

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2010.

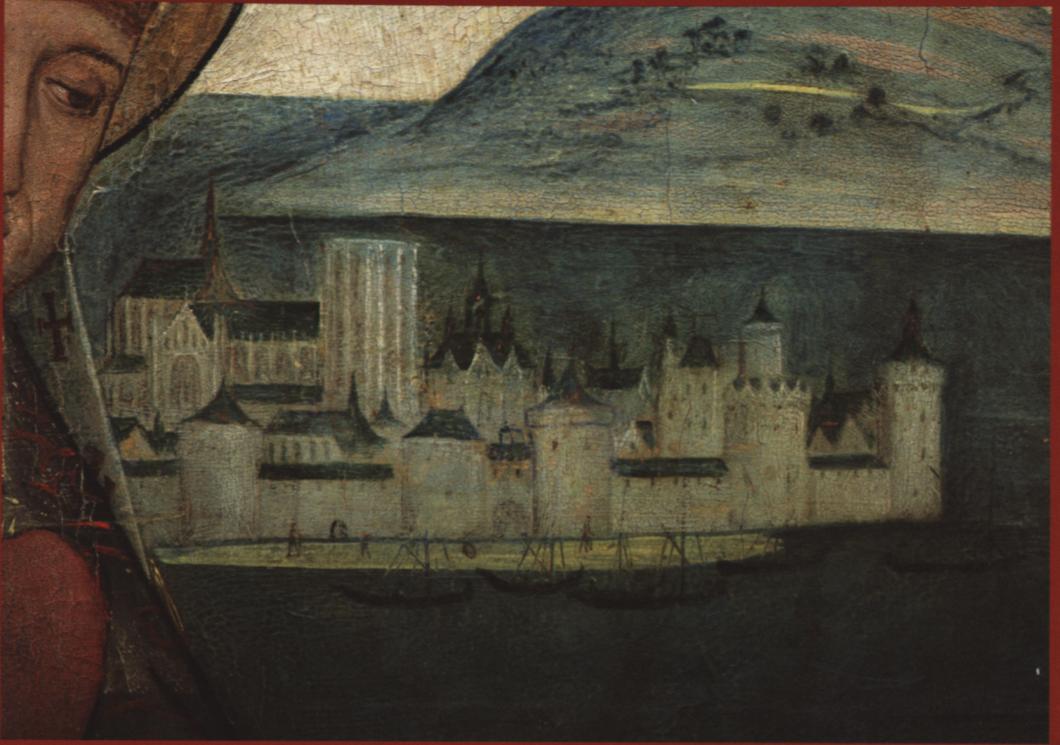
http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2010_000_32_f.pdf

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

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

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

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



ANNALES d'HISTOIRE
de l'ART & XXXII
d'ARCHÉOLOGIE 2010

XXXII
2010

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

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

Directeur

Catheline PÉRIER-D'IETEREN

Comité de rédaction

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

Comité scientifique

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

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

CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN

Un tableau inédit du Maître de la Gilde de saint Georges
p. 7

INGRID FALQUE

Un témoignage des rapports entre Ambrosius Benson et l'atelier de Gérard
David : la Descente de croix d'Ambrosius Benson conservée à Liège*
p. 27

FANNY WEINQUIN

Les premières représentations du mythe de Callisto dans la gravure
p. 57

CLAUDE GILLET

Les non-dits des portraits gravés d'Henri Bles
p. 75

LAURENT STEVENS

Bravo toro ! – Souvenir d'une course de taureaux à Madrid
La peinture tauromachique de Nicaise De Keyser
p. 93

ELENA KEMPEN

La photographie contemporaine :
déontologie et démarches de conservation-restauration
p. 113

Chronique de la Section

p. 129

UN TABLEAU INÉDIT DU MAÎTRE DE LA GILDE DE SAINT GEORGES

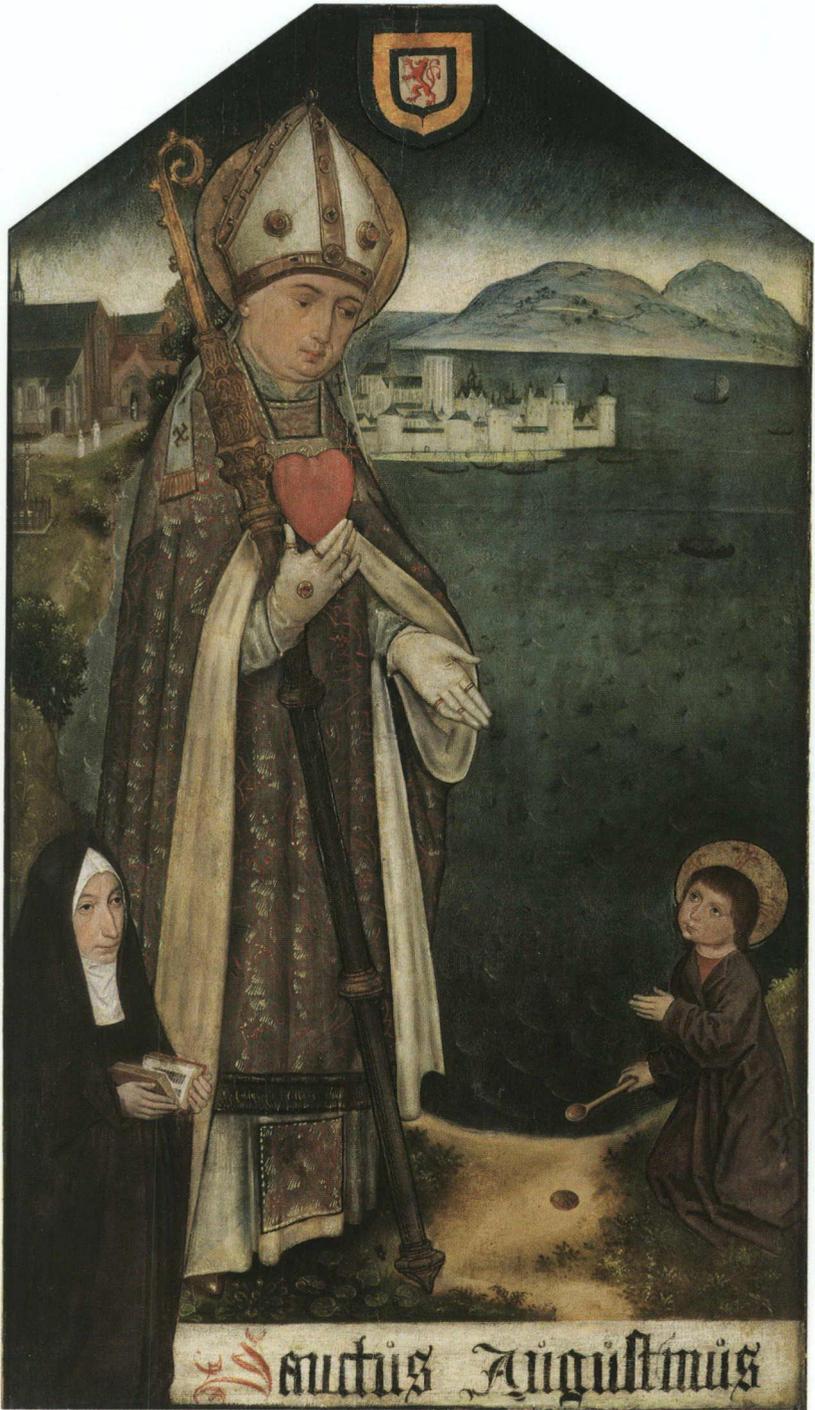
CATHELINÉ PÉRIER-D'ÏETEREN

Le Maître de la Gilde de saint Georges, peintre anonyme, doit son nom de convention à Max. J. Friedländer¹ qui lui donne comme œuvre éponyme les *Membres du Serment de la Grande Arbalète de Malines*, un tableau conservé au Musée d'Anvers² (Fig. 2). Ce peintre du tournant du XV^{ème} siècle, très prolifique, semble avoir travaillé, au vu des commandes et des donateurs représentés, principalement dans le contexte malinois. Il exécute ainsi plusieurs volets de *Jardin Clos* (Fig. 10), appelés aussi *Chapelle à reliques*, une spécialité de cette ville. Il travaille notamment pour l'hôpital Notre-Dame de Malines³. Il collabore aussi à la réalisation de la série des 27 panneaux de la *Légende de saint Rombaut*, confiée par le chapitre de Malines et la bourgeoisie de l'époque à plusieurs peintres issus des ateliers bruxellois et malinois, le lien politique

¹ M.J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei, IV : Hugo van der Goes*, Berlin, 1926, pp. 121-122 et note 17 p. 149 et M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, IV, Hugo van der Goes*, Bruxelles-Leyde, 1969, p.67 & 103. Le premier a avoir caractérisé le style du Maître, mais sans lui avoir donné de nom, est G. VAN DOORSELAER, *Un portrait malinois du XV^e siècle*, dans : *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 26, 1921, pp. 14-20.

² Panneau de chêne, 105 x 174 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. n°818. Voir P. VANDENBROECK, *Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Anvers, 1985, pp. 84-90. Le tableau sera cité sous l'appellation abrégée des *Arbalétriers*.

³ Camille POUPEYE, *Les jardins clos et la sculpture malinoise*, dans : *Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines*, 22, 1912, pp. 52-114. Voir sur cette œuvre St. VANDENBERGHE, notice, dans : *800 jaar Onze-Lieve-Vrouwgasthuis. Uit het erfgoed van de Mechelse gasthuiszusters en het OCMW* (cat. d'exp.), Malines, 1998, Stedelijk Museum Hof van Busleyden, pp. 56-57, n°52. Ces reliquaires, composés d'une caisse décorée de sculptures et de motifs décoratifs, étaient munis de volets peints. Ils étaient le plus souvent destinés aux sœurs hospitalières de Malines. La partie centrale était parfois confectionnée par elles.



Sanctus Augustinus

qui unissait ces deux villes sous Marguerite d'Autriche s'étendant au domaine artistique. Colyn de Coter fut très certainement l'entrepreneur de cet ensemble à l'exécution duquel il prit une part importante avec son atelier. Cinq tableaux de cette série consacrés aux miracles posthumes de saint Rombaut furent exécutés par le Maître de la Gilde de saint Georges entre 1500 et 1504⁴. En outre, il réalise pour le même ensemble les portraits d'un couple de donateurs qu'il ajoute à une composition déjà peinte par un élève de Colyn de Coter⁵. Les portraits semblent être une des spécialités du peintre, reconnu et apprécié non seulement des bourgeois, notables de la ville et religieux, mais aussi de la cour, comme le révèle le portrait de Philippe le Beau sous les traits de saint Georges dans les *Arbalétriers* (ca. 1495) et celui de ses enfants⁶ présentant, côte à côte, dans un joli triptyque, Eléonore, Charles Quint et Isabelle en bas âge (ca. 1502). Ce sont probablement, d'ailleurs, ces deux peintures qui ont contribué à établir sa notoriété.

Le style très caractéristique du Maître de la Gilde de saint Georges se retrouve dans un petit panneau⁷ inédit à ce jour appartenant à la collection Adornes⁸ et représentant *Saint Augustin et une donatrice* (Fig. 1).

L'état de conservation de cette peinture paraît bon à première vue, mais un examen plus attentif révèle de multiples interventions de restauration dont certaines très grossières, en particulier sur le visage du saint, celui de l'Enfant

⁴ J. MAQUET-TOMBU, *Un portraitiste malinois : le Maître de la Gilde de saint Georges*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 1930, pp. 257-264 ; C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le Maître de la Gilde de saint Georges : catalogue critique de cinq panneaux de la «Légende de saint Rombaut»*, dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1975, pp. 153-200, en particulier pp. 172 à 178 et C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Bruxelles, 1985, pp. 79-84, 81-82 et 144-145.

⁵ Il s'agit de la *Rencontre de saint Gommaire et de saint Rombaut*, le panneau n°10 de cette même série.

⁶ Voir sur cette œuvre, C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le Triptyque de Charles Quint et de ses deux sœurs enfants : une œuvre du Maître de Gilde de saint Georges*, dans : *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 14, 1973-1974, pp. 105-117. Le triptyque qui appartient au Kunsthistorisches Museum de Vienne est actuellement conservé au château d'Ambras au Tyrol.

⁷ Panneau d'un seul élément : 80 x 60 cm. Le bois n'est pas du chêne, ce serait plutôt du noyer. Il faudrait toutefois faire un prélèvement pour identifier l'essence avec certitude. Le panneau est d'une pièce et mesure 90 x 54 cm avec cadre. Ce dernier, plus tardif, est fixé par de nombreux clous, interdisant de désencadrer la peinture. Il y a un trou rectangulaire au centre de la partie supérieure, ce qui pourrait être un indice d'appartenance de l'œuvre à un ensemble décoratif. La largeur inhabituelle des bords non peints fait aussi penser à un encastrement. L'avert porte des traces de gouge et de scie.

⁸ Ce tableau était conservé au château de Rumbeke, qui a appartenu jusqu'en 1988 aux Limburg Stirum. Il est intégré maintenant à la collection de la Fondation Adornes à Bruges sous le numéro d'inventaire 1/AD 09048.



Fig. 2. Maître de la Gilde de Saint Georges, *Membres du Serment de la Grande Arbalète de Malines*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. n° 818. © Lukas - Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens.

et sur la surface de la mer, couverte, par ailleurs, de taches de vernis brun⁹. De nombreux soulèvements de la couche picturale ont dû être fixés. Des retouches anciennes à la bronzine recouvrent partiellement la crose (Fig. 13 b) et le haut de la hampe du saint ainsi que sa tiare qui étaient originellement couvertes de feuilles d'or ou d'argent. Les armes de Thiennes qui semblent, comme nous le verrons plus loin, avoir été peintes au XIX^{ème} siècle, sont aussi dorées à la bronzine, un matériau souvent utilisé à cette époque à la place de l'or en feuille.

Le sujet de cette œuvre intrigue. Le thème iconographique, très spécifique et rarement représenté dans la peinture flamande de l'époque, est lié aux méditations de saint Augustin sur la Trinité¹⁰. Selon la légende, le saint se promenant sur une plage rencontre un enfant, une cuiller à la main, qui s'applique à vider la mer dans un trou creusé dans le sable. Interrogé sur ce qu'il fait, l'enfant lui explique son entreprise et devant la perplexité du saint face à des efforts qu'il juge dérisoires, il ajoute : « j'aurai terminé bien avant

⁹ L'œuvre a visiblement été restaurée à plusieurs reprises, mais seule la dernière intervention en 1991 par Marie-Pierre Dautricourt est documentée.

¹⁰ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, III, pp. 149-157. Cet épisode ne figure pas dans la *Légende dorée*. Il n'apparaît dans l'art qu'au XVe siècle et devient vite populaire. La coquille est souvent remplacée par une cuiller, comme c'est le cas dans ce tableau et l'enfant est parfois représenté en enfant Jésus. Ici, seule l'aurole évoque le caractère sacré de la figure.

que, toi, tu aies fait pénétrer dans ton esprit le mystère de la Sainte Trinité ». Comme dans toutes les œuvres du Maître de la Gilde de saint Georges, l'iconographie suit de près les sources littéraires (Fig. 1).

Le saint est représenté en pied, exhibant de la main droite un cœur, son attribut, qui curieusement n'est pas percé des trois flèches conventionnelles. Il porte la mitre et la crosse, en tant qu'évêque d'Hippone et Père de l'église latine. Il est vêtu d'un long manteau de brocart doublé d'hermine et est ganté de blanc. La donatrice, habillée d'une robe noire et d'une coiffe à mentonnière blanche, est agenouillée à sa droite. Plongée dans ses réflexions, elle tient dans les mains un livre d'Heures ouvert.

Le Christ, sous les traits d'un petit garçon auréolé, leur fait face et brandit une cuiller en bois. Derrière ce groupe de personnages s'étend la mer, évocation de la légende et des paroles de l'enfant, et une ville fortifiée, dont l'église, avec sa puissante tour carrée en construction, s'identifie clairement à la collégiale Saint-Rombaut de Malines telle qu'elle figure aussi sur le tableau éponyme anversois (Figs. 3 a et 3 b). Deux collines se profilent sur la mer où naviguent de petites embarcations. À gauche, se dresse un édifice de style gothique – peut-être le couvent où vécut la donatrice – et sur la berge apparaît un crucifix sculpté ceint d'une barrière en bois. Le nom du saint est peint en écriture gothique dans le bas du panneau entre deux lignes gravées sur un fond blanc.

Le blason des Thiennes¹¹ est étrangement apposé dans le haut du ciel, au centre de la composition, ce qui ne répond pas aux habitudes héraldiques des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. Par ailleurs, selon Christiane Pantens, l'écu scutiforme n'est pas de mise pour une religieuse et elle se présente fort en évidence pour la « modestie » invoquée par la règle. Ainsi, ce blason (Fig. 4 a) pourrait avoir été ajouté à la peinture par ses nouveaux propriétaires. À l'appui de cette hypothèse, le bleu a été identifié comme étant du bleu de Prusse qui n'est utilisé qu'à partir du XVIII^{ème} siècle. Dans le cas de ce tableau, l'intervention daterait probablement du XIX^{ème} siècle, au vu de l'utilisation d'une couche de fond blanche peinte dans une matière épaisse contenant du blanc de plomb additionné de carbonate de calcium et de magnésium, un type de blanc non pur, aussi propre à ce siècle et autre que le blanc de plomb pur traditionnel au Moyen Âge¹². Le lion rouge a également été surpeint et l'or, rappelons-le est de la bronzine. L'hypothèse suivante pourrait dès lors être formulée : le tableau appartenant depuis le XVI^{ème} siècle à la famille, sans doute à Robert de Thiennes et qui représente, vraisemblablement comme nous le verrons, sa sœur puînée, aurait été pourvu au XIX^{ème} siècle des armes

¹¹ Armes de Thiennes : Armes d'or à la bordure d'azur, en cœur un écusson d'argent (ici bizarrement blanc) à la bordure d'azur chargé d'un lion rampant de gueules, armé, lampassé et couronné d'or (description Christiane Pantens). Les parties dorées du blason ont été retouchées à la bronzine à la place d'or en feuille. Quelques minuscules fragments d'or original subsistent.

¹² Les résultats des analyses entreprises à l'IRPA par Y. Sanyova m'ont été communiqués par elle. Des prélèvements ont été faits dans les couches bleue et blanche du blason (Micro-Raman spectroscopie et SEM EDX). Je la remercie vivement pour son aide.

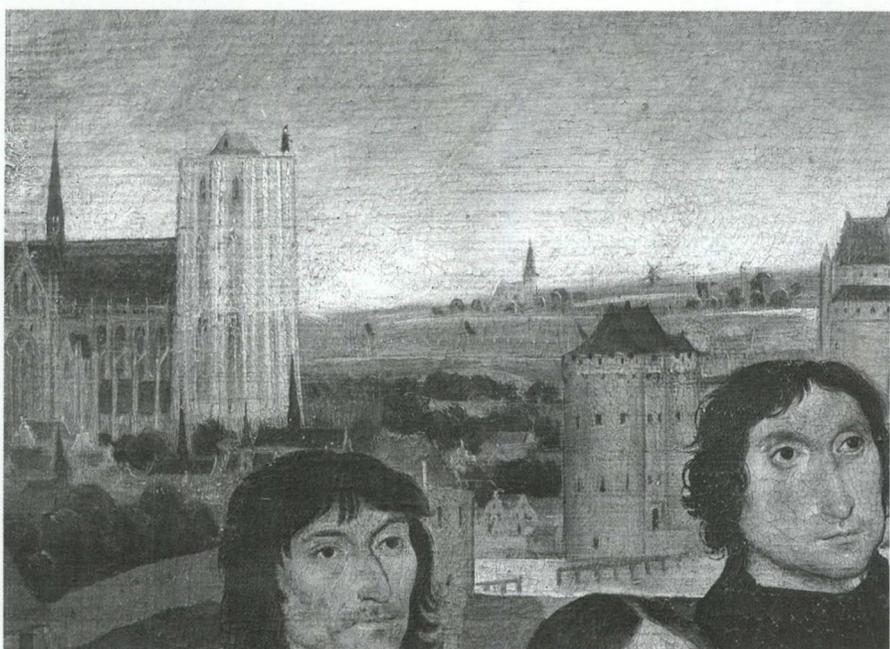
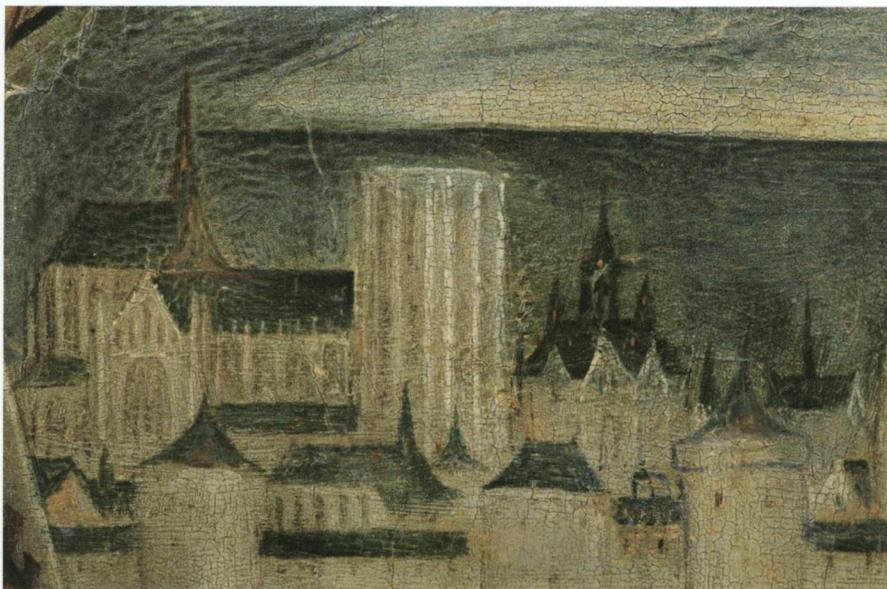


Fig. 3a-b. Maître de la Gilde de Saint Georges, détail de la cathédrale Saint-Rombaut de Malines.
a) *Saint Augustin et une donatrice* © KIK-IRPA
b) *Arbalétriers* © KIK-IRPA

Figs. 4a-b. Détail du blason des de Thiennes dans
a) *Saint Augustin et une donatrice* © KIK-IRPA
b) *Portrait de la Comtesse de Thiennes*, (XIX^e s.)
inv. AD 10 092.
© Collection Adornes



de Thiennes à l'instar des nombreux autres portraits des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles faisant partie de la collection Adornes¹³ (Fig. 4 b). L'œuvre passa sans doute dans cette famille en 1856, lors du mariage de Marie Thérèse de Thiennes avec Thierry comte de Limburg Stirum. Celle-ci étant l'aînée de deux filles, le nom de Thiennes s'éteignait ainsi avec certitude. Il est dès lors compréhensible qu'elle ait voulu en conserver un souvenir tangible par le biais

¹³ Voir la généalogie de la famille de Thiennes dans : J. GAILLARD, *Bruges et le Franc*, 2, pp. 427-459. Et la note 22 de cet article.

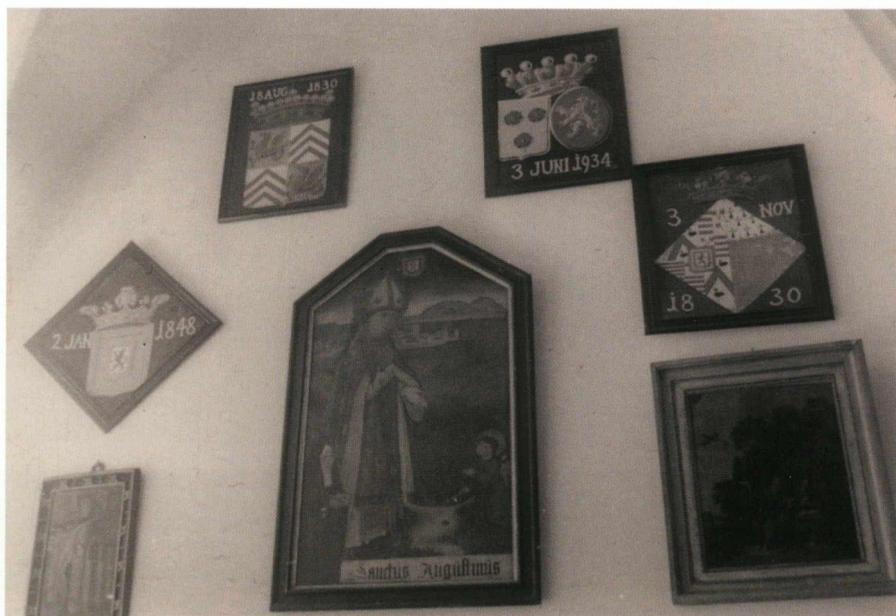


Fig. 5. Photo (1950) de la Chapelle de Rumbek. © Collection Adornes

des armes. Héritière du château de Rumbek, elle expose dans sa chapelle le tableau de *Saint Augustin* au milieu d'un mur et l'entoure d'un obiit et d'autres peintures aux armoiries de familles « alliées », comme le révèlent des photos des années 1950 trouvées dans les archives familiales (Fig. 5).

L'œuvre est très caractéristique de la manière du maître, que ce soit dans l'agencement de la composition, la morphologie des visages, la disproportion entre le volume des têtes et celui des corps, le traitement des orfèvreries et des bijoux ou les détails d'exécution du brocart, des plis des drapés, du paysage et de la végétation. On relève ainsi le sol clair couvert d'îlots d'herbe parsemés de plantes et de fleurs aux espèces variées. On reconnaît, notamment, l'ancolie aux feuilles nervurées marquées par des rehauts de couleur jaune (Figs. 6 a-b). Le recours à des feuilles d'or pour les auréoles, la crosse, les parties décorées de la hampe ainsi que pour les bijoux est une autre particularité récurrente chez ce Maître. Les plis raides et cassés, aux dos en relief et aux creux fortement ombrés de la robe du garçonnet sont aussi propres à son style (Fig. 13 d). Enfin, les lignes claires sur les collines et le bleu foncé du ciel contrastant avec la clarté de l'horizon se retrouvent dans toutes ses œuvres. Les multiples bagues ornant les gants de l'évêque sont aussi habituelles (Fig. 13 c).

Le schéma simple de mise en place des éléments de la composition est similaire dans toutes les peintures du maître. Il procède d'un montage de plans juxtaposant les différents éléments du récit, dans lesquels les figures



Figs. 6a-b. Maître de la Gilde de Saint Georges, détails fleurs et plantes

a) *Saint Augustin et une donatrice* © KIK-IRPA

b) *Miracle de la guérison de Langerus qui retrouve la vue*, panneau n°18 de la *Légende de Saint Rombaut* © KIK-IRPA

disposent de peu d'espace (Fig. 1). Ici, rassemblés à l'avant de la composition, les protagonistes encadrent l'élément principal de la narration, figuré par l'eau. Saint Augustin domine la scène par sa haute stature. Il y a peu d'illusion spatiale de profondeur, le paysage étant «redressé» et l'horizon placé très haut.

« Les attitudes raides » des personnages manquent de naturel. Les gestes décalés du saint et de l'enfant ne se répondent pas vraiment et leurs regards ne se croisent pas davantage. L'attention de la religieuse ne se concentre pas sur le livre qu'elle tient entr'ouvert, elle semble plutôt fixer un élément extérieur à la scène. Repoussée dans le coin gauche du tableau, elle pourrait sembler avoir été ajoutée à une composition pré existante. L'image radiographique prouve toutefois que ce n'est pas le cas (Fig. 7). Elle paraît avoir été réservée sur le fond au même titre que l'enfant, seul le bas de son vêtement a été peint directement sur la plate bande de l'inscription.

La morphologie des visages est tout à fait analogue à celle des personnages de l'œuvre éponyme anversoise et des panneaux de la Légende de saint Rombaut, en particulier celui du *Miracle de la guérison de Langerus*¹⁴ retrouvant la vue (Fig. 8). Dans cette peinture, les religieuses présentent un visage identique à celui massif de la donatrice marqué par un long nez et une large bouche (Fig. 9). Chez les personnages masculins, on relève des traits directement apparentés à ceux de saint Augustin tels le front étroit, les yeux légèrement décalés en hauteur l'un par rapport à l'autre ainsi que les arcades sourcilières prononcées (Figs. 12 a.b.c.d). Un cerne au pinceau reprend le contour des visages et de leurs linéaments. La typologie des mains est aussi comparable. Elles sont de petite dimension et munies de doigts boudinés, ceints de bagues (Figs. 13 c.d). Les pouces très courts sont contournés par une ligne foncée.

Les analogies avec les peintures au caractère autographe reconnu du maître ne s'arrêtent pas au style mais s'étendent à la technique picturale.

La partie bleue foncée du ciel est peinte dans une matière épaisse et chargée en pigments dans laquelle s'inscrivent les stries du pinceau (Fig. 1). Les modelés des visages présentent des empâtements blancs d'aspect graphique comme dans le tableau des *Arbalétriers* (Fig. 9 a-b). Une couche d'impression à base de blanc de plomb, sensible en surface et apparente en radiographie, est brossée largement sur toute la largeur de la composition et passe à travers les formes (Fig. 7). Légèrement teintée par endroits¹⁵, elle est à dominante de gris sous le ciel et de rose sous l'architecture (Fig. 3 a) et les montagnes qui se singularisent par leur aspect très lisse. Des feuilles d'argent, animées par de petits rehauts graphiques noirs, sont employées pour les éléments d'orfèvrerie, telle la hampe du saint (Fig. 13 a). Les auréoles sont ceintes d'une ligne noire légèrement en pâte. Les motifs floraux du brocart aux contours rouge sont

¹⁴ Panneau 17 de la série de la *Légende de Saint-Rombaut*. Voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *op.cit.*, 1975, pp. 171-173.

¹⁵ L'utilisation d'une première ébauche colorée de la forme dans un ton de base a été relevée dans plusieurs peintures du maître. Voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* 1975, pp. 182 et 189.



Fig. 7. Maître de la Gilde de Saint Georges, *Saint Augustin et une donatrice*, radiographie.
© KIK-IRPA



Fig. 8. Maître de la Gilde de Saint Georges, *Miracle de la guérison de Langerus qui retrouve la vue*, panneau n°18 de la *Légende de Saint Rombaut*. © KIK-IRPA

peints à plat sur un fond beige peu modulé, sans tenir compte du relief des plis. De brefs empâtements jaunes dessinent le long de ceux-ci des bandes verticales de petites hachures qui marquent les hautes lumières (Fig. 13 a).

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge¹⁶ n'a révélé qu'un rare dessin linéaire de mise en place des formes, notamment, dans le visage de l'évêque. Ce recours limité à un dessin sous-jacent est conforme à la démarche que le maître adopte dans l'élaboration de ses peintures. Il a pour conséquence d'amener de fréquents changements de composition lors d'une première phase peinte¹⁷. L'un d'entre eux est visible à l'œil nu dans la chape du prélat qui a d'abord été présentée avec un pan arrondi recouvrant la partie gauche des plis de l'aube avant que ceux-ci ne soient dégagés dans la version définitive. Cette modification équilibre mieux la figure (Figs. 1 et 6 a).



Fig. 9. Maître de la Gilde de Saint Georges, *Saint Augustin et une donatrice*, détail.
© KIK-IRPA

¹⁶ Ces examens ont été réalisés à L'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) en juin 2010. L'étude de cette peinture s'inscrit dans un projet de recherches développé entre l'ASBL Adornes, l'Université Libre de Bruxelles – CREA-Patrimoine et l'École nationale supérieure des Arts visuels de la Cambre (ENSAV) (Convention du 23 février 2010).

¹⁷ Voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.* note 4, 1975, p.182 et *Master of the Guild of St George*, dans : *The Dictionary of Art*, Londres-New York, 20, 1996, pp. 195-197.



Fig. 10. Maître de la Gilde de Saint Georges, *Jardin Clos au Calvaire*, Hopital Saint-Jean Malines
© KIK-IRPA

Volet avec Saint Pierre et Peter van Steenwinckele. © KIK-IRPA

Volet avec Saint Corneille et sœur Cornélia Andries. © KIK-IRPA

En conclusion, le tableau de *Saint Augustin et une donatrice* vient enrichir la production connue à ce jour du Maître de la Gilde de saint Georges¹⁸. Il semble constituer un panneau autonome de format moyen illustrant ainsi un autre type d'œuvre de dévotion qui n'appartient ni à une série, ni à un retable. Il est néanmoins peint, une fois encore, pour un commanditaire dépendant d'un établissement religieux.

¹⁸ Un autre tableau a été ajouté en 2003 au catalogue du Maître par D. MARTENS. Voir D. MARTENS, *Un triptyque du Maître malinois de la Gilde de saint Georges au musée Dobrée de Nantes*, dans : *Acta Historiæ Artium*, 44, 2003, pp. 171-181.



Figs. 11 a-b. Maître de la Gilde de Saint Georges, détails visages. © KIK-IRPA

a) *Saint Augustin*, donatrice

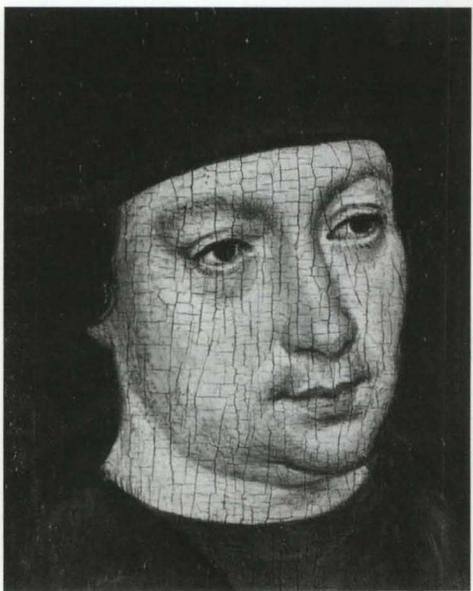
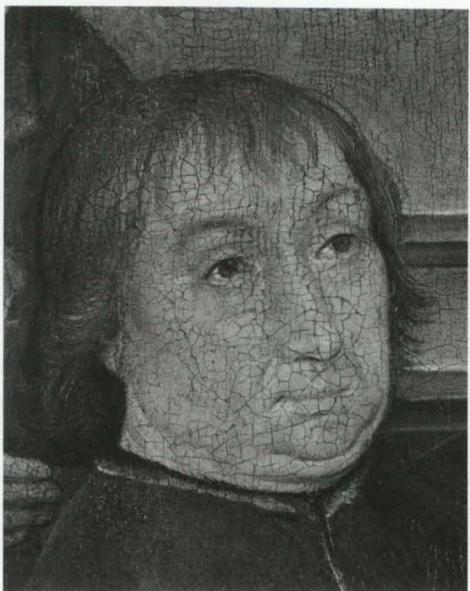
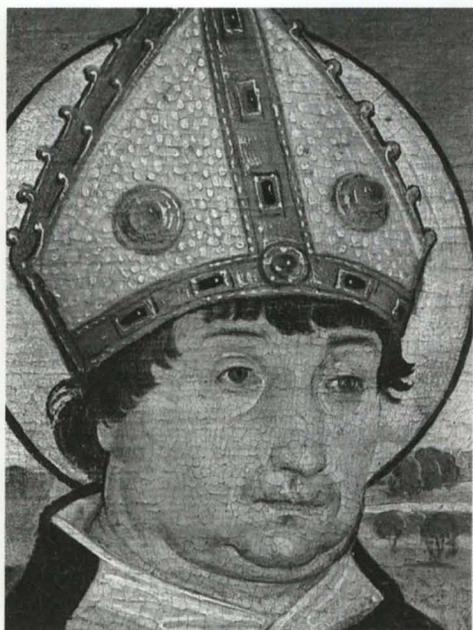
b) *Arbalétrier*, Portrait d'un membre

L'attachement du peintre à la ville de Malines se trahit dans la représentation de la collégiale Saint-Rombaut, citation de son tableau éponyme des *Arbalétriers* (Figs. 3 a. b). Elle domine ici la ville imaginaire qui s'avance dans la mer.

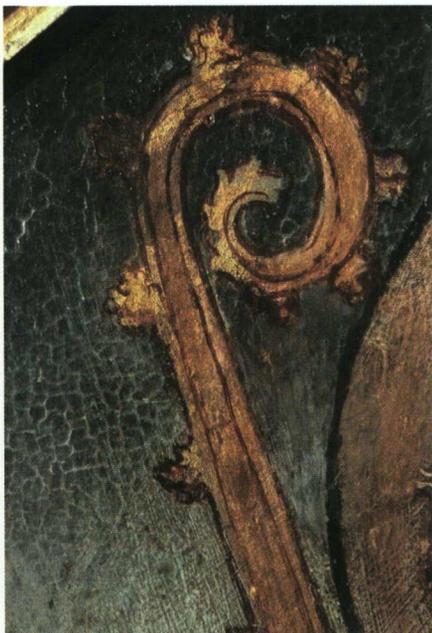
Tous les stéréotypes de ses compositions se retrouvent dans ce tableau sans que se dessine une évolution stylistique ou technique particulière depuis l'œuvre de base anversoise exécutée autour de 1495 et les panneaux de *Miracles* de la série de la *Légende de Saint-Rombaut* de Malines peints entre 1500 et 1504. Les parentés avec d'autres tableaux du maître réalisés à la même époque ou plus tardifs sont aussi manifestes. Citons principalement le *Portrait d'un seigneur de Briquegny*¹⁹ (ca. 1504) (Fig. 12 d) et les volets du *Jardin clos au Calvaire* datés entre 1508 et 1525 grâce aux portraits identifiés de Peter van Steenwinckele et de sœur Cornélia Andries (Fig. 10)²⁰. C'est néanmoins avec le panneau de *Langerus* de la série de Malines (Fig. 8) que les analogies

¹⁹ C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le Portrait d'un seigneur de Briquegny dû au Maître de la Gilde de saint Georges*, dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 40, Bruxelles, 1971, pp. 39-53.

²⁰ Ce jardin clos est conservé à l'hôpital Saint Jean à Malines. Peter van Steenwinckele, mort en 1525, était le premier régisseur de cet hôpital après la Réformation qui eut lieu en 1508 et qui fut confiée à Cornelia Andries, morte en 1528, et figurant sur le volet droit. Le revers porte une autre sœur, Josine van Ceulen qui ne fut admise à l'hôpital qu'en 1509. L'exécution pourrait le plus vraisemblablement se situer pour nous autour de 1508-1509 pour commémorer la Réformation plutôt que vers 1528 comme le propose C. Poupeye (Voir note 3).



Figs. 12 a-b-c-d. Maître de la Gilde de Saint Georges, détails visages. © KIK-IRPA
a) *Saint Augustin, Evêque*
b) *Arbalétrier, Saint Rombaut*
c) *Langerus, Prêtre*
d) *Seigneur de Bricquegny, Portrait*



Figs. 13 Maître de la Gilde de Saint Georges, *Saint Augustin et une donatrice*, détails. © C. Périer
 a) Brocart de la chape de Saint Augustin et feuille d'argent de la hampe.
 b) Crosse avec reste d'or original.
 c) Main gantée de Saint Augustin.
 d) Drapé de l'Enfant.

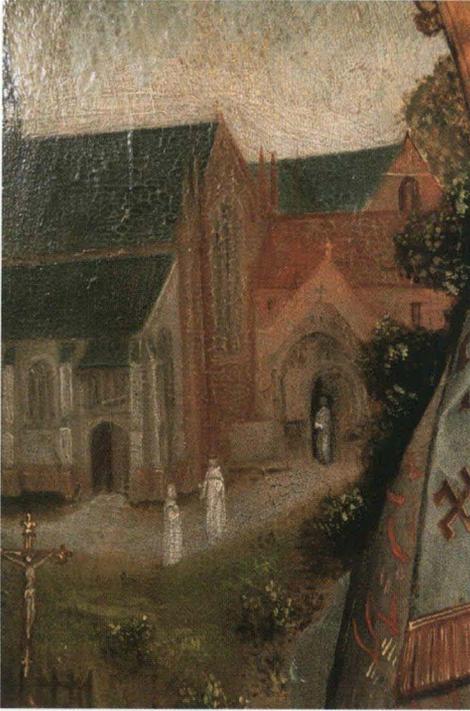


Fig.14. *Saint Augustin et une donatrice*, détail. © C. Périer

morphologiques sont les plus évidentes. Or, l'identification des donateurs de ce tableau, Peter van Steynemolen, magistrat de la ville de Malines et sa femme, situe son exécution entre 1500 et 1503²¹. Ce constat amène à placer celle de *Saint Augustin et une donatrice* autour des mêmes années.

La religieuse représentée pourrait être Laurence de Thiennes, fille du deuxième lit de Jean de Thiennes, dit Mulaert et sœur puînée de Robert de Thiennes, bourgeois de Gand²². Elle vivait dans cette ville au cloître de Galilée

²¹ Voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *op.cit.*, 1975, p.199.

²² Jean de Thiennes, dit Mulaert, seigneur de Lombise, de Beaurepaire, de l'Escage (+ ca. 1460), écuyer de l'écurie en 1431, puis écuyer tranchant du duc de Bourgogne, Philippe-le-Bon qui épouse en seconde noce Félicité van Delft, dame de Castre, de Berthe, de Brouck lez-Cassel.

Robert de Thiennes par son mariage avec Marie de Langhemersch, dame de Rumbeke, fait entrer le château de Rumbeke dans la branche des Thiennes de Castres dont il est le seul à en perpétuer le nom. Il est donc assez logique qu'il ait hérité des biens de sa sœur religieuse.

Voir : F.V. GOETHAELS, *Histoire généalogique de la maison de Thiennes*, 1848, pp. 22-28 et J. DELBAERE, *Kasteel en Kasteelheren van Rumbeke*, dans : *Handelingen van de Koninklijke Geschied-en Ouheidkundige Kring van Kortrijk*, 33, 1963-64, p.36. L'auteur se base sur les archives du Fonds de Limburg Stirum aux Archives Royales de Bruges n°92. Ces archives sont déposées aujourd'hui aux Archives Royales de Courtrai. Ces renseignements sur les familles Thiennes et Limburg Stirum nous ont été aimablement fournis par Véronique de Limburg Stirum qui a entrepris des recherches personnelles nous ayant permis de formuler les hypothèses avancées ci-dessus. Nous la remercions vivement pour sa collaboration active à l'élaboration de ce texte.

où elle fonda, en 1460, une messe pour le repos de l'âme de ses parents. Sur le tableau, elle semble être âgée d'une bonne quarantaine d'années. Elle pourrait dès lors avoir commandé l'œuvre autour de 1500 pour orner une salle du couvent ou sa cellule et s'y être fait peindre comme donatrice. Par ailleurs, le couvent des Galiléennes était aussi un hôpital où les religieuses suivaient la règle de saint Augustin²³, ce qui expliquerait le choix du sujet et le bâtiment peint au fond à gauche de la composition où déambulent des femmes habillées de blanc (Figs. 1 et 14). Cet hôpital fut détruit en 1515, fait historique donnant un *terminus ante quem* à la peinture.

Le choix d'un maître actif à Malines interpelle. Il pourrait toutefois s'expliquer par deux facteurs, l'un d'ordre politique, l'autre religieux. Les fonctions officielles de Robert de Thiennes et surtout de son fils Jacques les mirent en contact avec la cour de Marguerite d'Autriche à Malines²⁴ à l'époque où le Maître de la Gilde de saint Georges jouissait, nous l'avons vu, d'une réputation affirmée de portraitiste. Par ailleurs, le couvent de Galilée auquel appartiendrait la donatrice était rattaché à la Congrégation de Windesheim au même titre que le couvent de Béthanie à Malines. Le Maître de la Gilde de Saint Georges a donc pu être recommandé par les sœurs de Malines, lui qui avait travaillé pour plusieurs institutions religieuses de la ville²⁵.

Ainsi, autant l'attribution du tableau au Maître de la Gilde de saint Georges peut être avancée avec autorité, autant l'identification de la religieuse ne constitue encore qu'une hypothèse de travail que seule la découverte fortuite de nouveaux documents dans les archives familiales viendrait confirmer. Sa crédibilité est cependant grande à la lumière du contexte historique et religieux dans lequel s'inscrit l'œuvre et sa donatrice²⁶.

²³ Les Augustins suivent les règles que saint Augustin donna au monastère fondé par sa sœur à Hippone. Les religieuses, vêtues d'une robe noire serrée à la taille par une ceinture de cuir, se vouent à la garde des malades et au service des hôpitaux.

²⁴ Il existe une correspondance entre Maximilien d'Autriche, auprès duquel Jacques de Thiennes jouissait d'un immense crédit, et Marguerite d'Autriche à propos d'un différend entre eux sur ses attributions. Bailli de Gand de 1501 à 1509, il désirait obtenir le baillage de Bruges ce à quoi la cour de la Régente s'opposa parce qu'il avait déjà le titre d'échevin du Franc de Bruges et que le cumul était contesté.

²⁵ Cette hypothèse formulée par Noël Geinart, archiviste en chef des archives de Bruges, nous paraît très plausible. Nous le remercions de nous l'avoir transmise. Nous résumons ci-après les explications qu'il nous a données : Le Couvent de Galilée de Gand suivait la règle de saint Augustin et appartenait à la Congrégation de Windesheim (Province d'Overijssel, Pays-Bas du Nord) où, à la fin du Moyen Âge, se trouvait un important monastère, centre du mouvement de réforme spirituelle appelé *Devotio Moderna*. Dans les Pays-Bas Méridionaux, seuls cinq couvents étaient formellement rattachés à cette Congrégation, parmi eux celui de Galilée à Gand et de Béthanie à Malines.

²⁶ Une fois encore, que Valentine Henderiks soit remerciée pour sa relecture critique du texte et ses remarques constructives.

UN TÉMOIGNAGE DES RAPPORTS ENTRE AMBROSIUS BENSON
ET L'ATELIER DE GÉRARD DAVID : LA DESCENTE DE CROIX
D'AMBROSIUS BENSON CONSERVÉE À LIÈGE*

INGRID FALQUE

De grandes dimensions et peinte sur toile, la *Descente de croix* de Gérard David conservée à la Frick Collection de New York est un témoignage important, car rare, de l'art de la peinture sur toile dans les anciens Pays-Bas (fig. 1)¹. Dès sa réalisation, cette composition connut un succès considérable à Bruges. Elle a en effet été reproduite à maintes reprises, tant par des membres de l'atelier de Gérard David que par ses suiveurs. On en dénombre à ce jour dix versions, allant de la réplique littérale à la copie libre, ainsi qu'une variante sous forme d'un dessin d'atelier conservé au British Museum de Londres.

Parmi ces œuvres figure une *Descente de croix* attribuée à Ambrosius Benson qui appartenait au fonds d'art ancien de la Ville de Liège et que l'on peut admirer depuis peu au Grand Curtius de Liège (fig. 2)². Portant le

* Je tiens à exprimer ma gratitude à Dominique Allart, Didier Martens et Benoît Van den Bossche, ainsi qu'à Cécile Oger pour leur aide et leurs conseils. Mes remerciements vont aussi au Centre d'Archéométrie de l'Université de Liège, qui a réalisé les analyses de laboratoire sur le tableau de Liège.

