans l'ordre des préoccupations de Giorgione, quoiqu'il pourrait être de la main du Titien. Les problèmes que posent les dessins de Giorgione, de même que ses tableaux, tiennent au fait que sa carrière fut brève et que ses élèves, dont Sebastiano del Piombo et Le Titien, semblent avoir pris une place considérable dans l'atelier d'où la difficulté d'attribuer, au maître ou aux élèves, certains de ces dessins. Mais l'important ici est de souligner la présence des quelques dessins de paysage qui sont parvenus jusqu'à nous et de comprendre le rôle qu'ils ont joué dans l'élaboration des peintures, qu'ils soient de Giorgione ou d'un de ses fidèles collaborateurs. Dans la *Fête champêtre* (1510 ?) du Louvre, où sans doute Giorgione et Titien ont travaillé tour à tour, on relève une nouvelle fois la présence d'un village fortifié si caractéristique des dessins de Giorgione.

Tiziano Vecellio dit Le Titien (Pieve di Cadore, vers 1490 - Venise, 1576) est sans aucun doute un des peintres dont l'attachement à la terre est le plus manifeste à la fois dans sa vie et dans son œuvre. Titien est né dans une petite ville montagnaise des Dolomites, Cadore, dans une modeste demeure semblable à celles qu'il représente dans les villages qui occupent la plupart de ses dessins et tableaux. On sait qu'il avait l'habitude de revenir passer l'été à Cadore. Après le décès de ses parents, en 1537, c'est à Col di Manza dans la région de Serravalle, qu'il séjourne régulièrement. La liste des biens du peintre, dressée en 1566, témoigne de son attachement au patrimoine immobilier. Il reçoit en paiement d'un tableau d'autel peint pour l'église de Castello di Roganzuolo une maison qu'il fera agrandir en 1555. Outre cette propriété, il en achète une autre plus importante, entourée de terres, dans la commune de San Antonio

<sup>47</sup> Uffizi, inv. 1381 E.

<sup>48</sup> Uffizi, inv. 1378 E.

<sup>49</sup> TIETZE H. et E. TIETZE-CONRAT, *The drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries*, New York, 1944, rééd. 1979, n°707, 709 et 713.

<sup>50</sup> Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, voir OBERHUBER, n°709.

<sup>51</sup> Venise, Galleria dell'Accademia.

a Conegliano, mais qu'il n'en restera pas là : il aurait acquis en tout vingt et une propriétés à l'extérieur de Venise. À Venise même, il possède la Casa Grande avec un important jardin qui s'étend jusqu'à la mer dans la zone des Fondamenta Nuove, propriété aujourd'hui réduite à deux petits morceaux de terrain.

Dans ses dessins, Titien aime à représenter les fermes aussi bien que les montagnes de la Vénétie et, pour Wethey<sup>52</sup>, il est indéniable que le peintre est un amoureux de cette campagne et de sa végétation. Sa dévotion à la nature est aussi liée à l'esprit de l'époque. La poésie pastorale a continué à se développer depuis les écrits de Théocrite et Virgile. Pétrarque (1353), puis Boccace, Jacopo Sannazaro<sup>53</sup> et Pietro Bembo<sup>54</sup> ont à leur tour développé cette littérature bucolique. D'autre part et à juste titre, Wethey fait remarquer que les peintres vénitiens du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle n'ont pas du tout exploité la beauté des lagunes vénitiennes comme le feront leurs successeurs. Il explique cela par le fait que les artistes vivants sur l'eau, qui est souvent démontée et difficile à contrôler, auraient préféré dépeindre les monts et les vallées du pays qui vont de pair avec leur sentiment de confiance.

Titien, dès le début de sa carrière lors sa collaboration avec Giovanni Bellini aux fresques du Fondaco dei Tedeschi, puis à la *Vénus endormie* de Dresde, intervient en tant que peintre de paysages. Il insèrera ensuite volontiers dans ses peintures et ses dessins (*Village alpin*, *Paysage alpin avec une chèvre*, *Village alpin avec un aigle*) les maisons en bois à toits pentus caractéristiques des Alpes italiennes de sa région natale. Durant sa longue carrière, il va communiquer son goût pour ce type de paysage à ses très nombreux élèves et disciples, qui ont imité ou repris en grand nombre ses sujets favoris.

Parmi les dessins du Titien, il n'y en a aucun qui soit précisément localisable. On y reconnaît une région, un type d'architecture, mais jamais une ville ou un village en particulier. Parfois, un élément rappelle un monument, comme l'archange au sommet d'une église sur un dessin de *Ville fortifiée*<sup>55</sup> qui évoque l'archange de San Michele all'Adige près de Trente, mais le hameau est trop petit pour être mis en rapport avec cette vue de ville déjà plus importante. Souvent, les dessins évoquent un paysage idéal peuplé de quelques arbres avec au loin les murs fortifiés d'un village médiéval, ce sont des scènes idéalisées : une montagne avec un donjon et des habitations à ses pieds, quelques arbres de-ci de-là. Pour Tietze, Titien dessine d'après nature, tandis que Wethey considère que seuls les éléments individuels ont été faits d'après une observation directe, mais que le dessin serait ensuite recomposé à partir de ses croquis de base.

<sup>52</sup> H.E. WETHEY, *Titian and his Drawings with Reference to Giorgione and some Close Contemporaries*, Princeton, 1987, consacre dans cet ouvrage un chapitre à ses paysages.

<sup>53</sup> *Arcadia*, 1505.

<sup>54</sup> *Gli Asolani* évoque l'amour en se basant sur la vie à la cour de Catherine Cornaro à Asolo, 1505.

<sup>55</sup> Uffizi, inv.11184S.



19. Vecellio Tiziano dit Le Titien, *Roger et Angélique*, Bayonne, Musée Bonnat

La plupart de ses dessins sont réalisés à l'encre, d'un brun assez pâle et au crayon avec une sûreté de touche remarquable. De subtiles variations d'épaisseur de lignes créent le relief et la densité, la profondeur est suggérée par les tonalités lumineuses de l'encre brun clair qui se fonce dans les parties ombrées. Leurs qualités lumineuses sont très puissantes. Il utilise volontiers des traits réguliers parallèles pour suggérer la terre ou même l'eau. Ainsi, pour évoquer les étangs, il multiplie sur l'eau les lignes verticales qui subtilement rendent la fluidité de l'eau et sa faculté à refléter (*Arbres au bord d'un étang*<sup>56</sup>, *Cheval courant hors de l'étang*<sup>57</sup>, vers 1565, fig. 20). Il parvient à créer la profondeur par le vide et le dépouillement, ainsi lorsqu'il plante une montagne élancée, il n'est pas inquiet à l'idée de ne rien mettre autour, ou très peu de choses (*Château dans la montagne*<sup>58</sup>, vers 1535). Certains dessins sont beaucoup plus élaborés, probablement parce qu'ils étaient destinés à des gravures. C'est le cas des dessins du musée Bonnat de Bayonne dont *Roger et Angélique* (fig. 19) gravé par Cornelis Cort. On y retrouve le même type de paysage avec une construction fortifiée, ici en ruine, accompagnée d'une tour ronde également comme sur le dessin précédent. Peut-être s'agit-il du castello del Buon Consiglio de Trente.

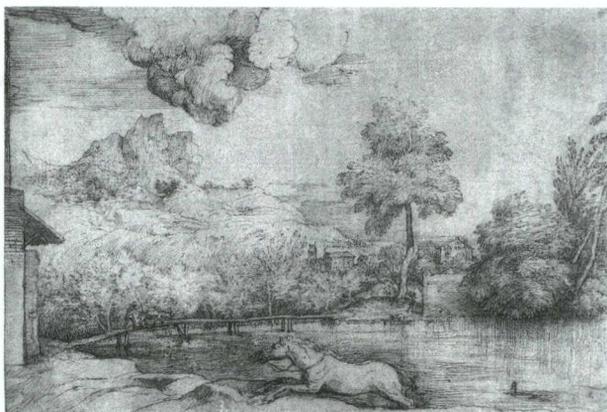
Le département des Arts graphiques du Louvre conserve plus de quarante-dix dessins du Titien, ou plutôt de son cercle, dont plus d'une quarantaine sont des dessins de paysage qui montrent invariablement ce même type de hameau de quelques maisons, toujours de la même région, avec à l'avant des rochers ou des figures, parfois mythologiques ou encore des animaux et en général des montagnes à l'horizon. Peu d'entre eux sont attribués directement au Titien,

<sup>56</sup> New York, collection privée.

<sup>57</sup> Chatworth, Devonshire collection, inv. 751.

<sup>58</sup> Londres, British Museum.

20. Tiziano Vecellio dit Le Titien, *Paysage au cheval poursuivi par un serpent*, Chatworth, Devonshire collection.



mais ils montrent clairement ses sujets de prédilection qu'on retrouve sur ses tableaux. Ces thèmes ont visiblement séduit ceux qui l'entouraient ou lui ont succédé, tant ils ont été repris par la suite, mais Titien en est incontestablement l'initiateur. On peut observer sur plusieurs de ses dessins une manière très typique de dessiner les arbres : elle révèle son intérêt pour les troncs alors que les sommets sont fréquemment coupés et les feuillages sommairement évoqués<sup>59</sup>.

Domenico Campagnola (? – Venise 1564), d'origine allemande, serait entré en apprentissage dans l'atelier de Giulio Campagnola vers 1507. C'est à cette époque que Dürer fait son second séjour à Venise, de 1505 à 1507, voyage documenté par dix lettres adressées à son ami, l'humaniste Willibald Pirckheimer, qui contribua à financer son déplacement. Ces lettres précisent qu'il a quitté l'Allemagne pour fuir une nouvelle épidémie de peste et pour régler une question de propriété artistique : il a intenté un procès, qu'il gagnera, contre Marcantonio Raimondi, lequel a reproduit sur cuivre ses gravures sur bois. Ce procès a certainement animé le climat artistique de la ville et on imagine volontiers les conversations d'ateliers qu'il a dû susciter et qui n'ont sans doute pas échappé au jeune Campagnola, lui aussi d'origine germanique et privilégiant le dessin et la gravure. Outre les œuvres de Dürer et de son père adoptif, Domenico a découvert celles de Giorgione, qui meurt dès 1510, et surtout du Titien, lequel ne décède après sa longue carrière qu'en 1576, soit douze ans après la mort de Campagnola. Titien a donc joué un rôle prédominant chez beaucoup d'artistes de la génération de Campagnola, et en particulier chez ce dernier. Campagnola a puisé essentiellement dans son œuvre, ou travaillé pour lui, au point qu'il est souvent très délicat de déterminer la paternité de

<sup>59</sup> Voir les dessins à New York, MMA, Rogers Fund, 1908 ; à Paris, collection privée, ill. dans TIETZE H. et E. TIETZE-CONRAT, *op. cit.*, 1979, 1875 ; au Louvre RF 480 recto et inv. 5533, recto ; aux Offices, inv.1319 E).



21. Domenico Campagnola, *Paysage avec des arbres et quelques maisons*, Paris, Louvre, Département des Arts. graphiques.

certains dessins (fig. 21). On songe aussi à évoquer l'influence nordique du neveu de Patenir, Herri met de Bles dit Civetta (Bouvignes v. 1505/10 - ? après 1555), qui séjourne à Venise et Ferrare.

Campagnola n'abordera que rarement la peinture. On lui doit à Padoue après 1520 quelques fresques et peintures pour les églises de la ville, mais l'essentiel de son œuvre réside dans ses dessins représentant des paysages parfois panoramiques, animés de châteaux, rivières, ponts, ruines et villages aux architectures typiques du nord de l'Italie élevés sur des collines et peuplés de quelques figures. Les dessins de Campagnola, grâce à leur nombre et leur diffusion et aussi par la gravure, ont exercé une influence extrêmement importante au cours des siècles suivants.

On pourrait encore citer, à la suite de Campagnola, les dessins de paysages de Gherardo Cibo (Gênes 1512 – Rocca Contrada 1600), ce noble apparenté au pape Innocent VIII, paysagiste et botaniste, qui se retire dans les Marches après avoir séjourné à Rome en 1539-40; ou encore un peu plus tard ceux de Girolamo Muziano<sup>60</sup> (Acquafredda (Brescia) 1532 – Rome 1592) ou de Messer Ulisse Severino da Cingoli<sup>61</sup> (Cingoli 1536/42 – Cingoli 1597/1600) qui ont tous deux comme particularité de témoigner de l'apport du dessin flamand en Italie, mais ce serait aborder une autre question qui mériterait aussi d'être éclaircie.

<sup>60</sup> M. JAFFÉ, *Rubens as a collector*, dans *Master Drawings*, 2, 4, 1964, p. 383-387, pl. 12.

<sup>61</sup> J. BOLTEN lui a consacré un important article dans *Master Drawings*, 7, 2, 1969, p. 123-147 et 21 planches.

Au terme de ce tour d'horizon des dessins ayant pour sujet l'observation de la nature et son rendu, on constate que trois maîtres y ont pris place : Fra Bartolomeo, Léonard de Vinci et Le Titien. Ce n'est certes pas un hasard si l'on conserve pour les trois tant de dessins. Compte tenu des données dont on dispose, il semblerait qu'à la différence de leurs confrères, ils aient été amenés à beaucoup voyager, ce qui a pu les conduire à placer davantage la relation avec le paysage au centre de leurs préoccupations. On serait donc tenté de les considérer comme les initiateurs du dessin de paysage *dal vero*. Chacun a abordé cette observation avec ses propres motivations. L'importance qu'ils ont accordée respectivement à ce travail préliminaire joue encore une place secondaire, mais importante dans leurs peintures. Chacun d'eux a profité de ses déplacements, liés à des raisons éthiques ou professionnelles, pour parcourir les routes d'Italie, mais probablement aussi par goût personnel. Fra Bartolomeo, moine reclus dans des convents isolés de campagne et promeneur solitaire; Vinci, contraint à se déplacer par la variété de ses missions, mais animé aussi d'une volonté d'acquérir une connaissance plus approfondie de la nature afin d'alimenter ses recherches scientifiques; et Titien témoignant d'un attachement plus matérialiste à la terre, en tant que propriétaire de nombreux biens immobiliers dispersés dans des régions limitrophes et l'obligeant à faire des modestes mais sans doute nombreux déplacements. Ainsi, ils ont manifestement profité de leurs voyages, qui étaient forcément très lents à cette époque, pour poser un regard nouveau sur la nature qui les entouraient et ont ressenti le besoin d'en conserver des traces qu'ils ont transmises à leurs contemporains et qui par bonheur sont parvenues jusqu'à nous.



## ARCHITECTURE ET MUSIQUE, UN BILAN

PHILIPPE JUNOD

« J'ai passionnément aimé la musique et l'architecture », écrivait Chateaubriand.<sup>1</sup> L'association de ces deux arts pourrait passer pour un lieu commun (fig. 1), et le sujet est à la mode, comme le prouve une abondante bibliographie.<sup>2</sup> Rythme, mesure et proportion constituent depuis des siècles des dénominateurs communs de l'architecture et de la musique, dont le dialogue a évolué au gré des circonstances. « Écouter l'espace », « construire le son » sont des expressions qui aujourd'hui n'ont rien de paradoxal.

### Thème et variations

Dans ses *Images (Eikones)*, Philostrate décrivait ainsi la construction des remparts de Thèbes: « Amphion [...] parla aux pierres le langage de la mélodie et les voici qui, dociles à ses accents, accourent en foule [...]. Attirées par le

<sup>1</sup> François René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, II, ch. 7, Paris: Gallimard [Pléiade], 1988, I, p. 70.

<sup>2</sup> Le premier semble être James A. Murray, « Parallels in Music and Architecture », *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, XXXIII, 1956, p. 99-102. Pour des études récentes, cf. Vasco Zara, « Musica e Architettura tra Medio Evo e Età moderna. Storia critica di un'idea », *Acta musicologica*, LXXXVII, 2005, p. 1-27; « Da Palladio a Wittkower. Questioni di metodo, di indagine e di discipline nello studio dei rapporti tra musica e architettura », in Nicoletta Guidobaldi (éd.), *Prospettive di iconografia musicale*, Milano: Mimesis, 2007, p. 153-90; « Musique et architecture: théories, composition, théologie (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 11, 2007, p. 1-9; Sabine Rommevaux, Philippe Vendrix et Vasco Zara, « Proportions. Arts, architecture, musique, mathématiques et sciences », *ibid.*, 12 (2008), <http://cem.revues.org/document7302.html> - Une version très réduite de notre essai a paru dans *Art + Architecture en Suisse*, 2009, no. 3, p. 6-12.

chant; elles écoutent, elles s'assemblent pour élever les murailles [...] ».<sup>3</sup> (fig. 2) La légende allait connaître une longue fortune, illustrée entre autres par Dosso Dossi, Le Primatice, Antoine Caron, Sébastien Leclerc, Charles Coypel (fig. 3), Giambattista Tiepolo, Elisabeth Vigée-Lebrun ou Henri Laurens. Célébrée par Horace, Apollodore, Apollonius de Rhodes, Dante, Le Camus de Mézières, F. Schelling, A.W. Schlegel, F. Overbeck, H. Heine, L.G. Kosegarten, J. Eichendorff, Rudolf Steiner ou Frank Lloyd Wright par exemple, la lyre d'Amphion, contre-épreuve des trompettes de Jéricho<sup>4</sup>, fournira le sujet d'un mélodrame de Valéry, conçu en 1891 et mis en musique pour Ida Rubinstein par Honegger en 1929-31.

Dans un lever de rideau écrit en 1802 pour l'inauguration du nouveau théâtre de Lauchstädt, Goethe étendait ce pouvoir à d'autres musiciens:

*Wie von Apollos Leier aufgefordert  
Bewegt, zu Mauern, das Gestein sich her  
Und wie zu Orpheus Zaubertönen eilt  
Ein Wald heran und bildet sich zum Tempel.*<sup>5</sup>

C'est encore Orphée que Goethe, inspiré peut-être par l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide (v. 1212), imaginait construisant, à l'instar d'Amphion, une ville entière au son de sa lyre.<sup>6</sup> Et d'ajouter que, pour ses habitants, « *das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres* ». Ce transfert fut d'ailleurs contesté par A.W. Schlegel, pour qui l'oeil ne peut mesurer les proportions qu'approximativement.<sup>7</sup> Mais les Romantiques ont souvent filé la métaphore. Friedrich Schlegel concevait l'architecture comme une « *musikalische Plastik* ». Dans son second *Faust*, Goethe écrivait: « *der ganze Tempel singt* » (v. 6448). Valéry s'en souviendra: « une façade peut chanter ! ».<sup>8</sup>

Bach est parfois qualifié d'architecte, et son oeuvre comparée à une cathédrale. Ce *topos* aura lui aussi la vie dure.<sup>9</sup> À Kahnweiler, les œuvres

<sup>3</sup> Philostrate, *La galerie de tableaux*, trad. Auguste Bougot, Paris: Belles Lettres, 1991, p. 25-27. Autre source chez Apollodore, *La Bibliothèque. Un manuel antique de mythologie*, éd. Paul Schubert, Lausanne: L'Aire, 2003, p. 140.

<sup>4</sup> Josué, 6. Athanasius Kircher consacre un long développement à l'épisode: *Murgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma: Grignani, 1650, II, p. 231-32.

<sup>5</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Was wir bringen*, in *Sämtliche Werke*, Frankfurt: DKV, 1993, VI, p. 298.

<sup>6</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, no. 776, in *Schriften zur Kunst*, Hamburg: Wegner, 1967<sup>6</sup>, p. 474. Dans d'autres éditions, ce texte porte le numéro 1133. Sur le passage d'Amphion à Orphée, cf. Herbert von Einem, « Man denke sich den Orpheus. Goethes Reflexion über die Architektur als verstummte Tonkunst », *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, B. 81-83, 1977-1979, p. 91-113. - Les deux héros sont fréquemment associés au titre de l'illustration des pouvoirs de la musique. Cf. par exemple Jean Benjamin de la Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris: Pierres, 1780, I, p. 27 et III, p. 76.

<sup>7</sup> August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen, Die Kunstlehre* (1801-1802), Kritische Ausgabe E. Behler, Paderborn: Schöningh, 1989, p. 317.

<sup>8</sup> Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecture* (1923), Paris: Gallimard, 1944 p. 57.

<sup>9</sup> On retrouve ce cliché jusque chez J.A. Murray, *op. cit.*, qui associe également au nom de Bach le Parthénon, tandis que Beethoven évoque pour lui l'architecture romaine. D'autres exemples de cette comparaison avec l'architecture gothique dans notre essai sur « Bach vu par les peintres », in *Contrepoints, dialogues entre musique et peinture*, Genève: Contrechamps, 2006, p. 125-41.

de Gris rappellent ses « majestueuses architectures musicales ».<sup>10</sup> Miro, dans un entretien avec Georges Duthuit, déclare en 1937: « Bach [...] me donne des leçons de grande architecture ».<sup>11</sup> À Saint-Pétersbourg, Théophile Gautier voyait dans celle de Saint-Isaac « une belle phrase de musique », une « symphonie de marbre », voire « les renversements obligés d'une fugue ».<sup>12</sup> Oswald Spengler, pour qui le développement de la polyphonie est « inséparable de l'histoire architecturale des cathédrales », remarquait que l'arc-boutant est contemporain du contrepoint, et définissait sa musique « faustienne » comme une « cathédrale de sons ».<sup>13</sup> Paul Valéry trouvera « une indicible correspondance » entre Tannhäuser et la façade de Reims<sup>14</sup>, et c'est encore Reims et Chartres qu'évoque György Kurtag à propos de la parenté entre perception optique et acoustique.<sup>15</sup>

L'architecture fut aussi qualifiée de « musique figée » (« *erstarre Musik* »).<sup>16</sup> Attribuée parfois à tort à F. Schlegel, forgée en fait par F. Schelling<sup>17</sup>, l'expression a beaucoup servi, et fut reprise entre autres par Goethe, Madame de Staël<sup>18</sup>, Schopenhauer<sup>19</sup>, Liszt ou Ruskin.<sup>20</sup> On la retrouve jusqu'au XXe siècle, sous la plume de Stravinsky par exemple: « on ne saurait mieux préciser la sensation produite par la musique qu'en l'identifiant avec celle que provoque en nous la contemplation du jeu des formes architecturales. Goethe le comprenait bien qui disait que l'architecture est une musique pétrifiée ».<sup>21</sup> Mais le *topos* suscita

<sup>10</sup> Daniel Henri Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*, Paris: Gallimard, 1946<sup>4</sup>, p. 214.

<sup>11</sup> Joan Miro, *Ecrits et entretiens*, éd. Margit Rowell, Paris: Lelong, 1995, p.163.

<sup>12</sup> Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, Paris: Charpentier, 1867, p. 327-28.

<sup>13</sup> Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1921), trad. *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, Paris: Gallimard, 1931, II, pp. 362 et 356. Spengler écrit aussi qu'au XVIIIe siècle, « l'architecture se noie dans la musique rococo » (p. 445) !

<sup>14</sup> Paul Valéry, « Paradoxe sur l'architecte » (1891), in *L'âme et la danse, Eupalinos*, Paris: Sagittaire, 1931, p. 193-98 (196).

<sup>15</sup> Entretien avec A. Varga Balint, in *Ligeti / Kurtag, Contrechamps* no. 12-13, 1990, p. 180.

<sup>16</sup> Wolfgang Pehnt, « Verstumte Tonkunst, Musik und Architektur in der neueren Architekturgeschichte », in K. Von Maur (éd.), *Vom Klang der Bilder*, München: Prestel, p. 394-399; Gerd Zimmermann, « Architektur ist gefrorene Musik », in Ingeborg Stein et al., *Raum und Zeit. Beiträge zur Analyse von Musikprozessen*, Iena: Friedrich Schiller Univ., 1988, p. 124-32.

<sup>17</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802-1805), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 220 [576]. Les § 106-117 contiennent un long développement sur l'architecture qualifiée de « *konkrete Musik* ».

<sup>18</sup> Germaine de Staël, *Corinne* (1807), éd. Simone Balayé, Paris: Champion, 2000, p. 75. Devant Saint-Pierre, l'héroïne s'exclame: « La vue d'un tel monument est comme une musique continuelle et fixée ... »

<sup>19</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, II, § 39, p. 582, qualifie la formule de « Witzwort » et trouve l'analogie entre musique et architecture superficielle. C'est que, pour lui, les deux arts sont aux antipodes l'un de l'autre (p. 581). Voir aussi I, § 52, p. 357.

<sup>20</sup> Charles Blanc-Gatti, *Sons et couleurs*, Neuchâtel: Attinger, 1958<sup>2</sup>, pp. 26 et 53; Hugh Honour, *Romanticism*, Harmondsworth: Penguin, 1979, p.119.

<sup>21</sup> Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie* (1935), Paris: Denoël / Gonthier, 1962, p. 64.



Fig. 1.  
Claude Ramey, *L'architecture et la musique, projet pour le Panthéon*, 1793, Musée de Coutances  
(Tiré de Philippe Bordes et al., *Aux armes & aux arts ! Les arts de la Révolution 1789 - 1799*, Adam Biro, 1988).

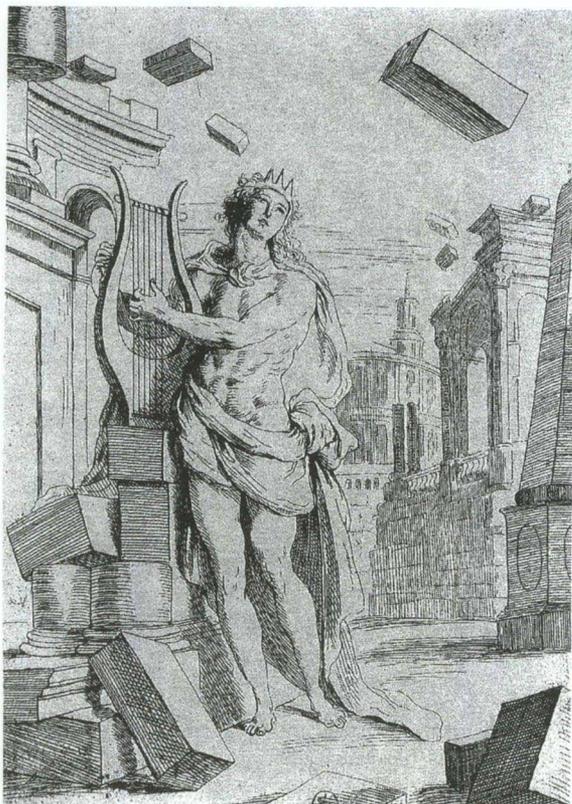


Fig. 2.  
Bernard Picart, *Amphiion*,  
in M. de Marvalles, *Le temple des Muses*, c. 1733.

aussi quelques critiques. « *Someone has said that the perfection of architecture is frozen music - the perfection of beauty to my mind always presented the idea of living music* », écrivait Byron, qui prétendait avoir rencontré la formule grâce à Germaine de Staël.<sup>22</sup> En 1853, Moritz Hauptmann en modifiait à nouveau l'énoncé et faisait de la musique une « *flüssige Architektur* », anticipant l'« architecture fluide » de Michael Hopkins.<sup>23</sup> Il précédait également cette déclaration de Xenakis: « Goethe disait que l'Architecture est une musique pétrifiée. Du point de vue du compositeur de musique, on pourrait inverser la proposition et dire que la musique est une architecture mobile ».<sup>24</sup> Mais Goethe lui-même avait préféré à l'expression d'« *erstarnte Musik* » celle de « *verstumme Tonkunst* »<sup>25</sup>, comparant à cette occasion la « *Stimmung* » dégagée par l'architecture à l'effet de la musique. Et dans son Journal de voyage en Italie, détournant le mot de Simonide sur la peinture comme poésie muette, il avait parlé de « *stumme Musik* ».<sup>26</sup>

## Complicités

Dans sa critique de Goerres, pour qui l'architecture était encore « *eine gefrorene Musik* », Friedrich Weinbrenner remarquait que l'architecte n'est pas toujours bon musicien, ni vice versa.<sup>27</sup> On ne saurait lui donner tort. Et pourtant, les cas de doubles vocations ou d'architectes mélomanes ne manquent pas. On peut citer à divers titres les noms de Gunzo, créateur de Cluny III, Bramante<sup>28</sup>, Karl Friedrich Schinkel<sup>29</sup>, Victor Horta (grand wagnérien), Erich Mendelsohn, Charles Sarazin, Frank Lloyd Wright, Iannis Xenakis, Peter Eisenman ou Daniel Libeskind par exemple. Et l'on peut mentionner aussi Jean Weinfeld, architecte issu du Bauhaus et devenu facteur d'instruments, les « *Fonics* ». Mais si nombre d'entre eux ont trouvé leur inspiration dans la musique, comme Toyo Ito chez Takemitsu ou Libeskind chez Schönberg, la réciproque n'est pas moins vraie. Le motet *Nuper rosarum flores* de Guillaume

<sup>22</sup> Byron, cité par Erika von Ehrhardt-Siebold, « Harmony of the Senses in English, German and French Romanticism », *PMLA*, XLVII, 1932, p. 577-92 (587).

<sup>23</sup> Colin Davies, *Hopkins 2*, London : Phaidon, 2001.

<sup>24</sup> Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf, 1853; Iannis Xenakis, *Musique de l'architecture*, Marseille: Parenthèses, 2006, p. 79.

<sup>25</sup> Goethe, *Entretiens avec Eckermann*, 23 mars 1829.

<sup>26</sup> *Italienische Reise*, September 1787, in *Goethes Werke*, Hamburg: Wegner, 1967, XI, p. 408. Pour l'analyse de ces termes, cf. Takeo Ashizu, « Die Architektur als verstumme Musik », *Goethe-Jahrbuch* (Goethe-Gesellschaft in Japan), XI, 1998, p. 7-19.

<sup>27</sup> Friedrich Weinbrenner, *Architektonisches Lehrbuch, Dritter Theil: Über die höhere Baukunst*, Tübingen: Cotta, 1819, passage aimablement communiqué par Georg Germann, à qui nous devons plus d'une suggestion.

<sup>28</sup> Giorgio Vasari, « Bramante da Urbino », in *Le Vite* (1568), Firenze: Sansoni, 1906, IV, p. 164: « ...volentieri udiva e diceva improvviso in su la lira ... »

<sup>29</sup> Eva Börsch-Supan, « Die Bedeutung der Musik im Werke K.F. Schinkels », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 34, 1971, p. 257-95.

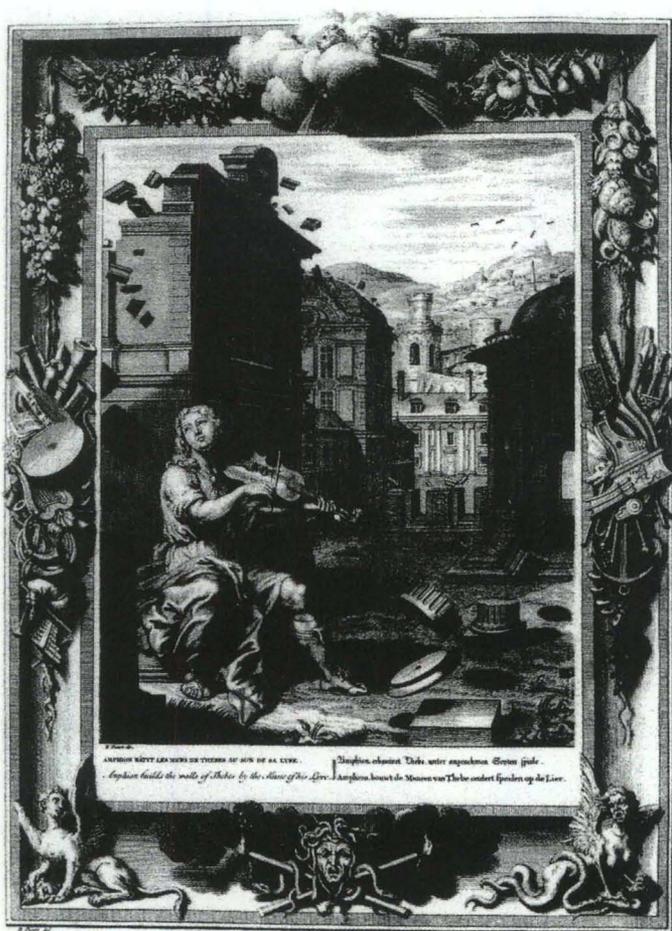


Fig. 3.  
 Charles Coypel, gravé  
 par Caylus, *Amphion*,  
 1730.

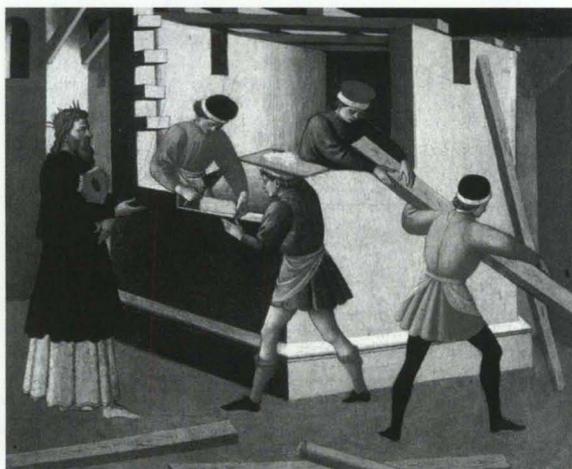


Fig. 4.  
 Francesco di Stefano, detto il  
 Pesellino (1422-57), *Construction  
 du Temple de Jérusalem*, Cam-  
 bridge, Fogg Museum of Art.

Dufay, exécuté à l'occasion de l'inauguration de la coupole de Santa Maria dei Fiori à Florence en 1436, reprend les proportions du plan de Brunelleschi.<sup>30</sup> En 1628, lors de la consécration du Dôme de Salzbourg, Orazio Benevoli dispersa chœurs et musiciens dans l'espace intérieur de l'édifice, probablement conçu à cet effet. Quant au *Canticum sacrum* de Stravinsky (1956), ses cinq parties répondent aux cinq coupoles de la basilique Saint-Marc de Venise et renouent avec la tradition des *Cori spezzati* d'Adrian Willaert<sup>31</sup> et des *Sacræ symphonice* de Giovanni Gabrieli.<sup>32</sup>

Il est aussi des rencontres qui témoignent d'une complicité réelle, comme la collaboration de Daniel Libeskind avec Simon Bainbridge. Renzo Piano a travaillé pour Luigi Nono (*Prometeo* dans l'église de S. Lorenzo à Venise en 1984), Pierre Boulez (« Espace de projection » de l'IRCAM, 1989) ou Luciano Berio. À l'Exposition universelle d'Osaka en 1970, Fritz Bornemann construisait un édifice sphérique pour une pièce de Karlheinz Stockhausen, *Spiral*. La réalisation de dispositifs spatiaux *ad hoc* caractérise l'esthétique de l'installation audiovisuelle. À la musique composée pour un édifice correspond alors une architecture conçue pour une œuvre particulière. Tel était le cas du Pavillon de Peter Zumthor à l'exposition universelle de Hanovre en 2000, intitulé « Corps sonore ». C'est en revanche un espace virtuel qu'édifient les *Sound architectures* de Bernhard Leitner, ou son *Cylindre sonore* dans le parc de la Villette. Les développements de l'informatique et de l'électroacoustique ont ainsi permis d'inventer de nouvelles conjugaisons du son et de l'environnement construit par la création de relations interactives et dynamiques entre la vue et l'ouïe. Mobilité des sources sonores ou de l'auditeur, approches multidirectionnelles de l'écoute sont autant de modalités qui font qu'à la limite, l'architecture n'est plus le réceptacle, mais bien le produit de la musique.<sup>33</sup> On pense aux *Diatope* et *Polytopes* de Xenakis par

<sup>30</sup> Ce cas a donné lieu à un long débat. Cf. entre autres Anne-Marie Mathy, « La consécration de la cathédrale de Florence par le pape Eugène IV », in *Musica e arti figurative*, Torino: Einaudi, 1968, p. 87-108; Charles W. Warren, « Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet », *The Musical Quarterly*, January 1973, p. 92-105; Hans Ryschawy / Rolf W. Stoll, « Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: *Nuper rosarum flores* », *Musik-Konzepte*, n° 60, avril 1988, p. 3-73; Craig Wright, « Dufay's *Nuper rosarum flores*, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin », *Journal of the American Musicological Society*, XLVII, 1994, no. 3, p. 395-441; Marvin Trachtenberg, « Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's *Nuper Rosarum Flores* and the Cathedral of Florence », *Renaissance Quarterly*, LIV, 2001, no. 3, p. 740-75; Peter Vergo, *That Divine Order: Music and the Visual Arts from Antiquity to the XVIIIth Century*, London: Phaidon, 2005, p. 163-70.

<sup>31</sup> Laura Meretti, « Architectural Spaces for Music: Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St Mark's », *Early Music History*, XXIII, 2004, p. 153-84.

<sup>32</sup> Wilton Mason, « The Architecture of St. Mark's Cathedral and the Venetian Polychoral Style: a Clarification », in J.W. Pruett, *Studies in Musicology. Essays in the History, Style and Bibliography of Music* (1969), Westport: Greenwood, 1976, p. 163-78; P. Vergo, *Divine Order*, op. cit. p. 170-77.

<sup>33</sup> Jehanne Dautrey et al., *Musique, Architecture*, in *Rue Descartes*, no. 56, 2007. Voir aussi Helga de la Motte-Haber (éd.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber: Laaber-Verlag, 1999.

exemple. À la limite, certaines performances en arrivent à « habiter un objet musical » ou à « jouer d'un instrument architectural ».<sup>34</sup>

Vitruve, Athanasius Kircher, Marin Mersenne ou Adolf Loos, entre autres, s'étaient déjà préoccupés d'acoustique. L'histoire des salles de concerts, qui connut un développement important dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec le *Musikverein* de Vienne (1870), le *Gewandhaus* de Leipzig (1884), la *Tonhalle* de Zurich (1886), le *Concertgebouw* d'Amsterdam (1888) ou *Carnegie Hall* à New York (1891), illustre le développement d'une discipline qui connaîtra un nouvel âge d'or après 1950.<sup>35</sup> Les réalisations spectaculaires d'opéras, auditoriums ou cités de la musique, qui se multiplient de nos jours, de Sydney à Londres, Glyndebourne, Rome, Paris, Lyon, Strasbourg, Hambourg, Brême, Copenhague, Luxembourg, Porto, Los Angeles, Atlanta, Rio, Pékin, Taichung, Montreux ou Lucerne par exemple, témoignent du nouveau prestige que la musique semble conférer à l'architecture. En 1908 déjà, Berlage, construisait son *Beethovenhaus*, et deux ans plus tard le *Wagnertheater*. C'est que l'ombre de Maître Richard planait alors sur ces projets, du *Festspielhaus* de Bayreuth jusqu'au *Palau de la Musica* de Barcelone.

La décoration des salles de musique a également intéressé les architectes, Schinkel en particulier, puis, à l'époque de l'Art nouveau, Van de Velde, Guimard, Behrens ou Olbrich. En 1931, à la *Deutsche Bau-Ausstellung* de Berlin, le projet de Kandinsky pour un espace construit par Mies van der Rohe allait en renouveler la tradition.

Quant à l'iconographie, elle illustre aussi parfois ces complicités. Dans la *Construction du Temple de Jérusalem* du Pesellino, le roi Salomon tient un psaltérion (fig. 4). Sur le frontispice du commentaire de Vitruve de G.B. Caporali (Perugia, 1536) voisinent les emblèmes des deux disciplines, et sur celui du *Code de musique pratique* de Rameau, la femme au luth mesure une longueur de corde avec un compas.<sup>36</sup> Telles natures mortes emblématiques

<sup>34</sup> Séverine Bridoux-Michel, « Architecture et musique: une rencontre utopique ? », *Archistorm*, no. 22, nov.-déc. 2006, p. 54-56.

<sup>35</sup> Michael Forsyth, *Buildings for Music. The Architect, the Musician and the Listener from the XVIIIth Cent. to the Present Day*, Cambridge: Univ. Press, 1985, trad. *Architecture et musique: l'architecte, le musicien et l'auditeur du XVIIIe s. à nos jours*, Bruxelles: Mardaga, 1988; Hans Ulrich Glogau, *Der Konzertsaal. Zur Struktur alter und neuer Konzerthäuser*, Hildesheim: Olms, 1989; Leo Beranek, *Concert Halls and Opera Houses. Music, Acoustics and Architecture* (1996), New York: Springer, 2004; Daniel E. Commins, « L'acoustique des salles de concert » (2002), in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, tome II, *Les savoirs musicaux*, Paris: Actes Sud, 2004, p. 1149-1182. Voir aussi Ernst Lichtenhahn, « Musik und Raum. Gesellschaftliche und ästhetische Perspektiven zur Situation um 1800 », in Marietta Morawska-Büngeler (éd.), *Musik und Raum. Vier Kongressbeiträge und ein Seminarbericht*, Mainz: Schott, 1989, p. 8-19; Chantal Bauer et al., « Musique et architecture », *Monuments historiques*, no. 175, Paris 1991, p. 2-104; et Sabine von Fischer, « Mysterien und Messungen. Das Problem der Objektivierung von Klang beim Bauen für Musik », *Art + Architecture en Suisse*, 2009, no. 3, p. 20-26.

<sup>36</sup> Jean Philippe Rameau, *Code de musique pratique*, Paris: Imprimerie royale, 1760. Le compas est aussi mentionné à la page 237.

juxtaposent les outils du constructeur et les attributs du musicien, de même que certains (auto)portraits d'architectes. Ainsi Joseph Ziegler, directeur d'une école de dessins d'architecture, peut-il se représenter entouré d'une règle, d'une équerre, d'un plan et d'un violoncelle, tenant dans la main droite un compas et dans la gauche une flûte (1831, aquarelle, Musée historique de la ville de Vienne).

Les références à la musique abondent dans les théories architecturales. Pour Peter Zumthor, par exemple, « l'architecture actuelle devrait disposer de fondements aussi radicaux que la musique contemporaine ».<sup>37</sup> Mais la réciproque n'est pas moins vraie, et les allers et retours sont fréquents. Tandis que Cesariano cite Gaffurius<sup>38</sup>, comme Le Corbusier Rameau<sup>39</sup>, Gaffurius mentionne Alberti<sup>40</sup> ou Vitruve<sup>41</sup>, Mersenne fait de même, Rameau nomme Briseux<sup>42</sup> et Boulez se réfère à Frank Lloyd Wright.<sup>43</sup> Jacques de Liège recourait déjà à une comparaison architecturale pour expliquer le rapport entre les voix<sup>44</sup>, et c'est encore à un schéma architectural que Busoni confiera l'analyse de la structure de sa *Fantasia Contrappuntistica*<sup>45</sup> (fig. 5). Pour Joseph Matthias Hauer également, le compositeur est un « architecte musical ».<sup>46</sup> Brian Ferneyhough s'inspire de Piranèse dans ses *Carceri d'invenzione* (1984-87), tandis qu'Edgar Varèse évoque Saint-Philibert de Tournus.<sup>47</sup>

Viollet-le-Duc voyait en la musique et l'architecture des « jumeaux ».<sup>48</sup> Et si la formule souvent citée de saint Augustin, qui en fait des soeurs, est apocryphe<sup>49</sup>, elle n'en résume pas moins l'esthétique de la Renaissance. Dans le cadre du fameux *Paragone*, querelle qui vit s'affronter les divers arts

<sup>37</sup> Peter Zumthor, *Penser l'architecture* (2006), Bâle: Birkhäuser, 2008, pp. 66, 10 et 11.

<sup>38</sup> Cesare Cesariano, *Vitruvius de architectura*, Como 1521, repr. München: Fink, 1969, p. 77 et passim.

<sup>39</sup> Le Corbusier, *Le Modulor* (1950), Boulogne: Ed. de l'architecture d'aujourd'hui, 1954, p. 76.

<sup>40</sup> Franchino Gaffurio, *De harmonia*, Milano, 1518, III, iv.

<sup>41</sup> Id., *The Theory of Music*, translated by W.K. Kreyszig, New Haven: Yale Univ. Press, 1993, p. 28.

<sup>42</sup> Jean-Philippe Rameau, Lettre à Bernoulli du 27.IV. 1750, et *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe* (1754), in *Musique raisonnée*, Textes choisis et présentés par C. Kintzler et J.-C. Malgoire, Paris: Stock, 1980, pp. 115 et 149.

<sup>43</sup> Pierre Boulez et al., *Oeuvre: fragment*, Paris: Louvre / Gallimard, 2008, p. 46 (il s'agit de la spirale du musée Guggenheim).

<sup>44</sup> P. Vergo, *Divine Order*, op. cit., p. 128-29.

<sup>45</sup> Cf. Anthony Beaumont, *Busoni the Composer*, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1985, pl. 34.

<sup>46</sup> Joseph Matthias Hauer, *L'essence du musical. Du melos à la timbale. Technique dodécaphonique*, Nice: Publications de la Faculté des Lettres, N.S. 51, 2000, p. 119.

<sup>47</sup> Felix Meyer / Heidy Zimmermann, *Edgar Varèse Komponist, Klangforscher, Visionär*, Basel: Sacher Stiftung, Mainz: Schott, 2006, p. 310-12.

<sup>48</sup> Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* (1858-72), Bruxelles: Mardaga, 1977, I, p. 12. Voir aussi les pp.19-20, 22, 28 et 134.

<sup>49</sup> Sur cette erreur, inlassablement répétée depuis plus de quarante ans, cf. notre mise au point [http://www.latribunedelart.com/Debats/Debats\\_2009/Magister\\_Dixit\\_499.htm](http://www.latribunedelart.com/Debats/Debats_2009/Magister_Dixit_499.htm)

# Plan des Werkes

## A. Analytischer:

1. Choral - Variationen (Einleitung — Choral und Variationen — Übergang)
2. Fuga I. 3. Fuga II. 4. Fuga III. 5. Intermezzo. 6. Variatio I. 7. Variatio II.
8. Variatio III. 9. Cadenza. 10. Fuga IV. 11. Corale. 12. Stretta.

## B. Architektonischer:

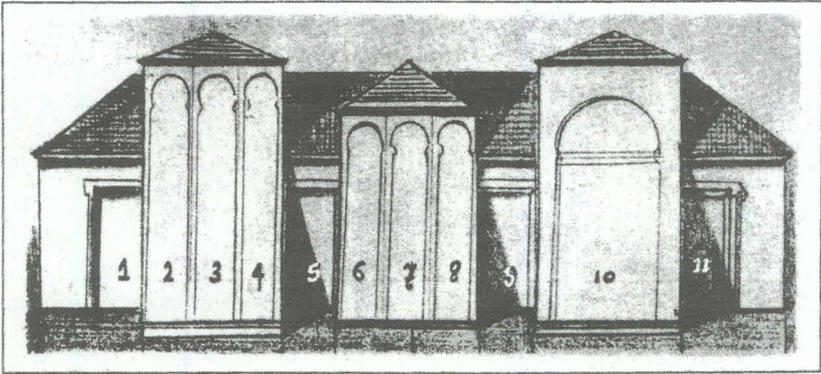


Fig. 5. Ferruccio Busoni, schéma de la *Fantasia Contrappuntistica* (1910).

en mal de reconnaissance sociale, l'Architecture arguait de sa parenté avec l'Arithmétique et la Géométrie pour revendiquer le statut d'art libéral aux côtés de l'Astronomie et de la Musique. En 1509, se fondant sur ses liens avec cette dernière, Luca Pacioli avait voulu introduire dans le cénacle d'un *quadrivium* élargi la Perspective, elle aussi d'essence numérique et proche de l'Architecture.<sup>50</sup> Une composition allégorique d'Étienne Delaune (fig. 6), puis *Le Cabinet des beaux Arts* de Charles Perrault, en prendront acte. Et Mersenne pourra écrire que « les massons ne méritent point [le nom] d'Architectes, puis que ceux-la ne savent point les raisons des concerts qu'ils font ».<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Luca Pacioli, *De divina proportione* (1509), ch. III, trad. Paris: Librairie du Compagnonnage, 1980, p. 56-57.