¹ Gérard David, *La Descente de croix*, huile sur toile, 142,5 x 112,5 cm, New York, The Frick Collection, inv. n° 15.1.33. Cf. H. VAN MIEGROET, *Gerard David*, Anvers 1989, n° 15 et M. W. AINSWORTH, *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, New York, 1998, pp. 125-133.

² Ambrosius Benson, *La Descente de croix*, datée « 1528 » en bas au centre, huile sur bois, 90 x 56 cm, Liège, Grand Curtius (anciennement fonds d'art ancien de l'ancien musée des Beaux-Arts), inv. n° 221. Ce tableau a fait l'objet d'une étude approfondie dans le cadre de mon mémoire de licence : I. FALQUE, *Le « Saint Jérôme pénitent » attribué à Albert Bouts et la « Descente de croix » attribuée à Ambrosius Benson. Étude approfondie de deux tableaux flamands conservés à Liège*, Université de Liège, année académique 2003-2004, pp. 82-126. Dominique Allart présente une synthèse de ce travail dans le Répertoire des peintures flamandes conservées dans les collections

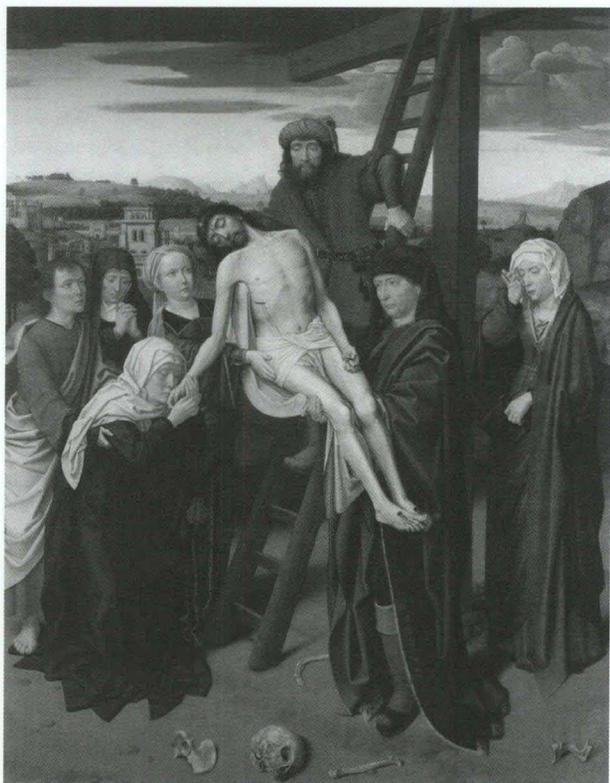


Fig. 1 :
Frick Collection, New York

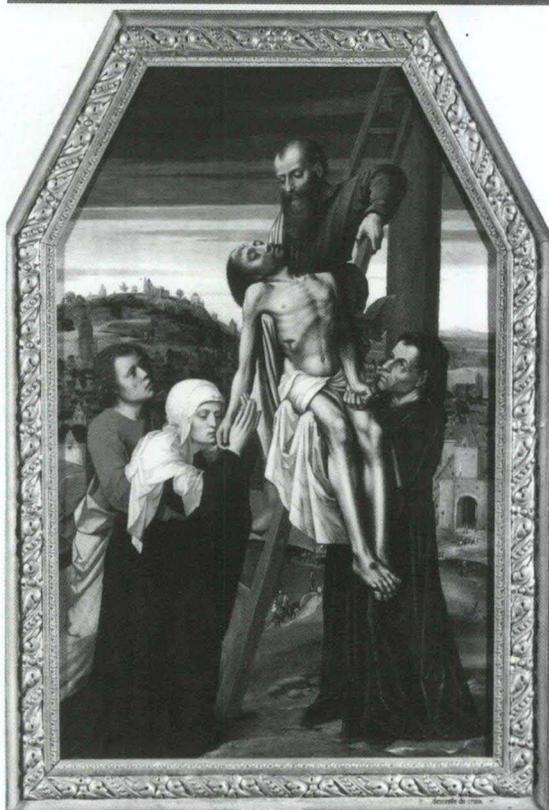


Fig. 2 : KIK-IRPA

millésime 1528, ce tableau constitue un jalon important dans la production de ce peintre lombard établi à Bruges, puisqu'il s'agit d'une des sept œuvres datées qui lui sont attribuées. Par ailleurs, l'emprunt de la composition à la *Descente de croix* de Gérard David fait de ce tableau un témoin intéressant des pratiques artistiques brugeoises au XVI^e siècle, et plus particulièrement des rapports entretenus entre l'atelier de Gérard David et Ambrosius Benson. Dans le cadre de cet article, nous nous proposons de présenter les résultats des analyses de laboratoire – radiographie, réflectographie en infrarouge, analyse XRF et analyse au microscope binoculaire – effectuées sur cette œuvre et de la replacer ensuite dans le contexte de production qui est le sien. Nous déterminerons ainsi quels sont liens qu'elle entretient avec son modèle et les autres compositions qui en dérivent.

La *Descente de croix* de Liège, une œuvre au passé mouvementé

La *Descente de croix* attribuée à Ambrosius Benson et conservée à Liège a connu une histoire mouvementée dont elle porte encore les stigmates. Le panneau, formé d'une seule planche de 90 cm de haut sur 56 cm de large, est de qualité très médiocre, ce qui explique les remaniements qu'il a subis. La radiographie indique clairement la présence de quatre nœuds et d'une multitude de galeries d'insectes xylophages mastiquées³ (fig. 3). Les deux



Fig. 3 : Université de Liège, Centre européen d'Archéométrie

publiques liégeoises : D. ALLART, *Collections publiques de Liège. Les Primitifs flamands. II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles*, 6, Bruxelles, 2008, n° 30. Le présent article livre, quant à lui, les résultats complets des analyses techniques et stylistiques menées dans le cadre de mon mémoire.

³ La radiographie du tableau a été réalisée par Frédéric Snaps pour le Centre d'Archéométrie (CEA) de l'Université de Liège (février 2006). Les quatre nœuds se situent au niveau des genoux de la Vierge, de son visage, des genoux du Christ et près du bord supérieur du panneau, à gauche de l'échelle. Tous sont fissurés. La présence rapprochée de trois nœuds explique les déformations de la structure du bois visibles sur la radiographie, notamment au niveau du *perizonium* du Christ. Je remercie Pascale Fraiture (IRPA-KIK, Bruxelles) pour ses observations.

coins supérieurs ont été recoupés à une époque indéterminée. Suite à cette découpe, une languette de bois, solidarisée au support par de la toile enduite au revers, a été placée sur chaque bord coupé afin d'en maintenir l'aspect rectiligne. Il est probable que la découpe des coins supérieurs du panneau résulte de leur mauvais état de conservation. De même, sur le revers, la couche de peinture noire a certainement été apposée lors du masticage des galeries d'insectes. À l'avant, l'absence de bords non peints et l'aspect régulier des tranches latérales indiquent que les côtés du tableau ont été légèrement rognés.

L'état de conservation du tableau invite à la plus grande prudence. La couche picturale a souffert indirectement de la piètre qualité du support et a, en outre, été restaurée avec peu de soin. De nombreuses zones sont sujettes à des soulèvements, notamment dans la partie inférieure de l'œuvre. Les craquelures d'âge ont une apparence normale pour la technique et le support utilisés, mais elles sont peu perceptibles à cause des restaurations subies par l'œuvre. Par ailleurs, certaines zones de la surface picturale comportent des craquelures prématurées. On en décèle notamment dans le bleu foncé de la colline située derrière saint Jean et sur le bord de la robe de Nicodème. Sur l'ensemble du paysage, qui se révèle vierge de retouches et de repeints, la couche picturale est fine et laisse transparaître le fil du bois. En revanche, la porte de la ville dans la partie droite, le montant inférieur de l'échelle, le buste et la tête de saint Jean, le ciel, le manteau de la Vierge et surtout le visage du Christ sont des zones fortement restaurées, comportant d'importants repeints. De multiples lacunes ont été bouchées, le plus souvent, par des retouches assez maladroitement⁴. Dans de nombreuses zones claires de la couche picturale – essentiellement les carnations –, le dessin sous-jacent est visible à l'œil nu (fig. 4). Ainsi, sur le front de saint Jean, les boucles de cheveux dessinées apparaissent clairement, tandis que de petites hachures indiquant les zones d'ombres sont visibles sur le buste et les bras du Christ.

Les conclusions des observations à l'œil nu et au microscope binoculaire sur l'état du tableau sont confortées par l'analyse XRF (*X-ray fluorescence*) de la couche picturale⁵. Ainsi, dans les zones authentiques, telles que les pieds du Christ ou le vêtement de Nicodème, les pigments utilisés relèvent de la palette typique des peintres de la première moitié du XVI^e siècle (blanc de plomb, vermillon, jaune de plomb-étain...). L'analyse XRF met aussi en évidence les nombreux surpeints détectés à l'œil nu ; des éléments correspondant à des pigments dont l'usage est récent témoignent en effet des restaurations subies par l'œuvre. Plus précisément, la présence – outre le blanc de plomb original – de trois pigments blancs différents laisse présager trois interventions

⁴ D'importantes lacunes s'observent notamment sur le torse, sur les doigts et sur les jambes du Christ, mais aussi sur le manteau de Joseph, sur le montant de la croix, entre le chiffre « 1 » et le chiffre « 5 » de la date et à divers endroits du paysage de l'arrière-plan.

⁵ Les analyses ont porté sur trente points représentatifs de l'ensemble de la composition chromatique. Les mesures ont été réalisées au Centre d'Archéométrie de l'Université de Liège par David Strivay. Les résultats ont été traités par Cécile Oger (Université de Liège).

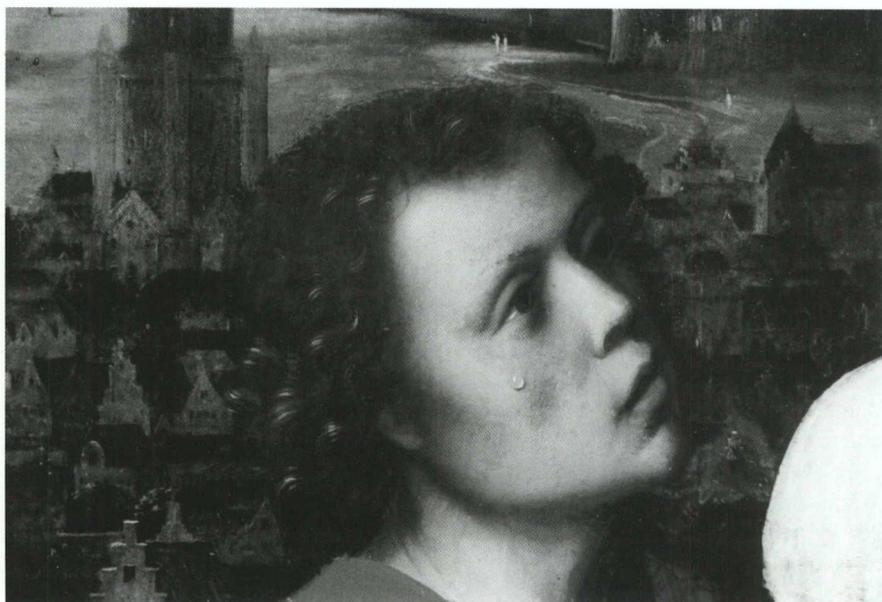


Fig. 4 : Université de Liège, Centre européen d'Archéométrie

successives⁶. La première correspondrait à l'emploi du blanc de plomb avec de la baryte, la seconde au blanc de zinc et la dernière au blanc de titane.

Plusieurs campagnes photographiques réalisées au cours des dernières décennies témoignent aussi des restaurations subies par l'œuvre. Croisées avec les résultats de l'analyse XRF, les informations tirées de ces clichés éclairent l'histoire du tableau durant les deux siècles passés. La première restauration date selon toute vraisemblance du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle, comme le suggère l'emploi du blanc de plomb comportant de la baryte. Deux séries de clichés de l'œuvre réalisées à l'Institut royal du Patrimoine artistique en 1949 et en 1952 nous renseignent sur la deuxième restauration subie par le tableau. En effet, la première série de clichés (n° B120608 à B120610) permet d'observer de nombreux soulèvements et fissurations de la couche picturale, notamment dans la verdure située derrière l'échelle, sur le visage et les mains de la Vierge et les jambes du christ. La seconde série (clichés n° B134750 à B134755) présente l'œuvre après l'intervention du restaurateur⁷. Le blanc de zinc aurait été utilisé lors de cette campagne. Le tableau fut restauré une troisième fois en 1995, à l'occasion d'une exposition organisée à Liège. La

⁶ Il s'agit du blanc de plomb comportant de la baryte, du blanc de zinc et du blanc de titane.

⁷ Cette restauration a été menée dans les ateliers de restauration de l'Institut royal du Patrimoine artistique, comme en témoigne un rapport de restauration.

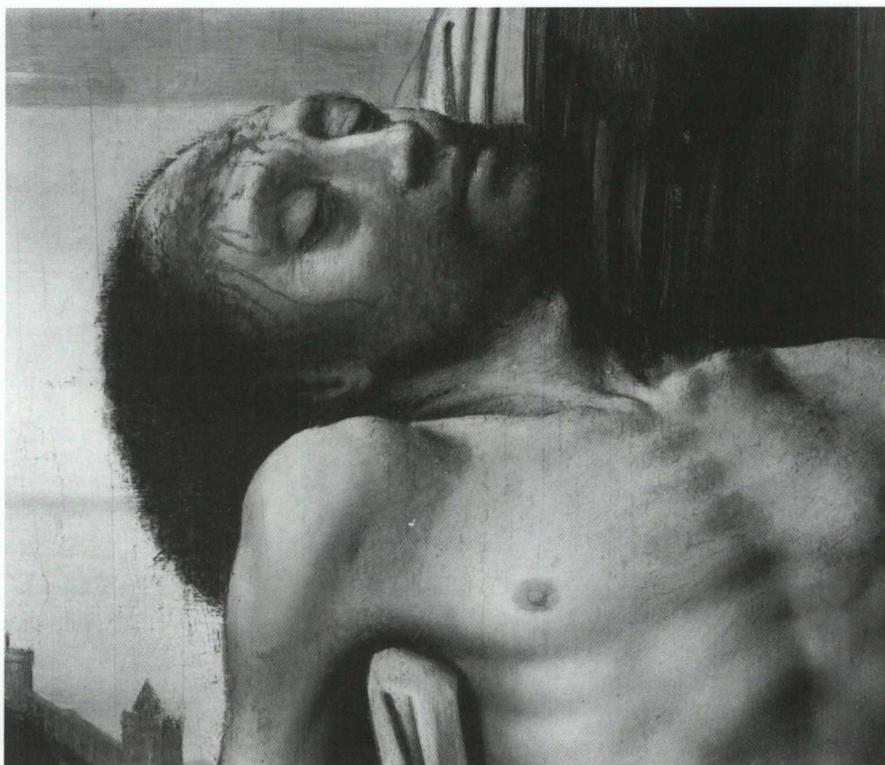


Fig. 5 : Université de Liège, Centre européen d'Archéométrie

notice du catalogue de l'exposition signale que l'œuvre était alors dans un état de dégradation avancé⁸. Le vernis avait fortement jauni et la couche picturale comportait de nombreuses et importantes lacunes⁹.

L'état actuel du tableau est préoccupant. Les zones endommagées ont été restaurées maladroitement, comme c'est notamment le cas de la tunique rouge de saint Jean. L'ensemble de la couche picturale a subi un nettoyage excessif, comme en témoignent la chevelure du Christ (fig. 5), celle de saint Jean ainsi que le manteau de la Vierge dont les plis du drapé ont quasiment disparu. Par ailleurs, la matière picturale de certaines zones, telles que le buste du Christ et la joue de saint Jean (fig. 4), a un aspect moucheté, indiquant que le glacis supérieur a partiellement disparu. En outre, l'examen au microscope binoculaire

⁸ Catalogue de l'exposition *Les musées sortent de leurs réserves*, Liège, Salle Saint-Georges, 1995, n° 6. Aucun dossier de restauration n'a été conservé.

⁹ Le sommet de l'œuvre, notamment, a subi de très sérieux dégâts, tout comme le manteau de la Vierge et le visage du Christ.

a permis de constater que la plupart des retouches ont été exécutées sans soin et sans respect de la technique picturale du XVI^e siècle.

La date 1528, discrètement peinte au centre du bord inférieur du panneau, présente une graphie normale pour l'époque. L'examen au microscope et l'analyse XRF témoignent conjointement de son authenticité, bien qu'elle ait été rafraîchie lors d'une restauration¹⁰. Par ailleurs, on ne s'étonnera guère de la localisation presque dissimulée de cette date contre le bord inférieur du tableau. Les inscriptions discrètes, voire dissimulées, sont un phénomène bien attesté dans la production d'Ambrosius Benson, et plus largement dans la peinture brugeoise de la première moitié du XVI^e siècle¹¹. On pensera notamment à plusieurs œuvres datées de Lancelot Blondeel, actif à Bruges à la même période qu'Ambrosius Benson. Parmi elles, signalons son *Triptyque des saints Côme et Damien* conservé à l'église Saint-Jacques de Bruges¹². La date 1523 y est discrètement placée dans un petit médaillon du pilier gauche du décor doré, sur le panneau central. De même, dans la *Nativité* attribuée au fils aîné d'Ambrosius Benson, Guillaume (ou au Monogrammiste brugeois GB) qui fait partie des collections royales anglaises à Hampton Court, le monogramme GB – de dimensions assez petites – apparaît dans le coin inférieur gauche du panneau. Chez Ambrosius Benson, ce phénomène s'observe dans sa *Sainte Famille*, monogrammée AB et datée 1527 de manière quasiment imperceptible sur le rocher situé dans le coin inférieur gauche du tableau¹³. De même, dans le *Triptyque de saint Antoine de Padoue*, le monogramme de l'artiste passe inaperçu dans le coin inférieur droit du panneau central¹⁴. On constatera toutefois avec intérêt que dans ses portraits, Ambrosius Benson place ses

¹⁰ Lors de l'analyse XRF, deux mesures ont été prises sur la date. La première, au niveau du chiffre « 8 », donne des résultats conformes aux pigments utilisés au XVI^e siècle, tandis que la pointe du chiffre « 2 » a été retouchée, comme l'indique la présence de zinc et de titane. L'analyse XRF a également permis de déterminer que cette date a été réalisée à l'aide d'un pigment organique noir.

¹¹ Dans un article récent, Didier Martens propose de comprendre ces signatures dissimulées comme des témoins d'un phénomène de modestie de la part du peintre. Voir à ce sujet D. MARTENS, « Un Calvaire d'Antoon Claeissens (vers 1536-1613) comportant un "portrait" de Jérusalem », dans *Boletín Museo e Instituto « Camón Aznar »*, 100, 2007, pp. 177-212.

¹² Lancelot Blondeel, *Triptyque des saints Côme et Damien*, daté « 1523 » dans le médaillon du pilier gauche, huile sur toile, 150 x 240 cm, Bruges, église Saint-Jacques. Cf. Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus. Notices*, édité par M. P. J. MARTENS, Bruges, Groeningemuseum, 1998, n° 78.

¹³ Ambrosius Benson, *La Sainte Famille*, datée et monogrammée en bas à gauche sur le rocher, « 1527/AB », huile sur bois, 83 x 65,5 cm, Bruges, Groeningemuseum. Sur cette œuvre récemment acquise par le Groeningemuseum, nous renvoyons au Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance (notices)*. *op. cit.*, n° 55 ; ainsi qu'à T. H. BORCHERT, « Een aanwinst voor het Groeningemuseum : Ambrosius Benson », dans *Musea Brugge. Museumbulletin*, 26, 2006, pp. 12-15.

¹⁴ Ambrosius Benson, *Triptyque de saint Antoine de Padoue*, monogrammé « AB » en bas à droite sur le panneau central, huile sur bois, 68,5 x 20 cm (volets), 68,5 x 49 cm (panneau central), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, n° inv. 4129. Cf. Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance (notices)*. *op. cit.* n° 58.

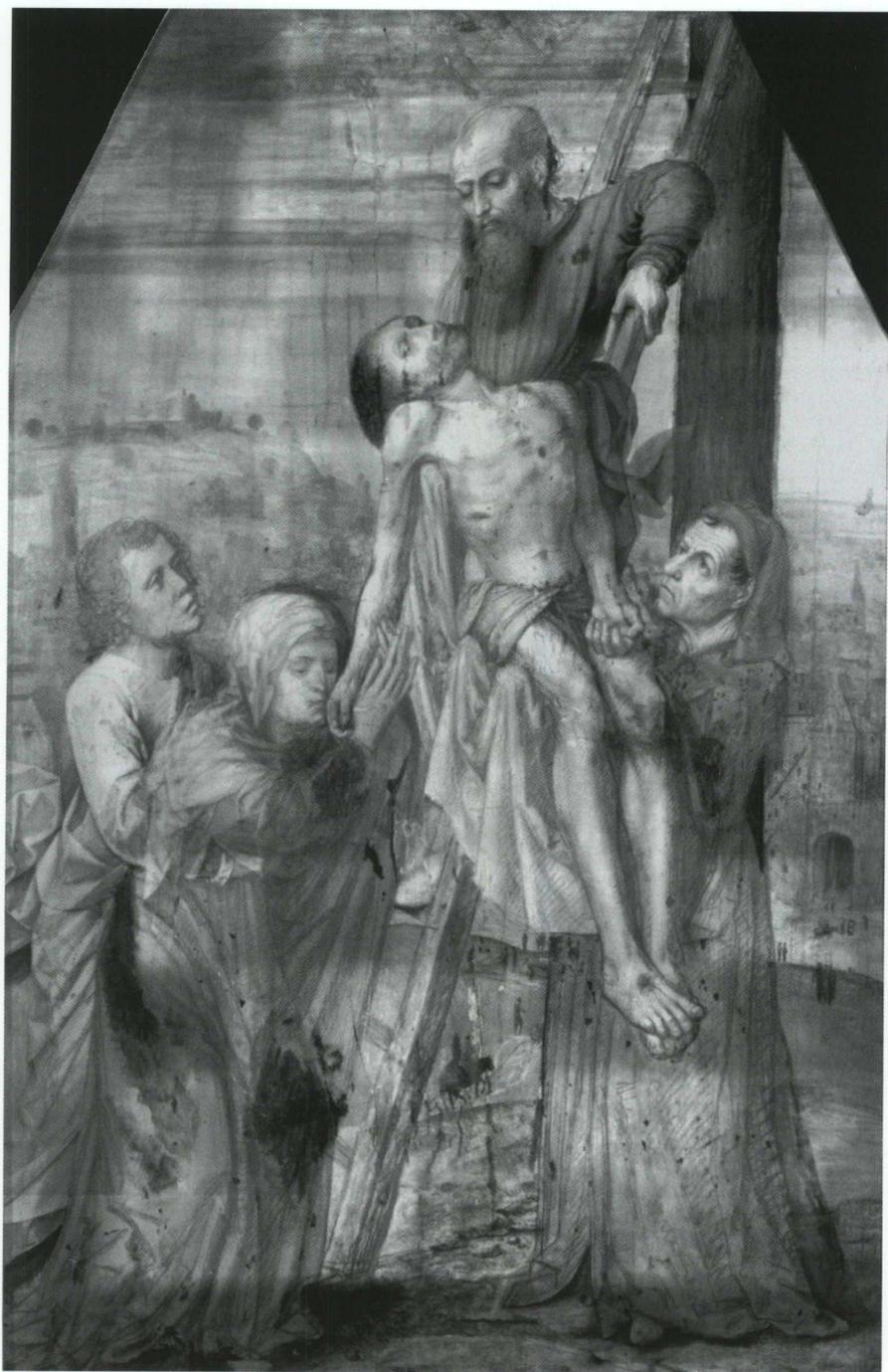


Fig. 6 : Université de Liège, Centre européen d'Archéométrie

inscriptions de manière plus ostentatoire, probablement car ces dernières livrent des informations sur la personne portraiturée¹⁵.

Le dessin sous-jacent

À ce jour, les études technologiques d'œuvres attribuées à Benson sont encore peu nombreuses. En effet, seuls les dessins sous-jacents des sept panneaux du *Retable de Ségovie* conservés au Prado¹⁶ et de la *Lamentation* de Bilbao¹⁷ ont été publiés. L'étude du dessin de la *Descente de croix* de Liège se révèle donc être d'un grand intérêt pour affiner la connaissance du style et des pratiques d'atelier d'Ambrosius Benson.

La réflectographie en infrarouge de la *Descente de croix* révèle un dessin sous-jacent abondant et élaboré (fig. 6)¹⁸. Il semble avoir été tracé avec un médium sec, peut-être de la pierre noire, comme en témoigne l'aspect granuleux de certains traits, notamment dans le bas de la robe de Nicodème. Aucune trace de poncif ou d'un quelconque moyen de reproduction mécanique n'a été décelée. Le dessin atteste au contraire la dextérité et la maîtrise de l'artiste qui l'a exécuté. En effet, les figures sont dessinées avec aisance. Souvent, le tracé des contours est constitué de plusieurs lignes qui se superposent, témoignant d'une recherche dans la mise en place de la composition. Ce dessin nerveux et rapide est ensuite complété par des hachures variées, correspondant aux zones d'ombre. Les repentirs sont extrêmement rares. Seul le bras droit de la Vierge a été dessiné à deux reprises. En revanche, les changements au stade de l'exécution picturale sont plus nombreux, au point que le buste et la tête de la Vierge en deviennent difficilement lisibles en réflectographie. Il apparaît que le pan du drap tombant sur le coude de Marie n'a pas été dessiné, pas plus que celui qui passe devant l'avant-bras de saint Jean, ce qui indique une nette complexification des détails de la composition au stade de

¹⁵ On pensera, par exemple, au *Portrait d'Otto Stochoven* (61 x 54 cm, Bruges, Groeningemuseum, n° inv. 76.815.1) qui comporte une imposante inscription accompagnée d'un blason dans le coin supérieur droit du panneau. Cette dernière nous renseigne sur la date de réalisation de l'œuvre et sur l'identité du modèle : *Aetatis · svae · XXIX Anno D[omi]ni · M · D · XLII et Otho Stochoven · natvs/ Doesbvrgi in Gelrica A° · 1513*. Cf. Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance (notices)*. *op. cit.* n° 62.

¹⁶ Cf. C. GARRIDO et R. VAN SCHOUTE, « Panneaux attribués à Ambroise Benson en provenance de Ségovie conservés au musée du Prado à Madrid », dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque XII. La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle. Pratiques d'atelier, infrarouges et autres méthodes d'investigation*, édité par R. VAN SCHOUTE et H. VEROUSTRÆTE, Louvain-la-Neuve, 1999, pp. 137-146.

¹⁷ Cf. M. RODRIGUES TORRES et A. SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, « Une *Pietà au pied de la croix* d'Ambrosius Benson », dans *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XIII. La peinture et le laboratoire. Procédés. Méthodologie. Applications*, édité par R. VAN SCHOUTE et H. VEROUSTRÆTE, Louvain-la-Neuve, 2001, pp. 42-52.

¹⁸ La réflectographie en infrarouge a été réalisée par le Centre d'archéométrie de l'Université de Liège en 2004, à l'aide d'une caméra IR vidicon.

l'exécution picturale¹⁹. Le dessin a donc servi à la mise en place générale de la composition, les détails, comme la forme des plis, étant susceptibles d'être modifiés lors de la pose de la peinture.

La manière de l'artiste est bien caractérisée et s'apparente à celle des sept panneaux conservés au Prado²⁰. Le dessin des visages est simple et fin. Les zones ombrées des visages sont signalées par des traits ou des hachures souples, plus ou moins rapprochés. L'artiste concentre surtout son attention sur les vêtements et les drapés, dont les contours sont généralement dessinés une première fois, puis repassés une seconde, voire une troisième fois. Les ombres sont suggérées par des réseaux de hachures tracées avec rapidité et adaptées à la taille de la zone à ombrer, ce qui confère au dessin un aspect diversifié et élaboré. Aucune trace de dessin n'est décelable dans le paysage de l'arrière-plan, outre la porte de la ville. Le peintre a donc bénéficié d'une grande latitude, au stade de la couleur, pour l'élaboration de son paysage, tout comme dans les panneaux du Prado. Des parallèles stylistiques peuvent également être établis avec le dessin sous-jacent de la *Lamentation* de Benson conservée au Metropolitan Museum à New York²¹. On y observe un dessin similaire, exécuté assez librement avec un matériau sec. Les amples hachures des drapés et les indications d'ombre et de modelé du corps du Christ ne sont pas sans rappeler celles du panneau liégeois²².

Ambrosius Benson, son atelier, le contexte artistique brugeois et la *Descente de croix* de Liège

Originaire de Lombardie, Ambrosius Benson arrive à Bruges en 1518²³. Les comptes de la ville pour les années 1518-1519 indiquent en effet qu'un certain « *Ambrosius Bentsoen* » achète les droits de bourgeoisie cette année-là²⁴. Il débute alors sa carrière brugeoise comme compagnon (*cnaap*) dans l'atelier

¹⁹ Voir également le drap sur lequel repose le corps du Christ et le pan voletant du manteau de Joseph.

²⁰ C. GARRIDO et R. VAN SCHOUTE, *op. cit.*, pp. 143-145. Les reproductions du dessin sous-jacent de la *Lamentation* de Bilbao (publiées dans M. RODRIGUES TORRES et A. SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, *op. cit.*) ne permettent pas de le comparer de manière satisfaisante avec le dessin du tableau liégeois.

²¹ Ambrosius Benson, *La Lamentation*, huile sur toile transférée d'un panneau de bois, 91,4 x 56,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Jack and Belle Linsky Collection, n° inv. 1982.60.23.

²² Communication écrite de Maryan W. Ainsworth, que je remercie vivement pour ces informations et son aide précieuse.

²³ Sur la vie et l'œuvre d'Ambrosius Benson, on consultera G. MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*, Damme, 1957, ainsi que D. MARECHAL, « Ambrosius Benson », dans le Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus. Catalogue*, édité par M. P. J. MARTENS, Bruges, Groeningemuseum, 1998, pp. 142-157.

²⁴ Comptes de la ville de Bruges, 1518-1519. Achats de Bourgeoisie, f° xxxiiij : « Ambrosius Bentsoen, v. s. g. ». Cité d'après J. WEALE, « Les peintres de la famille Benson à Bruges, 1519-1585 », dans *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, LVIII, 1908, p. 149.

de Gérard David²⁵, avant d'être reçu franc-maître à la gilde de Saint-Luc et de s'établir à son propre compte en 1519²⁶. La collaboration d'Ambrosius Benson à l'atelier de Gérard David s'est achevée par une violente querelle relative à deux malles laissées par le Lombard chez son aîné. Ce litige nous est connu grâce à deux documents d'archives²⁷ : le 11 février 1519, Ambrosius Benson porte plainte auprès des échevins de Bruges contre son ancien maître. Le compte-rendu de cette audience, conservé aux archives de l'État de Bruges, nous apprend que Benson a travaillé pendant un laps de temps non déterminé chez David avant de quitter l'atelier et de s'établir à son propre compte. Lors de son départ, Benson a laissé les deux coffres contenant du matériel de peintre. Il en confie alors les clés à Gérard David afin que ce dernier s'assure qu'ils ne contenaient aucun bien lui appartenant. Lorsque Benson veut récupérer ses coffres, David lui oppose un refus et les conserve chez lui. Le verdict des échevins oblige Gérard David à restituer à Ambrosius Benson les deux malles, ce qu'il ne fit visiblement pas puisque le 28 janvier 1520, les échevins rendent un second verdict dans lequel on apprend que David allait goûter à la prison suite à la plainte de son jeune collaborateur. Le document révèle aussi pourquoi David refusait de restituer les coffres à son ancien compagnon : ce dernier lui devait la somme de sept livres gros, somme qu'il s'était engagé à rembourser en travaillant trois jours par semaine dans son atelier jusqu'à apurement de la dette. Or, Benson n'a travaillé que vingt jours et n'avait donc pas honoré son engagement.

On ne sait comment s'est soldée cette affaire. Combien de temps Gérard David est-il resté emprisonné ? Benson aura-t-il finalement récupéré ses coffres ? Après combien de temps ? A-t-il fini de rembourser sa dette ? Ce sont là autant de questions qui resteront sans réponse. Ce conflit bien documenté livre par contre des informations de premier ordre sur les pratiques artistiques de l'époque. Le contenu des deux coffres qui causèrent le différend entre Benson et David est en effet détaillé dans les comptes-rendus des audiences, ce qui montre l'importance que les deux peintres accordaient à ce matériel. Les malles renfermaient plusieurs tableaux – les uns achevés et les autres en cours

²⁵ Les compagnons sont des peintres qui ont achevé leur apprentissage, mais qui ne sont pas encore en mesure de payer leur droit d'inscription à la gilde de Saint-Luc et donc de s'établir à leur propre compte. Ils constituent la main d'œuvre la plus experte et la plus compétente du maître.

²⁶ « *Hambrosus Benson, ende was hut Lombardie, was vrymeester, als schylder, ontfanghen, op den XXI van Hoest, an^o XIX, en de hop dat [pas] hen haddey gheen kynderen* ». Cité d'après C. VAN DEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Bruges et Courtrai, s. a. (1913), p. 62.

²⁷ Ces documents sont conservés aux archives de l'État à Bruges. Le premier fait partie du *Register van civiele sententiën, door schepenen van Brugge gewezen, over de jaren 1518-1519*, f^o 82v-83 (enrichissement n^o 3804), tandis que le second appartient au *Memoriaal van de schepenkamer van Brugge over de jaren 1519-1520*, f^o 75v-76. Ces documents ont été publiés pour la première fois par R. A. Parmentier (R. A. PARMENTIER, « *Bescheiden omtrent Brugsche Schilders. I. Ambrosius Benson* », dans *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis Société d'Émulation de Brugge*, LXXX, 1937, docs 1 et 2, pp. 92-94) et ont ensuite été repris et traduits en français par G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 41-42.

de réalisation²⁸ – une boîte de pigments (*een doze, daer diversche vaerwe in es van colueren*), un carnet d'esquisses représentant des visages et des nus (*een cleen boucxkin vul aensichten ende naecte personaigen*) et surtout des modèles et des patrons d'atelier (*diversche patronen*). Parmi ceux-ci, certains avaient été récupérés par David chez Adrien Isenbrant, mais avaient été réalisés par Benson²⁹, tandis que d'autres avaient été prêtés par un certain Aelbrecht (Cornelis ?) à Benson pour la somme de deux florins philippus³⁰. Rien ne nous permet d'établir précisément de quels types de modèles il s'agissait. Peut-être étaient-ce des calques, des poncifs ou des dessins d'atelier. On notera ici que les informations relatives aux patrons et autres dessins sont plus détaillées que celles sur les tableaux, ce qui indique l'importance et de la valeur que ces dessins revêtaient aux yeux des artistes³¹. Ces documents archivistiques apportent, d'autre part, la preuve irréfutable que les peintres s'échangeaient les dessins d'atelier et les patrons. Il nous apprend en effet que Gérard David, Ambrosius Benson, Isenbrant et Albrecht (Cornelis ?) ont travaillé à partir de patrons qu'ils se sont prêtés, échangés, loués et qu'ils n'hésitaient pas à faire circuler entre les ateliers.

L'importante production d'Ambrosius Benson se compose largement d'œuvres religieuses telles que des retables, des triptyques ou de petits tableaux de dévotion. Parmi les sujets religieux, une place toute particulière est accordée aux représentations de Marie-Madeleine et aux scènes tirées de la Passion du Christ, sujets dévotionnels alors en vogue. L'artiste a également réalisé de nombreux portraits et, fait plus rare, quelques sujets profanes, notamment des réunions galantes et des concerts après le repas³².

La constitution du catalogue de l'œuvre de Benson est basée sur les deux tableaux monogrammés que l'on conserve de sa main : la *Sainte Famille*

²⁸ Les coffres contenaient plus précisément un petit tableau de la Vierge réalisé par Benson pour son père (*een tavereel van Onser Vrouwen byden heesschere ghemaect om zynen vadere*), un autre panneau achevé représentant l'Homme de douleurs (*noch een cleen tavereelkin vander Noot Gods, ooc vulmaect*) et enfin deux tableaux inachevés représentant l'Homme de douleurs et Marie-Madeleine (*een andere tafereel vander Noot Gods ende een Machdaleen van dootvaerwe, begonnen maken*). Pour Hans Van Miegroet, le terme *dootvaerwe* signifie qu'il s'agit d'une « base monochrome ou première couche de peinture » (cf. H. VAN MIEGROET, *op. cit.*, p. 29).

²⁹ *Diversche patronen die de verweerere hadde ghedaen halent en huus van Adriaen Ysenbaert, den voors. heesschere toebehoorende.*

³⁰ *Ende inschelycx diversche andere patroonen die hy, heesschere, gheleent hadde van Aelbrecht, voor dewelke dezelve Aelbrecht hem twee Philipsguldenen ingehouden hadde, zo de voors. Heesschere mainteneirde.* On considère généralement que le Aelbrecht mentionné dans le document est le peintre Aelbrecht Cornelis, actif à Bruges entre 1513 et 1531. Pour les années 1500-1530, les registres des admissions à la gilde brugeoise des peintres ne mentionnent que deux peintres prénommés Aelbrecht : le peintre Cornelis et un certain Albrecht Sol, peintre sur étoffes (*cleederscryvere*), qui est reçu franc-maître le 8 juillet 1501. Cf. C. VAN DEN HAUTE, *op. cit.*, p. 49.

³¹ Comme le souligne judicieusement M. P. J. Martens (dans le Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus. Catalogue, op. cit.*, p. 59), le caractère précieux des modèles d'atelier dans le patrimoine des peintres est attesté par le fait qu'ils sont presque toujours mentionnés dans les inventaires d'artistes.

³² Sur ces œuvres, on se référera à G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 229-241.

récemment acquise par le Groeningemuseum de Bruges (fig. 6) et le *Triptyque de saint Antoine de Padoue* conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique évoqués précédemment. Parmi les cent cinquante œuvres qui sont attribuées à lui seul ou à son atelier, seules sept sont datées, dont la *Descente de croix* liégeoise³³.

Le style de Benson se distingue par un usage prononcé du clair-obscur typique pour rendre le modelé des corps, mais aussi par l'aspect sculptural et souvent monumental des personnages. Ses figures masculines se caractérisent par leur robustesse, leurs visages burinés parfois proches de la caricature, ainsi que par leurs longs doigts aux articulations fortement marquées. Par contre, les carnations uniformes et marmoréennes, ainsi que les longs doigts extrêmement fins sont typiques de ses représentations féminines. Ces dernières se distinguent souvent par leur caractère italianisant, sauf dans les compositions empruntées à Gérard David. La plupart des personnages peints par Benson se signalent également par des oreilles légèrement allongées. Les plis des drapés sont souvent rehaussés par un trait blanchâtre donnant de l'éclat à l'étoffe et leur conférant un aspect lumineux. Ambrosius Benson a été largement influencé par son aîné, Gérard David. En effet, on retrouve dans la production du Lombard plusieurs copies littérales d'œuvres de David³⁴, mais aussi des copies libres, comme la *Descente de croix* liégeoise ou plusieurs *Pietà* et *Crucifixion*³⁵. On constatera également que dans de nombreux tableaux, Benson emprunte les types des personnages à son ancien maître. Par ailleurs, l'origine italienne de l'artiste se remarque dans des œuvres comme la *Sainte Famille* monogrammée ou ses nombreuses *Sainte Marie-Madeleine* représentées à mi-corps³⁶.

La qualité inégale de l'œuvre de Benson laisse supposer qu'il était entouré de plusieurs assistants et collaborateurs, même si les archives ne livrent que les noms de deux apprentis, entrés relativement tard dans l'atelier : Joachim Spaers, en 1541, et Jacob Vinson, en 1549³⁷. Mais si, à l'époque, les règlements

³³ Ces tableaux datés sont : le *Portrait de l'homme à la fleur*, portant l'inscription 1525- AÑOS 27 (huile sur bois, 50 x 45cm, Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection, n° inv. 360), la *Sainte Famille* monogrammée (1527), la *Descente de croix* liégeoise (1528), un *Triptyque de la Vierge à l'Enfant* attribué à l'atelier de Benson et portant la date 1533 (huile sur bois, 60 x 67,1 cm, Bruges, Groeningemuseum, n° inv. 0.222.I), deux panneaux recoupés, issus d'un triptyque, représentant un couple en prière et comportant la date 1538 (huile sur bois, 22,5 x 16,5 cm chacun, collection privée), le *Portrait d'Otto Stochoven*, réalisé en 1542 et enfin le *Portrait de l'homme aux gants* daté de 1546 (huile sur bois, 54 x 45 cm, localisation inconnue).

³⁴ On pensera notamment aux *Noces de Cana* du Musée de Stockholm (huile sur bois, 99 x 106 cm, n° inv. 422). Il s'agit d'une copie fidèle des *Noces de Cana* de Gérard David conservées au Louvre (100 x 128 cm, n° inv. 1995), à la différence près que Benson a omis le couple de dévots et leur fils. Sur cette œuvre, voir G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 87-88 et p. 290.

³⁵ Voir, à titre d'exemple, la *Pietà* conservée au Mauristhuis à La Haye (19,2 x 15,5 cm, n° inv. 725). Cf. G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 92-93 et p. 294.

³⁶ On pensera, par exemple, à la *Marie-Madeleine* conservée au Groeningemuseum de Bruges (69 x 55,5 cm, n° inv. 72.8.I.). Cf. Catalogue de l'exposition *Bruges et la Renaissance (notices)*. *op. cit.*, n° 63.

³⁷ R. A. PARMENTIER, *op. cit.*, p. 90.

relatifs aux apprentis sont stricts, la législation concernant les compagnons (*cnapen*) et les collaborateurs reste floue. Il est probable que Benson a été entouré d'assistants qui n'étaient pas mentionnés dans les documents officiels. De plus, ses fils, Guillaume et Jan, ont dû accomplir leur apprentissage dans l'atelier paternel.

Les comptes communaux brugeois nous apprennent qu'entre 1522 et 1530, Benson loue au moins une échoppe par an sur le *Pand*, lors de la foire annuelle de Bruges. Il en a même loué trois en 1527³⁸. Une partie de la production de son atelier était donc destinée au marché libre. Les artistes qui œuvraient dans ce créneau constituaient des stocks d'images qu'ils espéraient écouler lors des foires annuelles. On constate généralement que ces tableaux, souvent de petites dimensions, sont de qualité moindre que les œuvres relevant de commandes privées. Ils étaient sans doute réalisés avec une participation plus ou moins importante de l'atelier. À l'inverse, chez Benson, les portraits et les œuvres religieuses comportant des portraits dévotionnels constituent la part de son œuvre dans laquelle il manifeste le plus son talent³⁹. On remarquera également qu'une partie importante de la production de l'atelier était destinée à l'exportation, surtout vers la péninsule ibérique, comme en témoignent le nombre imposant d'œuvres conservées en Espagne et comme le confirment certains documents d'archives (cf. *infra*). La variété de la production de l'atelier de Benson – tant du point de vue iconographique que des formes picturales et de la qualité technique – indique que le peintre travaillait pour des publics divers et variés, en s'adaptant à la frange de la clientèle à laquelle il s'adressait.

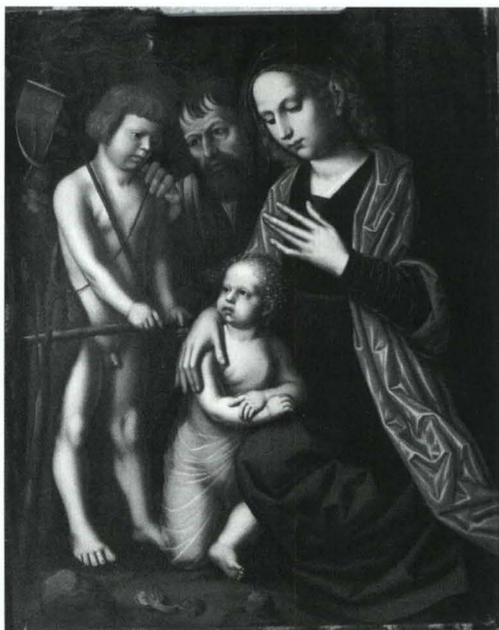
Dans cette production, la *Descente de croix* liégeoise fait partie des œuvres largement tributaires de l'art de Gérard David, comme en témoignent la physionomie de certains personnages et surtout l'emprunt de la composition à ce maître. Celle-ci se divise en deux plans distincts : la scène principale et l'arrière-plan, qui se compose d'un paysage régi par une perspective chromatique traditionnelle. Le montant de la croix crée un axe vertical dans la partie droite du tableau, tandis que l'échelle qui y est appuyée délimite un axe oblique de part et d'autre duquel se tiennent saint Jean, la Vierge et Nicodème. Joseph d'Arimathie et le corps du Christ surélevés par rapport à ces derniers. Ce groupe de personnages forme un triangle légèrement déséquilibré par la présence de saint Jean à l'extrême gauche de la composition.

D'un point de vue stylistique, on retrouve dans le tableau de Liège une série de traits typiques de la main du maître d'origine lombarde : la longueur démesurée des doigts de la Vierge, la sculpturalité du corps du Christ, le visage buriné aux rides profondes de Joseph d'Arimathie et de Nicodème ainsi

³⁸ G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 19-20. (d'après les extraits des comptes communaux au chapitre du louage des étaux de Bruges)

³⁹ Il est probable que des tableaux comme la *Sainte Famille* monogrammée, dont l'iconographie s'écarte des représentations traditionnelles du thème, relevaient plutôt du domaine de la commande privée. Dans ce cas précis, le haut degré de finition de l'œuvre alimente cette hypothèse.

Fig. 7 :
Groeningemuseum, Bruges
©Lukas-Art in Flanders, vzw



que les plis lumineux de la robe de ce dernier. Les carnations de ces deux hommes sont plus sombres que celles des autres personnages du tableau et leurs traits sont plus fortement marqués. La morphologie de Joseph – et plus particulièrement son long nez et son implantation capillaire – se rapproche de celle de Joseph dans le *Triptyque de la Descente de croix* réalisé par Benson pour l'église San Miguel du couvent San Antonio El Real de Ségovie⁴⁰ ou encore de celle des personnages barbus de la *Lamentation* et de la *Mise au tombeau* du Prado⁴¹. Par contre, le type du visage de Nicodème est moins commun chez Benson. La mise en place des ombres, l'oreille allongée et les mèches de cheveux dépassant du bonnet sont toutefois typiques de sa manière. Par ailleurs, le modelé du corps du Christ, suggéré par un léger clair-obscur brunâtre et grisâtre se retrouve dans de nombreux tableaux de l'artiste. Il est particulièrement proche de celui de l'Enfant et des mains de la Vierge dans le *Triptyque avec la Vierge à l'Enfant* de 1533, conservé au Groeningemuseum de Bruges et attribué à Benson, avec intervention de son atelier⁴².

⁴⁰ Ambrosius Benson, *Triptyque de la Descente de croix*, huile sur bois, 275 x 206 cm (panneau central) et 275 x 95 cm (volets), Ségovie, Église San Miguel. Cf. G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 153-159 et p. 281.

⁴¹ Il s'agit de deux panneaux provenant d'un retable dont le Musée du Prado conserve d'autres panneaux (inv. n° 2197-2198-2199-2200-2200a-2201a et 2201b). *La Lamentation* mesure 124 x 60 cm et *La Mise au tombeau* 125 x 60 cm. Voir C. GARRIDO et R. VAN SCHOUTE, *op. cit.* et D. MARTENS, *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^e et XVI^e siècles*, Bruxelles, 2010, pp. 149-155.

⁴² Cf. note 33.

La division du ciel en bandes horizontales est directement empruntée à Gérard David⁴³. Toutefois, l'usage des bandes parallèles y est plus systématique que chez Gérard David⁴⁴. Ce mode de représentation du ciel se retrouve dans plusieurs autres tableaux attribués à Ambrosius Benson, notamment dans le triptyque de la *Pénitence de saint Jérôme* conservé à Philadelphie⁴⁵. Certains éléments du paysage, plus particulièrement la colline bleutée située derrière saint Jean, ainsi que les visages de saint Jean et de la Vierge dérivent également de l'art de son ancien maître.

L'ensemble des caractéristiques stylistiques et l'influence flagrante de Gérard David se dégageant du tableau de Liège tendent à confirmer l'attribution à Benson faite par Friedländer⁴⁶ et reprise par Marlier⁴⁷. Toutefois, le caractère inégal de l'exécution doit être souligné et pris en compte. Alors que dans certaines zones, comme le visage de la Vierge ou le paysage d'arrière-plan, la couleur a été posée délicatement et en couches fines, de manière à ce que les différents glacis soient bien intégrés les uns aux autres, d'autres parties du tableau ont été exécutées plus grossièrement, ou du moins plus rapidement⁴⁸. C'est notamment le cas du visage de Joseph, dont l'écriture picturale est plus systématique, et du bas de la tunique de saint Jean. La comparaison de la *Descente de croix* liégeoise avec d'autres tableaux d'Ambrosius Benson remarquables pour la finesse de leur exécution, comme la *Sainte Famille* et la *Sainte Marie-Madeleine* du Groeningemuseum de Bruges, trahit la qualité inférieure du tableau liégeois⁴⁹.

Cela étant, la radiographie montre combien les multiples restaurations ont altéré l'apparence générale du tableau. Elle témoigne en effet d'une qualité certaine de l'exécution picturale dans plusieurs zones du tableau. Ainsi, les plis du manteau de saint Jean apparaissent de manière beaucoup plus subtile sur la radiographie qu'en lumière normale. L'aisance, mais aussi la rapidité

⁴³ Voir notamment, outre la *Descente de croix* de la Frick Collection, la *Transfiguration du Christ* (174 x 120 cm, Bruges, Église Notre-Dame) et la *Crucifixion* (102 x 89 cm, Gênes, Palazzo Bianco, n° inv. 19).

⁴⁴ Il faut noter que la dernière restauration du tableau a fortement altéré les nuances dans la partie supérieure du ciel.

⁴⁵ Ambrosius Benson, *Triptyque de la Pénitence de saint Jérôme*, huile sur bois, 44 x 34 cm (panneau central) et 39 x 12,5 cm (volets), Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection, n° inv. 359.

⁴⁶ M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei. Vol. XI. Die Antwerpener Manieristen. Adriaen Ysenbrant*, Berlin, 1937, n° 251.

⁴⁷ G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 93-94.

⁴⁸ Sur la technique picturale des peintres flamands de l'époque, on consultera C. PÉRIER D'ÏETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles, 1985.

⁴⁹ En effet, contrairement à ce qui s'observe dans l'œuvre liégeoise, l'exécution des deux tableaux brugeois, et plus particulièrement de la *Sainte Famille*, est plus soignée, notamment dans les drapés et dans les carnations, tandis que les détails sont rendus avec plus de minutie et de précision. Ma gratitude va ici à Till Holger Borchert, conservateur du Groeningemuseum de Bruges pour m'avoir donné l'occasion d'étudier les œuvres de Benson conservées à Bruges dans des conditions optimales.

d'exécution y sont également perceptibles. Cette caractéristique du style de l'artiste a d'ailleurs déjà été soulignée lors de l'étude du dessin sous-jacent.

De notre examen stylistique de l'œuvre, on peut conclure que la *Descente de croix* liégeoise a bel et bien sa place dans le groupe Benson. Cependant, la variabilité de la qualité de l'exécution trahit une intervention au moins partielle de son atelier ou une réalisation expéditive du maître. Ce tableau – comme beaucoup d'autres issus de cet atelier – s'intègre dans une production rapide sans doute destinée au marché libre. Le panneau de qualité très moyenne, l'adaptation d'une composition à succès de Gérard David, la rapidité d'exécution décelable aussi bien dans le dessin qu'au stade de la peinture et les différents degrés de finition et de précision de l'exécution picturale en témoignent. L'état de conservation du tableau et les problèmes relevant des pratiques d'atelier dans les anciens Pays-Bas au XV^e et au XVI^e siècle ne permettent cependant pas de déterminer s'il y a lieu de distinguer la part du maître de celle de ses collaborateurs⁵⁰. Aucun document d'époque ne permet en effet d'établir clairement comment et à quel niveau intervenait l'atelier dans les différentes phases d'élaboration des œuvres.

La *Descente de croix* liégeoise soulève donc des problèmes très intéressants. Elle témoigne que, pour répondre à la demande toujours plus grande de tableaux de dévotion de ce type, un artiste de renom comme Ambrosius Benson et son atelier étaient capables de produire rapidement des œuvres de valeur moindre et ce, en utilisant des matériaux de piètre qualité afin d'en diminuer le coût et de rester compétitifs sur le marché. Dans les pages qui suivent, nous verrons également que le tableau de Liège s'intègre dans un ensemble d'œuvres qui dérivent d'une composition célèbre de Gérard David. Il est en cela un témoignage intéressant des pratiques d'atelier brugeoises au début du XVI^e siècle.

Le groupe des *Descente de croix* issues de l'entourage de Gérard David : réception et adaptation d'un modèle compositionnel

Entre 1495 et 1500, Gérard David réalise la *Descente de croix* sur toile qui est aujourd'hui conservée à la Frick Collection de New York. Pour ce faire, le peintre s'inspire de l'art de deux de ses prédécesseurs. Ainsi, le motif

⁵⁰ La bibliographie sur les pratiques d'atelier des peintres flamands est abondante. On consultera notamment L. CAMPBELL, « The Early Netherlandish Painters and their Workshop », dans *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque III, Le problème Maître de Flémalle-Van der Weyden*, édité par R. VAN SCHOUTE et D. HOLLANDERS-FAVART, Louvain-la-Neuve, 1981, pp. 43-62 ; J. C. WILSON, « Workshop Patterns and the Production of Paintings in Sixteenth Century Bruges », dans *Burlington Magazine*, 132/1049, 1990, pp.523-527 ; idem, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*, Pasadena, 1998 (plus particulièrement les parties II et III), M. P. J. MARTENS, « Le dialogue entre la tradition et l'innovation », dans *Catalogue de l'exposition Bruges et la Renaissance. Catalogue, op. cit.*, pp. 43-63 et M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, chap. 1 et M. FARIES (éd.), *Making and Marketing. Studies of the Painting Process in Fifteenth-and Sixteenth Century Netherlandish Workshops*, Turnhout, 2006.

de saint Jean soutenant la Vierge, celle-ci embrassant la main de son fils, et l'agencement général du paysage dérivent du triptyque de la *Descente de croix* de Dirk Bouts conservé à Grenade⁵¹. Par ailleurs, le groupe central de la composition de David, constitué de Joseph soutenant le corps du Christ et de Nicodème supportant ses jambes, est une copie inversée du groupe central d'un triptyque perdu du Maître de Flémalle, que l'on connaît aujourd'hui par plusieurs dessins et copies. Ces témoignages et le tableau de David attestent ainsi l'influence de la composition du maître tournaisien dans les milieux brugeois de la fin du XV^e siècle et du début du siècle suivant⁵². Le triptyque de la *Descente de croix* peint par Benson dans les années 1530 pour l'église San Miguel du couvent de San Antonio El Real de Ségovie témoigne d'ailleurs de la persistance de son succès dans le courant du XVI^e siècle⁵³.

La *Descente de croix* de Gérard David connaît dès sa création un grand succès dans le milieu artistique brugeois, comme en témoignent les nombreuses copies conservées. Plus précisément, l'entourage de Gérard David a copié cette composition à plusieurs reprises, mais l'a aussi adaptée afin de produire de petits tableaux de dévotion représentant la Descente de croix, à mi-corps ou en pied. Témoins de la postérité de la composition créée par David, les onze répliques connues aujourd'hui peuvent être réparties en trois catégories distinctes : les copies exactes, les copies libres à mi-corps et les copies libres en pied⁵⁴.

Les liens existants entre la *Descente de croix* de Gérard David et les œuvres qui en découlent permettent de déduire quelles furent la diffusion et la réception de cette composition dans l'entourage du maître. Il est possible de voir comment ces peintres ont repris une des grandes compositions en pied de David pour en faire des compositions à mi-corps ou en pied simplifiées correspondant aux attentes commerciales du marché libre.

Le John and Mable Ringling Museum de Sarasota possède dans ses collections la seule copie exacte de la *Descente de croix* de Gérard David⁵⁵.

⁵¹ Dirk Bouts, *Triptyque de la Descente de croix*, panneau central, huile sur bois, 190,5 x 143 cm, Grenade, Capilla Real. Sur cette œuvre, on se référera à C. PÉRIER D'ETEREN, *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005, n° 6, pp. 240-250.

⁵² On pensera notamment à la copie conservée à la Walker Art Gallery de Liverpool, mais aussi à celle attribuée au Maître des scènes de la Passion actuellement au Groeningemuseum de Bruges et aux nombreuses copies libres que l'on retrouve dans le domaine de l'enluminure. Pour une liste exhaustive de ces répliques, voir M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, p. 125 et p. 128.

⁵³ À ce sujet, voir J. S. HELD, « Ambroise Benson et le Maître de Flémalle », dans *Les Arts plastiques (Les carnets du Séminaire des arts)*, 3, 1949, pp. 196-202, ainsi que E. DHANENS, « Tussen de van Eycks en Hugo van der Goes », dans *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone kunsten van België*, 45, 1984, pp. 1-98.

⁵⁴ Pour la terminologie relative aux copies, nous renvoyons à H. MUND, *Copie et traditionalisme dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles*, thèse de doctorat, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1991 et H. MUND, « Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie », dans *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 5, 1983, pp. 19-31.

⁵⁵ Adrien Isenbrant (attribué à), *La Descente de croix*, huile sur bois, 155 x 114,5 cm, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, inv. n° J. R. 1936. Cf. M. J. FRIEDLÄNDER, *Die*

Max J. Friedländer avait attribué cette œuvre à Adrien Isenbrant en se basant sur le style du paysage (plus précisément sur la présence des rochers « en pains de sucre »⁵⁶) et sur l'emprunt de la composition à Gérard David. Depuis lors, cette attribution n'a pas été remise en doute, mais on signalera toutefois à la suite de Jean C. Wilson la difficulté que posent les attributions à Adrien Isenbrant⁵⁷. Cette copie exacte respecte rigoureusement l'ordonnance générale des figures et du paysage de son modèle, mais aussi les types physiques des personnages et les dimensions du panneau. On relèvera toutefois de légères modifications comme la disposition des ossements au pied de la croix et de petits détails du paysage.

Par rapport à l'original, les autres versions (dont celle de Liège) sont des copies libres et accusent ainsi d'importantes modifications dans l'agencement de la composition : Nicodème fixe désormais du regard le Christ mort, plutôt qu'il ne regarde droit devant lui. Les regards de Joseph d'Arimathie et de Nicodème convergent donc tous deux vers le corps du Christ, qui occupe dès lors une position plus centrale. La position de Joseph d'Arimathie a également changé. Il n'est plus représenté le buste de face mais légèrement tourné vers la gauche. Sa main est posée plus haut sur l'échelle et son coude ne détermine donc plus un axe horizontal mais oblique⁵⁸. En outre, le drap sur lequel repose le corps du Christ recouvre totalement le bras droit et l'épaule de Joseph. La tête du Christ mort est également disposée différemment. Ces modifications semblent très clairement avoir été réalisées dans le but de créer une composition à mi-corps répondant plus spécifiquement aux exigences des petits tableaux de

altniederländische Malerei, vol. XI, n° 165 et M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting. Vol. XI. The Antwerp Mannerists. Adrien Ysenbrant*, Leyde et Bruxelles, 1974, n° 165. Cette attribution est reprise par Hans Van Miegroet (H. VAN MIEGROET, *op. cit.*, n° 15c). Max Friedländer mentionne erronément une seconde copie, qui serait conservée à la Galerie des Offices à Florence (M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, vol. VI, n° 192a et M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. VIb, n° 192a). Cette information est reprise dans la base de données du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie à La Haye (RKD), sous le numéro d'œuvre 43963. Cette fiche signale que Max Friedländer a confondu deux tableaux, mais ne nie pas l'existence de cette seconde copie fidèle. Nous n'avons toutefois pas retrouvé la trace de cette œuvre. Alessandro Cecchi, conservateur aux Offices, nous a en outre assuré que le tableau ne se trouvait pas dans les collections du musée.

⁵⁶ De ce point de vue, on comparera notamment ce tableau avec la *Sainte Marie-Madeleine dans un paysage* de la National Gallery de Londres qui lui est attribuée (huile sur bois, 40 x 31,1 cm, n° inv. NG 2585).

⁵⁷ Sur la problématique des attributions à Adrien Isenbrant, voir J. C. WILSON, *Adriaen Isenbrant and the Problem of his Œuvre. Thoughts on Authorship, Style and the Methodology of Connoisseurship*, dans *Oud Holland*, 109, 1995, p. 1-17. L'auteur remet en doute les attributions à Isenbrant et met l'accent sur le catalogue démesuré des œuvres qui lui sont attribuées, ainsi que sur son caractère stylistique disparate. Le problème principal de ces attributions repose sur le fait que le style d'Isenbrant n'est décrit que dans les textes d'Antoine Sanderus et d'Arnoldus Buchelius (XVII^e siècle) qui le mentionnent comme étant un disciple de Gérard David, d'après un témoignage du juriste Dionysius Hardwijn (1530-1604/05). À ce jour, aucune œuvre authentifiée d'Isenbrant n'a été retrouvée. Les attributions qui lui sont faites ne reposent donc sur aucun élément fiable.

⁵⁸ L'inclinaison du bras gauche de Joseph n'est pas exactement la même dans toutes les œuvres.

dévotion⁵⁹ : le cadrage de la scène est plus serré, le nombre de personnages est limité aux protagonistes principaux et le Christ occupe le cœur de l'image.

La récurrence de ces modifications dans toutes les versions à l'exception de la copie fidèle tend à prouver que l'adaptation de l'original de David a été réalisée assez tôt, peut-être même au sein de son atelier, et que c'est cette version modifiée qui a ensuite circulé parmi les peintres brugeois. Peut-être a-t-il même existé une copie autographe de la main de Gérard David, aujourd'hui perdue.

Parmi les copies libres, on recense des versions en pied et des versions à mi-corps. Ces dernières se répartissent en deux groupes distincts selon la position occupée par Marie-Madeleine. Dans le premier sous-groupe, Marie-Madeleine porte une main à sa joue pour essuyer ses larmes. Ce motif est emprunté à la sainte femme située à droite de Nicodème dans la *Descente de croix* de la Frick Collection. La dépendance par rapport au modèle davidien est donc manifeste. Ce premier sous-groupe se compose de trois tableaux de qualité variable, attribués à l'atelier de Gérard David ainsi qu'à l'un de ses suiveurs. Après avoir été considéré comme une copie originale puis attribué à Isenbrant, le tableau de l'ancienne collection Grange de Londres est désormais attribué à l'atelier de David et daté des environs de 1500 (fig. 8)⁶⁰. Dans cette œuvre, les collaborateurs de David sont restés fidèles aux types physiques de leur maître, ainsi qu'à son mode de représentation du ciel. Dans le deuxième tableau, lui aussi daté vers 1500 et anciennement localisé à Berlin, les réminiscences du style de David s'atténuent quelque peu, même si l'influence du maître reste décelable⁶¹. Cet écart stylistique est particulièrement visible dans les visages de Jean et de Nicodème. Par contre, la troisième copie de ce groupe – il s'agit du panneau central d'un triptyque conservé à la cathédrale de Saragosse et attribué à un suiveur de David ou à Adrien Isenbrant – s'écarte davantage du style du maître⁶².

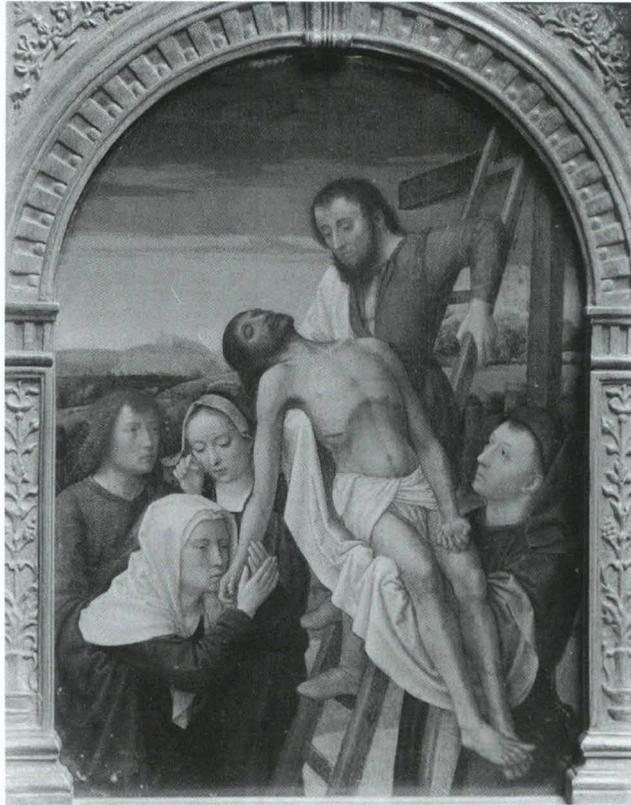
⁵⁹ Sur les images de dévotion (ou *Andachtsbilder*), on consultera notamment S. RINGBOM, *De l'icône à la scène narrative*, Paris, 1997. (1^{ère} éd. en anglais *Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting* en 1965).

⁶⁰ Atelier de Gérard David, *La Descente de croix*, huile sur bois, 37 x 27 cm, anciennement Londres, collection P. T. Grange. L'attribution à Gérard David remonte à une première tentative d'attribution de Max J. Friedländer : M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei. Vol. VI. Hans Memling und Gerard David*, Berlin, 1928, n° 192b. Dans la seconde édition de la somme de Friedländer sur les peintres des anciens Pays-Bas, l'œuvre est mentionnée à deux reprises, une première fois en tant qu'imitation d'après Gérard David (M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting. Vol. VIb. Hans Memling and Gerard David*, Leyde et Bruxelles, 1971, n° 192b) et une seconde fois en tant qu'œuvre d'Adrien Isenbrant (M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. XI, n° 165b). Plus récemment Maryan W. Ainsworth a attribué le tableau à l'atelier de Gérard David et l'a daté des environs de 1500 (M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, p. 135).

⁶¹ Adrien Isenbrant (ou atelier de Gérard David), *La Descente de croix*, huile sur bois, dimensions inconnues, localisation inconnue (anciennement Berlin, collection Lange). Attribution faite par Max Friedländer (photographie annotée et conservée dans le fonds d'archives de l'historien de l'art au Rijksbureau voor Kunsthistorisch Documentatie à La Haye).

⁶² Suiveur d'Adrien Isenbrant ou suiveur de Gérard David, *La Descente de croix*, panneau central d'un triptyque, huile sur bois, dimensions inconnues, Cathédrale de Saragosse. Cf. M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, vol. XI, n° 165c et M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. XI, n° 165c.

Fig. 8 : KIK-IRPA



Les visages de Jean et de la Vierge sont représentés de façon plus caricaturale. De manière générale, l'exécution semble moins fine, plus rigide.

Les trois œuvres qui viennent d'être évoquées partagent non seulement l'attitude de Marie-Madeleine, mais aussi, malgré de légères nuances, la récurrence des physionomies et l'agencement de leurs compositions. Tous ces éléments attestent clairement l'existence d'une source commune. Plus précisément, la reprise du motif de Marie-Madeleine de la *Descente de croix* de la Frick Collection porte à croire que ce premier groupe relève d'une première phase de modification de la composition originale de David au sein de son atelier. Dans ce premier groupe, de légères variantes, telles que l'inclinaison du bras gauche de Nicodème empêchent d'avancer l'hypothèse d'une reproduction par voie mécanique avec un calque identique. Les schémas compositionnels des versions de Saragosse et de Berlin semblent cependant assez similaires dans leurs détails, tandis que de légers décalages sont perceptibles par rapport à la version de Londres. Entre ces trois œuvres, les écarts stylistiques par rapport au modèle de David sont de plus en plus marqués. Cette constatation laisse penser qu'il s'agit de « re-crétions » successives, témoignant de la circulation du modèle chez plusieurs artistes.



Fig. 9 : The British Museum, Londres

Le British Museum conserve un dessin issu de l'atelier de Gérard David qui reproduit la composition du maître selon les mêmes variantes que les versions peintes qui viennent d'être évoquées (fig. 9)⁶³. Ce dessin témoigne ainsi de cette première phase de re-création de la composition de David au sein même de son atelier. Daté des environs de 1500 par Maryan W. Ainsworth⁶⁴, ce dessin est mentionné pour la première fois par Arthur E. Popham, qui le décrit comme étant réalisé au pinceau et à l'encre sur vélin avec des rehauts de blanc⁶⁵. Un examen minutieux permet d'en préciser la technique : il s'agit d'une contre-épreuve, dont le principe de reproduction assez simple⁶⁶. Sur un dessin original, ici réalisé à l'encre, on place une feuille de papier ou de vélin vierge préalablement humecté ou enduit d'une substance huileuse. On presse ensuite les deux feuilles l'une contre l'autre afin de reproduire la composition inversée sur la feuille humectée. L'absence de reprises de formes, de recherche ou de tâtonnements dans l'élaboration de la composition, tout comme le fait que les traits se bornent à reproduire les contours de manière succincte ou l'épaisseur variable et l'irrégularité des traits sont autant de signes distinctifs permettant d'identifier le dessin londonien comme une contre-épreuve. Il présente en outre des traces brunâtres laissées par le mélange huileux ayant permis le transfert.

Ce dessin servait donc à transposer rapidement la composition d'un support à un autre. Il témoigne ainsi du succès de cette dernière au début du XVI^e siècle et des moyens mis en œuvre par les peintres pour répondre rapidement à la demande⁶⁷. Les tableaux de la collection Grange de Londres, de la cathédrale de Saragosse et de l'ancienne collection Lange de Berlin reprennent exactement la même composition que celle du dessin. Seule la disposition des plis du drap sur lequel repose le Christ varie quelque peu d'une version à l'autre. Puisque les dimensions du tableau de la collection Grange se sont pas identiques à celles du dessin, ce dernier n'a pas pu servir à la transposition directe de la composition sur le panneau. Les dimensions des deux autres œuvres n'étant malheureusement pas connues, il n'est actuellement pas possible de déterminer si la mise en place de leur composition s'est faite à l'aide de cette contre-épreuve ou pas.

Quoi qu'il en soit, le dessin d'atelier du British Museum atteste la première phase de « re-création » de cette composition et sa reproduction en plusieurs exemplaires, tant dans l'atelier de David et dans son entourage. Les versions

⁶³ Atelier de Gérard David, *La Descente de croix*, encre sur vélin, 26,2 x 18,7 cm, Londres, The British Museum, Department of Prints & Drawings.

⁶⁴ M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁵ A. E. POPHAM, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol. V, Londres, 1932, p. 15.

⁶⁶ Cette hypothèse fut avancée pour la première fois par Maryan W. Ainsworth (M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, pp. 131-133). Notre examen du dessin corrobore son interprétation.

⁶⁷ Voir M. W. AINSWORTH, *op. cit.*, pp. 131-133. L'auteur précise que cette suggestion devra être vérifiée ultérieurement par des examens physiques du dessin en question. Elle semble toutefois très plausible.

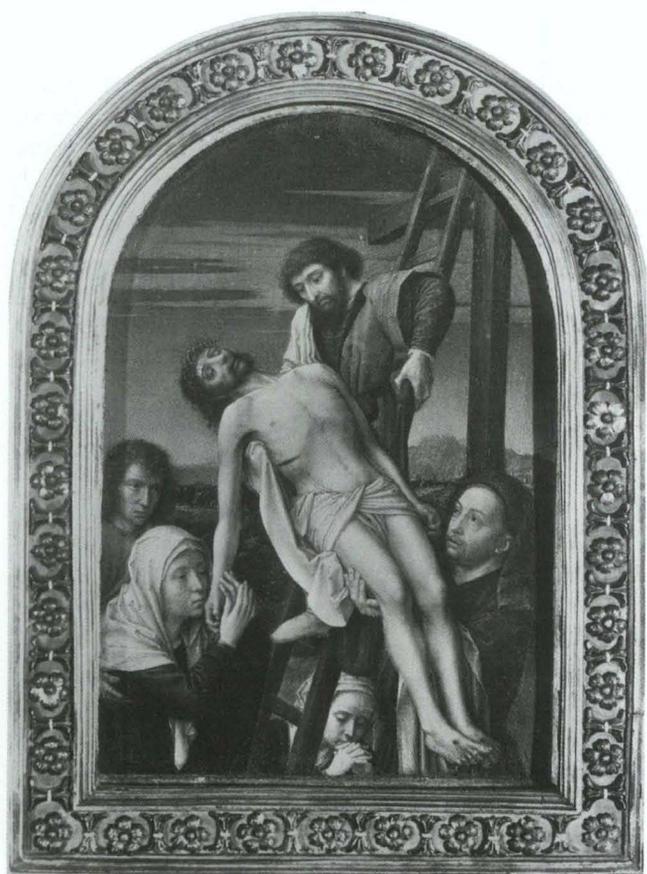


Fig. 10 : KIK-IRPA

de Saragosse et des anciennes collections londonienne et berlinoise en sont les trois témoins connus à ce jour.

La seconde catégorie de versions à mi-corps de la *Descente de croix* marque une nouvelle phase de modification de la composition originale. Elle comprend un petit tableau conservé aux Offices⁶⁸ (fig. 10) et un second vendu chez Sotheby's en 1985⁶⁹. La principale modification par rapport au premier groupe de copies libres réside dans le déplacement de Marie-Madeleine : elle n'apparaît plus entre saint Jean et la Vierge. Elle est désormais agenouillée derrière l'échelle, les yeux baissés et les mains croisées contre la bouche. Il est

⁶⁸ Atelier de Gérard David, *La Descente de croix*, huile sur bois, 21 x 14 cm, Florence, Galerie des Offices, n° inv. 1152. Selon Max Friedländer, il s'agirait d'une réplique originale (M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, vol. VI, p. 150). Hans Van Miegroet la répertorie parmi les copies (VAN MIEGROET, *op. cit.*, n° 15a).

⁶⁹ D'après Gérard David, *La Descente de croix*, huile sur bois, 51 x 41 cm, New York, vente Sotheby's du 6 juin 1985, lot n° 42. D'après une photographie annotée conservée au RKD, Max Friedländer attribuait cette œuvre à Ambrosius Benson. Georges Marlier rejette cette attribution (cf. G. MARLIER, *op. cit.*, p. 334, n° 255).

intéressant de noter que dans les tableaux du second groupe, la main gauche de Nicodème n'est pas recouverte du drap blanc sur lequel repose le Christ, contrairement à ce que l'on observe dans les œuvres citées précédemment. Les tableaux des Offices et de la vente Sotheby's ne proviennent donc pas de la copie directe du dessin londonien. Par ailleurs, la différence de style, ainsi que les changements de morphologie des personnages observables entre les deux œuvres permettent de situer leur réalisation dans des ateliers distincts. La facture et l'exécution des visages du tableau des Offices le rapprochent des œuvres produites dans l'atelier de David. Dans le second, les types physiques sont plus caricaturaux.

À ce jour, nous connaissons quatre copies libres en pied de la *Descente de croix* de Gérard David. Elles découlent, quant à elles, de la première phase de modification de l'original, mais accusent des modifications supplémentaires par rapport aux versions de Londres, Berlin et Saragosse.

La première d'entre elles est une *Descente de croix* attribuée à Adrien Isenbrant par Friedländer et passée en vente à Vienne en 1909⁷⁰. On y retrouve une très nette influence du dessin londonien et du premier groupe des versions à mi-corps. La physionomie des protagonistes est similaire à celle des personnages des versions de Londres, Berlin et Saragosse. On remarquera toutefois que la sainte femme se trouve à l'extrême gauche du tableau et non pas entre saint Jean et la Vierge, comme c'est le cas dans les versions à mi-corps. L'élargissement de la composition semble expliquer ce déplacement.

La *Descente de croix* liégeoise prend place dans ce groupe de versions en pied du modèle compositionnel de David. Ambrosius Benson apporte à sa composition les mêmes modifications que celles observées dans la version viennoise. Il intègre également quelques innovations, dont la plus notable est l'absence de sainte femme. L'espace dans lequel se déploie la scène est plus étroit que dans les autres œuvres du groupe. Benson semble avoir voulu focaliser son attention sur les personnages principaux, ainsi que sur l'émotion qu'ils dégagent, à moins qu'il ne s'agisse d'une simplification compositionnelle maximale tendant à accélérer la réalisation du tableau. Cette œuvre, de dimensions moyennes, était sans doute destinée, comme les autres copies libres, à un usage dévotionnel privé. Son but était donc de placer le spectateur dans un état émotionnel fort, favorisant la prière. La réduction du nombre de personnages permet de situer cette représentation dans un cadre plus intime qui tend à favoriser la proximité entre les protagonistes de la scène et le spectateur.

⁷⁰ Adrien Isenbrant (attribué à), *La Descente de croix*, huile sur bois, 39 x 29 cm, localisation inconnue (tableau ayant appartenu à la collection pragoise de Gustav Hoschek et passé en vente à Vienne en 1909). Cf. M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, vol. XI, n° 165a et M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. XI, n° 165a.

La version liégeoise occupe une place particulière au sein du groupe des *Descente de croix* de l'entourage de Gérard David. La forte imprégnation du style de Benson indique que ce dernier s'est plus largement affranchi de son modèle – tant d'un point de vue compositionnel que stylistique – que les auteurs des autres versions. Ainsi, il renouvelle le type physique de Joseph d'Arimathie, en optant pour un personnage directement tiré de son propre répertoire de figures, et il accentue le modelé du corps du Christ en y appliquant le clair-obscur si typique de sa production. En ce qui concerne la composition, l'émancipation de Benson par rapport à son modèle se traduit par la disparition de Marie-Madeleine, mais aussi par l'attitude qu'adopte saint Jean. Il lève non seulement la tête vers le Christ mais il étreint également la Vierge plus énergiquement que dans les autres compositions. Son bras droit qui enlace la Vierge est plus visible et son buste est orienté légèrement plus vers la droite. Le Christ, quant à lui, est représenté le buste plus droit, comme s'il était assis et le drap sur lequel il repose est disposé différemment.

Malgré ces différences avec le premier groupe de versions à mi-corps, il nous semble possible d'affirmer que Benson a eu connaissance du dessin de l'atelier de David aujourd'hui conservé à Londres. La morphologie du visage de Nicodème, bien que plus typée dans le tableau liégeois, correspond à celle du dessin. Nicodème porte le même bonnet duquel dépasse une mèche de cheveux au même endroit ; il lève la tête de façon semblable. Par ailleurs, les détails et rehauts ajoutés au pinceau sur le buste du Christ sur le dessin corroborent cette hypothèse. De facture très différente du reste de la composition, ils semblent en effet avoir été posés à la main à une époque ultérieure. Les rehauts suggérant la manière d'ombrer les bras et le corps du Christ sont similaires à ceux du dessin sous-jacent du tableau liégeois. Il est donc possible que Benson se soit servi de ce dessin pour guider la mise en place de sa composition. Signalons par ailleurs que les rehauts ajoutés sur le dessin londonien témoignent de la double fonction qu'a pu revêtir ce modèle d'atelier : dans un premier temps, il a été conçu afin de transposer rapidement les grandes lignes de la composition d'un support à un autre. Il a ensuite été retravaillé dans le but de préciser le modelé du buste du Christ et probablement d'offrir un modèle plus détaillé pour cette zone de la composition lors de l'exécution d'un ou plusieurs tableaux postérieurs (dont visiblement la version liégeoise). Il semble donc avoir circulé non seulement au sein de l'atelier de David mais aussi auprès de ses anciens collaborateurs. Cette pratique d'échange et de circulation des modèles d'un atelier à l'autre est d'ailleurs attestée par la querelle qui opposa David à Benson (cf. *supra*).

Par la suite, Ambrosius Benson exploitera le modèle compositionnel de la *Descente de croix* emprunté à David au sein de son propre atelier, comme en témoignent le volet droit d'un petit triptyque de la *Crucifixion* passé en vente chez Christie's (fig. 11)⁷¹ et le panneau central d'un triptyque de

⁷¹ Ambrosius Benson (atelier de), *Triptyque de la Crucifixion*, huile sur bois, 59 x 97,2 cm, New York, vente Christie's du 31 janvier 1997, lot n° 18.

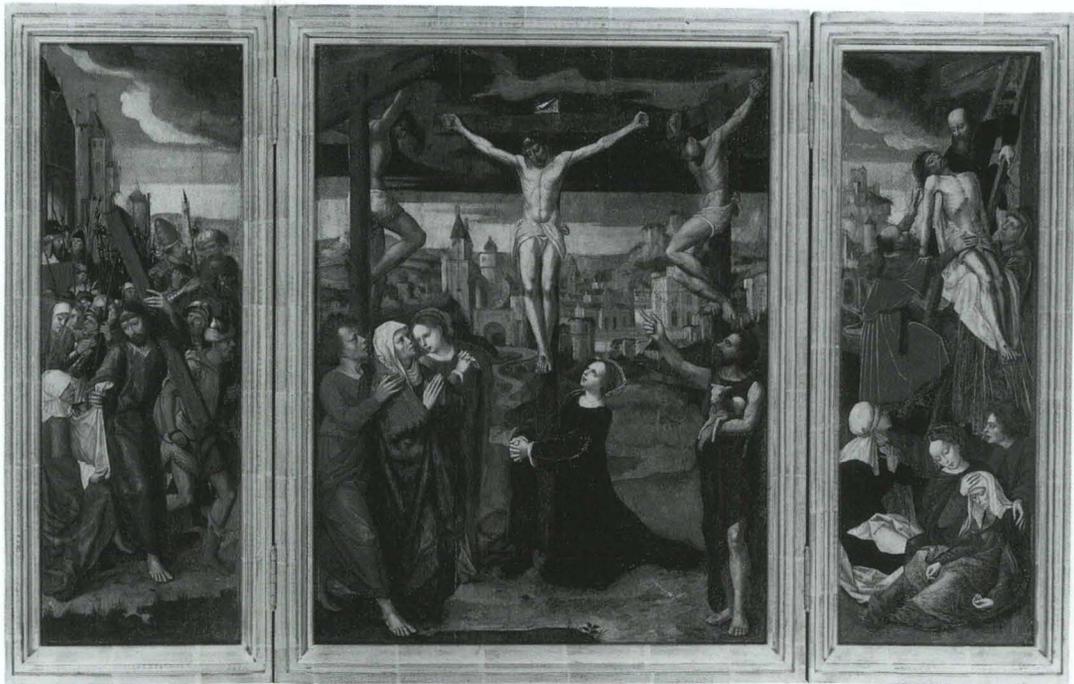


Fig. 11 : Christie's



Fig. 12 : Trésor de la cathédrale d'Astorga

la *Descente de croix* conservé au Trésor de la cathédrale d'Astorga (fig. 12)⁷².

De petites dimensions, le triptyque d'Astorga a été réalisé en deux temps, par deux peintres distincts. Les volets, représentant les saints Jean-Baptiste et Paul en pied se détachant d'un fond sombre, sont attribués à Antonio Vázquez, un peintre actif à Valladolid dans le second tiers du XVI^e siècle⁷³. Le panneau central représentant la *Descente de croix* est, quant à lui, attribué à Ambrosius Benson bien qu'il faille plutôt y voir l'œuvre de son atelier ou de l'un de ses suiveurs⁷⁴. En effet, on ne retrouve pas dans ce tableau les caractéristiques du style de Benson, telles que le modelé des corps suggéré par un clair-obscur prononcé, les longs doigts effilés des personnages féminins ou encore les visages masculins fortement typés⁷⁵. L'exécution des drapés y est en outre plus systématique et rigide.

Malgré les différences de style entre ce tableau et celui de Liège, il est toutefois possible d'avancer qu'ils ont été réalisés par des peintres se côtoyant, comme en témoignent les similitudes de certains motifs et l'agencement général de la composition. En effet, on retrouve dans les deux œuvres la même réduction de la scène aux cinq personnages principaux, le même type de représentation du ciel et de certains motifs de l'arrière-plan, ainsi que les types physiques assez similaires. Il est toutefois intéressant de noter que le schéma compositionnel n'est pas rigoureusement identique à celui du tableau liégeois et ce, bien que tous deux procèdent d'un modèle commun. De légers décalages sont perceptibles, comme c'était déjà le cas avec les autres versions. Dans le panneau d'Astorga, les personnages se déploient dans un espace plus large mais moins haut que dans le tableau de Liège. L'espace libre entre saint Jean et la Vierge et entre cette dernière et le corps du Christ est plus vaste. Par contre, les visages de Joseph et du Christ sont plus proches l'un de l'autre que dans la version liégeoise. Il est également important de souligner que la dimension narrative est plus présente dans le tableau d'Astorga et ce, grâce à certains motifs et scènes secondaires de l'arrière-plan. Ainsi, la représentation du Saint-Sépulcre dans la vue de ville, les clous posés au pied de la croix et les trois personnages situés à gauche de saint Jean (probablement les saintes

⁷² Ambrosius Benson (suiveur de) et Antonio Vázquez, Triptyque de la *Descente de croix*, 49,5 x 83 cm (pann. central), Astorga, Trésor de la cathédrale. Je remercie vivement le professeur Didier Martens (Université Libre de Bruxelles) pour m'avoir signalé l'existence de ce triptyque et Monsieur Bernardo Velado Graña, conservateur du Trésor de la cathédrale d'Astorga, pour ses précieux renseignements au sujet de cette œuvre.

⁷³ M. ARIAS dans Catalogue de l'exposition *Las Edades del Hombre*, Astorga, 2000, n° 13 et B. VELADO GRAÑA, *La Catedral de Astorga y su Museo*, Astorga, 2001, n° 18.

⁷⁴ Le panneau central est attribué à Ambrosius Benson par F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *Astorga y Margateria*, Léon, 1987, pp. 44-45, tandis que B. VELADO GRAÑA, *op. cit.* l'attribue à un anonyme flamand du XVI^e siècle.

⁷⁵ Quelques surpeints sont visibles à l'œil nu, notamment dans le ciel au-dessus du Saint-Sépulcre et surtout dans une partie du visage de la Vierge. Contrairement au reste de la surface picturale, cette zone n'est pas traversée par des craquelures d'âge. En outre, l'exécution picturale y est différente, plus lisse, ce qui laisse présager l'intervention d'un restaurateur.

femmes) ancrent davantage la scène dans un décor historique que dans les autres versions.

Le triptyque d'Astorga est également intéressant par le fait que l'on connaît sa destination originelle et son commanditaire⁷⁶. Il est mentionné dans le mobilier liturgique de la chapelle de la Visitation de l'église San Martín de Salas de Los Barrios (León). Cette chapelle, fondée par Don Francisco del Rincón⁷⁷, était destinée à accueillir la sépulture de ce dernier. Les archives paroissiales indiquent également que le tableau fut apporté dans la ville castillane par un sculpteur dénommé Nicolás de Brujas⁷⁸, ce qui atteste l'origine brugeoise du panneau central. Le triptyque témoigne donc également des rapports commerciaux qu'Ambrosius Benson entretenait avec l'Espagne. Durant la première moitié du XVI^e siècle, la colonie de marchands espagnols établis à Bruges a joué un rôle considérable dans l'exportation des peintures flamandes dans la péninsule ibérique⁷⁹. De nombreux documents d'archives attestent qu'Ambrosius Benson a pleinement profité de cette situation et avait des relations avec plusieurs négociants originaires d'Espagne. En 1533, il achète à l'Espagnol Lucas de Castro une maison dont il paye la moitié de la somme avec huit tableaux⁸⁰. Par ailleurs, un certain Sancho de Santander apparaît à de multiples reprises dans les documents d'archives relatifs à Benson. Ceux-ci nous apprennent que cet Espagnol fut le bailleur de fonds et le tuteur de deux des enfants du peintre⁸¹. L'inventaire des biens de Benson après décès, publié par Parmentier, incite Georges Marlier à voir en lui un client important et un exportateur potentiel de ses œuvres⁸².

Revenons au volet droit du petit triptyque de la *Crucifixion* de l'atelier de Benson passé en vente chez Christie's. La composition de ce panneau est une « re-création » d'après les deux *Descente de croix* connues de Benson, à savoir la version liégeoise et le triptyque de la *Descente de croix* de Ségovie. Au tableau liégeois, elle emprunte la disposition du corps du Christ et de Nicodème, ainsi que le type physique des deux hommes qui descendent le Christ de la croix. Par contre, la position du bras de Joseph diffère. Elle correspond plutôt à celle de la version de Ségovie, tout comme le troisième homme qui s'apprête à

⁷⁶ M. ARIAS, *op. cit.*, p. 361.

⁷⁷ Don Francisco del Rincón devient abbé de Compludo en 1541 au plus tôt. Il décède en 1557.

⁷⁸ Cette information est renseignée dans B. VELADO GRAÑA, *op. cit.*, p. 206.

⁷⁹ Sur la diffusion et le succès de l'art flamand en Espagne au XVI^e siècle, voir notamment J. K. STEPPE, « Mécénat espagnol et art flamand au XVI^e siècle », dans Catalogue de l'exposition *Splendeurs d'Espagne et les villes belges. 1500-1700*, édité par J.-M. DUVOSQUEL et I. VANDEVIVERE, tome 1, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1985, pp. 247-282, ainsi que D. MARTENS, *Peinture flamande, op. cit.*

⁸⁰ R. A. PARMENTIER, *op. cit.*, doc. 9, pp. 97-98

⁸¹ *Ibidem*, docs. 34 et 35, pp. 120-127 ; doc. 31, pp. 117-118 et J. W. J. WEALE, « Les peintres de la famille Benson à Bruges, 1519-1585 », dans *Annales de la société d'Emulation de Bruges*, LVIII, 1908, p. 151.

⁸² R. A. PARMENTIER, *op. cit.*, pp. 112-123, note 38 et G. MARLIER, *op. cit.*, p. 37.

prendre le corps du Christ. Ce volet constitue ainsi l'ultime « re-création » de la composition de David.

Le cheminement de la composition originale de David reconstitué ici illustre les pratiques d'atelier et les moyens mis en œuvre par les peintres pour répondre à la demande, ainsi que pour la susciter. La manière dont l'atelier de David (ou David lui-même) a modifié le schéma compositionnel d'origine afin de créer une composition adaptée aux panneaux de petit format a ainsi été mise en évidence. En réduisant le nombre de protagonistes et en optant pour un cadrage plus serré, les suiveurs de David ont recréé un type de représentation de la Descente de croix plus intimiste et correspondant davantage aux attentes des images de dévotion peintes dont la demande ne cesse d'augmenter à cette époque.

Au sein de cet ensemble, Ambrosius Benson manifeste sa capacité à modifier la composition de référence pour créer une œuvre relativement originale bien qu'inspirée d'un modèle. Cette capacité d'adaptation avait déjà été soulignée par Marlier dans sa monographie consacrée au Lombard⁸³. Le triptyque d'Astorga et celui qui est passé en vente chez Christie's montrent, par ailleurs, que Benson diffusa ensuite la composition de David dans son entourage et auprès de ses collaborateurs.

Le groupe des *Descente de croix* de l'entourage de Gérard David constitue ainsi un bel exemple des problèmes que posent les pratiques d'atelier brugeoises de la première moitié XVI^e siècle. La reconstitution de la diffusion du modèle davidien atteste en outre le fort impact de cette composition à Bruges dans la première moitié du XVI^e siècle.

⁸³ G. MARLIER, *op. cit.*, pp. 93-94.

LES PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS DU MYTHE DE CALLISTO DANS LA GRAVURE*

FANNY WEINQUIN

Durant les premières décennies de notre ère, Publius Ovidius Naso rédige les *Métamorphoses*, un colossal poème latin subdivisé en 15 livres où il fait renaître une multitude de figures issues de la mythologie gréco-romaine¹. Le sujet principal est annoncé dès le titre et précisé dans la première phrase de l'ouvrage : « *Je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux* »². Les différents récits des personnages d'origine humaine, semi-divine et divine œuvrèrent comme source d'inspiration prédominante dans la culture européenne des XVI^e et XVII^e siècles³. Avant d'acquérir une place de premier ordre dans les Beaux-Arts, ils furent transmis par des ouvrages manuscrits. L'invention et le développement fulgurant de l'imprimerie dans la seconde moitié du XV^e siècle favorisèrent la diffusion des fables ovidiennes de manière déterminante. À côté d'érudits humanistes militant pour une reconstitution fidèle des textes classiques, un lectorat plus éclectique prit goût aux mythes gréco-romains simplifiés, interprétés, raccourcis ou

* Cet article est tiré d'un chapitre du mémoire de Master intitulé *Essai d'interprétation de quelques représentations du mythe de Callisto aux XVI^e et XVII^e siècles* présenté à l'Université Libre de Bruxelles (2008-2009). Nous tenons à remercier les personnes ayant contribué à l'amélioration des premiers brouillons dont Didier Martens, Eduardo Lamas, Géraldine Patigny et Selin Eskin.

¹ Edwin J. KENNEY, Ovidius, dans : *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart, 9, 2000, pp. 110-118.

² Ovide, *Les Métamorphoses*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre NERAUDAU, traduction de Georges LAFAYE, Paris, 1992, p. 42.