<sup>51</sup> Marin Mersenne, *Traité de l'harmonie universelle* (1617), Paris: Fayard, 2003, p. 338.

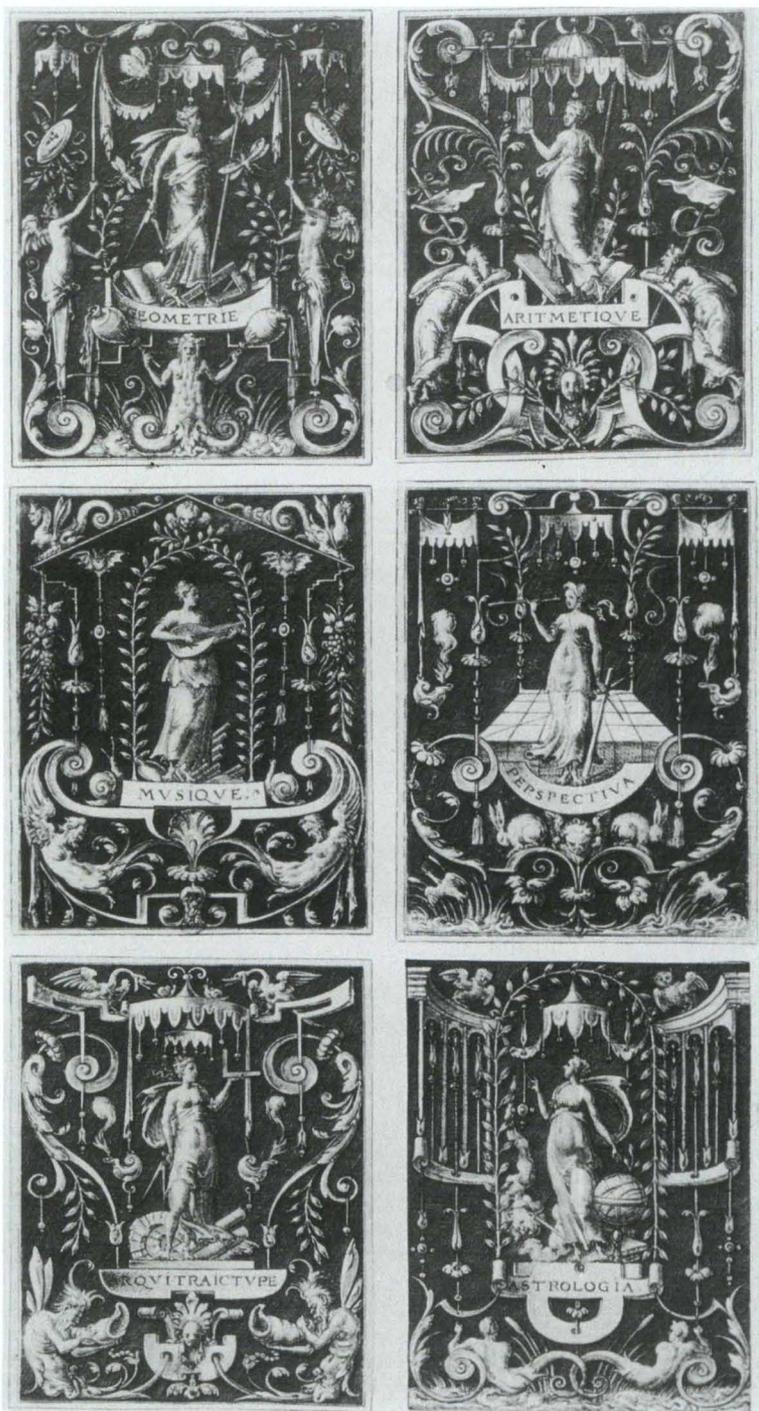


Fig. 6.  
 Étienne Delaune,  
*Allégories des  
 Arts libéraux*,  
 gravure sur bois,  
 avant 1573.

## Une certaine vision du monde

Sous le parrainage prestigieux des Anciens, Pythagore, Platon<sup>52</sup>, Aristote<sup>53</sup>, Vitruve<sup>54</sup>, Ptolémée<sup>55</sup>, ou Boèce<sup>56</sup>, architecture et musique communient ainsi sous les espèces du nombre. Les travaux de R. Wittkower<sup>57</sup>, J. Onians<sup>58</sup>, P. Naredi-Rainer<sup>59</sup> ou G. Hersey<sup>60</sup> ont mis en évidence l'importance des spéculations sur les proportions.<sup>61</sup> Brunelleschi cherchait déjà à « *ritrovare el modo de' murari eccellenti e di grandi artificio [sic] degli antichi e le loro proporzioni musicali* »<sup>62</sup>, et Alberti déclarait que « le principe tout entier de la délimitation sera donc tiré de l'enseignement des musiciens, qui ont le plus étudié ces nombres ». <sup>63</sup> En 1454, il écrivait à Matteo de' Pasti, chargé du

<sup>52</sup> Platon, *Timée*, 35 b-36 b.

<sup>53</sup> Aristote, *De l'âme*, III, 2, 426 b.

<sup>54</sup> Cf. Georg Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, trad. *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991.

<sup>55</sup> Sur l'influence de Ptolémée, cf. Bruce Stephenson, *The Music of the Heavens. Kepler's Harmonic Astronomy*, Princeton: Univ. Press, 1994, pp. 32 sq. et 102 sq.

<sup>56</sup> Boèce, *De institutione musica*, I, x. - Tous ces noms sont invoqués par Cesariano, *Vitruvius*, op. cit., à côté de ceux d'Orphée, d'Apollon et des Muses, ainsi que de Martianus Capella.

<sup>57</sup> Rudolf Wittkower, « The Problem of Harmonic Proportion in Architecture », in *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London: Tiranti, 1967, p. 101-166.

<sup>58</sup> John Onians, « How to Listen to High Renaissance Art », *Art History*, 1984, no. 4, p. 411-437.

<sup>59</sup> Paul Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst* (1982), Köln: DuMont, 1995<sup>5</sup>; « Musiktheorie und Architektur », in *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, p. 149-76; « Joh. Bernhard Fischer von Erlach und Joseph Fuchs. - Beziehungen zwischen Architektur und Musik », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Univ. Graz*, XXV, 1993, p. 275-90.

<sup>60</sup> George L. Hersey, *Architecture and Geometry in the Age of Baroque*, Chicago: Univ. Press, 2000 (notamment le ch. II, « Frozen Music », p. 22-51).

<sup>61</sup> Voir aussi Barbara Barthelmes, « Polyphonie der Proportionen. Zum Verhältnis von Architektur und Musik in der Renaissance », *Musica*, mars-avril 1985, p. 129-36, et Anne E. Moyer, « Music, Mathematics and Aesthetics: the Case of the Visual Arts in the Renaissance », in Philippe Vendrix (éd.), *Music and Mathematics in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout: Brepols, 2008, p. 114-146.

<sup>62</sup> Antonio di Tuccio Manetti, *Vita di Brunelleschi*, a cura di Carlachia Perrone, Roma: Salerno Editrice, 1992, p. 64. Je remercie Chiara Savettieri d'avoir attiré mon attention sur ce passage. Voir aussi la remarque de Leonardo Benevolo, « Indagine sul S. Spirito di Brunelleschi », *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura di Roma*, no. 85-90, 1968, p. 1-52 (17): « La teoria delle proporzioni armoniche - appresa da Paolo Toscanelli o anche solo dai testi che circolavano allora a Firenze - è stata applicata all'architettura solo per quel tanto che serviva a mettere ordine nel sistema tradizionale di quotazione, senza perdere di vista il contatto con la realtà costruttiva ... ».

<sup>63</sup> Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, éd. Pierre Caye / Françoise Choay, Paris: Seuil, 2004, p. 443 (livre IX, ch. V). Sur son esthétique numérique et musicale, cf. Paul-Henri Michel, « L'esthétique arithmétique du Quattrocento: une application des médiétés pythagoriciennes à l'esthétique architecturale », in *Mélanges offerts à Henri Hauvette*, Paris: Presses françaises, 1934, p. 181-89, et Paul Naredi-Rainer, « Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L.B. Albertis », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Univ. Graz*, XII, 1977, p. 81-213.

chantier du *Tempio Malatestiano*, que tout changement dans les proportions « *discorda tutta quella musica* ». <sup>64</sup> Quant à Serlio, il tenait le raisonnement suivant à propos de la *simmetria*: « *In questa facciata non son compartite le finestre d'eguale distanza [...] ma è una discordia concordante: come ancora avviene nella musica: percioche il Soprano, il Contrabasso, & il Tenore, & il Contralto, che acconcia il tutto, paiono discordi uno dall'altro nelle voci ...* » Et d'ajouter que « *per la bellissima arte del compositore, fanno quella grata armonia all'orecchie ...* » <sup>65</sup>

Dans son programme pédagogique, bientôt repris entre autres par Francesco di Giorgio Martini <sup>66</sup>, Jacopo de' Barbari <sup>67</sup>, Philibert de l'Orme <sup>68</sup>, et même Gioseffo Zarlino <sup>69</sup>, Vitruve avait déclaré: « Pour ce qui est de la musique, [l'architecte] doit y être consommé, afin qu'il sache la proportion canonique et mathématique ». S'il restait peu loquace sur le sujet, fondant l'exigence de cette « proportion musicale » <sup>70</sup> sur des raisons pratiques (militaires, acoustiques, voire hydrauliques), ses exégètes n'allaient pas manquer de développer cette « divine analogie » (pour reprendre l'expression de Valéry <sup>71</sup>) dont la récurrence est aussi constante dans la théorie architecturale que dans celle de la peinture. <sup>72</sup> C'est ainsi que Cesare Cesariano consacre un chapitre entier de son commentaire à la « *musicale scientia* » ou « *musica ratione* » <sup>73</sup>, tandis que Daniele Barbaro déclare: « *Questa bella maniera si nella musica, come nell'architettura è detta eurithmia* », et multiplie les comparaisons pour définir consonance et harmonie: « *Similmente è nella citara [...] come nel cantare [...] come avviene a quei musici ...* ». <sup>74</sup> Francesco Colonna, Fra Giocondo, Francesco Giorgi [Zorzi] <sup>75</sup>,

<sup>64</sup> Lettre de novembre 1454, publiée par Corrado Ricci, *Il Tempio malatestiano*, Milano: Bestetti & Tumminelli, 1974, p. 587.

<sup>65</sup> Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva*, Venezia: Giacomo de' Franceschi, 1619, repr. Farnborough: Gregg, 1964, Libro Settimo, p. 168.

<sup>66</sup> Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare* (1470-92 c.), Milano: Polifilo, 1967, I, p. 37-38.

<sup>67</sup> Jacopo de' Barbari, « De la ecellentia de pitura », in Paola Barocchi (éd.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano: Ricciardi, 1971, I, p. 67.

<sup>68</sup> Philibert de l'Orme, *Le premier tome de l'architecture*, Paris: F. Morel, 1568, fol. 1v et 10v-11r. La question de l'acoustique est ici spécifiquement étendue à la musique: il s'agit de « faire resonner & ouyr la parole & voix [...] chose requise aux Temples & Eglises pour les prédications qui s'y font, & psalmes ou autres choses qui s'y chantent .. »

<sup>69</sup> Gioseffo Zarlino, *Istituzioni harmoniche*, Venezia: Francesco dei Franceschi, 1573, p. 8.

<sup>70</sup> Vitruve I, i et V, iii, trad. Claude Perrault, Paris: Coignard, 1684, repr. Liège: Mardaga, 1996, pp. 6 et 158.

<sup>71</sup> Valéry, *Eupalinos*, op. cit., p. 39.

<sup>72</sup> Des exemples dans notre « Fonctions de l'analogie musicale dans les théories picturales », in *Contrepoints*, op. cit., p. 19-32.

<sup>73</sup> Cesare Cesariano, *Vitruvius*, op. cit., Liber V, ch. iv, p. 76-78. Voir aussi p. 11.

<sup>74</sup> Daniele Barbaro, *Vitruvio. I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati*, 1567, repr. Milano: Il Polifilo, 1983, p. 53. Voir aussi les pp. 14, 18-19 et 227-43.

<sup>75</sup> Cesare Vasoli, « Il tema musicale e architettonico della « *Harmonia mundi* » da Francesco Giorgio Veneto all'Accademia degli Uranici e a Gioseffo Zarlino », *Musica e storia*, VI, 1998, no. 1, p. 193-210.



Giovanni Battista Caporali<sup>76</sup>, Giacomo Soldati, Vignola, Andrea Palladio<sup>77</sup>, Juan Bautista Villalpando (fig. 7) ou Vincenzo Scamozzi ont tour à tour varié le thème de l'architecture harmonique fondée sur les proportions musicales.<sup>78</sup> Ils furent bientôt suivis par Charles Étienne Briseux<sup>79</sup>, La Font de Saint-Yenne<sup>80</sup> ou Bernardo Antonio Vittone.<sup>81</sup> Pour Nicolas Le Camus de Mézières de même, la musique « a les rapports les plus intimes avec l'Architecture: ce sont les mêmes consonances et les mêmes proportions ». <sup>82</sup> Et Diderot, dans l'*Encyclopédie*, fait également allusion aux « rapports » que musique et architecture ont en commun.<sup>83</sup>

François Blondel avait consacré un chapitre entier de son *Cours* à un éloge de l'*Architecture harmonique ou application de la doctrine des proportions de la Musique à l'Architecture*, ouvrage de « Monsieur Ouvrard cy-devant Maître de Musique à la Sainte Chapelle ». <sup>84</sup> Dans son traité, publié en 1679, ce dernier précisait l'analogie en ces termes: « Et comme dans la Musique tous

<sup>76</sup> Cf. F. Alberto Gallo, « La musica nel commento a Vitruvio in C. Cesariano (Como, 1521) e G.B. Caporali (Perugia, 1536) », in *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento*, Perugia: Università, 1981, p. 89-92.

<sup>77</sup> Erik Forssman, *Visible Harmony : Palladio's Villa Foscari at Malcontenta*, Stockholm: Sveriges Arkitekturmuseum, Konsthögskolans Arkitekturskola, 1973. L'analyse de R. Wittkower (op. cit., p. 126 sq.) a donné lieu à un débat. Cf. Eugenio Battisti, « Un tentativo di analisi strutturale del Palladio tramite le teorie musicali del Cinquecento e l'impiego di figure retoriche », *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, XV, 1973, p. 211-32; Deborah Howard / Malcolm Longair, « Harmonic Proportion and Palladio's Quattro Libri », *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLI, no. 2, march 1982, p. 116-43, et Branko Mitrovic, « Palladio's Theory of Proportions and the Second Book of the *Quattro libri dell'architettura* », *ibid.*, XL, 1990, no. 3, p. 279-92.

<sup>78</sup> Cf. Ann E. Moyer, *Musica Scientia: Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca: Cornell Univ. Press, 1992, et P. Vergo, *Divine Order*, op. cit. ch. IV.

<sup>79</sup> Charles Étienne Briseux, *Traité du beau essentiel dans les arts ... avec un traité des proportions harmoniques*, Paris, 1752. Cf. Marie-Pauline Martin, « L'analogie des proportions architecturales et musicales: évolution d'une stratégie », in D. Rabreau / D. Massounie, *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture français*, Paris: Ed. du Patrimoine, 2006, p. 40-47.

<sup>80</sup> La Font de Saint-Yenne, « Remarques sur ce qui est dit de l'Architecture dans l'Esprit des beaux Arts » (1753), in *Œuvre critique*, éd. E. Jollet, Paris: ENSBA, 2001, p. 266-74 (270-72). Il s'agit ici d'une polémique contre Laugier.

<sup>81</sup> Werner Oechslin, « Musik und Harmonie: Universalien der Architektur. Versuche der Annäherung », *Daidalos*, 17, 1985, p. 59-73.

<sup>82</sup> Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris 1780, repr. Genève: Minkoff, 1972, p. 11.

<sup>83</sup> Denis Diderot, « L'origine et la nature du Beau » (1752), in *Oeuvres esthétiques*, Paris: Garnier, 1959, p. 419.

<sup>84</sup> François Blondel, *Cours d'architecture*, Paris: l'Auteur, 1698<sup>2</sup>, p. 756-58. - Sur René Ouvrard et son *Architecture harmonique* (1679), cf. Philippe Vendrix, « Proportions harmoniques et proportions architecturales dans la théorie française des XVIIe et XVIIIe siècles », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XX, no. 1, June 1989, p. 3-10, et Vasco Zara, « Dall'*Hypnerotomachia Poliphili* al Tempio di Salomone: modelli architettonico-musicali nell'*Architecture harmonique* di René Ouvrard, 1679 », in Sabine Frommel / Flaminia Bardati (éd.), *Migration, mutation, métamorphose : la réception des modèles 'cinquecenteschi' dans l'art français du XVIIe siècle*, Paris: Droz, 2009, p. 131-56.

les sons qui ne sont pas dans les proportions, ou qui n'ont pas les rapports, sont désagréables à l'oreille et l'offensent, nous prétendons aussi que dans l'Architecture toutes les dimensions, ou mesures qui ne seront pas dans ces proportions, ou qui n'auront pas les convenances, choqueront la vue, et ne feront aucun agrément. » (p. 9). Une déclaration qui rappelle celle de Palladio, dans un mémoire de 1567: « Les proportions des voix sont harmonie pour les oreilles; celles des mesures sont harmonie pour les yeux ». <sup>85</sup> Poussant la comparaison jusque dans le détail, Blondel commente ici les mensurations d'une base de colonne (fig. 8) par ces mots: « C'est peut-être par la même raison que la division des bandes de l'architrave Ionique suivant ces nombres 5, 4, 3, nous semble belle, parce qu'elle produit en Musique une consonance ... ». <sup>86</sup> Mais Charles Perrault réfutait cette analogie: « La comparaison des ornements de l'architecture avec les accords de la musique n'est nullement recevable », peut-on lire dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*. <sup>87</sup> Quant à son frère Claude, autre avocat des Modernes, il allait lui aussi refuser le dogmatisme des proportions canoniques et lui opposer un relativisme empirique. <sup>88</sup>

C'est également par le truchement des *ratios* que la musique assumait longtemps le rôle de modèle d'unité, tant de l'œuvre que de l'univers: le corps humain et le cosmos seraient ainsi régis par un même système de proportions harmoniques. <sup>89</sup> Blondel cite à deux reprises l'adage de Pythagore, selon qui « la nature est toujours la même en toutes choses ». Rameau invoquera à son tour son autorité pour affirmer que « le principe de tout est un ». <sup>90</sup> Et c'est aussi par le jeu des proportions que la doctrine de la musique des sphères, ou *musica mundana*, avait engendré au Moyen âge celle d'un Dieu architecte assurant l'harmonie de la Création. Johannes Kepler développera l'inventaire des consonances célestes <sup>91</sup>, tandis que certaines planches des traités de Robert

<sup>85</sup> Andrea Palladio, *Les quatre livres d'architecture*, Paris: Arthaud, 1980, p. 10.

<sup>86</sup> Blondel, op. cit., p. 759-60. Pour une analyse détaillée de cette démonstration mathématique, cf. Hersey, op. cit. p. 37-41, et la réfutation de Vasco Zara, « Suono e carattere della base attica. Itinerari semantici d'una metafora musicale nel linguaggio architettonico francese del Settecento », in *Musica e Storia* 2009 (Actes du Colloque « Nuove fonti per l'estetica musicale », Venezia: Fondazione Levi, 2006), p. 1-32.

<sup>87</sup> Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Paris: Coignard, 1692<sup>2</sup>, repr. Genève: Slatkine, 1971, p.136. Même réfutation chez Bernin de Saint-Hilarion, cf. Maria Luisa Scalvini et Sergio Villari, « Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion », *Aesthetica preprint*, 42, 1994, pp. 5-51.

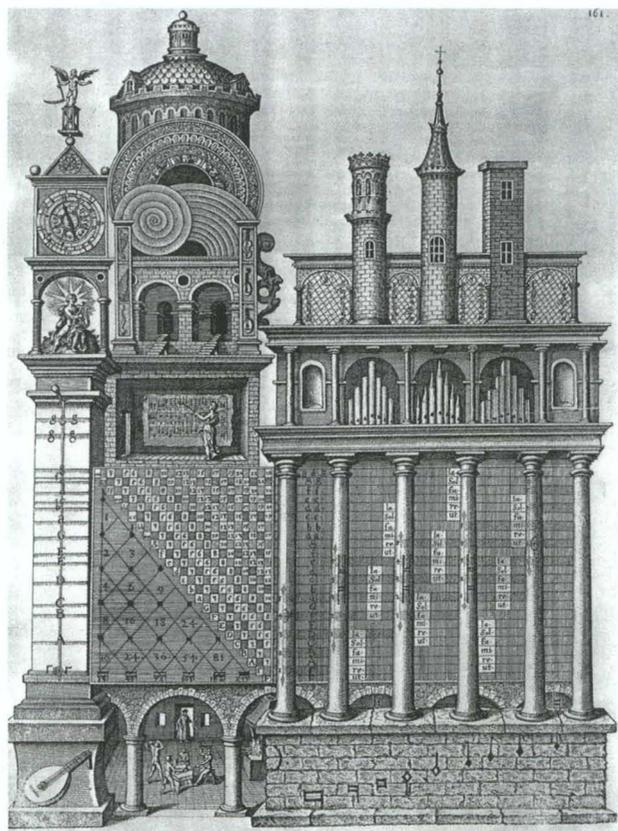
<sup>88</sup> Sur la polémique entre Ouvrard et Claude Perrault, cf. Philippe Vendrix, « L'augustinisme musical en France », *Revue de musicologie*, LXXVIII, 1992, no. 2, p. 250-54. Et sur le lien entre les deux débats, Vasco Zara, « Antichi e Moderni tra Musica e Architettura. All'origine della Querelle des Anciens et des Modernes », *Intersezioni, Rivista di storia delle idee*, XXVI, no.1, aprile 2006, p.191-210.

<sup>89</sup> Cf. C. Vasoli. op. cit. note 75.

<sup>90</sup> Jean Philippe Rameau, « Nouvelles réflexions sur le principe sonore », in *Code de musique pratique*, op. cit., p. 189.

<sup>91</sup> Cf. Stephenson, *The Music of the Heavens*, op. cit.

Fig. 9. Robert Fludd, *Templum Musicae*, in *Utriusque mundi ... historia*, 1618.



Fludd (*Utriusque mundi*, 1618)<sup>92</sup> (fig. 9) ou d'Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) représentent encore l'essence musicale de l'univers sous la forme d'édifices. Au XXe siècle, cette dimension cosmique réapparaîtra sous les espèces du "Temple", utopie proposée par Scriabine et mise en oeuvre dans le projet de coupole du *Temple de lumière* d'Ivan Wyschnegradsky (1943-44), formée d'une mosaïque de couleurs correspondant aux douze demi-tons de la gamme chromatique. Dès 1919, au sein du groupe de la *Gläserne Kette*, Hermann Finsterlin, Bruno Taut, Wassili Luckhardt ou Wenzel Hablik ont fantasmé sur une architecture cosmique, dont sont issus certains projets de salles de musique, comme ceux de Hans Poelzig à Dresde (1918) et Salzbourg (1921), ou la Philharmonie de Berlin, construite par Hans Scharoun en 1963.

<sup>92</sup> Pour une exégèse du frontispice du *Templum Musicae*, cf. Peter J. Ammann, « Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd », *Journal of the Warburg Institute*, XXX, 1967, p. 198-227 (205-206). Et pour sa controverse avec Kepler, p. 110 sq.

## Parallélismes

L'image de la musique a toujours été ambivalente. A.W. Schlegel l'avait déjà remarqué.<sup>93</sup> D'un côté, nourrie de mathématique pythagoricienne, elle apparaît comme un système de proportions dont Rameau, après Zarlino, affirmera le fondement « naturel » par la théorie des harmoniques. De l'autre, envisagée en tant qu'expression subjective, émotionnelle, vague, laissant libre cours à l'imagination de l'auditeur par le jeu d'associations, la musique semble relever de la rhétorique, voire de la psychologie. De part et d'autre, l'architecture s'y est trouvé des correspondances.

Souvent invoquée comme un modèle de rigueur scientifique, la musique incarnait pour Rameau « les lumières de la raison ». <sup>94</sup> C'est encore la rationalité qu'elle représentera pour Valéry, aux yeux de qui elle fournit à l'architecture l'exemple « d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celle des êtres, mais celles des formes et des lois ». <sup>95</sup> Et Fausto Melotti pourra estimer que « l'architecture des Grecs, la peinture de Piero della Francesca, la musique de Bach, l'architecture rationnelle sont des arts « exacts » ... ». <sup>96</sup>

D'autre part, les théories sur l'expressivité des genres (ou *genera dicendi*<sup>97</sup>) et des caractères<sup>98</sup> ont souvent été associées à celle des ordres architecturaux, que Vitruve nomme également *genera*<sup>99</sup>, et à celle des modes musicaux, revendiqués par Poussin.<sup>100</sup> Le commentaire des illustrations d'Abraham Bosse pour la *Rhétorique des Dieux* de Denis Gaultier (1652), précise que « comme chacun de ces modes est propre à exciter certaines passions [...] l'on a représenté dans chacun les actions que le mode fait naître [...] et mesmes l'on a observé d'y faire l'Architecture conforme à ces modes ». <sup>101</sup> (En effet, le dorien y est traduit par l'ordre dorique). Si l'architecture et la musique peuvent

<sup>93</sup> A.W. Schlegel, *Vorlesungen*, op. cit., p. 366.

<sup>94</sup> Rameau, *Musique raisonnée*, op. cit., p. 50.

<sup>95</sup> Paul Valéry, *Eupalinos*, op. cit., p. 56.

<sup>96</sup> Fausto Melotti, *L'art du contrepoint*, Antibes: Musée Picasso, Milan: 5 continents, 1992, p. 21.

<sup>97</sup> La doctrine classique des trois styles remonte à Cicéron, *Orator*, 69-74 et 100.

<sup>98</sup> Cf. Yves Pauwels, « *Harmonia est discordia concors*: le modèle musical dans l'architecture des temps modernes », in Christophe Charraud (éd.), *L'harmonie*, Orléans: I.A.V., 2000, p. 313-25 (319).

<sup>99</sup> Erik Forssman, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jh.*, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1961, p. 13; John Onians, *Bearer of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton: Univ. Press, 1988, p. 36-40 et p. 208 sq.

<sup>100</sup> Lettre à Chantelou du 24 nov. 1647, in Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris: Hermann, 1964, p. 123-24. Cf. Jan Bialostocki, « Das Modusproblem in den bildenden Künsten » (1961), in *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln: DuMont, 1981, p. 12-42, et Vasco Zara, « Modes musicaux et ordres d'architecture: migration d'un modèle sémantique dans l'oeuvre de Nicoloas Poussin », *Musique - Images - Instruments, Revue française d'Organologie et d'iconographie musicale*, X, 2008, p. 62-79.

<sup>101</sup> David J. Buch, « The Coordination of the Text, Illustration, Music in a XVIIth-Cent. Lute Manuscript: *La Rhétorique des Dieux* », *Imago Musicae*, VI, 1989, p. 39-81 (57 et fig. 9).

ainsi pareillement s'apparenter à l'art du discours, c'est dans la mesure où il s'agit de la convenance de la forme au contenu. « *In qual maniera le Harmonie si accommodino alle soggette Parole* », annonce le titre d'un chapitre du traité de Zarlino, qui demande aussi que « *ogni cosa sia fatta con proportione* ». <sup>102</sup>

La notion de rythme, apparentée à celle d'eurythmie <sup>103</sup>, s'affirme enfin comme un autre dénominateur commun du visible et de l'audible. Les *Espaces rythmiques* d'Adolphe Appia en fournissent une illustration privilégiée. <sup>104</sup> Et l'actualité de cette catégorie critique dans l'analyse architecturale est illustrée entre autres par Y. Pauwels qui, en quelques pages consacrées à Philibert de l'Orme, utilise pas moins de vingt-trois fois le terme de « rythme ». <sup>105</sup> Schelling, pour qui l'architecture est « musique dans l'espace », proposait déjà, au sujet des triglyphes et des entre-colonnements, l'idée d'un « rythme architectural » fondé sur l'équivalence entre distances spatiales et temporelles. <sup>106</sup> C'est sur le même principe que se baseront les « travées rythmiques » de Geymüller. <sup>107</sup> L'opposition des arts du temps et de l'espace énoncée par Lessing semblait pourtant s'être maintenue tout au long du XIXe siècle. Schopenhauer, par exemple, fidèle à l'opposition développée dans le *Laocoon*, réaffirmait encore leur étanchéité en excluant de la musique toute dimension spatiale, ce qui ne l'empêchait pourtant pas de déclarer: « *Der Rythmus ist in der Zeit, was im Raume die Symmetrie ist* », seule analogie à ses yeux entre musique et architecture. <sup>108</sup>

La prise en considération de la mobilité du spectateur a marqué l'avènement d'une esthétique de la réception. Dans cette perspective dynamique, Soufflot en 1741, J. D. Leroy en 1764, puis A. Schmarsow en 1897 avaient déjà introduit la dimension temporelle. <sup>109</sup> À cette intégration de la durée dans l'architecture correspondra bientôt celle de l'espace dans la musique. Proust décrit ainsi

<sup>102</sup> Gioseffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche*, Venezia 1558, IVa parte, ch. 32, p. 339.

<sup>103</sup> Pierre Caye, « Eurythmie et *Temperantia*. Du modèle musical au modèle architectural de la *Politeia* », in F. Malhomme / A.G. Wersinger (éd.), *Musikè et Areté. La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'Âge moderne*, Paris: Vrin, 2007, p. 167-74. Voir aussi P. Vergo, *Divine Order*, op. cit., pp. 126 sq. et 147 sq.

<sup>104</sup> Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1986, II, pp. 105-110 et 300-327. Voir aussi Jörg Zutter, « La musique rendue visible », in *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale*, Lausanne: Payot, 1992, p. 109-122.

<sup>105</sup> Yves Pauwels, *L'architecture au temps de la Pléiade*, Paris: Monfort, 2002, p. 100-103.

<sup>106</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, op. cit., p. 234-35 (590-91).

<sup>107</sup> Heinrich von Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart: Bergsträsser / Kröner, 1898-1901, pp. 384-93 et 666.

<sup>108</sup> Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, op. cit., II, p. 527. Dans une note, II, p. 581, il concède cependant que le temps peut intervenir dans la peinture et la sculpture, mais reste muet sur l'architecture.

<sup>109</sup> Cf. Georg Germann, « Espace et spatialité », in *Aux origines du patrimoine bâti*, Golion: Infolio, 2009, p. 117-48. - Sur la question du déplacement du spectateur, cf. Étienne Gilson, *Matières et formes. Poétiques particulières des arts majeurs*, Paris: Vrin, 1964, p. 58-59: « l'architecture se marche, mais ne marche pas », tandis que « la symphonie ne se parcourt pas, elle court ». Pour d'autres réflexions sur la comparaison entre musique et architecture, cf. pp. 51 et 72-75.

l'écoute de la sonate de Vinteuil: « [Swann] s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique ».<sup>110</sup> Baudelaire déjà projetait dans la musique de Wagner « un immense horizon » et un « espace étendu »<sup>111</sup>, Spengler parle d'« espace sonore infini ».<sup>112</sup> P. Zumthor, qui conçoit l'architecture comme un instrument pour recueillir le son, écrira aussi: « J'entre dans la musique en l'écoutant. Elle est un espace ».<sup>113</sup> Ce double rapprochement devait susciter de nouvelles expériences.<sup>114</sup> En 2005, pour l'exécution de *Chroma* de Rebecca Saunders, les musiciens étaient dispersés dans tous les étages du Musée de Genève, où les auditeurs se déplaçaient librement

Il convient enfin de rappeler le rôle du grand débat sur la musique instrumentale. Au XVIIIe siècle déjà, Chatellux ou Chabanon avaient associé, dans leur critique du dogme de la *mimesis*, architecture et musique considérées comme des exemples d'autonomie.<sup>115</sup> Schopenhauer, estimant que celle-ci n'a pas besoin des mots, allait défendre son indépendance en condamnant toute imitation.<sup>116</sup> Avec l'avènement de la peinture non-figurative, l'architecture assumera à nouveau, aux côtés de la musique, le rôle de modèle d'abstraction et de purisme. Kupka et Kandinsky ne manqueront pas de se servir de l'argument.<sup>117</sup> Ainsi que Ben Nicholson: « *the kind of painting which I find exciting [...] is both musical and architectural, where the architectural construction is used to express a « musical » relationship between form, tone and colour...* ».<sup>118</sup>

<sup>110</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1917), *À la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard [Pléiade], 1963, I, p. 209.

<sup>111</sup> Charles Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1861), in *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard [Pléiade], 1976, II, p. 784-785.

<sup>112</sup> Spengler, *Untergang des Abendlandes*, op. cit., p. 365.

<sup>113</sup> Peter Zumthor, *Atmospheres. Architectural Environments*, Bâle: Birkhäuser, 2006, pp. 41 et 29.

<sup>114</sup> Thüring Bräm (éd.), *Musik und Raum*, Basel: GS-Verlag, 1986; Jean-Marc Chauvel / Makis Solomos (éd.), *L'espace: Musique / Philosophie*, Paris: L'Harmattan, 1998.

<sup>115</sup> Chevalier de Chatellux, art. « Idéal », in *Supplément à l'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, arts et métiers*, III, Amsterdam: Rey, 1777, repr. Stuttgart: Frommann, 1967, p. 516-17; Michel Paul Guy de Chabanon, *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art*, Paris: Pissot, 1779, repr. Genève: Slatkine, 1969, p. 167.

<sup>116</sup> Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, op. cit., I, p. 368 et II, p. 574-76.

<sup>117</sup> Frantisek Kupka, *La création dans les arts plastiques* (1913), Paris: Cercle d'art, 1989, p. 217; Wassili Kandinsky, *Cours du Bauhaus*, in *Écrits complets*, éd. Ph. Sers, Paris: Denoël-Gonthier, 1970, III, p. 201, et *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), Bern: Benteli, 1973, p. 14.

<sup>118</sup> « Notes on « Abstract » Art », in Herbert Read, *Ben Nicholson. Paintings, Reliefs, Drawings*, London: Lund Humphries, 1955<sup>2</sup>, p. 27.

## Vers le *Gesamtkunstwerk*

« La musique est: *temps et espace*, comme l'architecture », écrivait Le Corbusier.<sup>119</sup> Peintre lui-même, il estimait que « l'architecture est la synthèse des arts [...] forme, volumes, couleur, acoustique, musique ».<sup>120</sup> Issu d'une famille de musiciens (sa mère enseignait le piano), il dessina la couverture d'une partition<sup>121</sup> de son frère Albert, violoniste et compositeur. Mélomane compétent et enthousiaste, le théoricien a souvent cultivé la métaphore musicale<sup>122</sup>, parlant de « consonances » des formes, de « symphonie » à propos de Chandigarh ou d'« acoustique visuelle » pour Ronchamp<sup>123</sup>, œuvre qu'il qualifiait par ailleurs de « contrepoint et fugue Musique grande musique ».<sup>124</sup> En 1923, c'est sur son affinité avec celle-ci qu'il fonda sa conception de l'architecture comme « pure création de l'esprit », renouant par là avec l'argumentation de l'ancien *paragone*<sup>125</sup>, de la « *cosa mentale* » de Léonard au plaidoyer de Schelling pour l'architecture comme « *Schöne Kunst* » libérée de toute contingence utilitaire.<sup>126</sup> Quant au problème des proportions harmoniques, il inspire les écrits de Le Corbusier comme sa pratique. Son *Modulor* - utilisé par Xenakis dans *Metastaseis* en 1955 - est un véritable manifeste pour l'unité cosmique, comme le définit son sous-titre: « Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique ». L'ouvrage s'ouvre sur une invocation de Pythagore, suivie d'une énumération qui va du chant grégorien aux « atonalistes de la dernière heure » en passant par Bach, Mozart, Beethoven, Debussy, Ravel, Satie et Stravinsky. L'auteur y déclare que chez lui « la musique est toujours présente », car « la musique et l'architecture dépendent de la mesure ».<sup>127</sup> Dans une conférence prononcée une vingtaine d'années plus tôt, la même énumération de compositeurs précédait cette déclaration: « Architecture et musique sont sœurs, très intimes [...] l'architecture est dans la musique, la musique dans l'architecture ».<sup>128</sup>

<sup>119</sup> Le Corbusier, *Modulor*, op. cit., p. 29.

<sup>120</sup> Id., *Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp*, Paris: Desclée de Brouwer, 1957, p. 27. Voir aussi *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, Genève: Musée Rath / Skira, 2006, et Peter Bienz, *Le Corbusier und die Musik*, Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg, 1999.

<sup>121</sup> Il s'agit de la *Sonate* pour violon solo, dont la typographie est composée à l'aide du *modulor*.

<sup>122</sup> Peter Bienz, « Vom « poetischen Schock » zum « akustischen Wunder » », *Georges-Bloch-Jahrbuch*, 5, 1998, p. 201-210.

<sup>123</sup> Le Corbusier, *Modulor 2 (La parole est aux usagers)*, Boulogne: L'architecture d'aujourd'hui, 1955, pp. 266, 300, 334.

<sup>124</sup> Le Corbusier, *Les carnets de la recherche patiente*, no. 2, Zurich: Girsberger, 1957, p. 47.

<sup>125</sup> Id., *Vers une architecture*, Paris: Crès, s.d. [1923], p. 175. Pour contester la réduction de l'architecture à sa fonction utilitaire, Le Corbusier se réfère également à la peinture et à la poésie. Sur l'histoire de la question, cf. Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden: Brill, 1992.

<sup>126</sup> Schelling, *Philosophie der Kunst*, op. cit. p. 219-24 (575-80).

<sup>127</sup> Le Corbusier, *Modulor*, op. cit., pp. 16, 131 et 29.

<sup>128</sup> Le Corbusier, *Précisions sur l'état présent de l'architecture*, Paris: Crès, 1930, rééd. Paris: Altamira, 1994, p.12.

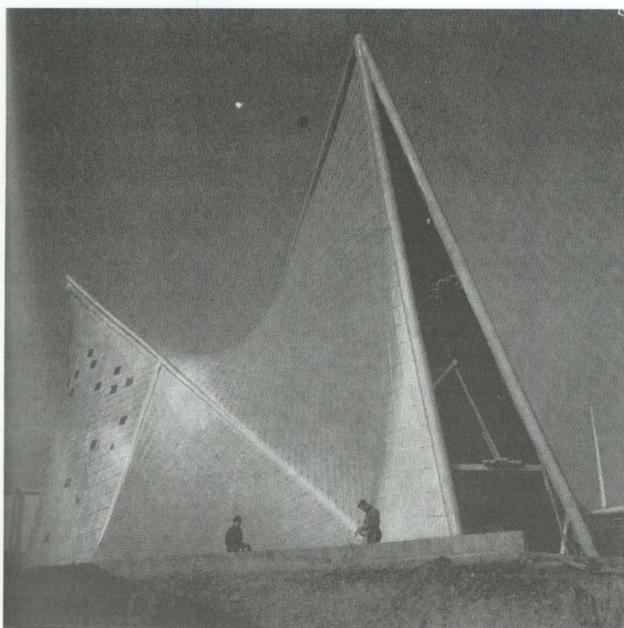


Fig. 10.  
Le Corbusier / Xenakis, *Pavillon Philips* à l'Exposition universelle de Bruxelles, 1958  
(Tiré de Le Corbusier et al., *Le Poème électronique*, Editions de Minuit, 1958).

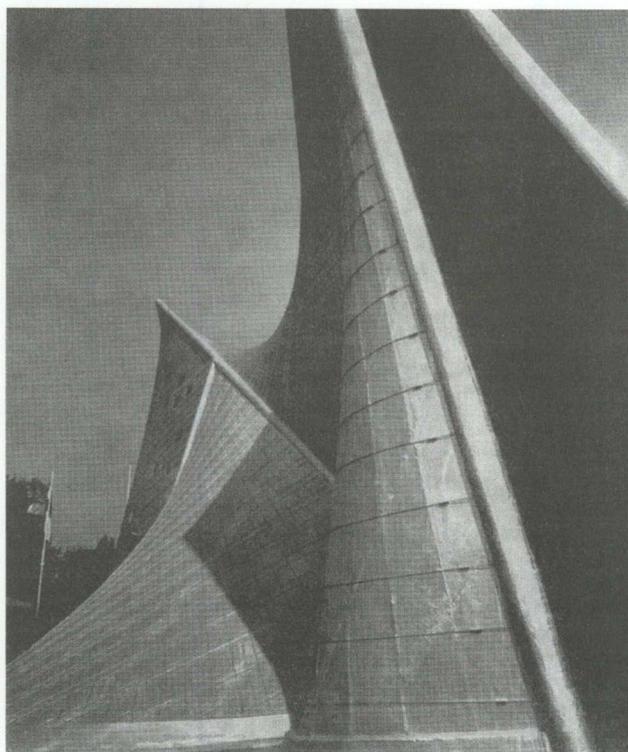


Fig. 11.  
Le Corbusier / Xenakis, *Pavillon Philips* à l'Exposition universelle de Bruxelles, 1958  
(Tiré de Le Corbusier et al., *Le Poème électronique*, Editions de Minuit, 1958).

Les pans de verre « musicaux » de la façade du couvent de la Tourette illustrent avec éclat cette « tangence de l'architecture et de la musique » chère à son collaborateur Xenakis, qui écrivait à ce propos: « Des arches pouvaient alors être jetées entre musique et architecture. Les pans de verre ondulatoires sont un exemple concret du passage du rythme, des échelles musicales (oreille) à l'architecture, comme plus tard le passage des *glissandi* en masse des cordes à la définition des coques réglées du pavillon Philips. » Et d'ajouter: « Cette démarche, cette expérience acquise chez et avec Le Corbusier, m'a [...] aidé à concevoir ma musique aussi comme un projet d'architecture ... ». <sup>129</sup> L'expérience devait en effet se renouveler à l'exposition de Bruxelles en 1958 (fig. 10 et 11) avec le *Poème électronique*, et s'enrichir de la collaboration d'un autre musicien, Edgar Varèse. Corbu l'avait rencontré en 1935 à New York lors d'un concert qu'il dirigeait, puis lui avait commandé en 1951 une musique pour l'Unité d'habitation de Marseille. En 1956 à Ronchamp, après avoir pris contact avec Olivier Messiaen, c'est encore Varèse qu'il chargeait d'un projet musical, sur lequel il devait revenir en 1964: il s'agissait d'installer un dispositif électronique sous les cloches de la chapelle. <sup>130</sup> Quant au pavillon de Bruxelles, par la rencontre de l'architecture, du cinéma, de la projection de lumières colorées et du son, il constituait une « vaste synthèse audiovisuelle », un « geste électronique total », selon les termes de Xenakis chargé de sa réalisation. <sup>131</sup> Aussi faut-il l'inscrire dans l'histoire moderne du *Gesamtkunstwerk*, dont les origines remontent à l'époque romantique, chez Runge notamment, qui avait conçu son cycle des *Heures* comme « *eine abstrakte malerische phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein eigenes Gebäude aufführen sollte* ». <sup>132</sup>

<sup>129</sup> Iannis Xenakis, « Préface », in S. Ferro et al., *Le Corbusier, Le couvent de la Tourette*, Marseille: Parenthèses, 1987, p. 5, repris dans *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 120. - Un colloque sur « musique et architecture » y était organisé en octobre 2008.

<sup>130</sup> Le Corbusier, Xenakis, Varèse et al., *Le poème électronique*, Paris: Minuit, 1958. Voir aussi Karen Michels, « Le Corbusier: Poème Electronique. Die Synthese der Künste im Philips Pavillon der Weltausstellung Brüssel 1958 », *Idea, Jhb. der Hamburger Kunsthalle*, IV, 1985, p. 147-63; Bart Lootsma, « Poème électronique: Le Corbusier, Xenakis, Varèse », in *Le Corbusier, Synthèse des arts, Aspekte des Spätwerks*, Karlsruhe: Badischer Kunstverein, 1986, p. 111-147; Gisela Baumann / Georg Weckwerth, « Klang und Baukunst », in *Klangkunst*, Berlin: Akademie der Künste, München: Prestel, 1996, p. 226-29.- Sur la genèse du projet: Bienz, op. cit., p. 97 sq., et Séverine Bridoux-Michel, « Musique, architecture, un projet multimédia: le Pavillon Philips de l'Exposition internationale de 1958 », in Roberto Barbanti et al., *Musiques, arts, technologies. Pour une approche critique*, Paris: L'Harmattan, 2004, p. 91-103, et « E. Varèse et Le Corbusier, ... à la conquête des temps modernes », in Timothée Horodyski / Philippe Lalitte, *Edgar Varèse. Du son organisé aux arts audio*, Paris: L'Harmattan, 2008, p. 279-92.

<sup>131</sup> Iannis Xenakis, « Notes sur un « geste électronique » » (1958), in *Musique de l'architecture*, op. cit., p. 197-202.

<sup>132</sup> Philipp Otto Runge, Lettre à son frère du 22.II.1803, in *Hinterlassene Schriften*, Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 1965, II, p. 202.

**Annexe :**  
**Magister dixit**  
**ou l'histoire d'un malentendu**

On entend parfois dire que pendant des générations après Aristote, les araignées avaient six pattes. L'autorité du maître aurait suffi à brouiller la vue des entomologistes. Il s'agit assurément d'une légende.<sup>1</sup> Toujours est-il que dans le premier dialogue de son fameux *Parallèle*, consacré à dénoncer «la prévention en faveur des Anciens», Charles Perrault confiait à l'abbé, son porte-parole, ce propos impertinent: «Autrefois il suffisait de citer Aristote pour fermer la bouche à quiconque aurait osé soutenir une proposition contraire aux sentiments de ce philosophe.»<sup>2</sup> Or ce phénomène n'est pas sans équivalents dans le domaine des sciences humaines d'aujourd'hui. En voici un exemple éloquent. Depuis près d'un demi-siècle, les historiens attribuent à saint Augustin une citation qui ferait de l'architecture une soeur de la musique. La formule est jolie et, comme dit le proverbe, *se non è vero, è ben trovato*. Mais elle est peut-être trop belle, et surtout, l'auteur du *De musica* n'a rien écrit de tel ! De plus, il ne s'est jamais occupé d'architecture, dont le terme même semble absent de ses écrits.<sup>3</sup> Si les mots *aedificium* ou *architectus* apparaissent incidemment dans le *De ordine* (II, 34) ou le *De religione* (XXII, 59), à l'occasion de digressions sur la symétrie, la musique y est absente. Et dans le *De Trinitate* (II-XIV, VII, 9), autre passage invoqué par Tanja Ledoux<sup>4</sup>, c'est la musique et la géométrie qui sont apparentées, mais l'architecture n'est pas mentionnée.