³ Maria MOOG-GRUNEWALD, *Metamorphosen der "Metamorphosen". Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg, 1979, pp. 15-23.

augmentés dans des livres en langue vernaculaire⁴. Les *Métamorphoses* d'Ovide ne tardèrent pas à être considérées comme une sorte d'abécédaire des peintres⁵. Cette vocation se vérifie dans la formulation du titre de divers ouvrages qui s'adressent directement aux « *peintres, orfèvres et sculpteurs* »⁶. Fréquemment dotées de xylographies illustratives, ces éditions fournissaient aux artistes et artisans un répertoire de modèles figurés facilement accessibles et reproductibles. Le rôle joué par ces compositions est d'autant plus important que les récits illustrés disposent rarement d'une tradition figurative ancienne⁷. En ce qui concerne le mythe de Callisto – qui occupera notre propos –, les miniatures de plusieurs manuscrits ainsi que les panneaux peints de certains coffres de mariage italiens comptent parmi les rares occurrences de la fable dans les arts du Moyen Âge⁸. L'étude des premières vignettes gravées de cette fable permettra de mieux comprendre la constitution et la mise en circulation d'un sujet et d'une iconographie peu répandus au début des Temps modernes.

Le mythe de Callisto d'après Ovide

L'histoire de Callisto figure dans le deuxième livre des *Métamorphoses* d'Ovide (II, 304-380) et suit directement le mythe de Phaéon. L'auteur latin nous conte qu'un jour, Jupiter parcourait le ciel lorsqu'il aperçut la vierge arcadienne Callisto, compagne favorite de Diane. Elle venait d'abandonner ses attributs de chasserresse afin de se reposer à l'ombre d'un arbre. Instantanément, le roi des dieux conçut une passion ardente pour la belle Callisto. En vue de la séduire par la ruse, il adopta l'apparence de sa maîtresse Diane. La jeune chasserresse se confiait à sa supposée amie lorsque l'imposteur l'arrêta, la serra dans ses bras et « *se révéla par un crime* »⁹. Malgré la résistance de la nymphe, Jupiter parvint à assouvir ses désirs. Honteuse de l'outrage que sa pudeur avait subi, Callisto garda le secret jusqu'au jour où Diane invita ses compagnes à quitter leurs vêtements afin de se baigner dans une source sacrée située à l'abri de tout témoin. Callisto se montrant réticente, les nymphes

⁴ Ghislaine AMIELLE, *Recherches sur des traductions françaises des "Métamorphoses" d'Ovide, illustrées et publiées en France à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle*, Paris, 1989, p. 9 et passim.

⁵ Gerlinde HUBER-REBENICH, *L'iconographie de l'Enlèvement d'Europe, d'après les éditions des "Métamorphoses" d'Ovide parues jusqu'en 1800*, dans : *D'Europe à Europe I. Le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Tours, 1998, p. 164.

⁶ Traduction personnelle d'après la page de titre de Johannes Posthius, *Tetrasticha in Ovidii Metamor. Lib. XV*, Francfort, éd. G. Corvinum, S. Feyerabendt et W. Galli, 1563, « *allen Malern, Goldtschmidten, und Bildthauwern zü nutz* ».

⁷ Voir notamment : Pierre MARECHAUX, *Les métamorphoses de Phaéon, étude sur les illustrations d'un mythe à travers les éditions des "Métamorphoses" d'Ovide de 1484 à 1552*, dans : *Revue de l'Art*, 90, 1990, p. 88.

⁸ Manuscrits : *Ovide moralisé*, ca 1320, Ms 0.4, fol. 50-53, Rouen, Bibliothèque municipale ; *Ovidio maggiore*, ca 1375, Pinciatichi 63, fol. 20r, Florence, Biblioteca Nazionale. Coffre de mariage : Paolo Badalone, *Diane et Callisto*, ca 1440, Springfield, Museum of Fine Arts, Inv. 1962-1.

⁹ Ovide, *op. cit.* (1992), p. 87.

détachèrent sa robe et son état de grossesse fut ainsi révélé à toutes par un ventre rond qu'elle tentait en vain de cacher de ses mains. « *Loin d'ici [...] ne souille pas cette source sacrée* »¹⁰ furent les dernières paroles que lui adressa la déesse. Peu après l'exclusion de la troupe de Diane, Callisto donna naissance à un fils nommé Arcas. À la vue de cette preuve d'infidélité de son époux, Junon, folle de rage, transforma la jeune femme en ourse hideuse. Au bout de quinze ans, le jeune Arcas, devenu à son tour chasseur, tomba par hasard sur sa mère. Rempli de terreur à la vue de l'ourse qui l'approchait, il s'apprêtait à transpercer l'animal de flèches lorsque Jupiter s'interposa pour détourner le coup. Le dieu plaça les deux protagonistes dans le ciel en les métamorphosant en constellations voisines – la Grande Ourse et la Petite Ourse. Peu après l'intervention divine, Junon se plaignit auprès de Téthys et Océan de l'humiliation qu'elle vivait quotidiennement à la vue de sa rivale qui régnait « à sa place » dans le ciel. Elle les pria instamment d'empêcher que la concubine ne se baignât dans leurs eaux pures, ce que ces derniers lui accordèrent en empêchant que les constellations ne retombent dans la mer au coucher du soleil.

Dans le mythe de Callisto, des expériences fondamentales de la vie humaine – comme l'amour et la jalousie – sont exprimées sous les formes séductrices de la fable, surnaturelle et imaginaire. Les instances ecclésiastiques, fondamentalement opposées aux anciennes traditions polythéistes, peinèrent à faire table rase des réminiscences païennes. Aux XII^e et XIII^e siècles, la pratique de l'allégorie se généralisa dans l'étude des textes classiques¹¹. Les *Métamorphoses* furent intégrées dans l'enseignement grâce aux écoles d'Orléans et de Chartres. En tant qu'instrument interprétatif, l'allégorie révèle un sens « autre » sous la trame narrative du mythe. Celui-ci est conçu comme un discours codé que l'auteur démythifie pour le rendre plus accessible¹². D'une part donc, le mythe « *apparemment frivole et inconvenant* »¹³ est sauvé en devenant plus conforme à la sensibilité chrétienne de l'époque, d'autre part des sens cachés et nouveaux sont exposés. Plusieurs niveaux de signification émergent et fournissent des explications de type historique, physique, métaphysique ou moral. Ainsi l'*Ovide moralisé*, première traduction française des *Métamorphoses* rédigée entre 1316 et 1328, est augmenté de commentaires allégoriques généralement de nature moralisante¹⁴. L'auteur nous propose de voir en Callisto une jeune fille se livrant au vice, puis à la prostitution¹⁵. En

¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹¹ Robert BOLGAR, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge, 1963, p. 194.

¹² Luc BRISSON, *Introduction à la philosophie du mythe*, Paris, 2005, p.19.

¹³ Brigitte PEREZ-JEAN, *L'allégorie "autrement dit"*, dans : *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, 2003, p. 14.

¹⁴ Voir à ce sujet : Catherine CROIZY-NAQUET, *L'"Ovide moralisé" ou Ovide revisité : de métamorphose en anamorphose*, dans : *Cahiers de recherches médiévales*, 9, 2002, pp. 39-52, et Marylène POSSAMAÏ-PÉREZ, *L'"Ovide moralisé" : essai d'interprétation*, Paris, 2006.

¹⁵ Cornelis DE BOER, *Ovide moralisé : Poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus*, 1, Wiesbaden, 1966, p. 207.

tant que pécheresse repentante, elle se réconcilie avec Dieu qui l'appelle à lui vers le domaine céleste. Un sens anagogique peut également être perçu dans ce mythe : il symboliserait le parcours de l'âme humaine, qui obtient la grâce éternelle par son abandon sans réserve à l'amour divin¹⁶. Pour d'autres encore, le récit ovidien ne sert qu'à rationaliser la formation des constellations de la Grande et de la Petite Ourse, astres circumpolaires qui ne semblent jamais se coucher sous l'horizon¹⁷. Les déformations infligées au texte ovidien par ces grilles de lecture ou par des traductions approximatives en démontrent la malléabilité et conditionnent la réception de la mythologie gréco-romaine de manière déterminante. Lorsqu'il s'agit d'évaluer les représentations figuratives suscitées par le récit mythologique, il faut garder à l'esprit que l'image, à la fois didactique et fortement connotée culturellement, laisse souvent transparaître les interprétations modernes greffées sur le texte¹⁸. Cela explique parfois les variantes rencontrées dans l'iconographie d'un même mythe. Le mode de représentation change et se dote de connotations nouvelles en fonction du goût et de l'époque.

Le mythe de Callisto dans l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venise, 1497

Le premier incunable doté de gravures sur bois illustrant les *Métamorphoses* d'Ovide de manière systématique paraît à Bruges en 1484¹⁹. Seuls les premiers mythes de chaque livre font l'objet d'une représentation, ce qui explique l'absence de celui de Callisto. La première composition gravée du récit n'apparaît qu'une dizaine d'années plus tard dans l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* (fig. 1), première publication des fables en prose italienne accompagnée d'une série de 52 xylographies²⁰. Sorti de presse en 1497 à Venise, un des centres d'imprimerie européens les plus prolifiques de l'époque, l'ouvrage rencontre un grand succès²¹. La langue y contribue de manière décisive, car elle permet l'accès des fables ovidiennes à un lectorat qui ne maîtrise pas le latin. Le public cible est friand d'histoires surnaturelles, mais pas forcément formé pour apprécier les subtilités littéraires mises en œuvre par Ovide. C'est pourquoi le choix de l'éditeur Lucantonio Giunta s'appuiera sur

¹⁶ Simona CIOFETTA et Maria Lucrezia VICINI, *Di alcuni temi ovidiani nel piano nobile del Palazzo Capodiferno: iconografia e significato*, dans : *Bollettino d'Arte*, 70, 1991, p. 105.

¹⁷ André Le BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris, 1977, pp. 77-81.

¹⁸ Michel PLAISANCE, *Avant-propos*, dans : *Le livre illustré italien au XVI^e siècle*, actes du colloque, *Les rapports texte-image dans les livres illustrés italiens du XVI^e siècle*, Paris, 1999, p. 8.

¹⁹ Max Ditmar HENKEL, *De houtsneden van "Ovide moralisé"*, Bruges 1484, Amsterdam, 1922.

²⁰ Une étude incontournable pour les *Métamorphoses* illustrées qui furent publiées entre le XV^e et le XVII^e siècle reste celle de Max Ditmar HENKEL, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI., und XVII. Jahrhundert*, dans : *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1926-1927, pp. 58-144.

²¹ Bodo GUTHMUELLER, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard, 1981, pp. 282-290.

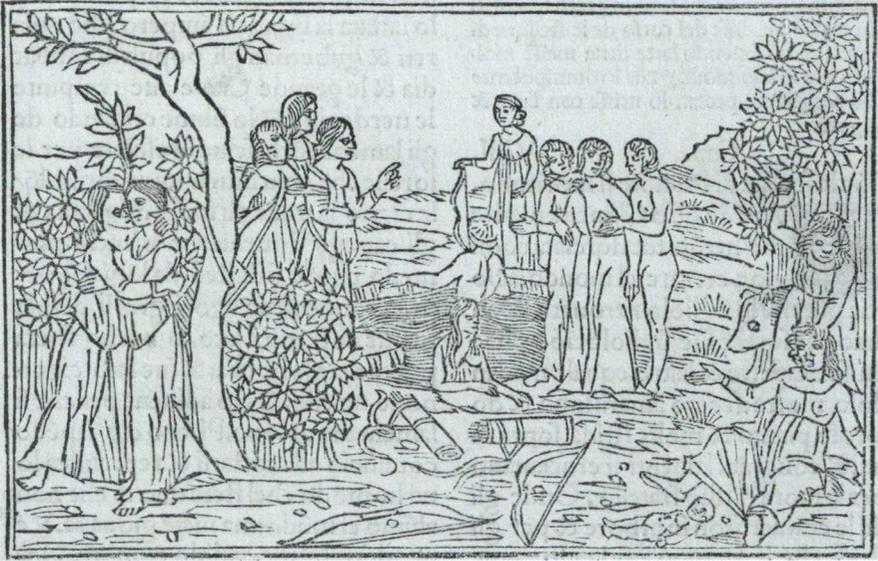


Fig. 1. *Le mythe de Callisto*, dans : Giovanni Bonsignori, *Ovidio metamorphoseos vulgare*, 1497, Venise, éd. Zoane Rosso, II, Cap. XIII. (Paris, Bibliothèque nationale).

la traduction en italien de Giovanni di Bonsignori (1375-1377), qui relègue les épisodes à un niveau plutôt banal et quotidien²². Des épisodes absents des *Métamorphoses* ovidiennes sont ajoutés et des commentaires s'intercalent entre les différents récits. Ils égayent le texte tout en livrant des explications allégoriques des mythes et sont à situer dans la lignée de l'*Ovide moralisé*. Quant aux xylographies, elles innovent par leur caractère moderne et la finesse de leurs traits, ce qui leur a valu d'être comparées aux très belles illustrations du *Hypnerotomachia Poliphili* (Venise, 1499)²³. Les proportions harmonieuses des personnages, les armures à l'antique et les références à la sculpture classique attestent une volonté d'adopter des formes gréco-romaines alors que les allusions à l'architecture vénitienne, aux *gondolieri* ou aux *condottieri* de l'époque donnent au lecteur un cadre de référence plus proche de son quotidien. La raison d'être de ces images est de rendre la publication plus attrayante aux yeux du client potentiel et d'avoir un impact sur son esprit par leur valeur didactique intrinsèque. Particulièrement appréciées, les planches sont réutilisées dans de nombreuses éditions italiennes et font

²² *Ibid.*, p. 65.

²³ Publié en 1499 auprès du vénitien Aldo Manuce, le *Hypnerotomachia Poliphili* (*Songe de Poliphile*) raconte l'histoire d'une quête amoureuse teintée de mysticisme. L'ouvrage est illustré de 168 xylographies qui connaissent une large diffusion au XVI^e siècle: Olimpia PELOSI, *L'«Hypnerotomachia Poliphili» tra iconografia e iconologia*, dans : *Letteratura italiana e arti figurative*, actes d'un colloque, Florence, 1988, pp. 417-432.

l'objet de reproductions plus ou moins fidèles qui vont être diffusées dans des centres d'impression dépassant de loin les frontières de la péninsule²⁴. Les compositions se cristallisent bientôt dans la mémoire visuelle du spectateur et contribuent à augmenter la connaissance des mythes gréco-romains.

La gravure du mythe de Callisto figure directement sous la rubrique « *Cap. XIII De Ioue & Calisto* » qui annonce de qui traitera l'histoire décrite sous l'image. Le récit est synthétisé selon le principe de l'image simultanée²⁵ : une composition unique inclut les différents moments jugés les plus importants ou les plus représentatifs par l'illustrateur. Le sens de lecture, de la gauche vers la droite, correspond à la succession des événements dans le temps. En outre, le découpage chronologique est marqué visuellement par des éléments de séparation artificiels disposés entre les diverses scènes, comme le grand arbre sur la gauche et un vide béant entre les deux ultimes épisodes.

La première scène figurée est celle de la séduction de Callisto par Jupiter sous les traits de Diane. Les deux femmes portent de longues et simples tuniques dont les plis tombent jusqu'au sol. Enlacées tendrement, Callisto et la « fausse » Diane ont leurs visages très proches : elles sont sur le point de s'embrasser. La résistance opposée par la nymphe au dieu ne se lit pas dans l'image et on peine à déterminer l'identité des partenaires. Jupiter serait-il celui qui retient de sa main gauche le visage de celle qui devrait alors être identifiée à Callisto ?

L'épisode suivant figure légèrement en retrait par rapport aux deux scènes qui l'entourent, mais occupe un espace plus large et une position centrale dans la composition. Le langage des gestes permet de reconnaître la situation : sur la rive droite d'un bassin d'eau, Callisto se fait dévêtir par deux de ses compagnes. De l'autre côté, on voit Diane à la tête d'un groupe de femmes, qui hausse son index et tend sa main droite en direction de Callisto. L'exclusion de la troupe de nymphes est sur le point d'être décidée, car la grossesse de Callisto va être révélée une fois que son ventre sera dénudé. Les éléments restants visent à peupler la composition afin de préciser le contexte : deux nymphes ont déjà suivi l'invitation de leur maîtresse et se baignent dans l'eau, tandis qu'une autre tient en main un arc, attribut des chasseresses tout comme les carquois éparpillés à l'avant de la scène.

Le dernier épisode, situé à l'extrême droite de la composition, figure le châtiment de la nymphe advenu peu après l'exclusion de la troupe de Diane. Junon est outrée en voyant la fécondité de Callisto qui vient de donner naissance à Arcas. Celui-ci est représenté par une figurine indistincte qui gît sur le sol, entre les jambes de sa mère. La déesse lève son bras et s'apprête à punir la femme qui a séduit son mari. La métamorphose qui s'ensuit n'est

²⁴ Gerlinde HUBER-REBENICH, *L'iconografia della mitologia antica tra Quattro e Cinquecento. Edizioni illustrate delle Metamorfosi di Ovidio*, dans : *Studi umanistici piceni*, 12, 1992, pp. 123-133.

²⁵ La thématique a été étudiée par Kurt WEITZMANN, *Illustration in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton, 2^e éd. 1970.

cependant pas représentée en cours, mais c'est par la tête de l'ourse qui dépasse timidement de la forêt que le lecteur saisit l'issue de l'épisode.

Un aspect notable de cette xylographie réside dans le fait que les personnages ne sont que très peu caractérisés par les attributs grâce auxquels on les identifie dans d'autres exemples. Diane ne porte pas le diadème au croissant de lune qui caractérise la déesse dans son iconographie traditionnelle, Junon n'est ni couronnée ni associée à l'image du paon et il est malaisé de faire la distinction entre Jupiter/Diane et Callisto dans la première scène de séduction²⁶. Quant au rendu du volume, il reste encore sous influence médiévale et n'atteint pas le réalisme qu'il connaît à cette même époque dans la peinture sur support indépendant. Les visages inexpressifs ne dégagent que peu d'émotions tandis que les tenues très simples se confondent. La proximité du texte justifie en partie un moindre besoin de précision. Néanmoins, force est de constater que dans une édition latine des *Métamorphoses* de 1526, inspirée de l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, l'illustrateur ressent le besoin d'ajouter le nom des personnages mythologiques afin de permettre une identification plus aisée des acteurs principaux (fig. 2).



Fig. 2. Le mythe de Callisto, dans : *Metamorphosis cum luculentissimis Raphaelis Regii enarrationibus* (), 1526, Toscolano, éd. Alessandro Paganini, II, p. 39. (Paris, Bibliothèque nationale).

L'adjonction des inscriptions s'explique par la valeur pédagogique de l'ouvrage : le texte latin s'adresse en premier lieu à un public humaniste et il est probablement utilisé comme manuel dans les universités²⁷. La compréhension des scènes est cependant complexifiée par l'inversion de la lecture chronologique gauche – droite à laquelle le spectateur occidental est habitué, car le dévoilement de la grossesse de Callisto « précède » la rencontre amoureuse, située dans la partie droite de la composition. L'importance du

²⁶ Pour les attributs des divinités : *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, dir. H.C. ACKERMANN et J.-R. GISLER, Zurich, 1981-1999.

²⁷ GUTHMUELLER, *op. cit.* (1981), p. 179 et p. 182.

texte prime donc ici sur celle de l'image : la permutation dans la succession des scènes importe peu à partir du moment où l'on reconnaît les personnages, mis en évidence par les inscriptions.

Dans certains cas, ce type d'intervertissement peut résulter du report direct du prototype sur la planche de gravure²⁸. Lors de l'impression, le modèle copié apparaît alors à l'envers. L'exemple de la gravure de 1526 atteste dans tous les cas la popularité du modèle vénitien de 1497 et témoigne de la qualité variable des reproductions à une époque où le marché est submergé d'éditions illustrées des *Métamorphoses*.

Au-delà de la popularité et des aspects pratiques concernant la reproduction de la gravure de 1497, une question essentielle se pose quant à l'attitude adoptée par le dessinateur face à un sujet peu connu et absent du répertoire iconographique traditionnel. Confronté à une thématique nouvelle, l'artiste avait plusieurs possibilités. L'option la plus évidente était celle de se référer au texte auquel l'illustration était destinée. L'attention portée à des motifs tels que l'arc et le carquois accrochés à la branche de l'arbre – détails spécifiés au détour d'une courte phrase descriptive – va en effet dans cette direction²⁹. L'auteur dit ensuite : « *Dès que Callisto sentit que le baiser était d'un homme et non d'une femme, elle fut effrayée ; et elle ne put rien contre Jupiter qui prit plaisir d'elle en la forçant* »³⁰. La tendresse et la complicité mises en scène par ce couple de femmes enlacées ne laisse pas transparaître le refus de Callisto et exclut l'idée de contrainte. Ce mode de représentation a un impact direct sur la compréhension du récit. Au lieu de voir en Callisto la victime d'un dieu désireux de rapports charnels, cette dernière en devient une actrice à titre égal. Cette interprétation de l'image correspond à l'explication allégorique suivant le récit. Celle-ci est inspirée de leçons latines tenues à l'Université de Bologne par Giovanni del Virgilio dans la première moitié du XIV^e siècle³¹. Un avertissement de caractère moral est fourni au lecteur, qui apprend la véritable raison de la métamorphose animale : la femme est semblable à l'ourse, qui selon les philosophes est vouée à la corruption³². Plus loin, l'auteur fait d'Arcas le fils d'une prostituée, ce qui montre que Callisto est

²⁸ Frédéric Saby, *L'illustration des Métamorphoses d'Ovide à Lyon (1510-1512). La circulation des images entre France et Italie à la Renaissance*, dans : *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 158, 2000, p. 18.

²⁹ « *voyant Jupiter, elle posa l'arc et les flèches par-dessus une belle branche de l'arbre* », traduction personnelle d'après Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1497, Venise, éd. Zoane Rosso, II, Cap. XIII., « *uedendo Ioue puose larco & la saete sopra uno bello celpo di arbore* ».

³⁰ Traduction personnelle d'après Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1497, Venise, éd. Zoane Rosso, II, Cap. XIII., « *Doue chalisto subito sentite lo baso essere di huomo & non feminile fue spauentata ; & non potendo contra a Ioue : prese piacer di lei aforzandola* ».

³¹ Gerlinde Huber-Rebenich, *Der Metamorphosen-Kommentar des Giovanni del Virgilio*, dans : *Der antike Mythos und Europa*, 1997, Berlin, p. 20.

³² Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1497, Venise, éd. Zoane Rosso, II, Cap. XIII.

Fig. 3. Michele Giambono (attr. à), *La Visitation*, 1450-1451, Venise, Basilica San Marco (Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 18, 1992, Cat. Nr. 40, p. 172).



bel et bien tenue pour responsable de l'acte de fornication avec Jupiter³³. Le concepteur de la composition de 1497 avait-il ce commentaire en tête lorsqu'il transposa la fable de Callisto en image?

En réalité, des circonstances supplémentaires peuvent justifier le mode de représentation. Comme nous l'avons soulevé précédemment, l'artiste est confronté à l'absence d'un prototype ancien figurant le mythe de Callisto. Outre l'inspiration tirée du récit antique ou de son interprétation allégorique, l'illustrateur a pu recourir à une source visuelle extérieure au contexte mythographique pour raconter en image la rencontre entre Callisto et la « fausse » Diane. Un exemple très proche dans le temps et l'espace de la parution de *Ovidio Metamorphoseos vulgare* en 1497 peut être vu dans la chapelle des Mascoli, fondée en 1430 au sein de la basilique Saint-Marc de Venise (fig. 3)³⁴. L'artiste vénitien Michele Giambono y réalise entre 1433 et 1451 un cycle de mosaïques figurant cinq scènes de la Vie de la Vierge, parmi lesquelles la *Visitation*³⁵.

³³ *Ibid.*

³⁴ Michelangelo MURARO, *The statutes of the Venetian "arti" and the mosaics of the Mascoli chapel*, dans : *Art Bulletin*, 43, 4, 1961, pp. 263-273.

³⁵ On s'accorde généralement à attribuer les personnages à Giambono, alors que le décor architectural serait l'œuvre de Jacopo Bellini : Cristina PESARO, *Michele Giambono*, dans : *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 18, 1992, pp. 41-42.



Fig. 4. *La Visitation*, dans : *Codex Egberti*, fin X^e siècle, Ms. 24, Trèves, Stadtbibliothek, fol. 10v. (fac-similé 1961, Bâle).

La disposition de Marie et de sa cousine Élisabeth s'écarte des représentations courantes de l'époque par le contact direct des visages, la proximité de leurs corps faisant elle aussi figure d'exception³⁶. Au regard de la gravure figurant le couple de Callisto et Jupiter de 1497, on peut supposer la circulation d'un modèle commun dans les ateliers vénitiens du XV^e siècle. Un lien formel avec des sources iconographiques plus anciennes suggère l'existence d'un prototype séculaire pour représenter la *Visitation* dans ces formes spécifiques (fig. 4)³⁷. Le modèle utilisé, contrairement à l'iconographie du mythe de Callisto, découlerait donc d'une tradition figurative bien établie dans le temps.

Par ce recours à un transfert iconographique, la scène païenne adopte le caractère d'un épisode biblique plus familier au XV^e siècle que le mythe ovidien, encore peu connu. L'actualisation des scènes mythologiques par des allusions aux décors architecturaux vénitiens et d'autres renvois à l'art religieux visibles dans les gravures de la série de 1497 relèvent d'une même démarche³⁸. Il s'agit de rendre le sujet représenté plus facilement assimilable en le rapprochant d'images connues par le lecteur. Il en résulte une contagion entre iconographie sacrée et profane³⁹. Dans notre cas, elle trouve peut-être son origine dans le lien existant entre la *Visitation*, épisode biblique entièrement

³⁶ Voir par exemple: Fra Angelico, *Visitation*, 1433-1434, Cortona, Museo Diocesano et Rogier van der Weyden, *Visitation*, ca 1445, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

³⁷ D'autres exemples sont attestés : la *Visitation* du diptyque en ivoire de Genoels-Elderen, VIII^e siècle, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire et la *Visitation* d'un chapiteau catalan, fin XII^e siècle, Paris, Musée national du Moyen Âge, Cl. 19001.

³⁸ GUTHMUELLER, *op. cit.* (1981), p.183.

³⁹ La même attitude s'observe sur un coffre de mariage florentin consacré au mythe de Callisto. Diane y porte le nimbe, élément normalement réservé uniquement aux personnes bibliques ou aux saintes : Karinne SIMONNEAU, *Diana, Callisto and Arcas : a matrimonial panel from the Springfield Museum of Fine Arts*, dans : *Renaissance Studies*, 21, 1, 2007, pp. 44-61.

centré sur la grossesse de Marie et Élisabeth et le mythe de Callisto, où cette même grossesse apparaît d'une importance déterminante dans le déroulement du récit, en scellant le destin tragique de la nymphe jusqu'à son élévation au ciel.

Le deuxième épisode du mythe de Callisto illustré dans la gravure de l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* est représenté au centre de la composition (fig. 1). Le manquement à la chasteté de la nymphe est révélé à toutes et la protagoniste est confrontée à Diane. Cependant, le ventre de celle qui est sur le point d'accoucher – censé être rond – n'est pas mis en relief par rapport à sa fine silhouette. Cette pudeur dans la figuration de la grossesse se retrouve dans la peinture d'histoire des anciens Pays-Bas, où le sujet de *Diane et Callisto* jouit d'une grande popularité dès la fin du XVI^e siècle⁴⁰.

Servant souvent de prétexte au rendu virtuose de jeunes femmes dénudées au sein de paysages, le *Dévoilement de la grossesse de Callisto* plaît également pour les connotations moralisatrices que le spectateur peut, s'il le veut, y associer⁴¹. En effet, l'exemple de Callisto met les jeunes filles en garde des conséquences qui les guettent si elles ne veillent pas à préserver leur virginité⁴². On note une différence cruciale dans la représentation des nymphes. Le XVII^e siècle tend à dévoiler le corps des nymphes sans pudeur et de façon sensuelle (fig. 5), alors que les gravures de 1497 ne faisaient qu'esquisser les poitrines des nymphes. Le but des illustrations n'est de toute évidence pas de stimuler érotiquement le lecteur. Bien que la nudité ne soit représentée que lorsque la narration le requiert, les xylographies du livre illustré ont toutefois été soumises à la censure des autorités vénitienes pour leur « manque de pudeur »⁴³. Les *Métamorphoses* étant traduites en langue vulgaire, elles s'adressent à un public varié, considéré comme moralement à risque par le clergé. Cela explique ce cas de censure particulièrement précoce dans l'histoire de l'imprimerie vénitienne⁴⁴. L'exemple nous permet de mesurer l'évolution des mentalités quant à la figuration de la nudité féminine, qui s'impose au XVI^e siècle. Outre cette évolution, d'autres éléments persistent dans les représentations plus tardives du mythe de Callisto. Le bassin d'eau, souvent au centre des compositions, crée une distance spatiale entre Diane et Callisto. C'est ainsi que les artistes matérialisent l'écart – de nature également

⁴⁰ Eric Jan SLUIJTER, "Herscheppingen" in *prenten van Hendrick Goltzius en zijn kring*, dans : *Delineavit et Sculpsit*, 5, 1990, p. 9.

⁴¹ Au sujet de cette ambivalence entre forme et morale dans les peintures mythologiques, voir : Carlo GINZBURG, *Titién, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle*, dans : *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, 1989, pp. 113-139 et Eric Jan SLUIJTER, *Rubens and the Female Nude*, Amsterdam, 2006, pp. 143-194.

⁴² Eric Jan SLUIJTER, *De "heydensche fabulen" in de schilderkunst van de Gouden Eeuw : schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leyde, 2000, pp. 112-115.

⁴³ Le texte latin est cité dans : Bodo GUTHMUELLER, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Rome, 1997, p. 240.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 247.



Fig. 5. Hendrick Goltzius (d'après), *Diane et Callisto*, 1590 (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, RP-P-1882-A-6369).

moral – entre la déesse de la chasteté et Callisto, actrice d'un comportement impudique. Qu'il s'agisse d'un espace circulaire délimité ou plutôt d'une rivière, on peut l'assimiler à la « source sacrée » mentionnée par Ovide et dont Callisto se voit exclue par Diane.

Dans la gravure de 1497, l'artiste représente le troisième et dernier épisode, à savoir le châtement de Callisto, de façon caractéristique (fig. 1) en évitant subtilement la figuration de la métamorphose. Le bras levé de Junon indique l'imminence de la transformation, mais la conséquence du geste n'est suggérée que timidement par la tête d'ourse qui dépasse de la forêt. Cette juxtaposition du moment précédant la métamorphose ou succédant à celle-ci n'équivaut pas à l'enchaînement du récit, « où le changement s'impose par sa qualité mouvante »⁴⁵. Cette gêne se retrouve dans d'autres gravures de la même série et transparait également dans les explications allégoriques⁴⁶. Le changement physique d'un règne à l'autre défie les lois de la nature et en même temps celles de la foi chrétienne. C'est pourquoi la métamorphose est

⁴⁵ AMIELLE, *op. cit.*, p. 195

⁴⁶ Les nymphes Lotos, Cypris et Cyra sont représentées comme arbres avec des têtes humaines. Les seules figures hybrides mi-humaines mi-animales sont les centaures et Lyncée, qui a une tête de lynx, mais un corps humain.

souvent interprétée comme un processus d'ordre moral⁴⁷. Le changement de forme est donc compris comme un phénomène intérieur et transcendant qui marque un changement dans l'état d'esprit de l'être métamorphosé.

Le mythe de Callisto dans la gravure lyonnaise, deuxième tiers du XVI^e siècle

Une deuxième série de gravures à large diffusion où figure le mythe de Callisto provient de Lyon, ville dans laquelle le modèle italien a abondamment été reproduit⁴⁸. En 1543, sont publiées chez Étienne Dolet les *Œuvres* de Clément Marot. Elles contiennent une traduction moderne des deux premiers livres des *Métamorphoses*. L'empreinte de l'humanisme renaissant se reflète dans le texte, qui s'efforce de restituer les propos d'Ovide sans y chercher de vérité métaphysique⁴⁹. En 1550, ces écrits sont publiés dans une édition illustrée des *Œuvres*, où on retrouve la représentation du mythe de Callisto. Les mêmes gravures apparaissent ensuite dans les *Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide* de Clément Marot et Barthélemy Aneau, publiés chez l'éditeur lyonnais Rouillé en 1556. Tandis que les xylographies vénitienes synthétisaient le mythe de Callisto en une seule composition, l'artiste le représente ici en deux illustrations.



Fig. 6. *Le mythe de Callisto* (1) dans : Clément Marot et Barthélemy Aneau, *Les Trois premiers livres de la « Métamorphose » d'Ovide*, 1556, Lyon, éd. Guillaume Rouillé, p. 137 (fac-similé, 1997, Paris).

Dans la première gravure figurent deux épisodes du mythe de Callisto au sein d'une frise narrative où se côtoient des scènes chronologiquement séparées, comme dans l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* (fig. 6). Une évolution se marque par rapport à la composition italienne, où les personnages étaient

⁴⁷ GUTHMUELLER, *op. cit.* (1997), p. 57.

⁴⁸ SABY, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹ AMIELLE, *op. cit.*, p. 138.

disposés côte à côte et les diverses scènes séparées par des éléments de décor. Dans la gravure de Lyon, l'illustrateur échelonne les scènes en profondeur et fait preuve d'une plus grande maîtrise de la perspective. Au premier plan, on aperçoit la séduction de Callisto par Jupiter. Sur le bord gauche est représenté un arbre auquel pendent un carquois et un arc. Les attributs de la chasseuse Callisto sont exposés au regard de manière nettement plus apparente que dans la gravure vénitienne de 1497. Leur abandon est généralement interprété comme signe d'ouverture à l'amour ou à l'acte charnel⁵⁰. Ce motif mérite notre attention dans la mesure où il constitue, dans des œuvres postérieures, une sorte de rappel visuel de la scène de séduction. Ainsi, le Néerlandais Cornelis Cort ajoute ces éléments dans sa gravure d'après le fameux *Diane et Callisto* peint par le Titien alors qu'ils sont absents de l'original du maître (fig. 7)⁵¹.

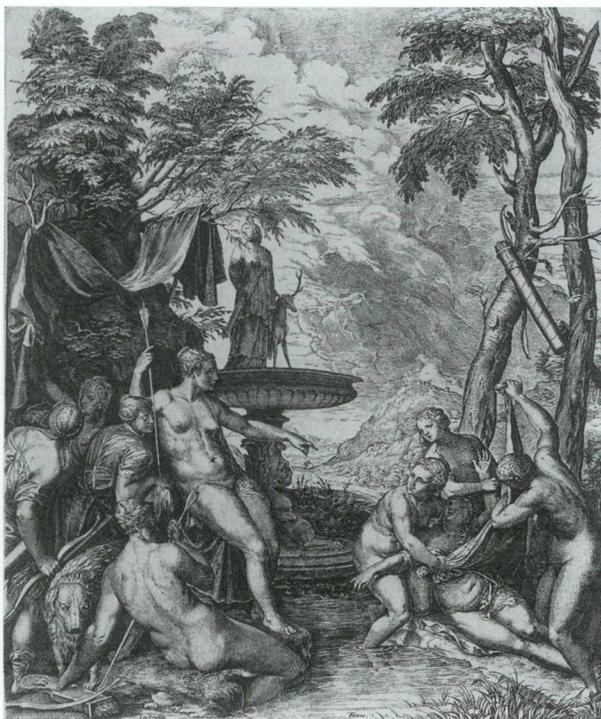


Fig. 7. Cornelis Cort d'après Titien, *Diane et Callisto*, 1566 (*The new Hollstein. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, Rotterdam, 2000, 2, Nr. 189).

En poursuivant la lecture de la gravure lyonnaise, on aperçoit Callisto et Jupiter en pleins ébats amoureux. Le roi des dieux est représenté de manière insolite par rapport à d'autres sources iconographiques. Il garde les traits d'un

⁵⁰ Michel BOILLAT, *Les Métamorphoses d'Ovide : thèmes majeurs et problèmes de composition*, Berne, 1976, p.141.

⁵¹ Titien, *Diane et Callisto*, 1556-1559, Édimbourg, National Gallery of Scotland, NGL 059.46.

homme et non ceux de Diane, dont il a pourtant emprunté l'apparence pour séduire Callisto. Il ressort un effet comique de cet homme aux cheveux courts qui porte manifestement la parure d'une femme. En effet, les multiples couches de robes bouffantes s'apparentent de près aux tenues portées par Callisto et par Junon dans la gravure suivante (fig. 8). La main de Jupiter plonge sous la jupe de la nymphe afin de parvenir à l'accouplement ambitionné. L'attitude de Callisto face au dieu laisse perplexe. La nymphe enlace de ses deux bras les épaules de son partenaire, comme s'il s'agissait de son amant. Ceci dit, elle tourne son visage vers le lecteur et ses arcades sourcilières retombent, comme pour exprimer son mécontentement. Le mouvement de sa jambe gauche est également ambigu. Callisto tente-t-elle de se défendre ou bien écarte-t-elle les jambes en guise d'invite à Jupiter ? Son comportement induit une impression cocasse qui reflète le caractère théâtral du jeu de séduction. À l'âge baroque, cet aspect du mythe sera abondamment exploité par Francesco Cavalli dans son opéra *La Calisto* de 1651⁵².

En retrait de la scène de séduction, figure ensuite le dévoilement de la grossesse de Callisto. Comme dans la gravure de l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, la nymphe est entourée par deux de ses compagnes, qui ont déjà abandonné leurs vêtements et l'aident à en faire de même. Elle semble cependant hésiter et porte le bras gauche à son ventre, afin de cacher son état. La pose évoque celle de la *Venus pudica* dont le prototype, beaucoup copié et apprécié, remonte à la *Venus Medici* antique⁵³. Déjà plongées dans l'eau de la rivière qui sépare les deux groupes, Diane et deux de ses nymphes sont tournées vers Callisto. Elles font des gestes dans sa direction pour lui interdire l'accès à la source ou simplement pour la chasser du groupe. Dans cette première illustration, l'artiste lyonnais consacre donc son attention aux deux moments clés du récit de Callisto, où la nymphe conserve encore son apparence humaine⁵⁴.

La deuxième illustration se focalise quant à elle sur les épisodes de Callisto-ourse (fig. 8). La lecture de la composition débute par la scène centrale, qui reflète une grande violence. Junon, que la couronne distingue comme reine des cieux, s'apprête à frapper le personnage à ses pieds. De la main gauche, elle maintient au sol sa victime, soumise et présentée à quatre pattes, en la saisissant par les cheveux. Cette dernière a un visage, des mollets et des pieds de nature humaine alors que le reste de son corps, couvert de poils, la rapproche d'une ourse. Il s'agit bien de Callisto, figurée en pleine transformation. Un écart se marque par rapport à l'*Ovidio Metamorphoseos*

⁵² Wendy HELLER, *Emblems of eloquence : Opera and women's voices in seventeenth-century Venice*, Berkeley, 2003, pp. 178-201 et Jennifer WILLIAMS BROWN, *Francesco Cavalli : La Calisto*, Middleton, 2007, p. XIV.

⁵³ Un grand merci à Didier Martens de nous avoir signalé cette proximité typologique qui se vérifie dans : *Venus. Bilder einer Göttin*, catalogue d'exposition, Munich, 2001, Nr. Z.6-8.

⁵⁴ L'état des différentes versions gravées que nous avons étudiées ne permet pas d'identifier les deux personnages figurés à la lisière de la forêt.

vulgare, où le graveur refusait de représenter une métamorphose « littérale », optant dans la scène de châtement pour l'apparence encore humaine de Callisto et suggérant la métamorphose uniquement par la tête d'ourse dépassant de la forêt (fig. 1). La figuration de Callisto en une personne hybride mi-humaine, mi-ourse est relativement rare dans les représentations du mythe. Les artistes optent généralement soit pour la forme humaine, soit pour la forme animale.



Fig. 8. *Le mythe de Callisto* (II) dans : Clément Marot et Barthélémy Aneau, *Les Trois premiers livres de la « Métamorphose » d'Ovide*, 1556, Lyon, éd. Guillaume Rouillé, p. 142 (fac-similé, 1997, Paris).



Fig. 9. Hendrick Goltzius (d'après), *Junon transforme Callisto en ourse*, 1590 (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, RP-P-1882-A-6370).

La difficulté technique de combiner un corps de jeune fille à celui d'une ourse sauvage s'ajoute aux questions d'ordre moral citées plus haut.

Le Néerlandais Hendrick Goltzius illustre le même épisode, mais procède de manière différente (fig. 9). Il conserve à Callisto son corps de femme et lui associe des pattes antérieures et une tête d'ourse. Dans son récit, Ovide détaille les différentes étapes de la métamorphose de Callisto de manière rigoureuse. Il est intéressant de noter que la gravure de Lyon et celle de Hendrick Goltzius portent l'attention sur un même détail : Junon tient Callisto par ce qui lui reste de sa longue chevelure. Lors de la métamorphose en animal, les cheveux se détachent et sont remplacés par de courts poils d'ourse. Ainsi, ce dernier groupe de gravures se caractérise par un étonnant réalisme dans la représentation de la métamorphose, qui contraste fortement avec les premières gravures italiennes.

Le motif suivant de la composition lyonnaise figure Arcas, le fils de Callisto, devenu chasseur comme sa mère. Tombant un jour sur l'ourse Callisto, il tire son arc et s'apprête à la tuer. Accroupi, l'animal est présenté dans une position proche de celle d'un être humain. Rien d'étonnant en soi, puisque telle était bel et bien la forme antérieure de l'ourse. Il est cependant intéressant de constater que la relation étroite entre l'homme et l'ours, tant au niveau physique que comportemental, est soulevée dans de nombreux textes anciens. L'ours se caractérise par sa force corporelle. Il sait courir, nager et pêcher, il est un des seuls animaux à pouvoir se lever sur ses pattes arrières et s'accouple selon les croyances populaires à la manière des hommes et des femmes, couchés et enlacés⁵⁵. Lorsque se met en place le système scholastique des sept péchés capitaux, l'ours, et plus particulièrement la femelle, est associé à la luxure⁵⁶. Rappelons aussi que dans l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare*, le commentateur mettait en relation les connotations négatives de l'ourse avec la « corruption » propre au sexe féminin⁵⁷.

Suivant le récit d'Ovide, la gravure de Lyon met l'accent sur le matricide sur le point de survenir. Mais celui-ci va bientôt être empêché par la main de Jupiter qui émerge des nuages. La divinité s'apprête à emporter la mère et son fils dans le domaine céleste, figuré par un espace étoilé. Le motif de la main sortant d'un nuage constitue dans l'art religieux un des plus anciens symboles de Dieu le Père. Liée à l'interdiction juive de représenter Dieu de manière anthropomorphe, la main constitue pour les fidèles une possibilité d'imaginer la présence divine⁵⁸. Très fréquent dans des manuscrits des XII^e et XIII^e siècles, le motif disparaît cependant à la Renaissance, qui tend à humaniser

⁵⁵ Michel PASTOUREAU, *L'ours : histoire d'un roi déchu*, Paris, 2007, pp. 90-97.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁷ Giovanni Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, 1497, Venise, éd. Zoane Rosso, II, Cap. XIII.

⁵⁸ François BOESPFLUG, *Dieu et ses images. Une histoire de l'éternel dans l'art*, Montrouge, 2008, p. 15.

l'apparence du divin⁵⁹. Il s'agit de l'unique représentation de « main divine » présente dans la série de 1550. Il est néanmoins intéressant de relever le parallélisme implicite établi entre Jupiter, Dieu de l'Olympe et le Dieu des chrétiens, tous deux synonymes d'une puissance supérieure.

La dernière scène représentée dans le coin supérieur droit de la composition lyonnaise figure Junon sur son char tiré par un paon. Jalouse de la place accordée à Callisto dans le domaine céleste, elle plonge dans la mer et va solliciter l'aide de Téthys et d'Océan. Depuis ce jour, les constellations de la Grande et de la Petite Ourse ne se couchent jamais et tournent perpétuellement autour du pôle Nord. Cet épisode est ajouté par Ovide pour livrer une explication de type étimologique au phénomène astrologique. Il n'est pas d'une grande importance dans l'histoire de Diane et Callisto et n'est que rarement représenté dans l'art. Le cycle narratif du mythe de Callisto est ainsi bouclé par la figuration des cinq épisodes jugés les plus significatifs, dans l'espace restreint de deux xylographies.

L'étude des premières gravures du mythe de Callisto révèle la manière dont un type iconographique nouveau se constitue à une époque où les sujets mythologiques font leur entrée dans la culture visuelle de l'Europe occidentale. Dans un premier temps, les rapports de force entre le texte et l'image sont particulièrement apparents. Les attributs des personnages mythologiques sont rares et certains graveurs insèrent des caractères latins à l'intérieur des illustrations. L'image a certes un impact sur la première appréhension du récit, mais l'interprétation voulue est livrée par le commentaire. Les sources d'inspiration de la représentation sont multiples et peuvent se rapprocher de l'histoire chrétienne ou même de la vie quotidienne afin de rendre la narration mythologique, encore peu connue, plus proche de la culture visuelle du lecteur.

Dans l'évolution des représentations du mythe de Callisto entre 1497 et 1550, l'importance croissante attribuée à l'image et l'anthropocentrisme caractéristique de la Renaissance deviennent manifestes. Les dessinateurs ont recours à des effets de grande théâtralité, font preuve d'érudition en renvoyant à des prototypes antiques et dévoilent les courbes sensuelles des corps féminins avec une liberté nouvelle. Les récits mythologiques sont entre-temps mieux connus et les gravures souvent plus proches du texte ovidien. Les scènes sont plus faciles à identifier, ce qui annonce une indépendance nouvelle par rapport au texte. Le récit mythologique est scindé en un nombre de compositions de plus en plus important. L'image se développe dans une société qui voit les représentations mythologiques se propager dans la gravure, la peinture et les arts décoratifs.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 292.

LES NON-DITS DES PORTRAITS GRAVÉS D'HENRI BLES

CLAUDE GILLET

Non-dit : ce qui se comprend,
bien que non exprimé.

Dictionnaire Hachette

Introduction : la première chance de Henri Bles

La vie d'Henri Bles, alias Henry de Patenir¹, a son mystère. En effet, aucun document officiel, aucun texte d'archive n'a jusqu'à présent été mis à jour qui puisse éclairer directement sa biographie. Même ses œuvres, en fait celles qu'on lui attribue, ne font jamais mention de leur auteur. En 1567, Guichardin parle bien d'un Henrico de Dinant décédé ; Vasari, en 1568, cite vaguement un Enrico di Binat mais ni l'un ni l'autre ne fait mention de Bles.

C'est un recueil, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, paru en 1572, comportant les portraits d'une vingtaine de peintres actifs aux Pays-Bas, chacun identifié par un court poème que leur consacre Dominique Lampson, qui le sauve de l'anonymat². Bles a ainsi la chance de figurer (Fig.1, A) dans un des premiers livres d'histoire de la peinture alors que certains de ses collègues pourtant plus renommés en sont absents³. Les

¹ D'après l'écriture du registre de la Guilde St Luc d'Anvers. Cette identification a été proposée en 1884 par H. Hymans dans sa traduction française du livre de Van Mander. Voir C. Gillet, *À la recherche de Henri Bles* ; Actes du colloque « *Autour de Henri Bles* », sous la direction de J. Toussaint, Namur, 2000, Vol. 21, pp. 285-289.

² Cet ouvrage publié par Dominique Lampson a fait l'objet d'une édition critique par Jean Puraye, éditée chez Desclée De Brouwer en 1956.

³ Par exemple, Hans Memling, Gérard David.

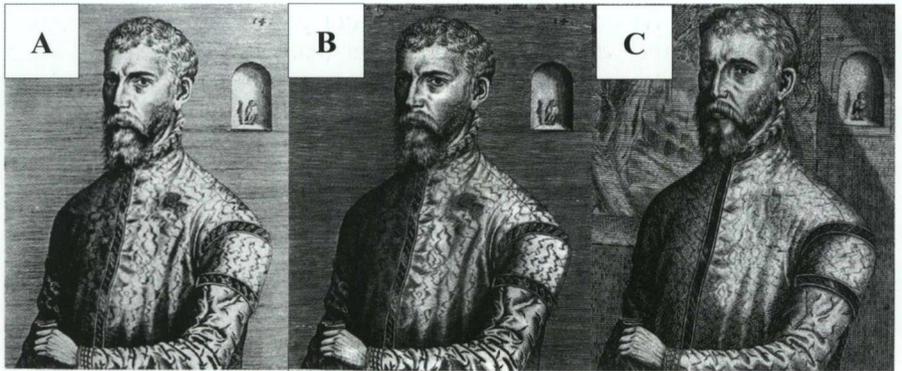


Fig 1. Les trois portraits d'Henri Bles parus respectivement en 1572 (A), 1600 (B) et 1610 (C) dans des éditions successives des «Effigies des peintres célèbres».

En vue de leur comparaison, nous avons retourné le portrait de 1610 qui, originellement dans cette édition, est inversé par rapport aux deux autres.

Le texte situé dans la partie supérieure du portrait B se lit : «Bubonem pro nota tabulis suis appinxit vixitque circa an. 1550».

planches gravées de ces « Effigies » passeront dans d'autres mains après le décès de leur premier éditeur, la veuve Cock ; elles illustreront jusqu'au XVIII^{ème} siècle bon nombre de « vies de peintres ». Ainsi, en 1604, Karl Van Mander, dans son *Schilder-boeck*, traduit les textes de Lampson en néerlandais. Il y ajoutera quelques anecdotes de son cru. C'est lui qui transforme Henri Bles en Henri met de Bles, grammaticalement plus correct pour un néerlandophone mais sans rapport évident avec la physionomie de son portrait⁴. Les autres réimpressions n'apportent rien de neuf⁵. Toutefois, les éditions de 1600 et de 1612 se singularisent respectivement par une phrase (Fig.1, B) et un dessin assez mystérieux (Fig.1, C). On peut se poser quelques questions sur la pertinence de ces nouveaux éléments et notamment sur la signification symbolique que véhicule le dessin. Dans quelle mesure l'image de Bles s'éclaire-t-elle de ces apports ultérieurs ? Mais aussi, quelle part de pensée, de sentiments intimes son autoportrait ne trahit-il pas ? Pour décrypter ces empreintes du passé, remonter le temps à la recherche de notre paysagiste, nous allons mettre en jeu une sorte d'archéologie de la vie. Dans cette démarche, nous essayerons

⁴ A. Piron, *Joachim Le Patenier, Henri Blès, Leurs vrais visages*, Gembloux, 1971, p.64 ; C. Gillet, *Henri Bles était-il atteint de piébaldisme ?* dans : *Annales de la Société Archéologique de Namur*, 2005, 79, pp. 67-72.

⁵ Pour des informations détaillées sur les diverses éditions du livre de la veuve Cock, voir l'édition critique de Jean Puraye, *op. cit.*, note 2.

de dévoiler par un raisonnement inductif ce qui peut se cacher au profond de ces images, sources de réalités. En mettant notre réflexion en résonance avec l'actualité de nos connaissances sur le monde social et culturel de la Renaissance, notre dessein sera de jeter quelques pans de lumière sur la présence vivante d'Henri Bles

Les non-dits du portrait lui-même

Dans l'édition originale, l'effigie de Bles a été gravée d'après un autoportrait⁶. A. Roesch estime que Jérôme Cock se serait chargé lui-même du burin alors que pour J. Puraye, il proviendrait d'un stock anonyme conservé à l'officine des « Quatre Vents »⁷. Il n'y a pas de raison de supposer que cette effigie, non signée, n'ait pas pour origine une représentation fidèle car on sait que la plupart des autres estampes ont été gravées d'après des dessins originaux⁸. Elle conserve d'ailleurs l'attitude avantageuse avec laquelle Bles a dû se représenter dans son propre portrait⁹ : celle d'un homme énergique et déterminé. Il se donne la prestance altière d'un gentilhomme par l'élégant pourpoint qu'il porte, vêtement normalement réservé aux hautes classes. Au lieu des habituels pinceaux, attribut de bon nombre de ses confrères dans les *Effigies*, il serre en main une paire de gants avec une certaine affectation. Ces gants sont aussi chargés de symboles puisqu'ils étaient alors une des marques du rang social des patriciens et des hauts dignitaires civils ou religieux¹⁰. Tout dans cette assurance voulue trahit donc sa volonté de s'élever au-dessus de son statut d'artisan. Il y a un parallélisme frappant entre cette attitude revendicatrice et celle qu'Albrecht Dürer empruntait en 1498 pour se portraiturer (Fig.2, A).

⁶ A. Piron, *op. cit.*, note 4, C. Gillet, *op. cit.*, note 1. S'agirait-il du tableau repris dans l'inventaire des Barberini de 1648-49 sous la description *Tête d'un peintre avec une petite chouette* ? M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975, p.209. ; W. S. Gibson préfère à cette hypothèse celle de la copie peinte d'après la planche gravée des *Effigies*, *The man with the little owl : The legacy of Herri Bles*, dans : *Herri met de Bles : Studies and explorations of the world landscape tradition*, Brepols, 1998, pp.131-142. Difficile de trancher en l'absence du document !

⁷ *In de viert Winden*. C'est le nom de la maison d'édition de gravures d' Hieronimus Cock. Ce dernier était à la fois peintre, imprimeur, marchand d'estampes mais aussi graveur. Pour la discussion en question, voir J. Puraye, *op. cit.*, note 2.

⁸ J. Puraye, *op. cit.*, note 2.

⁹ « On n'est jamais si bien servi que par soi-même » (vieux proverbe). Plus littéraire, parlant des autoportraits, G. Minois écrit : « On veut façonner sa propre image, s'auto-justifier et s'immortaliser dans la pose que l'on a choisie », *Histoire du mal de vivre, de la mélancolie à la dépression*, Paris, 2003, p. 478.

¹⁰ M. Toussaint-Samat, *Histoire technique et morale du vêtement*, Paris, 1990, p.470.

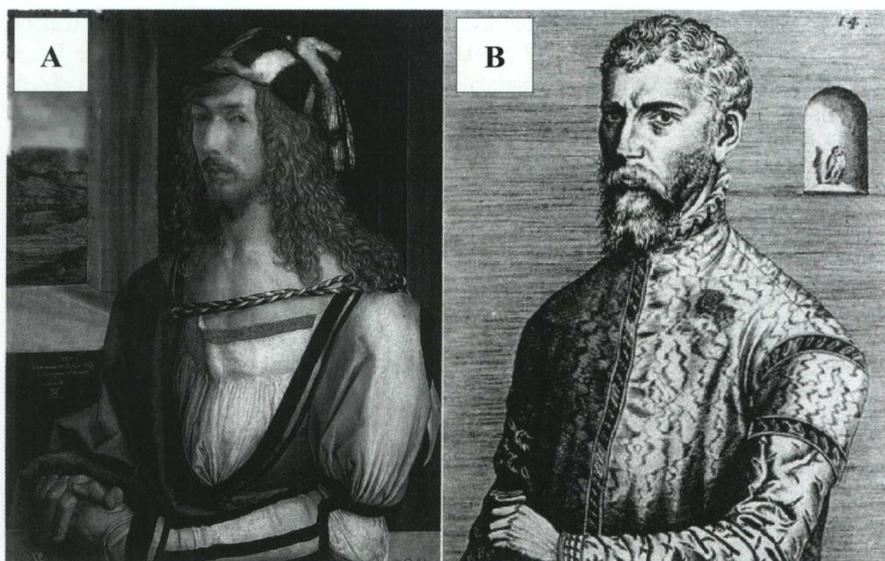


Fig 2. Comparaison entre les autoportraits de A. Dürer (1498) (A) et celui de H. Bles, gravé en 1572 (B).

Lui aussi maudissait le sort social réservé aux artistes et revendiquait pour eux le statut d'*homo liberalis atque humanus*¹¹. Défiant l'opinion de ses contemporains, le maître de Nuremberg se représente sous les traits d'un jeune et fringant patricien, vêtu avec recherche. Sa chemise galonnée s'ouvre sur un décolleté un rien provocant, ses cheveux longs sont savamment frisés à la mode vénitienne. Il habille ses mains de gants, « écrin de gentilhomme pour sa manualité »¹². Non seulement Bles adopte la même gestuelle emblématique mais il se présente, comme lui, en profil de trois quarts, le bras replié avec élégance. Il équilibre sa composition par une niche dans laquelle il peint une chouette comme Dürer équilibrait la sienne avec une fenêtre ouverte sur un paysage. Ce n'est sans doute pas par hasard, si Bles, une cinquantaine d'années plus tard, s'inspire aussi manifestement de l'œuvre de Dürer. Celui-ci jouissait à travers l'Europe, d'une forte réputation et son œuvre graphique servait de modèle pour bon nombre de peintres à court d'inspiration. Mais pour Bles, l'ascendant et la réussite de Dürer devaient avoir une autre résonance. Car il se souvient ! N'est-ce pas lui, le jeune apprenti de Joachim Patenier qui a été

¹¹ Voir la correspondance que A. Dürer entretenait avec Willebald Pirckheimer citée dans A. F. Eichler, *Albrecht Dürer, 1471-1528*, Cologne, 1999; p.140. Voir aussi E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Poitiers, 1987, p.412.

¹² N. Galley, *De l'original à l'excentrique : l'émergence de l'individualité artistique au nord des Alpes*. Thèse de Doctorat, Fribourg, 2005.

désigné pour aider le maître allemand dans son travail, qui a été invité à deux reprises à partager son repas¹³ ? N'est-ce pas à lui que Dürer offre trois livres d'art, un cadeau d'une valeur une fois et demie supérieure à celle du présent que reçut « Maître Joachim pour lui avoir prêté son assistant¹⁴ » ? Bien sûr, Dürer ne le cite pas nommément dans son journal, pas plus, par ailleurs, que le registre de la Guilde de Saint Luc ne mentionne le nom d'un quelconque apprenti chez Patenier. Mais le nom d'un apprenti importait peu à l'époque et le registre n'était pas à une omission près¹⁵. Pour se convaincre que Bles travaillait bien chez Patenier, il suffit de se demander comment un tout jeune adolescent francophone a pu directement se retrouver dans une ville flamande située à des kilomètres de sa région natale. La seule hypothèse raisonnable et qui respecte la mentalité de l'époque¹⁶ est d'estimer que sa famille a jugé que le métier de peintre convenait au jeune Henri et qu'elle a, dans ce but, signé un contrat d'apprentissage avec Joachim comme l'exigeait alors la corporation¹⁷. Cela a évité à notre gosse de Bouvignes les tribulations par lesquelles, à son âge, Joachim était passé avant qu'il ne s'installe à Anvers¹⁸. On peut aussi rappeler l'opinion de ses contemporains. Pour estimer que Bles peignait « dans la manière de Patenier » et le considérer comme « son successeur »¹⁹, ils admettaient implicitement qu'il avait travaillé chez lui. Et puis, il y a cet autoportrait de Bles, cette transposition du figuré dans son modèle mental qui nous en dit davantage sur les moments intenses que le jeune adolescent a dû vivre en compagnie du maître allemand. « L'apprenti de Maître Joachim a pris encore un repas avec moi »²⁰. Dürer, qui n'est pas insensible à la beauté masculine²¹, aura apparemment été impressionné par l'aura du jeune Henri

¹³ A. Dürer, d'après la traduction française de J. A. Goris et G. Marlier, *Le journal de voyage d'Albrecht Dürer dans les anciens Pays-Bas*, Bruxelles, 1970, p. 192.

¹⁴ « J'ai offert à Maître Joachim pour un florin d'art » ; A. Dürer, *op. cit.*, note 13. C'est probablement le prix estimé du portrait que Dürer fit de Patenier. On sait que Dürer cédait les portraits qu'il réalisait à raison d'un florin. Comme un florin correspond à 40 gros et une livre à 20 gros (*Les systèmes monétaires*, annexe dans : W. Prevenier et W. Blockmans, *Les Pays-Bas bourguignons*, Anvers, 1983, p. 404), l'apprenti a donc reçu plus que le maître.

¹⁵ Opinion empruntée à A. Piron, *op. cit.*, note 4.

¹⁶ « L'enfant, en ce temps-là, n'a guère le choix du métier qu'il exercera. Celui-ci est dicté par ses parents qui décident de son entrée en apprentissage » ; N. Laneyrie-Dagen, P. Wat, P. Dagen, *Le métier d'artiste*, Larousse, 1999. Voir aussi, C. Gillet, *D'où vient cette fameuse chouette qui sera considérée comme la signature emblématique d'Henri Bles ?* dans : *Annales de la Société archéologique de Namur*, 79, 2005, pp. 39-66.

¹⁷ J. P. Sosson, *À propos des aspects socio-économiques des métiers d'art aux anciens Pays-Bas méridionaux (XIV^{ème}-XV^{ème} siècles)*, dans : *Revue belge d'Archéologie et Histoire de l'art*, 1979, pp.17-25. L. Campbell, *The Art market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century*, dans : *The Burlington Magazine*, T.118, 1976, pp.188-198.

¹⁸ A. Piron, *op. cit.*, note 4.

¹⁹ Voir, pour la littérature moderne, W. S. Gibson, *Mirror of the Earth, The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton University Press, 1989, p. 132, et K. Van Mander, *De Schilder-boeck*, 1604, pour l'ancienne.

²⁰ A. Dürer, *Journal de voyage, op. cit.*, note 13.

²¹ Voir la lettre du patricien Lorenz Behaim du 7 mars 1507 adressée à W. Pirckheimer citée dans A. F. Eichler, *op. cit.*, note 11. Rappelons-nous aussi sa façon de se présenter dans son autoportrait.

au point de le réinviter et de le traiter comme un hôte de marque. A. Siret, brochant plus tard sur le portrait de Bles, nous rappellera que « la mâle et noble figure de De Bles fait naître une attraction à laquelle il est difficile de résister »²². Quoiqu'il en soit, Dürer aura été pour Bles « la » révélation qui façonnera son imaginaire et qui entraînera chez lui un processus d'identification incorporative²³. Comme lui, il aspirera à une reconnaissance sociale basée sur la réussite professionnelle²⁴. Dans ce but, il orientera principalement l'activité de son atelier vers la production en série de petits tableaux, devenant un peintre spécialisé qui cherche à gagner les faveurs du public²⁵. Comme lui, il aspirera à une reconnaissance intellectuelle. Il prêtera une oreille attentive aux exhortations de ceux qui invitaient les artistes à prendre conscience de leur identité de créateur. Bles est resté, néanmoins, un peintre paysagiste dans la tradition de Patenier : il ne s'inspirera pas des aquarelles topographiques de Dürer. Mais ne s'est-il pas senti conforté par les études naturalistes précises pour lesquelles celui-ci fait figure de novateur, lorsqu'il peuple ses grandes compositions d'une multitude d'animaux et de plantes admirablement esquissés, adoptant ainsi un style plus personnel ?

Les non-dits de la chouette

Comme le blason qui complète le portrait d'un noble personnage, l'effigie de Bles s'accompagne d'une niche un rien disproportionnée pour une petite chouette. « Henrico Blesio della Civetta » s'exclamera avec emphase l'historiographe italien Lomazzo²⁶. Mais nous ne sommes pas encore en 1584 ! Pour le moment, constatons que cet oiseau fait ici sa première apparition officielle et a été certainement introduit dans son autoportrait par Bles lui-même. Au même titre que ses habits luxueux, la chouette qu'il met aussi bien en évidence devait, par une signification allégorique précise, montrer, elle aussi, qu'il se distancie du statut social habituel des artisans. Dans les nouveaux courants de pensée développés par les néo-platoniciens de Florence et propagés en Europe du nord par les humanistes

²² A. Siret, *Bles (Henri), De Bles ou met De Bles*, dans : *Biographie nationale*, II, Bruxelles, 1868, pp. 471-480.

²³ S. Ginestet-Delbreil, *Narcissisme et transfert*, Paris, 2004, p.182.

²⁴ Bien que peintre, Dürer est parvenu à s'imposer par le biais d'estampes inédites qu'il imprimait sans commande préalable. Elles servaient de répertoire pour les artistes à cours d'inspiration. Voir la thèse de N. Galley, *op. cit.*, note 12.

²⁵ Rappelons qu'Anvers fut une des premières villes des Pays-Bas à libéraliser le marché d'art en permettant aux peintres de proposer leurs œuvres sur le Pandt. Rappelons-nous aussi qu'une collection de trois cents peintures flamandes fut proposée en 1555 à Federico Gonzague de Mantoue.

²⁶ G. P. Lomazzo, *Trattato dell arte della pittura scultura ed architettura*, Milan, 1584 ; Hildesheim, 1968, p. 475.

allemands²⁷, cet oiseau nocturne, solitaire et méditatif, accompagne, comme motif auxiliaire, la représentation de l'esprit saturnien et mélancolique²⁸. Celui-ci soustrait l'âme au tumulte du monde et sous l'influence bénéfique de Saturne, la plus haute des planètes, la fait participer d'une intelligence supérieure. Plus précisément encore, Agrippa de Nettesheim, dans son traité « De occulta Philosophia », paru en 1531, relie le génie artistique à l'enthousiasme mélancolique. Il associe les peintres aux *homines literati* dans un système ascendant où ils occupent le premier échelon. Dürer, qui faisait partie à Nuremberg du cercle humaniste de Willibald Pirckheimer auquel l'abbé de Würzburg, Jean Trithème, avait fait parvenir dès 1510 une copie manuscrite du travail d'Agrippa de Nettesheim, fut imprégné de ce mysticisme²⁹. Il était convaincu que les œuvres accomplies par les peintres provenaient d'une inspiration supérieure et, pour tout dire, divine. Notre jeune Bles, invité à participer aux rencontres avec le maître lors de son voyage aux Pays-Bas, s'est ainsi vite rendu compte que ce système de pensée où il apparaît que l'art relève du génie ouvrait une porte à l'émancipation sociale de l'artiste. Ce qui cadrerait d'ailleurs fort bien avec son caractère ambitieux. Plus tard, à l'écoute des conversations des membres de la colonie allemande d'Anvers qui fréquentaient l'atelier de son patron³⁰ ou, pourquoi pas, en entendant en 1529 discourir Agrippa de Nettesheim, alors installé à Anvers comme historien de cour et archiviste de la régente Marguerite d'Autriche³¹, Bles n'a pu que se sentir conforté dans son identité d'artiste créateur.

On comprend pourquoi, lorsqu'on lui confiera, plus tard, le soin de raccorder, par une modeste zone de verdure, la mêlée des personnages d'une *Conversion de saint Paul*³² (Fig. 3, A) à la vue détaillée d'une ville fortifiée, il y introduit, en la recopiant, la scène du hibou niché dans un creux d'arbre. Cet oiseau, impavide, contemple l'agitation des pies jacassantes (Fig.4, B). Cette allégorie picturale qui illustre la situation du mélancolique est empruntée à un dessin de

²⁷ C'est Cornelius Agrippa de Nettesheim (1486-1535) qui sera le médiateur de la pensée des érudits florentins dans les milieux humanistes allemands en propageant les conceptions de Marsile Ficin sur la « fureur mélancolique » (*De Vita triplici*, 1489). R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Studies in the history of natural Philosophy, Religions and Art*, New York, 1964, p. 738.

²⁸ Pour le bestiaire de la mélancolie, voir R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris 1989 ; J. Clair, *Un musée de la mélancolie* pp. 82-88 dans : *Mélancolie, génie et folie en Occident*, sous la direction de J. Clair, Paris, 2005.

²⁹ On trouvera dans l'ouvrage de E. Panofsky, *op. cit.*, note 11, des arguments montrant que Dürer était au courant des réflexions d'Agrippa de Nettesheim sur la mélancolie créative saturnienne.

³⁰ L'atelier, *bottega* comme le désignent les Italiens, était un lieu de rencontre entre lettrés et artistes. Voir C. Gillet, *op.cit.*, note 16.

³¹ Agrippa de Nettesheim s'est aussi distingué en tant que médecin, dans l'épidémie de peste qui a frappé Anvers en 1529.

³² Ce panneau (33,5 x 52,5 cm), conservé dans une collection privée, a été acquis en 2002 à la Foire de Maastricht où il était présenté par le marchand londonien Johnny Van Haeften. Pour plus de détails voir C. Gillet, *op. cit.*, note 16.



Fig 3. Comparaison entre une *Conversion de Saint Paul* (collection particulière) et une *Montée au calvaire* (Musée de Princeton, USA) attribuées toutes deux (dans l'ensemble ou en partie) à Henri Bles.



Fig 4. Comparaison entre (A) le rébus gravé de J. Bosch, illustrant la situation du mélancolique et (B) la composition peinte à gauche dans la « Conversion de Saint Paul » (Fig. 3) attribuée à H. Bles. Les flèches respectives signalent la présence des mêmes oiseaux.

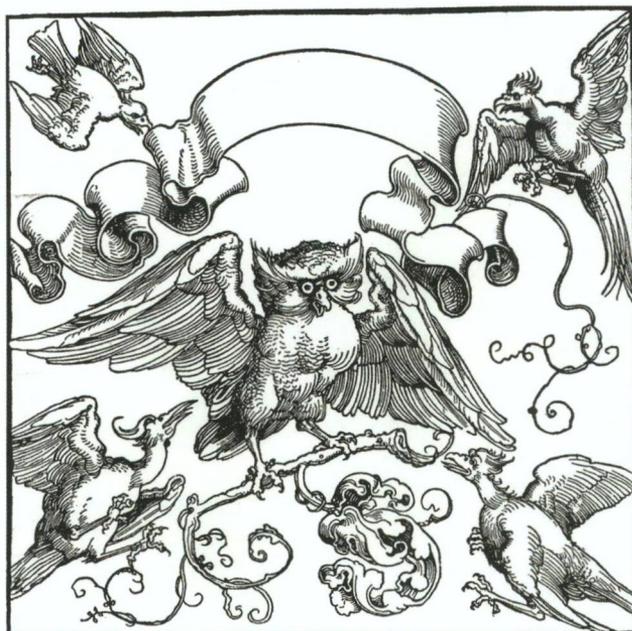


Fig 5. Interprétation du thème boschien de l'esprit mélancolique par A. Durer. L'artiste confère à la métaphore optique de Bosch une tension dramatique en dépouillant la scène et en représentant des oiseaux nettement plus patibulaires.

Jérôme Bosch³³ (Fig. 4, A). On la retrouve, d'une façon plus dramatique, mais réduite au groupe hibou-oiseaux agités, dans un burin de Dürer³⁴ (Fig. 5). Ou encore, chez Lucas Cranach dont on connaît les contacts avec l'école humaniste de Vienne et ses panneaux sur le thème de la mélancolie³⁵. Dans la *Montée au Calvaire*, conservée au musée de Princeton (Fig. 3, B) et considérée comme une des plus précoces contributions de Bles à ce thème, l'artiste nous fait quasiment assister à une dernière évolution, plus radicale encore, de l'allégorie originale de Bosch.

Celle-ci se réduit à une chouette non plus abritée dans un creux d'arbre mais posée bien en évidence non loin du personnage barbu en train de fixer la scène. Ce qui est révélateur, c'est que ces motifs n'existent pas dans le dessin sous-jacent à la peintures ni dans les esquisses préparatoires qui ont inspiré cette scène³⁶. Ils ont été ajoutés par Bles pour parachever son œuvre. Dans cette *Montée au Calvaire*, œuvre de jeunesse à en juger par sa conception très proche de celle de la *Conversion de Saint Paul*, même choix d'un point de vue élevé dans la manière de Patenier, même paysage scandé par la porte d'une ville fortifiée et une butte boisée, même mêlée de personnages proche d'un petit ravin, mêmes détails iconographiques³⁷, même tonalité, Bles nous fait

³³ Gravure conservée à Berlin, KupferstichKabinett, n°549. Pour une description critique, voir C. de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Baden-Baden, 1973, p. 454 ; R. H. Marijnissen, P. Ruyffelaere, *Jérôme Bosch*, Anvers, 1987, p. 461. Pour une mise en rapport avec un symbole humaniste, voir P. Reuterswärd, *Hieronymus Bosch*, dans : *Acta Universitatis Upsaliensis*, série 7, Upsala, 1970, pp.94-98. Pour une mise en rapport avec le thème de la mélancolie saturnienne, voir A. Chastel, *La tentation de saint Antoine ou le songe du mélancolique*, dans : *Gazette des Beaux Arts*, 78, 1936, pp.218-229. Pour l'influence des œuvres de J. Bosch sur H. Bles, voir N. J. Friedlander, *Early Netherlandish Painting*, vol. XIII (traduction de Heinz Norden), Leyde, 1975, p.136.

³⁴ Cette gravure est reprise de l'atlas *De Houtsneden van Albrecht Dürer, 1471-1528* publié par N. V. Foresta, Groningen (anonyme, sans date).

³⁵ On observe toutefois que l'oiseau emblématique de la mélancolie tel que le peintre l'introduit dans le portrait de J. Cuspinianus (vers 1512) cède plus tard la place, dans ses panneaux (vers 1530), à un nuage de sorcières qui tend à envahir le ciel. Cette image dénote un revirement des conceptions humanistes de Cranach au profit de la pensée luthérienne qui voyait dans la mélancolie « le bain des démons ». Voir § 3 de cette étude et aussi C. Heck, *Entre humanisme et réforme, la Mélancolie de Lucas Cranach l'ancien*, dans : *La revue du Louvre et des Musées de France*, T 4-5, 1989, pp.257-264 ; Y. Hersant, *Mélancolie rouge*, pp.112-118 dans : *Mélancolie, génie et folie en Occident*, *op. cit.*, note 28.

³⁶ Voir a ce sujet, C. Gillet, *La chouette est-elle la signature emblématique de Henri Bles ?*, *op.cit.*, note 30 ; R. A. Koch, *A rediscovered painting : The road to Calvary by Henri met de Bles*, pp. 9-21, dans : *Herry met de Bles Studies and explorations of the world landscape tradition*, Brepols, 1998.

³⁷ L. Serck, se basant sur d'autres arguments, estime que cette œuvre de Bles a été exécutée au cours des années 1530. (L. Serck, *La Montée au Calvaire dans l'œuvre d'Henri Bles*, Idem, pp. 51-72). Ce qui signifierait qu'elle est antérieure à son inscription à la Gilde de Saint Luc d'Anvers ; W. S. Gibson, *op. cit.*, note 19, classe aussi cette *Montée au Calvaire* dans les œuvres de la période précoce (early period) de Bles. Il souligne ses similitudes avec d'autres peintures réalisées dans les ateliers anversois comme ceux de Quentin Massys, Joos van Cleve et Pieter Coecke. Personnellement, j'ai défendu la thèse que cette peinture provenait d'un fond d'atelier et qu'elle avait été achevée par Bles lorsqu'il a hérité de son ancien patron ; C. Gillet, *op. cit.*, note 16.

comprendre clairement ce qu'il entend par la représentation de la chouette. En homme pragmatique, il a abandonné la métaphore boschienne complexe, difficile à introduire dans toutes ces compositions, pour n'en garder que l'oiseau nocturne qui reste, pour lui, l'emblème de l'inspiration artistique. Suivant ce qu'il a pu retenir de ses fréquentations avec les érudits humanistes, il veut nous montrer ainsi qu'il se situe au rang des créateurs. Cela devait le conforter dans sa recherche d'une reconnaissance sociale.

Les non-dits de l'édition de 1600

Dans la réédition de 1600 des *Effigies*, Théodore Galle croit utile de faire graver au dessus du portrait de Bles une petite phrase : « *Bubonem pro nota tabulis suis appinxit vixitque circa 1550* »³⁸ (Fig. 1 B). Ce texte apparemment anodin, écrit une trentaine d'années après la mort de Bles³⁹, est assez révélateur. En effet, bien que son auteur soit proche des milieux humanistes à en juger par l'emploi du verbe *appinxit*⁴⁰ plutôt que l'habituel *pinxit*, la chouette n'y est plus perçue comme la métaphore picturale de l'inspiration artistique mais est ravalée, faute de mieux, à une simple signature (*pro nota* !). Que s'est-il passé ? Le thème de la mélancolie, réhabilité par les penseurs de la Renaissance, alors que jusque là celle-ci se confondait avec l'acédie, le mal médiéval de l'âme, vient de faire naufrage sous les coups de butoir de la dialectique des penseurs de la Réforme et de ceux de la Contre-réforme. Pour les uns comme pour les autres, ressurgissent les vieux démons. C'est saint François de Sales qui affirme que « le Malin se plaît en la tristesse et la mélancolie » et pour ne pas être en reste, Luther s'exclame : « l'humeur mélancolique est un bain préparé par le diable »⁴¹. L'hostilité des théologiens vis-à-vis de la mélancolie n'empêchera pourtant pas les élites intellectuelles du XVII^{ème} siècle de s'intéresser à cet état d'esprit. Les livres sur ce thème se multiplient, en particulier en Angleterre où ils mettent surtout en exergue le mal de vivre qui accompagne cette marque de génie⁴². On

³⁸ « Il peignait une chouette comme signe de ses tableaux et il vécut aux environs de 1550 ».

³⁹ Bles est décédé avant 1567, date de parution de la *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* de Guichardin. Aurait-il été emporté par l'épidémie de peste de 1564 ? Voir le tableau : *Les poussées de peste en Europe*, p.14 dans H. Daussy, P. Gilli et M. Nassiet, *La Renaissance (vers 1470-vers 1560)*, Paris, 2003.

⁴⁰ Ce verbe est emprunté à une épître d'Horace.

⁴¹ Ces citations sont reprises de l'ouvrage de G. Minois, où sont entre autres étudiés les rapports entre le mouvement humaniste et la Réforme. *Op. cit.*, note 9.

⁴² Parmi ceux-ci, les ouvrages de T. Bright (*Treatise of Melancholy*, 1586, p.275) et de R. Burton (*The anatomy of Melancholy*, 1621) révèlent essentiellement le malaise du mélancolique qui peut déboucher éventuellement sur le suicide considéré comme la seule porte honorable de sortie. Shakespeare s'inspirera de ce thème dans plusieurs de ces drames. Voir G. Minois, *Histoire du mal de vivre, de la mélancolie à la dépression*, *op. cit.*, note 9 ; N. Arikha, *La mélancolie et les passions humores au début de la modernité*, pp. 232-240 dans : J. Clair, *op. cit.*, note 28.

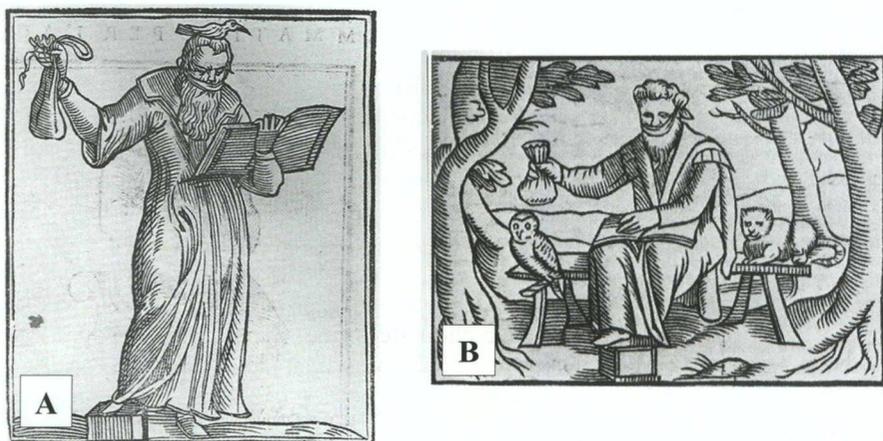


Fig 6. Deux versions de la représentation mélancolique au 17^e siècle. A : celle de Cesare Ripa (*Iconologia* 1603) ; B : celle de Henri Pachén (*Minerva Britanna*, 1612) où l'oiseau de nuit est encore présent.

définit les traits psychologiques du mélancolique et cette analyse débouche sur une nouvelle image emblématique de la mélancolie. Le bestiaire saturnien traditionnel cède la place, comme dans l'*Iconographie* de Cesare Ripa (1603), à un oiseau posé sur la tête d'un vieillard qui, un bandeau sur la bouche, un pied sur un cube, tient un livre ouvert d'une main et une bourse fermée de l'autre⁴³ (Fig.6, A). La chouette fait, parfois encore, une timide réapparition comme c'est le cas dans la version de cette figure que nous donne Henry Peacham en 1612⁴⁴ (Fig. 6, B). On devine donc que l'image de cet oiseau, telle qu'elle apparaît habituellement dans l'œuvre de Bles, c'est-à-dire en dehors de tout contexte d'une métaphore visuelle savante, soit devenue obsolète aux yeux de Théodore Galle et de ses contemporains. A une époque où les artistes rejettent les contraintes corporatives, où ils prennent conscience de leur individualité et de leur valeur, cet énigmatique oiseau nocturne n'est plus perçu nécessairement comme la marque revendicatrice de la création artistique originale. Au demeurant, la chouette isolée, toutes espèces

⁴³ Pour l'allégorèse de cette gravure, voir M. Préaud : *Et sur la tête un oiseau solitaire*, pp.226 -231, dans : *Mélancolie, génie et folie en Occident*, op. cit., note 28.

⁴⁴ H. Peacham, *Minerva Britanna*, 1612. Pour les variations sur ce thème, voir M. Préaud, *L'obscur clarté de la Mélancolie, les figures de la mélancolie selon l'Iconologia de Cesare Ripa*, dans : *Nouvelles de l'estampe*, mai-juin, 1984, pp.3-19.

confondues, a toujours été un symbole pictural polyvalent⁴⁵. Elle représente aussi bien la sagesse et l'intelligence que la folie et l'obscurantisme, le Christ que le démon, et, en vrac, l'hérétique, la magie noire, la paresse et j'en oublie. Ces multiples connotations relèvent de l'optique privilégiée avec laquelle on observe cet oiseau qui « peut voir au sein de la plus épaisse nuit »⁴⁶ mais reste malgré tout un oiseau des ténèbres. Peu soucieux de ces spéculations allégoriques, d'ailleurs moins recherchées au XVII^{ème} siècle qu'elles ne l'avaient été auparavant, le jeune Théodore Galle s'est aperçu, lors de son voyage de 1596 en Italie⁴⁷, que, là-bas, Civetta est considéré comme le nom d'un peintre qui accompagne ses œuvres d'une chouette. Il est donc normal qu'il ramène la mystérieuse chouette à une marque d'auteur lorsqu'il publie, quatre ans plus tard, le portrait de Bles dans sa version des *Effigies*. Il justifie ainsi la présence, sinon incongrue à ses yeux, de cet oiseau à la réputation douteuse.

4 Les non-dits de l'édition de 1612

Vers 1610, H. Hondius propose à La Haye une nouvelle édition des *Effigies* dans laquelle il ajoute une cinquantaine de nouveaux venus à la galerie des portraits sélectionnés par Lampson et la veuve Cock. Ce livre est refondu en 1612 par les soins de l'officine de J. Janssonium d'Amsterdam et paraît sous le titre : « *Theatrum Honoris in quo Nostri Apelles Saeculi, seu Pictorum, qui patrum nostrorum memoria vixerunt, celebriorum, praecipue quos Belgium tulit, verae et ad vivum expressae imagines in aes incisae exhibentur* ». Cette édition présente une septantaine de portraits réalisés par H. Hondius et S. Frisius ; ceux des artistes présents dans l'édition princeps des *Effigies* ont été regravés d'après les burins originaux et le fond des gravures a été modifié. C'est ainsi que le portrait d'Henri Bles est inversé par rapport à celui de 1572 : notre peintre a, cette fois, le regard fixé sur la droite. Toutefois, dans la figure que nous donnons (Fig. 1, c), nous avons retourné intentionnellement son portrait de façon à le comparer plus aisément avec ceux que nous connaissions déjà. L'effigie est gravée par H. Hondius dont le monogramme apparaît dans

⁴⁵ Rappelons fondamentalement le caractère non systématique de la pratique de l'allégorie : les équivalences ne sont jamais permanentes ou univoques. Voir à ce sujet, G. Dahan, *L'allégorie dans l'exégèse chrétienne de la bible au Moyen âge*, p.205-230 dans *Allégorie des poètes Allégorie des philosophes, Etudes sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme*, G. Dahan et R. Coulet Dir., Paris, 2005, p.346. Pour des exemples concernant la chouette, voir P. Vandebroek, *Bubo significans. Die Eule als Sinnbild von Schlechtigkeit und Torheit, vor allem in der niederländischen und deutschen Bildardarstellung und bei Jheronimus Bosch*, dans : *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1985. L. Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Paris, 2006, p.997.

⁴⁶ David, Psaume.

⁴⁷ Il a alors à peu près 25 ans. Voir à ce sujet, J. Turner, *The Dictionary of Art*, vol. 12, Grove, McMillan Publ., 1996.

le coin droit supérieur⁴⁸ sous forme de quatre initiales⁴⁹ séparées en deux groupes : Hs et. Bien que le travail du graveur soit remarquable, « l'énergique méditation »⁵⁰ du portraituré s'est quelque peu effacée. Son visage épaissi est plus mou, son regard a perdu une part de son expression volontaire. Bles est devenu plus corpulent ; le graveur de 1612 n'avait plus derrière lui le regard critique du figuré ! Par ailleurs, la gravure, dont le fond est quadrillé, s'orne d'un nouvel ajout qui ne passe pas inaperçu même s'il est masqué en partie par le visage de Bles. Il s'agit d'une large vue à travers des ramures touffues, sur un plan incliné à l'allure circulaire couronné par une sorte d'obélisque. À gauche de cet encart⁵¹, la niche de la chouette se renforce d'un listel vigoureux et attire nécessairement le regard. Cet enrichissement de la planche à connotation symbolique témoigne d'un regain de considération pour l'œuvre de Bles. Il faut se rappeler que celle-ci avait perdu de son intérêt novateur suite au renouvellement du paysage dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle. Par l'introduction de nouveaux sujets figuratifs, d'un certain maniérisme décoratif ou encore par l'élargissement du thème cosmique, une nouvelle conception du paysage s'impose alors, estompant quelque peu la « vieille formule » héritée de Patenier⁵². Pourtant, à l'aube du XVII^{ème} siècle, l'intelligentsia italienne qui, jusque là, avait été relativement réticente à la « peinture du Nord »⁵³ s'enthousiasme soudain pour les anciennes formations rocheuses des paysages flamands et réclame de ses artistes contemporains des œuvres dans la manière des peintres du siècle passé⁵⁴. Bien sûr, ce ne sont pas les peintures de Bles qui sont spécialement réclamées -soyons réalistes-mais, par rapport au vaste choix de tableaux flamands anonymes présents dans la péninsule italienne, celles-ci avaient l'avantage d'être facilement spécifiées par la présence de la fameuse chouette⁵⁵. Ainsi, malgré lui, l'oiseau nocturne devient la marque d'un atelier au détriment du symbole humaniste de la création artistique qu'il était sensé

⁴⁸ Rappelons que cette effigie, dans la fig. 1, c, est inversée par rapport à l'originale de 1612.

⁴⁹ Cette abréviation peut se lire : « *Hondius excudit* » soit Hondius édita. Pour comparaison, voir les monogrammes utilisés par ce graveur repris dans G. K. Nagler, *Monogrammisten*, t.3, Munich, 1863, p.1143.

⁵⁰ D'après les termes utilisés par A. Siret, *Bles (Henri) De Bles ou met De Bles*, op. cit., note 22.

⁵¹ Voir note 48.

⁵² Pour plus de détails, voir D. Allart, *Généalogie de la peinture de paysage dans les anciens Pays-Bas au XVI^{ème} siècle*, pp. 17-38, dans *Colloque Autour de Henri Bles*, op. cit., note 1.

⁵³ Faut-il rappeler l'opinion de Vasari qui considère la peinture flamande comme « bonne pour les boutiques de cordonnier », celle de Michel Ange qui la réserve « aux dévots et aux plus vieilles femmes » ou encore l'opinion de Francesco da Hollanda pour lequel « le défaut du maître du Nord est de peindre pour charmer la vue superficielle ». Il y a bien sûr des exceptions à ces appréciations. Pour une discussion spécifique sur Bles, voir W. S. Gibson, *The man with the little owl : The legacy of Henry Bles*, op. cit., note 6.

⁵⁴ Entre autres, une série de cardinaux.

⁵⁵ C'est ainsi que Marco Boschini, dans son livre *Le miniere della pittura*, attribuée à Civetta six peintures aujourd'hui universellement données à Bosch parce qu'une chouette y figure ! Et il n'est pas le seul ! Voir W. S. Gibson, *The man with the little owl : The legacy of Henry Bles*, op. cit., note 6.

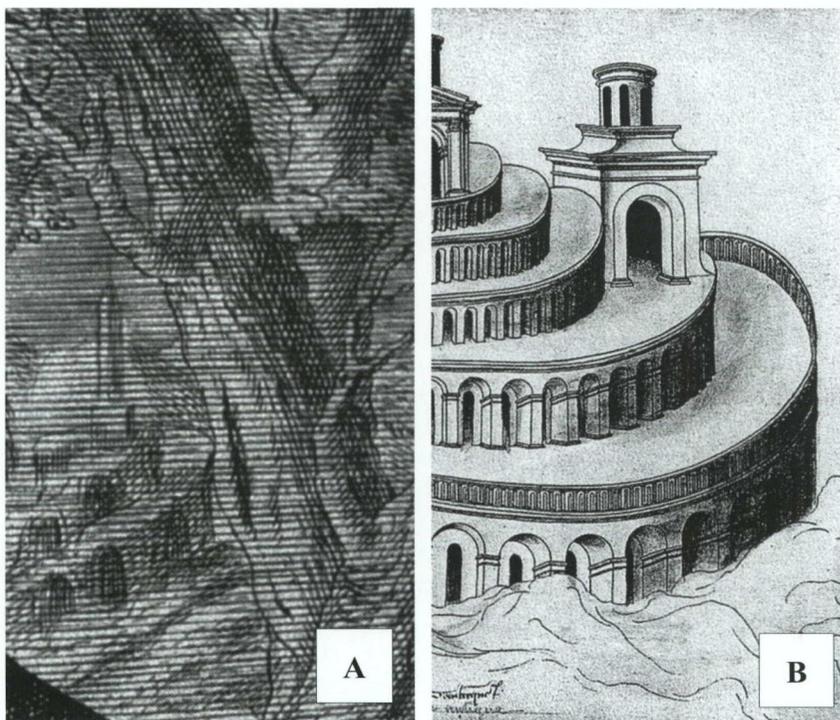


Fig 7. Comparaison entre l'encart situé derrière le portrait de Bles dans l'édition de 1612 des Effigies de Janssonium (A) et la « Montée antique », gravure de J.-A. du Cerceau (f.31) tirée de so album de dessins d'Architecture vers 1550 (B).

proclamer. Chouette, *Civetta* en italien, un nom facile à mémoriser⁵⁶ ! Il apparaît à partir de 1587 et, succès oblige, un nom qui va, une décennie plus tard, servir de couverture à d'autres petits maîtres⁵⁷ soucieux de satisfaire le nouvel engouement pour la peinture du Nord. Des rédacteurs sourcilieux d'inventaires distingueront alors des *Civetta* italiens et des *Civetta* flamands ! Néanmoins, en 1604, qu'ils soient peints par Bles ou selon sa manière, « ses » tableaux sont appréciés en Italie comme le constate Van Mander. Pour Bles, c'est le renouveau⁵⁸, l'accès, au début du XVII^{ème} siècle à une nouvelle renommée. Pas étonnant alors que, dans cette effigie, Janssonium ait fait introduire l'image d'un édifice surmonté d'un obélisque que l'on atteint

⁵⁶ M. Pietrogiovanna, *Le charme des rochers habités : observations sur un motif récurrent de Patenier à Bles and Co*, p. 85-93, dans : *Actes du colloque « Autour de Henry Bles » op. cit.*, note 1.

⁵⁷ C. Limentani Viridis, *Considérations à propos de la fortune de Henri Bles en Italie*, p.75-84, Ibidem. W. S. Gibson avait déjà noté "His name (Bles) seems to have become a generic term for almost any old Flamish landscapes" in *Mirror of the Earth*, *op. cit.*, note 19.

⁵⁸ « A remarkable revival between about 1590 and 1610 », note W. S.Gibson, *op. cit.*, note 6.

au terme d'un chemin en pente ardue (Fig. 7 A). Cette métaphore visuelle est empruntée aux réflexions de Lomazzo publiées en 1590 dans son manuel *L'idea del tempio della pittura*. L'auteur compare le travail acharné de l'artiste à une rude montée qui lui permet d'accéder au temple porté par sept colonnes, couronné d'un lanternon d'où rayonne la lumière. À son tour, dans le poème didactique par lequel s'ouvre son livre de 1604, Van Mander, en s'inspirant d'Hésiode, assimile de façon allégorique la démarche de l'artiste à celle qu'il faut accomplir pour gravir une montagne par un chemin difficilement praticable⁵⁹. L'iconographie de cet encart gravé, où le plan incliné qui s'élève symbolise l'ascension du peintre, rappelle les dessins de Du Cerceau (vers 1515-1586), en particulier celui intitulé *Montée antique* paru dans son Album de dessins d'architecture⁶⁰ (Fig. 7 B). Le petit temple est ici surmonté d'un obélisque et de son pyramidion, allusion à la gloire⁶¹ reconnue du portraituré. Les frondaisons luxuriantes et tordues qui servent de décor d'avant-plan à cet encart sont bien dans la note des paysages forestiers néomaniéristes à la mode du début du XVII^{ème} siècle. À notre avis, ce serait S. Frisius qui se serait chargé de cette partie de la planche. Il a en effet collaboré à la regravure des *Effigies*⁶² et son style procède des compositions paysagères des Bril qui manifestent un faible pour les arbres particulièrement torturés⁶³.

Conclusion : La seconde chance de Henri Bles !