On se demandera pourquoi cette discipline n'a pas retenu son attention. Peut-être est-ce simplement parce que, comme l'a bien montré Dominique Iogna-Prat, l'église n'est pour Augustin qu'un «support, un contenant permettant d'évoquer un contenu [...] L'essentiel, en effet, n'est pas dans la pierre.»<sup>5</sup> Mais il y a sans doute aussi une raison plus générale. C'est qu'à l'époque, l'architecture ne faisait pas partie du *quadrivium* et n'avait qu'un statut d'art mécanique. En faire une soeur de la musique eût été contrevenir à la

<sup>1</sup> Aristote ne semble pas avoir mentionné le nombre des pattes des araignées. Seul Pline (Nat. Hist., XI, 258) leur en attribue parfois six. Sur cette question, cf. Steier, « Spinnentiere », in *Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart: Metzler, 1929, t. 27, col. 1786-1812 (1787).

<sup>2</sup> Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris: Coignard, 1688, p. 64.

<sup>3</sup> Le mot lui-même ne figure pas dans le grand *Augustinus-Lexikon* édité par Cornelius Mayer, Basél: Schwabe, 1986-94, II, p. 433-41, où l'on passe directement de *Arbor* à *Archium*. Rien non plus dans les *Concordantiae Augustinianae sive collectio sententiarum quae sparsim reperiuntur de David Lenfant*, Paris: Cramoisy, 1666, ou *aedificare* et ses dérivés sont pris dans un sens purement théologique. Et dans l'Encyclopédie d'Allen D. Fitzgerald (éd.), *Augustine through the Ages*, Grand Rapids: Eerdmans, 1999, l'architecture est absente.

<sup>4</sup> Tanja Ledoux, « Geometria e Musica: Sant'Agostino e una personificazione tardo medioevale », *Prospettiva*, no. 45, aprile 1986, p. 75-78.

<sup>5</sup> Dominique Iogna-Prat, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Eglise au Moyen Age*, Paris: Seuil, 2006, p. 36.

doxa codifiée par Martianus Capella, qui dit bien que l'Architecture, associée en l'occurrence à la Médecine, n'a rien à faire dans le cénacle des sciences célestes: «his mortalium rerum cura terrenorumque sollertia est nec cum aethere quicquam habent superisque confine ...»<sup>6</sup> T. Ledoux a cru distinguer dans le *Triomphe de saint Augustin* de la chapelle Bracciolini de S. Francesco al Prato à Pistoia une allégorie de l'Architecture. Mais G. Frings a bien montré que les deux colonnes qui y figurent sont en fait des attributs traditionnels de Jubal.<sup>7</sup> D'ailleurs, la présence des Arts libéraux assume ici une fonction tout à fait générale, qui n'implique pas une relation particulière avec chacun d'eux. Il en va de même dans le *Triomphe de saint Thomas* de la chapelle des Espagnols de S.M. Novella, le personnage honoré n'ayant aucun lien privilégié avec la musique. Ainsi, ce n'est que beaucoup plus tard, c'est à dire lorsque l'art de bâtir aura obtenu son admission parmi les Arts libéraux, que le théoricien de «l'architecture harmonique», René Ouvrard, pourra se référer à Saint Augustin.<sup>8</sup>

En remontant la chaîne des renvois, nous avons donc cherché à retrouver le coupable de cet anachronisme. L'origine du malentendu semble se situer chez Otto von Simson qui, dans son ouvrage classique sur la cathédrale gothique, renvoie à deux textes d'Augustin.<sup>9</sup> À notre grande surprise, nous avons dû constater que non seulement aucun des deux ne contient la fameuse déclaration sur la parenté des deux arts, mais encore qu'il y est même question de tout autre chose: de grammaire, de versification, de rythme, de géométrie et d'astronomie dans le premier cas<sup>10</sup>, et de danse dans le second.<sup>11</sup> Quant au passage du *De musica* parfois invoqué à ce sujet, il parle de la beauté des proportions dans le son, la lumière, les parfums, les saveurs et le toucher.<sup>12</sup> D'architecture, pas trace, malgré l'insistance de Simson, qui attribue à son auteur, à sept reprises sur deux paragraphes, un intérêt majeur pour cette discipline ! Le pape du gothique serait-il trahi par sa mémoire ? Aurait-il pris son désir pour une réalité ? Toujours est-il qu'après lui, personne n'est allé

<sup>6</sup> Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, IX, 891. Cf. Ilsetraut Hadot, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique: contribution à l'histoire de l'éducation et de la culture dans l'Antiquité*, Paris: Vrin, 2005, pp. 176, 407 et 474, qui montre que pour Augustin, l'architecture ne pouvait être comptée parmi les *disciplinae*.

<sup>7</sup> Gabriele Frings, «Dosso Dossi's Allegorie der Musik und die Tradition des *inventor musicae* im Mittelalter und Renaissance», *Imago musicae*, XI/XII, 1992-95, p. 156-203 (171-72).

<sup>8</sup> Philippe Vendrix, «L'augustinisme musical en France au XVIIe siècle», *Revue de musicologie*, LXXVIII, 1992, p. 237-255.

<sup>9</sup> Otto von Simson, *Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, p. 38. Rééditions en 1979 et 1982. La version originale, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, New York: Bollingen Foundation, 1956, fut également republiée en 1962. C'est dire son audience. - Pour une critique de Simson, cf. Peter Vergo, *That Divine Order: Music and the Visual Arts from Antiquity to the XVIIIth Century*, London: Phaidon, 2005, ch. III: «Gothic Architecture and Polyphony».

<sup>10</sup> Augustin, *De ordine*, II, 40-42.

<sup>11</sup> Id., *De libero arbitrio*, II, XVI, 42.

<sup>12</sup> Id., *De musica*, VI, xiii, 38.

vérifier la source, ne serait-ce que pour en connaître le contexte. Et chacun de se référer allègrement à l'autorité du Maître, sans même donner d'autre référence ! La liste est longue des victimes de cette confiance mal placée. H. von Einem<sup>13</sup>, G. Germann<sup>14</sup>, K. Michels<sup>15</sup>, T. Ledoux<sup>16</sup>, U. Steinhauser<sup>17</sup>, V. Zara<sup>18</sup> entre autres sont tombés dans le piège. Ainsi W. Perpeet, qui consacre pourtant un chapitre entier à l'esthétique d'Augustin, et donne pour chaque argument une référence précise, se contente-il également de renvoyer à Simson lorsqu'il mentionne le fameux jumelage.<sup>19</sup> Et il n'est pas jusqu'à Paul Naredi-Rainer, spécialiste reconnu en la matière, qui dans un article de 1985, affirme à trois reprises l'intérêt d'Augustin pour l'architecture en se basant sur Simson et Perpeet, qui lui-même citait Simson !<sup>20</sup> Curieusement, notre auteur ajoute même une nouvelle référence augustinienne, *De musica*, VI, xii, 38, où l'on parle de la beauté numérique, mais où l'architecture est aussi absente que dans les deux premiers textes ! Repris dans la cinquième édition de son ouvrage classique, *Architektur und Harmonie*, le thème est encore une fois développé, avec pour toute référence, on s'en doutait, Simson et Perpeet.<sup>21</sup> Décidément, le serpent n'a pas fini de se mordre la queue ...

<sup>13</sup> Herbert von Einem, «Man denke sich den Orpheus. Goethes Reflexion über die Architektur als vestumnte Tonkunst», *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, B. 81-83, 1977-1979, p. 91-113 (97-98).

<sup>14</sup> Georg Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p. 31, trad. *Vitruve et le vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991, p. 31.

<sup>15</sup> Karen Michels, «Le Corbusier: Poème Electronique. Die Synthese der Künste im Philips Pavillon der Weltausstellung Brüssel 1958», *Idea, Jhb. der Hamburger Kunsthalles*, IV, 1985, p. 147-63 (162, note 1)

<sup>16</sup> T. Ledoux, op. cit., p. 76.

<sup>17</sup> Ulrike Steinhauser, «Musik und Architektur», in *MGG*, 1997, VI, col. 729-45 (730).

<sup>18</sup> Vasco Zara, «Musica e Architettura», op. cit., p.19, et «Musique et Architecture: théories, composition, théologie (XIIIe-XVIIe siècles)», *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 11 | 2007, p.1, URL : <http://cem.revues.org/index1178.html>

<sup>19</sup> Wilhelm Perpeet, *Aesthetik im Mittelalter*, Freiburg / München: Karl Alber, 1977, p. 40.

<sup>20</sup> Paul Naredi-Rainer, «Musiktheorie und Architektur», in *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, p. 149-76 (172).

<sup>21</sup> Id., *Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst* (1982), Köln: DuMont, 1995<sup>5</sup>, p. 37

PIERRE PAUL RUBENS ET L'ICONOLOGIE  
DE LA *RESURRECTION DU CHRIST*

JACQUES DE LANDSBERG

Pierre Paul Rubens (1577-1640), revenu d'Italie en 1608, s'installe à Anvers à la veille de la Trêve de Douze Ans. Celle-ci apporte aux Pays-Bas du Sud une période de paix propice au développement économique et à la renaissance des arts. Les archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs à l'époque, se font de zélés propagateurs du catholicisme et encouragent l'art dans les églises, monastères, couvents et abbayes qui avaient été dépouillés de leurs statues et tableaux religieux par les iconoclastes calvinistes. Les artistes sont alors très sollicités et Rubens, précédé par sa renommée, reçut très vite de nombreuses commandes. Un nouveau style apparaît, que l'on appellera plus tard «baroque». C'est dans ce contexte qu'il convient de situer les différentes versions de la *Résurrection du Christ* peintes par Pierre Paul Rubens.

**La Contre-Réforme à Anvers**

Après la reprise d'Anvers en 1584 par les Espagnols sous les ordres d'Alexandre Farnèse, les réformés furent immédiatement écartés du pouvoir et les ordres religieux se mirent en devoir de reconquérir les âmes de leurs anciens fidèles. Les jésuites, l'ordre le plus puissant dans la métropole, se firent d'inlassables propagandistes de la foi et persécuteurs des protestants. Bien que peu nombreux, en comparaison avec les autres ordres, ils eurent dans leurs mains tout le pouvoir de l'Église. Mais au-delà de la politique religieuse, du culte, de l'enseignement et de la diffusion du catéchisme, ils s'ingérèrent dans la vie politique et culturelle, réalisant très vite l'intérêt que représentait l'art pour la propagation de la foi<sup>1</sup>. Ils firent alors de leurs églises de véritables

<sup>1</sup> Les jésuites publieront à Anvers, en 1593, l'*Evangelicae historiae imagines*, conçu par le jésuite Jérôme Nadal qui avait été un proche collaborateur d'Ignace de Loyola. Cet ouvrage reprenait, sous

palais: dans des décors luxuriants où les ors, les marbres polychromes et les stucs s'entremêlaient, ils élevèrent des autels en marbre, à fronton brisé et à colonnes salomoniques, pourvus chaque fois de retables déclinant de diverses manières le thème du «Triomphe du nom de Jésus».

## Le Concile de Trente

La Réforme protestante avait privé l'Église de Rome de la moitié de ses fidèles. Celle-ci, de plus en plus déchirée et affaiblie, devait réagir et sauver ce qui restait du catholicisme.

Convoqué par le pape Paul III en 1542 (bulle *Laetare Jerusalem*), un concile s'ouvrit le 15 décembre 1545 dans la ville de Trente et siégea à trois reprises: de 1545 à 1548, de 1551 à 1552 et de 1562 à 1563. Ce fut le concile de la Contre-Réforme qui proclama que les sources de foi ne se trouvaient pas uniquement dans l'Écriture (la *sola scriptura* des réformés), dont seule la *Vulgate* ou traduction de saint Jérôme était fiable<sup>2</sup>, mais aussi dans la Tradition, c'est-à-dire dans l'enseignement post-apostolique des Pères et docteurs, que l'Église seule était autorisée à interpréter. Le concile proclama que Jésus ressuscité était réellement présent (*praesentia realis*) dans le pain et le vin de l'eucharistie<sup>3</sup> qui s'opère par transsubstantiation de manière à ce qu'il ne reste absolument rien de la substance malgré les apparences. Le salut de l'âme se gagnait non seulement par la foi mais également par les œuvres. Les sept sacrements étaient maintenus et il était légitime d'acquérir des indulgences pour racheter ses péchés. Le concile reconnaissait la Vierge Marie mère de Dieu, le culte des saints et des anges et l'existence du purgatoire. Il entreprit également la rénovation de l'Église et prit une série de décrets disciplinaires réorganisant le clergé: le célibat des prêtres fut réaffirmé, les évêques devaient résider dans leurs diocèses, les curés seraient mieux formés et encadrés. Les décisions conciliaires<sup>4</sup> furent renforcées et précisées par la publication rapide d'un *Index* des livres condamnés (1564), d'un *Catéchisme* (1566) destiné à mieux instruire les fidèles des principes

la forme de 153 gravures dues aux frères Wierix, les sujets évangéliques recommandés aux élèves des collèges pour la méditation tels qu'ils avaient été illustrés tant par des artistes italiens que par des maîtres du nord. Voir à ce sujet Ralph DEKONINCK, *L'Invention de l'image de la Compagnie de Jésus entre Rome et Anvers*, dans: *Italia Belgica*, Bruxelles/Rome, 2005, pp. 167-170. Thomas GLEN pense que Rubens se serait «familiarisé avec cet ouvrage». Voir à ce propos: Thomas L. GLEN, *Rubens and the Counter Reformation*, New York, 1977, pp. 14-15.

<sup>2</sup> Il faudra attendre l'encyclique *Divini Afflante Spiritu*, publiée en 1943 par le pape Pie XII, pour que la *Vulgate* de saint Jérôme ne soit plus décrétée comme seule Bible officielle de l'Église catholique romaine.

<sup>3</sup> Un thème cher à Rubens tout au long de sa vie; il le traite déjà dès son retour à Anvers dans *La Glorification de la sainte Eucharistie*, 1609, Anvers, Saint-Paul.

<sup>4</sup> Les résolutions du Concile de Trente gouverneront l'Église catholique romaine jusqu'à l'*aggiornamento* du concile de Vatican II (1962-1965).

et mystères de la foi<sup>5</sup>, d'un *Bréviaire* (1568) et d'un *Missel* romain (1570).

Le 3 décembre 1563, au cours de sa 25<sup>ème</sup> et dernière session, le concile prit un décret gouvernant l'usage des «*saintes images*»<sup>6</sup> et définissant le cadre dans lequel les artistes étaient autorisés à représenter les sujets religieux. D'une part, reprenant les termes du décret du Concile de Nicée II (787), il commença par affirmer que la vénération rendue aux images ne s'adressait pas aux objets matériels mais aux personnes qu'elles figuraient. D'autre part, les pères conciliaires rappelèrent que l'art devait assurer un rôle didactique, qu'il devait rendre louange à Dieu et glorifier le Christ mort sur la croix et ressuscité, ainsi que les vertus de la Vierge et les mérites des saints martyrs. L'art se devait de séduire l'âme du fidèle et l'inciter à la prière et à la piété. Le concile exigea que l'artiste traitât les épisodes religieux décrits par la Bible d'une manière respectueuse du texte<sup>7</sup>, d'où serait bannie «*toute doctrine mensongère pouvant donner matière à une erreur dangereuse*», sans ajouts de faits imaginaires, d'ornements de «*vaine beauté*» et surtout d'éléments lascifs et impudiques. Tout devait être mis en œuvre pour éviter de détourner l'âme du fidèle de sa contemplation de Dieu<sup>8</sup>.

En vue d'une mise en pratique rapide et efficace, les décisions du concile furent rapidement codifiées. En 1564, l'écrivain Giovanni Andrea Giglio publie ses *Due dialoghi degli errori dei Pittori* où il critique les indécences<sup>9</sup> et engage l'artiste à respecter à la lettre le texte biblique. En 1582, l'archevêque de Bologne, le cardinal Gabriele Paleotti, dans son *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* impose à l'art sacré «*d'illuminer l'intelligence, d'exciter la dévotion et d'émouvoir le coeur*» par l'ordre, la clarté, la simplicité, la maîtrise des formes, le refus des extravagances formelles et ainsi de respecter le texte biblique. Il reprend les thèses de saint Bonaventure, à savoir que l'image sacrée doit aider la mémoire du fidèle et l'amener à la vénération de Dieu. Le cardinal Frédéric Borromée, cousin de saint Charles Borromée, exhorte dans son *De Pictura Sacra* les artistes à représenter le Christ «*ressemblant à sa mère*» car la Vierge est mère et épouse du Christ et de l'Église. Les évêques furent chargés de veiller à ce que l'art respecte les

<sup>5</sup> Le *Catéchisme du Concile de Trente* (ou *Catéchisme romain*) rédigé en réponse aux catéchismes de Luther (1529) et de Calvin (1536).

<sup>6</sup> Se référer à *De invocatione, veneratione et reliquis sanctorum, et de sacris imaginibus*, Concilium tridentinum, session XXV. Voir aussi Daniele MENOZZI, *Les Images, l'Église et les Arts visuels*, Paris 1991, p.152 et passim.

<sup>7</sup> Il faut noter que l'Église acceptera la représentation de scènes tirées des évangiles apocryphes comme le *Protévangile de Jacques* relatant l'enfance de Marie et la Nativité.

<sup>8</sup> «*...l'Église tridentine est d'autant plus iconophile qu'elle combat l'iconoclasme de la Réforme, et sa rhétorique fait d'autant plus appel aux sens, et notamment au sens de la vue, qu'elle combat une rhétorique raisonneuse et abstraite chez ses adversaires*» précise Marc FUMAROLI dans *L'École du Silence, Le sentiment des images au XVII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, 1998, p.260.

<sup>9</sup> Il dénonce avec virulence les nus du *Jugement dernier* de Michel-Ange (Vatican, chapelle Sixtine) qui seront pudiquement voilés par Daniele da Volterra, ce qui lui valut le surnom de *braghettonne*.

recommandations du Concile. Le temps de la fantaisie et de la liberté dans l'image religieuse était révolu. Dorénavant, ce seront les *Évangiles* et autres textes sacrés reconnus par l'Église qui gouverneront la main de l'artiste.

### **L'application des décisions du concile en matière d'image dans les Pays-Bas du Sud**

Au lendemain du Concile de Trente, les écrits italiens de Giglio, de Gabriele Paleotti et de Charles Borromée sont notifiés dans les Pays-Bas<sup>10</sup>. En 1570, Molanus (Joannes van der Meulen), professeur à l'Université de Louvain, fait paraître la première édition de son *De Picturis et Imaginibus sacris* dans lequel il part en guerre contre la manière profane de représenter les thèmes catholiques. En ligne avec les décrets du Concile, il rédige une sorte de code religieux<sup>11</sup>: l'artiste doit traiter les épisodes divins décrits dans la Bible d'une manière qui respecte le texte, sans ajouts de faits imaginaires, d'éléments lascifs ou impudiques, et doit vêtir les personnages de costumes de l'époque biblique et non plus d'habits à la mode du jour.

La même année, se tient le premier synode provincial de Malines qui ordonne de retirer des lieux du culte toutes statues et peintures qui apparaissent trop voluptueuses, voire obscènes, ou qui relèvent de la superstition. Le synode réitère l'interdiction de placer dans les églises de nouvelles œuvres d'art sans l'autorisation expresse de l'évêque.

En 1607, le troisième synode provincial de Malines rappelle les directives du décret du Concile de Trente que doivent respecter commanditaires et artistes. Il interdit également la représentation de personnages contemporains, tels les donateurs, dans le panneau central d'un triptyque.

En mai 1610, à Anvers, le troisième synode diocésain impose l'affectation du panneau central des triptyques à la représentation du Christ, de sa Vie, de sa Passion, de sa Résurrection, de son Ascension, ou, à tout le moins, à un sujet du Nouveau Testament. Il requiert que le maître-autel impressionne par sa grandeur et que le panneau central soit à la fois émouvant et convaincant. Le Christ doit être visible de loin par le fidèle pénétrant dans l'église, l'encourageant ainsi, selon les préceptes des *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola (1548), à se plonger dans les événements qui marquèrent la vie et la mort du Fils de Dieu jusqu'à les vivre au plus profond de lui-même<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Voir Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin, 1997, pp. 266-290.

<sup>11</sup> J. MOLANUS, *De Historia sanctarum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum* (lib. IV), Louvain, 1590. Voir pour une édition récente, *Traité des saintes images*, F. BOESPFLUG, O. CHRISTIAN et B. TASSEL, 2 vol., Paris, 1996.

<sup>12</sup> «La pédagogie des Exercices Spirituels est fondée sur l'exploitation du magnétisme des images». (A. CHASTEL, *Mythe et Crise de la Renaissance*, Genève 1989, p.245).

Ce climat de piété dans les Pays-Bas espagnols fut propice à une production importante d'images religieuses appelées à propager la foi et à contrer les protestants dans leur contestation de la vénération de la Vierge et des saints. La demande de retables explosa. Suite aux recommandations de saint Charles Borromée (*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesisticae*, diffusées à Anvers en 1572), les autels devinrent de plus en plus grands, décorés de sculptures ou encadrés de portiques, les rendant plus aptes techniquement à accueillir un seul et unique grand retable plutôt qu'un retable à volets. L'artiste était prié de se concentrer sur un sujet unique de manière à ce que le fidèle, dès son entrée dans une église, fût immédiatement attiré vers le retable du maître-autel.

## Rubens et la peinture religieuse

Profondément chrétien, Rubens fut un des artistes favoris des jésuites. Sur les 1403 oeuvres que lui attribue Michel Jaffé<sup>13</sup>, près de la moitié sont des œuvres à sujet religieux et, si on fait abstraction des *modelli*, *bozzetti* et répliques, ce sont environ 400 compositions religieuses à part entière que le maître anversois a produites. Il se partagea entre sa foi fervente de chrétien, son admiration de la beauté de l'art antique et son attachement aux idées des philosophes stoïciens<sup>14</sup>. Il n'hésita pas à mêler formes religieuses et profanes et à braver ainsi les consignes conciliaires, ce qu'acceptèrent ses amis jésuites bien qu'ils eussent souhaité que ses tableaux répondissent aux recommandations du concile de Trente<sup>15</sup>.

À son retour en 1608, Rubens découvre qu'à Anvers, à la différence de l'Italie, le triptyque est encore d'usage dans les églises bien qu'à ce moment-là naisse une forte demande de retables de grand format. Son expérience de ceux-ci, acquise en Italie<sup>16</sup>, le conduira à partir des années 1615 à ne plus peindre que de grands panneaux ou de grandes toiles où se mêleront tradition flamande et modernité italienne. À partir des années 1620, le maître anversois abandonne définitivement le triptyque<sup>17</sup> au profit de tableaux à sujet unique,

<sup>13</sup> Michel JAFFÉ, *Rubens, Catalogo completo*, Milan, 1989.

<sup>14</sup> C'est le stoïcisme de Sénèque que le peintre a ramené de son séjour en Italie et de sa fréquentation du philosophe flamand Juste Lipse (1547-1606). Grand spécialiste de Sénèque et de Tacite, Lipse est l'auteur du *De Constantia*, un ouvrage qui encourage «l'apathie stoïque» et qui sera un des livres de chevet de Rubens. Voir à ce propos, F. BAUDOUIN, *P.P. Rubens*, Anvers, 1977, p.343.

<sup>15</sup> Se référer notamment à Ulrich HEINEN, *Rubens zwischen Predigt und Kunst*, Weimar, 1996, pp. 23-44.

<sup>16</sup> Citons en particulier *Le Couronnement d'épines*, 1602, (Grasse, cathédrale), *Le Baptême du Christ*, 1605, (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) ou encore *L'Adoration des bergers*, 1607, (Fermo, San Filippo Neri).

<sup>17</sup> Notons une exception: en 1631-1632, Rubens reprendra pour une dernière fois la forme ancienne du triptyque avec le *Retable de saint Ildefonse* (Vienne, Kunsthistorisches Museum), peint pour l'autel de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg à Bruxelles.

c'est-à-dire à l'italienne, comme *La Montée au calvaire*<sup>18</sup> ou *Le Martyre de saint Liévin*<sup>19</sup>. Après 1630, année où il se marie avec Hélène Fourment, les sujets religieux deviennent de moins en moins nombreux et laissent la place à des thèmes mythologiques, historiques et dionysiaques.

## La Résurrection du Christ

La Bible rapporte qu'à l'horreur tragique de la Crucifixion succède l'exaltation de la Résurrection. Si la résurrection de Jésus n'est pas un fait objectif, c'est-à-dire conforme à la réalité et à son observation scientifique<sup>20</sup>, elle est pour les chrétiens une révélation reçue dans la foi<sup>21</sup>: c'est ce matin-là que naît le christianisme. La description des événements entourant la résurrection de Jésus relatés dans le *Nouveau Testament* varie d'un évangéliste à l'autre: chez *Matthieu* (XXVIII,1-9), il y a un tremblement de terre et un ange; chez *Marc* (XVI, 3-8), un jeune homme vêtu de blanc; chez *Luc* (XXIV,1-8), deux personnages angéliques éblouissants et, par contre, chez *Jean* (XX,1-10) on ne trouve aucune personne céleste présente. Personne n'a vu la résurrection du Christ, mais le Ressuscité s'est fait voir. Aucun récit de la vie de Jésus dont Rubens a eu ou pu avoir connaissance, comme par exemple la *Bible* ou la *Légende dorée*<sup>22</sup> ou encore les *Meditationes Vitae Christi* du Pseudo-Bonaventure ou les *Revelationes* de Brigitte de Suède, ne décrit la sortie du Christ du tombeau<sup>23</sup>. Ainsi, les quatre évangélistes et les autres sources chrétiennes ne fournissent que très peu d'éléments concrets qui pouvaient inspirer ceux qui allaient essayer de mettre en image la Résurrection.

<sup>18-19</sup> Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

<sup>20</sup> Mais pour qui, comme le rappelle Luther, la foi suffit (*sola fides*), point n'est besoin de preuves historiques.

<sup>21</sup> C'est le « *Credo quia absurdum* » de Tertullien: « *le Fils de Dieu est mort. Il a été enseveli et il s'est révélé; ce fait est certain, parce qu'il est impossible* » (TERTULLIEN, *De Carne Christi*, 5,4, vers 210, Paris, rééd. 1975).

<sup>22</sup> Voir « *Les Sept considérations sur la Résurrection de Notre Seigneur* », dans: Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduction de J-B.M. ROZE, Paris, 1967, Vol.1, pp. 271 et seq.

<sup>23</sup> Seule, la littérature apocryphe, dans un texte unique, va se risquer à dissiper le mystère du tombeau vide: *l'Évangile de Pierre*, un texte pseudépigraphique, datant des années 130-135 et découvert en 1887 à Akhmîm (Haute-Égypte) dont bien évidemment Rubens n'eut jamais connaissance, décrit avec détails la Résurrection: «35. *Dans la nuit qui précéda le dimanche, tandis que les soldats relevaient la garde, deux par deux, une grande voix retentit dans le ciel. 36. Et ils virent s'ouvrir les cieus et deux hommes, nimbés de lumière en descendre et s'approcher du tombeau. 37. La pierre qui avait été placée à la porte roula d'elle-même, et se rangea de côté, et le tombeau s'ouvrit et les deux jeunes gens entrèrent. 38. À cette vue, les soldats réveillèrent le centurion et les Anciens, qui étaient là, eux aussi, à monter la garde. 39. Et quand ils leur eurent raconté ce qu'ils avaient vu, ils virent à nouveau trois hommes sortir du tombeau; deux d'entre eux soutenaient le troisième et une croix les suivait. 40. Et tandis que la tête des deux premiers atteignait le ciel, celle de l'homme qu'ils conduisaient par la main dépassait les cieus. 41. Et l'on entendit une voix disant des cieus: «As-tu annoncé la nouvelle à ceux qui dorment?» 42. Et de la croix on entendit la réponse: «Oui». Voir France QUÉRÉ, *Évangiles apocryphes*, Paris, 1983, p.182.*

## Historiographie de la *Résurrection du Christ* avant le Concile de Trente

Ce que les évangélistes n'ont pas décrit, les peintres allaient le faire. Comment représenter la Résurrection du Christ, cet événement unique pour lequel il n'y avait aucune description, aucun témoin<sup>24</sup> ? Quel corps faire figurer ? Le même que celui avant sa mort ou un autre ? Ressuscite-t-il nu ou habillé<sup>25</sup> ? L'artiste devra-t-il se cantonner à illustrer les apparitions terrestres du Christ *après* la résurrection dans les scènes de «La rencontre du Christ et de Marie-Madeleine» (le célèbre *Noli me tangere*), ou «L'Incrédulité de saint Thomas» ou «Le Christ et les pèlerins d'Emmaüs»<sup>26</sup> ? Ou osera-t-il emprunter au monde réel les éléments qui l'aideront à décrire le non-décrit<sup>27</sup> ?

Dans les premiers siècles de la chrétienté, la Résurrection est évoquée symboliquement par la croix sur laquelle figure le monogramme du Christ qui évoque le *Christus triumphans*, la victoire du Ressuscité sur la mort. À partir du IX<sup>ème</sup> siècle, celle-ci est figurée par le soleil. Ce n'est qu'à partir du XI<sup>ème</sup> siècle que la représentation symbolique fera place à la description d'une scène réelle, montrant le Christ sortant du tombeau ouvert, caractérisant ainsi la corporéité terrestre du Ressuscité. Elle sera traitée de plusieurs manières. La plus fréquente est celle qui présente le Christ sortant en vainqueur du sarcophage (fig.1): de face et tenant une bannière blanche à croix rouge - l'étendard de la victoire -, il bénit de la main droite<sup>28</sup>. Autrement, il peut enjamber la tombe (fig.2) ou passer à travers la dalle du tombeau fermé (fig.3), ou encore être debout devant le sarcophage dont des anges ont enlevé le couvercle (fig.4) ou simplement se tenir dressé sur la dalle qui scelle le tombeau (fig.5). C'est au XIV<sup>ème</sup> siècle qu'apparaîtra en Italie le Christ planant au-dessus de la tombe et s'élevant dans les airs (fig.6), ce qui n'est pas sans rappeler l'Ascension

<sup>24</sup> La peinture traditionnelle orthodoxe ne représentera pas la résurrection de Jésus, justifiant cela par le fait que, contrairement à la résurrection de Lazare, les évangélistes ne disent pas comment le Christ est ressuscité. L'art byzantin n'adoptera que deux représentations du «mystère de Pâques»: la «Descente aux enfers» (le Christ ressuscité brise les portes des enfers) et les «Femmes au tombeau» (la tristesse des myrophores se change en joie d'être les premières annonciatrices de la résurrection du Christ). Voir à ce sujet: E. SENDLER, *Les Mystères du Christ, les icônes de la liturgie*, Paris, 2001, pp. 179-190.

<sup>25</sup> CELSE, philosophe platonicien vivant à Rome au II<sup>ème</sup> siècle et célèbre par ses attaques contre le christianisme, pose la question: «*Si le Christ ressuscité laisse son linceul dans son tombeau, pourquoi l'Écriture ne précise-t-elle pas qu'il apparut nu ou qu'il se procura des vêtements ?*» Se référer à son *Discours vrai*, connu par la réfutation qu'en a faite Origène. Voir à titre documentaire: L. ROUGIER, *Celse contre les chrétiens*, Paris, 1925, rééd. 1965, Livre I, 60.

<sup>26</sup> Rubens ne peindra que trois sujets représentant le Christ *après* sa résurrection: *L'Incrédulité de Thomas*, 1613 (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), *Noli me tangere*, 1616 (San Francisco, Museum of Fine Arts) et, moins connu, *Le Christ apparaît aux administrateurs de l'orphelinat*, 1617 (Anvers, Commissie voor Openbare Onderstand).

<sup>27</sup> Lire à ce sujet «*Fantôme ou corps? Le Ressuscité*», dans: Hans BELTING, *La vraie image*, Paris, 2007, pp. 134-143.

<sup>28</sup> Cf. Jean, XVI, 33: «*J'ai vaincu le monde*».

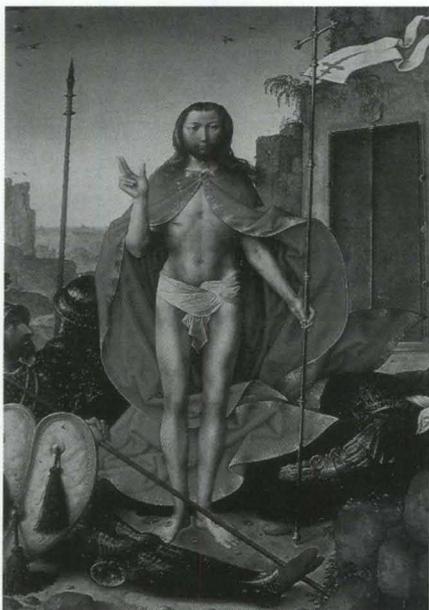


Fig. 1. Juan de Flandes, *La Résurrection*. Vers 1506. Palencia, cathédrale (photo musée).

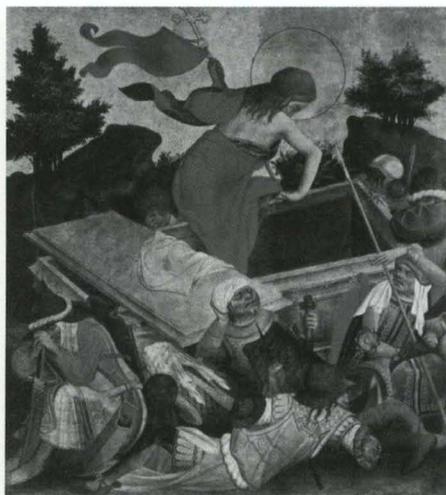


Fig. 2. Maître Francke, *La Résurrection*. Vers 1424. Hambourg, Kunsthalle (photo musée).

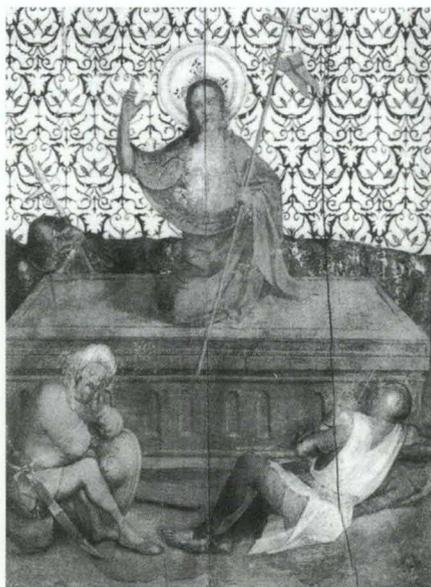


Fig. 3. Maître de Heisler (Cologne), *La Résurrection*. Vers 1450. Cologne, Wallraf-Richartz Museum (photo musée).

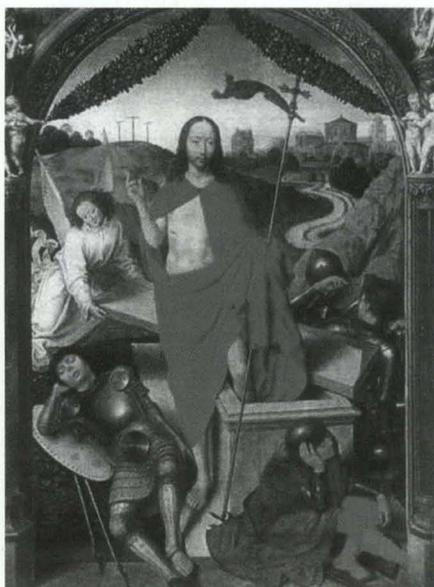


Fig 4. Hans Memling, *La Résurrection*. Vers 1490. Paris, Louvre (photo musée).



Fig. 5. Albrecht Dürer, *La Résurrection*. 1512.  
La Passion gravée sur cuivre.

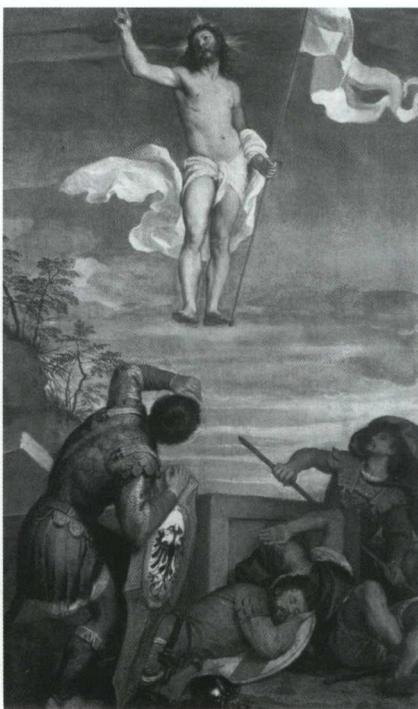


Fig. 6. Titien, *La Résurrection*. Vers 1542.  
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.  
(photo musée).

et que l'on retrouvera plus tard dans les pays au nord des Alpes, jusqu'à sa réprobation par le concile de Trente<sup>29</sup>.

### **Le Concile de Trente et la *Résurrection du Christ***

Les théologiens de la Contre-Réforme réfutèrent la représentation du tombeau ouvert et du Ressuscité qui en sort enjambant le sarcophage<sup>30</sup>, pas plus qu'ils n'acceptèrent le Christ flottant au-dessus du tombeau ou s'élançant dans les airs, ce qui pouvait être confondu avec son Ascension au ciel quarante jours plus tard. Il fut donc recommandé aux artistes de représenter le Christ *ressuscitant* devant ou debout sur son tombeau fermé - scellé comme le corps

<sup>29</sup> Se référer à H. SCHRADE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Berlin 1969, I, *Die Auferstehung*, pp. 173-195. Voir aussi Louis RÉAU, *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris 1957, II, *La Résurrection*, pp. 538-550.

<sup>30</sup> Molanus va jusqu'à parler de «faute grave de représenter Jésus-Christ sortant du sépulcre ouvert» (*Traité des Saintes Images*, Lib.II, cap.XXVIII, cité par E. MÂLE, *L'Art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932, pp. 293-294).

de Marie, vierge à la naissance de Jésus - et de le montrer revêtu d'une draperie de couleur rouge (le signe de la Royauté) laissant entrevoir les plaies de la crucifixion, ce qui le distinguait du Christ de la Transfiguration. Ce Christ devait être figuré seul, sans la présence de sa mère, des saintes femmes ou de tout autre personnage car personne n'avait vu la scène de la résurrection, pas même les soldats qui gardaient le tombeau et que la gloire lumineuse du Ressuscité avait éblouis, renversant certains ou plongeant d'autres dans la torpeur. Ces recommandations ne furent pas du goût des artistes. Beaucoup y virent une atteinte à leur liberté de création et acceptèrent difficilement que dorénavant ce fût l'Église qui guidât leur main. Rubens sera un de ceux-là.

### **Le Triptyque de la Résurrection du Christ ou Triptyque Moretus (Anvers)**

En 1611, Martine, fille de l'imprimeur Christophe Plantin, demande à Rubens de peindre une épitaphe à la mémoire de son époux Jean Moretus (Moerentorf), décédé l'année précédente. Le maître réalisera un triptyque dont le panneau central<sup>31</sup> sera réservé à la représentation de la *Résurrection du Christ*, dont le triomphe sur la mort devait offrir au mari défunt l'espoir de la vie éternelle<sup>32</sup>. Il représentera sur les volets les saints patrons du couple: *Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Martine*. Fermés, les volets de ce triptyque montrent deux anges, en grisaille brun clair, qui se tiennent prêts à ouvrir les portes de bronze d'un sarcophage romain. La scène de la Résurrection (fig.7) est peinte tout en contraste: un Christ au corps athlétique, qui n'est pas sans rappeler le Christ de l'*Incrédulité de Thomas*<sup>33</sup>, irradie de lumière et se détache sur un fond nuageux où apparaît une trouée de ciel bleu. Le reste de la composition n'est que pénombre dans laquelle sont plongés six soldats qui gardaient le tombeau, les uns encore endormis, les autres se réveillant et n'en croyant pas leurs yeux.

Certains se protègent de la lumière aveuglante qui émane du Ressuscité ou, apeurés, s'enfuient<sup>34</sup>. En bas à gauche, un chien contemple la scène. Le Christ, vêtu d'un drap blanc descendant de son épaule droite jusqu'à sa cuisse, se tient debout non pas sur la dalle de son tombeau, mais sur un rocher symbolisant la «*tombe taillée dans le roc*»<sup>35</sup>. Derrière lui, figure la grotte sépulcrale que l'on

<sup>31</sup> Anvers, Notre-Dame. Huile sur bois, panneau central: 185 x 109 cm, volets 185 x 52 cm. L'ensemble est placé dans une niche dont la corniche est surmontée d'un portrait ovale de Jean Moretus. Voir David FREEBERG, *Rubens, the Life of Christ after the Passion*, dans: *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VII, Londres 1984, figg. n° 2 et 3.

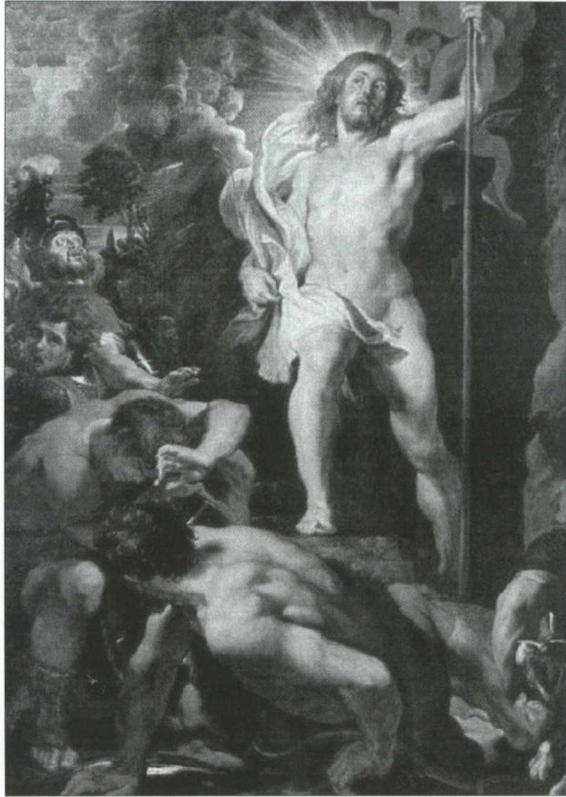
<sup>32</sup> Cf. Jean, XI, 25: «*Je suis la résurrection. Qui croit en moi, même s'il meurt, vivra...*».

<sup>33</sup> Appelé aussi *Triptyque Rockox*. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

<sup>34</sup> Seul Matthieu, XVII, 66, mentionne que des gardes furent postés près du tombeau. Ils ne seront que deux ou trois à figurer dans les *Résurrection du Christ* du Moyen Âge. Ce n'est qu'à partir du XIV<sup>e</sup> siècle que leur présence prend plus d'importance tant en nombre (le plus souvent quatre) que dans leurs postures et gestes de plus en plus démonstratifs.

<sup>35</sup> Cf. Luc, XXIII, 53.

Fig. 7. P.P.Rubens, *La Résurrection*. Vers 1612.  
Anvers, cathédrale Notre-Dame.



devine ouverte, ce qui en principe n'aurait pas dû mettre le maître anversois à l'abri de la polémique quant à la représentation du tombeau ouvert ou fermé telle que l'avait engagée les théologiens du Concile. Il tient dans la main droite la palme de la victoire sur la mort et dans la main gauche une longue hampe qui porte la bannière rouge de la Résurrection. Dans les nuages on entrevoit les têtes de cinq chérubins. Max Rooses<sup>36</sup> y voit «une œuvre secondaire sans grande originalité» dans laquelle il ne reconnaît la main de Rubens que dans la figure du Christ et du soldat assis au premier plan.

### ***La Résurrection du Christ (Missale Romanum)***

Au début de l'année 1613, Rubens reçut de la part de son ami d'enfance et compagnon d'école Balthasar Moretus (1574-1641), fils de Jean, qui avait repris la direction de l'imprimerie Plantin, la commande de dessins destinés

<sup>36</sup> MAX ROOSES, *L'œuvre de P.P.Rubens*, Anvers, 1888, II, p.146.

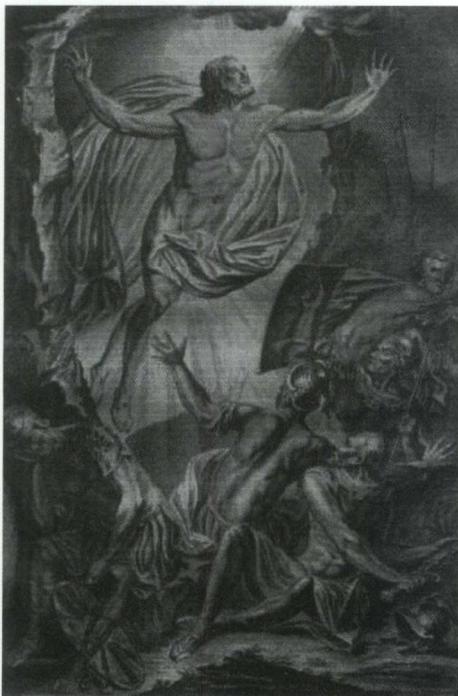


Fig. 8. P.P.Rubens, *La Résurrection*. 1613. Missale Romanum (document de l'auteur).

aux gravures illustrant l'édition de 1614 du *Missale Romanum (ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Restitutum)*. Les plaques<sup>37</sup> seront gravées par Théodore Galle. La composition (fig. 8) est proche de celle du *Triptyque Moretus*. C'est un Christ transcendant de lumière, à peine vêtu, debout non plus sur l'un des rochers de la grotte sépulcrale mais au-dessus de «*la pierre roulée de devant le tombeau*»<sup>38</sup>, en position d'orant et qui s'élançait dans les airs, terrassant et faisant fuir les gardiens effrayés et impuissants. En haut et à droite, on distingue le mont Golgotha et trois croix vides. Dans cette illustration de la Résurrection et bien que le Christ «*émergeant*» corresponde tout à fait à une «*résurgence*», l'idée même de la Résurrection, Rubens prend ici aussi une certaine liberté avec les recommandations du Concile.

### Une iconographie nouvelle: «le Christ triomphant du Péch<sup>e</sup> et de la Mort»

Le thème d'un Christ ressuscité *trionphant du Péch<sup>e</sup> et de la Mort* est né en Italie au XIV<sup>e</sup> siècle. Il fut repris et propagé par la doctrine luthérienne<sup>39</sup> qui

<sup>37</sup> 381 x 241 mm.

<sup>38</sup> Cf. *Luc*, XXIV, 2.

<sup>39</sup> Voir à ce sujet Julius S. HELD, *A Protestant Source for a Rubens Subject*, dans: *Liber Amicorum Karel G. Boon*, Amsterdam, 1974, p.83 et seq.

y voyait l'illustration de deux passages de la première *Épître aux Corinthiens* de l'apôtre Paul<sup>40</sup>. Ce thème fut développé par des artistes réformés. Parmi eux, vers 1529, Lucas Cranach dans le volet droit du diptyque *L'Allégorie de*



Fig. 9. Lucas Cranach, *L'Allégorie de la Loi et de la Grâce*. Vers 1530. Volet droit du diptyque, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum (photo musée).