Un regard critique sur le portrait que Bles nous donne de lui-même et l'analyse des raisons historiques qui justifient, au fil du temps, les deux ajouts successifs nous ont permis à la fois de cerner la personnalité de cet homme énigmatique et d'apprécier, à l'aune de la signification de ces encarts, l'évolution de la réputation de sa peinture. Il est ainsi amusant de constater que, si sa notoriété aux alentours de 1550 ressort de ses qualités de paysagiste capable d'enfermer, comme par magie, de larges horizons dans de petits tableaux, au XVII^{ème} siècle, sa renommée posthume dépend davantage de la chouette qu'il introduit le plus souvent dans ses tableaux les plus grands. Car celle-ci, perdant la signification allégorique que Bles lui donnait pour souligner l'œuvre qu'il considérait de facture originale, devint, dans la péninsule italienne dès la fin

⁵⁹ Hésiode, Les travaux et les jours, repris dans : H. Miedema, Karel Van Mander comme théoricien de l'art des Pays-Bas, pp. 233-240, dans : *Actes du colloque international organisé par Artes à l'université C. de Gaule, Lille 3* ; M. C. Heck, F. Lemerle et Y. Pauwels éd., Lille 2002. Notons aussi que plusieurs variantes de cette figure ont été aussi utilisées pour décrire l'élévation de l'âme vers Dieu. Voir, par exemple, F. Spelliers : *St Jérôme à l'exposition « Autour de Henri Bles »*, pp.141-149, dans : « *Autour de Henri Bles* » Actes du colloque, *op. cit.*, note 1.

⁶⁰ V. Auclair et al., *L'art du manuscrit de la Renaissance en France*, Exposition au Musée Condé, septembre 2001-janvier 2002, Chantilly, 2001.

⁶¹ E. Droulers, *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*, Brépols éd., Turnhout, s. d., p.612.

⁶² D'après G. K. Nagler, *op.cit.* note 49.

⁶³ J. Turner ed., *The Dictionary of Art*, *op. cit.*, note 47.

du XVI^{ème} siècle, aux yeux d'une nouvelle génération d'amateurs, la marque d'un atelier du Nord spécialisé particulièrement dans « le charme des rochers habités »⁶⁴. Signification qui sera entérinée dans les Provinces du Nord dès 1604 par le *Schilderboeck* de Van Mander. Le ton est ainsi donné ; grâce à sa chouette, Bles, tout en restant anonyme, passe à la postérité ! Au XVIII^{ème} siècle, Le Virloys écrit encore : la marque de Bles est une figure de Chouette⁶⁵. Depuis lors, cette conception s'est quelque peu nuancée. Friedländer, un des premiers auteurs modernes à avoir collationné d'un œil critique bon nombre d'œuvres attribuées à Bles n'écrit-il pas⁶⁶, en parlant de cette fameuse chouette : « Ne recherchons donc pas avec trop d'enthousiasme ce symbole et considérons-le plutôt comme une corroboration de preuve que la preuve elle-même d'une oeuvre originale » ? Il avait implicitement compris, en constatant par ailleurs que d'autres peintres de l'époque de Bles l'introduisaient dans leurs œuvres, que celle-ci ne devait pas être considérée comme une signature mais devait être l'écho d'une intention particulière, commune à un cénacle de peintres. Pour en appréhender la signification, il fallait se replacer dans le climat d'effervescence idéologique de la Renaissance. Les conceptions sur la création artistique prônées par des humanistes comme Agrippa de Nettesheim pour les Pays-bas espagnols ne pouvaient alors qu'inciter les peintres à se sentir des artistes plutôt que des artisans. Ils le montraient en introduisant, dans leurs œuvres originales, un signe discret emprunté à l'iconographie boschienne : le fameux oiseau de nuit, chouette ou hibou. Mais les diatribes doctrinales assorties d'événements dramatiques qui allaient occulter dès le milieu du XVI^{ème} siècle ce renouveau intellectuel, vont rejeter définitivement dans l'ombre notre oiseau et par là même effacer pour les générations futures sa signification première.

⁶⁴ L'expression est empruntée au titre de l'article de M. Pietrogiovanna : *Le charme des rochers habités : observations sur un motif récurrent de Patenier à Bles and Co.*, op. cit., note 56.

⁶⁵ R. Le Virloys, *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et navale*, t.1, Paris, 1770, p.202.

⁶⁶ M. J. Friedländer, op. cit., note 33.

Summary : What three different etched portraits of Henri Bles tell us. *Claude Gillet, Univ. Namur (Belgium).*

The author compares the engraved portrait of Henri Bles, consistent with an autoportrait, published by Lampsonius in 1572 to two other reprints etched, with some more additions, in 1600 and 1642. It is shown that the owl which is setted in a conspicuous position in these portraits arise from a J. Bosch' engraving (Kupferstich Kab.N° 549, Berlin) for an illustration of the melancholie disposition, which is for the Renaissance neoplatonicians the driving power of the artistic creation. Many landscapists of the period introduce this motif in their pictures as a claiming for a social emancipation. Later as the melancholie theme is fought by Reformation and as the cooperative constraints are being rejected, the owl losed its allegoric signification and was considered as a signature motif as it appears in the inscription (*pro nota*) which now accompagnies the 1600 edition of the Bles portrait.

Ultimately with the revival of his paintings in the early XVIIth century, the owl will become a nickname (*Civetta*) for many anonymous artists, Flemishes and Italians, who imitated his landscapes. This vogue for collecting Bles style pictures is now reflected in the 1642 portrait where the engraver (likely S. Frisius) added a symbolic composition taken from G. P. Lomazzo considerations (*Trattato dell'arte delle pictura*, 1584) and etched from a drawing of Du Cerceau to celebrate this remarkable revival of Bles name.

BRAVO TORO ! – SOUVENIR D'UNE COURSE DE TAUREAUX À MADRID.
LA PEINTURE TAUROMACHIQUE DE NICAISE DE KEYSER

LAURENT STEVENS

Alors que l'Europe romantique se passionnait pour l'Espagne, les artistes belges se sont montrés relativement peu attirés par cette vogue et la rareté des tableaux à sujet ibérique qu'ils nous ont laissés ne peut que surprendre¹. Ce n'est que tardivement dans le XIX^e siècle qu'apparaît la première toile tauromachique importante et son auteur, Nicaise De Keyser, est alors au crépuscule de sa vie. C'est cette œuvre atypique que nous nous proposons d'étudier dans les pages qui suivent².

L'hispanisme en Belgique

Les artistes de nos régions n'avaient cependant pas attendu cette mode pour s'intéresser aux sujets espagnols. Dès la fin du XV^e siècle, les anciens Pays-Bas avaient été liés à l'Espagne par le mariage de Philippe le Beau avec Jeanne la Folle, future héritière du trône de Castille et d'Aragon. C'est dans une série de quatre panneaux flamands évoquant leur voyage en Espagne que l'on trouve la première peinture de chevalet représentant une corrida³. Le thème apparaîtra aussi chez les artistes de la suite de Charles Quint et parmi

Nous remercions toutes les personnes ayant relu et enrichi cet article avec une attention toute particulière à Manuel Couvreur.

¹ Nous entendons par sujet ibérique les œuvres illustrant l'Espagne contemporaine et non la présence espagnole dans la peinture de sujets historiques.

² Bien que reproduite dans l'ouvrage de référence sur la tauromachie dans l'art, l'œuvre, pas plus que son auteur, ne sont cités dans le texte : Alvaro MARTÍNEZ NOVILLO, *Le peintre et la tauromachie*, Paris, Flammarion, 1988, p.129.

³ Anonyme flamand (Jacob Van Lathem?), *Course de taureau à Benavente en l'honneur de Philippe le Beau*, après 1506, huile sur panneau marouflé sur toile, 56 x 110 cm, Écaussines-d'Enghien, Château de la Follië. Voir: M. DACHS, *Escenas del viaje de Felipe el Hermoso en España en 1506*, dans: *Reyes y mecenas: los reyes católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Tolède, Museo de Santa Cruz, 1992, p. 499-501.

ceux qui voyagèrent en Italie où la tauromachie était alors pratiquée. C'est aussi grâce à des artistes flamands que nous connaissons de nombreux aspects de l'Espagne du XVI^e siècle⁴. L'intérêt pour la représentation de l'Espagne diminuera au cours du XVII^e siècle avant de disparaître, en même temps que les liens politiques. Le XVIII^e siècle fut en Europe un siècle de relatif désintérêt pour la Péninsule Ibérique⁵.

C'est dès la fin du XVIII^e siècle, mais surtout après la campagne d'Espagne de Napoléon puis celle de 1823⁶ que se développera dans toute l'Europe, principalement à partir de la France, mais aussi de l'Angleterre, le goût hispanique. Son principal véhicule sera, dans un premier temps, les récits de voyage d'une génération romantique avide d'émotions, de dépaysement et d'aventures. Ces ouvrages, nourris de l'expérience directe mais aussi pleins de stéréotypes, créeront l'image d'une Espagne en partie fantasmée et empreinte de la découverte de l'art sombre du Siècle d'Or, dans laquelle flamenco, attaques de diligence, corrida et héritage arabe ont une grande importance.

Cette époque correspond à la naissance de la Belgique. Le jeune état va mener une politique de création d'une identité nationale, cherchant des ancêtres mythiques, recréant son histoire et la diffusant largement à travers l'art⁷. Ce passé national où le désir d'indépendance se devait d'avoir un rôle primordial trouva son incarnation dans la résistance à l'occupation espagnole au XVI^e siècle: s'y opposeront héros, les comtes d'Egmont et de Hornes, et anti-héros, le duc d'Albe, symbole d'une Espagne autoritaire⁸. La forte présence de ce modèle opposant une Belgique encore à naître à l'Espagne a pu créer – même de manière inconsciente – un certain sentiment de méfiance à l'égard de celle-ci. Il semble surtout avoir limité le développement de la mode hispanique en Belgique, alors en plein essor dans le reste de l'Europe.

Cependant, quelques artistes belges voyagent en Espagne vers la moitié du siècle. Ce sont essentiellement des peintres de vues de villes dont le plus assidu

⁴ Nous pensons ici, entre autres, aux vues des villes espagnoles réalisées par Joris Hoefnagel pour le *Civitates orbis terrarum*. Voir aussi: Richard L. KAGAN (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Antón Van den Wyngaerden*, Madrid, El Viso, 1986.

⁵ Voir: Francisco CALVO SERRALLER, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 15-17. Concernant l'apparition en France de sujets espagnols aimables, tels que le Figaro de Beaumarchais, voir: Rafael NUÑEZ FLORENCIO, *Sol y sangre. La imagen de España en el mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 59-64.

⁶ En 1823, le roi de France Louis XVIII envoya en Espagne une immense armée (*Les cent mille fils de saint Louis*) pour réprimer l'insurrection libérale et restaurer la monarchie absolue de Ferdinand VII.

⁷ Sur la création des identités nationales, voir: Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

⁸ De Keyser a peint plusieurs toiles allant dans ce sens: *Le duc d'Albe devant Malines* (1830), *La défense de Naerden contre les Espagnols* (1837), *Le comte d'Egmont remettant son épée au duc d'Albe* (1839), d'après: la liste des œuvres de Nicaise De Keyser dans: Henri HYMANS, *Notice sur la vie et les travaux de Nicaise de Keyser*, dans: *Annuaire de l'Académie royale*, Bruxelles, 1889.

est François Bossuet⁹. En opposition à la peinture d'histoire représentant une Espagne tyrannique et cruelle, ces « védutistes » peignent des vues ensoleillées de cités espagnoles, révélant ainsi une facette différente du Romantisme, école dominant alors l'art belge. Un autre peintre, père de l'orientalisme belge et maître influent de toute une génération, Jean-François Portaels, accomplit assez tôt (ca 1843-1844) un voyage en Espagne. À partir de 1875 environ, les choses s'accélérent comme l'atteste le succès, aussi grand qu'inattendu, de la création bruxelloise de l'opéra *Carmen* de Bizet ou la représentation de corridas et de ballets espagnols¹⁰. Un grand nombre de peintres belges visitent dès lors l'Espagne, puis exposent en Belgique les œuvres inspirées de leur voyage. Parmi ces artistes, citons Émile Claus (1878-1879), Félicien Rops (1880) ou Constantin Meunier (1882-1883). C'est aussi à cette époque que Nicaise De Keyser voyage en Espagne.

Nicaise De Keyser (1813-1887)

Nicaise De Keyser est né en 1813 à Zandvliet, dans la province d'Anvers. Enfant précoce, il suivit les conseils de Joseph Jacobs (1808-1856), puis les cours de Mathieu Van Bree (1773-1839) à l'Académie d'Anvers. Lui-même devait diriger cette institution de 1855 à 1879. Ses nombreux succès – entre autres celui de sa désormais perdue *Bataille des éperons d'or*¹¹ – influencèrent la peinture romantique belge dont il est un des principaux représentants. D'ailleurs, Anvers sera l'un des derniers foyers du Romantisme en Belgique¹². Comme on peut le voir dans la production tardive de Nicaise De Keyser à laquelle appartient notre tableau, ce n'est plus le Romantisme des premières

⁹ Sur François Bossuet (1798-1889), voir : *Le chant du pays ou la mouvance de la lumière dans la peinture belge de 1830 à 1930*, Bruxelles, Galerie Maurice Tzvern, 2000, pp. 402-43.

¹⁰ Les raisons de cette percée de l'hispanisme en Belgique sont diverses et devraient encore être étudiées. Il existe un mémoire de licence où le sujet est abordé : Pascale DE MEESTER, *Belgische Spanjereizigers van 1830 tot 1914*, Louvain, KUL, Faculteit letteren en wijsbegeerte. Departement geschiedenis (Promoteur : Eddy STOLS), 1985. Le fait que la Belgique ait à ce moment réussi à se créer une identité semble avoir été primordial. Dans le domaine de la peinture, le recul de la peinture d'histoire a induit celui des représentations de scènes évoquant la révolte des Pays-Bas contre l'Espagne. Le succès des œuvres orientalistes de Portaels et Verlat pousse aussi les peintres à découvrir l'Orient ou, d'accès plus aisé, les traces de ce passé musulman en Espagne. L'intérêt pour l'Espagne est aussi dû au succès de Manet dont le voyage en Espagne (1865) et sa découverte de l'œuvre de Velázquez sont une date importante pour la modernité picturale. D'un point de vue politique, l'Espagne connaît à partir de l'avènement d'Alphonse XII en 1875 une période de paix intérieure qui favorisera la venue de voyageurs étrangers.

¹¹ Cette œuvre monumentale fut présentée au Salon de Bruxelles de 1836. Conservée à la Halle aux draps de Courtrai, elle sera détruite par un bombardement durant la Seconde Guerre mondiale. On en conserve néanmoins des photos et des esquisses (entre autres : *La bataille des éperons d'or*, avant 1836, huile sur toile, 80 x 100 cm, Courtrai, Stedelijke Musea).

¹² Voir : *Le Romantisme en Belgique, Entre réalités, rêve et souvenir*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2005.



Fig. 1. Nicaise DE KEYSER, *Procession du vendredi saint a Séville*, 1885, huile sur toile, 372 x 499 cm, Anvers, Koninklijk Musea voor Schone Kunsten. (Photo IRPA, Bruxelles)

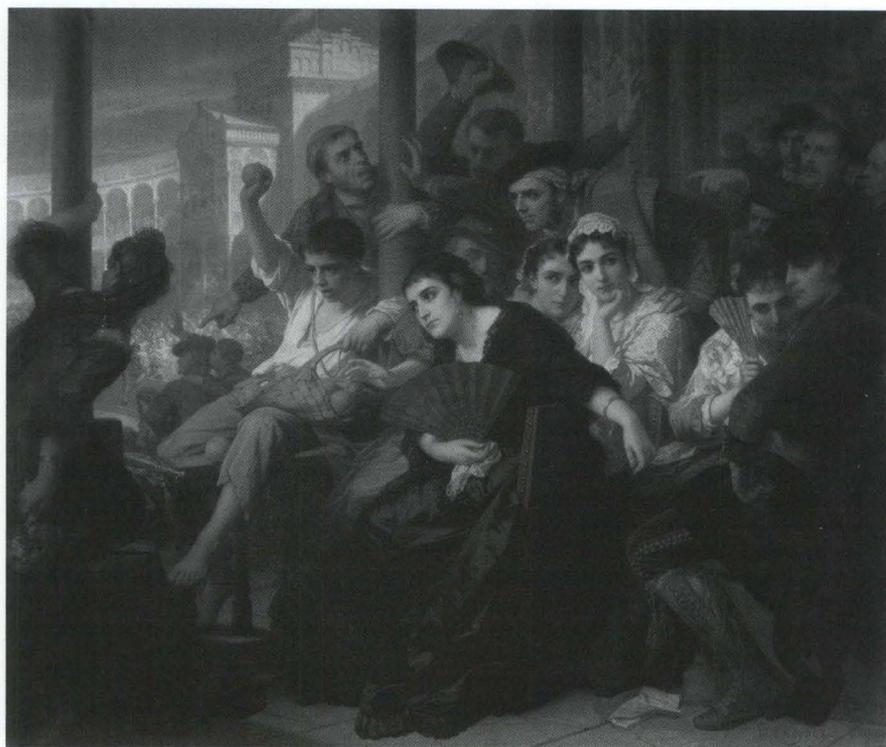


Fig. 2. Nicaise DE KEYSER, *Bravo toro! – Souvenir d'une course de taureaux à Madrid*, 1879 et modifié en 1880–1881, huile sur toile, 215 x 243 cm, Anvers, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. (Photo Lukas Art in Flanders)

heures, mais bien celui dit du « juste milieu »¹³. Sa reconnaissance officielle et internationale lui valut de nombreuses commandes de portraits ou de scènes historiques et un siège à l'Académie royale de Belgique. Son œuvre la plus célèbre aujourd'hui est sans doute la décoration de l'escalier d'honneur du Musée des Beaux-Arts d'Anvers¹⁴.

À la fin de sa vie, De Keyser continue de peindre et entreprend de nombreux voyages, surtout après sa démission du poste de directeur de l'Académie d'Anvers et la perte de son épouse en 1879¹⁵. Ses voyages les plus féconds furent ses deux séjours en Espagne durant les hivers de 1878 et de 1880¹⁶. De Keyser, accompagné la seconde fois par sa fille Marie (1847-1924), semble avoir suivi le parcours typique des voyageurs en Espagne à l'époque: Madrid (corrida et visite du Prado) et séjour à Séville, avant de revenir par Valence et Barcelone¹⁷. À ces occasions, De Keyser récolte de la documentation qui assurera la vraisemblance et le rendu détaillé de ses œuvres hispaniques: des photographies, des objets (castagnettes, éventails...) et de nombreux costumes espagnols (mantilles, costumes de *majo* et de torero...)¹⁸. Il réalise aussi plusieurs études peintes et de nombreux croquis de sujets typiques (scènes de rues, fêtes gitanes, processions...). Plusieurs de ces études lui serviront à l'élaboration de son dernier ouvrage majeur, la monumentale *Procession du vendredi saint à Séville*¹⁹ (fig.1). C'est à partir de son premier séjour hispanique qu'il peint dans son atelier anversoise un tableau aux personnages

¹³ «De Keyser, bien qu'attaché aux traditions nationales, trouvait que l'artiste était en droit d'appeler à son secours tout l'ensemble de connaissances un peu trop légèrement envisagées à Anvers - et ailleurs - comme un bagage encombrant, à commencer par l'étude approfondie de la forme. Avec l'âge cette conviction s'était encore fortifiée en lui.» (Henri HYMANS, op.cit., p. 61).

¹⁴ Concernant cette décoration, voir : Nicaise De Keyser, *tentoonstelling dossier*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2000. Voir aussi : Franciska BEELE, *La renommée de l'école artistique d'Anvers. Deux séries picturales de Nicaise De Keyser*, dans : *Après & d'après Van Dyck. La récupération romantique au XIX^e siècle*, Anvers, Hessenhuis-Stadsbibliotheek, 1999, p. 89-95.

¹⁵ Marie-Alexandrie (dite Bella ou Isabella) Telghuys (1815-1879). D'abord son élève, elle deviendra son épouse en 1840.

¹⁶ Selon Jules Dujardin, le climat espagnol a été bénéfique à la santé de Nicaise De Keyser qui souffrait d'asthme. De Keyser projetait, l'année de sa mort, un autre voyage en Espagne (Jules DUJARDIN, *L'art flamand*, Bruxelles, 1898, vol. IV, p. 39).

¹⁷ Nous avons déterminé ce parcours en consultant les lieux de réalisation de ses croquis (Lydia SCHOONBAERT et Dorine CARDYN-OOMEN, *Tekeningen, aquarellen en prenten, 19de en 20ste eeuw*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1981). Il est aussi tout à fait probable que De Keyser réalise un premier voyage jusqu'à Madrid tandis que le second se poursuit jusqu'à Séville. C'est d'ailleurs ce que semble indiquer la datation de ses œuvres et un article d'époque (Hector FLORENCIO VARELA, *Fisionomía de un gran pintor: Nicaise De Keyser (conclusión)*, in : *La America*, Madrid, 26 février 1881, pp. 9-10).

¹⁸ De Keyser possédait une vingtaine de pièces de costumes ou de costumes entiers. Dans cet ensemble, le plus important de sa collection de costumes, il possédait deux costumes complets de torero (l'un brodé d'or et l'autre d'argent), une cape de paseo et une veste de picador (d'après : *Catalogue de la collection délaissée par M. N. De Keyser*, Anvers, 1888).

¹⁹ Nicaise De Keyser, *Procession du vendredi saint à Séville*, 1881-1885, huile sur toile, 372 x 499 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

grandeur nature et au nom évocateur : *Bravo toro ! – Souvenir d'une course de taureaux à Madrid*²⁰ (fig.2).

Les œuvres espagnoles de Nicaise De Keyser occupent une situation particulière parmi les sujets hispaniques des peintres belges. Malgré les dates tardives auxquelles il a réalisé ces œuvres, De Keyser semble être le premier peintre belge à développer pleinement les thématiques liées à l'hispanisme. Bossuet, par exemple, a réalisé de nombreuses vues d'Espagne, mais il n'a pas développé ces sujets si chers aux romantiques français ou anglais que sont les processions, le flamenco et la corrida. Bossuet inclut bien ces différents thèmes dans ses vues de ville, mais toujours de manière secondaire²¹. D'autres artistes ne réalisent en Espagne que des croquis ou de petites études peintes. *Bravo toro !* est donc, sans doute, la première œuvre belge importante s'intéressant à la taumachie²². Comme nous le verrons, De Keyser représente l'Espagne et la corrida avec des attributs typiques du Romantisme : la passion, le pittoresque, la bravoure... Ce type de représentation perdurera chez certains artistes, mais sera, peu de temps après, associé à une vision plus sombre de la corrida, souvent liée au sort tragique des chevaux²³. Cette dichotomie se retrouve dans les œuvres que Constantin Meunier a réalisées durant son séjour sévillan (1882-1883)²⁴. Cette vision plus nuancée est due à la longueur

²⁰ Nicaise De Keyser, *Bravo toro ! – Souvenir d'une course de taureaux à Madrid*, 1879 et modifié en 1880-1881, huile sur toile, 215 x 243 cm, Anvers, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten (Inv.1044) (dépôt à la Maison communale de Zandvliet ; le tableau provient des collections de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers d'après : *Gustaf Wappers en zijn school*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1976). On retrouve aussi cette œuvre sous le même nom mais avec le mot *Toro* remplacé par *Torero*. Le titre est souvent repris dans sa seule seconde partie (*Souvenir d'une course de taureaux à Madrid*). Henri Hymans, dans sa liste des œuvres de Nicaise De Keyser, date l'œuvre de 1879 (Henri HYMANS, *op. cit.*) tout comme d'autres sources d'époque (Hector FLORENCIO VARELA, *op. cit.*, p. 9).

²¹ Pour le cas de la corrida, Bossuet a présenté, au salon triennal de Gand de 1853, un tableau ainsi désigné sous le n°36 du catalogue : *Vue de la porte romaine sur le Guadalquivir, à Cordoue – Effet de soleil couchant, avec figures représentant l'arrivée des taureaux pour le combat*. Nous avons trouvé une œuvre du même type : *Vista de Córdoba*, 1867, Huile sur toile, 67 x 95 cm, Madrid, Castellana Subastas, 8 février 1999, lot n°98.

²² Outre le tableau de Bossuet (voir note précédente), *Bravo toro !* est le premier tableau taumachique d'un peintre belge présenté dans un salon triennal. Il y eut d'autres tableaux traitant du même sujet mais dus à des artistes français ou espagnols (Gand 1856 : Louis Eugène Ginaïn (1818-1886) : n°266 : *Combat de taureaux en Espagne* / Bruxelles 1866 : Jehan Georges Vibert (1840-1902) : n°830 : *Toréador essayant son costume* / Bruxelles 1878 : José Llovera (1846-1896) : n°1183 : *Une plaza de toros*, aquarelle).

²³ Ce n'est qu'en 1928 que le *peto*, robe de protection des chevaux, fut rendu obligatoire.

²⁴ Meunier, de manière originale, s'est attaché à illustrer ces deux visions de la corrida. « Hier j'ai fait une bonne esquisse assez grande, représentant une chose horrible et dramatique, c'est l'endroit, une cour basse, où l'on traîne les cadavres des chevaux et des taureaux après leur mort dans le cirque. C'est vers le soir, des bouchers sont occupés à dépecer le taureau dans le fond ; au premier plan, les chevaux morts, appuyé à la porte un picador... C'est très réussi. Comme pendant je ferai un coin d'amphithéâtre dans le cirque (dont je t'ai envoyé un assez bon croquis) plein de soleil et de mouvement, qui fera contraste avec l'autre esquisse ; le cirque et sa coulisse » : Lettre de Constantin Meunier à son épouse, Séville, Novembre 1882, cité in : *Le samedi littéraire et artistique*, n°4, Bruxelles, 27 janvier 1906, p. 14. De ce projet, inédit jusque là dans l'iconographie de la corrida,

du séjour de Meunier qui lui a permis de mieux connaître la réalité de la vie espagnole. De retour en Belgique, Meunier présentera avec succès ses œuvres hispaniques²⁵. Cette manifestation contribua, sans aucun doute, à la création d'une nouvelle image de l'Espagne dans notre pays²⁶. Durant une partie de son séjour, Meunier est accompagné du plus belge des peintres espagnols : Dario de Regoyos (1857-1913)²⁷. De Regoyos présentait dans les différents salons belges de nombreuses œuvres illustrant l'Espagne telle qu'il la connaissait, c'est-à-dire une Espagne encore largement rurale et fortement marquée par les traditions essentiellement religieuses²⁸. C'est dans ces salons qu'il se lie d'amitié avec Émile Verhaeren²⁹. Tous deux parcoururent le nord de l'Espagne et la Castille en 1888. Verhaeren est enthousiasmé par cette Espagne mélancolique, primitive et si vraie que lui fait découvrir, dans une communion spirituelle, de Regoyos. Naîtra de ce voyage *España Negra*, ouvrage à deux mains présentant, par la prose et l'image, une vision plus authentique et noire de l'Espagne. C'est d'un épisode de ce livre que naîtra l'une des œuvres emblématiques de cette vision noire de la corrida : *Victime de la fête* de Dario de Regoyos³⁰. On retrouve cette Espagne plus sombre chez nombre de peintres et d'écrivains liés au groupe des XX puis à la *Libre esthétique*³¹. La corrida – et plus particulièrement de robustes scènes de picadors – deviendra même le sujet de prédilection de Jean Delvin (1853-1922).

il reste : *Scène d'arène vue des arcades*, crayon sur papier 17 x 10.1 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musée Constantin Meunier / *La cour aux chevaux morts* ou *Le charnier – L'arrestadero, Séville*, 1883, huile sur toile, 81.3 x 52.8 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musée Constantin Meunier.

²⁵ Cette exposition eut lieu au Cercle artistique de Bruxelles en novembre 1883. Meunier exposera aussi des œuvres sévillanes au Salon des aquarellistes (1883 et 1884) et sa *Fabrique de tabac à Séville* aux Salons triennaux de Gand 1883, Bruxelles 1884 et Anvers 1885.

²⁶ Voir : Javier TUSSEL, *La Estética de fin de siglo*, in.: *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1998, p. 26. De ce point de vue, il est intéressant de comparer *La Fabrique de tabac à Séville* de Meunier, peinte en 1883 (huile sur toile, 165.5 x 227 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, Musée Constantin Meunier) à celle de Jean-Baptiste Van Moer peinte en 1862 (aquarelle sur papier, 48 x 64 cm, Ciergnon, Coll. royale).

²⁷ Sur Dario de Regoyos voir : Juan SAN NICOLÁS, *Dario de Regoyos*, Barcelone, Diccionario Rafols, edicions catalanes, 1990 / *Dario de Regoyos, 1857-1913*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002-2003.

²⁸ Sur l'iconographie des œuvres de Dario de Regoyos voir : Mercedes PRADO VADILLO, *Dario de Regoyos: un pintor entre la tradición y la modernidad*, dans : *Tradición y modernidad en la pintura de Dario de Regoyos*, Gijón, Museo Nicanor Piñole, 2002, pp. 29-35. Lors de ses premières expositions en Belgique, Regoyos présente aussi des œuvres de sujets belges. Dans les salons des XX, il ne présentera, à de rares exceptions près, que des sujets hispaniques.

²⁹ Voir : Jean WARMOES, *Verhaeren el flamenco español*, Bruxelles, Europalia, 1985 / SAN NICOLÁS, *op. cit.*

³⁰ *Victimes de la fête (Victimas de la fiesta)*, 1894, pastel et huile sur toile, 90 x 120 cm, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (dépôt de la Caja de Ahorros de Asturias, 2004).

³¹ Cette vision de l'Espagne est aussi présente chez le peintre Ignacio Zuloaga qui exposera avec succès au salon de la *Libre esthétique* de 1900.

Bravo toro ! – Souvenir d'une course de taureaux à Madrid

Bravo toro ! représente une loge d'arènes à l'occasion d'une *grande corrida de toros* dans laquelle interviendra entre autres le célèbre matador *Lagartijo*, d'après le programme qui traîne aux pieds d'un spectateur³². Cette corrida est présidée par la famille royale d'Alphonse XII (1857-1885), que l'on entrevoit au loin dans la loge royale. Dans la loge peinte au premier plan par De Keyser se côtoient toutes sortes de personnages typiquement espagnols dans des attitudes diverses : des *majas* endimanchées qui scrutent amoureusement un fier *aficionado*, un petit vendeur lançant des oranges à des acheteurs, des touristes étrangers et même, au milieu de la composition, presque caché, le regard mystérieux d'un Nicaise De Keyser drapé d'une couverture brodée proche de celle portée par l'Andalou qui le surplombe³³. D'un coup, tous les regards se tournent : le taureau est entré vigoureusement sur la piste, les toreros s'écartent sur son passage, la foule est enthousiaste, on crie, on s'agite, on montre du doigt le taureau *bravo*³⁴.

De Keyser introduit dans sa scène de nombreux stéréotypes développés dans les récits de voyage et les peintures à sujets hispaniques. Lors des corridas, les voyageurs sont souvent impressionnés par l'animation et l'enthousiasme communicatif des gradins. « *Le vrai spectacle n'est plus dans l'arène ; il est dans la loge* » écrira Minnaert dans un des nombreux journaux de voyages en Espagne³⁵. On trouve chez un autre auteur belge, le peintre Jean-Baptiste Huysmans, l'explication du lancer d'oranges à travers la foule : « *les marchands d'oranges [...] échangeaient, contre une pluie de sous, une avalanche d'oranges qu'ils lançaient jusqu'aux gradins* »³⁶.

La scène, comme l'indique la seconde partie de son titre, se situe dans les arènes de Madrid³⁷ (fig.3-4). Nicaise De Keyser en respecte l'aspect général,

³² Rafael Molina Sánchez dit *Lagartijo* (Cordoue 1841 - Cordoue 1900). Il est accompagné de José Lara dit *Chicorro* (Algeciras 1839 - Jerez de la Frontera 1911) dont on ne peut lire que le début de son *apodo* (surnom, nom d'artiste) : « *Chicor* ». *Chicorro* fut le 29 octobre 1876 le premier matador à recevoir une oreille du taureau dans les arènes madrilènes. Il était accompagné de *Lagartijo* et la corrida était présidée par le roi Alphonse XII.

³³ De Keyser semble faire référence à la présence assez discrète et mystérieuse de Goya dans son portrait de *la Famille de Charles IV* (Goya lui-même se référerait à l'autoportrait de Velázquez dans *Les Ménines*, représentation de la famille de Philippe IV). Goya fut longtemps connu hors d'Espagne essentiellement pour ses gravures. Les peintres étrangers visitant le Prado vont donc souvent découvrir la richesse de son œuvre picturale.

³⁴ Le taureau *bravo* (courageux) s'oppose au *manso*. La bravoure du taureau de combat est son instinct offensif. D'après : Claude PELLETIER, *L'heure de la corrida*, Paris, Gallimard, 1992, p.168.

³⁵ E. MINNAERT, *Promenade en Espagne*, Bruxelles, P. Weissenbruch, 1893, p.12. Pour une critique, voir : *L'Art Moderne*, 2 avril 1893, p. 110.

³⁶ Jean-Baptiste HUYSMANS, *Voyage illustré en Espagne et en Algérie*, Bruxelles-Gand-Leipzig, C. Muquardt, 1862, p. 36. Nicaise De Keyser possédait cet ouvrage dans sa bibliothèque (*Catalogue de la bibliothèque de feu M. N. De Keyser*, Anvers, 1888).

³⁷ À l'époque, les arènes de Madrid sont celles de *La Fuente del Berro*, dites aussi « de la route d'Aragon » (*Carretera de Aragón*). Construites à partir de 1874 dans un style néo-mudéjar par Emilio Rodríguez Ayuso (1846-1891) en collaboration avec Lorenzo Alvarez Capra (1848-1901),



Fig. 3. Madrid : les arènes de *La Fuente del Berro*. Carte postale (*Unión postal universal*), datée 1903, Bruxelles, coll. part. (Photo de l'auteur)

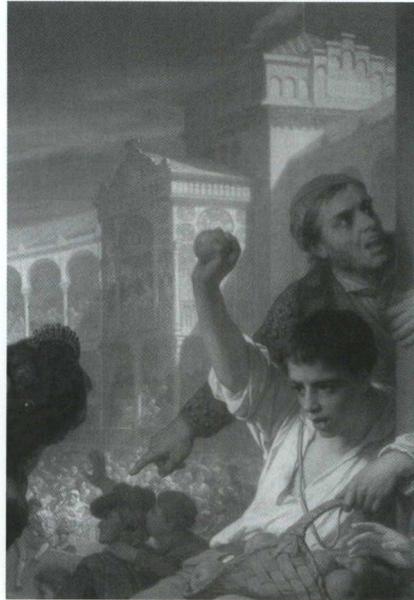
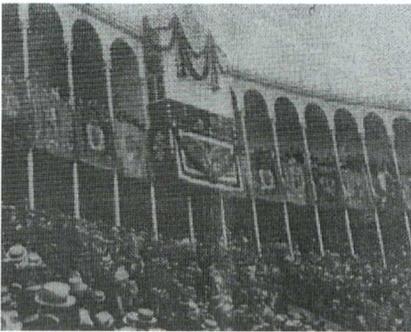


Fig. 4. Photographie de la loge royale des arènes de *La Fuente del Berro* (Photo : *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Barcelone, Espasa, 1921, vol.45, p.772) et comparaison avec le tableau.

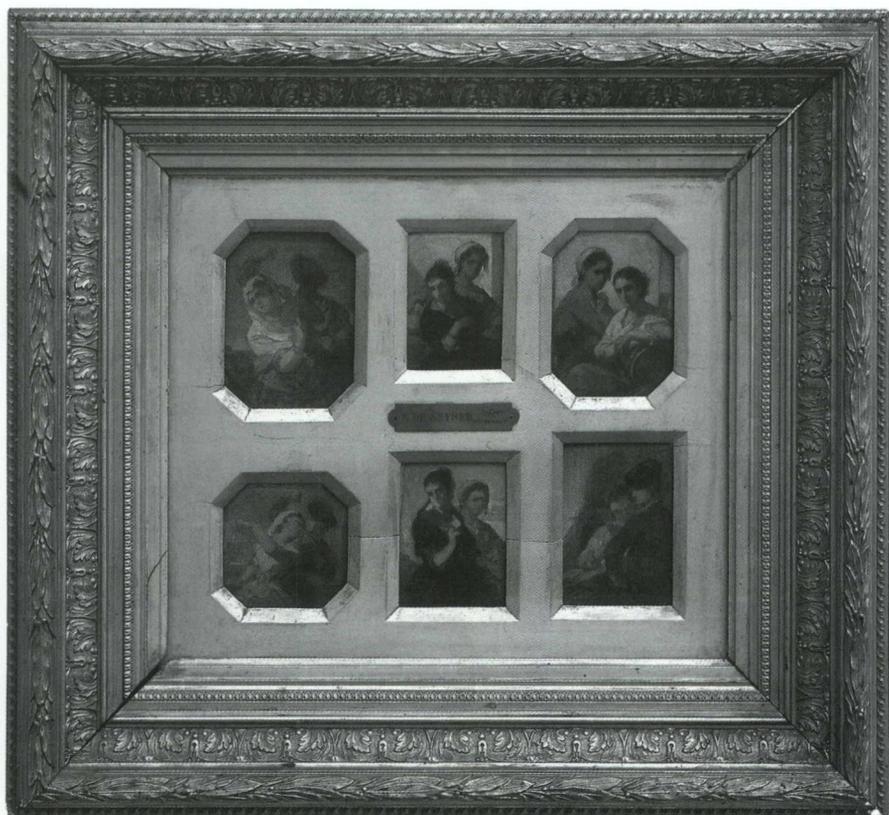


Fig. 5. Nicaise DE KEYSER, *Scènes espagnoles* (six compositions), huile sur toile collée sur bois, 31 x 35 cm (support), Liège, Musée d'Art Moderne et Contemporain (Legs Gérard Rasse, 1956). (Photo du musée)

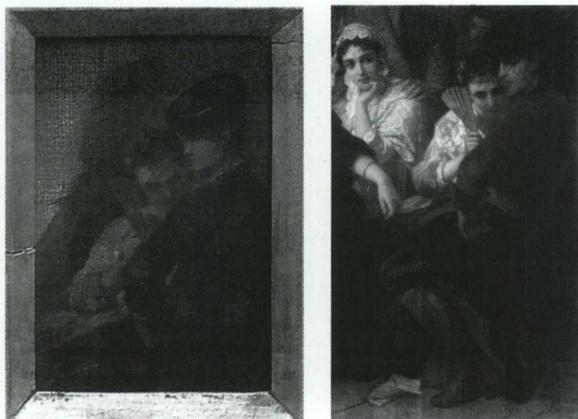


Fig. 6. Comparaison entre l'étude et le tableau.

mais opère plusieurs modifications pour une meilleure intégration dans sa composition et pour rendre l'arène plus impressionnante. Il diminue la hauteur des gradins et surélève le corps d'entrée qui ici, contrairement à la réalité, dépasse derrière la loge royale (partie située au-dessus de l'orange brandie par le marchand). Pour la rendre plus attrayante, De Keyser modifie la face visible pour le spectateur et lui donne la décoration qu'elle comporte en façade des arènes.

Nicaise De Keyser éclaire naturellement la scène : la piste et une partie des gradins semblent se diluer sous un soleil de plomb tandis que la loge à l'ombre reçoit un rayon de lumière sculptant les personnages. Il s'applique aussi au rendu des différents costumes issus de sa collection, rendant leur matière avec une certaine préciosité et leur donnant foison de détails (broderies, galons, lacets...). De Keyser dispose aussi ces différents costumes en faisant se côtoyer les couleurs complémentaires pour leur assurer une grande luminosité, qualité que vanteront alors plusieurs critiques. Toutefois, le grand intérêt de l'œuvre réside surtout dans sa composition pleine de sous-entendus : on ne voit que le public, mais De Keyser parvient à nous faire ressentir le taureau, cet acteur principal qui est pourtant hors-cadre³⁸. Par notre connaissance préalable et par la composition, nous savons qu'un taureau est dans l'arène. En effet, cette composition nous indique qu'il ne peut s'agir d'un moment antérieur à sa présence, car tous regardent ou désignent la gauche, la piste et donc le taureau dont l'arrivée provoque l'animation des toreros, l'un d'eux franchissant précipitamment la barrière en contrebas de la loge³⁹. Nicaise De Keyser insiste sur cette présence du taureau, en plaçant au centre du tableau le visage d'une femme tourné vers la piste, les autres spectateurs s'organisant assez symétriquement par rapport à elle. Ce groupe forme une pyramide sombre à bordures lumineuses⁴⁰. De Keyser construit aussi l'œuvre sur une oblique qui descend vers la gauche (en passant par le versant gauche de la pyramide) et remonte en s'enroulant autour de la femme de dos (à gauche) pour passer outre la loge par l'ouverture lumineuse qui donne sur la piste. Seules trois *majas* semblent plus intéressées par le public masculin : celle qui porte une mantille est d'ailleurs le seul personnage à tourner les yeux vers la droite, vers un *majo* accompagné d'une femme se cachant le visage derrière

elles seront utilisées jusqu'à leur destruction en 1934. Elles serviront de modèle architectural pour de nombreuses arènes espagnoles, telles les arènes actuelles de Madrid (*Las Ventas* construites en 1931).

³⁸ En termes sémiologiques, il y a ici un glissement vers l'indice. On retrouve ce même procédé dans deux études dessinées pour une œuvre intitulée *Les Jeux* (Lydia SCHOONBAERT et Dorine CARDYN-OOMEN, *op.cit.*, 2138 (I) / 352 et 2138 (I) /37).

³⁹ Ce type de représentations de toreros en équilibre sur la barrière apparaît dans les gravures de Goya et Doré ou dans les œuvres tauromachiques de Manet (alors qu'il est évidemment absent des photographies dont il s'inspire). Picasso reprendra aussi ce personnage typique dans plusieurs de ses œuvres.

⁴⁰ De Keyser semble accorder une grande importance à ces compositions géométriques. Ce phénomène est particulièrement visible dans de nombreuses petites études dessinées où la forme géométrique est clairement dessinée puis remplie des différents éléments (voir : Lydia SCHOONBAERT et Dorine CARDYN-OOMEN, *op.cit.*).

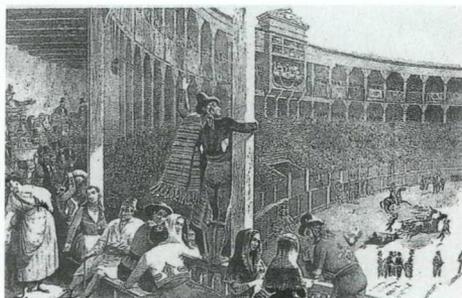


Fig. 7. Pharamond BLANCHARD, *L'Arrastre*, lithographie, vers 1850.
(Photo New-York Public Library)

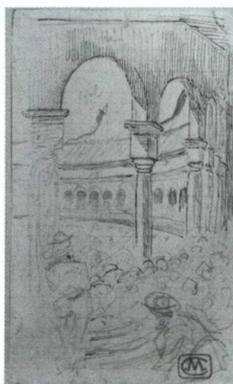


Fig. 8. Constantin MEUNIER, *Scène d'arènes vue des arcades*, 1882-1883, fusain sur papier, 17 x 10.1 cm, Bruxelles, Musée Constantin Meunier.
(Photo KIK-IRPA)

un éventail⁴¹. Ce geste n'est sans doute pas anodin, le maniement de l'éventail étant un code, essentiellement amoureux, connu hors d'Espagne entre autres par les récits de voyages. Cette touche amoureuse est typique de ce genre de peinture romantique. On remarquera aussi que l'une de ces *majas* a un regard de côté assez inquiet qui participe à l'anecdote amoureuse.

Ces vues avec un premier plan de spectateurs sont assez répandues chez les artistes ayant traité le thème de la corrida⁴². La scène de ce genre qui a connu la plus large diffusion est sans doute une lithographie de l'artiste français Pharamond Blanchard (1805-1873) représentant l'*arrastre*, l'évacuation du taureau mort (fig.7). Cette lithographie appartient à une série de douze, représentant les différents moments d'une corrida et publiée par Adolphe

⁴¹ Si deux dessins ne peuvent qu'être rapprochés des *majas* (Lydia SCHOONBAERT et Dorine CARDYN-OOMEN, *op.cit.*, 2138 (I) / 436 et 2138 (I) / 533), nous avons identifié une étude pour le couple dans un ensemble de petites scènes espagnoles : *Scènes espagnoles* (six compositions), huile sur toile collée sur bois, 31 x 35 cm (support), Liège, Musée d'art moderne et contemporain (Legs Gérard Rasse, 1956) (Inv.AM 487/451) (fig.5). La scène à laquelle nous nous référons est située en bas à droite et mesure 8 x 9 cm (fig.6). Un personnage masculin très proche de celui de Nicaise De Keyser se retrouve dans un tableau du peintre sévillan Juan García Ramos (1856-1911) : *Un baile para el señor cura*, vers 1890, huile sur toile, 48 x 69 cm, Madrid, Collection Carmen Thyssen-Bornemisza (voir : *Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2004, pp. 142-143, 285). García Ramos s'est peut-être inspiré de Nicaise De Keyser ou peut-être les deux artistes s'inspirent-ils d'une même source.

⁴² Pour les artistes belges, on peut citer le dessin que Constantin Meunier réalisa en vue d'une œuvre plus importante (voir note 24) (fig.8). Il existe aussi des scènes de loges d'arènes mais vues depuis la piste chez les suiveurs de Goya tel qu'Eugenio Lucas Velázquez, s'inspirant des *Majas au balcon* de Goya. Voir: *Eugenio Lucas Velázquez en Cuba*, Salamanque, Caja Salamanca y Soria, 1996-1997.

Goupil vers 1850⁴³. Une autre composition du même genre due à Gustave Doré pour *L'Espagne* de Davillier sera aussi largement diffusée⁴⁴. Ces deux œuvres ne semblent pas avoir de lien direct avec le tableau de Nicaise De Keyser, mais doivent avoir contribué à consolider un genre. Le procédé consistant à signaler la présence du taureau uniquement par la réaction du public, de même que le fait de donner pour titre à l'œuvre ce que voient les personnages du tableau, et non le spectateur de l'œuvre, ne sont pas non plus propres à De Keyser. L'exemple le plus connu est dû au peintre sévillan José Jiménez Aranda (1837-1903)⁴⁵. Ce peintre de sujets espagnols a remporté un grand succès en France où il est considéré comme le digne successeur de Mariano Fortuny⁴⁶. C'est d'ailleurs le marchand de Fortuny et l'éditeur de Blanchard, Adolphe Goupil, qui s'est occupé de sa carrière. L'œuvre d'Aranda qui nous intéresse, *Un Lance en la plaza de toros*, existe en deux versions⁴⁷. Dans la première, datant de 1870, les personnages sont en costumes contemporains⁴⁸ (fig.9) ; dans la seconde, beaucoup plus grande, ils portent des habits à la mode du XVIII^e siècle⁴⁹. Ici, ce n'est pas l'entrée du taureau qui est dissimulée, mais plutôt un événement tragique : sans doute une *cogida*. On peut penser, en effet, que le taureau a dû prendre un torero dans ses cornes, car les hommes, agités, se sont levés tandis que les femmes se retournent ou pleurent. L'autre grande différence entre ces deux œuvres réside dans leur cadrage. Chez De Keyser, il est plus serré afin que l'on se sente plus proche des personnages, sans doute dans un désir d'exotisme : l'artiste veut faire entrer le spectateur belge dans cette loge pour qu'il y assiste à ce spectacle peu commun. Il est possible que

⁴³ Sur Blanchard et sa série de lithographies, voir : María Dolores PALACIO LÓPEZ, *Arte y toros. Estampa e ilustración taurina*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 101-105.