<sup>40</sup> «Car il faut qu'il règne jusqu'à ce qu'il ait placé tous ses ennemis sous ses pieds. Le dernier ennemi détruit, c'est la Mort car il a tout mis sous ses pieds» (I Cor., XV, 25-26), et «...et que cet être mortel aura revêtu l'immortalité, alors s'accomplira la parole qui est écrite: La mort a été engloutie dans la victoire. Où est-elle, ô mort, ta victoire ? Où est-il, ô mort, ton aiguillon ? L'aiguillon de la mort, c'est le péché, et la force du péché, c'est la Loi». (I Cor., XV, 54-56).

la Foi et de la Grâce<sup>41</sup> présente le Ressuscité devant le tombeau ouvert foulant des pieds la Mort et le Péch $\acute{e}$  (fig. 9) de m $\acute{e}$ me que Hans Holbein le Jeune, vers 1530-1535, dans *L'ancienne et la nouvelle Loi*<sup>42</sup>. Dans les Flandres, vers 1540, ce th $\grave{e}$ me appar $\acute{a}$ t dans un tableau d'un ma $\^$ tre anonyme qui fit partie de la collection Hulin de Loo<sup>43</sup>. Quelques ann $\acute{e}$ es plus tard, le Malinois Michel Coxcie (v.1499-1592) repr $\acute{e}$ sente dans le *Triomphe du Christ*<sup>44</sup> un Christ ressuscit $\acute{e}$  assis sur un nuage, tenant d'une main la croix et  $\acute{e}$ crasant des pieds la Mort (un cr $\^$ ne) et le P $\acute{e}$ ch $\acute{e}$  (un serpent) sur la dalle tombale. Un Brugeois, sans doute Marcus Gheeraerts l'Ancien (v.1521-1587), reprend dans les ann $\acute{e}$ es 1560-1568 le m $\acute{e}$ me th $\grave{e}$ me dans son *Christ triomphant*<sup>45</sup> assis sur le bord du tombeau ferm $\acute{e}$ , terrassant du pied un cr $\^$ ne et un serpent<sup>46</sup>.

En 1580, Jan Sadeler, qui a d $\hat{u}$  se r $\acute{e}$ fugier  $\grave{a}$  Cologne, comme d'autres r $\acute{e}$ form $\acute{e}$ s anversois parmi lesquels s' $\acute{e}$ tait retrouv $\acute{e}$  Jean Rubens (le p $\grave{e}$ re du futur ma $\^$ tre), grave un *Christ triomphant du P $\acute{e}$ ch $\acute{e}$  et de la Mort* (fig.10) d'apr $\grave{e}$ s un dessin du peintre anversois protestant Maerten de Vos (1532-1603). Dans cette  $\acute{o}$ uvre, le Ressuscit $\acute{e}$ , assis sur son tombeau, pose le pied gauche sur



Fig.10. Jan Sadeler, *Le Christ triomphant du P $\acute{e}$ ch $\acute{e}$  et de la Mort*. Vers 1580. Gravure.

<sup>41</sup> Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. A l'extr $\acute{e}$ me droite du volet, le Christ, devant le tombeau ouvert, foule  $\grave{a}$  ses pieds la Mort (un squelette) et le P $\acute{e}$ ch $\acute{e}$  (une cr $\acute{e}$ ature immonde).

<sup>42</sup> Edimbourg, National Gallery of Scotland.

<sup>43</sup> Localisation inconnue (Vente S. Hartveld, Anvers, 1928).

<sup>44</sup> Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

<sup>45</sup> Bruges, Oud-Sint-Janshospitaal.

<sup>46</sup> Il faut signaler que, de l'autre pied, le Christ foule un globe terrestre renvers $\acute{e}$  sur lequel est fix $\acute{e}$  une croix, symbole de la domination du monde par l'Église catholique, que le peintre devenu calviniste s' $\acute{e}$ st plu  $\grave{a}$  stigmatiser.

un crâne et un serpent et lève la main droite en signe de bénédiction. La tête rayonnante du Christ est cernée de chérubins portant la couronne et la palme de la victoire. Le thème du *Christ triomphant du Pêché et de la Mort* apparaît ici de façon tout à fait explicite.

Alors que le recours à cette iconographie était en principe réservée aux artistes réformés, quel n'a pas dû être l'étonnement de Rubens en découvrant dans la cathédrale d'Anvers un *Triomphe du Christ*<sup>47</sup> peint en 1590 par Maertens de Vos! Le Christ debout posait un pied sur un crâne et l'autre sur une bête monstrueuse renversée sur le dos (fig.11). Cette image «protestante»

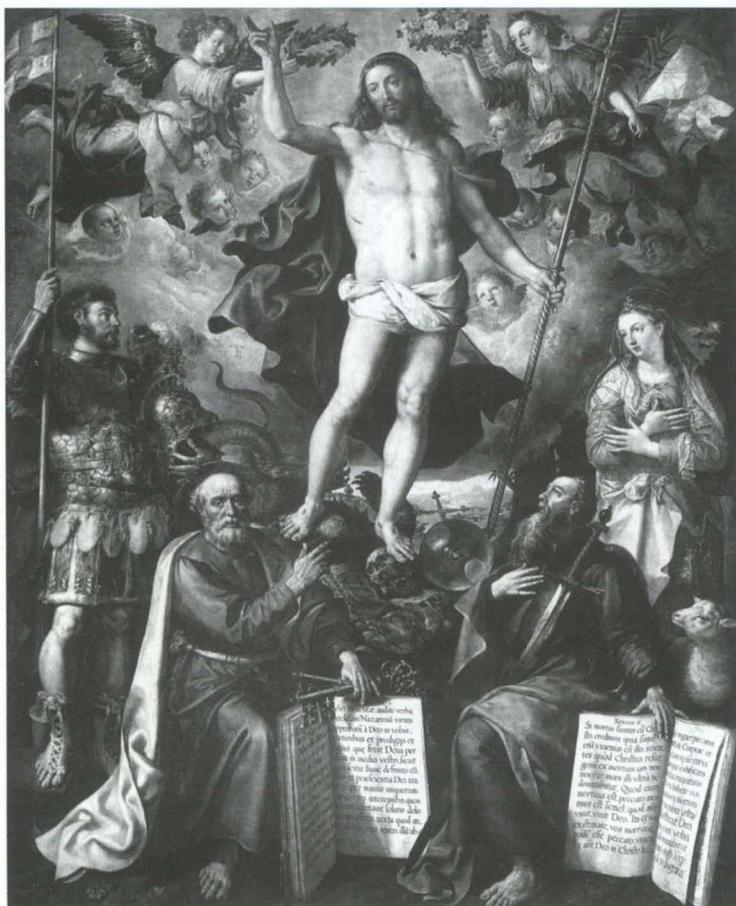


Fig.11.  
Maerten  
de Vos,  
*Le Triomphe  
du Christ.*  
1590. Anvers,  
Koninklijk  
Museum voor  
Schone Kunsten  
(photo musée).

<sup>47</sup> Panneau central du *Triptyque des arbalétriers d'Anvers*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: huile sur bois, 347 x 280 cm. Ce tableau est peut-être une des premières œuvres «catholiques» du peintre qui fut protestant et qui se convertit à la religion catholique en 1585. L'artiste deviendra un des peintres le plus marquant de la contre-réforme à Anvers. Ainsi, au bas de la scène, les apôtres Pierre et Paul tiennent-ils chacun un grand livre ouvert sur lequel on lit des citations extraites de deux épîtres que les catholiques invoquaient lors de leurs controverses avec les réformés.

de la Résurrection du Christ que l'Eglise semblait vouloir s'approprier allait être à son tour employée par Rubens sans crainte pour lui d'être blâmé.

### **Le Christ triomphant de la Mort et du Pêché (Strasbourg)**

Ce *Christ triomphant de la mort et du péché*<sup>48</sup> est le premier d'une série de quatre tableaux illustrant tous le même thème<sup>49</sup>. Celui-ci fut probablement peint vers 1613-1615, mais on ignore qui en fut le commanditaire. On sait seulement qu'en 1735 la gilde anversoise de Saint-Luc, à qui on avait soumis le tableau en vue de son authentification, avait jugé cette œuvre comme



Fig.12. P.P.Rubens, *Le Christ triomphant du Pêché et de la mort*. Vers 1615. Strasbourg, Musée des Beaux-Arts (photo musée).

<sup>48</sup> Strasbourg, Musée des Beaux-Arts. Huile sur bois, 175 x 135 cm. Inv. n° 235. Voir D. FREEBERG, *op.cit.*, fig. 26.

<sup>49</sup> Il y a lieu de noter que des auteurs comme M. JAFFÉ, M. ROOSES dénomment ce thème *Christ triomphant de la Mort et du Pêché* alors que J.S. HELD et D. FREEBERG utilisent l'expression *Christ triomphant du Pêché et de la Mort*, ce qui pourrait sembler plus logique: l'homme pêche avant de mourir. Ce serait une interprétation erronée si on suit Bruno BÉRARD, *Introduction à une métaphysique des mystères chrétiens*, Paris 2005, 12, p.183: «*Mort et péché ne font qu'un. En triomphant de la mort par sa Résurrection, le Christ triomphe du péché et la nature humaine, corps du péché qu'il avait revêtu, triomphe avec lui: elle est affranchie de la servitude du péché. Le corps du péché devient le Corps Glorieux*».

étant une des meilleures de Rubens<sup>50</sup>. Le Christ (fig.12) qui n'est pas sans rappeler celui siégeant dans les cieus du *Grand Jugement dernier*<sup>51</sup> que l'artiste avait peint à la même époque, se présente de face, assis sur un trône de nuages, tel Jupiter dans l'Olympe. Il est vêtu d'un ample manteau rouge, à la manière romaine, et qui lui recouvre les jambes. À sa droite, un ange soulève le vêtement et laisse entrevoir la plaie au flanc faite par le coup de lance et le haut du *perizonium* qui recouvrait ses reins lors de la Crucifixion. On est bien en présence du Christ ressuscité, vainqueur de la mort comme en témoignent aussi les plaies de la main gauche et du pied droit. À sa gauche, un deuxième ange l'aide à porter le globe terrestre sur lequel il pose la main, signifiant par là son pouvoir sur le monde visible. Un troisième ange tient à hauteur de sa tête auréolée de gloire la palme du martyr. De la main droite, le Christ s'appuie sur une croix alors qu'habituellement on le représente tenant dans la main la bannière de la Résurrection. Il pose le pied gauche sur un crâne, le symbole de la mort, autour duquel s'enroule le serpent, symbole du péché. Rubens figure le Ressuscité dans les cieus et non près de son tombeau car le Christ *est* ressuscité et le maître anversois en fait un dieu guerrier, à l'antique, combattant la Réforme. Cette peinture n'est pas d'une très belle facture et recèle de nombreux repentirs, ce qui amène David Freeberg à la considérer comme une œuvre qui est en grande partie un travail d'atelier<sup>52</sup>.

### ***Le Christ triomphant de la Mort et du Péché (Columbus)***

Dans cette deuxième interprétation du thème<sup>53</sup> des années 1615-1620, Rubens nous montre un Christ dans une position plus impétueuse que dans le tableau de Strasbourg (fig.13). Il est assis sur son sarcophage et s'y appuie de la main droite. Il semble sur le point de s'élever dans les airs. Rubens exprime par cette gestuelle l'idée même de la résurrection (du latin *resurgere* signifiant se relever). Brandissant de la main gauche la bannière de la victoire, le Ressuscité triomphe du Péché et de la Mort en écrasant du pied gauche le crâne et le serpent. Derrière lui, deux anges soulèvent son linceul découvrant ainsi la plaie au flanc, encore ouverte. Les plaies des clous apparaissent aussi sur les pieds. En bas, à droite du tableau, jaillissent les flammes de l'enfer qui rappellent que le combat contre le péché est sans fin. C'est un Christ triomphant à qui des chérubins, l'un à gauche vêtu d'un manteau bleu foncé et un autre à droite drapé de rouge, apportent la couronne de laurier et la palme de la victoire.

<sup>50</sup> Ainsi mentionné dans le *Resolutieboek*, II, folio 14 v. Voir M. ROOSES, *op.cit.*, p.202.

<sup>51</sup> Munich, Alte Pinakothek.

<sup>52</sup> Voir D. FREEBERG, *op.cit.*, p.62.

<sup>53</sup> Columbus (Ohio), Gallery of Fine Arts. Huile sur toile, 211,5 x 170,8 cm. Voir D. FREEBERG, *op.cit.*, fig. n° 27.

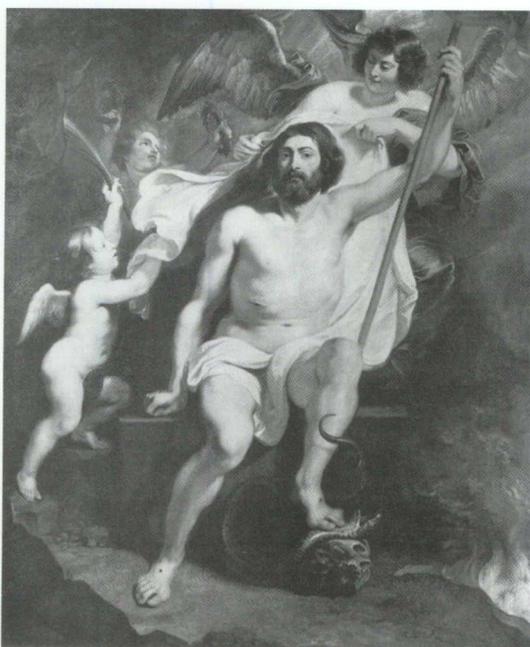


Fig.13. P.P.Rubens, *Le Christ triomphant du Pêché et de la Mort*. Vers 1615. Columbus (Ohio), Gallery of Fines Arts (photo musée).

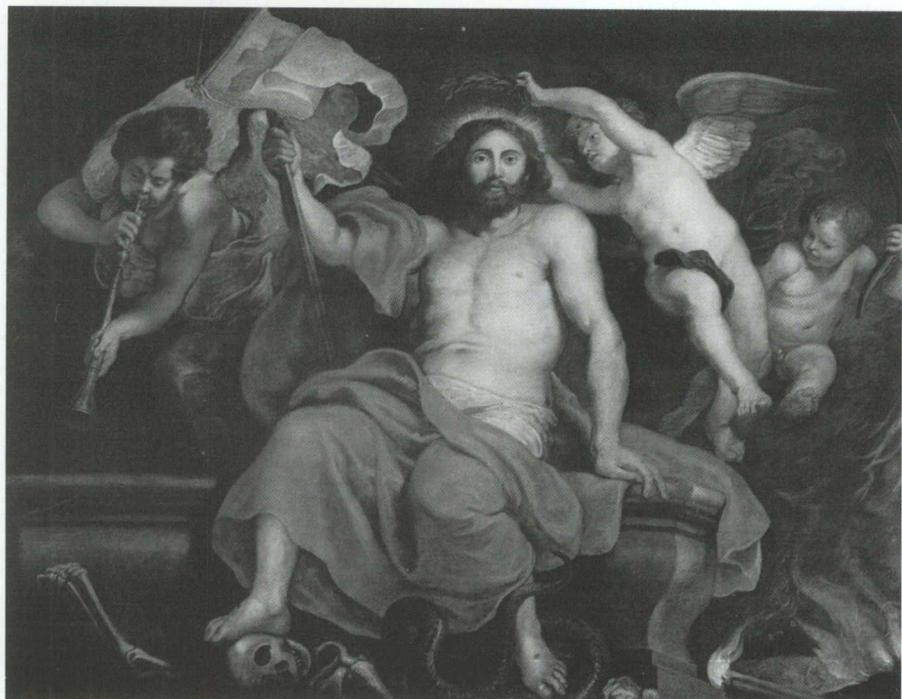


Fig.14. P.P.Rubens, *Le Christ triomphant de la Mort et du Pêché*. Vers 1615. Vienne, Liechtenstein Museum (photo musée).

## ***Le Christ triomphant du Pêché et de la Mort (Vienne)***

Des chroniqueurs du XVII<sup>ème</sup> siècle<sup>54</sup> ont mentionné une peinture<sup>55</sup> illustrant ce sujet qui aurait été placée comme épitaphe au-dessus de la tombe du marchand d'art Jeremias Cock dans l'église Sainte-Walburge à Anvers<sup>56</sup>. D'abord mise à l'abri, l'œuvre disparut lors de l'occupation des Pays-Bas par les troupes françaises révolutionnaires. Elle ne devait revenir en Belgique qu'en 1925, en mains privées. L'analyse stylistique nous invite à situer l'oeuvre - dont nous savons qu'elle trouve son origine dans une esquisse<sup>57</sup> - vers 1615, voire 1618. Le Christ (fig.14) est assis sur un sarcophage de style antique. Il s'y appuie d'une main et de l'autre tient la bannière de la Résurrection. Ses jambes sont recouvertes d'un grand manteau rouge laissant apparaître le *perizonium* porté lors de la Crucifixion. Sur ses pieds, on peut voir les traces des clous. Le Ressuscité pose son pied droit sur un squelette entier et écrase du pied gauche le serpent. Sur le sol, à côté de la tombe, est allumé un flambeau. Trois chérubins volent autour de lui. À sa gauche, le premier d'entre eux souffle dans une trompette, proclamant le triomphe du Christ, dont l'attitude altière d'Apollon préfigure le Jugement dernier. À droite, le deuxième tient la couronne de laurier au-dessus de la tête rayonnante du Christ et un troisième apporte la palme de la victoire. Rubens met l'accent sur le triomphe du Christ. Selon David Freeberg<sup>58</sup> la perspective et l'angle de vue des différentes figures laissent penser que le tableau devait être vu d'en bas et donc être accroché en hauteur, peut-être, comme le présume Thomas Glen<sup>59</sup>, au-dessus de la tombe de Jeremias Cock.

## ***Le Christ triomphant de la Mort et du Pêché (anc. Potsdam, château de Sanssouci)***

Ce tableau (fig.15) disparu en 1942, sans doute détruit par fait de guerre, ne nous est connu que par la description qu'en a faite M. Osterreich en 1764 et par une photographie. Il aurait été peint, selon Michael Jaffé<sup>60</sup>, dans les années 1615-1617. Il ressemble très fort à la version de Columbus et pourrait être une copie d'atelier d'un original perdu. C'est un Christ athlétique debout sur le

<sup>54</sup> Voir à ce propos, M. ROOSES, *op.cit.*, II, p.201.

<sup>55</sup> Huile sur toile, 181,5 x 229,5 cm. Vienne, Liechtenstein Museum (acquis en 2002 par le prince Hans Adam). Voir D. FREEBERG, *op.cit.*, fig. n° 28.

<sup>56</sup> Voir D. FREEBERG, *op.cit.*, pp. 65-66.

<sup>57</sup> Cette esquisse (huile sur bois, 30,5 x 28,5 cm) fut volée en 1933 au Brooklyn Museum de New York et ne nous est connue que par une photographie de bonne qualité. Son format quasi carré avait exigé que les anges soient plus près de la figure du Christ. Voir D. FREEBERG, *op.cit.*, fig. n° 31.

<sup>58</sup> D. FREEBERG, *op.cit.*, p. 67.

<sup>59</sup> T.L. GLEN, *op.cit.*, p.100.

<sup>60</sup> *Beschreibung der Königlichen Bildergalerie und des Kabinets in Sans-Souci*, Potsdam, 1764. Voir M. JAFFÉ, *op.cit.*, p.214 (n° 348). Huile sur bois, 189 x 143 cm. Voir aussi D. FREEBERG, *op.cit.*, fig. n° 34.

tombeau fermé et triomphant des flammes de l'enfer. Sa tête est auréolée de rayons de lumière. Son épaule droite est drapée d'une étoffe rouge et ses reins sont dissimulés par un pagne blanc. Les plaies de la Crucifixion sont visibles dans la paume de la main gauche ainsi que sur le pied gauche qui écrase le serpent. De la main droite il tient la croix posée sur le crâne. À sa droite, deux anges lui offrent la palme de la victoire sur la mort et la couronne de laurier, tandis que deux chérubins lui entrouvrent les portes du ciel. Cette interprétation du triomphe du Christ est la plus affirmée des quatre déclinaisons du thème du Christ triomphant de la mort et du péché.

### Le Christ ressuscité (Florence)

Connu en Italie sous le nom «*Il sepolcro pasquale*», datant des années 1615-1616<sup>61</sup>, cette composition<sup>62</sup> présente de nombreuses analogies avec le tableau de Columbus et a peut-être eu, selon David Freeberg, vocation de tableau-épitaphe<sup>63</sup>. Le Christ (fig.16) est assis sur son sarcophage parsemé de tiges



Fig.15. P.P.Rubens, *Le Christ triomphant de la Mort et du Péché*. Vers 1617. Potsdam, Château Sanssouci.

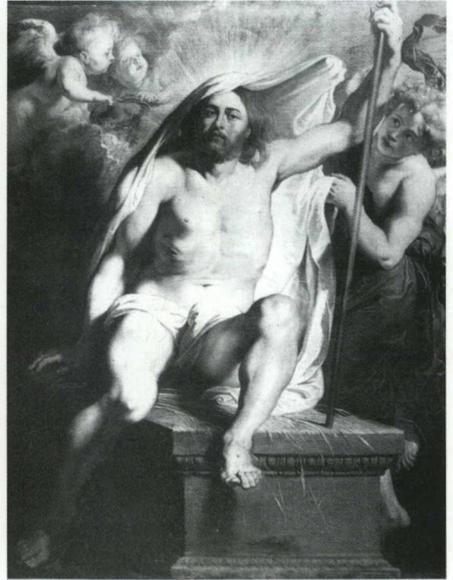


Fig.16. P.P.Rubens, *Le Christ ressuscité*. Vers 1615. Florence, Palazzo Pitti (photo musée).

<sup>61</sup> M. JAFFÉ, *op.cit.*, p.208 , n° 315.

<sup>62</sup> Florence, Palazzo Pitti. Huile sur toile, 183 x 155 cm. Inv. n° 479. Voir D. FREEBERG, *op. cit.*, fig. n°35.

<sup>63</sup> Voir D. FREEBERG, *op.cit.*, p.71.

de blé faisant référence à l'Eucharistie qui a précédé sa mort. Il semble sur le point de se lever. Il serre de la main gauche l'étendard de la Résurrection. À sa gauche, un ange vêtu d'un manteau rouge tient grand ouvert le linceul blanc de la Passion et fait découvrir la plaie du coup de lance au côté. À droite, deux chérubins apportent une couronne de laurier. À la différence du tableau de Columbus dont il est très proche, les symboles du péché et de la mort ne sont pas présents : c'est la Résurrection seule qui est représentée dans ce tableau respectant ainsi les recommandations conciliaires.

### La Résurrection du Christ (Marseille)

En l'église Saint-Jean, à Malines, se trouve le *Triptyque de Saint Jean*, encore *in situ*, qui fut réalisé en 1619<sup>64</sup>. Il y avait, à sa base, une prédelle composée de trois panneaux : le panneau central, perdu, représentait, la *Crucifixion*. Les deux autres, l'*Adoration des Bergers* et la *Résurrection du Christ*<sup>65</sup>, font partie aujourd'hui des collections du musée des Beaux-Arts de Marseille. Sur la gauche du panneau de la *Résurrection* (fig.17), le Christ jaillit de la grotte sépulcrale, grande ouverte (!), la tête auréolée d'une lumière éclatante et vêtu d'un linceul blanc. Le Ressuscité tient de la main gauche l'étendard de la Résurrection surmonté de la croix. Deux chérubins le précèdent dans son élan. À droite, quatre gardes, habillés d'armure ou vêtus de manteaux rouge ou bleu, sont frappés par une lumière fulgurante et projetés vers l'extérieur. Leurs gestes désordonnés ne sont pas loin de nous rappeler les gardes du *Triptyque Moretus* et de la gravure du *Missale Romanum*.

### La Résurrection du Christ (Dijon)

En 1620<sup>66</sup>, Rubens exécute un *bozzetto* en traits blancs sur fond brun<sup>67</sup> d'une *Résurrection du Christ* qui devait faire partie des trente-neuf pièces du plafond de l'église des Jésuites d'Anvers<sup>68</sup>. Vu en contre-plongée dans un raccourci saisissant, le Christ (fig.18) s'élance hors du tombeau, tenant de la main gauche l'étendard de la Résurrection. À ses pieds, trois gardes. Le premier, vu de dos, effrayé s'enfuit. Le deuxième est projeté à terre, la jambe

<sup>64</sup> Huile sur bois, panneau central: 318 x 276 cm, volets: 318 x 115 cm.

<sup>65</sup> Huile sur bois, 66 x 22 cm. Volé en 1973, il fut retrouvé deux ans plus tard. Voir M. JAFFÉ, *op.cit.*, n° 482 H. Ce tableau n'est pas répertorié par D. FREEBERG, mais simplement évoqué: *op.cit.*, p.32.

<sup>66</sup> Contrat du 29 mars 1620 conclu entre Rubens et les jésuites d'Anvers

<sup>67</sup> Dijon, Musée des Beaux-Arts. Huile sur bois, 24,5 x 19,7 cm. Voir P.P.RUBENS, *Peintures-Esquisses à l'huile-Dessins*, Anvers 1977, cat.expo, pp. 126-127. Voir aussi John Rupert MARTIN, *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, dans: *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, I, Bruxelles, 1968, p.96. Non répertorié par D. FREEBERG, *op.cit.*

<sup>68</sup> Huile sur toile, 300 x 420 cm (octogonale). Les peintures seront détruites lors du violent incendie du 18 juillet 1718.



Fig.17. P.P.Rubens, *La Résurrection*. Vers 1619. Marseille, Musée des Beaux-Arts (photo musée).



Fig. 18. P.P.Rubens, *La Résurrection*. Vers 1620. Dijon, Musée des Beaux-Arts (photo musée).

sur son bouclier. Quant au troisième, sur la droite, il semble endormi<sup>69</sup>. On retrouve la même composition dynamique que celle du *Triptyque Moretus*, du *Missale Romanum* et de la *Résurrection* de Marseille.

### La Glorification de l'Eucharistie (New York)

D'abord appelé *L'Ascension du Christ* (à la fin du XVIIIème siècle), puis *Le Christ triomphant* (un peu avant le milieu du XIXème siècle), Max Rooses<sup>70</sup> répertorie ce panneau-esquisse sous le nom déjà bien connu de *Christ triomphant de la Mort et du Péché*, avant que le père Jean de la Croix, en 1969<sup>71</sup>, ne lui donne son dernier nom. Cette œuvre<sup>72</sup> daterait des années 1627-1630 et aurait été une commande des carmélites d'Anvers. Ce serait la dernière fois que Rubens illustre le thème de la Résurrection, qu'il traite ici d'une manière très proche du *Retable des arbalétriers* de Maerten de Vos (fig.11). L'esquisse (fig.19), traits rouges/bruns sur fond bistre/jaune, est la figuration



Fig. 19: P.P.Rubens,  
*Le Triomphe de  
l'Eucharistie*.  
Vers 1627. New  
York, Metropolitan  
Museum of Art  
(photo musée).

<sup>69</sup> Voir Jacques FOUART, *Une esquisse de Rubens retrouvée à Dijon*, dans: *La Revue du Louvre*, 1974, pp. 19-24.

<sup>70</sup> M. ROOSES, *op.cit.*, II, pp. 203-204.

<sup>71</sup> Voir à ce propos J. DE LA CROIX, *La Glorification de l'Eucharistie de P.P.Rubens et les Carmes* dans: *Metropolitan Museum Journal*, 2, 1969, pp. 179-195.

<sup>72</sup> New York, Metropolitan Museum of Art. Huile sur bois, 71,1 x 48,2 cm. Inv. n° 37.160.12. À l'origine, le panneau faisait 30 cm de haut et 15 cm de large en plus. Voir D. FREEBERG, *op.cit*, fig. n° 40.

d'un retable d'autel inséré dans un portique cintré, composé à gauche d'une colonne de style corinthien et à droite d'une colonne salomonique. Le Christ, drapé d'un drap rouge lui couvrant les épaules et les reins, se tient debout sur le globe terrestre et écrase du pied gauche la tête du serpent. Sous le globe gît un squelette. Le Ressuscité lève la main droite tenant un calice surmonté de l'hostie et de l'autre tient la bannière de la Résurrection. Au-dessus de sa tête, la colombe du Saint- Esprit. Des chérubins portant les instruments de l'Eucharistie (un livre, un encensoir, un vase...) entourent Dieu le Père qui trône dans les nuages. À la droite du Christ, Melchisédech tient d'une main un pain et de l'autre une amphore, ce qui préfigure dans l'Ancien Testament le sacrement de l'Eucharistie. À ses côtés, le prophète Élie reçoit d'un ange une miche de pain et un flacon d'eau, bref rappel de sa fuite dans le désert. À la gauche du Sauveur, l'apôtre Paul, reconnaissable à son épée. À ses côtés, un carme, haut dignitaire de l'Église (un chapeau de cardinal à ses pieds), vêtu de blanc est agenouillé en prière. Rubens combine ici deux sujets: la Résurrection et l'Eucharistie, elle-même anticipation de la mort et de la résurrection du Christ comme le clame l'Évangile<sup>73</sup>. C'est le Christ triomphant de la mort et du péché *par* l'Eucharistie.

### **Le Christ au coup de poing (Rotterdam)**

En 1631 Rubens réalisa un dessin (74) d'un Christ cloué sur une croix de troncs d'arbre se détachant sur un fond de nuages menaçants et tournant le dos à la ville de Jérusalem (fig.20). Ce qui fit l'intérêt de cette représentation de la Crucifixion et son succès à travers toute l'Europe, dès qu'une gravure en fut tirée par Paul Pontius, c'est l'originalité audacieuse dont fit preuve le maître anversois en joignant au thème (très contrôlé) de la Crucifixion celui du Triomphe du Christ sur la mort et le péché<sup>75</sup>. Sous le *patibulum*, à la droite du Crucifié, un ange se bat à poing fermé avec la Mort, représentée par un squelette qui d'une main se protège la tête et de l'autre tient une faucille. À sa gauche, un second ange assène un coup de poing sur un diable qui symbolise le Péché et qu'il tient par l'aile. C'est cette scène des anges combattants qui serait à l'origine de la dénomination *Le Christ au coup de poing* qui sera donnée plus tard à la gravure tirée du dessin.

<sup>73</sup> Cf. Jean, VI, 54: «*Qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle et je le ressusciterai au dernier jour*».

<sup>74</sup> Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen, 585 x 367 mm, craie noire, rehaussée de brun et de gris à l'huile (inv. n° Rubens 3).

<sup>75</sup> Voir à ce propos J. DE LANDSBERG, *Pierre Paul Rubens et le thème du «Christ en croix» solitaire et vivant*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, XXVII, 2005, pp. 74-88.

Fig. 20: P.P.Rubens, *Le Christ au coup de poing*. 1631. Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen (photo musée).



## Conclusions

La *Résurrection du Christ* fut pour Pierre Paul Rubens un thème qu'il appréhenda avec le respect qu'un bon catholique comme lui se devait aux recommandations du concile de Trente. Et si le thème protestant du *Christ triomphant de la mort et du péché* a pu séduire ce fils d'hérétique, il en fit vite une exaltation du dogme de la Résurrection tel que l'entendait l'Église de Rome, tout en le traduisant dans un vocabulaire classique, nous faisant contempler le Christ ressuscité en Jupiter dans l'Olympe ou en Apollon, souvent entouré de chérubins.

On doit voir dans le traitement du thème de la Résurrection du Christ par Rubens sa volonté de ne pas aller à l'encontre des décisions du concile de Trente en matière de «saintes images» tout en affirmant une originalité parfois audacieuse que ses amis jésuites comprirent et acceptèrent<sup>76</sup>.

<sup>76</sup> Nous tenons à adresser nos plus vifs remerciements à celles et à ceux qui nous ont encouragé dans la rédaction de cet article et tout particulièrement au professeur Didier Martens (Université Libre de Bruxelles) qui nous a fait bénéficier de ses judicieuses remarques et à l'Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles).



## LA RESTAURATION DES FILMS : DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE ET ANALOGIES AVEC LES AUTRES ARTS FIGURÉS

GÉRALDINE CIERZNIOWSKI

### 1. Introduction à la problématique de la restauration des films

En conservant l'image des hommes, de leur mode et de leur cadre de vie, le cinéma ne devait-il pas être le témoin et le gardien éternels de l'Histoire ? Or, la fragilité de la pellicule cinématographique, les négligences humaines et l'absence de préoccupation de certains ayants-droit ont entraîné, durant presque un siècle, la disparition et la destruction, totale ou partielle, d'innombrables films. On évalue à quatre-vingts pour-cent le nombre d'œuvres perdues pour la période du muet et on estime à vingt pour-cent celui des films disparus pour la période allant de 1930 à 1950.<sup>1</sup> De nos jours, le processus n'est pas arrêté et de multiples œuvres cinématographiques continuent à se détériorer. Fort heureusement, de nombreux cinéphiles et organismes, en particulier les cinémathèques et les archives filmiques, ont pris conscience de cette catastrophe culturelle et tentent de préserver, depuis plusieurs dizaines d'années déjà, le riche patrimoine que constituent les films.<sup>2</sup>

La restauration des œuvres d'art, qu'elles soient picturales, sculpturales ou encore architecturales, est une pratique présente dans les esprits de tous aujourd'hui. Au contraire, relativement récents, les actes restaurateurs entrepris

<sup>1</sup> G. L. FARINELLI et V. MARTINELLI, *The Search for Lost Films, The Lumière Project. The European Film Archives at the Crossroads*, Lisbonne, 1996, p. 178-181 et R. BORDE, *Les cinémathèques*, Paris, 1983, p. 22-23.

<sup>2</sup> La première cinémathèque fut fondée à Stockholm en 1933. D'autres archives virent le jour rapidement après cette première initiative : Berlin, en 1934 ; Londres et New York, en 1935 ; Paris, en 1936 ; Bruxelles, en 1938. Aujourd'hui, la *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF) se compose d'une centaine de membres. Cf. D. FRANCIS, *Définition et fonction des archives cinématographiques*, *CinéMémoire*, Paris, 1991, p. 29 et <http://www.fiafnet.org>

dans le domaine de la cinématographie représentent un champ d'investigations obscur pour beaucoup.<sup>3</sup> Par ailleurs, de nombreux débats d'ordre éthique et déontologique, dus notamment au caractère reproductible du 7<sup>ème</sup> art, tout comme l'est la photographie, ne cessent d'animer les archivistes et les restaurateurs de films.<sup>4</sup> Pourtant, la plupart des questions éthiques dont débattent ces derniers semblent être analogues aux problèmes discutés en matière de restauration d'œuvres d'art. De multiples théories relatives à ces pratiques ont d'ailleurs été formulées, entre autres, par Cesare Brandi. De plus, soulignons l'existence de la *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*, appelée communément *Charte de Venise*, permettant de réglementer depuis 1964 les actes restaurateurs pratiqués en architecture mais dont la majorité des principes sont applicables aussi aux autres types de biens culturels. Bien que le *Code d'éthique* établi par la FIAF en 1998 évoque brièvement la question de la restauration des films de la manière suivante : « *Lorsqu'elles restaurent des documents, les archives s'engageront à compléter ce qui est incomplet, à supprimer les effets du temps, de l'usure et des erreurs, à l'exclusion de toute modification ou déformation des documents d'origine et des intentions de leurs créateurs* »<sup>5</sup>, il n'existe à ce jour aucune charte relative à la restauration d'œuvres filmiques qui permettrait, d'une part, de mettre en lumière, de manière exhaustive et rigoureuse, les différentes questions déontologiques auxquelles sont si souvent confrontés archivistes et restaurateurs de films, d'autre part, d'asseoir quelques principes visant à éviter tout faux historique en matière de restauration d'œuvres cinématographiques. En effet, les actes restaurateurs entrepris dans un but commercial se soucient généralement peu des problèmes éthiques dus au caractère reproductible du cinéma. La coexistence de deux univers entraîne par conséquent deux conceptions différentes de la restauration cinématographique : favorisant les travaux scientifiques et les motifs culturels, les archives « rivalisent » avec des maisons de production et des sociétés soumises à des obligations financières et qui envisagent la restauration comme un outil commercial.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Le mérite de la première véritable restauration scientifique revient à Kevin Brownlow qui présenta, en 1979, une version restaurée du *Napoléon* (1927) d'Abel Gance. En effet, précédemment, le travail des archives se limitait essentiellement à la préservation des films et les « pratiques restauratrices » consistaient surtout en la duplication des copies nitrates sur des supports de sécurité.

<sup>4</sup> Les nombreux articles publiés à cet égard témoignent de ces polémiques. Citons, entre autres, R. BORDE, La restauration des films : problèmes éthiques, *Archives* 1, Septembre- Octobre 1986, p. 1-10 ; E. BOWSER, Some Principles of Film Restoration, *Griffithiana* 38-39, Octobre 1990, p. 172-173 ; R. EDMONSON, Etica e principi del restauro, *Cinegrafie* 4, II semestre 1991, p. 57-63 ; M.-P. MEYER, La restauration des films : éthique et nouvelles technologies, *Use of New Technologies Applied to Film Restoration : Technical and Ethical Problems*, 1996, p. 21-28 ; V. PINEL, Pour une déontologie de la restauration des films, *Positif* 421, Mars 1996, p. 90-93.

<sup>5</sup> FIAF, *Code d'éthique*, Bruxelles, 1998, p. 14.

<sup>6</sup> Citons l'exemple de la Cinémathèque Gaumont, société de production qui, restaurant depuis quelques années des films, privilégie les longs métrages et les actualités, plus susceptibles d'être projetés en salles et de faire l'objet d'achats par des chaînes télévisuelles, au détriment des courts métrages comiques des vingt premières années du cinéma. Cf. L. LE FORESTIER, Les limites de l'analyse : les bandes comiques Gaumont, *Théorème* 4, 1996, p. 83-96.

Aussi, afin de souligner la nécessité d'instaurer une charte de la restauration des films, il m'a semblé pertinent de relever dans cet article, dont la portée est avant tout pratique, un certain nombre de questions d'ordre éthique tantôt propres aux œuvres cinématographiques, tantôt analogues aux théories et aux problèmes discutés par les restaurateurs d'œuvres d'art. Pour ce faire, il m'a paru judicieux de mettre en lumière ces questions déontologiques à travers une démarche méthodologique rigoureuse décrivant brièvement l'ensemble des étapes constitutives de la restauration filmique et s'articulant essentiellement autour de deux pôles : d'un côté, la restauration technique relevant d'une intervention d'ordre esthétique et technique ; de l'autre, la restauration éditoriale touchant à des questions de type historique et philologique.<sup>7</sup>

Rappelons qu'ayant pour dessein de rétablir le bon état de la pellicule cinématographique et permettant par conséquent la duplication et la projection de celle-ci, la restauration technique comprend les étapes qui visent à réduire, voire éliminer, les défauts et les dommages d'ordre physico-chimique présents sur le film. La restauration éditoriale, qui pose un certain nombre de problèmes déontologiques, tente quant à elle de reconstituer les parties manquantes et de remonter correctement l'ensemble du film. Aussi, cette double approche permet de souligner un aspect fondamental de la restauration cinématographique qui relève de problèmes d'ordre non seulement matériel mais aussi critique et philologique.<sup>8</sup> Il en va d'ailleurs de même pour la restauration d'œuvres picturales, architecturales ou encore sculpturales. Notons que, bien que le choix du matériel, le travail d'identification et d'enquête ainsi que l'examen des divers éléments soient préparatoires à la restauration technique proprement dite, ces étapes, également appelées « études préalables », sont indispensables et déterminantes pour la suite des recherches et soulèvent d'emblée, comme nous le verrons ultérieurement, une question majeure, à savoir : « Quelle version de l'œuvre cinématographique restaurer ? ».

Au terme de cette introduction, il paraît nécessaire de formuler deux remarques. Premièrement, la notion d'« original », pertinente pour la peinture et la sculpture, ne saurait l'être dans le domaine du cinéma. En effet, la restauration cinématographique ne porte pas sur un film mais plutôt sur la version d'un film : le restaurateur peut soit restaurer le film tel qu'il fut regardé par sa première audience soit celui que son créateur a tenté de réaliser avant les coupures de la censure, des producteurs et des distributeurs ; il peut également privilégier la version tournée dans sa langue originale ou celle destinée à la distribution étrangère.<sup>9</sup> Deuxièmement, même s'il apparaît pertinent d'envisager

<sup>7</sup> M. CANOSA, *Per una teoria del restauro cinematografico, Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*. Tome 5, Turin, 2001, p. 1082. Cette distinction est similaire aux deux phases constitutives de la restauration énoncées par Cesare BRANDI, à savoir la « reconstitution du texte authentique de l'œuvre » et « l'intervention sur la matière dont l'œuvre d'art est constituée ». Cf. C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Rome, 1963. Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris, 2001, réimpression, 2007, p. 75.

<sup>8</sup> M. CANOSA, 2001, p. 1073-1074.

<sup>9</sup> Nous reviendrons plus précisément sur ces différentes versions ultérieurement.

la restauration des films comme « *une entreprise constituée d'un ensemble de procédés techniques et éditoriaux visant à rendre une œuvre cinématographique lisible en comblant les pertes et les dégradations des pellicules, les restituant par conséquent dans un état le plus proche possible de leur présentation d'origine* »<sup>10</sup>, le restaurateur reste libre d'adapter et de réinterpréter le film sur lequel il travaille en fonction de ses propres choix artistiques et suivant l'intérêt du public contemporain.<sup>11</sup> Dans ce cas, puisqu'il s'agit là d'une intervention directe et d'une création, les termes d'« adaptation libre » et de « mise au goût du jour » paraissent être plus appropriés.<sup>12</sup>

## 2. La restauration des films : démarche méthodologique et problèmes éthiques

### A. LES ÉTUDES PRÉALABLES

Bien que les travaux de restauration de grande ampleur portent fréquemment sur des œuvres cinématographiques connues de tous, il arrive assez souvent, aussi bien pour les films muets que sonores, que les archivistes soient confrontés, parce qu'ils disposent d'informations incomplètes, voire inexistantes, à un problème d'identification. Puisqu'il serait inconcevable d'entreprendre la restauration d'un film sans en connaître au minimum le titre, la décennie de production et le pays de provenance, le travail d'identification représente une tâche préparatoire indispensable aux pratiques restauratrices. S'impose ensuite un fastidieux travail d'enquête permettant ainsi de faire preuve de la plus grande rigueur possible afin de compléter le matériel existant avant que ne débute le véritable travail de restauration technique. Complémentaires, ces deux tâches s'articulent autour de deux types de sources différentes : les documents filmiques et les documents non filmiques. Tandis que les sources filmiques portent essentiellement sur les caractéristiques techniques de la pellicule<sup>13</sup>,

<sup>10</sup> Cette définition est inspirée des propos de Paolo Cherchi Usai. Cf. P. CHERCHI USAI, *Silent Cinema. An Introduction*, Londres, 2000, p.66.

<sup>11</sup> En parcourant les différents types de restauration possibles, E. Bowser n'hésite pas à nous mettre en garde contre deux d'entre eux et à souligner le manque d'éthique de certains restaurateurs : « (...) *Another possible version is the film that « plays well », in other words, a film that keeps in mind a modern audience and the different way we may see things. This is usually a commercial restoration, one that is meant to be seen in theaters and on television. (...) Contemporary artists sometimes appropriate the work of an earlier artist, reworking it in their own image. Is it piracy or the legitimate territory of the artist ? The conscience of the artist should decide whether or not this appropriation is an ethical one.* » Cf. E. BOWSER, Octobre 1990, p. 172-173.

<sup>12</sup> En peinture, on parle de « copies interprétatives ». Cf. H. MUND, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie, Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 5, Bruxelles, 1983, p. 19-31 et V. PINEL, *La restauration des films, L'histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, 1989, p. 141-143.

<sup>13</sup> Ces caractéristiques sont : le support ; le format du film et celui de l'image ; les perforations ; les collures ; l'inter-image ; les écritures figurant sur les bords de la pellicule, marques de maisons de production ou de fabricants de pellicules cinématographiques ; les procédés de couleur utilisés ; les éléments sonores,...

l'image<sup>14</sup> et les intertitres<sup>15</sup>, les documents non filmiques se composent principalement de sources imprimées<sup>16</sup> et manuscrites<sup>17</sup>. Ensuite, peuvent aussi être utiles aux travaux de restauration portant sur des œuvres de grande renommée les objets relevant de la muséologie, à savoir les décors ou les costumes s'ils ont été conservés. De même, les partitions musicales comportant parfois le texte des intertitres semblent être d'un grand intérêt pour la reconstruction de la narration. Profitables également, les témoignages oraux – ou retranscrits par écrit – d'un membre de l'équipe du film, d'un spectateur ou d'un opérateur ne doivent pas être négligés. Néanmoins, en raison des défaillances fréquentes de la mémoire, ces sources orales seront considérées avec une grande prudence. Enfin, outre l'outil informatique, les archives télévisuelles qui offrent parfois de multiples versions d'un film constituent aujourd'hui une source d'informations importante.<sup>18</sup>

Le travail d'identification et d'enquête sera complété par un examen manuel, visuel et comparatif des différents documents filmiques. Tandis que l'examen manuel veillera à détailler les caractéristiques techniques de chaque copie manipulée et à déterminer les anomalies relatives à l'état physique et chimique de ces copies, l'examen visuel, s'il est possible, permettra de contrôler, voire de compléter, les informations relevées précédemment et de vérifier la qualité de l'image et du son ainsi que la synchronisation de ceux-ci. Enfin, l'examen comparatif s'attachera à relever les lacunes, définies par Michele Canosa comme « *une interruption du tissu figuratif et narratif* »<sup>19</sup>, à identifier les variantes, considérées comme des « *divergences textuelles non erronées* », et à repérer les erreurs, « *corruptions qui sont soit directes (se trouvent dans le négatif original de la copie témoin) soit indirectes (ne figurent pas dans le négatif original de la copie témoin)* ».<sup>20</sup> Les divergences textuelles peuvent être classées en fonction de la typologie suivante : les variantes de scènes renvoient à une séquence qui n'est pas tout à fait identique dans deux copies d'un même film ; les variantes chromatiques distinguent aussi bien

<sup>14</sup> La reconnaissance d'un acteur, d'un style de coiffures, de mobilier, de tenues vestimentaires ou d'automobiles ainsi que l'apparition d'un nom de magasin, de rue, de journal ou d'une publicité peuvent être utiles à l'identification de l'œuvre.

<sup>15</sup> La présence d'un nom de producteur ou de distributeur dans un intertitre ainsi que le graphisme et la langue de celui-ci sont parfois déterminants.

<sup>16</sup> Ces sources imprimées sont les documents publicitaires, les revues et articles de presse, les monographies, manuels et ouvrages théoriques,...

<sup>17</sup> Ces sources manuscrites sont les archives administratives et institutionnelles, les archives des sociétés de production, de distribution et d'exploitation, les archives des cinéastes et des critiques et historiens du cinéma,...

<sup>18</sup> M. BARNIER, L'utilisation des documents audiovisuels comme source de l'histoire du cinéma, *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, 2002, p. 77-85.

<sup>19</sup> Michele CANOSA se rapproche ainsi de l'idée de Cesare BRANDI qui définit la lacune comme « l'interruption du tissu de l'image ». Selon ce dernier, la réintégration des lacunes doit se faire sur base de données concrètes (issues de l'examen de l'œuvre même ou de documents extérieurs) dans le but de rétablir l'unité potentielle de l'œuvre. Cf. C. BRANDI, 1963, p. 96-102.

<sup>20</sup> M. CANOSA, 2001, p. 1089, p. 1094-1095 et p. 1099.

les copies colorées ou non d'une même œuvre que les différents procédés de colorisation utilisés pour colorer un même titre ; les variantes de montage, qui n'influencent aucunement la narration, désignent les divergences régnant au sein de l'ordre des séquences ; enfin, découlant des précédentes, les variantes narratives indiquent un changement dans l'histoire racontée.<sup>21</sup> Une autre typologie permet de différencier ces divergences textuelles : les variantes de tradition relèvent d'erreurs involontaires dues à la transmission (perte de la qualité sonore ou visuelle par exemple) ; les variantes de rédaction impliquent des modifications volontaires de l'œuvre (la sonorisation des films muets, la colorisation des films en noir et blanc ou encore la réduction du format original) ; les variantes d'auteurs renvoient aux diverses versions proposées par l'auteur lui-même.<sup>22</sup> L'identification de ces divergences permet par conséquent de déterminer si la copie présente des omissions, impliquant la perte d'une ou de plusieurs parties de l'œuvre dont elle est issue, des interpolations, reflétant l'ajout d'une ou de plusieurs séquences ne figurant nullement dans le titre considéré, ou encore des altérations, désignant des corrections qui modifient la qualité de l'œuvre.

Parvenu au terme de ces investigations, le restaurateur, confronté, dans le meilleur des cas, à une multitude de sources et documents, est contraint de procéder à des choix en fonction de la version du film qu'il souhaite restaurer. Puisqu'il n'existe pas de réponse définitive à la problématique de « *l'authenticité incomplète et la beauté artificielle* »,<sup>23</sup> rappelons que cette étude se place dans une perspective scientifique et prend en compte la version qui se rapproche le plus possible de l'« original ». Toutefois, comme nous l'avons vu précédemment, cette notion n'est pas pertinente dans le domaine de la restauration filmique.<sup>24</sup> En effet, étant donné le caractère reproductible de l'art cinématographique,<sup>25</sup> il existe de nombreuses versions d'un même film. En ce qui concerne les films muets, les variations portent dans la plupart des cas sur l'image (différentes prises de vue étaient tournées pour un même plan ; les meilleures d'entre elles étaient réservées à la copie dite nationale tandis que les prises de vues issues de la deuxième caméra étaient vouées aux copies destinées à l'étranger), sur les intertitres (souvent perdus, ceux-ci étaient montés séparément du reste du film)

<sup>21</sup> M. CANOSA, 2001, p. 1110-1111 et M. CANOSA, Janvier-Avril 1992, p. 41-42.

<sup>22</sup> G. BENI et Cl. SEDDA, *La copia infedele. Per una filologia dell'opera filmica*, *Cinema&Cinema* 63, Janvier-Avril 1992, p. 55.

<sup>23</sup> P. CHERCHI USAI, 2000, p. 83.

<sup>24</sup> Gorgio Moroder affirme en parlant de sa restauration de *Metropolis* : "I didn't touch the original because there is no original." Cf. G. BERTELLINI, *Restoration, Genealogy and Palimpsests. On some historiographical Questions*, *Film History* 7, 1995, p. 277. Paolo Cherchi Usai déclare quant à lui : "The original version of a film is a multiple object fragmented into a number of different entities equal to the number of surviving copies." Cf. P. CHERCHI USAI, 2000, p. 160. Gorgio BERTELLINI va jusqu'à comparer une œuvre cinématographique à un palimpseste. Cf. G. BERTELLINI, 1995, p. 277-290. Ces affirmations mettent en évidence la non existence de l'original filmique.

<sup>25</sup> A. COSTA, *O for Original, Il Cinema Ritrovato. Teoria e Metodologia del Restauro cinematografico*, Bologne, 1994, p. 35.

ou sur le montage (remaniements de l'auteur, coupures des producteurs, des distributeurs et de la censure).<sup>26</sup> Quant aux films sonores, bien que la première copie standard soit souvent considérée comme la copie de référence, il existe, afin de répondre aux exigences du public étranger, des versions tournées en plusieurs langues, doublées ou sous-titrées.<sup>27</sup> La méthodologie envisagée ici prendra donc en compte la version souhaitée par le réalisateur ou du moins l'état du film présenté lors de sa première projection.

À l'issue de ces études préalables, le restaurateur dispose désormais de toutes les données susceptibles de guider les choix et les décisions qu'il devra prendre lors du travail de restauration éditoriale. Les restaurateurs d'œuvres d'art et de monuments accordent également une importance capitale aux études préalables, leur permettant par conséquent de mieux comprendre l'histoire matérielle de l'œuvre et de choisir les interventions les plus appropriées lors du travail de restauration.<sup>28</sup>

## B. LA RESTAURATION ÉDITORIALE

Soulevant un certain nombre de questions d'ordre éthique et précédant le travail technique portant sur l'image et le son, la restauration éditoriale repose sur une démarche philologique.<sup>29</sup> C'est en effet avant d'entreprendre les étapes techniques que doivent être décidés les choix qui guideront celles-ci. Ces réflexions portent essentiellement sur l'agencement de l'ensemble des séquences constituant l'œuvre considérée et en particulier pour les films muets, sur la reconstitution interne propre à l'organisation même des plans et sur la place, le contenu et le graphisme des intertitres. Les informations récoltées lors du travail d'identification et d'enquête ainsi que les données relevées lors de l'examen des éléments sont donc capitales pour ce travail de restauration éditoriale : tandis que certains témoignages éclaireront sur l'ordre des séquences, par exemple, d'autres sources indiqueront peut-être le contenu et le graphisme des intertitres. La comparaison des copies aidera quant à elle à la reconstruction de la narration. Soulignons que la partition musicale accompagnant une œuvre cinématographique sera prise en compte, uniquement à ce stade du travail, si elle comporte des annotations aidant à la reconstruction

<sup>26</sup> V. PINEL, 1989, p. 134-137 et V. PINEL, La restauration des films et les variations du texte filmique, *CinéMémoire*, Paris, 1991, p. 35-36.

<sup>27</sup> G. VINCENTEAU, Films en versions multiples, *L'histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, 1989, p. 101-102.

<sup>28</sup> Les recherches et les examens menés entre 1997 et 2006 lors de la restauration des fresques de la Basilique d'Assise témoignent de l'importance particulière accordée aux études préalables. Cf. C. PÉRIER-D'ETEREN, La restauration des fresques de la Basilique d'Assise, démarche et techniques d'intervention, *Les dossiers de l'IPW : Les peintures murales. Les techniques*, Liège, 2007, p. 101-111.

<sup>29</sup> Une démarche similaire est appliquée à la restauration des œuvres d'art toujours dans le but de rendre l'unité potentielle de l'œuvre considérée comme un tout et non comme la somme de plusieurs parties. Cf. C. BRANDI, 1963, p. 37.

de la narration. La reconstitution d'un éventuel accompagnement musical interviendra à la fin du travail de restauration technique.

### 1. La reconstruction de la narration

La reconstruction chronologique de la narration des films sonores n'est pas excessivement problématique. En effet, en raison de la présence de la colonne sonore apposée à l'image, l'agencement des séquences, aussi bien sur les copies positives que négatives, est souvent peu bouleversé. Dans la plupart des cas, seul manque un certain nombre de photogrammes, de plans, voire de scènes. Disparues à la suite de malencontreuses manipulations ou supprimées délibérément à cause du pouvoir de la censure, ces images doivent bien entendu, dans la mesure du possible, être réintégrées dans l'œuvre restaurée afin de faire découvrir au public la version la plus complète. Quoique relativement aisée à déterminer, la logique de l'organisation de l'ensemble des plans se verra éventuellement confirmée par l'apport du scénario original, s'il existe, ou par d'autres sources non filmiques.

Il convient également, dans le but de présenter la version intégrale d'une œuvre cinématographique muette, d'en reconstruire chronologiquement la narration. Toutefois, cette démarche n'est pas aussi simple. En effet, autrefois groupés et conditionnés sous la forme de bobineaux de soixante mètres,<sup>30</sup> les négatifs des films muets étaient rassemblés et collés par les monteuses positives à l'aide d'indications diverses : soit des chiffres étaient inscrits manuellement sur les amorces de tête et de queue, soit les premiers mots des cartons figuraient sur deux ou trois photogrammes de l'amorce initiale (*flash-titles*), soit quelques photogrammes de l'intertitre étaient collés à la fin du négatif image et reproduits sur la copie positive.<sup>31</sup> De nombreuses copies muettes sont ainsi conservées sous la forme d'un matériel épars pour lequel il est indispensable de reconstruire la logique narrative. Néanmoins, rares sont les amorces et les indications figurant sur celles-ci qui nous sont parvenues. Par conséquent, le recours aux diverses sources manuscrites, imprimées et orales est primordial. Malheureusement, de multiples scénarios d'origine restent introuvables. Dans ce cas, seul un raisonnement logique et cohérent permet d'aboutir au remontage correct de l'œuvre étudiée. Enfin, il arrive que certains plans et/ou scènes demeurent à jamais perdus. Dans ce cas, il semble pertinent de décrire brièvement en intertitres les intervenants, les lieux et les motifs de l'action. La restauration de fresques, de mosaïques et de vitraux implique également, dans certains cas, l'assemblage de divers éléments dispersés au cours de leur histoire matérielle ou à la suite d'une catastrophe.

<sup>30</sup> Ce conditionnement était exigé par la capacité réduite des châssis utilisés pour le développement. De plus, les films étaient groupés en fonction de leurs coloris et des procédés de couleur employés. Enfin, les intertitres, puisqu'ils étaient dessinés sur des cartons blancs afin d'être directement filmés sur des copies positives, étaient conditionnés de manière séparée. Cf. *Restaurations et tirages de la Cinémathèque Française II* (1987), Paris, 1987, p. 11-12.

<sup>31</sup> *Restaurations et tirages de la Cinémathèque Française II* (1987), Paris, 1987, p. 11-12.

## 2. La reconstitution de l'image

L'agencement fidèle des séquences constituant la narration d'un film ne suffit pas au travail de restauration portant sur celui-ci. En effet, afin d'aboutir à la présentation d'une œuvre cinématographique homogène et non à un assemblage épars de matériel, il importe de se pencher sur des réflexions touchant non seulement à la qualité de l'image mais aussi aux couleurs que laisse ou laissait éventuellement entrevoir cette œuvre.

Pour la qualité de l'image, il semble judicieux, lors de l'assemblage de matériel provenant de diverses copies, de faire preuve pour l'ensemble des plans d'une certaine cohérence et d'appliquer pour chacun d'eux la même démarche méthodologique. Cette remarque vaut aussi bien pour les films muets que pour les œuvres sonores. Par exemple, afin d'éviter une discordance grossière entre les diverses séquences, il convient de traiter les défauts physico-chimiques suivant une logique identique pour l'entièreté du film : si le restaurateur décide, à l'aide de technologies numériques, de corriger la moindre petite griffe, alors il sera plus pertinent qu'il tente de réduire au maximum l'infime dommage présent sur la totalité des photogrammes. Cette méthode suppose néanmoins la reconstruction totale ou partielle de certaines parties de l'image disparues notamment à la suite de brûlures ou d'altérations profondes.<sup>32</sup> Au contraire, si le restaurateur choisit de laisser apparaître à l'écran les petits dommages qui ne gênent en rien la projection de l'image, et ce dans le but de ne pas dénaturer l'œuvre cinématographique en la rendant trop parfaite, alors seuls les défauts les plus gênants devront être corrigés. Il est donc nécessaire de viser un juste équilibre.

Rappelons que les prises d'angle des films muets étaient multiples. Elles s'élevaient souvent à deux ou trois. Bien que la diversité de ces plans ne modifie en rien la reconstruction de la narration, il est impératif que le restaurateur opère un choix parmi ces différentes prises de vue au sein des copies comportant ces divers plans. La préférence sera accordée, dans la mesure du possible, aux plans retenus dans la copie destinée à la distribution nationale.

Les réflexions relatives au choix des couleurs représentent également une étape indispensable à la présentation d'une œuvre restaurée authentique et homogène. Aussi, il convient, avant d'entreprendre la restauration technique de l'image, de déterminer les procédés de colorisation qui ont été mis en œuvre lors de l'élaboration du film. Toutefois, en raison de la multiplicité des processus existants, cette démarche est complexe.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> De la même manière, les restaurateurs de monuments et d'œuvres d'art sont parfois amenés à reconstituer certains éléments disparus en respectant les techniques d'exécution originales afin de rendre au bien culturel son unité potentielle.

<sup>33</sup> Environ cent cinquante procédés ont été inventés tout au long de l'histoire du cinéma. Cf. V. PINEL, *La forêt des techniques, CinéMémoire*, Paris, 1992, p. 17.

Il arrive souvent, en particulier pour les films muets, que les couleurs originales aient partiellement ou totalement disparu. Le déchiffrement des écritures éventuelles figurant au début d'une copie négative permet parfois de déterminer les coloris utilisés pour le teintage de ce film.<sup>34</sup> De même, le classement soigneux des bobineaux constituant l'œuvre en fonction de leurs teintes aide quelques fois à l'identification de celle-ci.<sup>35</sup> Malheureusement, la plupart des films nous sont parvenus sans aucune indication manuscrite et de manière désordonnée. Dans ce cas, il est opportun de rechercher, à travers la documentation recueillie, les intentions de l'auteur ou des techniciens quant à l'emploi des couleurs.<sup>36</sup>

Malgré certaines règles communément admises – les scènes d'extérieur étaient souvent colorisées en ocre ou en orange, celles d'intérieur en sépia ou marron, les scènes d'incendie en rouge, les séquences de nuit en bleu<sup>37</sup> – l'usage chromatique employé pour colorier les films muets était relativement arbitraire. C'est pourquoi, il paraît indispensable de recourir à l'apport des catalogues établis par quelques sociétés cinématographiques et fournissant des indications précieuses quant à l'utilisation chromatique de plusieurs procédés de colorisation.

Enfin, une ultime interrogation subsiste : lors de la restauration d'une œuvre muette, ne serait-il pas préférable de reproduire, dans la mesure du possible, les anciennes techniques de teintage et de virage, voire de colorier à la main les films qui l'exigent ?<sup>38</sup>

### 3. La reconstitution des intertitres

Pour la reconstitution des intertitres présents dans les films muets, diverses possibilités s'offrent au restaurateur. Dans le meilleur des cas, ce dernier dispose d'une copie d'époque complète ou des *flash-titles*. Ayant donc connaissance de la place, du contenu et du graphisme des intertitres, le restaurateur, en s'appuyant sur le scénario original, s'il existe, sera en mesure de reproduire et de réintégrer le texte des cartons dans la copie de travail. Il importe généralement, si les intertitres, dont la langue variait de pays en pays, se présentent dans une version linguistique autre que la version originale, de les traduire dans leur langue d'origine.

Lorsque les cartons ne nous sont pas parvenus, seul le scénario d'origine, s'il est existant, peut aider à la reconstitution des intertitres. Le texte dont s'inspire

<sup>34</sup> N. MAZZANTI, *The Colours of Film d'Arte Italiana, All the Colours of the World. Colours in Early Mass Media 1900-1930*, 1998, p. 141-146.

<sup>35</sup> L. MANNONI, *La restauration des films anciens : tout un art, L'avant-scène* 405, Octobre 1991, p. 68.

<sup>36</sup> M. AUBERT, *Pour une déontologie de la restauration des films en couleur, CinéMémoire*, Paris, 1992, p. 27.

<sup>37</sup> E. DE KUYPER, *La beauté du diable, CinéMémoire*, Paris, 1992, p. 29-30.

<sup>38</sup> V. BOARINI, *La couleur dans le cinéma muet : des techniques anciennes pour une restauration moderne, CinéMémoire*, Paris, 1992, p. 33-36.

le film, s'il s'agit d'une adaptation d'une œuvre connue, peut également être utile. Le cas échéant, le travail du restaurateur repose sur une reconstruction aléatoire portant tant sur la place des intertitres que sur leur contenu et leur forme. Il va de soi que les textes seront, dans la mesure du possible, retranscrits dans leur langue originale et recomposés suivant les caractères graphiques qui se rapprochent le plus possible des normes exigées par l'époque ou par le genre du film. En cas d'incertitude, l'intertitrage sera neutre et réduit au strict nécessaire. Un raisonnement cohérent et prudent permettra aussi l'insertion des cartons au sein de l'ensemble des séquences. Enfin, bien que certains favorisent la réduction du temps de lecture des intertitres afin de répondre aux exigences des spectateurs contemporains, il semble plus approprié de déterminer et de respecter ce temps de déchiffrement.

### C. LA RESTAURATION TECHNIQUE

Une fois les décisions d'ordre éditorial et éthique prises, le travail de restauration technique assurant la concrétisation de ces choix peut commencer. Toutefois, en raison de la fragilité du matériel filmique et du caractère parfois dangereux de celui-ci – rappelons le haut degré d'inflammabilité du nitrate –, il convient de transposer les images et les sons sur un support de sécurité. Le nettoyage à la main et en machine du matériel filmique et la réparation manuelle d'éventuels défauts physiques présents sur celui-ci précéderont les opérations relatives à la duplication de la pellicule cinématographique.<sup>39</sup> Il va de soi que, lors du lavage manuel et de la réparation des documents filmiques, le restaurateur veillera à ne faire disparaître aucun photogramme.

#### *1. La duplication : l'étalonnage et le tirage*

L'étalonnage, qui repose sur des notions chimiques complexes de sensitométrie, de densitométrie et de colorimétrie, corrige la luminosité, le contraste ainsi que les valeurs associées aux couleurs de l'image.<sup>40</sup> Ce processus est réalisé à l'aide d'appareils de mesures et de restitution des données qui simulent la future apparence de la pellicule cinématographique étudiée. Ces corrections sont ensuite mémorisées sur une bande perforée qui sera introduite ultérieurement dans la tireuse. Définissant les conditions de duplication des éléments à tirer, l'étalonnage permet ainsi d'obtenir une copie homogène, en particulier si le travail de restauration repose sur l'assemblage de fragments issus d'originaux divers.

Le tirage consiste ensuite à transférer, par un procédé d'exposition à la lumière, la matière filmique sur une pellicule vierge, c'est-à-dire non exposée. Toutefois, puisque les supports et les appareils techniques actuels diffèrent des matériaux et des tireuses employés autrefois, il est indispensable de respecter

<sup>39</sup> La réparation manuelle de la pellicule cinématographique consiste entre autres à réparer les éventuelles cassures, collures ou perforations endommagées.

certaines exigences propres au matériel dupliqué, telles que la reproduction des couleurs, le format, le contraste ou encore la définition de l'image ; d'où la nécessité de l'étalonnage. Le développement de la pellicule dans divers bains concrétisera l'opération de tirage.

## 2. *Le traitement des défauts physico-chimiques*

Le nettoyage et le tirage aident à l'élimination de la saleté et à l'atténuation des griffes. Néanmoins, ces procédés photo-chimiques, quoique suffisants dans plusieurs cas, n'aboutissent pas à la disparition totale des dégradations dues aux effets du temps et aux agents extérieurs. À l'opposé, les stations de travail et les programmes informatiques appropriés réduisent totalement et définitivement non seulement les griffes et la saleté mais aussi les traces de passage et les marques dues aux cassures des photogrammes. Soit ces défauts sont gommés et traités à l'aide d'un stylet spécifique, soit la partie du photogramme endommagée est remplacée par un fragment correspondant à celle-là et issu d'une image intacte. De même, certains éléments de l'image, voire l'entièreté d'un photogramme, disparus à la suite de brûlures ou en raison des altérations du film, peuvent être restitués. Pour ce faire, le restaurateur extrait d'un photogramme indemne la ou les parties détériorées ou perdues afin de les insérer dans l'image traitée. De plus, ces outils informatiques sont capables d'intervenir sur la résolution et la densité de l'image, lui restituant ses contrastes et sa qualité photographique d'origine.

Étant donné les possibilités qu'offrent les techniques numériques en matière de restauration cinématographique, il arrive souvent que l'archiviste soit tenté de produire une image meilleure que la qualité originale, créant ainsi un faux historique.<sup>41</sup> Afin de ne pas dénaturer la pellicule en la rendant trop parfaite, il importe de distinguer les défauts originels de ceux qui ne le sont pas.

## 3. *Le traitement des couleurs*

Une fois les couleurs et la méthode de colorisation employée pour le film correctement déterminées, l'idéal serait de reproduire les mêmes procédés lors du travail de restauration de l'image. Cependant, les supports cinématographiques et les équipements autrefois utilisés ne sont plus disponibles aujourd'hui. De plus, outre la disparition de nombreux processus de colorisation, les techniques mises au point pour la réalisation des films modernes diffèrent de celles employées pour les films anciens. Des restaurateurs de films

<sup>40</sup> R. KERREMANS, Dossier : le cinéma a cent ans ! Conservation, restauration. Aspects techniques, *Nouvelles Du Patrimoine* 59, 1994, p.13. Ces notions chimiques complexes sont également explicitées dans l'ouvrage suivant : M.-P. MEYER et P. READ, *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford, 2000.

<sup>41</sup> Notion souvent discutée en histoire de l'art, le faux historique se base non pas sur la diversité des modes de production mais sur des intentions différentes de celles voulues lors de l'exécution du modèle. Cf. C. BRANDI, 1963, p. 91-95.

ont donc développé quelques traitements photo-chimiques afin de restituer le plus fidèlement possible les couleurs originales. Citons entre autres, pour les films muets, le *Desmetcolor*, processus complexe capable de simuler une vaste gamme de combinaisons de teintage et de virage.<sup>42</sup>

Aux techniques photo-chimiques s'ajoutent des traitements numériques qui permettent non seulement d'offrir une image visuelle proche des résultats produits originellement par les procédés de teintage et de virage, mais aussi d'améliorer la qualité colorimétrique de l'image en corrigeant la perte des couleurs due au passage du temps. Une fois l'image scannée afin de transformer les données de celle-ci en signaux numériques, le restaurateur traite ces derniers par l'intermédiaire d'une station de travail et d'un *software* appropriés. Après avoir été corrigées et modifiées, les données informatiques sont alors transférées sur une pellicule cinématographique et le nouveau négatif couleur peut être tiré suivant les méthodes traditionnelles.<sup>43</sup>

#### 4. Le traitement des intertitres

L'absence totale de sources filmiques relatives à la forme des intertitres peut amener le restaurateur à recourir au « banc-titre »<sup>44</sup> ou à l'utilisation de programmes informatiques. Les techniques sophistiquées employées actuellement ont tendance à améliorer considérablement la qualité visuelle des cartons, créant un contraste marqué entre les séquences textuelles et le reste des images. Comme les intertitres font partie intégrante d'une œuvre cinématographique et que leur graphisme a une valeur importante au sein de l'organisation du film, il convient de veiller à obtenir un équilibre harmonieux entre ceux-ci et l'ensemble du film.

Un autre procédé autrefois utilisé peut être envisagé. Il consiste à redessiner manuellement les textes sur un carton blanc et à les filmer sur une copie positive avant de les insérer dans la copie restaurée. Néanmoins, cette opération exige les talents d'un graphiste ou d'un dessinateur et requiert beaucoup de temps.

#### 5. Le traitement de la bande sonore

La bande sonore d'un film, susceptible de subir diverses altérations et de se détériorer avec le passage du temps, peut être restaurée à l'aide de procédés photo-chimiques et/ou de traitements numériques.<sup>45</sup> Dans les deux cas, il

<sup>42</sup> Une explication détaillée relative à ce processus complexe figure dans l'article suivant : N. DESMET et P. READ, *The Desmetcolor Method for Restoring Tinted and Toned Films*, *All the Colours of the World. Colours in Early Mass Media 1900-1930*, 1998, p. 147-150.

<sup>43</sup> P. READ, *Tinting and Toning Techniques and their Adaptation for the Restoration of Archive Film*, *All the Colours of the World. Colours in Early Mass Media 1900-1930*, 1998, p. 161.

<sup>44</sup> Cette opération consiste notamment à insérer un texte sur les images d'un générique.  
<sup>45</sup> De nombreux formats sonores ont vu le jour tout au long de l'histoire du cinéma parlant. Certains ne sont attestés que pour une seule production. En raison de la multiplicité de ces formats de son, de la complexité et de la rareté de certains d'entre eux, les restaurateurs de films se trouvent parfois dans l'incapacité de les restaurer dans leur état d'origine.

importe tout d'abord d'identifier correctement le signal sonore et de rechercher l'élément filmique conforme à l'image utilisée. Il s'agit du négatif original ou d'une copie qui permettra de réaliser le travail de restauration du son dans des conditions optimales.<sup>46</sup> La synchronisation du son et de l'image sera également vérifiée et corrigée, si besoin est.

Il est conseillé de recourir à la méthode des essais comparatifs. Des tests de tirage sont réalisés, allant de l'exposition de lumière la plus faible à l'exposition la plus forte. Cette démarche permet de déterminer la densité positive qui fournira la meilleure qualité sonore. De plus, de la même manière que pour les dommages présents sur l'image, le tirage humide réduit parfois les défauts de surface présents sur la bande sonore. Un nouveau *master* combiné sera finalement tiré.

Utilisée à l'origine dans la production cinématographique et ensuite mise à la disposition d'archives et de laboratoires spécialisés dans la restauration de films, l'utilisation de *sound reducers* et de certains *softwares* particuliers, tels que *Sonic Solution* et *Protools* par exemple, rend possible la restauration numérique de la bande sonore, allant du simple nettoyage des bruits causés par la poussière, les rayures ou encore les collures à la reconstitution des sons manquants. Cependant, afin de ne pas dénaturer la bande sonore d'un film en la rendant trop parfaite, il convient encore une fois de bien différencier les défauts originellement présents de ceux qui ne le sont pas.

#### D. LA PROJECTION DES ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES RESTAURÉES

La projection constituant l'aboutissement concret du travail de restauration, il me paraît important de terminer cet article par quelques propos relatifs à la présentation des films restaurés.

Comme le film n'est pas seulement un objet physique mais constitue aussi un spectacle, sa monstration se doit de respecter, dans la mesure du possible les conditions dans lesquelles il fut projeté lors de sa première sortie en salle. Par conséquent, étant donné les multiples évolutions techniques et technologiques depuis l'invention du cinématographe, il est indispensable d'adapter, en particulier pour les films muets, certaines caractéristiques propres aux appareils de projection modernes. En effet, outre la question de l'accompagnement musical des films muets, la révolution sonore a engendré la modification de deux paramètres essentiels : d'une part, la vitesse de défilement du film; d'autre part, le format de l'image de celui-ci<sup>47</sup>, trois facteurs qui demandent à être pris en considération lors de la présentation actuelle de ce type de films.

<sup>46</sup> Cl. LEROUGE et R. BILLEAUD, La restauration du son : méthode, technique et éthique, *Use of New Technologies Applied to Film Restoration : Technical and Ethical Problems*, 1996, p. 91.

<sup>47</sup> J.-P. BERTHOMÉ, Cinéma : des films à faire revivre, *Recherches Poïétiques* 3, 1995-1996, p. 60-61 et V. PINEL, La présentation des films muets dans une salle de cinéma moderne, *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française* 4, 1989, p. 8-13.

Beaucoup considèrent que l'ensemble des films muets étaient tournés à la vitesse standard de 16 images/seconde. Or, avant l'arrivée du parlant, celle-ci pouvait osciller entre 16 et 24i/s. Il est donc essentiel d'identifier correctement cette vitesse qui peut être variable afin de projeter l'œuvre restaurée dans sa fréquence d'origine. En effet, le film pourrait paraître ennuyeux s'il est projeté trop lentement, ou au contraire, expéditif si la vitesse de défilement est trop rapide.

Par ailleurs, le format de l'image muette, équivalant à un rapport de 1,33:1, se voit amputé à l'arrivée du parlant afin de laisser place à la colonne sonore. L'apparition de formats panoramiques à partir des années 1950 entraîne également une diminution de la taille de l'image. Aussi, afin de respecter le format d'origine des films muets, les projectionnistes travaillant au sein des archives cinématographiques recourent généralement à l'utilisation de fenêtres bricolées par leurs soins.

Pour les films sonores, la bande son était mécaniquement enregistrée sur la pellicule ; la question de la reconstitution de l'accompagnement musical ne se pose donc pas. Par contre, pour les films muets, le problème est plus complexe. La plupart de ces œuvres étaient accompagnées d'une partition musicale interprétée en synchronisation avec la projection des images soit par un pianiste, soit par un organiste de théâtre, soit par un petit ensemble instrumental, soit par un grand orchestre symphonique.<sup>48</sup> Il importe dès lors de conserver cette tradition lors de la présentation moderne des films muets restaurés. Cependant, comme quelques œuvres étaient projetées sans aucun accompagnement musical,<sup>49</sup> les puristes se sont empressés de défendre la projection complètement muette des grands classiques du cinéma.<sup>50</sup> Il convient donc avant toute prise de décision de déterminer si le film était accompagné ou non d'une partition musicale afin d'essayer de respecter les conditions originales dans lesquelles fut montrée l'œuvre.<sup>51</sup> Toutefois, allant à l'encontre de cet aspect fondamental du cinéma muet, certains exploitants n'hésitent pas à recourir à la sonorisation des copies muettes afin d'en faciliter la diffusion. Or, comme le souligne parfaitement Jean-Pierre Berthomé, « *dès l'instant, en tout cas, où cette musique est enregistrée*

<sup>48</sup> G. B. ANDERSON, La reconstruction de l'accompagnement musical de Zamecnik pour *Wings* de Wellman (1927), *CinéMémoire*, Paris, 1992, p. 46.

<sup>49</sup> M. FEDOROFF, Le silence « angoisse », *CinéMémoire*, Paris, 1992, p. 111.

<sup>50</sup> Certains défendent encore cette théorie aujourd'hui. Cf. L. PROX, Critères de commandes de composition, *CinéMémoire*, Paris, 1992, p. 73.

<sup>51</sup> La composition des œuvres musicales reposait sur trois pratiques : la première et la deuxième, de loin les plus répandues, aboutissaient respectivement à l'improvisation totale ou à la compilation de pièces orchestrales déjà existantes. La troisième consistait en la reproduction fidèle de compositions connues de tous. La question de l'accompagnement musical des films muets repose donc sur un véritable travail philologique de reconstruction musicale à part entière qui doit être entrepris parallèlement à la tâche de restauration cinématographique. Cf. R. DALMONTE, Il testo musicale e la sua ricostruzione, *Il Cinema Ritrovato, Teoria e Metodologia del Restauro cinematografico*, Bologne, 1994, p. 21-23 et G. B. ANDERSON, Il testo musicale e la sua esecuzione, *Il Cinema Ritrovato, Teoria e Metodologia del Restauro cinematografico*, Bologne, 1994, p. 29-34.

*le long des images, elle renonce à l'une des paradoxales caractéristiques de la séance du cinéma muet originale : celle d'associer l'aléatoire au déjà fixé, une musique vivante à un spectacle enregistré* ».<sup>52</sup>

### **3. Conclusion : vers une charte de la restauration des films**

Comme la restauration des œuvres d'art, les pratiques de restauration dans le domaine du cinéma se trouvent à la croisée des chemins des sciences exactes et des sciences humaines.<sup>53</sup> Elles demandent que soient respectées certaines règles déontologiques pour obtenir un résultat de qualité et respectueux de l'authenticité du bien culturel. Pour ce faire, l'élaboration d'une charte relative à la restauration des films sur le modèle du *Code d'éthique* de la FIAF et de la *Charte de Venise* me semble intéressante à proposer. Il conviendrait donc de respecter les quelques règles énoncées ci-après lors toute entreprise de restauration cinématographique quelle que soit sa visée, scientifique ou commerciale :

*« Afin de transmettre aux générations futures, dans les meilleures conditions, le patrimoine cinématographique, les restaurateurs de films s'engagent dans la mesure du possible à :*

- ne pas détériorer le matériel filmique original.*
- ne pas aller à l'encontre de la bonne conservation du matériel filmique utilisé et par conséquent, respecter les conditions de conservation exigées aussi bien par le film original que par la copie restaurée.*
- rétablir la version souhaitée par le réalisateur afin d'éviter la création d'un faux-historique.*
- rétablir la qualité de l'image et du son en fonction des choix souhaités par l'équipe initiale du film.*
- rétablir le contenu, le graphisme et la place des intertitres tels qu'ils figuraient dans la version du pays de production du film.*
- rétablir, pour les œuvres muettes, l'accompagnement musical original et par conséquent, respecter les conditions de cet accompagnement en direct, si besoin est.*
- respecter les conditions de projection telles qu'elles étaient lors de la première sortie en salles du film, à savoir la vitesse de défilement et le format du film.*
- conserver une trace des interventions mises en œuvre lors du travail de restauration éditoriale et technique.*
- faire précéder l'œuvre restaurée d'un générique de restauration comprenant les interventions de restauration ainsi que les procédés techniques mis en œuvre pour y parvenir. »*<sup>54</sup>

<sup>52</sup> J.-P. BERTHOMÉ, 1995-1996, p. 61.

<sup>53</sup> C. PÉRIER-D'ETEREN et A. BORN (ed.), *Conservation, restauration, technologie*, Bruxelles, 1995, p. 5.

<sup>54</sup> Au terme de cet article, qu'il me soit permis de remercier Catheline PÉRIER-D'ETEREN, Gabrielle Claes et Nicola MAZZANTI qui m'ont guidée tout au long de mes recherches.

## CHRONIQUE DE LA FILIÈRE D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 2008

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 (HISTOIRE, ART ET ARCHÉOLOGIE) RELATIVES À L'HISTOIRE DE L'ART ET À L'ARCHÉOLOGIE ET DES MÉMOIRES DE LICENCE ET DE MAÎTRISE DE LA FILIÈRE D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 2008

#### A) THÈSES DE DOCTORAT

Gil BARTHOLEYNS, *Naissance d'une culture des apparences : le vêtement en Occident, XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*. 2 vol., 411 p., ill., cédérom ; promoteurs : A. Dierkens & J.-C. Schmitt (École des hautes études en Sciences sociales).

Laurent BAVAY, *Dis au potier qu'il me fasse un kôton : archéologie et céramique de l'Antiquité tardive à nos jours dans la TT29 à Cheikh Abd el-Gourna, Égypte*. Vol. 1 : *Texte* ; vol. 2 : *Texte et catalogues* ; vol. 3 : *Figures – Dédérom* ; promoteur : E. Warmenbol.

Nadia COUTSINAS, *Défenses crétoises : fortifications urbaines et défense du territoire en Crète aux époques classique et hellénistique*. Vol. 1 : *Texte* ; vol. 2 : *Catalogue* ; promoteurs : A. Schnapp (Université Paris I Panthéon-Sorbonne) & D. Viviers.

Nicolas KENNY, *Forger la culture urbaine : modernité et expériences corporelles à Montréal et Bruxelles, 1880-1914*. 1 vol., IX + 310 p., ill. ; promoteurs : M. Dagenais (Université de Montréal) & S. Jaumain.

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

Jorge Manuel Gomes da SILVA ROCHA, *L'image dans le Beatus de Lorrvão : figuration, composition et visualité dans les enluminures du Commentaire de l'Apocalypse attribué au scriptorium du monastère de São Mamede de Lorrvão (1189)*. 4 vol., 801 p., ill. ; promoteur : A. Dierkens.

Alexandre VANAUTGAERDEN, *Érasme typographe. La mise en page, instrument de rhétorique au XVI<sup>e</sup> siècle*. Vol. 1 : Texte ; vol. 2 : Illustrations ; vol. 3 : Description de la bibliothèque d'Érasme et liste de ses éditions princeps ; promoteurs : A. Dierkens & S. Deswarte-Rosa (Université Lumière-Lyon 2).

## B) MÉMOIRES DE LICENCE

### *Spécialisation Antiquité*

Catherine FRANÇOIS, *Les hydries de Hadra. Productions, diffusions et usages* ; directrice : A. Tsingarida.

### *Spécialisation Moyen Âge – Temps modernes*

Fanny STEYAERT, *Les médailles religieuses d'Ancien Régime conservées au Cabinet des médailles de Bruxelles : catalogue et analyse* ; directeur : A. Dierkens.

### *Spécialisation Art contemporain*

Julienne BEGHIN, *La Société royale belge des Aquarellistes : réception de l'aquarelle dans la presse belge du XIX<sup>e</sup> siècle* ; directeur : S. Clerbois.

David THOMISSE, *De l'atelier à l'entreprise. L'exemple du Studio Jeff Koons* ; directeur : T. Lenain.

### *Spécialisation Civilisations non européennes*

Aline BRUIER-DESMETH, *Chronologies et diffusion culturelle. De nouvelles perspectives pour Chavín de Huántar* ; directeur : P. Eeckhout.

### *Spécialisation Musicologie*

Sébastien BALLIEUX, *Le thème du labyrinthe dans la musique baroque* ; directeur : W. Corten.

Sophie MICHEL, *La vie musicale à Bruxelles entre 1880 et 1914 au travers des revues littéraires belges francophones* ; directrice : M. Haine.

## B) MÉMOIRES DE MAÎTRISE

### *Orientation générale*

Adrien NAVEZ, *L'idéologie soviétique et ses implications musicales. Esthétique d'une réception dans la France de l'entre-deux-guerres (1917-1938)* ; directrice : M. Haine.

Tristan DRIESSENS, *Üd taksimleri. Analyses de structures modales turques à travers la transcription* ; directeur : M. Demeuldre.

*Finalité approfondie – Option Antiquité*

Jérôme ANDRONIKOS, *Rituel et mobilier funéraires à Athènes et en Attique à l'époque classique* ; directrice : A. Tsingarida.

Kimberley CANLAS, *Les bronzes étrusques des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles : catalogue raisonné de la vaisselle de table et autres ustensiles liés au banquet* ; directrice : C. Evers.

Simon CONNOR, *La statuaire royale de la XIII<sup>e</sup> dynastie. Visages de pharaons oubliés* ; directeur : L. Bavay.

Amélie DEBLAUWE, *Hatshepsout dans la région thébaine. Essai d'interprétation de la Chapelle rouge dans le contexte du règne* ; directeur : L. Bavay.

Coline LEFRANCQ, *La céramique d'époque kouchane : synthèse de la recherche à partir du matériel du complexe culturel du site de Termez en Ouzbékistan* ; directrice : C. Bautze-Picron.

Camilla PILOTTO, *La polychromie des frontons en terre cuite d'époque républicaine en Italie centrale. Le fronton de la Via di San Gregorio, le fronton de Tivoli et les frontons de la Civitella de Chieti* ; directrice : C. Evers.

Delphine TONGLET, *Le kyathos. Productions étrusques et adaptations attiques, trajectoire particulière d'une forme de vase archaïque* ; directrice : A. Tsingarida.

*Finalité approfondie – Option Art contemporain*

Julien DEHOUT, *L'asbl Jeune Peinture belge (1945-1949) à travers les archives. Propagande et sélection, un discours* ; directeur : D. Laoureux.

Alix HUBERMONT, *Le groupe expressionniste allemand Die Brücke (1905-1913) : création et communication* ; directeur : D. Laoureux.

Claire LABYE, *L'œuvre des Kubach-Wilmsen. Lecture d'une pratique sculpturale à travers la théorie du Postmodernisme* ; directeur : T. Lenain.

Lara NIZET, *L'érotisme chez Courbet, une nouvelle expérience esthétique ?* ; directeur : S. Clerbois.

*Finalité approfondie – Option Afrique*

Farah BOUKHOUBZA, *La représentation des récents conflits africains dans le cinéma de ces dix dernières années* ; directeur : F. Gérard.

Julie CAO-VAN, *L'art rupestre en République centrafricaine* ; directeur : P. de Maret.

*Finalité approfondie – Option Moyen Âge*

Hélène CAMBIER, *Cetus, lacovie, aspidochelone ? La baleine au Moyen Âge. Traditions textuelles et iconographiques* ; directrice : J. Leclercq-Marx.

Bérénice DIEU, *Les personnifications de la mer et des fleuves dans l'art du Moyen Âge occidental, de l'Antiquité à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Au sujet des fleuves antiques, de l'Océan, du Jourdain et de l'Eridan* ; directrice : J. Leclercq-Marx.

Constantin PION, *La pratique du remploi dans les sépultures mérovingiennes de Belgique. Entre recyclage, esthétique et symbolique* ; directeur : A. Dierkens.

*Finalité approfondie – Option Préhistoire*

Sophie FEROOZ, *L'Âge du Fer à Han-sur-Lesse : état de la question* ; directeur : E. Warmenbol.

Quentin GOFFETTE, *La Grotte de Han (Han-sur-Lesse, Namur). Étude du matériel de l'époque gallo-romaine* ; directeur : E. Warmenbol.

Stéphanie LOZET, *Les modes de débitage laminaire dans les puits n° 5 et 7 du Camp-à-Cayaux à Spiennes (Hainaut, Belgique)* ; directeur : M. Groenen.

Laura PLEUGER, *L'occupation du Néolithique récent/final de la grotte de Han à Han-sur-Lesse (Rochefort, Namur)* ; directeur : E. Warmenbol.

Alison SMOLDEREN, *Analyse fonctionnelle des structures de combustion moustériennes du Tiène des Maulins (Éprave, province de Namur)* ; directeur : M. Groenen.

*Finalité approfondie – Option Temps modernes*

Fanny WEINQUIN, *Essai d'interprétation du mythe de Callisto dans quelques représentations des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* ; directeur : M. Couvreur.

*Finalité approfondie – Option Amérique précolombienne*

Arnaud BOURGUIGNON, *Catalogue des céramiques de style Pueblo des Musées royaux d'Art et d'Histoire* ; directeur : P. Eeckhout.

Alexandra CROMPHOUT, *La chicha de maïs au Pérou précolombien : une étude archéologique* ; directeur : P. Eeckhout.

Marie-Julie DECLERCK, *Les Cihuateteo dans le Mexique ancien* ; directeur : M. Graulich.

Christophe DELAERE, *Analyse chronologique des différentes phases de transformations des secteurs résidentiels et cérémoniels de Tiwanaku durant l'Horizon moyen. La spécificité de la pyramide du Puma-Punku* ; directeur : P. Eeckhout.

Benjamin DERIDDER, *Peintures murales et architecture sacrée chez les Mochicas* ; directeur : P. Eeckhout.

Maureen HAYEZ, *Le pillage et le trafic du patrimoine archéologique précolombien* ; directeur : P. Eeckhout.

Audrey JAFFRELOT, *Contextes et pratiques funéraires Wari (Pérou VI-X<sup>e</sup> s. PCN)* ; directeur : P. Eeckhout.

Audrey JANSSENS, *L'éléphant : histoire et mythologie en Inde* ; directrice : C. Bautze-Picron.

Aymeric JOURQUIN, *Les fortifications incas* ; directeur : P. Eeckhout.

Laurence RENAULT, *Les Salinar* ; directeur : P. Eeckhout.

Lena SCHWARTS, *Vicús : mère, sœur ou fille des Mochicas ? La métallurgie vicús et ses relations avec la métallurgie mochica, Côte Nord du Pérou, Intermédiaire Ancien (200 AC-600 PC)* ; directeur : P. Eeckhout.

Céline TAMIGNAUX, *Les influences du Mexique central sur la région maya au Classique (250-900 PCN) : le rôle de l'architecture et du talud-tablero* ; directeur : M. Graulich.

Valentine WAUTERS, *Le vase à anse-goulot en étrier dans les cultures préhispaniques d'Amérique du Sud* ; directeur : P. Eeckhout.

*Finalité didactique – Option Temps modernes*

Cécile NEUSY, *Contribution à l'étude des monuments funéraires baroques de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule* ; directrice : B. D'Hainaut-Zvény.

*Finalité spécialisée – Option Antiquité*

Helena DE RAEDEMAERKER, *Les vases plastiques en Attique au V<sup>e</sup> siècle* ; directrice : A. Tsingarida.

Céline DEVILLERS, *La peinture murale d'époque gallo-romaine dans les cités des Nerviens et des Tongres. État de la question* ; directrice : L. Tholbecq.

*Finalité spécialisée – Option Art contemporain*

Émilie BERGER, *Géo De Vlaminck (1897-1980). Étude stylistique et technologique des peintures murales* ; directrice : C. Périer-D'Ieteren.

Eva BIALEK, *Les collectifs artistiques en Belgique dans les années 1960 à 1980. Analyse des pratiques collectives de l'art au travers de quatre groupes : VAGA, Mass Moving, Ruptz et le CAP* ; directrice : D. Leenaerts.

Delphine CABU, *La mise en œuvre du corps humain dans les spectacles de Jan Fabre* ; directeur : T. Lenain.

Virginie COURTOY, *Les influences de la céramique japonaise sur la céramique Art Nouveau en Belgique* ; directeur : S. Clerbois.

Aurore DE BRUYN, *Évolution et mutation du logement social. Analyse de quatre sites bruxellois* ; directrice : C. Billen.

Laure DE LAET, *L'art contemporain, son exposition et ses médiations : l'exemple du MAC's* ; directeur : D. Vander Gucht.

Alice FETTWEIS, *La reproductibilité dans l'œuvre de Marcel Broodthaers* ; directeur : D. Laoureux.

Johanna FILÉE, *Achille Chavée, Fernand Dumont et les surréalistes hennuyers. Itinéraires d'une pensée révolutionnaire* ; directeur : D. Laoureux.

Laurence GILLARD, *Le Métro(politain) bruxellois et ses sculptures : un musée ouvert sur le monde ?* ; directeur : S. Clerbois.

Arnaud GODART, *Rachel Baes (1912-1983) et le Surréalisme* ; directeur : S. Clerbois.

Elena KEMPEN, *La conservation-restauration des photographies contemporaines* ; directrice : D. Leenaerts.

Delphine MOREL DE WESTGAVER, *Art contemporain chinois. Étude de cas. Parcours croisé de Wang Guangyi* ; directrice : B. D'Hainaut-Zvény.

Laurie PIRET, *L'émergence des femmes dans l'art vidéo en Belgique de 1970 à 1990. Parcours de trois vidéastes à travers leur œuvre et leur identité féminine : Lili Dujourie, Anne-Mie Van Kerckhoven et Marie-Jo Lafontaine* ; directrice : M. Andrin.

Marjorie VANDRIESSCHE, *Dypréau – Van Anderlecht – Vandercam. Genèse de peintures partagées* ; directeur : D. Laoureux.

Zora VARDAJ, *Étude du statut du dessin à travers l'œuvre d'Edmond Dubrunfaut (1920-2007)* ; directeur D. Laoureux.

*Finalité spécialisée – Option Afrique*

Sarah BOSMAN, *Les thématiques du génocide et des conflits en Afrique à travers la créativité des artistes contemporains* ; directrice : D. Hersak.

Laetitia ZULIANI, *Des funérailles de style ou comment partir en Mercedes Benz* ; directrice : D. Hersak.