⁴⁴ *Corrida de novillos donnée par les étudiants, à Valladolid*, in : Charles DAVILLIER, *L'Espagne*, Paris, Librairie Hachette, 1874, p. 659, gravure n°252 (Publié dans *Le Tour du Monde* en 1862). Sur Gustave Doré, voir : *Gustave Doré : œuvres de la collection du Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg*, Bilbao / Salamanque / Séville, Museo de Bellas Artes de Bilbao / Caja Duero / Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2004-2005. Sur les œuvres taurines de Doré, voir : María Dolores PALACIO LÓPEZ, op.cit., pp. 147-151, 213-218.

⁴⁵ Voir : José Jiménez Aranda, Séville, Fundación El Monte, 2005 et Bernardino DE PANTORBA, *El pintor José Jiménez Aranda*, Madrid, 1972.

⁴⁶ José Jiménez Aranda commence à exposer au Salon à Paris en 1864. Il vit à Paris de 1881 à 1890.

⁴⁷ Voir : Esteban CASADO, *Un Lance en la plaza de toros*, 1870, dans : *Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, op.cit., cat. n°42, pp. 134-136. Cette double version est peut-être due au fait qu'Adolphe Goupil, dans un but commercial, incitait « ses » artistes à réaliser plusieurs variantes d'une même composition. Sur Goupil, voir entre autres : *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, Bordeaux / New-York / Pittsburgh, Musée Goupil / Dahesh Museum of Art / The Frick Art & Historical Center, 2000-2001.

⁴⁸ *Un Lance en la plaza de toros*, 1870, huile sur toile, 51 x 46 cm, Madrid, coll. Carmen Thyssen-Bornemisza (en dépôt au Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid).

⁴⁹ *Un Lance en la plaza de toros*, 1880, huile sur toile, 169.6 x 143.5 cm, Christie's New York, 19th Century European Paintings, 22 octobre 1997, n°117. L'œuvre a été présentée au salon de Paris de 1880 et sera reproduite sous forme de gravure dans *La Ilustración Española y Americana* du 15 août 1880 avec pour titre : *En la plaza de toros de Sevilla a principio de siglo : emociones de una cogida* (d'après : Esteban CASADO, op.cit., p. 136).



Fig. 9. José JIMÉNEZ ARANDA, *Un Lance en la plaza de toros*, 1870, huile sur toile, 51 x 46 cm, Madrid, coll. Carmen Thyssen-Bornemisza (en dépôt au Musée Thyssen-Bornemisza de Madrid). (Photo du musée)

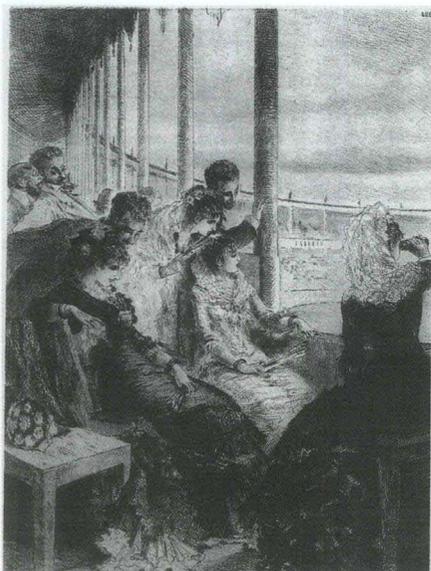


Fig. 10. D'après José LLOVERA, *Plaza de toros*, eau-forte, 31 x 24 cm, publié à Paris chez Vve. A. Cadart. (photo : *Tauromachie, Collection A. Knitter*, Paris, Drouot Richelieu (Maître Claude Boijirard), 17 septembre 1999, n°209). (Photo du catalogue)

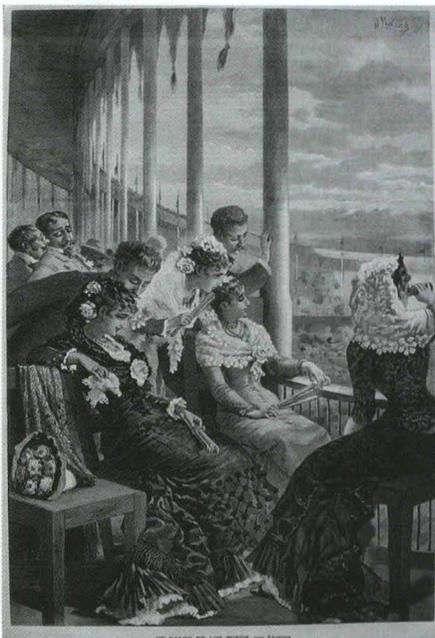


Fig. 11. Richard BREND'AMOUR d'après José LLOVERA, *Un palco en los toros*, por Llovera, 1881, illustration parue dans : *La Ilustración Artística*, Barcelone, 8 janvier 1882, p.13. (Photo de l'auteur)

De Keyser se soit inspiré par l'œuvre d'Aranda, peintre alors très reproduit grâce à son célèbre marchand.

Il existe encore une œuvre du même type dont les ressemblances avec le tableau de Nicaise De Keyser sont assez frappantes. Il s'agit d'une composition de José Llovera connue par deux gravures⁵⁰ : *Un palco en los toros*⁵¹. L'une est publiée à Paris à une date inconnue⁵² (fig.10), l'autre, issue de *La Ilustración Artística*, est datée de 1881⁵³ (fig.11). Ces gravures – une fois inversées de droite à gauche et donc dans le sens de l'œuvre originale dont elles s'inspirent – ont plusieurs points en commun avec la peinture *Bravo toro !* : la composition (un avant-plan de loge et la piste à l'arrière séparés par des colonnes), la disposition des groupes (une femme de dos à gauche et un groupe à droite, un personnage se découpant entre deux colonnes, un arrière-plan formé d'hommes en costume) et les attitudes (regards tournés vers la piste, homme penché vers une femme). Signalons une autre similitude, mais dans un rapport inversé : chez De Keyser, une femme vêtue de noir se trouve entre deux groupes habillés de blanc, à l'inverse de ce que nous trouvons chez Llovera. D'autres détails proches, tels les accessoires (éventail, mantille...), sont simplement typiques de ce genre de scène. Ces nombreux éléments formels peuvent nous faire penser que l'une des deux œuvres a inspiré l'autre. Les quelques éléments suivants peuvent nous permettre d'émettre une hypothèse quant au sens dans lequel s'est opérée cette influence entre les deux artistes.

José Llovera a exposé plusieurs fois ses aquarelles à sujets espagnols dans les salons belges entre 1878 et 1889⁵⁴. Dans les catalogues de ces salons,

⁵⁰ Le peintre José Llovera i Boffil (1846-1896) est né à Reus en Catalogne. Autodidacte, il sera encouragé par Mariano Fortuny à se dédier pleinement à la peinture. C'est aussi Mariano Fortuny qui le mettra en contact avec le marchand parisien Adolphe Goupil. Il se spécialisera dans les scènes de genre néo-goyesque alors en vogue à Paris. Sur Llovera voir : *Pintores españoles : José Llovera*, dans : *Album Salon*, n°14, Barcelone, 16 mars 1898, pp. 157-168 / Carlos GONZÁLEZ, MONTERRAT MARTÍ, *Pintores españoles en Paris (1850-1900)*, Barcelone, Tusquets, 1996, pp. 156-157 (première édition : 1989).

⁵¹ *Un Palco en los toros* était à l'époque l'une des œuvres les plus connues de l'artiste. D'après : *José Llovera*, op.cit., p. 159.

⁵² José Llovera, *Plaza de toros*, eau-forte, 31 x 24 cm, publiée à Paris chez la V^{ve} A. Cadart. Voir : *Tauromachie. Collection A. Knitter*, Paris, Drouot Richelieu (Maître Claude Boijirard), 17 septembre 1999, n°209. Llovera publia pour le même établissement plusieurs eaux-fortes. D'après : *José Llovera*, op.cit., p. 159.

⁵³ *Un palco en los toros, por Llovera*, dans : *La Ilustración Artística*, Barcelone, 8 janvier 1882, p. 13. Cette illustration est signée en bas à droite. Richard Brend'Amour (1831-1915), graveur né à Aix-la-Chapelle, travailla entre autres pour plusieurs revues illustrées espagnoles. Cette gravure plus tardive que le tableau de Nicaise De Keyser n'a donc pas pu l'influencer. Llovera a repris cette composition sous forme de peinture : *En el palco*, 1889, huile sur toile, 135 x 100 cm, Madrid, Ansorena, 18 mai 2004, n°89. La même composition aurait été aussi reprise par le peintre espagnol Ramon ou Raimundo Tusquets (1837-1904), *Tarde de toros*, huile sur panneau, 40 x 31.5 cm, Madrid, La Galería, 27 mars 2008.

⁵⁴ Au Salon triennal de Bruxelles de 1878, au triennal d'Anvers de 1879 et au Salon royal belge des aquarellistes de 1881, 1882 et 1889. Llovera fut élu à l'unanimité membre honoraire des aquarellistes en 1881 (d'après : *José Llovera*, op.cit., p. 159). Toujours concernant le Salon des

son adresse est barcelonaise et/ou exclusivement bruxelloise⁵⁵. Ceci semble indiquer que Llovera a, sinon habité Bruxelles, du moins eu des liens étroits avec la capitale belge. D'ailleurs, selon la revue barcelonaise *Album Salon*, Llovera bénéficiait d'un large succès en Espagne mais aussi en Belgique et en Allemagne, participant avec assiduité au marché de l'art de ces différents pays⁵⁶. En 1878, il expose au Salon triennal de Bruxelles une aquarelle portant le titre de *Plaza de toros*⁵⁷. Nous ne savons pas à quoi ressemblait cette aquarelle et donc ne pouvons déterminer s'il s'agissait de la composition que nous étudions. Nous pouvons simplement affirmer que Nicaise De Keyser, en tant que membre de la commission directrice du salon et donc du jury d'admission, a probablement vu cette œuvre, tout comme il a probablement vu les 1436 autres œuvres admises⁵⁸ ! Cependant, nous pouvons ajouter qu'il semble peu probable qu'il s'agisse de notre composition, car sa gravure parue dans la presse est datée de 1881. Or, la presse illustrée reproduisait la plupart du temps les œuvres récentes des artistes contemporains.

Il est donc probable que ce soit la gravure de José Llovera qui s'inspire du tableau de Nicaise De Keyser, peintre alors d'une grande renommée⁵⁹ et dont le *Bravo Toro !* avait remporté un grand succès⁶⁰. Ceci expliquerait que les ressemblances entre les deux œuvres soient inversées de droite à gauche. Cette inversion n'existait bien évidemment pas dans le dessin préparatoire à la gravure ni même sur la plaque gravée. Si le peintre s'était inspiré de la gravure, les deux œuvres auraient sans doute une composition dirigée dans le même sens.

aquarellistes de 1881, *L'art moderne* souligne la qualité des aquarelles de Llovera et l'admiration que celui-ci a suscitée. Elle note aussi que la presse l'a trop oublié. (Anonyme, « Exposition des aquarellistes : second article », in : *L'art moderne*, 1^{er} mai 1881, p. 67 ; Anonyme, « Exposition des aquarellistes », in : *id.*, 1^{er} avril 1883, p. 102).

⁵⁵ Rue Royale, n°154, à Bruxelles. Selon les *Annuaire du commerce bruxellois* de l'époque, y vit : «F. De la Hault, attaché de légation». Ce «F. De la Hault» possède une aquarelle de Llovera : *Avant la procession* (Salon de la Société Royale Belge des Aquarellistes 1881, n°120). Il s'agit peut-être de Frédéric de la Hault : entrepreneur et homme d'affaires bruxellois spécialisé dans la construction de réseaux de tramways. Plusieurs entreprises belges actives dans ce secteur participeront à la création de réseaux espagnols. Frédéric de la Hault est d'ailleurs cité comme actionnaire de la *Sociedad catalana de tramvias de Barcelona* (*Gaceta de los caminos de hierro*, Madrid, 19 mai 1878, n°20, p. 824).

⁵⁶ *Pintores españoles : José Llovera*, dans : *Album Salon*, n°14, Barcelone, 16 mars 1898, p. 159. L'article ne mentionne pas de séjour en Belgique.

⁵⁷ Exposition générale des Beaux-Arts de Bruxelles de 1878, n°1183. L'exposition s'est tenue du 1^{er} août au 1^{er} octobre 1878.

⁵⁸ L'admission des œuvres est antérieure au premier séjour espagnol de Nicaise De Keyser. Cet élément peut nous faire penser que, peut-être, De Keyser n'y a pas été sensible.

⁵⁹ De Keyser décora en 1875-1876 la villa niçoise de l'influent marchand d'art Ernest Gambart (1814-1902), lieu de rencontre pour de nombreuses personnalités de l'époque. Voir : *Une commande « niçoise » au Belge Nicaise De Keyser. Les peintres des grandes écoles de la collection Gambart*, Nice, Musée des Beaux-Arts, 1997.

⁶⁰ D'après : Hector FLORENCIO VARELA, op.cit., p. 9.



Fig. 12. Photo-zincographie d'après un dessin de Nicaise DE KEYSER, dans : *Vlaamsche school*, Anvers, 1882, p.148.

Bravo toro ! fut aussi rapproché des œuvres du peintre victorien John Phillip⁶¹, en raison de l'attention portée à la réaction du public prise comme un événement pittoresque⁶². C'est justement la représentation du public qui subit une modification de la part de Nicaise De Keyser. En effet, lorsque le tableau est présenté pour la première fois, à l'Exposition historique de l'art belge à Bruxelles en 1880⁶³, la partie droite du public est occupée par une famille de voyageurs anglais (fig.12)⁶⁴. Elle est remplacée par des Espagnols lorsque

⁶¹ Le peintre écossais John Phillip (1817-1867) était surnommé « Spanish Philip » en raison de son goût pour les scènes espagnoles.

⁶² *Antwerpen 1900*, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1986 (ce catalogue ne comporte pas de pagination. Nous faisons allusion ici à la partie dédiée spécifiquement à Nicaise De Keyser).

⁶³ Exposition historique de l'art belge 1830-1880, n°208 : *Souvenir d'une course de taureaux*.

⁶⁴ D'après : *Vlaamsche school*, Anvers, 1882, p. 148. L'article comporte un dessin préparatoire du tableau dans lequel est visible ce couple de touristes. De Keyser aurait aussi réalisé des changements qui ont donné plus de force plastique à l'œuvre.



Fig. 13. Gustave DORÉ, *La Malageña del torero (danse andalouse)*, dans : Charles DAVILLIER, *L'Espagne*, Paris, Librairie Hachette, 1874, chapitre XIV, p.376, gravure n°149. (Photo de l'auteur)

De Keyser présente l'œuvre au Salon d'Anvers de 1882⁶⁵, sans doute pour augmenter l'exotisme de l'œuvre et lui donner plus d'authenticité. D'ailleurs, *L'art moderne*, dans sa chronique du Salon, écrira à propos du tableau que c'est « Carmen ressuscitant sur la toile »⁶⁶. Peut-être cette allusion à l'opéra de Bizet est-elle aussi de mise pour le titre de l'œuvre : en effet, à la scène 2 de l'acte II, dans le déjà célèbre *Air du toréador*, Escamillo chante « “ Bravo, toro ! ”... hurle la foule »⁶⁷.

Nicaise De Keyser présenta aussi au Salon d'Anvers de 1882 un autre tableau d'inspiration tauromachique au titre espagnol : *El Torero y la Malageña* –

⁶⁵ Salon d'Anvers de 1882, n°342 : *Bravo torero ! – souvenir d'une course de taureaux*. Cette modification explique pourquoi De Keyser a effacé l'ancienne signature et date (encore visible au-dessus de la nouvelle).

⁶⁶ Anonyme, *Le Salon d'Anvers*, dans : *L'art moderne*, 17 septembre 1882, p. 298. *L'art moderne* lui reproche aussi de rester attaché au Romantisme.

⁶⁷ Il existe aussi une lithographie de Goya du même titre, datée de 1825 et issue de la série des *Taureaux de Bordeaux* (voir: Alvaro MARTÍNEZ NOVILLO, op cit., p.74 ou : *Goya grabador*, Madrid, Fundación Juan March, 1994, p. 254). Il est plus probable, s'il y a influence, qu'elle soit due à l'*Air du toréador*, fort populaire à l'époque en Belgique. Plusieurs œuvres postérieures au tableau de De Keyser s'appellent aussi *Bravo toro*, entre autre chez les français Aimé Morot (1850-1913) et Henri Zo (1873-1933), ce qui tend à montrer que l'expression était assez commune.

*souvenir d'une danse andalouse*⁶⁸. Nous n'en avons trouvé aucune illustration. Il n'existe qu'une description très sommaire vantant le coloris agréable⁶⁹, mais nous pouvons imaginer l'aspect du tableau. Lucien Solvay, dans l'introduction à *L'art espagnol* cite, parmi le genre peu original et superficiel des espagnolades, les « *torero et manolas* »⁷⁰, scènes galantes représentant un torero et une jeune femme. Le tableau de Nicaise De Keyser devait associer au torero une jeune fille de Malaga⁷¹, les deux esquissant sans doute un pas de la danse locale, la *malageña*⁷². Dans *L'Espagne* du baron Davillier, une illustration du même sujet due à Gustave Doré nous permet d'avoir une meilleure idée de la scène⁷³ (fig.13). Fort de ce rapprochement, on peut s'imaginer que l'une des petites scènes de genre espagnoles de Nicaise De Keyser conservées au Musée d'art moderne de Liège peut être une étude pour la toile qui fut exposée au salon de 1882⁷⁴ (fig.14).

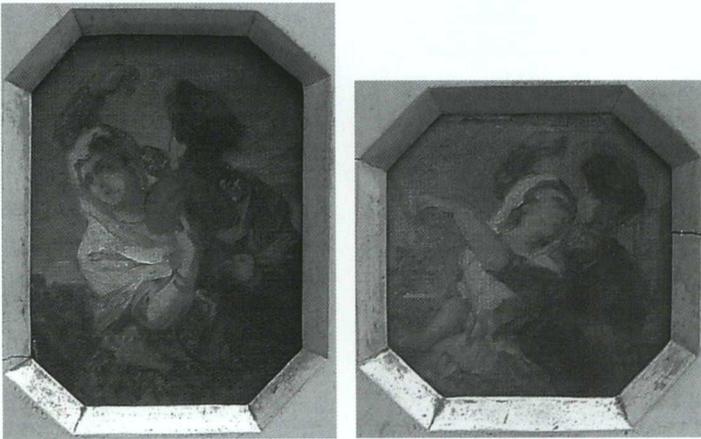


Fig. 14. Deux des six scènes espagnoles de Nicaise DE KEYSER du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Liège, cfr. fig. 5.

⁶⁸ Salon triennal d'Anvers 1882, n°383 (comme appartenant à M. D. N.). Sa fille Marie à qui il donne des leçons de peinture expose aussi trois œuvres : n°339 *Enfant convalescent*, n°340 *Séviliane*, n°341 *Pauvrete*.

⁶⁹ *Vlaamsche school*, Anvers, 1882, p. 148.

⁷⁰ Lucien SOLVAY, *L'art espagnol, précédé d'une introduction sur l'Espagne et les Espagnols*, Paris-Londres, Jules Rouam-Gilbert Wood & C°, 1887, pp. 59-60. La *manola* désigne une femme des quartiers populaires de Madrid.

⁷¹ Les femmes de Malaga (*Malageñas*) sont considérées par de nombreux voyageurs comme les plus belles d'Espagne. Voir entre autres: Théophile GAUTIER, *Voyage en Espagne*, chapitre XII.

⁷² La *malageña* désigne des chants et danses flamencos de la région de Malaga, issue du fandango (d'après : Louis QUIEVREUX, *Art flamenco*, Bruxelles, Louis Quiévreux, 1959, pp. 76-79 et 82-84).

⁷³ Gustave Doré, *La Malageña del torero (danse andalouse)*, dans : Charles DAVILLIER, *op.cit.*, chapitre XIV, p. 376, gravure n°149.

⁷⁴ *Scènes espagnoles* (six compositions), huile sur toile collée sur bois, 31 x 35 cm (support), Liège, Musée d'art moderne et contemporain (Legs Gérard Rasse, 1956) (Inv. AM 487/451). Les scènes auxquelles nous nous référons sont situées à gauche, en haut et en bas. Elles mesurent respectivement 11.5 x 8.5 cm et 11 x 8 cm.

Pour conclure, signalons que le succès remporté par *Bravo toro !* fut très large. En effet, à l'instar de *L'angélu*s de Millet, il finit même par pénétrer jusque dans de nombreuses cuisines par le biais de sa reproduction sur les boîtes métalliques publicitaires éditées par les Cafés Beyers⁷⁵ (fig.15) !

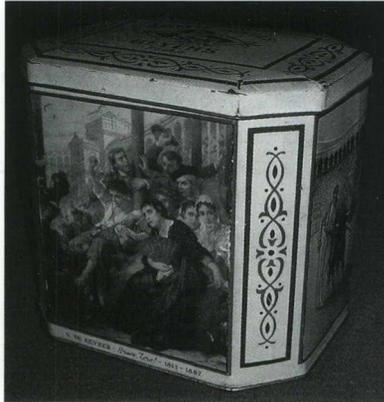


Fig. 15. Boîte métallique des Cafés Beyers, 13.5 x 10.2 x 12.7 cm, Bruxelles, coll. part. (Photo de l'auteur)

⁷⁵ Les Cafés Beyers sont une société anversoise de torréfaction née en 1880. Elle prit le nom de son fondateur Karel Beyers en 1928 (d'après : <http://www.beyerskoffie.com>). La boîte daterait des années 1950 et est décoré d'images de corrido.

LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE :
DÉONTOLOGIE ET DÉMARCHES
DE CONSERVATION-RESTAURATION

ELENA KEMPEN

*How charming it would be if it were possible to
cause these natural images to imprint themselves
durably and remain fixed on the paper !*
-William Henry Fox Talbot¹-

Avec le temps, ce souhait exprimé par William Henry Fox Talbot, l'un des pionniers de la photographie, apparaît utopique. Car s'il est effectivement possible d'« imprimer » des images de la nature sur du papier, le bât blesse au niveau de la permanence de cette impression. En effet, contrairement à ce que pourrait laisser croire son caractère technologique, la photographie est un matériau intrinsèquement fragile et particulièrement sensible à son environnement.

Et cette fragilité touche autant les photographies contemporaines que les œuvres « historiques ». On sait aujourd'hui que les procédés couleur à développement chromogène, ainsi que certains types d'impressions numériques sont les plus instables, mais ils sont aussi les plus répandus sur le marché². Les procédés contemporains sont très nombreux et leur nombre ne cesse d'augmenter depuis plusieurs années, ce qui ne permet pas aux spécialistes de

¹ « Comme ce serait charmant s'il était possible à ces images naturelles de s'imprimer durablement et de rester figées sur le papier ! », William Henry Fox Talbot, cité dans l'ouvrage : Edwin KLIJN et Yola DE LUSENET, *In the picture. Preservation and digitization of European photographic collections*, Amsterdam, 2000, p.1.

² Pour une présentation complète de tous les procédés photographiques, classiques et modernes, consulter : Anne CARTIER-BRESSON (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, 2008.

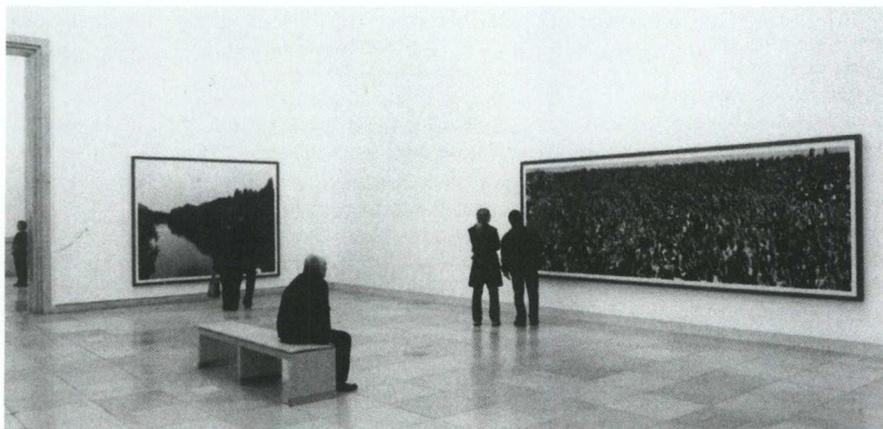


Fig. 1. Exposition Andreas Gursky, Haus der Kunst, Munich, 2007 (Reproduction extraite de : Stefan GRONERT, *L'Ecole de photographie de Düsseldorf*, Paris, 2009, p.56). © Wilfried Petzi

connaître suffisamment leur composition et leur réaction dans le temps, facteur compliquant fortement leur préservation.

À côté de ces considérations techniques, notons que des problèmes spécifiques de conservation et de restauration peuvent survenir en raison de la complexité des œuvres photographiques contemporaines, tant au niveau de leur forme qu'au niveau de leur signification, rendant donc leur appréhension plus ardue pour les spécialistes. En effet, si les photographies en couleur de grand format, les « photographies-tableaux », sont aujourd'hui les plus répandues (fig. 1), on rencontre aussi fréquemment des œuvres sous forme de polyptyque, des installations spatiales, des images composites, etc. De même, les significations liées aux œuvres varient largement et sont propres à chaque artiste. Nous le verrons plus loin : c'est cette diversité qui pose le plus de problèmes, techniques et déontologiques, aux conservateurs et aux restaurateurs, dont les pratiques se basent sur une connaissance poussée des œuvres, sous tous leurs aspects.

Naissance de la discipline de conservation-restauration des photographies

La prise de conscience, dans les années 1970, de l'importance patrimoniale de la photographie a rapidement mené à la création de la discipline institutionnalisée de la conservation-restauration des photographies, en parallèle avec celle de la conservation préventive³. S'appuyant sur les principes déontologiques

³ Ce développement parallèle a permis de faciliter l'application des principes de la conservation préventive à la photographie. Consulter : Anne CARTIER-BRESSON, *L'instauration de la conservation et de la restauration des photographies en France (1980-2008)*, dans : *Musées et collections publiques de France*, 251, vol. 2, 2007, p.48.

communs aux autres domaines patrimoniaux, celle-ci fut d'abord dirigée vers les photographies historiques, fortement négligées et endommagées depuis leur création.

Suite à ce mouvement de reconnaissance de la photographie par le monde de l'art, les artistes contemporains s'emparèrent du médium, qui acquit, dès le début des années 1980, une place importante, voire prépondérante, au sein du marché de l'art contemporain⁴. La popularité de la photographie contemporaine auprès des collectionneurs et des musées, matérialisée par le biais de nombreuses expositions, s'est ensuite également accompagnée de préoccupations quant à sa préservation, rejoignant l'intérêt porté au domaine de la conservation-restauration de l'art contemporain en général⁵.

Il existe aujourd'hui un certain nombre d'institutions spécialisées dans le domaine de la conservation-restauration de la photographie. Citons, parmi les plus marquantes, le Centre de Recherche sur la Conservation des Collections (CRCC), créé par Françoise Flieder et actuellement dirigé par Bertrand Lavédrine, et l'Atelier de Restauration des Photographies de la Ville de Paris (ARCP) créé en 1983 par Anne Cartier-Bresson pour la France (fig. 2).

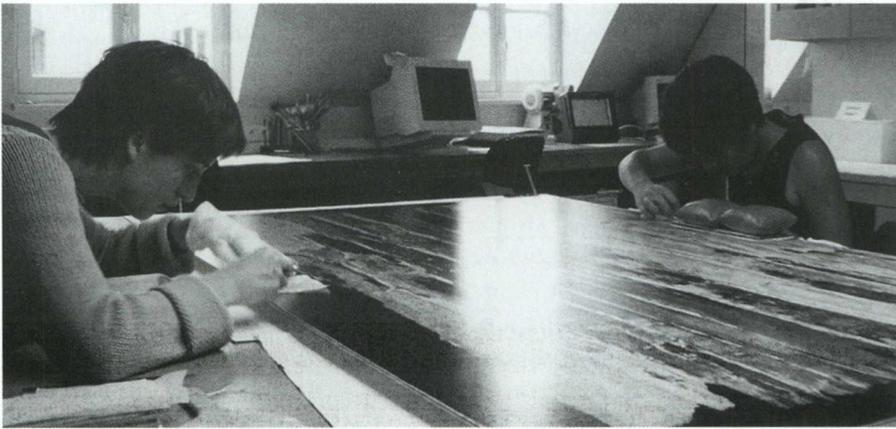


Fig. 2. Traitement de restauration d'une œuvre photographique contemporaine de grand format à l'ARCP (Reproduction extraite de : Anne CARTIER-BRESSON, *L'instauration de la conservation et de la restauration des photographies en France, 1980-2008*, dans : *Musées et Collections publiques de France*, 251, vol.2, 2007, p.46). © ARCP/Mairie de Paris

⁴ Nathalie MOUREAU et Dominique SAGOT-DUVAUROUX, *La construction du marché des tirages photographiques*, dans : *Etudes photographiques*, 22, 2008, pp.79-99.

⁵ A ce sujet, consulter notamment : *Modern art : who cares ?*, actes du colloque organisé à Amsterdam à la « Foundation for the Conservation of Modern Art », du 8 au 10 septembre 1997; et *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain. Conservation et restauration des œuvres contemporaines*, actes des 13^e journées d'études de la SFIIC (Section française de l'Institut International de Conservation) organisées à Paris à l'Institut national du Patrimoine, du 24 au 26 juin 2009.

On mentionnera également la George Eastman House à Rochester, l'American Institute of Conservation, et son « Photographic Material Group », le Getty Conservation Institute, ou encore l'Image Permanence Institute de Rochester pour les États-Unis⁶. Ces institutions participent pleinement à la construction et au développement de la pratique de conservation-restauration de la photographie, tant par les recherches et les traitements qu'elles réalisent sur les œuvres, que par leurs publications et les différents colloques qu'elles organisent.

En Belgique, la situation n'est pas aussi développée et reconnue au niveau institutionnel. Le Musée de la Photographie d'Anvers dispose d'un atelier consacré à la conservation-restauration des photographies, mais c'est le seul exemple de ce type dans le pays⁷.

À ce stade, il nous semble important de préciser des notions qui concernent la nature des tirages photographiques, comme l'originalité et l'authenticité, et dont la définition était nécessaire à la reconnaissance de la photographie par les institutions culturelles et par le marché de l'art⁸. La notion d'originalité est traditionnellement liée à celle d'unicité de l'œuvre, ainsi qu'à celle d'auteur. Or, la photographie produit des images multiples, à de rares exceptions près, et ce n'est pas toujours l'auteur de l'image qui en produit le tirage. Pratiquement, la meilleure définition en la matière est celle de la loi : d'après celle-ci, la notion d'« original » désigne les *photographies dont les épreuves sont exécutées soit par l'artiste, soit sous son contrôle ou celui de ses ayants droit et sont signées par l'artiste ou authentifiées par lui-même ou ses ayants droit, et numérotées dans la limite de trente exemplaires tous formats et supports confondus (...)*⁹. L'auteur, en fonction de son intention, peut aussi décider de la destination et de la diffusion de ses tirages (tirage de collection, d'exposition, de lecture, de presse, de travail, etc...). Seuls les tirages de collection auront une valeur marchande.

En ce qui concerne les différents types de tirages originaux, on parle de tirage original d'époque (ou *vintage*) pour une épreuve définitive contemporaine de la prise de vue et de tirage original moderne pour une épreuve

⁶ Anne Cartier-Bresson souligne « la prédominance dans ce domaine des pays anglo-saxons et de l'Europe (notamment la France) », situation qui correspond probablement à l'importance des collections photographiques dont disposent ces pays. Voir : Anne CARTIER-BRESSON, *France. Conservation et restauration des photographies 1980-2007*, dans : *Economia della cultura*, 2, vol.18, 2008, p.282.

⁷ Dans ce contexte, les responsables de collections photographiques souhaitant procéder à des restaurations doivent faire appel à des restaurateurs privés. C'est notamment le cas du Musée de la Photographie de Charleroi.

⁸ Pour une explication sociologique de ces notions, voir : Michel MELOT, *La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art*, dans : Raymonde MOULIN, *Sociologie de l'art*, Paris, 1999, pp.191-202.

⁹ Anne CARTIER-BRESSON (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, 2008, p.357.

originale réalisée à une époque autre que celle de la prise de vue. Notons que la valeur symbolique et marchande de ces différents tirages originaux diffère. En effet, bien que la notion d'originalité ait évolué avec la photographie, notre système de valeur est lié à l'idée d'authenticité, qui fonctionne toujours sur le principe de l'historicité et de la rareté¹⁰. Ainsi, sur le marché, un tirage original d'époque, provenant d'une série limitée, aura toujours plus de valeur qu'un tirage moderne ou posthume.

La restauration des photographies contemporaines : questions de méthode et de déontologie

La restauration désigne les opérations dont le but est d'améliorer l'état des objets dégradés en rendant plus claire leur lecture, leur aspect général plus attirant ou moins rebutant. Cette pratique requiert non seulement des connaissances techniques, mais également une méthodologie basée sur le jugement critique¹¹, qui implique une compréhension poussée des œuvres et de leur contexte de création. Étant donnée la nature technique et sémantique très complexe des œuvres d'art contemporain - dont font partie les photographies -, leur traitement peut poser au restaurateur un certain nombre de difficultés déontologiques. Un des facteurs essentiels à prendre en compte dans le contexte de la restauration d'œuvres contemporaines est la présence de l'artiste, qui peut à la fois amener des éclairages au restaurateur et lui poser des problèmes éthiques.

Les principes modernes de la restauration ont été définis, notamment, par Cesare Brandi¹², dont la théorie constitue encore aujourd'hui une référence primordiale pour les restaurateurs. Si ces principes, conçus à l'origine pour l'étude des œuvres d'art traditionnelles, ne sont pas toujours adaptés à la nature complexe des œuvres contemporaines, ils constituent cependant un cadre d'interprétation utile à toutes les pratiques artistiques. *La restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique et dans sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission au futur.* Cette définition constitue un des apports fondamentaux de la théorie brandienne. Elle reconnaît à l'œuvre d'art une importance matérielle, dont la forme a été décidée par l'artiste (*valeur*

¹⁰ André GUNTHER, *La bonne et la mauvaise image. La question de l'authenticité et la photographie*, dans : Michel WEEMANS et Véronique GOUDINOUX (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, 2001, p.84.

¹¹ Paul PHILIPPOT, *Histoire et actualité de la restauration*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'ULB*, 1, 1990, p.136.

¹² Dans l'ouvrage *Teoria del restauro*, traduit en 2001 : Cesare BRANDI, *Théorie de la restauration*, Paris, 2001.

esthétique), dans un contexte précis (*valeur historique*)¹³. Ces deux aspects font partie intégrante de l'œuvre et le rôle du restaurateur est de trouver un juste équilibre ; il ne s'agit donc pas de retourner à l'état originel de l'œuvre.

Si l'on se base sur ces conceptions traditionnelles de la restauration, on remarque qu'en ce qui concerne les photographies contemporaines, seuls deux cas de figure généraux peuvent se présenter. Soit, une restauration de type classique est envisageable, soit elle est rejetée. Nous allons le voir, le choix de l'une de ces deux possibilités est lié d'une part aux possibilités techniques, souvent limitées, de restauration des photographies contemporaines, et d'autre part à la signification donnée par le photographe à la matière originale de son œuvre¹⁴.

Les traitements de restauration classiques sont envisageables sur des œuvres originales présentant des altérations physiques uniquement (abrasion, déchirure, ...) ¹⁵, et pour lesquelles la matière même de l'image a une importance pour le photographe et doit donc être conservée¹⁶. Dans ce cas, on préconise généralement une restauration minimale et réversible afin de revenir à un état plus proche de l'état d'origine, en respectant l'œuvre sur le plan historique, technique et culturel¹⁷.

Cependant, pour beaucoup d'œuvres photographiques contemporaines, un traitement de ce type peut apparaître techniquement compliqué, voire impossible à réaliser dans la pratique, et est donc rejeté. Cette situation se présente fréquemment dans le cas des photographies réalisées sur papiers industriels, comme la plupart des images couleur contemporaines, ou lorsque l'auteur emploie des techniques mixtes ou des matériaux composites.

¹³ En lien avec cette idée de valeur historique de l'œuvre, il nous faut signaler l'existence de la notion de « patine » désignant les marques du passage du temps sur l'œuvre, et constituant donc une preuve d'historicité et d'authenticité. Paul Philippot a beaucoup réfléchi sur cette notion ; voir : Paul PHILIPPOT, *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, dans : *Bulletin de l'IRPA*, 9, 1966, pp.138-143.

¹⁴ Ici, la notion de matière « originale » doit donc être comprise dans le sens de matière « originelle », puisque nous avons vu qu'il peut y avoir plusieurs tirages originaux d'une même image. Pour plus de clarté, nous utiliserons toujours le terme « originelle » lorsqu'il s'agit de cette utilisation du terme « original ».

¹⁵ En effet, les altérations chimiques de l'image, comme la décoloration, ne sont pas traitables manuellement.

¹⁶ Anne Cartier-Bresson détaille un exemple de ce type de traitement sur une œuvre de Georges Rousse dans l'article : Anne CARTIER-BRESSON, *Approche de quelques problèmes posés par la restauration des photographies contemporaines : le cas de l'œuvre de Georges Rousse (Maison Européenne de la Photographie – 1990)*, dans : *Environnement et conservation de l'écrit, de l'image et du son*, actes des deuxièmes journées internationales d'étude de l'ARSAG organisées à Paris, du 16 au 20 mai 1994, pp.201-207.

¹⁷ Richard CONTE, *Entretien avec Anne Cartier-Bresson : la restauration des photographies*, dans : *Recherches poétiques*, 3, 1995, p.115.

Signalons tout d'abord le cas des œuvres volontairement éphémères ou pour lesquelles l'artiste accepte l'évolution dans le temps des tirages¹⁸. Généralement, ces installations, dont le vieillissement et la dégradation des matériaux font partie de l'intention créatrice, ne reçoivent pas de traitement de restauration, ce qui paraît logique si l'on veut respecter leur signification profonde. Dans ce cas, ce sont les traces et l'esprit des œuvres qui doivent être conservés plus que leur matière même.

Cependant, dans la réalité, la situation ne se résume pas à ces deux types de cas de figure - restaurer ou ne pas restaurer -, et, lorsqu'une restauration classique n'est pas envisageable, certains artistes vont vouloir se tourner vers la pratique de la « *restitution optique* »¹⁹ (ou remplacement). C'est le cas des artistes attachés à la perfection visuelle de leurs œuvres²⁰ (fig. 3), mais aussi des artistes produisant des œuvres conceptuelles²¹. Ceux-ci n'attachent dès lors que peu d'importance à la notion de matière originelle de l'œuvre, et ce contrairement aux restaurateurs, pour qui ce type de pratique est difficilement acceptable déontologiquement. En effet, le remplacement de l'œuvre provoque une rupture de son processus de vieillissement naturel ; elle relève désormais d'une période qui n'est plus celle de sa création. Dans ce cas, l'artiste mise tout sur la valeur esthétique de l'œuvre, oubliant l'importance de la valeur historique. La position prudente du restaurateur nous semble tout à fait légitime ; en effet, comme le précise Anne Cartier-Bresson, *s'il n'a pas cette rigueur, c'est la porte ouverte à tous les abus*²². Cependant, s'il est vrai que le remplacement induit inévitablement une perte pour l'œuvre, et qu'il est donc important que le phénomène ne soit pas banalisé, on peut se demander si, pour des œuvres photographiques, dont la reproductibilité est une des caractéristiques définitives, les conceptions déontologiques des restaurateurs

¹⁸ Christian Boltanski a, par exemple, fait part à différentes occasions de sa volonté de laisser ses photographies évoluer et vieillir avec le temps. Voir : Christian BOLTANSKI, *sans titre*, dans : *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, actes du colloque organisé à Paris à l'École Nationale du Patrimoine, du 10 au 12 décembre 1992, pp.40-44.

¹⁹ La restitution optique qualifie les « *opérations de copie qui visent à compenser une partie des altérations associées à une image (valeurs, couleurs, altérations) en la reproduisant* ». Cette définition provient de : Anne CARTIER-BRESSON (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, 2008, p.356.

²⁰ L'exemple de Jeff Wall est souvent avancé pour ce type de cas. Voir : Nora KENNEDY et Peter MUSTARDO, *Changing perspectives on color photography*, dans : *ICOM Comitee for Conservation, 15th meeting*, actes du colloque organisé à New Delhi, du 22-26 septembre 2008, vol.2, p.700 ; et Hiltrud SCHINZEL, *Touching vision : essays on restoration theory and the perception of art*, Bruxelles, 2004, p.103.

²¹ De même, l'exemple de Ger Van Elk est souvent avancé dans le cas des œuvres conceptuelles. Voir : Sanneke STIGTER, *Living artist, living artwork ? The problem of faded colour photographs in the work of Ger Van Elk*, dans : *Modern art, new museums*, actes du colloque organisé à Bilbao par l'« International Institute for Conservation » (IIC), du 13 au 17 septembre 2004, pp. 105-108 ; et Sanneke STIGTER, *To replace or not to replace ? Photographic material in site-specific conceptual art*, dans : *ICOM Comitee for Conservation, 14th meeting*, actes du colloque organisé à La Haye, du 12 au 16 septembre 2005, pp.365-370.

²² CONTE, *op.cit.*, p.115.



Fig. 3. Jeff WALL, *The Destroyed Room*, 1978, Ottawa, Galerie Nationale du Canada (Reproduction extraite de : Jean François CHEVRIER, *Jeff Wall*, Paris, 2006, p.26). © Hazan, Paris

ne doivent pas évoluer. En effet, les notions d'authenticité et d'originalité chères aux restaurateurs reposent sur des réflexes anciens²³, attachés à l'unicité des œuvres d'art, et l'on peut donc argumenter qu'ils ne correspondent pas nécessairement à la nature multiple de la photographie, même si l'on ne peut nier l'existence des valeurs symboliques et marchandes liées à l'œuvre originelle, qui ne faciliteraient sans doute pas cette évolution des mentalités.

Notons que le remplacement pose *a priori* moins de problèmes éthiques lorsqu'il s'agit d'œuvres conceptuelles, car la position des artistes est claire et contenue dans le principe même de l'œuvre, dont la matérialisation n'est que secondaire. Dans cet ordre d'idée, des spécialistes²⁴ proposent que les intentions originales des artistes concernant leurs œuvres (nombre de tirages originaux, nécessité ou non d'une préservation stricte de l'état originel, conception par

²³ Jean-François TADDEI, *Réflexion sur la conservation*, dans : *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, Paris, 1992, p.197-199.

²⁴ Marina PUGLIESE, Barbara FERRIANI et Antonio RAVA, *Time, originality and materiality in contemporary art conservation. The theory of restoration by Cesare Brandi, between tradition and innovation*, dans : *ICOM Comitee for Conservation, 15th meeting*, actes du colloque organisé à New Delhi, du 22 au 26 septembre 2008, vol.1, p.488.

rapport au remplacement des tirages, etc) soient enregistrées, au moment de la création, dans un questionnaire qui serait authentifié au moyen d'un genre de contrat. Cette pratique permettrait non seulement d'éviter le délicat phénomène de réinterprétation des œuvres²⁵ lié à la fluctuation de l'intention artistique²⁶, mais elle fournirait aussi des éléments clé dans la documentation et la compréhension de l'authenticité d'une œuvre, et faciliterait de ce fait le travail critique dans le cas de restaurations futures, où l'artiste ne serait plus là pour éclairer les spécialistes.

Pour en revenir à la réflexion sur la restitution des tirages, de nombreuses questions persistent quant aux aspects pratiques et à la validité de la mise en place de ces opérations sur le long terme. Ces questions restent pour l'instant sans réponse, mais il serait important de les évoquer avec les artistes au préalable, d'où l'importance des questionnaires/contrats proposés ci-dessus.

Notons que ce genre de situations déontologiquement délicates pose de façon aigüe la question de l'autonomie du restaurateur²⁷ par rapport au respect de la volonté de l'artiste, à qui la loi de la propriété intellectuelle donne un droit moral sur ses œuvres, alors que les principes déontologiques de la restauration n'ont pas de valeur légale²⁸. Il n'existe pas de règles définies en la matière. Le restaurateur doit donc rester fidèle à ses principes éthiques, tout en gardant l'esprit ouvert, pour permettre les compromis avec l'artiste. Et si le remplacement du tirage est finalement choisi, le restaurateur jouera alors le rôle d'un « *ethnologue* »²⁹, en mettant son savoir-faire au service d'une documentation précise de tout le processus, de façon à ce que l'histoire matérielle de l'œuvre puisse être comprise dans sa totalité dans le futur.

Dans ce cadre, il est intéressant de signaler que les colloques dédiés à la conservation-restauration des œuvres contemporaines sont l'occasion pour les spécialistes de proposer des idées originales dans le but de faire évoluer les

²⁵ Pour un exemple de ce type de pratique en photographie, consulter : Agnès LE GAC, *Le décor, œuvre de photos et de textes de Jean Le Gac (1972), sa reconstitution par l'artiste en 1994*, dans : *Conservation Restauration des Biens Culturels*, 14, 1999, pp.34-38.

²⁶ Albert P. ALBANO, *Les fluctuations de l'intention créatrice et leurs implications en matière de conservation*, dans : *Recherches poétiques*, 3, 1995, pp.40-45.

²⁷ Ernst VAN DE WETERING, *The autonomy of restoration : ethical considerations in relation to artistic concepts*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 14, 1992, pp.127-133.

²⁸ Voir : Frances LENNARD, *The impact of artists' moral rights legislation on conservation practice in the United Kingdom and beyond*, dans : *ICOM Comitee for Conservation, 14th meeting*, actes du colloque organisé à La Haye, du 12 au 16 septembre 2005, p.285 ; et Annemarie BEUNEN, *Moral rights in modern art : an international survey*, dans : *Modern art : who cares ?*, actes du colloque organisé à Amsterdam à la « Foundation for the Conservation of Modern Art », du 8 au 10 septembre 1997, p.224.

²⁹ Vivian VAN SAAZE, *From intention to interaction. Reframing the artist's interview in conservation research*, dans : *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain. Conservation et restauration des œuvres contemporaines*, actes des 13^e journées d'études de la SFIC organisées à Paris à l'Institut national du Patrimoine, du 24 au 26 juin 2009, p.21.