*Finalité spécialisée – Option Moyen Âge*

Selin ESKIN, *Étude des monstres dans les mentalités du Moyen Âge. Le cas spécifique des cynocéphales. Recherches textuelles et iconographiques de l'Antiquité jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle* ; directrice : J. Leclercq-Marx.

Alice HENN, *La représentation des jeux dans l'ivoirerie et la miniature parisiennes au XIV<sup>e</sup> siècle* ; directrice : J. Leclercq-Marx.

Aurore LORENZI, *Conservation et mise en valeur de vestiges in situ en crypte archéologique. Projet pour les vestiges de l'éperon de Chimay* ; directeur : M. de Waha.

Fanny MOENS, *Culte, pèlerinage et iconographie d'un groupe de saints irlandais: Fursy, Feuillen et Ultain* ; directeur : A. Dierkens.

Alice VAN HAEVERMAET, *Description littéraire et analyse iconographique des scènes relatives au Graal dans les romans de la légende arthurienne. Étude basée sur les manuscrits français du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle* ; directrice : J. Leclercq-Marx.

*Finalité spécialisée – Option Pré/Protohistoire*

Thomas BRIERS, *Étude du matériel de la grotte de la « Roche aux corneilles » (Marche-Les-Dames)* ; directeur : E. Warmenbol.

*Finalité spécialisée – Option Temps modernes*

Eva BUSONI, *Le Maître au Perroquet. Catalogue critique de son œuvre* ; directrice : C. Périer-D'Ieteren.

Élise MOUREAU, *La personnalité artistique du Maître des Demi-figures féminines. Catalogue critique de deux aspects de son œuvre : les représentations de Marie Madeleine et la peinture de paysage* ; directrice : C. Périer-D'Ieteren.

*Finalité spécialisée – Option Amérique précolombienne*

Anouk BAREEL, *Les structures funéraires nazca (Pérou, 100 AC – 700 PC)* ; directeur : P. Eeckhout.

Naïma CHIKHI, *La coca chez les Incas et les parallèles ethnographiques* ; directeur : P. Eeckhout.

Vincent GOFFIN, *Les ornements muraux en stuc au Mexique précolombien* ; directeur : M. Graulich.

Marie GUSTIN, *Le rôle de la musique chez les Nazca du Pérou (200 AC – 700 PC)* ; directeur : P. Eeckhout.

Aline HUYBRECHTS, *La sculpture architecturale de Copán, Honduras, période Classique* ; directeur : M. Graulich.

Hoang NGUYEN TRONG, *Usages, représentations et symbolismes des armes en Amérique du Sud précolombienne* ; directeur : P. Eeckhout.

Élodie TREFFEL, *L'usage des plantes hallucinogènes à l'époque précolombienne* ; directeur : P. Eeckhout.

Sylvie VAN DEN STEEN, *Aspects architecturaux et urbanistiques de l'impact colonial sur les cités incas* ; directeur : P. Eeckhout.

#### *Finalité approfondie – Orientation Musicologie*

Marie-Pierre LISSOIR, *Le khap des Tai Dam du Laos* ; directeur : D. Demolin.

Joanne VAN BOSTERHAUT, *L'insertion du violoncelle à Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle. Un regard sur la facture et sur la composition pour violoncelle et basse continue* ; directeur : H. Vanhulst.

#### *Finalité spécialisée – Orientation musicologie*

Saskia DE VILLE DE GOYET, *Processus sociomusicaux des genres urbains du Pérou* ; directeur : M. Demeuldre.

Alexandra GELHAY, *Le Théâtre royal de la Monnaie sous le régime hollandais (1815-1830)* ; directeur : H. Vanhulst.

## II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE ET DE MAÎTRISE (2008)

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

### A) THÈSES DE DOCTORAT

Gil BARTHOLEYNS, *Naissance d'une culture des apparences : le vêtement en Occident, XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle*. 2 vol., 411 p., ill., cédérom.

Cette recherche propose une histoire immatérielle du vêtement en Occident et plus particulièrement autour des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Que signifie s'habiller dans les sociétés occidentales où le christianisme apparaît, à l'origine, puis dans son principe, comme une contre-culture inversant le système de valeurs de la sociabilité matérielle historique ?

Le développement s'attache au changement radical d'attitudes à l'égard du vêtement dans les communautés chrétiennes du Bas-Empire romain du II<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle ; à l'institutionnalisation des apparences chrétiennes au Haut Moyen Âge ; à la métaphore du vêtement comme grande figure explicative des mythes chrétiens ; au statut anthropologique du vêtement dans la pensée et les pratiques médiévales ; à l'histoire de la valeur de l'objet technique et corporel ; aux modèles de consommation des biens de luxe ; au gouvernement politique par les apparences à la fin du Moyen Âge ; aux causes de la transformation des formes du vêtement jusqu'à la naissance du phénomène de mode. Toutes les sources (théologie, littérature populaire, comptabilité, archives judiciaires, images) sont convoquées, parfois de manière quantitative. Lorsque c'est possible, le raisonnement procède par inversion : mettre en lumière des situations ponctuelles par l'arrière-plan normatif ou affectif, comprendre les phénomènes de longue durée ou les contradictions internes à une société au moyen de cas précis (une controverse, par exemple). Une expérience de description « intégrée » du récit historique

est donc tentée, séparant le moins possible les « univers » (le social, l'économique, le symbolique, l'esthétique...) qui forment d'un seul tenant une culture. Si l'on souhaite faire une histoire du vêtement médiéval, il n'est pas dit que les moments, les pratiques ou les auteurs interrogés appartiennent à ce que l'on appelle couramment le Moyen Âge.

Laurent BAVAY, *Dis au potier qu'il me fasse un kôton : archéologie et céramique de l'Antiquité tardive à nos jours dans la TT29 à Cheikh Abd el-Gourna, Égypte*. Vol. 1 : Texte ; vol. 2 : Texte et catalogues ; vol. 3 : Figures – Dévédérom.

Depuis 1999, le Centre de recherches archéologiques (CReA) de l'Université libre de Bruxelles a entrepris l'étude de la tombe thébaine numéro 29 à Cheikh Abd el-Gourna, construite pour le vizir et maire de la ville Aménémopé sous le règne d'Amenhotep II (vers 1425-1401 av. J.-C.). La fouille du monument, sous la direction du professeur Roland Tefnin, a été menée suivant deux axes de recherches. Le premier, dans une perspective synchronique, visait à étudier les aménagements et le fonctionnement d'origine de la tombe, sous la 18<sup>e</sup> dynastie. Le second, dans une perspective diachronique, visait à reconstituer l'histoire du monument et de ses occupations successives jusqu'à l'intervention de la mission. La thèse porte sur les résultats de cette seconde approche, et plus particulièrement sur l'analyse des occupations de l'Antiquité tardive et post-antiques. Celles-ci se distinguent par une affectation de l'espace différente de sa fonction d'origine : la tombe n'est plus utilisée comme lieu de sépulture et de culte funéraire mais comme habitation. La fouille a ainsi livré les vestiges d'une installation érémitique datée des VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles de notre ère, associés à un matériel archéologique et épigraphique particulièrement abondant, ainsi que les ruines d'une maison villageoise construite durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nadia COUTSINAS, *Défenses crétoises : fortifications urbaines et défense du territoire en Crète aux époques classique et hellénistique*. Vol. 1 : Texte ; vol. 2 : Catalogue.

Le but de cette étude est de présenter un tableau des questions de défense en Crète aux époques classique et hellénistique. La cité grecque étant une entité double, la défense de la ville n'a pas été séparée de celle de son territoire. Le point de départ de ce travail est le catalogue des fortifications crétoises, qui comprend 61 sites fortifiés (enceintes urbaines, forts et tours isolées). À partir d'une étude qui fait une grande place aux questions de topographie, il a été possible, d'une part, de dégager des dynamiques régionales et, d'autre part, d'identifier certaines caractéristiques et certaines évolutions dans l'implantation des cités crétoises. L'exemple de la Crète permet d'alimenter le débat sur la place de l'enceinte dans la définition de la cité. Les vestiges archéologiques ne semblent pas aller dans le sens des sources littéraires, selon lesquelles toute cité était nécessairement ceinte d'un rempart. Mais l'existence d'une enceinte semble bien être la marque du statut de cité.

Nicolas KENNY, *Forger la culture urbaine: modernité et expériences corporelles à Montréal et Bruxelles, 1880-1914*. 1 vol., IX + 310 p., ill.

Se penchant sur les cas de Montréal et de Bruxelles en comparaison, cette thèse examine la façon dont, à travers la perception sensorielle et les pratiques corporelles des citadins, la signification sociale et culturelle de l'espace urbain se construit. L'analyse se base principalement sur des sources discursives témoignant de la vie urbaine et du rapport à l'espace d'une multitude d'acteurs durant la période 1880-1914, traversée par d'intenses transformations liées à la modernité et à l'industrialisation. Les discours émanant des élus et des fonctionnaires municipaux, des industriels, des réformateurs

urbains, des inspecteurs d'usines et de logements, des ouvriers, des médecins, des hygiénistes, des écrivains, des artistes et de simples citoyens ont été consultés.

S'agissant d'une époque où la ville est de plus en plus conceptualisée dans sa totalité, la thèse aborde, dans un premier temps, les discours, à la fois critiques et élogieux, concernant la ville industrielle dans son ensemble, en montrant comment ceux-ci sont construits par rapport à l'expérience et aux perceptions de la matérialité urbaine. Puis, dans les chapitres subséquents, les lieux de production industrielle, le logement et les rues sont examinés successivement. Dans chacun de ces types d'espace, les discours attribuent état de l'intensification des transformations à l'environnement se déclinent, de façon prononcée, en référence au corps et aux sens. Ils témoignent de la place prépondérante des expériences personnelles et subjectives dans la construction du rapport à l'espace urbain, et ce à une époque marquée par la montée de la pensée scientifique et rationnelle. L'analyse de ces milieux permet aussi de mettre en relief la façon dont se construit la signification culturelle du corps, ainsi que la place de celui-ci dans l'évolution des tensions sociales caractéristiques de l'époque.

À travers une approche comparative, l'étude de ces deux villes permet d'examiner l'évolution de processus similaires dans deux contextes analogues, mais distincts. Ainsi est-il possible de déceler certaines spécificités de Bruxelles et de Montréal, de même que des traits communs aux deux villes. Cependant, l'apport principal de cette perspective croisée est de montrer, à la lumière de deux exemples locaux, la manière dont les citoyens intériorisent de vastes processus globaux de transformation par le biais de leur corps, des espaces qu'ils fréquentent quotidiennement, et de leur contexte socioculturel immédiat.

Jorge Manuel Gomes da SILVA ROCHA, *L'image dans le Beatus de Lorrvão : figuration, composition et visualité dans les enluminures du Commentaire de l'Apocalypse attribué au scriptorium du monastère de São Mamede de Lorrvão (1189)*. 4 vol., 801 p., ill.

L'Apocalypse de Lorrvão appartient au cycle des commentaires illustrés de la vision de Jean aujourd'hui connus sous le nom de «Beatus». Ces œuvres d'exégèse, enluminées surtout dans le nord de la péninsule Ibérique pendant l'occupation musulmane, constituent un ensemble pictural à l'identité artistique indéniable. Cependant, le manuscrit copié et illustré dans le *scriptorium* du monastère de São Mamede de Lorrvão en 1189 diverge par plusieurs aspects des options iconographiques des autres *codex* et les solutions picturales et stylistiques de l'œuvre portugaise se détachent significativement de celles des *Beatus* de la même époque comme par exemple ceux de Manchester, de Cardeña ou de Navarre. L'œuvre se différencie aussi du travail produit dans les *scriptoria* portugais les plus réputés de Santa Cruz de Coimbra et de Santa Maria de Alcobaça et amène à s'interroger sur le contexte de création et sur la culture visuelle qui a été à l'origine de ces images peintes. À partir de l'analyse du travail de figuration du moine artiste, on constate que la nature conceptuelle du texte interprétatif s'est superposée à la dramatisation des visions de Jean et qu'elle a conditionné l'attitude créative. C'est donc dans le rapport conceptuel et spirituel entre le travail pictural et le texte exégétique que les images du manuscrit de Lorrvão trouvent, en grande partie, leur singularité. La proximité entre l'image et l'exégèse semble aussi avoir été suggérée aux enlumineurs de Lorrvão par l'archétype utilisé, dépositaire probable d'une orientation plus conceptuelle et minimale qui serait une caractéristique des enluminures des premiers *Beatus*. Cela peut aussi avoir une répercussion importante dans la reconfiguration du *stemma pictural* des *Beatus*.

Alexandre VANAUTGAERDEN, *Érasme typographe. La mise en page, instrument de rhétorique au XVI<sup>e</sup> siècle*. Vol. 1 : *Texte*, 458 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 354 p. ; vol. 3 : *Description de la bibliothèque d'Érasme et liste de ses éditions princeps*, 220 p., ill.

Le premier volume de texte étudie à la fois les rapports entre Érasme et ses imprimeurs et démontre comment cet humaniste a été l'un des premiers auteurs à participer activement à la production matérielle de ses œuvres, utilisant la mise en page et les différents éléments constitutifs du livre (page de titre, manchette, index, paragraphe, caractère typographique) pour tenter de maîtriser la réception de son œuvre auprès de ses lecteurs. Ce travail contient trois parties: dans un premier temps, il suit Érasme pas à pas à la recherche d'un imprimeur idéal, puis à partir de 1514 et de sa rencontre avec Johann Froben à Bâle, il décrit les différentes formules utilisées par Érasme pour mettre en forme ses livres. Une troisième partie étudie les épîtres rédigées par ses imprimeurs. Elle montre que l'humaniste joue un rôle également important dans la revendication de ses imprimeurs à se présenter comme humanistes.

#### B) MÉMOIRES DE LICENCE ET DE MAÎTRISE

Jérôme ANDRONIKOS, *Rituel et mobilier funéraires à Athènes et en Attique à l'époque classique*. 1 vol. : 173 p., 14 annexes (Finalité approfondie – Option Antiquité ; directrice : A. Tsingarida).

Le sujet de ce mémoire concerne la pratique de l'offrande funéraire de type céramique en Attique. À partir de l'étude du matériel de trois nécropoles d'époque classique (le Céramique, Thorikos, Éleusis), le mobilier funéraire peut être catégorisé par classes d'âges.

Le corps du texte se structure en deux parties. La première porte sur le mobilier funéraire des adultes de la cité, tandis que la seconde concerne les objets offerts aux enfants décédés. C'est sur la base de cette distinction par âge que se développe la réflexion, en abordant diverses problématiques. Le matériel archéologique des trois nécropoles est exploité à partir de deux principaux critères : la forme du vase et la technique de décoration utilisée par l'atelier qui le produit. La recherche effectuée dans le cadre de ce mémoire va permettre d'avancer une hypothèse qui rend une certaine cohérence aux catégories d'offrandes offertes aux défunts, notamment grâce à l'apport des parallèles anthropologiques.

Émilie BERGER, *Géo De Vlamynck (1897-1980). Étude technologique et stylistique des peintures murales*. Vol. 1 : *Texte*, 95 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 90 p., 46 fig., 27 annexes ; vol. 3 : *Catalogue des peintures murales*, 104 p., 148 fig. (Finalité spécialisée – Option Art contemporain ; directrice : C. Périer-D'Ieteren)

Artiste polyvalent et éclectique, Géo De Vlamynck se distingue par une production de peintures murales considérable entre 1927 et 1957. Il prône, selon le modèle des créations du *Trecento*, la collaboration entre l'architecte, le peintre et le sculpteur ainsi que l'embellissement de nos cadres de vie. Prolongeant la pensée de la « Société de l'Art monumental », l'artiste croit en une réhabilitation de la « Grande Décoration », par la peinture murale, par la mosaïque et le vitrail. Sa démarche s'inscrit dans une réflexion globale des artistes sur l'adaptation de l'ornementation au renouvellement architectural de l'Entre-deux-guerres. Les réalisations de Géo De Vlamynck se caractérisent par le recours à la fresque et une stylisation de la réalité. La mise en exergue du contour au détriment du volume, l'élimination des repères spatiaux et l'adaptation de la composition aux contraintes architecturales affirment la planéité du mur. Il subsiste actuellement deux peintures murales de Géo de Vlamynck dans leur contexte initial. Une prise de conscience de ce patrimoine en danger devenait évidente.

Arnaud BOURGUIGNON, *Catalogue des céramiques de style Pueblo des Musées royaux d'Art et d'Histoire*. Vol. 1 : *Texte*, 208 p. ; vol. 2 : *Figures*, 88 p., 51 fig., 19 cartes, 7 tableaux, 6 annexes écrites (Finalité approfondie, option Amérique précolombienne ; directeur : P. Eeckhout).

Ce mémoire est divisé en trois parties, chacune consacrée à des notions complémentaires et suivant le même schéma de réflexion, afin d'aboutir à l'attribution de l'ensemble des poteries de style Pueblo appartenant aux collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. La première partie met en place le paysage général dans lequel s'est développée l'organisation sociale à l'origine de la production céramique concernée. Ensuite est présenté le point de vue scientifique porté sur ce type d'artisanat, qui a passionné instantanément les premiers chercheurs, principalement au vu de la quantité impressionnante d'artéfacts de cette nature retrouvés sur l'ensemble des sites archéologiques du Sud-ouest. Enfin, la dernière partie s'intéresse aux pièces des MRAH elles-mêmes et expérimente l'ensemble des pratiques d'attribution en cours d'utilisation aux États-Unis, afin de permettre une attribution de chacune des trente poteries composant la collection analysée.

Eva BUSONI, *Le Maître au Perroquet. Catalogue critique de son œuvre*. Vol. 1 : *Texte*, 113 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 119 p., 101 fig. (Finalité spécialisée, option Temps modernes ; directrice : C. Périer-D'Ieteren).

Resitué dans le contexte socioculturel qui l'a vu naître, le Maître au Perroquet est d'abord présenté à partir des écrits pionniers mais laconiques qui lui furent consacrés. L'analyse de son style est esquissée à partir de trois œuvres de référence ; cette première ébauche permet l'élaboration d'un catalogue non exhaustif de son œuvre, selon les sujets iconographiques les plus couramment rencontrés. De cette étude se dégagent de nouvelles hypothèses de travail et autant de questionnements sur la production anversoise de l'époque. Enfin, la dernière partie de l'analyse s'attache aux parentés stylistiques établies avec la production d'autres maîtres anonymes, en particulier le Maître des demi-figures féminines, en tentant de proposer quelques clarifications.

Hélène CAMBIER, *Cetus, Lacovie, Aspidochelone ? La baleine au Moyen Âge. Traditions textuelles et iconographiques*. Vol. 1 : *Texte*, 118 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 117 pl. ; vol. 3 : *Annexes*, 61 extraits de textes (Finalité approfondie – Option Moyen Âge ; directrice : J. Leclercq-Marx).

Qui sait que l'appellation originelle de la constellation de la Baleine est le *Ketos*, monstre marin tué par Persée ? Qui sait que le *fastitocalon*, monstre d'un récit conté par J. R. R. Tolkien dans les *Aventures de Tom Bombadil*, fait référence à l'*aspidochelone*, un monstre apparu dans le *Physiologus*, au II<sup>e</sup> siècle à Alexandrie ? Que ce même monstre, assimilé peu à peu à la baleine, inspira un épisode de la *Navigation de saint Brendan*, où l'abbé irlandais célèbre Pâques sur le dos de l'animal ? Qui connaît les raisons psychologiques du succès dans l'imaginaire de l'image de Jonas englouti par la baleine ? Comment la baleine fut-elle assimilée au Léviathan, le monstre biblique ? Et comment une tradition littéraire « opposée », selon laquelle la baleine a le pouvoir d'éloigner le Léviathan, a-t-elle pu se développer ? Ce mémoire étudie donc les textes médiévaux traitant de la baleine et, principalement, les légendes et symboles qui se sont attachés à elle (quelle est l'origine de ces légendes, comment se sont-elles influencées l'une l'autre, quelles ont été les causes de leur succès,...). Ce travail étudie également l'iconographie de la baleine, notamment le passage de l'image du *ketos* à celle de la baleine (Jonas et le monstre, constellation,...).

Kimberley CANLAS, *Les bronzes étrusques des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Catalogue raisonné de la vaisselle de table et autres ustensiles liés au banquet*. Vol. 1 : *Texte*, 108 p., 1 annexe ; vol. 2 : *Figures*, 50 pl., 165 fig. (Finalité approfondie ; option Antiquité ; directrice : C. Evers).

Au XIX<sup>e</sup> siècle, deux impressionnantes collections d'antiquités égyptiennes, grecques, étrusques et romaines, formées par Gustave Hagemans et Émile de Meester de Ravestein, furent léguées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Par la suite, de nombreux legs suivirent encore. Ce mémoire consiste à rassembler toute la vaisselle étrusque en bronze issue du commerce des antiquités. Le catalogue compte ainsi près de cent cinquante objets en bronze issus de services à boire et à manger et dont la plupart n'ont jamais fait l'objet d'une étude systématique approfondie. Il s'agit d'une étude basée sur la recherche d'objets comparables permettant de dater les bronzes et d'identifier des ateliers de productions et des centres de diffusion.

Simon CONNOR, *La statuaire royale de la XIII<sup>e</sup> dynastie égyptienne. Visages de pharaons oubliés*. Vol. 1 : *Texte*, 157 p. ; vol. 2 : *Catalogue*, 223 p. (Finalité approfondie – Option Antiquité ; directeur : L. Bavay).

La XIII<sup>e</sup> dynastie est traditionnellement située dans la 2<sup>e</sup> PI, époque de troubles politiques séparant le Moyen du Nouvel Empire, en raison du manque de vestiges conservés et du peu de familiarité que l'on a de ses souverains, nombreux et éphémères. Cependant, plusieurs études récentes montrent à quel point on lésait ces monarques en les enlisant dans une période de sinistre transition, car de nombreux indices prouvent au contraire que cette dynastie régna durant plus d'un siècle sur une Égypte puissante et unie. Politiquement, il semble s'agir de la continuité logique des règnes brillants de Sésostris III et d'Amenemhat III. Cela se traduit également dans les productions artistiques, indissociables en Égypte du pouvoir royal. J'ai choisi, dans ce cadre, de m'intéresser plus particulièrement à la statuaire, aux « portraits » des rois de cette dynastie. Il s'agissait d'en dresser le catalogue, d'étudier les contextes archéologiques de ces statues, leur évolution stylistique, de proposer des attributions pour les sculptures anépigraphes, d'analyser les différents types statuaires (statue assise, debout, sphinx, ...), d'observer les tendances dans le choix des matériaux et enfin de tenter de comprendre l'idéologie et le programme statuaire des rois de la XIII<sup>e</sup> dynastie, de dévoiler le message qu'ils voulaient transmettre à leurs sujets par l'intermédiaire de leurs portraits.

Virginie COURTOY, *Influences de la céramique japonaise sur la céramique Art Nouveau en Belgique*. 1 vol. : 161 p., 79 fig., 1 carte. (Finalité spécialisée – Option Art contemporain ; directeur : S. Clerbois).

La première partie du travail reprend l'évolution de la céramique japonaise du XVII<sup>e</sup> siècle à l'époque Meiji. La seconde analyse les milieux intermédiaires entre le Japon et les céramistes belges. Il s'agit plus particulièrement des Pays-Bas (la V.O.C.), du Japonisme français, des *Arts and Crafts* anglais et des Expositions universelles. Finalement, la dernière partie étudie l'influence du Japon sur les arts céramiques en Belgique, avec une distinction entre art industriel et céramique d'art (Finch, Coppens, Craco).

Alexandra CROMPHOUT, *La chicha de maïs au Pérou précolombien : une étude archéologique*. Vol. 1 : *Texte*, 146 p. ; vol. 2 : *Figures*, 87 fig. (Finalité approfondie, option Amérique précolombienne ; directeur : P. Eeckhout).

L'objectif principal de ce travail est de discerner les différentes étapes de la production de la *chicha* dans les registres ethnohistoriques, ethnographiques et archéologiques. Les données recueillies ont été confrontées afin de pouvoir reconnaître les brasseries et définir

leurs caractéristiques. La relation existant entre l'évolution de la consommation de la *chicha* et le contexte religieux, social et politique, a été étudiée en profondeur. Certains sujets ont été plus particulièrement pris en considération: a) la création des liens sociaux pendant la consommation de la *chicha* et le système de réciprocité ; b) l'utilisation de la *chicha* dans le système de redistribution ; c) la fonction religieuse de la *chicha* ; d) le rôle de la femme lors du brassage.

Christophe DELAERE, *Analyse chronologique des différentes phases de transformations des secteurs cérémoniels et résidentiels de Tiwanaku durant l'Horizon moyen. La spécificité de la pyramide Puma-Punku*. 1 vol. : Texte, 124 p., 1 annexe, 25 tabl., 19 fig., 3 graphiques (Finalité approfondie – Option Amérique précolombienne ; directeur : P. Eeckhout).

Cette étude aborde la problématique de la chronologie de Tiwanaku pour laquelle la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle propose un large panel de publications, dont les différences, qu'elles soient d'ordres terminologique, typologique ou simplement de calibration, perturberont l'avancée des recherches. Ce travail propose d'homogénéiser l'entièreté des échantillons radiocarbone qui correspondent exclusivement au noyau urbain de Tiwanaku, en utilisant un intervalle de probabilité de 95 %. Dans le deuxième chapitre, les différentes séquences chronologiques existantes sont analysées afin d'en retirer les outils méthodologiques nécessaires à la suite de l'étude. À partir des sources les plus récentes, le troisième chapitre propose l'analyse de trois unités architecturales distinctes qui, par leur fonction supposée, peuvent représenter de manière optimale l'urbanisation de Tiwanaku. Les résultats de cette analyse seront utilisés comme référentiel pour établir la séquence chronologique de la structure architecturale méconnue du Puma-Punku (quatrième chapitre).

Helena DE RAEDEMAEKER, *Les vases plastiques en Attique au V<sup>e</sup> siècle. Production, usage et diffusion*. Vol. 1 : Texte, bibl., 111 p. ; vol. 2 : Annexes – Catalogue, 49 p., 167 fig., 7 cartes de répartition (Finalité spécialisée – Option Antiquité ; directrice : A. Tsingarida).

La production de vases plastiques débute en Attique à partir des années 550 avt J.-Chr., sous l'influence de centres de production antérieurs. Dans chacun des chapitres, est analysé un type particulier de vases plastiques attiques : les vases dotés d'une décoration en relief, les vases plastiques en forme de tête et, enfin, les vases dits « vases-statuettes », avec une distinction entre la production pré-sotadéenne et celle de Sotadès. Pour chaque ensemble de vases, une tentative d'attribution a été effectuée, essayant ainsi d'établir des liens entre certains ateliers et artistes de l'époque classique. Un des chapitres est dédié à l'usage de ces vases particuliers. Enfin, la dernière partie traite de la diffusion des différents vases plastiques, étude basée sur des cartes de répartition.

Sophie FEROOZ, *L'Âge du Fer à Han-sur-Lesse. État de la question*. Vol. 1 : Texte, 118 p. ; vol. 2 : Annexes, 72 p., 3 cartes, 2 plans, 6 tabl., 1 diagr., 55 pl., 19 ill., 3 textes (Finalité approfondie, option Pré/Protohistoire ; directeur : E. Warmenbol).

Ce mémoire porte sur l'occupation de la grotte de Han-sur-Lesse (Rochefort, Namur) durant l'Âge du Fer, représenté exclusivement par la période laténienne. Il consiste en l'étude du matériel archéologique non céramique découvert dans le lit de la Lesse au lieu-dit « Trou de Han » ainsi que sur la plage dite des « Petites Fontaines ». Ce travail nécessitait notamment la réactualisation d'un autre mémoire de licence, réalisé en 1986-1987 à l'Université de Liège par Françoise Tilman (publié en 1990). Si les périodes de La Tène ancienne et moyenne sont encore mal représentées dans le site, l'occupation de La Tène récente a livré du matériel indiquant que la grotte était utilisée comme sanctuaire.

Les parures en verre semblent attester de rites liés à la sphère féminine tandis que les outils (en fer, pierre et bois de cerf) constituent les restes d'un dépôt culturel propitiatoire en lien avec le monde agricole et quotidien. La présence de sept mandibules humaines témoigne, quant à elle, de la survivance d'un culte des ancêtres découlant directement de la découpe des têtes – attestée chez les Celtes du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – plusieurs années au moins après la conquête romaine.

Alexandra GELHAY, *Le Théâtre royal de la Monnaie sous le régime hollandais (1815-1830)*. 1 vol., 135 p., 18 annexes, dont un cd-rom (Finalité spécialisée – Orientation musicologique ; directeur : H. Vanhulst).

Ce mémoire, essentiellement basé sur l'étude des programmes de concerts quotidiens conservés à la Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, entend avant tout réhabiliter la Monnaie de Guillaume I<sup>er</sup>. Un premier chapitre décrivant la physiologie politique, économique et sociale des nouveaux Pays-Bas méridionaux démontre d'abord l'ampleur de l'interventionnisme royal et de l'influence française, en raison du large écho qu'ils rencontrent sur les plans de la politique culturelle et esthétique. Les récits des coulisses et de la scène s'attachent ensuite à analyser les interactions entre les pouvoirs organisateurs et les gestionnaires de la Monnaie, le rôle de la Commission royale pour le contrôle des spectacles ainsi que le fonctionnement et la composition de la troupe. Enfin, une étude des répertoires lyrique et non lyrique clôt l'exposé avec, en filigrane, une problématique terminologique qui constitue la clé de ces quinze années de transition précédant la Révolution belge et romantique.

Quentin GOFFETTE, *La Grotte de Han (Han-sur-Lesse, Namur). Étude du matériel de l'époque gallo-romaine*. Vol. 1 : *Étude et interprétations*, 129 p. ; vol. 2 : *Catalogue et figures*, 173 p., 78 fig. (Finalité approfondie – Option Préhistoire ; directeur : E. Warmenbol).

*La Grotte de Han* est une cavité belge située à Han-sur-Lesse (Rochefort, province de Namur). Du matériel de nature variée, datant de l'époque gallo-romaine, y fut découvert. Ce mémoire s'est attaché à l'étude de celui-ci et, plus particulièrement, à la céramique, inédite, qui occupe la première partie de ce travail. La chronologie des dépôts ainsi que les différentes hypothèses permettant d'expliquer la présence de ces objets gallo-romains dans la grotte sont discutées dans un second temps.

Aymeric JOURQUIN, *Les fortifications incas*. Vol. 1 : *Texte*, 99 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 55 p., 53 fig., 3 tabl. (Finalité approfondie – Option Amérique précolombienne ; directeur : P. Eeckhout).

Après avoir analysé les critères d'identification des fortifications en général, puis en Amérique du Sud en particulier, sont étudiées quelques régions de l'Empire inca : certaines présentant des fortifications incas, d'autres où ces dernières sont absentes et, enfin, des régions où les fortifications pré-incas ont été réutilisées. La dernière partie de ce mémoire s'attache à montrer quelles furent la tactique et la stratégie mises en œuvre par les Incas dans leur expansion. Le rôle des fortifications y est ainsi développé de même que les rapports entre fortifications et « frontières ».

Elena KEMPEN, *La conservation-restauration de la photographie contemporaine*. 1 vol. : *Texte*, 119 p. ; 48 ill. ; *Glossaire*, 10 p. ; 2 annexes (Finalité spécialisée – Option Art contemporain ; directrice : D. Leenaerts).

Ce travail se développe en deux parties. La première est consacrée à la matière des images photographiques ; y sont présentés les matériaux et procédés utilisés par les photographes contemporains et les altérations qui leur sont spécifiques. La deuxième partie

rassemble les considérations liées à la conservation et la restauration de ces photographies contemporaines, une grande place étant réservée aux mesures de conservation préventive, primordiales dans le cadre d'œuvres aussi fragiles que les photographies. Tout au long de ce travail sont mis en exergue les problèmes particuliers que posent les photographies contemporaines, tant d'un point de vue technique que déontologique.

Claire LABYE, *L'œuvre des Kubach-Wilmsen. Lecture d'une pratique sculpturale à travers la théorie du Postmodernisme*. Vol. 1 : *Texte et bibliographie*, 113 p. ; vol. 2 : *Liste des descriptions matérielles, Illustrations de l'introduction, de la phase expérimentale et de la thématique de la colonne*, 137 fig., 177 p. ; vol. 3 : *Illustrations de la thématique du livre*, 153 fig., 156 p. ; vol. 4 : *Annexes*, 60 p. (Finalité approfondie – Option Art contemporain ; directeur : T. Lenain).

Dans un premier temps, ce travail s'attache à fixer la définition du Postmodernisme et à illustrer son application au champ de la sculpture. Ensuite, l'ensemble de la carrière des Kubach-Wilmsen est analysée depuis les années de formation jusqu'aux œuvres produites récemment par Anna Kubach-Wilmsen, seule, dans les années qui suivirent le décès de Wolfgang Kubach en 2007. Leur œuvre peut être divisée en trois périodes distinctes : celle dite de la phase expérimentale, entre 1969 et 1973, et celle de l'œuvre de maturité, qui se partage elle-même entre la thématique de la colonne (à partir de 1971) et la thématique du livre (à partir de 1978). Le quatrième et dernier chapitre évalue la dimension postmoderne au sein de l'œuvre des artistes à travers la question de la restauration de la figuration, celle de la tradition du métier de tailleur de pierre ainsi que le rapport de la sculpture à la société.

Coline LEFRANCO, *La céramique d'époque kouchane : synthèse de la recherche à partir du matériel du « complexe culturel » du site de Termez, en Ouzbékistan*. Vol. 1 : *Texte*, 125 p. ; vol. 2 : *Annexes et figures*, 173 p. (Finalité approfondie – Option Antiquité ; directrice : C. Bautze-Picron).

Après la présentation d'un cadre historique visant à clarifier pour le lecteur l'histoire antique de l'Asie centrale, terre conquise par les Kouchans, nous exposons la manière dont nous avons géré le matériel céramique issu du « complexe culturel » de Termez, en Ouzbékistan. Le site est connu pour avoir accueilli une occupation d'époque kouchane importante. Grâce à notre participation à la mission 2008 organisée par la MAFOUZ de Bactriane, nous avons pu enregistrer une grande partie du matériel céramique. Par la suite, nous l'avons analysé en utilisant les grands ouvrages de référence et les rapports d'autres sites de la région afin d'effectuer des comparaisons et de proposer une datation préliminaire pour cet ensemble.

Marie-Pierre LISSOIR, *Le khap des Tai Dam du Laos*. 1 vol. : *Texte*, 112 p. ; *Annexe des illustrations* : 55 ill., 2 cartes, extrait de texte en écriture tai dam, schéma linguistique et photos ; *Annexe des paroles* : 29 p., transcription de 9 chants en tai dam et traduction en anglais ; *Annexe des tableaux* : 5 p., 4 tabl. ; *Annexe des chants* : 18 p. de transcription musicale ; *Lexique tai dam-français* : 12 p. ; dévédérom, 19 pages (Finalité approfondie – Orientation Musicologie ; directeur : D. Demolin).

Le *khap tai dam* est une technique de chant pratiquée par l'ethnie des Tai Dam (présente en Asie du Sud-Est). Ce sujet n'étant pratiquement pas abordé par la littérature scientifique occidentale, nous avons effectué pour ce travail deux séjours chez les Tai Dam du Laos. Sur la base d'interviews, d'enregistrements, de transcriptions, d'analyses et d'observations, nous avons pu réaliser une typologie du *khap* des Tai Dam du Laos (ex : chant de mariage, chant d'amour, etc.) et dégager la base de cette technique. Nous

avons ainsi mis en lumière la structure du *khap* (sur la base d'analyses paradigmatiques) et ouvert la porte à la compréhension de sa construction mélodique (basée sur les tons du langage). Nous abordons également l'esthétique de ce chant, son rôle dans la société tai dam, le contexte de sa performance, l'apprentissage, l'improvisation, etc.

Delphine MOREL DE WESTGAVER, *Art contemporain chinois. Étude de cas. Parcours croisé de Wang Guangyi*. Vol. 1 : *Texte*, 109 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 53 p., 71 fig. (Finalité spécialisée, option Art contemporain ; directrice : B. D'Hainaut-Zvény).

Ce mémoire en trois parties aborde le travail de l'artiste chinois Wang Guangyi, des années 1980 et 1990. La première partie de cette étude évoque le contexte historique général de la Chine, depuis 1949 jusqu'aux années 2000. Ensuite, cette grille chronologique est apposée sur le contexte artistique, afin d'éclairer le lecteur sur l'environnement général dans lequel évoluaient les artistes à l'époque et les conséquences que les particularités chinoises ont eues sur la pratique artistique contemporaine chinoise. Enfin, la troisième partie se penche sur le travail et les recherches de Wang Guangyi. Dans un premier temps plongé dans l'étude et le développement de la peinture rationnelle au sein du groupe de l'Art du Nord, Wang se détachera petit à petit de ce milieu pour poursuivre sa réflexion, notamment illustrée par sa série de portraits de Mao et son travail en tant que peintre du courant Political Pop.

Élise MOUREAU, *La personnalité artistique du Maître des Demi-figures féminines. Catalogue critique de deux aspects de son œuvre : les représentations de Marie Madeleine et la peinture de paysage*. Vol. 1 : *Texte*, 150 p. ; vol. 2 : *Planches*, 104 p. (Finalité spécialisée – Option Temps modernes ; directrice : C. Périer-D'Ieteren).

Ce mémoire porte principalement sur deux aspects de l'œuvre du Maître des Demi-figures et de son atelier. La première partie comporte une analyse stylistique et typologique des représentations de Marie Madeleine à mi-corps, en entreprenant notamment une comparaison avec d'autres artistes contemporains, tels Adrien Isenbrant, Ambrosius Benson et le Maître au Perroquet, lesquels présentent une production lui étant proche. La deuxième partie présente les paysages secondaires et cosmiques, dans le but de répondre aux questions relatives à sa double activité. Le catalogue critique établi permet de mettre en évidence les principales caractéristiques du maître anonyme flamand et de déterminer sa personnalité artistique.

Camilla PILOTTO, *La polychromie des frontons en terre cuite d'époque républicaine en Italie centrale. Le fronton de la Via di San Gregorio, le fronton de Tivoli et les frontons de la Civitella de Chieti*. Vol. 1 : *Texte*, 120 p., bibl. 16 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 176 p., 262 fig. (Finalité approfondie, option Antiquité ; directrice : C. Evers).

Le présent mémoire propose d'explorer la question de la polychromie des frontons en terre cuite, un domaine d'étude rarement analysé par les archéologues et historiens de l'art. Les frontons faisant l'objet de cette étude proviennent d'un contexte historique et géographique intéressant : l'Italie centrale à l'époque républicaine. Il s'agit, en effet, d'un contexte dans lequel se mêlent plusieurs influences artistiques, lesquelles sont utilisées par Rome pour affirmer son pouvoir grandissant.

La polychromie de ces frontons est ici envisagée sous deux aspects. D'une part, l'aspect technique, qui permet de comprendre quels pigments et quelles techniques picturales étaient utilisés et, de ce fait, quel était le degré de connaissance des artisans qui réalisaient la décoration peinte. D'autre part, l'aspect stylistique est également abordé, permettant, au travers de comparaisons avec d'autres œuvres polychromes, de mettre en

évidence certains traits particuliers de cette polychromie, ainsi que les courants artistiques ayant influencé le choix des couleurs.

Laurie PIRET, *L'émergence des femmes dans l'art vidéo en Belgique de 1970 à 1990. Parcours de trois vidéastes à travers leur œuvre et leur identité féminine : Lili Dujourie, Anne-Mie Van Kerckhoven et Marie-Jo Lafontaine*. 1 vol., Texte, 115 p., 3 annexes, 71 fig. (Finalité spécialisée, orientation Art contemporain ; directrice : M. Andrin).

Le mémoire part de deux hypothèses : la première est que les femmes ont investi le champ de l'art vidéo belge de façon tout à fait visible dans les années 1970 à 1990 ; la seconde soutient qu'une influence féministe peut être décelée dans leurs œuvres.

Un premier chapitre est consacré à l'introduction du mouvement d'émancipation des femmes aux États-Unis et en Belgique afin de comprendre comment ces femmes ont pu émerger sur la scène artistique alors qu'elles en étaient exclues depuis des siècles. Une présentation des groupes de plasticiennes et des théoriciennes féministes révèle que ces dernières ont joué un rôle de premier plan dans cette valorisation de la femme.

Un deuxième chapitre est consacré à l'émergence de l'art vidéo d'un point de vue international et national. Les caractéristiques du médium y sont explicitées, démontrant la possibilité pour les vidéastes de créer un nouveau langage artistique. Ce nouveau langage correspond aux volontés des féministes. En effet, ces dernières ne veulent plus s'inscrire dans une tradition artistique régie par les hommes. Le chapitre suivant revient sur les femmes qui ont exercé la vidéo, sur leurs actions et leurs œuvres, d'abord, d'un point de vue international, ensuite national. Cette partie dresse un aperçu des vidéastes belges et démontre qu'un nombre important de femmes y ont excellé et qu'elles ont également pu bénéficier d'une reconnaissance.

La dernière partie de ce mémoire est consacrée à l'étude de trois vidéastes belges. Leur biographie, l'expérience de leur féminité dans le monde de l'art, les thématiques récurrentes dans leurs œuvres et les caractéristiques de leur art vidéo y sont analysées. Quelques œuvres sont étudiées de manière plus approfondie, afin de révéler les liens qui existent entre leurs vidéos et les thématiques féministes.

Laura PLEUGER, *L'occupation du Néolithique récent/final de la grotte de Han à Han-sur-Lesse (Rochefort, Namur)*. Vol. 1 : Texte, 89 p. ; vol. 2 : Catalogue et planches, 70 p., 145 fig., 7 cartes, 9 pl. (Finalité approfondie, Orientation Préhistoire ; directeur : E. Warmenbol).

Ce travail consiste en l'analyse du matériel archéologique attribué à la fin du Néolithique découvert à la grotte de Han à Han-sur-Lesse. La majeure partie du matériel provient du lit de la Lesse. Les objets déposés dans la rivière sont d'une grande qualité et ont parfois voyagé sur de très longues distances avant d'être confiés aux eaux de la Lesse. Après analyse, il ressort que la grotte a pu être utilisée comme espace dédié à la mort. En effet, tous les types d'objets identifiés à Han se retrouvent également dans les tombes du Bassin parisien et du Bassin mosan.

Alison SMOLDEREN, *Analyse fonctionnelle des structures de combustion moustériennes du Tiène des Maulins (Éprave, province de Namur)*. Vol 1 : Texte, 124 p., 9 fig. ; vol. 2 : Annexes, 76 p., 57 fig. (Finalité approfondie, Orientation Préhistoire ; directeur : M. Groenen).

Le travail porte sur vingt-deux structures de combustion découvertes entre 2004 et 2008 au sein des occupations moustériennes du gisement. La première partie de l'étude vise à établir l'état des connaissances relatives à la maîtrise et à l'utilisation du feu chez l'homme de Neandertal. Une seconde partie est ensuite dédiée aux questions de méthodes.

L'objectif est de mettre en place un système méthodologique adapté au matériel étudié, en se fondant sur une étude critique de l'historiographie. La troisième partie du travail expose les résultats obtenus. L'étude archéologique du matériel a tout d'abord permis de caractériser la nature (structure de combustion *in situ* ou structure de vidange) et l'état de conservation des différentes structures liées au feu. Une analyse comparative des foyers, fondée sur de multiples paramètres morphométriques (densité, morphologie, dimensions, calibres de pierres etc.), a ensuite fait apparaître la grande variabilité des aménagements construits en pierres. L'analyse individuelle des structures a également permis d'identifier différentes dynamiques de fonctionnement (structure de combustion couverte ou ouverte par exemple). Par ailleurs, l'analyse expérimentale et chimique de plusieurs dizaines d'échantillons sédimentaires a permis de mettre en évidence des traces de pigments (goethite et hématite) et de résidus osseux dans les foyers. Ces résultats permettent de postuler une spécialisation fonctionnelle des foyers étudiés.

Céline TAMIGNAUX, *Les influences du Mexique central sur la région maya au Classique (250-900 PCN). Le rôle de l'architecture et du talud-tablero*. Vol. 1 : *Texte*, 101 p. ; vol. 2 : *Tableaux et Figures*, 4 tableaux, 1 carte, 121 fig. (Finalité approfondie, Orientation Américaine précolombienne ; directeur : M. Graulich).

Durant la période classique, la métropole centre-mexicaine de Teotihuacan a influencé bon nombre de ses contemporains. Parmi ceux-ci, les Mayas ont été particulièrement concernés. La nature exacte de ces relations n'est cependant pas encore entièrement comprise. Et les traits « mexicains » en région maya se déclinent dans de nombreux domaines, tels que la céramique, la sculpture ou l'architecture. C'est précisément cette dernière que nous nous sommes proposé d'examiner.

L'influence mexicaine sur l'architecture maya s'est principalement limitée à la diffusion du *talud-tablero*, profil caractéristique de Teotihuacan. Ce dernier semble avoir été intégré au paysage architectural maya, plutôt qu'imposé par une autorité mexicaine. Sur la base de ses caractéristiques générales et de ses représentations dans l'iconographie mésoaméricaine, nous avons alors tenté d'en cerner l'usage et la signification dans la région maya.

David THOMISSE, *De l'atelier à l'entreprise. L'exemple du studio Jeff Koons*. Vol. 1 : *Texte*, 97 p. ; vol. 2 : *Figures*, 94 p., 76 fig. (Spécialisation Art contemporain ; directeur : T. Lenain).

Dans un premier chapitre, ce mémoire aborde l'œuvre et la carrière de Jeff Koons, véritable artiste-entrepreneur qui délègue la production de ses œuvres à ses assistants ou à des fabricants d'art. Suit une mise en perspective historique de la pratique en atelier, qui remonte à la tradition corporatiste du métier d'artiste, puis explore le culte de l'originalité imposé par la modernité, pour aboutir à la mise en lumière d'une nouvelle génération de « *business artists* » exploitant les formes et les moyens de l'entreprise. Enfin, ce travail aborde les implications esthétiques de ces pratiques, qui entraînent une confusion entre valeur artistique et valeur marchande de l'œuvre d'art.

Zora VARDAJ, *Étude du statut du dessin à travers l'œuvre d'Edmond Dubrunfaut (1920-2007)*. Vol. 1 : *Texte*, 90 p., bibl., 16p. ; vol. 2 : *Annexes*, 32 p., liste des descriptions matérielles, 9 p., ill., 122 p. (Finalité spécialisée, option art contemporain ; directeur D. Laoureux).

Le mémoire s'articule autour de trois parties correspondant à des statuts différents du « dessin ». La première évoque le dessin comme notation du réel à travers les croquis et les esquisses. La deuxième traite du dessin comme expression artistique en relation avec les autres arts (tapisserie, peinture murale, émaux sur céramique, etc.), premièrement en

tant que dessin préparatoire et ensuite comme structure, comme faisant partie intégrante de l'œuvre. Enfin, la troisième partie se concentre sur le statut d'œuvre à part entière en se basant sur des séries choisies de l'artiste. Le travail se base sur un grand nombre d'illustrations inédites.

Valentine WAUTERS, *Le vase à anse-goulot en étrier dans les cultures préhispaniques d'Amérique du Sud*. Vol. 1 : *Texte*, 207 p. ; vol. 2 : *Figures* : 267 fig., 3 tableaux, 5 annexes (Finalité approfondie, option Amérique précolombienne ; directeur P. Eeckhout).

Le vase à anse-goulot en étrier est une forme céramique découverte dans de nombreuses cultures précolombiennes, principalement celles de l'Amérique du Sud. Cette forme a été produite sur une aire géographique et un espace chronologique très grands. La perspective comparatiste transculturelle et diachronique utilisée a pour objectif d'étudier cette forme de récipient selon quatre aspects : la géographie, la chronologie, la technologie et l'interprétation de la forme. Ce mémoire dresse ainsi l'inventaire, le plus complet possible, de l'ensemble des cultures préhispaniques du continent américain qui ont produit des vases à anse-goulot en étrier et aborde les différents processus de diffusion ainsi que les techniques de fabrication de cette forme.

### III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DES CORPS ACADÉMIQUE ET SCIENTIFIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (2008 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Claudine BAUTZE-PICRON

- *The Los Angeles manuscript covers: Iconography and style*, dans : E. M. RAVEN (éd.), *South Asian Archaeology 1999. Proceedings of the 15<sup>th</sup> International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists held at the Universiteit Leiden, 5-9 July, 1999*, Groningen, Egbert Forsten, 2008, p. 481-492.

- Édition de *Religion and art: New issues in Indian iconography and iconology* (= *Proceedings of the 18<sup>th</sup> conference of the European Association of South Asian Archaeologists*, London, vol. 1, 2005 – éd. gén. M. WILLIS), Londres, The British Association for South Asian Studies/The British Academy, 2008 ; *Buddhist book-covers from Eastern India. The book-covers of the manuscript SL68 at the Collège de France*, Paris, p. 165-178.

- Édition de *Miscellanies about the Buddha image* (= *South Asian Archaeology 2007, Special Sessions 1, Università di Bologna & Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente*), Oxford, BAR International Series 1888, 2008 ; *The emaciated Buddha in Southeast Bangladesh and Pagan (Myanmar)*, p. 77-96.

- *Der Buddha und seine Symbole* et *Das Bild des Buddha*, dans *Gandhara. Das buddhistische Erbe Pakistans, Legende, Klöster und Paradiese*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2008, p. 164-169 et 179-183 (versions anglaises : *The Buddha and his symbols* et *The image of the Buddha*, dans *Gandhara. The Buddhist heritage of Pakistan, legends, monasteries, and paradise*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2008, p. 164-169 et 179-183).

- *Headdresses at Mansar*, dans H. BAKKER (éd.), *Mansar. The discovery of Pravaresvara and Pravarapura, temple and residence of the Vākātaka King Pravarasena II. Proceedings of a Symposium at the British Museum, London, 30 June – 1 July, 2008*, Groningen,

Library of the University of Groningen (publication en ligne sur <http://mansar.eldoc.ub.rug.nl>).

- *The Sermon on Mount Meru in the murals of Pagan*, dans E. A. BACUS, I. C. GLOVER & P. D. SHARROCK (éds., avec l'assistance éditoriale de J. GUY & V. C. PIGOTT) *Interpreting Southeast Asia's past: Monument, image and text*, Singapour, National University of Singapore Press, 2008, p. 142-155.

- *Bagan in Burma, Alte buddhistische Stadt mit großer Ausstrahlung*, dans *Buddhismus aktuell* 22, 4, 2008, p. 18-21.

- Londres, British Museum, *Mansar. A symposium at the British Museum*, 30 juin-1<sup>er</sup> juillet 2008 ; communication : *Headdresses at Mansar* (<http://mansar.eldoc.ub.rug.nl/>).

- Heidelberg, Ruprecht Karls Universität Heidelberg, Research center SFB 619 "Ritual Dynamics", séminaire international *Ritual dynamics and the science of ritual*, 29 septembre – 2 octobre 2008 ([www.rituals-2008.com](http://www.rituals-2008.com)).

- Beijing, The Palace Museum, 14 mars 2008 ; conférence: *The temples of Pagan and their wall-paintings*.

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.

- Paris, Musée du Louvre, cycle *Actualité de la recherche archéologique*, 13 juin 2008 ; conférence : *Les tombes thébaines de Sennefer (TT96) et d'Aménémopé (TT29) : dix années de recherches et de conservation*.

- Rhodes, Association internationale des Égyptologues, 10<sup>e</sup> Congrès international des Égyptologues (ICE), 22 mai 2008 ; communication (avec D. LABOURY et H. TAVIER) : *Analysis of the pictorial practices in the tombs of Sennefer (TT 96) and Amenemope (TT 29)*.

- Louqsor (Égypte), Auditorium du Musée de la Momification, cycle organisé par le Conseil suprême des Antiquités de l'Égypte, 22 mars 2008 ; conférence : *Excavation and conservation in the tombs of Amenemope TT 29 and Sennefer TT 96 by the University of Brussels, 1999-2008*.

- Louqsor (Égypte), 4-28 mars 2008 : direction de la 11<sup>e</sup> campagne de la Mission archéologique dans la Nécropole thébaine. Étude et conservation-restauration de deux tombes privées de la XVIII<sup>e</sup> dynastie (TT 29 et TT 96).

Marie CORNAZ

- *Eugène Ysaÿe 1858-2008*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 2008, 84 p. + CD (paru également en version néerlandaise).

- *Les éditions musicales publiées à Bruxelles au XVIII<sup>e</sup> siècle (1706-1794). Catalogue descriptif et illustré*, Bruxelles, Peter Lang, 2008, 321 p.

- Édition (avec V. DUFOUR & H. VANHULST) de *François-Joseph Fétis (= Actes du colloque international, Bibliothèque royale de Belgique, 15-16 décembre 2006)*, *Revue belge de Musicologie* 62, 2008, 308 p. ; *François-Joseph Fétis : Fétis et le Prix de Rome*, p. 107-114.

- Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* et Baldassare Galuppi, *Enrico*, dans *Les seigneurs du livre. Les grands collectionneurs du XIX<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 2008, p. 130 et 132.

- Franciscus Krafft en het Leuvense begijnhof, dans P. MANNAERTS (éd.), *Beghinae in cantu instructae. Muzikaal erfgoed uit Vlaamse begijnhoven (Middeleeuwen – eind 18<sup>de</sup> eeuw)*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 107-120 ; trad. angl. *Franciscus Krafft and the Beguinage in Leuven*.

- Monteverdi de Mantoue à Bruxelles. *Les voyages de l'archiduc Albert en Italie (1598) et de Vincenzo Gonzaga dans les anciens Pays-Bas (1599) et Musiciens et facteurs d'instruments à Crémone et Mantoue du temps de Monteverdi (1567-1613)*, dans M. AWOUTERS & A.-E. CEULEMANS (éds), *Orfeo son io*, Bruxelles, 2008, p. 31-72 et 92-122.

- Henry Vieuxtemps. *Sur les traces d'un jeune violoniste virtuose*, dans *Monte Artium* 1, 2008, p. 57-72.

- Eugène Ysaÿe 1858-2008, exposition virtuelle sur le site internet de la Bibliothèque royale de Belgique (<http://ysaye.kbr.be>).

- Bruxelles, Musée des Instruments de Musique, colloque international, 25-26 octobre 2007 ; communication : *Les Gonzaga, leurs voyages et leur influence à Crémone*.

- Naples, *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres*, 20-25 juillet 2008 ; communication : *The collection Eugène Ysaÿe of the Royal Library of Belgium*.

- Abbaye de Royaumont, colloque *Collectionner la musique : histoires d'une passion*, 10-11 octobre 2008 ; communication : *La bibliothèque musicale du pianiste Charles Scharrès : histoire d'un fonds*.

- Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, colloque international *François-Auguste Gevaert*, 12-13 décembre 2008 ; communication : *François-Auguste Gevaert dans les collections de la Bibliothèque royale de Belgique*.

- Amsterdam, IAML-IMS Conference, 5-10 juillet 2008 ; communication : *Discovery of Joseph Haydn's original manuscript of the pieces Hoboken XIX :1 and Hoboken XIX :2 : when a score becomes the tune for a musical clock*.

- Lauréate de l'Académie royale des Sciences, des Lettres & des Beaux-arts de Belgique (classe de Beaux-arts) pour l'étude *Les ducs d'Arenberg et la musique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 22 novembre 2008.

#### Manu COUVREUR

- *Les opéras-comiques de Marmontel (1723-1799) tirés de ses « Contes moraux »*, dans M.-L. GIROU SWIDERSKI, S. MASSÉ & F. RUBELLIN (éds.), *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mélanges en hommage à David A. Trott*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 117-135.

- (avec V. DUFOUR) *La Monnaie entre-deux-guerres*, Bruxelles, Cahiers du GRAM, 2009, 385 p.

- Direction artistique et notice de Pietro TORRI, *Le martyre des Maccabées*, chœur de chambre de Namur, *Les Agrémens*, dir. Jean Tubéry, Musique en Wallonie, 2009.

Pierre DE MARET

- *Le défi africain*, dans J.-P. CHANGEUX & J. REISSE (éds.), *Un monde meilleur pour tous : projet réaliste ou rêve insensé*, Paris, Collège de France, Odile Jacob, 2008, p. 155-167.

- *Prehistory: Central Africa*, dans J. MIDDLETON & J.-C. MILLER (éds.), *New encyclopedia of Africa*, Detroit, Charles Scribner's Sons, vol. 4, 2008, p. 208-209.

- (avec P. LAVACHERY & B. GOUEM GOUEM) *Grands travaux publics, grandes opportunités archéologiques ? Évaluation d'un siècle d'expériences en Afrique*, dans B.O.M. JAFFÉ et al. (éds.), *L'archéologie préventive en Afrique. Enjeux et perspectives*, Saint-Maur-des-Fossés, Sepia, 2008, p. 142-152.

- *Cobra : le drôle de totem d'une étrange tribu*, dans *Cobra*, Bruxelles, Lanoo, 2008, p. 154-161.

- Barcelone, Université, 3<sup>e</sup> European University Association and Consejo Universitario Iberoamericano Meeting, *Building a platform for cooperation*, 27 mars 2008 ; exposé introductif : *Latin America – Europe. Potential for enhanced dialogue & cooperation*.

- Vancouver, Association of Universities and Colleges of Canada (AUCC), American Council of Education (ACE) et European University Association (EUA), *11<sup>th</sup> Transatlantic Dialogue*, 20-23 juin 2008 ; Keynote speech : *Gauging the climate: A comparative analysis of the contextual factors affecting higher education*.

- Dublin, World Archaeological Congress, 29 juin – 4 juillet 2008 ; conférence introductive de la session 30.1 *Banana: The neglected history : Bananas matter*.

- Francfort, Society of Africanist Archaeologists 19<sup>th</sup> Biennial Meeting, 8-11 septembre 2008 ; communication : *From kinship to kingship: An African journey into complexity, or is it perplexity?*

- Rotterdam, Erasmus University, Conférence de la European University Association, *Inclusive and responsive universities ensuring Europe's competitiveness*, 23-25 octobre 2008 ; présidence du Working Group *Funding mechanisms that provide incentives for institutions to be responsive and enable learners to participate in lifelong learning*.

- Berlin, Freie Universität Berlin, HRK/German Rectors' Conference, 1<sup>st</sup> ASEM Rectors' Conference, *Asia-Europe higher education leadership dialogue: Between tradition and reform: Universities in Asia and Europe at the crossroads*, 27-29 octobre 2008 ; keynote speech : *A European perspective on higher education cooperation between Asia and Europe* ; présidence de la séance de clôture.

- Gainesville, University of Florida, séminaire *Cultural heritage management in Africa and the Developing World: Problems and prospects*, 2 avril 2008 ; conférence : *Cultural heritage management in Francophone Africa: The ultimate oxymoron?*

- Gainesville, University of Florida, 4 avril 2008 ; *17<sup>th</sup> Distinguished Lecture in African Archaeology : The God-Seth – An Egyptian chimera or an African animal?*

- Président du Comité d'Évaluation du Collège de France pour l'Agence d'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement supérieur (AERES), juin-juillet 2008.

Brigitte D'HAINAUT-ZVÉNY

- *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages*, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique, Classe des Beaux-arts (coll. *Mémoires couronnés*), 2008, 437 p.

- Édition (avec J. MARX) de *Formes et figures. Figures et formes du goût chinois. La Chine et le goût chinois dans les anciens Pays-Bas* (= numéro spécial des *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2009, 241 p. ; *Chine-Chinoiseries. Le vertige de l'ailleurs* et *Les chinoiseries : une stimulante alternative au système de représentation classique*, p. 7-12 et 37-54.
- *Émotions délibérées. Émotions exercées. Pratiques de « rejeu » empathique impliquant des images religieuses médiévales*, dans D. BOQUET & P. NAGY (dirs), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 393-413.
- *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*, Paris, 2007, p. 41-87.
- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Journée d'étude internationale *Figures et formes du goût chinois au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 6 mars 2008 ; organisation (avec J. MARX & J.-P. HERBRANT et le soutien du FNRS, de la Fondation A. Marinus (Bruxelles) et de l'Institut des hautes Études chinoises (Bruxelles)).
- Bruxelles, ULB, Journée d'étude *Apparences. Paraître et parures*, 17 avril 2008 ; organisation (avec la Haute École Francisco Ferrer, Bruxelles).
- Bruxelles, ULB, Mise sur pied des cours données dans le cadre de la Chaire internationale Université de Fudan (Shanghai), mars-mai 2009 ; interventions des professeurs Y. ZHENG (Académie centrale des Beaux-arts de Beijing), *Les arts de la Chine ancienne* et M. KÖPPEL-YANG (Université d'Heidelberg), *L'art contemporain chinois*. Visites guidées (J.-M. Simonet & D. Kook) de collections conservées en Belgique.
- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire et ULB, Journées d'étude *Porcelaines, l'insoutenable légèreté de la matière*, 30 avril (*Chine-Europe. Rapports d'influence entre la porcelaine chinoise et les productions européennes*) et 7 mai 2008 (*Porcelaines contemporaines*) ; organisation (avec les MRAH, le Musée royal de Mariemont, le Centre de la Céramique de la Communauté française – Keramis).
- Auxerre, Centre d'Études médiévales, Table ronde (D. DONADIEU-RIGAULT) *Images et passages à l'époque médiévale*, 19-20 juin 2008 ; communication : *À travers le miroir des images. Performances spirituelles et efficacités stylistiques des retables d'autel gothiques*.
- Noyon, Université de Lille 3 & Amiens, Université Jules Verne, colloque international *Architecture et sculpture. Renouveau des méthodes et des regards*, juin 2009 ; communication : *Les monographies de sculpteurs : problématiques, enjeux et limites*.

#### Alain DIERKENS

- Édition (avec L. PLOUVIER) de *Festins mérovingiens*, Bruxelles, le Livre Timperman, 2008, 240 p., 8 pl. ; *Grande cuisine romaine à la table des premiers rois mérovingiens : contexte historique et enjeux culturels*, p. 9-21 ; (avec P. PÉRIN) *Les cinq sens aux temps mérovingiens*, p. 27-39 ; (édition et notes de) † J.-L. FLANDRIN, *Alimentation et religion pendant le Haut Moyen Âge*, p. 41-52.
- Édition (avec A. MORELLI) de *Topographie du sacré. L'emprise religieuse sur l'espace*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008 (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, 18/2008), 258 p. ; *Aedes illicitis rebus vacuas ne quis conetur evertere* (*Code Theod. XVI, 10, 18*). *Réflexions sur l'espace sacré en Gaule pendant l'Antiquité tardive et le Haut Moyen Âge*, p. 71-89.

- *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 n° 28*), p. 13-42.
- *Storia e Storia dell'arte : due discipline dalle relazioni troppo spesso difficili*, dans M. D'ONOFRIO (éd.), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, Modène, Franco Cosimo Panini, 2008, p. 401-408.
- *Brussel : het standbeeld van Godfried van Bouillon. De geest van de kruistocht*, dans J. TOLLEBEEK (avec la coll. de G. BUELENS, G. DENECKERE, C. KESTELOOT & S. DE SCHAEPDRIJVER) (éds), *België. Een parcours van herinnering*, t. I : *Plaatsen van geschiedenis en expansie*, Amsterdam, Uitg. Bert Bakker, 2008, p. 46-57.
- (avec C. LE BEC et P. PÉRIN) *Sacrifice animal et offrandes alimentaires en Gaule mérovingienne*, dans S. LEPETZ & W. VAN ANDRINGA (éds), *Archéologie du sacrifice animal en Gaule romaine. Rituels et pratiques alimentaires*, Montagnac, éd. Monique Mergoil, 2008 (*Archéologie des plantes et des animaux*, 2), p. 279-299.
- *Le baptême de Clovis (Noël 508 ?)*, dans J.-J. AILLAGON (avec la coll. d'U. ROBERTO & Y. RIVIÈRE) (éds), *Rome et les Barbares. La naissance d'un nouveau monde*, Milan, Skira, 2008, p. 350-351 et 626 (existe aussi en trad. italienne : *Il battesimo di Clodoveo (Natale 508 ?)*, dans J.-J. AILLAGON (avec la coll. d'U. ROBERTO & Y. RIVIÈRE) (éds), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo* Milan, Skira, 2008, p. 350-351 et 626 ; et en trad. angl. : *The Baptism of Clovis (Easter 508 ?)*, dans J.-J. AILLAGON (avec la coll. d'U. ROBERTO & Y. RIVIÈRE) (éds), *Rome and the Barbarians. The birth of a New World*, Milan, Skira, 2008, p. 350-351 et 626).
- *La « France » mérovingienne, de Clovis à Charlemagne*, dans *Les Dossiers d'Archéologie*, 327, 2008 : *Rome et les Barbares*, p. 58-63.
- *Perspectives nouvelles sur l'histoire de l'abbaye de Lobbes au Moyen Âge*, dans *Périodique mensuel du Cercle archéologique de Mons*, 5, 2008, p. 17 (1).
- *Un comte ambitieux et une sainte obscure : la fondation du chapitre Sainte-Gudule de Bruxelles (milieu du XI<sup>e</sup> siècle)*, dans *Hagiographie, idéologie et pouvoir au Moyen Âge. L'écriture de la sainteté, instrument politique* [Résumé des communications présentées au colloque international, Poitiers, CESC/M / Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale, 11-14 septembre 2008, p. 9-11.
- *Réflexions sur l'hippophagie au Haut Moyen Âge*, dans *Viandes et sociétés : les consommations ordinaires et extraordinaires. Journées scientifiques (...) Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, 27-28 novembre 2008. Résumé des communications*, p. 16.
- Mariemont, Musée royal, colloque *Préservation des objets archéologiques : éthique de la sélection*, 25 janvier 2008 ; communication : *La préservation du patrimoine funéraire des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles : approche méthodologique et éthique*. - mis en ligne sur le site du MRM [www.musee-mariemont.be/accueil/activites/cycle\\_de\\_rencontres\\_ethique\\_et\\_archeologie](http://www.musee-mariemont.be/accueil/activites/cycle_de_rencontres_ethique_et_archeologie).
- Bruxelles, ULB, « Levison-Network », table-ronde *Liturgy and ceremonies in the Early Middle Ages*, 11-12 avril 2008 ; communication : *Royal Carolingian funerals* ; présidence de la séance du matin.
- Bruges, Groeningemuseum, colloque *Europæ thesauri*, 13 novembre 2008 ; communication : *Les reliques, objets de dévotion. Quelques réflexions historiques*.

- Angoulême, Association Via-Patrimoine, 18<sup>e</sup> session de l'Université d'été en Angoumois, *La mort et les rites funéraires au Moyen Âge*, 26-30 août 2008 ; conférence inaugurale : *La mort et les rites funéraires au Moyen Âge*.

- Poitiers, CESCUM / Centre d'Études supérieures de Civilisation médiévale, colloque international *Hagiographie, idéologie et pouvoir au Moyen Âge. L'écriture de la sainteté, instrument politique*, 11-14 septembre 2008 ; membre du comité scientifique ; communication : *Un comte ambitieux et une sainte obscure : la fondation du chapitre Sainte-Gudule de Bruxelles (milieu du XI<sup>e</sup> siècle)*.

- Liège, Université, colloque international *Notger et son temps*, 19-21 novembre 2008 ; organisation (avec J.-L. KUPPER & A. WILKIN) ; présidence de la séance consacrée à *l'Économie en pays mosan aux environs de l'an mil* ; communication : *L'abbaye de Lobbes et les évêques de Liège aux environs de l'an mil : Notger, Folcuin et Rathier*.

- Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, Journées scientifiques *Viandes et sociétés : les consommations ordinaires et extraordinaires*, 27-28 novembre 2008 ; communication : *Réflexions sur l'hippophagie au Haut Moyen Âge*.

- Lyon, Université Jean Moulin Lyon III, Centre d'Histoire médiévale (A. Dubreucq), 23 mars 2008 ; leçon de séminaire : *Les funérailles royales carolingiennes*.

- Bruxelles, ULB, colloque international *Les élites et la richesse au Haut Moyen Âge*, 13-15 mars 2008 ; présidence de la séance du vendredi 14 mars après-midi, *Être riche*.

- 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) : table-ronde *Hagiography and conversion* (Université de Manchester, 9-10 avril 2008) ; table-ronde *Liturgy and Ceremonies in the Early Middle Ages* (ULB, 11-12 avril 2008).

- Rapporteur et membre du jury des thèses de Vincent SAMSON, *De furore berserkico. Les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l'Âge de Vendel aux Vikings (VI<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle). Aspects mythiques et culturels d'une tradition martiale* (thèse de doctorat ès Lettres, dir. S. LEBECQ ; Université de Lille III - Charles de Gaulle, 21 novembre 2008) et de Benjamin MOULET, *Évêques, pouvoir et société à Byzance (début du VIII<sup>e</sup> siècle – milieu du XI<sup>e</sup> siècle). Territoires, communautés et individus dans la société provinciale de l'Empire byzantin* (thèse en cotutelle : thèse de doctorat en Histoire, Art et Archéologie de l'ULB (dir. J.-M. SANSTERRE) et thèse de doctorat en Histoire de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne (dir. M. KAPLAN), 29 novembre 2008).

- Membre de la Commission royale des Monuments, des Sites et des Fouilles de la Région wallonne : membre correspondant et suppléant de la Chambre provinciale du Brabant wallon pour le quinquennat 2008-2013 (Arrêté du Gouvernement wallon, 10 juillet 2008).

- Membre du comité scientifique chargé d'examiner les candidatures au poste de conservateur du Musée de Nivelles, janvier-mai 2008.

Valérie DUFOUR

- Édition de *Quatre visages de la musique à Liège au XX<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue liégeoise de musicologie* 26, 2007, 119 p. ; *État de la vie musicale à Liège en 1939. Armand Marsick et les concerts de l'Exposition internationale de l'eau*, p. 31-69.

- Édition (avec M. CORNAZ & H. VANHULST) de *François-Joseph Fétis (1784-1871)* (= Actes du colloque international organisé les 15 et 16 décembre 2006, en collaboration avec la bibliothèque royale de Belgique, par la Société belge de Musicologie à l'occasion

de son soixantième anniversaire ; = *Revue belge de musicologie* 62, 2008, 308 p.) ; *Pour une typologie de la critique musicale chez Fétis. Sources et traces lexicales*, p. 51-61.

- *Compositeur et critique musical : de la coïncidence des deux activités. Le cas de Florent Schmitt*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-arts de l'Académie royale de Belgique* 18, 7-12, 2007, p. 313-326.

- Montréal, Université de Montréal, Faculté de Musique, séminaire doctoral de musicologie, février 2008 ; cours : *La position critique du compositeur et ses enjeux*.

- Montréal, Université de Montréal, colloque de l'Observatoire international de la création et des cultures musicales, 12-15 mars 2008 ; communication : *Autorité et rhétorique de Stravinski : le compositeur au miroir de ses écrits*.

- Namur, FUNDP, journée d'études du Groupe de contact FNRS *Écrits d'artistes*, 3 décembre 2008 ; intervention : *État de la recherche en musicologie autour des écrits de compositeurs*.

- Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique et Société belge de musicologie, colloque international *François-Auguste Gevaert*, 12-13 décembre 2008 ; communication (avec C. A. DUPONT) : *Gevaert et son voyage de Prix de Rome : enjeux, bénéfices et nécessités*.

Laure-Anne FINOULST

- *Les sarcophages de l'église abbatiale d'Hastière-par-delà*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur* 82, 2008, p. 5-47.

- *Production et diffusion des sarcophages monolithiques du Haut Moyen Âge dans le Benelux actuel*, dans *8<sup>e</sup> Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et du 55<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. Congrès de Namur – 28 au 31 août 2008, Actes*, 1, Namur, 2008, p. 80-81.

Nicole GESCHÉ-KONING

- Note de lecture : *Afrique - Musées et patrimoine : pour quels publics ?*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine* 119, 2008, p. 44-46.

- *Théorie et pratique de la restauration selon Cesare Brandi. Première définition des termes*, traduction française (avec C. DEROCHÉ), dans G. BASILE, *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*, il Prato casa editrice, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Restauro, 2008, p. 84-100 et dans N. GESCHÉ-KONING & C. PÉRIER-D'ETEREN (éds.), *Cesare Brandi : sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration*, Bruxelles, ULB, 2008 (*Cahiers d'études* du Centre de recherches et d'études technologiques des arts plastiques, 10), p. 161-180.

- Édition (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) de *Cesare Brandi : sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration*, *op. cit.*, 172 p., ill.

- *Nouveaux prix pour musées performants*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine* 120, 2008, p. 44-47.

- Impact du programme européen « Tous les chemins mènent à Rome », dans *Actes du 8<sup>e</sup> Congrès de l'Association des Cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique et 55<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique (Namur, 28-31 août 2008)*, Namur, 1, 2008, p. 216-217.

- *Dons et contre-dons et Promethea et le mécénat*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine* 121, 2008, p. 10-13 et 14-16.

- *Nous ne conservons pas pour conserver mais pour transmettre*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine* 122, 2008, p. 19-22.
- *Let us protect our heritage together*, dans H. KRAÜTLER (éd.), *Heritage learning matters. Museums and universal heritage* (= *Proceedings of the ICOM/CECAZ '07 Conference, Vienna, August 20-24, 2007*), Vienne, Schlebrügge, 2008, p. 309-310.
- *Vivre une 'émotion esthétique' ou pouvoir dire 'j'y étais'?* (= Rapport de la conférence annuelle du Comité pour l'éducation et l'action culturelle (CECA) du Conseil international des musées (ICOM) à Montréal, 29 septembre - 3 octobre 2008) et *La culture au cœur de l'enseignement : un vrai défi démocratique*, dans *Info-Musées* 52-53, 2008, p. 33-39 et 39-42.
- Musée Churchill, Museums Association, séminaire *Senses working overtime: Optimising interactive exhibits*, 31 mars 2008 ; participation.
- Bruxelles, Tour & Taxis, journée *Patrimoine en fête*, 19 avril 2008 ; communication : *Activités pour les jeunes de sensibilisation à la sauvegarde du patrimoine*.
- Avignon, Relais Culture Europe et Ministère de la Culture, journée professionnelle *La coopération culturelle européenne* organisée à l'occasion de la présidence française, 10 juillet 2008 ; participation.
- Murcie, Fundación Seneca, réunion de travail du programme européen sur les *Études de visiteurs de musées*, 20-22 août 2008 ; participation.
- Namur, Société archéologique de Namur et Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, 8<sup>e</sup> Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique – 55<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique, 28-31 août 2008 ; communication (Cellule 9 : *Valoriser et diffuser : Patrimoine et médiation culturelle*) : *Impact du projet européen « Tous les chemins mènent à Rome »*.
- Montréal, Montréal Science Centre et Pointe-à-Callière – Musée d'Archéologie et d'Histoire de Montréal, conférence annuelle du CECA, *Tourisme culturel et médiation : enjeux et stratégies*, 29 septembre – 3 octobre 2008 ; présidence de séance et communication : *'Veni, vidi, vici': Museum education coping with tourism in cities like Rome*.
- Membre du bureau de l'asbl Culture et Démocratie et du groupe de travail Arts et Écoles (depuis 2002) ; co-organisation de la journée d'étude *La culture au cœur de l'enseignement : un vrai défi démocratique*, 17 novembre 2008.
- Membre coopté du comité pour l'éducation et l'action culturelle (CECA) du Conseil international des musées (ICOM) en tant que coordinatrice de conférences, depuis août 2007.
- Membre des sous-groupes *Culture et Patrimoine* et *Éducation* de la Commission belge francophone et germanophone pour l'UNESCO, depuis octobre 2008.
- Correspondante Benelux pour la revue muséale allemande *Museum aktuell*.

Marc GROENEN

- *Le Paléolithique*, Paris, Édition Le Cavalier Bleu, 2008 (collection *Idées reçues*), 126 p.
- *La imagen en el arte de las cuevas del Monte del Castillo*, dans S. RIPOLL (dir.), *Espacio, tiempo y forma. Prehistoria y arqueología, Homenaje al profesor Eduardo Ripoll Perelló*, série 1, t. 1, 2008, p. 105-112, 6 fig.

- *L'homme préhistorique habitait dans des cavernes*, dans M.-L. DUBRAY (dir.), *Le Grand Livre des idées reçues. Pour démêler le vrai du faux*, Paris, Le Cavalier bleu, 2008, p. 651-653.
- *Rochefort/Éprave : campagne de fouille 2006 dans la grotte-abri du Tiène des Maulins*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne* 15, 2008, p. 196-198.
- (avec N. WARZÉE, J. ROSOUX, O. DEBEIR, R. ERCEK & C. REICHLING) *Numérisation 3D de la grotte d'El Castillo (Puente Viesgo)*, dans R. VERGNIEUX (dir.), *Proceedings of virtual retrospect 2007*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 2008, p. 1-9.
- Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, table-ronde, 25 janvier 2008 ; intervention : *Préservation des objets archéologiques. Éthique de la sélection*.
- 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).
- Rochefort, grotte-abri du Tiène des Maulins, direction du chantier de fouille depuis 1999.

Malou HAINE

- *Quelques travaux de François-Joseph Fétis à l'Académie royale de Belgique*, dans *Revue belge de musicologie* 62, 2008, p. 251-273.
- *Introduction : les facteurs d'instruments de musique français aux expositions nationales et universelles du XIX<sup>e</sup> siècle – Tableau statistique des facteurs d'instruments français aux expositions nationales et universelles du XIX<sup>e</sup> siècle – Tableaux individuels de la participation des facteurs d'instruments de musique français aux 32 expositions nationales et universelles du XIX<sup>e</sup> siècle – Bibliographie. Catalogues et rapports des expositions nationales et universelles au XIX<sup>e</sup> siècle*, publication en ligne sur le site de l'IRPMF (avril 2008), <http://www.irpmf.cnrs.fr/publisenligne.htm>.
- « *Les Mariés de la Tour Eiffel* », ou *Cocteau à la recherche d'un genre*, dans J. MAS (éd.), *Arts en mouvement : les Ballets Suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2008, p. 105-116.
- *Cinq entretiens inédits de Jane Bathori avec Stéphane Audel (1953)*, dans *Revue musicale de Suisse romande* 61/2, 2008, p. 4-39.
- *Quatre entretiens inédits de Georges Auric avec Stéphane Audel (1955) : première partie*, dans *Revue musicale de Suisse romande* 61/3, 2008, p. 24-55.
- *Quatre entretiens inédits de Georges Auric avec Stéphane Audel (1955) : deuxième partie*, dans *Revue musicale de Suisse romande* 61/4, 2008, p. 34-51.
- Bruxelles, ULB, journée d'études *L'édition du texte littéraire*, 23 février 2008 ; conférence : *Problèmes de méthodologie dans l'édition de correspondances*.
- Montréal, Université de Montréal, colloque international *Les écrits de musiciens*, 12 mars 2008 ; conférence : *Les récits de voyage des lauréats du prix de Rome (belge) dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*.
- Montréal, Université de Montréal, 17 mars 2008 ; communication : *Écrits privés de compositeurs : problématique et méthodologie*.

- Angers, Grand-Théâtre d'Angers, colloque international *Les élèves de Franz Liszt*, 21 juin 2008 ; conférence : *Le roman à clef d'un élève de Liszt à Weimar : Miss Träumerei de l'Américain Albert Morris Bagby*.
- Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique et Société belge de musicologie, colloque international *François-Auguste Gevaert*, 13 décembre 2008 ; conférence : *Gevaert et la musique ancienne*.
- Mandat de directeur de la collection *Musique/musicologie*, éditions Mardaga (Wavre), 2008, 1 vol.
- Mandat de directeur de la collection *Perpetuum mobile*, éditions Symétrie (Lyon), 2008, 12 vol.
- Chercheur-associé de l'équipe de recherche de l'IRPMF- Institut de recherche sur le Patrimoine musical français (Paris).

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- *Le crucifix du Musée du Vieux-Cimetière à Soignies et quelques autres Christs « attribués à du Quesnoy »*, dans *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie du Canton de Soignies* 38, 2006, p. 135-171.
- *Christ mourant. Fin du XVII<sup>e</sup>-première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, notice S.20 dans M. MAILLARD-LUYPAERT (dir.), *Séminaire de Tournai. Histoire. Bâtiments. Collections*, Louvain, Peeters, 2008, p. 216-218.
- Strasbourg, Université Marc Bloch, 19 avril 2007 ; leçon : *La peinture byzantine à Chypre du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Quelques jalons*.
- Santa Maria di Anglona – Tursi (Italie), *Primo Congresso internazionale di archeologia, storia e arte lucana. Il territorio e il santuario di Sta Maria di Anglona dalle origini al Medioevo*, 3-5 septembre 2007 ; communication : *Kurbinovo et la peinture tardo-connène. Rapports avec Anglona*.
- Bruxelles, Académie royale d'Archéologie de Belgique, 17 janvier 2009 ; communication : *Thèmes et motifs empruntés aux gravures occidentales par l'art post-byzantin*.

Valentine HENDERIKS

- Paris, Groupe de Recherche en Iconographie médiévale, 5<sup>e</sup> Rencontres du GRIM. Journées d'études *Entre reprises et mutations : transferts, emprunts, correspondances, oppositions*, 11 juin 2008 ; communication : *La production en série d'œuvres de dévotion privée dans l'atelier d'Albrecht Bouts : entre tradition et innovation*.

Vincent HEYMANS

- *L'amour du chez soi. Éléments pour une réflexion sur l'évolution de l'habitat bourgeois à Bruxelles de 1850 à 1914*, Bruxelles, CIDEP, 2007.
- *Un poète chez soi*, dans *Tout feu, tout flamme*, Bruxelles, La Fonderie, 2006 (= *Les Cahiers de la Fonderie*, 35), p. 44-49.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *La Biblia sacra. Description matérielle succincte et Les initiales historiées. Quelques hypothèses et apports nouveaux. L'iconographie*, dans M. MAILLARD-LUYPAERT (dir.), *Autour de la « Bible de Lobbes » (1084). Les institutions. Les hommes. Les productions*.

*Actes de la Journée d'étude organisée au Grand Séminaire de Tournai le 30 mars 2007*, Bruxelles, Publications universitaires Saint-Louis, 2008 (*Cahiers du CRHIDI*, 28), p. 85-94 et 169-188.

- (avec P.- M. BOGAERT & N. THYS) *Bible, Ancien Testament. Abbaye de Lobbes. 1084. Cod. 1*, dans M. MAILLARD-LUYPAERT (dir.), *Catalogue raisonné du patrimoine artistique et intellectuel du Séminaire épiscopal de Tournai*, Louvain, Peeters, 2008, p. 77-101.

- *Femme-enfant, femme-femme, matrone et mère. La sirène dans tous ses états à l'époque romane*, dans A. REGOND (dir.), *Actes du 14<sup>e</sup> colloque international d'art roman « Images de la Femme à l'époque romane » (Issoire, octobre 2003)*, (= *Revue d'Auvergne*, 586), 2008, p. 53-66.

- *Les avatars d'un mythe antique au Moyen Âge. Thésée et le minotaure aux époques pré-romane et romane*, dans O. POISSON & A. CATAFAU (dirs), *Actes des Journées romanes « Actualité de l'art antique dans l'art roman » (Abbaye Saint-Michel-de-Cuxa, 6-13 juillet 2007)* (= *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39), 2008, p. 193-207.

- Grenoble, *Artefact* et Université de Grenoble II (dir. M. JULLIAN), 2<sup>e</sup> Journée médiévale *Les mondes imaginaires au Moyen Âge*, 26 mars 2008 ; communication : *Entre cosmologie, fantastique et merveilleux. L'idée d'un monde symétrique du monde terrestre au Moyen Âge*.

- Paris, Institut national d'Histoire de l'art (INHA), 5<sup>e</sup> Rencontres du Groupe de Recherches en Iconographie médiévale (GRIM), *Entre reprises et mutations : transferts, emprunts, correspondances, oppositions* (dir. C. HECK, Lille III), 11 et 12 juin 2008 ; communication : *Les monstres androcéphales d'origine antique au Moyen Âge. Transferts, emprunts et permanences*.

- Leeds, International Medieval Congress, *The Natural World*, 7-10 juillet 2008 ; communications : *Les contreparties marines d'animaux terrestres dans la littérature et l'iconographie médiévales, et l'idée d'un monde marin symétrique du monde terrestre*.

- Issoire, 18<sup>e</sup> colloque international d'Art roman, *L'eau à l'époque romane. Témoignages iconographiques et textuels* (dir. A. REGOND), 20-22 octobre 2008 ; communication : *Les eaux supérieures dans l'art monumental du Moyen Âge*.

- Madrid, Universidad Complutense de Madrid, II Jornadas complutenses de Arte medieval, *La creación de la imagen en la Edad Media : de la herencia a la renovación*, 19-21 novembre 2008 ; communication : *Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y re-creaciones*.

- Grenoble, Université de Grenoble II, Histoire de l'art du Moyen Âge occidental (M. JULLIAN), 27 mars 2008 ; cours-conférence : *Le « Physiologus » et les Bestiaires médiévaux. Mise en perspective*.

- Namur, Société archéologique de Namur et Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, 8<sup>e</sup> Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique – 55<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique, 28-31 août 2008 ; vice-présidence de la Cellule 6 : *Imaginer et représenter : Art et image*.

Danielle LEENAERTS

- *Gustave Marissiaux*, dans J. HANNAVY (dir.), *Encyclopedia of 19<sup>th</sup> century photography*, Londres & New York, Routledge, 2008, p. 894-896.

- *Photographie*, dans P. ARON & J. GOTOVITCH (dirs), *Dictionnaire de la Seconde Guerre mondiale en Belgique*, Bruxelles, André Versaille, 2008, p. 332-333.
- *Relations photographiques*, dans *L'Art même* 38, 2008, p. 38.
- *Le contrechamp des images selon Elias Sanbar*, dans *L'Art même* 40, 2008, p. 12-13.
- *Réfléchir un monde en transition*, dans *L'Art même* 41, 2008, p. 28-29.
- *1933, le premier reportage sur l'Espagne*, dans A. CARTIER-BRESSON & J. P. MONTIER (dirs), *Revoir Henri Cartier-Bresson*, Paris, Textuel, 2009 (coll. *L'écriture photographique*), p. 235-250.
- Luxembourg & Dudelange, Université de Luxembourg & Centre national de l'Audiovisuel, colloque *Images amateurs : valorisation et manipulation*, 20-23 janvier 2008 ; communication : *La valorisation de la photographie amateur au regard de la photographie de l'intime. Une relecture contemporaine d'« Un art moyen » de Pierre Bourdieu.*
- Louvain & Louvain-La-Neuve, KUL & UCL, colloque *Time and photography*, 13-15 mars 2008 ; communication : *La séquence photographique et la poursuite de la continuité temporelle : aux limites de l'image fixe.*
- Bruxelles, ISELP, colloque *Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, 24-26 avril 2008 ; communication : *Le miroir et l'esthétique de l'intime dans la photographie contemporaine.*
- Namur, FUNDP, colloque *Regards interdisciplinaires autour de la photographie*, 29 avril 2008 ; communication : *Les usages de la photographie, entre art et information. Du magazine pionnier « Vu » aux pratiques contemporaines de la photographie.*
- Paris, Institut national d'Histoire de l'art, 8<sup>e</sup> Congrès international sur l'Étude des rapports entre texte et image, *Efficacy/Efficacité. Panel 15. Lieux de l'image, lieux du pouvoir*, 7-11 juillet 2008 ; communication : *L'œuvre comme dispositif réflexif dans l'œuvre d'Alfredo Jaar, de 1979 à 1986.*
- Cerisy-la-Salle, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, colloque *Henri Cartier-Bresson*, 4-7 octobre 2008 ; communication : *« L'Espagne parle », 1933 : un reportage inaugural.*

Serge LEMAITRE

- (avec P.-L. VAN BERG) *Les sites à gravures rupestres du Hemma (Syrie)*, dans *International Newsletter On Rock Art (INORA)*, 52, 2008, p. 5-12.
- (avec M. DROT) *L'art rupestre*, dans N. CAUWE (éd.), *Ile de Pâques, fausses énigmes et vrais mystères*, Treignes, CEDARC, 2008, p. 85-95.
- York (UK), projet européen *Archaeology in Contemporary Europe*, 24-26 avril 2008.
- Louvain-la-Neuve, 2<sup>e</sup> Congrès du Réseau européen d'Études amérindiennes (REEA), *Ritual Americas. Configurations et recompositions des dispositifs et comportements rituels dans le Nouveau Monde, hier et aujourd'hui*, 2-5 avril 2008 ; organisation et membre du comité scientifique ; (avec F. FAUCONNIER) direction du symposium *Art rupestre des Amériques: mythologie, cosmogonie et rituels* ; communication : *Thunderbirds and Horned Snakes: Cosmogony at Canadian rock art sites.*
- Île de Pâques, site d'Ahu te Niu, mission des Musées royaux d'art et d'histoire : travaux archéologiques.

Axelle LETOR

- *Pour une intégration complète de la dimension historique dans les travaux d'identification et d'évaluation du paysage en Wallonie. Expérimentation d'une méthode d'étude archéologique du paysage. Caractérisation du paysage historique (Grande-Bretagne), liée à l'aménagement du territoire, dans Actes de la 6<sup>e</sup> réunion des Ateliers du Conseil de l'Europe pour la mise en œuvre de la convention européenne du paysage « Paysage et patrimoine rural », Sibiu (Roumanie), 20-21 septembre 2007 (= Aménagement du territoire européen, 88), Strasbourg, 2008, p. 327-337.*

- (avec M.-J. GHENNE), *Perspectives sur les relations entre la gestion du patrimoine archéologique et la gestion du paysage en Région wallonne (Belgique)*, dans P. SCHUT (éd.), *Listing archaeological sites, protecting the historical landscape* (= EAC Occasional Papers, 3), Bruxelles, 2008, p. 19-27.

- (avec M.-J. GHENNE) *La dimension historique du paysage : une analyse complémentaire indispensable à sa compréhension et à sa gestion*, dans *Les Cahiers de l'Urbanisme* 72, 2008, p. 83-90.

- *Bernissart/Blaton, Charleroi/Charleroi, Leuze-en-Hainaut/Leuze-en-Hainaut, Mons/Mons, Tournai/Tournai : suivis de chantiers, interventions en Hainaut*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne* 15, 2008, p. 81.

- Toulouse, École nationale supérieure d'Architecture, Table-ronde Andorre – Angleterre – France – Wallonie *La prise en compte des données historiques et archéologiques dans les instruments de gestion du patrimoine et du paysage*, 24-26 novembre 2008 ; co-organisation et intervention dans le Thème 1, *Cadre législatif pour la prise en compte de la dimension historique du paysage par les archéologues et les responsables de la gestion du paysage* et le Thème 2, *Situation actuelle en termes de prise en compte du paysage par les archéologues responsables de la gestion du patrimoine*.

- Metz (France), Institut national du Patrimoine, Journées professionnelles *Politiques et pratiques de l'archéologie en Europe*, 25 septembre 2008 ; communication : *La prise en compte de la dimension historique du paysage lors de la gestion archéologique et de la gestion paysagère en Wallonie (Belgique)*.

- La Valette (Malte), Meeting annuel de l'European Association of Archaeologists, session, "Are we there yet?". *Archaeologists and the European Landscape Convention*, 19 septembre 2008 ; communication (avec M.-J. GHENNE) : *Archaeologists and the landscape within the framework of the European Landscape Convention*.

- Târgoviste (Roumanie), Meeting annuel de l'Europae Archaeologiae Consilium, Symposium, *Listing archaeological sites. Protecting the historical landscape*, 7 mars 2008 ; communication : *Les relations entre la gestion du patrimoine archéologique et la gestion du paysage en Région wallonne (Belgique)*.

- Matagne-La-Grande (prov. Namur, Belgique), co-organisation et participation au chantier de fouille du sanctuaire gallo-romain, juin-juillet 2008.

Didier MARTENS

- *En marge de deux récents catalogues : peintures flamandes en quête d'auteur au Palais des Beaux-Arts de Lille*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* 68, 2007, p. 113-167.

- *Una huella de Rogier Van der Weyden en la obra de Bernart de Aras, « pintor vecino de la ciudad de Huesca »*, dans *Archivo español de Arte* 81, n° 321, 2008, p. 1-16.

- *Joseph Van der Veken faussaire des Primitifs flamands : découverte ou redécouverte ?*, dans D. VANWIJNSBERGHE (éd.), *Autour de la 'Madeleine Renders'. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle* (= *Scientia Artis*, 4), Bruxelles, IRPA, 2008, p. 177-188.
- *Una tabla flamenca procedente de Peñaranda de Bracamonte en el Palacio de Bellas Artes de Lille*, dans *De Arte* 7, 2008, p. 93-104.
- *Présence de la 'Madone au chanoine Van der Paele' dans l'art belge des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, III*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 30, 2008, p. 51-84.
- Deux notices, dans M. MAILLARD-LUYPAERT (éd.), *Séminaire de Tournai. Histoire, bâtiments, collections*, Louvain, Peeters, 2008, n° G8, p. 142-143 ; n° P36, p. 191-194.
- Castrojeriz (prov. de Burgos), Sala San Esteban, 10 octobre 2008; conférence : *El retablo de los Gallo, un ejemplo de mestizaje cultural hispano-flamenco*.

Natacha MASSAR

- Coordination et édition (avec A. VERBANCK-PIÉRARD & D. FRÈRE) de *Parfums de l'Antiquité. La rose et l'encens en Méditerranée*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2008, c. 480 p. ; (avec A. VERBANCK-PIÉRARD), *Introduction : montrer le parfum*, p. 19-33 ; *Vases à parfum de Grèce de l'Est : raffinement des formes et des couleurs*, p. 97-100 ; *Les thymiatièria dans le monde grec : état des lieux*, p. 191-206 ; *Vases à parfum de l'époque hellénistique : de la production courante au luxe raffiné*, p. 217-226.
- Co-commissaire (avec A. VERBANCK-PIÉRARD) de l'exposition internationale *Parfums de l'Antiquité. La rose et l'encens en Méditerranée*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 6 juin – 30 novembre 2008.
- Université de Cambridge, séminaire public dans la série *Early medicine and natural philosophy*, 5 février 2008 ; conférence : *Serving men, serving gods : Doctors and musicians in the Ancient Greek world*.
- Université de Nantes, colloque international *La ruse d'Idothée. Bonnes et mauvaises odeurs dans les mondes grecs et romains*, 16-17 juin 2008 ; communication (avec A. VERBANCK-PIÉRARD) : *La rose et l'encens : les bonnes odeurs d'une exposition*.
- ULB, colloque international *Les marchés de la céramique dans le monde grec (VIII<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> s. av. J.-C.)*, 19-21 juin 2008 ; communication (avec A. VERBANCK-PIÉRARD) : *Marché d'un produit et diffusion de formes: le cas des parfums*.
- Athènes, École belge d'Athènes, Journée de l'activité scientifique belge dans le monde grec ancien, 17 octobre 2008 ; communication : *La céramique hellénistique de la Nécropole Nord d'Itanos. Formes, productions et usages*.
- Rome, *Alba in excelso locata saxo... Obscura incultis Herdonia ab agris. Convegno in memoria di Joseph Mertens*, 4 – 6 décembre 2008 ; communication (avec C. EVERS) : *"IIIviri iure dicundo ponendum curaverunt., : réflexions sur quelques monuments publics du forum d'Alba Fucens*.
- Alba Fucens, abords sud-ouest du forum, 15 août – 15 septembre 2008 ; fouilles de l'ULB et des MRAH sous la direction de C. EVERS.

Nathalie NYST

- (avec S. MACDONALD & C. WEBER), édition de l'*UMAC Journal*, 1, 2008, 114 p. (<http://edoc.hu-berlin.de/browsing/umacj/>).

- *Regarde-moi dans les yeux... Qui y vois-tu de nous deux ?*, dans *Actes du 8<sup>e</sup> Congrès de l'Association des Cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique et 55<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique (Namur, 28-31 août 2008)*, Namur, 1, 2008, p. 222-223.
- Conception et coordination (avec N. VAINSEL) de *Musées et nouveaux publics (= Documents du Patrimoine culturel, 3)*, Bruxelles, Service du Patrimoine culturel (Ministère de la Communauté française), 2008, 68 p., 10 ill.
- (avec D. GASPARDON), *A University Network on the Elephant Man*, dans : *Opuscula Musealia* (Cracovie), 16, 2008, p. 83-91.
- *Voici l'édition 2009-2010 du « Guide des Musées Wallonie-Bruxelles » ! et « Printemps des Musées 2009 » – 16 & 17 mai. Un arc-en-ciel muséal*, dans *L'invitation au musée*, 21, 2008, p. 32 et 33-35.
- *Quand les musées font... chier ! et Parution des Actes des Journées du Tourisme culturel 2002-2005*, dans *L'invitation au musée*, 20, 2007, p. 22-24 et 30-31.
- Coordination (avec A. VAN BEVER) de la promotion du *Printemps des Musées 2008 – Surprises !*, dans 170 musées de Wallonie et de Bruxelles, 17-18 mai 2008.
- Manchester, Université, conférence annuelle de l'UMAC, *Museums and the community*, 16-20 septembre 2008 ; présidence du Working Group *Publications*.
- Namur, Société archéologique de Namur et Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, *8<sup>e</sup> Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique – 55<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique*, 28-31 août 2008 ; vice-présidence de la Cellule 9 : *Valoriser et diffuser : Patrimoine et médiation culturelle* ; communication : *Regarde-moi dans les yeux. Qui y vois-tu de nous deux ?*
- Coordination générale (avec M. DEPRAETERE, J. GUILLAUME & S. LEVECQ) de l'exposition *Le Grand Paris de Redouté*, Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté, 29 juin – 14 septembre 2008.
- Coordination générale (avec M. DEPRAETERE) de la réalisation et de la mise en place de panneaux didactiques dans l'église Saint-Pierre et dans l'abbaye Saint-Gérard de Brogne, 2008.
- Cracovie (Jagiellonian University) et Oswiecim (Auschwitz-Birkenau State Museum et Centre for Dialogue and Prayer), Raoul Wallenberg Seminars for Advanced Holocaust Education, 1<sup>st</sup> Seminar: *Holocaust memorialisation. The legacy of Auschwitz – A world cultural heritage*, 3-8 novembre 2008 ; communication sur les musées évoquant l'Holocauste en Communauté française de Belgique.

#### Nicolas PARIDAENS

- (avec M. VANNESSE) *Les bains*, dans D. VIVIERS & A. VOKAER (éds), *Travaux de la Mission archéologique belge à Apamée de Syrie. XLI<sup>e</sup> campagne (2007) (= Revue belge de Philologie et d'Histoire, 86)*, 2008, p. 122-128.
- (avec N. AUTHOM) *La villa gallo-romaine du « Champ de Saint-Éloi » à Merbes-le-Château. Seconde campagne de fouilles (2007)*, dans *Journée d'Archéologie romaine – Romeinendag, 19-04-2008*, Bruxelles, 2008, p. 11-16.
- (avec É. GILLET, F. PIGIÈRE, C. LAURENT & M. UDRESCU) *Manger dans les sanctuaires : la cuisine de Blicquy – « Ville d'Anderlecht »*, dans S. LEPETZ & W. VAN ANDRINGA (dir.), *Archéologie du sacrifice animal en Gaule romaine. Rituels et pratiques*

alimentaires, Montagnac, 2008 (*Archéologie des Plantes et des Animaux*, 2), p. 207-214.

- «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 (2008), p. 5-10.

- (avec N. AUTHOM) *Merbes-le-Château / Labuissière et Erquelinnes / Solre-sur-Sambre: la villa gallo-romaine du "Champ de Saint-Eloi". Bilan de la première campagne de fouille* – (avec P. CATTELAÏN et al.) *Doische/Matagne-la-Grande : fouilles et sondages 2006 au sanctuaire gallo-romain du « Bois des Noël »*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne* 15, 2008, p. 44-47 & 203-205.

- Participation à la 42<sup>e</sup> mission archéologique d'Apamée de Syrie, sous la direction de D. Viviers (CReA-ULB).

- Participation aux fouilles archéologiques menées sur le sanctuaire tardo-romain de Matagne-la-Grande, prov. Namur (CReA-ULB – Cedarc-Treignes).

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *Les peintres et le voyage. L'attraction d'un « autre monde » et l'invention personnelle*, dans *Trésors anciens et nouveaux de Wallonie. Ce Curieux Pays Curieux*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2008, p. 91-97.

- *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Cesare Brandi's thought from theory to practice. Atti dei Seminari*, Rome, 2008 (= Introduction au Colloque Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration), Bruxelles, ULB, p. 277-278.

- Édition (avec N. GESCHÉ-KONING) de *Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration* (= *Cahier d'Études*, 10, Série spéciale des AHAA), ULB, Bruxelles, 2008 ; Introduction (avec N. GESCHÉ-KONING), p. 15-17.

- *Production d'atelier et exportation. Cinq versions de Sainte Famille de l'entourage de Gérard David*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 77, 2008, p. 27-44.

- *Un rondel de vitrail méconnu des anciens Pays-Bas conservé à Bologne*, dans Cl. DE RUYT, I. LECOQC, M. LEFFTZ & M. PIAVAUX (dirs), *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, PUN, 2008, p. 277-286.

- *Modelé pictural et illusionnisme*, dans *Technologia Artis* (Prague), 2008, p. 2-17.

- *La Cambre et l'ULB : une collaboration durable*, dans *Conserver-restaurer. 25 ans d'enseignement de la conservation-restauration des œuvres d'art à La Cambre*, Bruxelles, ENSAV – La Cambre, 2008, p. 49-55.

- *Sainte Famille, entourage de Gérard David. Prototypes et variantes*, dans *Actes du Colloque « Dal ritrovamento all'indagine. Due Sacre Famiglie di ambito fiammingo a confronto : storia, iconografia, restauro »*, Gênes, Museo Diocesano di Genova, 2008, p. 9-15.

- Gênes, Università degli Studi di Genova, mars 2008 ; conférence : *La technique picturale au service de l'illusion*.

- Gênes, Museo Diocesano di Genova, mars 2008 ; conférence : *Cinq versions de Sainte Famille de l'entourage de G. David – prototype et variantes*.

- Prague, Laboratoire ALMA de l'Académie des Beaux-arts, colloque *Les aspects matériels et artistiques dans l'évaluation des origines et de l'âge d'une œuvre d'art*, novembre 2008 ; communication : *Modelé pictural et illusionnisme*.

Pierre PETIT

- Direction (avec P. VISART DE BOCARMÉ) de *Le « Canada Inuit »*. *Pour une approche réflexive de la recherche anthropologique autochtone / "Inuit Canada". Reflexive approaches on native anthropological research*, Bruxelles, Peter Lang, 2008, 195 p. ; *Le 'Canada inuit'. Pour une approche réflexive de la recherche anthropologique autochtone. Introduction*, p. 11-34 ; *"Inuit Canada". Reflexive approaches on native anthropological research. Introduction*, p. 35-57.

- *Rethinking internal migrations in Lao PDR: The resettlement process under micro-analysis*, dans *Anthropological Forum* 18, 2, 117-138, 2008.

- *Les rituels et leur sens. Lutte contre la sorcellerie sur les rives du Lac Moero (Zambie)*, dans H. WAZAKI (éd.) *Multiplicity of meaning and the interrelationship of the subject and the object in ritual and body texts. Proceedings of the 11<sup>th</sup> international conference*

- *Studies for the integrated text science*, Nagoya, Nagoya University, 2008, p. 89-108.

- Bruxelles, Classe des sciences morales et politiques de l'Académie royale des sciences d'outre-mer, 9 décembre 2008 ; communication : *Les politiques culturelles et la question des minorités en RDP Laos*.

- Directeur du Laboratoire d'anthropologie des mondes contemporains (LAMC), depuis juin 2008.

- Directeur de la Classe des Sciences morales et politiques de l'Académie royale des Sciences d'Outre-Mer, 2008.

Henri VANHULST

- *La musique et l'éducation des jeunes filles d'après « La montaigne des pucelles / Den Maeghden Bergh » de Magdelaine Valery (Leyde, 1599)*, dans M. DELAERE & P. BERGÉ (éds), « *Recevez ce mien petit labeur* ». *Studies in Renaissance music in honour of Ignace Bossuyt*, Louvain, Leuven University Press, 2008, p. 269-278.

- *Bosch (Petrus Josephus Van den) et Weissenbruch (Verlag)*, dans L. FINSCHER (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter – Stuttgart, Metzler, supplément (2008) : col. 62-63 et 1075-76.

- *The music in the "Indicis librorum [...] Prima pars" (1618) of Jean Bogard Junior, bookseller and publisher in Douai*, dans R. RASCH (dir.), *The circulation of music in Europe 1600-1800. A collection of essays and case studies*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 87-106.

- *Fétis directeur du Conservatoire royal de Bruxelles et Le Conservatoire royal de Bruxelles à l'époque de Fétis d'après le Dépouillement général de la correspondance*, dans *Revue belge de Musicologie* 62, 2008, p. 127-133 et 163-179.

- Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, *Musique et légitimations implicites à la Renaissance*, 9-11 avril 2008 ; communication : *Susato et Phalèse face à la censure*.

- Paris, University of London Institute in Paris, Arts and Humanities Research Council / IMR Network *Francophone Music Criticism, 1789-1914*, International meeting, 23-24 juin 2008 ; communication : *La presse musicale francophone en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle*.

- Bruges, *Music sources in private and civic contexts*, 29-31 juillet 2008 ; communication : *The Manuscript Gatherings Added to a Phalèse Print (Antwerp, Museum Plantin Moretus R22.3)*.

- Kiev, *Musicology today. Problems and perspectives*, 2-5 septembre 2008 ; communication : *The complete versions of Clemens non Papa's «In illo tempore» and of Divitis's «Ave Maria»*.

- Bruxelles, Société belge de Musicologie, colloque international *François-Auguste Gevaert 1828-1908*, 12-13 décembre 2008 ; communication : *Les concerts du Conservatoire sous Gevaert : la sacralisation de l'institution et du répertoire*.

Eugène WARMENBOL

- *Mors et renaissance à Han-sur-Lesse (Nr.). Quelques réflexions sur le cheval et le cerf à l'âge du Bronze*, dans *Liber Amicorum Bernard Glansdorff*, Bruxelles, Bruylant, 2008, p. 627-657.

- *Gustave Hagemans (1830-1908) et son cabinet d'amateur*, dans A. TSINGARIDA & A. VERBANCK-PIÉRARD (éds), *L'Antiquité au service de la modernité ? La réception de l'Antiquité classique en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle. Actes du Colloque international organisé du 27 au 29 avril 2005 à l'Université libre de Bruxelles et au Musée royal de Mariemont*, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2008 (*Lucernae Novantiquae*, 3), p. 223-258.

- (avec D. BRANDHERM) *The carp's-tongue sword discovered in Harelbeke (Western Flanders, Belgium). Reassessing an old find* et (avec J.-L. PLEUGER) *La fortification protohistorique d'Olloy-sur-Viroin (province de Namur, Belgique) : campagne de fouilles 2007*, dans *Lunula. Archaeologia protohistorica* 16, 2008, p. 43-47 et 125-127.

- (avec J.-L. PLEUGER) *Viroinval/Olloy-sur-Viroin : fouilles 2006 sur la fortification protohistorique du « Plateau des Cinqes »* et (avec P. CATTELAINE et alii) *Doische/Matagne-la-Grande : fouilles et sondages 2006 au sanctuaire gallo-romain du « Bois des Noël »*, dans *Chronique de l'archéologie wallonne* 15, 2008, p. 199-202 et 203-205.

- *Le vase de Vix : un cratère à volutes*, dans N. BOZET (dir.), *Le Vin, nectar des Dieux*, Treignes, 2008, p. 88-90 et notices 15, 19, 23, 26, 47 et 70.

- Édimbourg, Society of Antiquaries of Scotland, colloque *Scotland in Later Prehistoric Europe*, 19-21 septembre 2008 ; communication : *The Later Bronze and Iron Ages in North-western Europe. Where East meets West*.

- Antibes, Cépam, 29<sup>e</sup> Rencontre internationale d'archéologie et d'histoire, 17-19 octobre 2008 ; communication : *Natures mortes. Les dépôts subaquatiques de Han-sur-Lesse (Belgique)*.

- Matagne-la-Grande, codirection (avec P. CATTELAINE et alii) des fouilles CEDARC/ULB (stage de fouilles) du sanctuaire gallo-romain du « Bois des Noël », 23 juin-1<sup>er</sup> juillet 2008.

- Olloy-sur-Viroin, codirection (avec J.-L. PLEUGER) des fouilles asbl Forges Saint-Roch/ULB de la fortification celtique du « Plateau des Cinqes », du 1<sup>er</sup>-28 juillet 2008.

- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, co-organisation (avec J. BOURGEOIS et alii) de la 16<sup>e</sup> Journée de contact de la Cellule *Archéologie des Âges des Métaux* du Groupe de Contact FNRS *Études celtiques et comparatives*, 23 février 2008.

Laurence WUIDAR

- *Musique et astrologie après le concile de Trente*, Turnhout, Brepols, 2008 (*Études d'Histoire de l'Art*, Institut historique belge de Rome, 10), 222 p.

- *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2008 (= collection *Études de Musicologie*, 1), 265 p., 82 ill.

- *Le musicien magicien et la science du contrepoint*, dans T. PSYCHOYOU (éd.), *Musique et réformes religieuses aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : statuts, fonctions, pratiques* (= *Le Jardin de musique, Musique ancienne en Sorbonne*, V/2), 2008, p. 189-201.

- *Un musicista astrologo nell'Italia del Seicento: Padre Lodovico Zacconi*, dans *Intersezioni, Rivista di storia delle idee*, 2008, p. 5-28.

- *Démons sonores dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle. De la possession diabolique chantante aux remèdes musicaux contre les esprits malins*, dans *De Musica*, 12, septembre 2008 (en ligne <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>).

- San Marino, Associazione Italiana di Studi Semiotici, 36 Convegno dell'AISS, *Parole nell'aria, Sincretismo fra musica e altri linguaggi*, 28-30 novembre 2008 ; conférence (avec A. CATELLANI): *Musica, emblematica e catechesi nel primo Seicento: osservazioni semiotiche sul caso del Veridicus Christianus (1601)*.

- Cambridge, Cambridge Centre for Western Esotericism, Conference *Western Esotericism and the Arts*, 11 octobre 2008 ; communication : *Esoteric traditions within Sixteen and Seventeen Centuries musical circles*.

#### IV. EXPOSITIONS À SAINT-HUBERT ET À SAINT-GÉRARD

##### 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 Musée Pierre-Joseph Redouté de Saint-Hubert, trois étudiantes du Master, Lydie AMICI, Amélie GUBIN et Anne SZIMJONKA, encadrées par Marie DEPRAETERE et moi-même, ont participé, durant l'année académique 2008-2009, à la réalisation et au montage de l'exposition annuelle du Centre Redouté.

Dans le cadre des 250 ans de la naissance de Pierre-Joseph Redouté et des 20 ans de collaboration entre le MA en Gestion culturelle et le Centre Pierre-Joseph Redouté de Saint-Hubert (aujourd'hui devenu Musée Pierre-Joseph Redouté), un accord de partenariat a été conclu entre l'ASBL Musée Redouté, la Ville de Saint-Hubert (échevinat de la Culture – Olivier DERVAUX) et la Province de Luxembourg (Députation provinciale – Philippe GREISCH).

Cet accord visait la réalisation d'une exposition rétrospective rendant compte des recherches effectuées dans le cadre des dix expositions précédemment consacrées à Redouté ou ses proches au Musée Redouté, soit une synthèse des recherches effectuées par la formation en Gestion culturelle de l'ULB et l'asbl P.-J. Redouté depuis 1989.

##### *L'exposition et le catalogue*

Présentée du 26 septembre au 6 décembre 2009 dans la Salle Kurth du Palais abbatial de Saint-Hubert, l'exposition *Redouté. La rose et l'encrier* (sous-titrée *250 ans d'art botanique – 20 ans de recherches passionnées*) a emprunté son parcours chronologique à l'exposition de 2008. Aux quatre grandes périodes historiques déterminées lors de l'exposition *Le grand Paris de Redouté* a été ajoutée une cinquième période, qui les précède, celle des débuts du jeune Redouté. Un catalogue de 48 pages et totalement en couleur accompagne la manifestation ; il constitue le tome 10 de la collection *Saint-Hubert en Ardenne. Art – Histoire – Folklore*. Édité par Jacques GUILLAUME, président de l'ASBL Musée Redouté, et moi-même et imprimé par la Province de Luxembourg, il dresse l'état des connaissances relatives à Pierre-Joseph Redouté et à son œuvre.

La première période, 1759-1782 – *De Saint-Hubert à Paris*, évoque l'enfance à Saint-Hubert, puis les premiers travaux dans les Flandres, à Bouillon, en Brabant et au Luxembourg, au cours desquels Pierre-Joseph Redouté manie le pinceau et acquiert une première renommée. Les débuts de l'aventure parisienne (1782-1789 – *La fin de l'Ancien Régime*) content comment, à l'appel de son aîné Antoine-Ferdinand, Pierre-Joseph Redouté débute sa carrière parisienne en peignant des décors de théâtre. Ses temps libres, il les passe au Jardin du Roi, où il dessine avec passion les fleurs exotiques et les espèces chatoyantes qu'il découvre au jour le jour. En 1784, le marchand d'estampes Chéreau lui achète quelques dessins, puis lui présente le botaniste amateur Charles-Louis l'Héritier de Brutelle. Séduit par le talent du jeune homme, L'Héritier en fait son dessinateur attitré. Suivent les années 1789-1799 (*La Révolution*) : s'il travaille comme dessinateur à l'Académie des Sciences et vit au Louvre, les activités de Redouté pendant cette période mouvementée de l'Histoire de France se concentrent notamment sur sa collaboration à la collection des Vélins. C'est en 1788 que Gérard Van Spaendonck, responsable de la collection depuis 1786, confie au peintre botaniste le soin d'exécuter à sa place des peintures de fleurs pour cette prestigieuse collection. En 1793, les Vélins du Roi sont transférés au Muséum d'Histoire naturelle ; Pierre-Joseph Redouté et son cadet Henri-Joseph sont nommés « Peintres des Vélins », le premier pour la botanique, le second pour la zoologie. Entre 1783 et 1840, Pierre-Joseph accroîtra personnellement la collection de six cents œuvres...

La période 1799-1814 – *L'Empire* est extrêmement féconde pour le peintre botaniste, qui devient en 1805 peintre de fleurs de l'impératrice Joséphine de Beauharnais. Redouté se partage alors entre ses activités à Malmaison et au château de Navarre, mais poursuit par ailleurs diverses collaborations. Le peintre acquiert et aménage une propriété à Fleury-sous-Meudon, où il s'adonne également à diverses cultures. Il consacre encore du temps à la réalisation de ses célèbres *Liliacées*, qui paraîtront en 16 volumes de 1802 à 1816. Enfin, 1814-1840 – *De la Première Restauration à la Monarchie de Juillet* évoque comment, avec son complice Claude-Antoine Thory, Redouté écume les roseraies et rencontre des dizaines de rhodophiles afin de réunir les informations nécessaires à la réalisation des *Roses* (1817-1824). En 1822, le peintre décroche le poste de « Maître de dessin » en botanique au Muséum d'Histoire naturelle. Cette charge l'engage à donner trente leçons de dessin par an. Les dernières années de sa vie, au retour de chez le Baron Gérard, Redouté s'arrête chaque soir dans la boutique de Madame Prévost, la fleuriste du Palais-Royal, pour y examiner les plus belles fleurs en provenance des Prés-Saint-Gervais.

Bénéficiant de prêts issus notamment des collections provinciales du Fourneau Saint-Michel, du Musée Groesbeek de Croix (Namur), associés aux œuvres du Musée Pierre-Joseph Redouté, cette exposition-rétrospective a avant tout constitué un hommage au « Raphaël des Fleurs » à l'occasion du 250<sup>e</sup> anniversaire de sa naissance. Enfin, il faut ajouter que l'exposition n'aurait pu voir le jour sans la collaboration efficace de l'équipe du Fourneau Saint-Michel (J. CLÉMENT, P. COLLIGNON, L. GLOIRE ET D. WATTEYNE).

#### *Autour de l'exposition*

La convention de partenariat prévoyait que le MA en Gestion culturelle soit responsable de l'élaboration du propos scientifique (fil conducteur) et du choix des œuvres exposées, de la conception et de la mise en page des supports explicatifs de l'exposition (panneaux, notices, étiquettes), de la scénographie de l'exposition, du contenu rédactionnel et du choix iconographiques du catalogue, de la conception du guide pédagogique, de l'établissement du plan de promotion et du choix des publics-cibles, du contenu du dossier et du communiqué de presse. En amont, les trois stagiaires

ont également élaboré la composition du visuel de l'événement, dont la mise en page définitive a été assurée par la Province de Luxembourg.

La période choisie pour présenter l'exposition, l'automne au lieu de l'été, s'explique par le ciblage d'un public particulier, peu habitué du Musée Redouté : les scolaires. Afin de préparer ou de prolonger les visites guidées destinées aux élèves, les stagiaires du MA en Gestion culturelle ont réalisé un cahier pédagogique (*Redouté, dis-nous tout !*) de 32 pages sous la supervision de M. DEPRAETERE. L. AMICI a, quant à elle, conçu et mené à bien un montage Power Point consacré à *Henri-Joseph Redouté et l'expédition de Bonaparte en Égypte*, montage diffusé en boucle au sein de l'exposition.

Parallèlement à la préparation de l'exposition, un concours de dessin a été lancé dans les établissements d'enseignement fondamental de la province de Luxembourg, tous réseaux confondus. Vingt-deux élèves de quatre écoles ont ainsi vu leurs dessins présentés en marge de l'exposition, dans le couloir voisin de la salle Kurth.

### À SAINT-GÉRARD

C'est sur deux ans que s'est organisée la collaboration du MA en Gestion culturelle avec l'ASBL Monuments et Sites de Saint-Gérard et Graux, à l'occasion de la manifestation *Saint-Gérard 2009. 1050 ans de mémoire, 1050 ans en hommage à Gérard de Brogne*.

En 2007-2008, deux étudiants du MA, Isabelle CUPERS et Aurélien HUYSENTRUYT, ont collaboré à la conception et à la réalisation de panneaux explicatifs. Le 6 septembre 2008, les deux séries de panneaux ont été, pour l'une (8 panneaux), accrochée dans le couloir d'accès principal de l'abbaye et, pour l'autre (12 panneaux), disposée sur des chevalets répartis dans l'église Saint-Pierre. Deux panneaux de l'abbaye présentent la vie, la réforme monastique et l'iconographie de saint Gérard ; les cinq panneaux suivants s'attachent à l'histoire et à la description de l'abbaye bénédictine de Brogne, tandis que le dernier évoque l'église abbatiale. Dans le sanctuaire, un premier panneau retrace les différentes phases de construction du bâtiment, les suivants expliquent le mobilier, l'orgue, les vitraux, la statuaire, le Trésor et le personnage de dom Eugène Massart. Deux derniers panneaux sont consacrés à la dévotion populaire manifestée envers saint Gérard de Brogne.

En 2008-2009, c'est une stagiaire, Patricia KARIGER, qui a effectué le travail préparatoire à l'exposition *Trésors du Pays de Brogne*, présentée dans la petite crypte de l'abbaye de Saint-Gérard du 3 au 10 octobre 2009. L'exiguïté de la salle a contraint Patricia Kariger à mener une sélection drastique des objets exposés, principalement des orfèvreries.

Pour expliquer les dix-sept pièces exposées, plusieurs panneaux ont été conçus, les uns généraux (lexique des objets de culte, procédés de fabrication et de décoration en orfèvrerie, iconographie chrétienne, bibliographie), les autres spécifiquement dédiés aux pièces présentées : les reliquaires-monstrances, les donations de la famille de Thomaz, l'ostensoir de dom Massart, le reliquaire-monstrance de la mâchoire de saint Gérard et la pièce maîtresse, la croix-reliquaire de Brogne, en argent et émail et datée de 1505.

Les objets exposés provenaient tant du Trésor de l'église Saint-Pierre de Saint-Gérard (monstrance-reliquaire de la mâchoire de saint Gérard, calice de dom Massart, ostensor-cylindre de dom Massart, ciboire Laffinoir, burettes, chrismatoires, ciboire, reliquaire-monstrance des saints Pierre et Paul), de celui de l'église Saint-Nicolas de Maison (sonnette-crapaud), du Trésor de l'église Saint-Charles de Bossière (ostensoir-cylindre) ou de celui de l'église Saint-Martin de Graux (navette à encens, ostensor-tournelle de Thomaz, ciboire de Thomaz, encensoir de Thomaz) que du Musée diocésain

et du Trésor de la cathédrale Saint-Aubain de Namur (croix-reliquaire) ou encore du Trésor de l'église Notre-Dame de Sosoye (ostensoir de Sosoye).

Cette exposition complétait les quatre autres expositions organisées pour l'occasion par des membres de l'ASBL : *Pays de Brogne en cartes et en gravures*, *Nos villages hier et aujourd'hui*, *Deux millénaires pour saint Gérard, 1929 et 1959* et *Saint Gérard d'ici et d'ailleurs*.

Nathalie NYST

## V. ACTIVITÉS DU CENTRE DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES TECHNOLOGIQUES DES ARTS PLASTIQUES

Au niveau de la *recherche en conservation-restauration*, le Centre a participé à différents programmes européens :

1. Programme *Culture 2000* : *Cesare Brandi (1906-1988). His thought and the European debate in the 20<sup>th</sup> Century* (2006-2007) : rédaction des Actes du colloque organisé à Bruxelles le 25 octobre 2007 (N. GESCHÉ-KONING & C. PÉRIER-D'ETEREN, éd., *Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration* (= *Cahier d'Études* 10, Série spéciale des AHAA), Bruxelles, ULB, 2008, 182 p.)<sup>2</sup>.

2. Programme Erasmus ULB / Università degli Studi di Genova (C. PÉRIER-D'ETEREN) : cours (14-19 mars 2008) sur l'histoire de la restauration et sur la problématique des copies ; communication au Museo Diocesano di Genova : *Cinq versions de Sainte Famille de l'entourage de G. David – Prototype et variantes* ; conférence (15 mars 2008) : *La technique au service de l'illusion*.

Au niveau des recherches en *art européen*, C. PÉRIER-D'ETEREN, membre du comité scientifique de l'exposition *Ce Curieux Pays Curieux. La Wallonie* (février-avril 2008) sur le patrimoine artistique de la Wallonie (commissaire L. BUSINE), a participé à la sélection des œuvres et rédigé un *Essai* pour le catalogue. C. PÉRIER-D'ETEREN a également participé et assuré la présidence d'une matinée à l'Auditorium du Louvre, lors de la Journée-débat *Watteau et la fête galante* (Paris, 16 février 2008). Elle a, de plus, présenté la communication introductive *Modèle pictural et illusionnisme* au deuxième séminaire interdisciplinaire organisé par le Laboratoire ALMA de l'Académie des Beaux-arts de Prague sur *Les aspects matériels et artistiques dans l'évaluation des origines et de l'âge d'une œuvre d'art* (Prague, 3-4 novembre 2008).

Elle a également suivi les travaux de Jitka Vlckova, doctorante de l'Université de Brno, venue travailler au Centre dans le cadre d'un accord bilatéral avec la Wallonie, sur le thème des *Influences de l'art flamand sur l'art de l'Europe centrale*.

Quant aux recherches en *peinture flamande (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, elles ont été centrées sur les peintres Albrecht Bouts (dépôt le 3 décembre 2008 de la thèse de doctorat de V. HENDERIKS : *L'œuvre d'Albrecht Bouts (Louvain 1451-1455/ 1549). Catalogue critique et pratiques d'atelier*) et Rogier van der Weyden (collaboration de C. PÉRIER-D'ETEREN et V. HENDERIKS au catalogue de l'exposition *Rogier van der Weyden 1400-1464 – Master of passions*, KULeuven).

Le Centre a également répondu à plusieurs *demandes d'expertise* : peinture du *Christ* de la suite de Q. Metsys, *Baptême du Christ* (suiveur de Bouts), *Portrait d'homme*

<sup>2</sup> Pour toute commande : editechnart@skynet.be.

(Maître des Portraits princiers), figure de *Saint* d'après Colyn de Coter, diptyque d'après Albert Bouts et *Martyre de saint Érasme* (atelier de Bouts).

Dans le cadre de la convention entre l'ULB/Centre de recherches et d'études technologiques des arts plastiques et les Amis de *l'atelier Géo de Vlamynck*, C. PÉRIER-D'ETEREN a dirigé le mémoire d'É. BERGER sur la peinture murale et les dessins *a fresco* de l'artiste ainsi que les recherches de M. LENGLEZ, licenciée en histoire de l'art et archéologie de l'ULB, sur les mosaïques du maître. Deux visites ont été effectuées par C. PÉRIER-D'ETEREN à l'abbaye de Cordomoy et à l'Athénée de Welkenraedt pour y observer les œuvres de l'artiste sur place.

Au niveau de la *formation-éducation* et de la *sensibilisation au patrimoine*, N. GESCHÉ-KONING a assuré le suivi des stages (mai-juillet 2008) de deux étudiants de l'Université francophone Senghor à Alexandrie (Musée royal de Tervuren et Musées royaux d'Art et d'Histoire) et dirigé deux mémoires, à la suite du cours de *Conservation-restauration : méthodologie* donné en décembre 2007. Elle a également représenté la filière Histoire, Art et Archéologie à la journée *Patrimoine en fête* à Tour et Taxis (Bruxelles) le 19 avril 2008 et présenté une communication sur les *Activités pour les jeunes de sensibilisation à la sauvegarde du patrimoine*. Elle a, de plus, participé à la journée professionnelle sur *La coopération culturelle européenne*, organisée à l'occasion de la présidence française par le Relais Culture Europe, le Ministère de la Culture et leurs partenaires à Avignon (10 juillet 2008) et aux réunions du groupe de travail sur les études des visiteurs de musée de l'Université de Murcie (22-25 août 2008). Enfin, N. GESCHÉ-KONING a également participé à la conférence annuelle du Comité pour l'éducation et l'action culturelle du Conseil international des musées ICOM-CECA (Montréal 29 septembre – 3 octobre 2008) et y a présenté une communication : *Veni, vidi, vici : Museum education coping with tourists in cities like Rome*.

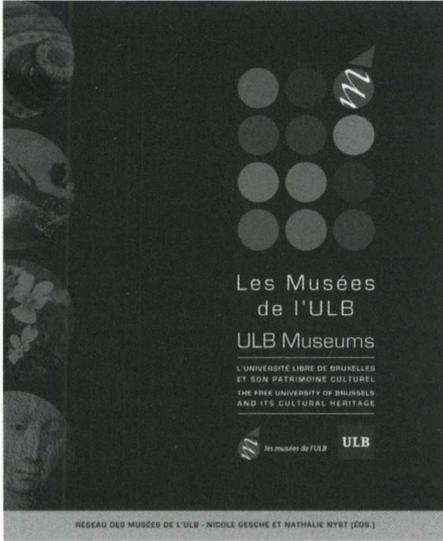
V. HENDERIKS a présenté deux communications : l'une à Paris, au Groupe de Recherche en Iconographie médiévale, Paris (11 juin 2008), *La production en série d'œuvres de dévotion privée dans l'atelier d'Albrecht Bouts : entre tradition et innovation* ; l'autre au CIERL (ULB – 20 octobre 2008), *Les portraits du Christ dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle : entre exigences iconologiques et contingences de dévotion laïque*.

N. GESCHÉ-KONING et V. HENDERIKS ont toutes deux participé au 8<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et au 55<sup>e</sup> Congrès organisé par la Société archéologique de Namur et les Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix (Namur, 28-31 août 2008) et présenté respectivement les communications suivantes : *Impact du programme* Tous les chemins mènent à Rome après dix ans et *L'atelier d'Albrecht Bouts et la production en série d'œuvres de dévotion privée*.

Le Centre a, enfin, participé aux réunions mensuelles (9 janvier, 14 février, 25 mars, 7 avril, 5 mai, 9 juin, 2 juillet, 19 août, 8 octobre, 10 novembre et 10 décembre) et aux activités du Réseau des Musées de l'ULB : *Portes ouvertes ULB* (5 mars 2008), *Printemps des musées* (17-18 mai 2008), JANE (12 septembre 2008), *Nocturnes* du Conseil bruxellois des musées (23 octobre 2008) et *Salon Éducation* à Namur (15-19 octobre 2008).

Nicole GESCHÉ-KONING

N. GESCHÉ / N. NYST (eds), *Les Musées de l'ULB. L'Université Libre de Bruxelles et son patrimoine culturel*, Bruxelles, Réseau des Musées de l'ULB, 2010. 1 vol., 168 pp., 182 fig.



Publié par Nathalie Nyst et Nicole Gesché, cet ouvrage vient s'ajouter aux nombreuses publications éditées autour du 175<sup>e</sup> anniversaire de l'Université. Ponctué de smarties de couleurs qui disent le plaisir et l'appétit qu'aiguise inmanquablement tout savoir qui sait se rendre gai et nécessaire, cet élégant volume nous révèle un trésor. Un trésor enfoui, parfois presque oublié, constitué par les quelque douze musées que recèle notre université. Collections d'arts, de minéraux, d'instruments scientifiques, de végétaux, d'outils, de machines et de cires anatomiques, collections d'estampes, de dessins, de photographies et de cartes, mais aussi Écomusée du Viroin, Experimentarium, Muséum de zoologie et d'anthropologie, Créa-Patrimoine et Jardin botanique...

L'ouvrage, abondamment illustré, s'ouvre par une présentation des éditrices qui précise le contenu et les enjeux de cette publication. Une préface du recteur, Philippe Vincke, dit toute l'importance de ce patrimoine, dont il souligne le rôle dans la transmission des savoirs et l'analyse des procédures de recherche, tandis qu'une introduction de Pierre de Maret, qui joua un rôle décisif dans la constitution du Réseau qui solidarise ces diverses collections, insiste sur la valeur de l'empirisme et de l'expérimentation, sur la nécessité de garantir à nos enseignements un "rapport au réel" que ces ensembles d'objets permettent de nourrir et d'entretenir.

Le corps du volume s'articule ensuite en deux parties. La première, intitulée *Le Réseau des Musées de l'ULB*, présente onze musées de ce réseau. Jean Richelle (Centre de Culture scientifique), Catheline Périer-D'Ieteren (Centre de recherches et d'études technologiques des arts plastiques), Pierre Cattelain (Écomusée du Viroin), Philippe Léonard (Experimentarium), Laurence Belalia (Jardin botanique Jean Massart), Stéphane Louryan (Musée d'anatomie et d'embryologie humaines), Bruno Liesen (Musée-bibliothèque Michel de Ghelderode), Chloé Pirson (Musée de la Médecine), Maurice Vanhaelen (Musée des plantes médicinales et de la pharmacie), Viviane Desmet, Michel Jangoux et Martine Vercauteren (Muséum de zoologie et d'anthropologie) et Patricia Brodzki (Salle Allende – Collection d'art contemporain) évoquent chacun l'histoire, parfois mouvementée, d'une de ces collections, tout en mettant en évidence quelques-unes de ses pièces les plus remarquables.

La seconde partie, *Autres collections et centres*, est consacrée à des ensembles parfois plus confidentiels ainsi qu'aux patrimoines immobilier et sculpté de l'ULB. Nicole Gesché-Koning évoque l'importante collection de moulages de la statuaire classique qui perdit, dans ses diverses diasporas, nombre de ses pièces. Nathalie Nyst s'attache à un

ensemble de collections dont la conservation suscite aujourd'hui quelques inquiétudes (instruments électriques, cartothèque géographique, herbier, collection de paléontologie humaine, marmothèque de Belgique), tandis que Didier Viviers et Laurent Bayay brossent le tableau stimulant des apports du Créa-Patrimoine en matière d'archéologie et de technologie des arts plastiques. Bruno Liesen inventorie les trésors – meubles, tableaux, estampes, photographies, manuscrits – qu'abrite une Réserve précieuse qui justifie pleinement son appellation. Le patrimoine mobilier de l'université est ensuite évoqué par Marie Depraetere, qui souligne la diversité d'un bâti, à l'éclectisme éclairé, qui associe des édifices néo-renaissance, néo-industriels, Art Déco, modernistes et tout à fait contemporains, tels la bibliothèque de Sciences humaines (1993-1994) ou le bâtiment de la Solvay Business School actuellement en cours de construction (2010-2011). Enfin, Sébastien Clerbois invite les lecteurs à redécouvrir une centaine de sculptures dont il a entrepris de dresser l'inventaire avec ses étudiants. Catalogue impressionnant qui aligne notamment les noms fameux de Laurent Delvaux, Guillaume Geefs, Jef Lambeaux, Ossip Zadkine et Jacques Moeschal.

Nous sommes riches, comme l'écrit Philippe Vincke, de ce patrimoine unique, riche des savoirs qu'il implique, des réflexions sur les formes d'apprentissage qu'il induit, des processus de recherche qu'il évoque et soutient. Riches de ces listes accréditées, de ces collections de multiples qui sont autant de séries de prémisses à partir desquelles une science peut s'élaborer. Mais cette richesse qui excède les catégories du beau et de la représentation nous assigne les responsabilités de tout héritier. Car, comme le soulignent les collaborateurs du présent volume, il y a urgence et parfois péril en la demeure. Les patrimoines ici évoqués sont fragiles et certains d'entre eux sont, en outre, fragilisés par leurs conditions de conservation ou par l'absence d'inventaire.

Ce volume, dans lequel on chemine avec autant de plaisir que d'intérêt, fait donc œuvre de salubrité publique, puisqu'il attire l'attention sur un patrimoine mal connu dont il dit la richesse et l'importance et qu'il pose en corollaire la question de l'avenir que l'Université entend assurer à ces collections. Mais, et c'est là toute la force et la dignité de cette publication, refusant de céder à la facilité d'effets rhétoriques pathétiques, comme au confort satisfait de tous les "il n'y a qu'à", cet ouvrage, évitant tout attentisme, se met au service de la cause à laquelle il croit.

Il pose le problème, tout en faisant le bilan d'un certain nombre de préalables qui, telle la création de ce Réseau des Musées de l'Université libre de Bruxelles, ont d'ores et déjà été mis en œuvre pour assurer l'efficacité des solutions qui seront choisies. Il plaide la valorisation de ce patrimoine et ses arguments, qui sont ceux de la qualité des ensembles conservés et de la multiplicité des enjeux stratégiques que ceux-ci impliquent, savent se faire convaincants. Moyen d'une efficacité pédagogique, d'une identité institutionnelle et d'une nécessaire visibilité, support d'une image de marque, outil de promotion des disciplines représentées et moyen aussi d'entretenir des rapports d'intérêts et d'utilités avec la cité, la valorisation de ces collections est, de fait, l'objet d'enjeux essentiels. Pragmatique, ce volume milite, en outre, pour que puissent être aménagés d'autres préalables indispensables à ce "chantier des collections", en insistant sur l'urgente nécessité de régler la question du statut juridique de ces collections dont l'inexistence actuelle entrave gravement toute gestion, comme sur celle de réaliser au plus vite un inventaire exhaustif. Et s'il plaide en faveur d'une gestion centralisée et scientifique de ces collections, il met aussi en évidence la qualité des relais qui pourraient être mobilisés pour soutenir cette restructuration, en évoquant la récente réorganisation des centres de recherche en Faculté de Philosophie et Lettres, l'expérience et les compétences du Créa-

Patrimoine et du Master en gestion culturelle, ainsi que le dynamisme avéré du service des Bibliothèques et des Archives et des divers services ou départements en charge de ces collections.

Enfin, ce volume pose les questions essentielles de la singularité qu'il s'avèrera indispensable de définir pour ces collections dans le contexte actuel "d'hypermarché culturel", de la nature des attentes qu'elles entendent rencontrer, tant en interne qu'à l'égard d'une société civile dont les demandes se font croissantes, et s'interroge enfin sur les formes à adopter pour aménager l'accès et assurer la valorisation de ces collections. Diverses pistes, qui ne sont pas nécessairement antagonistes, se profilent. On formule l'hypothèse de la création d'un outil virtuel qui paraît approprié, judicieux et, sans doute, indispensable, mais sans pouvoir pour autant écarter la proposition, lancinante et récurrente, d'un musée ou de musées satellisés en pôles multiples. Question essentielle, incontournable, mais évidemment difficile dans le contexte actuel.

Ouvrage de réflexion et d'action, ce très beau volume milite en faveur d'un projet important pour notre communauté universitaire en suscitant une réflexion de fond qu'il a le mérite de proposer à tous en partage. Puissent ses concepteurs et ses auteurs en être ici chaleureusement remerciés.

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY



Ont collaboré à ce numéro :

Géraldine CIERZNIEWSKI  
148, avenue Le Marinel  
B-1140 Bruxelles

Jacques DE LANDSBERG  
43, rue Joseph Bens, bte 25  
B-1180 Bruxelles

Claire DICKSTEIN-BERNARD  
Archiviste honoraire du CPAS de la Ville de Bruxelles  
147a, avenue Van Hoorenbeek  
B-1160 Bruxelles

Philippe JUNOD  
Professeur émérite de l'Université de Lausanne  
La Grange  
29, Ch. Praz-Berthoud  
CH-1010 Lausanne  
Suisse

Dominique VAUTIER  
Association du Patrimoine artistique  
7, rue Charles Hanssens  
B-1000 Bruxelles

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° \_\_\_\_\_

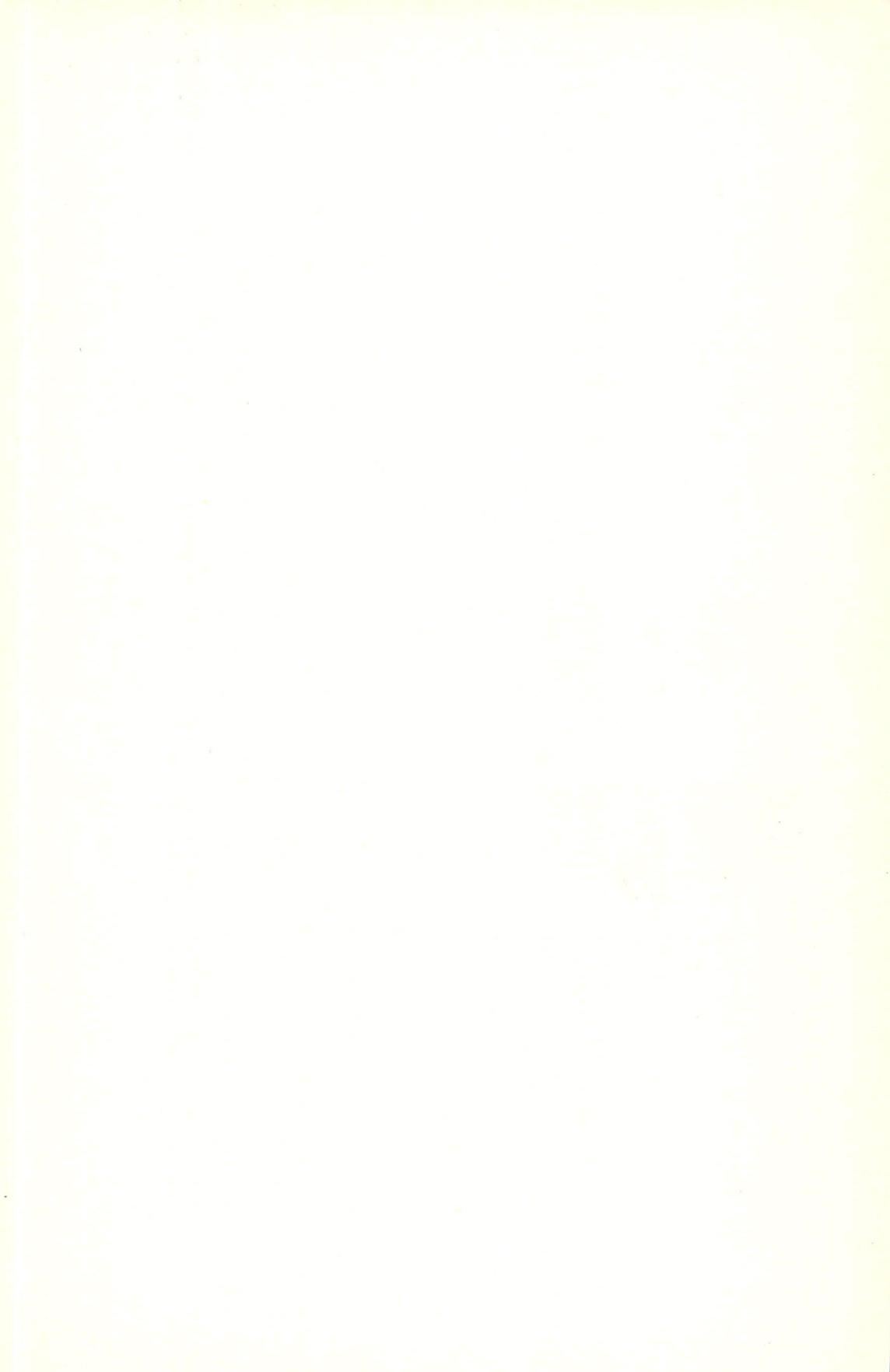
Date d'expiration: \_\_ / \_\_ - \_\_

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.