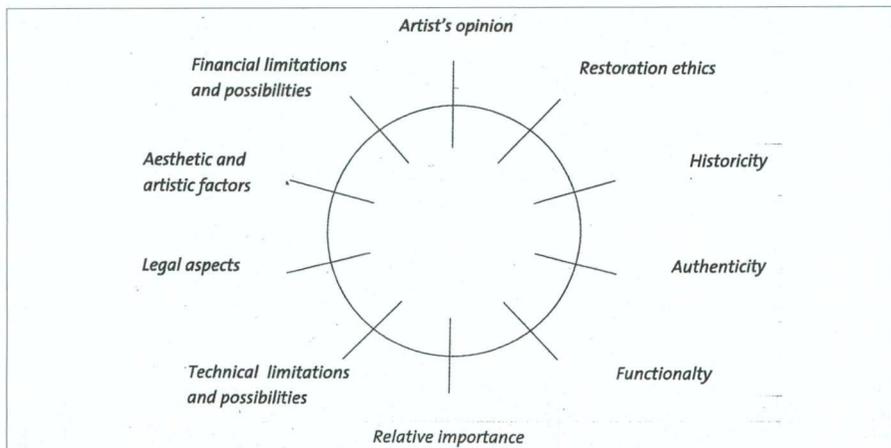


Fig. 4. Diagramme de modèle de prise de décision pour la restauration d'œuvres contemporaines (Reproduction extraite de : *Modern art : who cares ?*, actes du colloque organisé à Amsterdam à la « Foundation for the Conservation of Modern Art », du 8 au 10 septembre 1997, p.170).
© Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam

conceptions déontologiques en vigueur³⁰, mais aussi de faciliter le travail de réflexion des restaurateurs. Citons notamment la proposition d'un modèle de prise de décision lors du colloque *Modern art : who cares*³¹, dont le but est de structurer le processus de réflexion autour de l'œuvre à traiter (fig 4). Outre son intérêt méthodologique, ce modèle a attiré notre attention car il montre bien à quel point les décisions de restauration seront toujours un compromis entre différents types de considérations, parfois contradictoires.

Pour conclure, vu la grande complexité des questions posées par la restauration de ces œuvres, on comprendra aisément pourquoi il est aujourd'hui absolument essentiel de mettre l'accent sur la conservation préventive des collections contemporaines, afin de reculer le plus possible le moment de leur dégradation. De plus, étant donnée la masse des tirages photographiques circulant sur le marché, il serait simplement inimaginable de vouloir tous les restaurer.

³⁰ Voir : PUGLIESE, FERRIANI et RAVA, *op. cit.*, p.485. Dans cet article dédié à la réactualisation des théories de Brandi, les auteurs suggèrent une interprétation conceptuelle originale, et sans doute encore trop radicale, de la notion de patine, se demandant pourquoi on ne pourrait pas considérer tous les changements que subit une œuvre au cours de son histoire (y compris son remplacement), s'ils sont décidés par l'artiste, comme étant conceptuellement la patine de l'œuvre. Notons la position plus nuancée de Paul Philippot concernant cette notion de patine, qui propose une distinction entre patine naturelle et patine d'usage (liée à l'action humaine). Voir : Paul PHILIPPOT, *op.cit.*, pp.138-143.

³¹ *The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, dans : *Modern art : who cares ?*, actes du colloque organisé à Amsterdam à la « Foundation for the Conservation of Modern Art », du 8 au 10 septembre 1997, pp.164-172.

La conservation préventive des photographies contemporaines, une nécessité

La conservation préventive, théorisée et développée depuis les années 1980³², relève en fait bien souvent du bon sens. Le niveau de sensibilité des œuvres aux altérations dépend de la nature des matériaux mais également de la qualité du traitement des images et du contexte environnemental dans lequel l'œuvre est conservée, contexte incluant le facteur humain. Destinées à contrôler ces différents facteurs de risque, les recommandations de conservation préventive portent sur les aspects fondamentaux de la gestion d'un musée³³ : les espaces de stockage, les expositions, la gestion de la collection, et la sensibilisation du public.



Fig. 5. Réserve pour grands et moyens formats au Musée de la photographie de Charleroi (Photographie de l'auteur).

³² Gaël de Guichen est un des grands spécialistes de cette discipline ; voir notamment : Gaël DE GUICHEN, *La conservation préventive*, dans : *Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers*, (Cahier d'études des Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie, 8), 2000, pp.15-18 ; et Gaël DE GUICHEN, *La conservation préventive : un changement profond de mentalité*, dans : *Cahiers d'études du Comité de conservation de l'Icom (ICOM-CC)*, 1995, pp.4-6. Signalons également l'importance du plan Delta, large opération de sauvegarde et de sensibilisation lancée aux Pays-Bas dans les années 1990, dans l'évolution des mentalités liées à la préservation. Voir : Kirby TALLEY, *Le plan Delta : une opération de sauvegarde à l'échelle nationale*, dans : *Museum International*, 201, 1999, pp.11-15.

³³ Pour plus d'informations sur les mesures de conservation préventive adaptées aux collections photographiques, consulter l'ouvrage de référence : Bertrand LAVÉDRINE, Jean-Paul GANDOLFO et Sibylle MONOD, *Les collections photographiques, guide de conservation préventive*, Paris, 2000 ; ainsi que : Anne CARTIER-BRESSON, *Les photographies contemporaines*, dans : *Alterazioni. Le materie della fotografia tra analogico e digitale*, Ed. Lupetti, 2006, pour les mesures particulières aux photographies contemporaines.

Les espaces de stockage font partie des lieux privilégiés de la conservation (fig. 5). Ils doivent idéalement fournir une place suffisante pour le rangement des œuvres, condition élémentaire mais pas nécessairement aisée à satisfaire dans le cas de musées situés dans des bâtiments anciens. Ces espaces doivent également disposer d'éléments de rangement adaptés aux œuvres, ce qui peut être compliqué dans le cas de formats inhabituels comme les installations ou de très grands formats, qui doivent bien souvent être posés au sol. Enfin, le climat et la qualité de l'air sont strictement contrôlés dans ces espaces de conservation ; idéalement, les différents types d'œuvres devraient disposer de conditions climatiques propres (par exemple, les œuvres en couleur se conservent mieux à basse température), mais cette situation n'est que rarement possible en raison du manque d'espace disponible.

Passons à la question des expositions, évènements au cours desquels les œuvres photographiques peuvent souffrir énormément. Le principal facteur de risque est la lumière, qui peut provoquer l'apparition de dommages irréversibles, mais les variations thermo-hygrométriques, les manipulations pour l'accrochage et le public sont des paramètres qu'il est également nécessaire de contrôler.

Une solution originale permettant de devancer les éventuels problèmes de dégradation liés à l'exposition des œuvres contemporaines a été suggérée par Anne Cartier-Bresson dans le cadre de la grande exposition *Paris sous l'objectif*³⁴. Cette exposition itinérante, présentant des photographies allant de 1885 à 1994, était prévue pour voyager au moins pendant cinq ans, ce qui aurait inévitablement conduit à la dégradation, voire la destruction de certaines d'entre elles. C'est ainsi que, pour les œuvres contemporaines, les auteurs vivants ont accepté de produire un deuxième jeu d'originaux spécialement pour cette exposition³⁵. Il nous semble que cette pratique, déjà appliquée aux photographies historiques³⁶, constitue une mesure de préservation judicieuse et devrait, autant que possible, être appliquée dans le cas d'expositions prévues pour une longue période.

Notons qu'au MoMA à New York, ce principe est étendu autant que possible à l'acquisition des œuvres photographiques en couleur³⁷ ; un deuxième tirage « de réserve » est acheté et stocké dans les meilleures conditions possible. L'idée sous-jacente est que, lorsque la première image est trop altérée pour être

³⁴ Anne CARTIER-BRESSON, *Questions de méthode. À propos de «Paris sous l'objectif»*, dans : *Etudes photographiques*, 4, mai 1998, pp.121-129.

³⁵ Ces œuvres étaient des tirages originaux, mais leur statut était celui de tirages d'exposition.

³⁶ Dans le cas des œuvres anciennes, on ne parle bien sûr pas de nouveaux tirages originaux, mais bien de reproductions, qui doivent donc être notifiées comme telles sur le cartel qui les accompagne dans l'exposition, de manière à ne créer aucune confusion auprès du public. Pour plus d'informations sur les modalités techniques de cette pratique de la reproduction patrimoniale, consulter : LAVÉDRINE, GANDOLFO et MONOD, *op.cit.*, pp.201-210.

³⁷ KENNEDY et MUSTARDO, *op.cit.*, p.700.

exposée, elle est détruite et remplacée par le tirage « de réserve ». Selon nous, cette pratique est intéressante mais se rapproche fortement de la pratique de la restitution optique évoquée plus haut, et pose donc le même type de questions déontologiques concernant la matière originale de l'œuvre, et la pérennité d'une telle solution. De plus, cette solution peut être relativement coûteuse et donc inapplicable pour de nombreuses institutions.

En ce qui concerne l'acquisition, rappelons ici l'importance de l'enregistrement des informations sur les œuvres, relatives à la fois à la technique et aux positions de l'auteur envers la conservation et la restauration³⁸. Outre les indications qu'elles apportent aux conservateurs et aux restaurateurs, elles présentent par ailleurs l'avantage de sensibiliser l'artiste à des notions de conservation qu'il n'envisage pas nécessairement lors de la création.

Pour en revenir aux expositions de photographies et à leur incidence en matière de conservation, il nous semble important d'évoquer ici la question du montage, qui pose particulièrement problème dans le cas des œuvres contemporaines. En effet, les artistes actuels utilisent de nouveaux types de conditionnement industriel, comme le contrecollage sur aluminium (avec ou sans recouvrement de la face image), le montage sous plexiglas (couramment appelé procédé *Diasec*) ou les caissons lumineux³⁹. Lors d'installations plus conceptuelles, il arrive aussi que les photographies soient présentées sans aucun montage, et épinglées ou collées sur le mur (fig. 6). Or, ces différents types de présentation, contrairement à l'assemblage sous cadre et passe-partout, n'offrent pas une protection suffisante contre les dégradations physiques (abrasion, déchirures, projections, ...) ou chimiques (pollution). De plus, dans le cas des contrecollages, il arrive même que le montage soit néfaste pour le tirage, ce qui peut être très problématique étant donnée la non-réversibilité de ces procédés. On étudie actuellement des solutions pour améliorer ces techniques ou en proposer d'autres qui conviendraient également aux artistes, mais les recherches en sont à leur début⁴⁰.

À ce titre, au cas où un artiste produit un ou des tirages spécialement pour une exposition ou une acquisition, il peut être intéressant que le conser-

³⁸ L'ARCP a mis au point un questionnaire de ce type ; il est disponible sur le site http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=7672.

³⁹ Pour plus d'informations sur les différents types de montages photographiques, consulter : LAVÉDRINE, GANDOLFO et MONOD, *op.cit.*, pp.192-197 ; ainsi que : Sylvie PÉNICHON, *Mounting substrates for contemporary photographs*, dans : *Modern art, new museums*, actes du colloque organisé à Bilbao par l' « International Institute for Conservation » (IIC), du 13 au 17 septembre 2004, pp.114-118.

⁴⁰ Voir : Georges MONNI, *Étude d'une nouvelle solution pour le montage des photographies contemporaines*, dans : *ICOM Comitee for Conservation, 12th triennial meeting*, actes du colloque organisé à Lyon, du 30 août au 3 septembre 1999, vol.2, p.562 ; et Juan-Juan CHEN, Sylvie PÉNICHON, Marsha SIRVEN, et a., *Reversible mounting techniques for the display of large format contemporary photographs*, dans : *Topics in Photographic Preservation*, vol. 12, 2007, pp.131-140.



Fig. 6. Différents types de montage d'œuvres contemporaines au Musée de la Photographie de Charleroi : à gauche, les photographies, faisant partie d'une installation de Vincent Delbrouck, sont scotchées directement sur le mur d'exposition ; à droite, une œuvre de Beat Streuli, de grand format, est contrecollée et présentée sous plexiglas. (Photographies de l'auteur).

vateur discute avec lui⁴¹ et tente de le diriger vers des solutions de tirages et de montages plus éprouvées, tout en étant bien sûr conscient que les artistes préfèrent déterminer librement l'aspect visuel de leurs œuvres. En outre, ils subissent également les pressions des galeries et du marché sur ce point précis.

Enfin, cette idée de dialogue entre le conservateur et l'artiste nous amène naturellement à la notion de sensibilisation, tout à fait primordiale en matière de conservation des œuvres puisqu'elle agit sur la gestion des facteurs humains de dégradation. C'est une démarche de fond essentielle, qui doit s'appliquer principalement dans les musées, auprès du public et du personnel, mais également auprès des artistes, comme nous l'avons vu. Informer ces personnes, en contact permanent avec les œuvres, au sujet de la fragilité des photographies et des erreurs à ne pas commettre les concernant, permettra en effet de renforcer l'efficacité de la prévention sur le long terme.

⁴¹ Martin Jürgens traite de cette question du rôle de conseil du conservateur : Martin JÜRGENS, *Guidelines for the conservator on consulting artists producing digital prints*, dans : *Preservation and conservation issues related to digital printing and digital photography*, actes du colloque organisé à Édimbourg à la Heriot-Watt University, les 24 et 25 mars 2003, pp.9-18.

En ce qui concerne le public, la sensibilisation sert avant tout à informer et éveiller une conscience générale concernant la fragilité des photographies. Il faut que les institutions disposent de matériel didactique, et que les visiteurs puissent être confrontés à des interlocuteurs (guides, éducateurs, gardiens) eux-mêmes sensibilisés à ces questions⁴². En outre, il est important que le personnel d'entretien intègre des mesures basiques de prévention, car il peut occasionner pas mal de dégâts par ignorance (en frottant la surface des œuvres, en utilisant des produits agressifs, etc). Il en va de même pour les personnes chargées de la manipulation et du déplacement des photographies. Des formations ciblées pour les membres du personnel des institutions patrimoniales sont souvent proposées par les ateliers de restauration ou les centres spécialisés⁴³, qui, si elles ne peuvent pas éliminer toutes les maladroites, permettront au moins de les limiter.

⁴² Au sujet de la sensibilisation des publics, consulter : Catheline PÉRIER D'ETEREN (ed.), *Public et sauvegarde du patrimoine : cahier de sensibilisation à l'intention des guides*, Bruxelles, 1999.

⁴³ Ce type de formations a été mis en place depuis les années 1990, sous l'influence du plan Delta, mais également grâce à des institutions comme l'ICCROM. Concernant le domaine particulier de la photographie, des formations sont notamment proposées par l'ARCP. Voir site : http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=7672.

CHRONIQUE DE LA FILIÈRE D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 2009

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 Bruxelles¹.

I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT EN HISTOIRE, ART ET ARCHÉOLOGIE ET DES MÉMOIRES DE MAÎTRISES DE LA FILIÈRE D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 2009-2010

A) THÈSES DE DOCTORAT

Mohammed Ali AMAR, *Réinterprétation de l'iconographie votive géométrique carthaginoise à travers une approche transdisciplinaire : le « duo céleste », le losange, l'« idole-bouteille », le « signe de Tinnit » et l'étendard (VII^e/VI^e-II^e s. av. J.-C.)* ; promoteur : M. P.-L. van Berg.

Anne DELVINGT, *Gérard Seghers (1591-1651) et le caravagisme européen : entre les anciens Pays-Bas, l'Italie et l'Espagne* ; promoteur : M. D. Martens.

Gauthier GROUSSET, *L'historien et le peintre. Représentations croisées de l'altérité en Grèce ancienne* ; promoteur : M. D. Viviers.

Valentine HENDERIKS, *L'œuvre d'Albrecht Bouts : catalogue critique et pratiques d'atelier* ; promotrice : M^{me} C. Périer-D'Ieteren.

David LORAND, *Étude des contextes historiques et architecturaux de la statuaire royale de Sésostris I^{er}* ; promoteurs : M^{me} M. Broze & M. E. Warmenbol.

Geneviève TELLIER, *Léopold II et le marché de l'art américain. Histoire d'une vente singulière (1909)* ; promoteurs : M^{me} L. Barroero & M. A. Dierkens.

¹ 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.

B) MÉMOIRES DE MAÎTRISE

Orientation générale

Marie-Laure VANDENBERGHE, *Les signes complexes dans l'art pariétal paléolithique franco-cantabrique. Essai de regroupement géographique* ; promoteur : M. M. Groenen.

Option Préhistoire – Protohistoire

Amélie BRACHOT, *Les accidents de taille dans le débitage laminaire du silex à Spiennes* ; promoteur : M. M. Groenen.

Jean-Philippe COLLIN, *Étude des outils miniers de la structure d'extraction néolithique « ST20 » de Petit-Spiennes, Spiennes (Hainaut, Belgique). Approche morphologique, technologique et fonctionnelle* ; promoteur : M. E. Warmenbol.

Axelle DERVAUX, *Étude stylistique des représentations extérieures gravées dans les sanctuaires de plein air dans le nord de l'Espagne et le sud-ouest de la France* ; promoteur : M. M. Groenen.

Julie HANSSSENS, *Tracés élémentaires et espace dans la grotte de la Pasiëga* ; promoteur : M. M. Groenen.

Thomas JACQUEMIN, *Étude critique des origines des tribus celto-belges dans le courant du III^e siècle avant notre ère* ; promoteur : M. E. Warmenbol.

Margaux KANAREK, *Les mors en bois de cerf à l'Âge du Bronze. Inventaire critique* ; promoteur : M. E. Warmenbol.

Julie ROSOUX, *Les biches raclées de la grotte d'El Castillo (Cantabrie, Espagne)* ; promoteur : M. M. Groenen.

Daphné TRONISECK, *L'art rupestre en Inde. Essai de synthèse* ; promoteur : M. M. Groenen.

Claire VEYS, *Les représentations de la vie quotidienne de l'homme du paléolithique entre 1860 et 1920* ; promoteur : M. M. Groenen.

Option Antiquité

David AGUILAR SAN FELIZ, *La production des lampes à huile type Andujar de la région septentrionale de la Péninsule ibérique* ; promoteur : M. D. Viviers.

Emmanuel BAIRIOT, *Les monuments publics à Pompéi. Les travaux financés, de l'aube du I^{er} siècle BC à 79 AD* ; promotrice : M^{me} C. Evers.

Stéphanie BOULET, *Le vase Bès : étude typologique et contextuelle d'une forme céramique du Nouvel Empire à la période romaine* ; promoteur : M. L. Bavay.

Laureline CATTELAÏN, *La nécropole gallo-romaine de Pommerœul* ; promoteur : M. L. Tholbecq.

Sandra COCQUEREAUX, *Les offrandes dans les Asclépieia. Étude comparative des offrandes aux périodes classique et hellénistique pour les sanctuaires de Corinthe, Athènes et Épidaure* ; promotrice : M^{me} A. Tsingarida.

Gilles CUVÉLIER, *Révision de la typo-chronologie des sarcophages en pierre étrusques* ; promotrice : M^{me} A. Tsingarida.

Catherine DE GREEF, *Les sanctuaires des eaux en Narbonnaise : essai de définition* ; promoteur : M. L. Tholbecq.

Cécile DEKEMPER, *L'Aphrodite de Cnide* ; promotrice : M^{me} A. Tsingarida.

Héloïse DUMOULIN, *Le complexe romain de Bath : entre lieu d'hygiène et lieu de culte* ; promoteur : M. L. Tholbecq.

Florine MARCHAND, *Les crânes surmodelés au Proche-Orient ancien* ; promoteur : M. P. Talon.

Caroline ROSSEZ, *Mise en contexte de la villa gallo-romaine du « Champ de Saint-Éloi » : étude des dynamiques d'occupation du sol de la région de Merbes-le-Château, de la fin de l'Âge du Fer au début du Haut Moyen Âge* ; promoteur : M. L. Tholbecq.

Déborah SCHWARZBAUM, *Les gemmes des parures hellénistiques : production, diffusion et usages* ; promotrice : M^{me} A. Tsingarida.

Dalila SI M'HAMMED, *Étude comparative du programme décoratif des tombes thébaines de hauts dignitaires à la 18^e dynastie : analyse des scènes de kiosque royal, de tribut étranger et de cadeaux du nouvel an* ; promoteur : M. L. Bavay.

Nathalie SOJIC, *Analyse (sémio)-syntactique de la tombe de Niankhkhnom et de Khnoumhotep* ; promoteur : M. L. Bavay.

Thomas VERMEULEN, *Le cimetière de l'Est à Deir el-Médineh et les tombes de la classe moyenne dans la nécropole thébaine au Nouvel Empire* ; promoteur : M. L. Bavay.

Sandy VILLE, *Les sanctuaires oraculaires : essai de typologie centrée sur le sanctuaire de Zeus Bêlos d'Apamée de Syrie* ; promoteur : M. L. Tholbecq.

Option Moyen Âge – Temps modernes

Myriam BEN LARBI, *Saint Christophe : aperçu de son iconographie (du XII^e siècle à nos jours), culte et folklore* ; promoteur : M. D. Martens.

Pierre BRIMBERT, *Iconographie de la délivrance démoniaque dans l'Occident médiéval* ; promotrice : M^{me} J. Leclercq-Marx.

Ellénita DE MOL, *Edmond Van Hove (1851-1913), peintre à Bruges à l'époque néogothique* ; promoteur : M. D. Martens.

Caroline GHIRINGHELLI, *Joos van Cleve en Ligurie et dans les villes de Florence et de Naples* ; promoteur : M. D. Martens.

Déborah LO MAURO, *L'influence rubénienne sur la représentation de la Crucifixion : Pays-Bas méridionaux (XVII^e-XX^e siècles) et République de Gênes (XVII^e-XVIII^e siècles)* ; directeur : M. D. Martens.

Sacha ZDANOV, *Le Maître de la Légende de sainte Lucie. Révision critique de son catalogue de peintures* ; promotrice : M^{me} C. Périer-D'Ieteren.

Option Art contemporain

Vincent AERTS, *La notion d'image chez Gerhard Richter* ; promoteur : M. D. Laoureux.

Shirley CHANTRAINE, *Jacques Moeschal (1913-2004). Monographie de l'artiste* ; promoteur : M. T. Lenain.

Laura DEBRY, *Robert L. Delevoy. Un acteur au cœur de la scène artistique belge (1941-1955)* ; promoteur : M. M. Draguet.

Ève DELPLANQUE, *De l'Académie à la carrière : trajectoires féminines. Essai de contribution à la compréhension de la place des femmes artistes en Belgique de 1914 à 1971* ; promotrice : M^{me} A. Morelli.

Maxime DEMEIRE, *L'impact du sida sur le corps et sa représentation dans l'art des années 1980-1990. Ron Athey, Robert Gober, Jana Sterbak et Kiki Smith* ; promoteur : M. D. Laoureux.

Pauline D'URSEL, *Les fabriques d'inspiration chinoise dans les jardins des anciens Pays-Bas autrichiens au XVIII^e siècle : essai d'inventaire et ébauche d'analyse* ; promotrice : M^{me} B. D'Hainaut-Zvény.

Camille ESCOUBET, *Introduction à la pratique de l'exposition de la bande dessinée : le cas de « Regards croisés de la bande dessinée belge » aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (27 mars - 28 juin 2009)* ; promoteur : M. M. Draguet.

Coline FRANCESCHETTO, *Arte Povera : l'œuvre ouverte d'un critique engagé* ; promoteur : M. T. Lenain.

François HARRAY, *Architecture et urbanité dans l'œuvre de Gilbert Fastenaekens* ; promotrice : M^{me} D. Leenaerts.

Bérenghère LINOTTE, *La réception de l'art contemporain chez les étudiants en Histoire de l'art et archéologie de l'Université libre de Bruxelles* ; promoteur : M. D. Vander Gucht.

Amélie MARCHAL, *Les collections d'entreprises. Approche générale et application à un cas concret : la collection du Groupe Lhoist* ; promotrice : M^{me} D. Leenaerts.

Richard NEYROUD, *De L'enterrement à Ornans de Gustave Courbet à Big Brother : le Manifeste du Réalisme* ; promoteur : M. O. Gosselain.

Ruth RINGER, *Bart van der Leek et le groupe « De Stijl »* ; promoteur : M. D. Laoureux.

Quentin SAVEYN, *Utilisation du matériel textile dans l'œuvre de Manolo Millares. Exploration du médium pictural* ; promoteur : M. D. Laoureux.

Stéphanie SCIEUR, *Trente kilomètres de contes de fées. Les villas mosanes Belle Époque entre Namur et Dinant, de 1875 à 1925* ; promoteur : M. V. Heymans.

Géraldine PRIMONT, *Autres visages, visage de l'Autre. La transformation de la représentation de la figure humaine dans la sculpture du XX^e siècle* ; promoteur : M. S. Clerbois.

Florence VANDENBERGHE, « Clichés » (1983-1990), *photographie d'une époque* ; promotrice : M^{me} D. Leenaerts.

Sybille WALLEMACQ, *L'œuvre vandalisée en art contemporain. Problèmes de restauration et de muséologie* ; promotrice : M^{me} C. Périer-D'Ieteren.

Hélène WOUTERS, *Essai de définition du design écologique et réflexion sur la pertinence du concept dans l'œuvre d'Alain Berteau* ; promoteur : M. S. Clerbois.

Option Civilisations non européennes

Mafalda DE OLIVEIRA ARAUJO MARTINS, *Les peintures murales des kivas : une étude iconographique* ; promoteur : M. P. Eeckhout.

Audrey DONCEEL, *Les Bavili et le royaume de Loango : extensions, histoire et archéologie* ; promoteur : M. P. de Maret.

Jessica RICHELLE, *L'iconographie textile Paracas : le style linéaire et en blocs de couleurs* ; promoteur : M. P. Eeckhout.

Marion ROBY, *Aspects de l'architecture inca et des techniques de construction dans la Vallée Sacrée durant l'époque impériale* ; promoteur : M. P. Eeckhout.

Adrien TRIVIER, *La métallurgie en République Centrafricaine : étude des couteaux de jet de la collection n° 1884 de la section de Préhistoire et Archéologie du MRAC* ; promoteur : M. P. de Maret.

Option Musicologie

Margaux SLADDEN, *Critique et esthétique musicales chez Boris de Schloezer. De « La Revue musicale » à l'« Introduction à Jean-Sébastien Bach »* ; promotrice : M^{me} V. Dufour.

Fanny HARCQ, *Les ondes apprivoisées : la réception des nouvelles techniques du son par le monde musical de l'entre-deux-guerres* ; promotrice : M^{me} M. Haine.

II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE MAÎTRISE (2009-2010)

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

A) THÈSES DE DOCTORAT

Mohammed Ali AMAR, *Réinterprétation de l'iconographie votive géométrique carthaginoise à travers une approche transdisciplinaire : le « duo céleste », le losange, l'« idole-bouteille », le « signe de Tinnit » et l'étendard (VII^e/VI^e-II^e s. av. J.-C.)*. Vol. 1 : Texte ; v. 2 : Planches (promoteur : M. P.-L. van Berg).

Durant le premier millénaire, entre le VII^e/VI^e et le II^e siècle avant Jésus-Christ, les Carthaginois ont élevé des stèles votives dans un sanctuaire à ciel ouvert. Dédiées à la dyade Baal Hamon et Tinnit Pane Baal, ces sculptures montrent sur leur surface décorée une iconographie qui se compose, en grande partie, de signes et symboles géométriques : un losange, une image céleste composée d'un disque et d'un croissant, une « idole-bouteille », le signe dit « de Tinnit » et un étendard nommé « caducée » dans la littérature. À ce jour, les informations liées à l'interprétation de ces images sont restées largement disparates et fragmentaires et aucune synthèse approfondie n'a encore été publiée à leur sujet. Afin d'aboutir à des résultats tangibles, il s'est avéré indispensable de mettre à plat l'ensemble des connaissances acquises sur le sujet. À cette fin, une nouvelle approche méthodologique basée sur une typologie raisonnée, c'est-à-dire diachronique et limitée à la seule métropole carthaginoise, a été mise en place. En outre, cette démarche devait être définie en adéquation avec le contexte régional tyrien, berceau de l'idéologie religieuse carthaginoise. Au-delà du rapport de ces images avec les divinités invoquées, la typologie à promouvoir doit, en même temps, nous permettre de clarifier le contexte chronologique propre à chacun de ces éléments figurés.

Anne DELVINGT, *Gérard Seghers (1591-1651) et le caravagisme européen : entre les anciens Pays-Bas, l'Italie et l'Espagne*. Vol. 1 : Texte ; vol. 2 : Annexe 1 ; vol. 3 : Annexe 2 – Catalogue des illustrations 1 ; vol. 4 : Annexe 3 – Catalogue des illustrations 2 – Cédérom : Illustrations couleurs (promoteur : M. D. Martens).

Nous envisageons particulièrement la période caravagesque du peintre anversois Gérard Seghers (1591-1651) qui est la plus riche et la plus commentée dans son œuvre. Nous ajoutons des tableaux caravagesques et nous en retirons d'autres du

catalogue raisonné de l'artiste publié par Dorothea Bieneck en 1992. Nous traitons ainsi des thématiques caravagesques importantes du *Reniement de saint Pierre* et de la *Crucifixion de saint Pierre* mais aussi du thème plus commun mais très populaire, de la *Sainte Famille*. Nous étudions également les rapports entre l'œuvre de Seghers et celle des peintres caravagesques contemporains présents à Rome lors de son séjour. Nous précisons ici la chronologie du voyage de Seghers à Rome et surtout celle de son voyage en Espagne sur lequel nous avons peu de renseignements jusqu'ici.

En annexe, nous établissons le catalogue de 78 tableaux, inédits ou publiés, réapparus depuis la publication de Dorothea Bieneck en 1992.

Gauthier GROUSSET, *L'historien et le peintre. Représentations croisées de l'altérité en Grèce ancienne*. Vol. 1 : *Texte* ; vol. 2 : *Texte* ; vol. 3 : *Annexes* (promoteur : M. D. Viviers).

Nous nous proposons d'étudier, dans ce travail de thèse, le regard porté par les Grecs sur les étrangers, les « barbares », afin d'y déceler, en creux, quelques-uns des mécanismes de la construction de leur propre identité. Pour ce faire, nous avons choisi de nous intéresser à certains des aspects de la représentation du monde, des contrées, des peuples et des individus, tels qu'ils apparaissent dans les *Histoires* d'Hérodote, ainsi qu'à la manière dont les peintres de céramique attique ont figuré les Noirs.

Lorsque l'on se place du point de vue de la perception et de la représentation d'un objet, l'étude de ces deux supports particuliers offre des angles d'approches distincts, mais néanmoins complémentaires, sur une même problématique. En effet, il apparaît que l'horizon social d'Hérodote et celui des artisans du Céramique d'Athènes diffèrent grandement, ce qui induit naturellement une appréhension de l'altérité qui est propre à chacun d'eux et qui transparaît dans leurs productions. Les deux vecteurs de diffusion (littéraire et pictural) des représentations de l'Autre sont, quant à eux, soumis à des contraintes qui leur sont spécifiques et qui varient en fonction de la nature du support, entraînant une différence dans le niveau d'accès aux structures mentales individuelles et collectives propres à leurs auteurs. Les variations d'échelles à partir desquelles nous choisissons d'envisager la représentation de l'altérité possèdent des pertinences distinctes puisqu'elles permettent de faire apparaître des phénomènes jusqu'alors invisibles, en déplaçant l'accent des stratégies collectives à celles individuelles. Un questionnement qui prendrait en compte ces différents facteurs aboutit à l'approfondissement des conclusions sur les mécanismes à l'œuvre dans la construction des identités de l'Autre et donc de Soi, ouvrant ainsi une fenêtre sur l'histoire intérieure de l'« homme grec », figure multiple et mouvante que le changement d'éclairage que nous opérons (de l'individuel au collectif) permet de cerner avec un peu plus de finesse.

Dans notre étude sur les logiques de construction de l'altérité à l'œuvre dans les *Histoires*, nous avons choisi d'interroger les mécanismes qui prennent part à l'élaboration des identités à plusieurs niveaux, en progressant du général vers le particulier, depuis les structures les plus larges de l'image du monde, jusqu'à la mise en scène des individus, en passant par celles des contrées et des peuples. Chacun des niveaux interrogés présentant des problématiques distinctes, les solutions apportées ont logiquement divergé, dévoilant chaque fois des mécanismes de représentation différents. La pertinence de cette approche qui met l'accent, dans un premier temps, sur la géographie, réside dans le fait que pour Hérodote, un individu est indissociable du milieu physique dans lequel il évolue qui, par un système de déterminisme environnemental tempéré par le régime politique (selon qu'il est libre ou soumis, par exemple, au Grand Roi) influe profondément sur sa personnalité et son caractère. Il semble évident que le modèle abstrait qu'est la représentation géographique qui transcrit l'espace terrestre par l'acte du *graphein*, est tout

autant une description qu'une interprétation ou une explication du monde. Il s'appuie sur des processus sociaux de sémantisation de l'environnement, qui sont le produit toujours particulier et contextuel d'un acte individuel, liés à la perception et à l'imagination structurante d'Hérodote. Nous avons ainsi d'abord souligné le poids de l'héritage des penseurs ioniens, et en particulier d'Hécatée de Milet, dans le type de regard et de questionnement posé par l'enquêteur sur le monde et les réalités qui le composent. De ce point de vue, son inscription dans une tradition « disciplinaire », possédant ses propres particularismes et présupposés inconscients, détermine de façon importante une grande part non seulement de sa méthodologie mais aussi de sa problématique. Nous avons également insisté sur l'omniprésence du politique dans la vision du monde d'Hérodote. En cela, l'attirance à peine voilée vers un bipartisme Europe/Asie dans le découpage de l'*oikoumenê*, illustre parfaitement le fait que le discours hérodotéen rend compte d'une géographie humaine qui traduit la réalité d'un monde tel qu'elle est vécue par les peuples et les individus, en se faisant le témoin des bouleversements géopolitiques qu'ont entraînés les Guerres médiques. Nous nous sommes également penché sur les transformations opérées dans le réel qui visent à rendre la représentation du monde significative sur le plan structurel, mais également intelligible sur le plan purement cognitif. La schématisation géographique à laquelle est soumis l'espace à décrire, qui se lit dans les symétries et les alignements orientés par des facteurs narratifs et discursifs, permet au public de reconstituer une image cohérente du monde ou d'un territoire à partir de la représentation qui en est donnée. L'étude du tracé de certaines frontières, ou encore de la représentation de la Libye, nous a permis de mettre en lumière quelques-uns de ces mécanismes. Nous nous sommes ensuite tourné vers la représentation des peuples, des *ethnê*, en nous intéressant tout d'abord aux raisons qui ont poussé l'enquêteur à se consacrer plus spécifiquement aux *nomoi* et à l'histoire de certains d'entre eux et pas à ceux des autres. L'étude des listes de peuples nous a permis de mettre au jour les catégories employées par l'auteur afin de différencier et d'individualiser les *ethnê* à l'intérieur des ensembles plus vastes qui les englobent. Nous avons alors constaté que l'élaboration des identités collectives, grecque comme étrangères, s'effectuait par le jeu de certains critères (culturels, géographiques, ethniques, etc.) dont le choix et la variation d'intensité sont profondément liés au contexte de rédaction des *Histoires* et aux buts idéologiques que s'est fixés Hérodote à travers son récit des Guerres Médiques. Le premier point repose sur l'affrontement entre Athènes et Sparte, le second tient, entre autres choses, à la définition de la grecité en tant qu'idéologie universalisante qui met l'accent sur une vision supra-civique de la Grèce. Nous nous sommes enfin penché sur les différents aspects de la représentation du Lydien. Dans un passage spécifique des *Histoires* (I, 155), nous avons montré que le Lydien prend l'apparence d'un anti-modèle du citoyen isonomique, et permet à Hérodote de tenir un discours idéologique engagé visant à rendre compte des comportements anti-démocratiques de certains individus qui devaient faire débat dans l'Athènes contemporaine. Enfin, l'étude des principaux personnages lydiens (Crésus et Pythios), de leurs actions et de leurs propos, nous a permis de conclure que ces individus ne sont mis en scène qu'en tant que personnages fictifs, d'une part garants de la logique structurelle narrative qui les dépasse, d'autre part incorporant ou intériorisant une catégorie sociale, marquant par là le déni de tout comportement individualisé.

En progressant dans notre étude du général au particulier, nous avons été frappé par le réseau de dépendances qui se tisse entre les différents niveaux superposés que nous avons tenté d'isoler : monde, territoire, peuple et individu. L'*oikoumenê* est perçu comme la juxtaposition de territoires définis par les populations qui y vivent, elles-mêmes constituées d'individus. Le climat influe sur la structure générale du monde,

sur celle des territoires, ainsi que sur le caractère des populations selon un déterminisme environnemental que nous avons mis en lumière. Ce même déterminisme est toutefois tempéré par le jeu du politique, les peuples libres et ceux assujettis à des rois n'étant pas égaux devant leur environnement géographique ou climatique respectif. C'est encore le politique qui, tout en fixant les contraintes de construction individuelle, les personnages n'ayant pas d'autonomie propre, influe sur le découpage du monde qui voit s'affronter l'Europe et l'Asie.

Nous avons consacré la seconde partie de notre travail à l'image du Noir dans la céramique, car de tous les étrangers que les peintres de vases ont choisi de figurer, le Noir a cela de particulier qu'il est le seul à présenter une altérité physique patente. En effet, quel que soit son vêtement, son armement ou le contexte dans lequel il est représenté, il ne fait aucun doute que nous avons affaire à un étranger. Nous avons découpé notre corpus de vases en différentes séries que nous avons étudiées successivement, ce qui nous a permis d'en souligner la logique et d'en faire ressortir le sens. Nous avons tout d'abord remarqué que les scènes de vie quotidienne montrent le Noir sous les traits de l'esclave, mais d'un esclave au statut iconique particulier, puisqu'il semble être mis en scène afin de souligner l'aisance financière de son propriétaire. Nous nous sommes ensuite intéressé aux représentations des personnages mythiques d'origine éthiopienne, au premier rang desquels Memnon, Andromède et Céphée. Hormis ce dernier, qui est caractérisé à une seule reprise par un faciès non-grec, il apparaît que les imagiers les ont généralement représentés avec une physionomie grecque, comme si leur ascendance divine empêchait de les affubler de traits négroïdes. Si Memnon est généralement figuré sous les traits paradigmatiques de l'hoplite héroïque des cycles épiques, les autres sont souvent vêtus « à l'orientale ». Les compagnons de Memnon, les guerriers éthiopiens, représentent une large part du corpus des scènes figurées. Ils apparaissent en grand nombre sur les alabastres du Groupe des Alabastres au Noir, qui sont construits sur un schéma pictural très répétitif, et pour lesquels il est possible d'expliquer leur présence, entre autres raisons, par une adéquation entre le support (vase à parfum renvoyant à l'Égypte) et le décor exotique. Sur les autres types de vases, nous avons constaté qu'en tant que combattant marginal, non-hoplitique, l'Éthiopien est cantonné, sans surprise, dans un registre voisin, mais pas confondu, de celui des Scythes ou des Amazones, desquelles il est proche sur le plan de certains contextes narratifs (liés à l'épisode troyen), mais également des catégories de la guerre (en particulier dans la série du Groupe des Alabastres au Noir). Les grandes variations dans son équipement et dans son apparence, suggèrent toutefois qu'il n'est pas un modèle de référence habituellement utilisé par les peintres qui l'ont bien souvent employé dans un rôle contextualisant, par exemple en tant qu'attribut de Memnon qu'il permet d'identifier. Nous montrons ensuite que les raisons de la grande popularité de la figure du Noir sur les vases moulés en forme de têtes humaines étaient diverses et variées. À l'instar des alabastres, sa présence sur les aryballes est probablement à mettre sur le compte d'une adéquation du contenu et du contenant, l'individu négroïde faisant référence, dans l'imaginaire collectif, à ces contrées éloignées d'où provenaient les parfums. Extrapolé sur les vases liés au banquet, canthares, *mugs* et *oinchoai*, il donne l'opportunité aux artisans d'explorer le registre de l'altérité face auquel le citoyen athénien affirme son identité. Que sa présence s'explique par une assimilation du vase à celui qui le manipule, comme c'est le cas pour la femme, ou qu'il repose sur un jeu de mots basé sur un épithète du vin (*aithops*), le commentateur moderne doit garder à l'esprit que bon nombre des raisons qui ont poussé les artisans à représenter ce motif sur ce type particulier de vase nous sont perdues à jamais. En effet, hors de tout contexte narratif, ces têtes restent ce qu'il y a de plus proche du pur motif décoratif pour lequel les interprétations devaient être multiples. Enfin, cette exploration

de l'image du Noir dans la céramique n'aurait pas été complète sans une étude de la figure de l'Égyptien. En effet de nombreux exemples illustrent le fait que les artisans athéniens ont souvent représenté les Égyptiens sous des traits négroïdes, qu'il s'agisse de l'individu dévoré par un crocodile sur les vases-statuettes de Sotades, ou de celui suppliant un Grec sur le col d'un autre vase plastique de ce même artisan, mais surtout des prêtres ayant pris part à l'épisode mythique opposant Héraclès au pharaon Bousiris, épisode au cours duquel ils endossent le rôle du mauvais sacrificateur, sacrilège et cannibale. Dans tous les cas, les Égyptiens, bien que représentés sous des traits négroïdes comme le sont les guerriers éthiopiens mythiques, sont des anti-combattants, des individus qui brillent par leur lâcheté et qui jamais ne prennent les armes. Ainsi, quel que soit le contexte, le spectateur ne peut en aucun cas confondre ces deux peuples qui n'ont en commun que la morphologie.

L'image du Noir qui est donnée à voir dans la céramique attique n'est pas homogène, car elle entre dans un système complexe d'oppositions qui n'a pas pour finalité de tracer un portrait de lui, mais plutôt de définir l'identité du citoyen. Ainsi, le Noir, comme n'importe quel autre étranger, n'est pas en lui-même l'objet final du discours, puisqu'il participe toujours à la mise en scène de valeurs ou de catégories sociales qui le dépassent et qui, à travers lui, visent un but autre.

Au terme de cette étude, nous avons constaté que dans les deux discours (littéraire et pictural), le regard sur l'étranger vise une utilité politique, puisque la représentation de l'Autre participe à l'identification des membres d'un même groupe social autour d'une série de critères communs, ou de valeurs sociales partagées. Cependant, chaque support possède ses spécificités propres qui offrent des éclairages différents sur la problématique que nous avons étudiée.

En premier lieu, nous sommes face à des sources qui permettent un accès différent aux structures mentales individuelles et collectives de leurs auteurs.

D'un côté, la nature du texte des *Histoires*, par sa longueur, sa richesse et la diversité des thèmes qui y sont abordés permet de décrypter quelques-unes des stratégies individuelles d'un auteur conscient de l'utilité sociale de son œuvre et du rôle politique qui est le sien. Cependant, l'absence d'équivalent aux *Histoires* dans la production littéraire contemporaine ne nous permet que difficilement de juger de la part de généralisable du discours hérodotéen. D'un autre côté, le format même de la céramique attique à décor figuré ne permet pas le type de discours à l'œuvre dans les *Histoires*, et plus généralement dans les œuvres littéraires « savantes », puisque l'imagerie fonctionne sur un système de modèle et de contre-modèle par rapport à la norme grecque dont elle permet de dégager les structures sociales et culturelles fondamentales. Ajoutons à cela que cette céramique est produite en masse par des artisans que nous arrivons, certes, à identifier, mais au sujet desquels, pris individuellement, nous ne savons pratiquement rien. Ainsi, ce support offre un potentiel de généralisation optimal, puisque l'on observe des schémas identiques dans la production de nombreux peintres, et parfois également leur persistance sur plusieurs décennies.

En second lieu, la différence de formation intellectuelle entre Hérodote et les peintres de céramique est perceptible dans le type de regard et de questionnement que chacun pose sur l'étranger. La grande complexité de l'image du monde des *Histoires* suggère un savoir particulier propre à l'enquêteur qui n'est certainement pas partagé par l'ensemble de la population athénienne et notamment les artisans du Céramique. Cependant, même si ces derniers ne possédaient pas le même horizon social que l'historien d'Halicarnasse, pas plus que son héritage intellectuel spécifique issu de la tradition des penseurs ioniens, il n'en demeure pas moins que la diversité des épisodes mythiques qu'ils ont représentés

sur les vases témoigne de leurs connaissances relativement étendues dans ce domaine. En cela, la céramique à décor figuré se fait probablement l'écho d'une culture populaire basée sur la connaissance des divers épisodes des cycles épiques, ou encore des grands mythes, notamment à travers la poésie. En tant que support très largement diffusé, qui s'adresse à toutes les couches de la population, la céramique se nourrit des opinions générales, reflétant en quelque sorte le pouls de l'ensemble des Athéniens et pas seulement les considérations d'une petite portion qui aurait été plus éduquée, ou plus au fait de certaines réalités étrangères lointaines.

L'étude croisée de ces deux sources, presque complémentaires en tous points, nous permet de comprendre que de la même manière qu'il est vain de vouloir définir l'« homme grec », il est impossible d'essentialiser la représentation de l'étranger en Grèce ancienne à une période donnée. Il convient plutôt d'en apprécier l'ensemble des aspects, qui sont autant de fenêtres ouvertes sur l'histoire intérieure des hommes grecs.

Valentine HENDERIKS, *L'œuvre d'Albrecht Bouts : catalogue critique et pratiques d'atelier*. Vol. 1 & 2 : *Texte* ; vol. 3 & 4 : *Figures* (promotrice : M^{me} C. Périer-D'Ieteren).

La thèse a pour objet d'établir le catalogue critique de l'œuvre d'Albrecht Bouts (1451-55 / 1549). Fils de Dirk Bouts (1410-1420 / 1475), peintre officiel de la Ville de Louvain, Albrecht et son frère aîné, Dirk le Jeune (1448 / 1491), héritent de l'atelier de peinture à la mort de leur père. L'œuvre de l'aîné reste très controversée, aucun tableau ne pouvant lui être attribué avec certitude. Il en est autrement du puîné, Albrecht, à qui la paternité du Triptyque de l'*Assomption de la Vierge* des Musées royaux des Beaux-arts de Belgique peut être donnée avec beaucoup de vraisemblance. Le corpus de son œuvre, établi en 1925 par Max J. Friedländer et en 1938 par Wolfgang Schöne autour de ce retable autographe, comprend un nombre important de peintures. Ce catalogue n'a, toutefois, jamais fait l'objet d'une révision par les historiens de l'art. Seules quelques peintures ont été publiées de manière ponctuelle. Devant l'abondance des tableaux attribués au peintre, il convenait donc de réaliser une étude fondamentale afin de distinguer ses propres créations de celles de ses collaborateurs.

La thèse se compose de cinq chapitres. Le premier établit une biographie complète et chronologique, se basant sur les sources livrées par les archives de la ville de Louvain. Leur interprétation critique renouvelée et enrichie livre ainsi de nombreux arguments pour mieux définir l'individualité d'Albrecht Bouts et justifier le développement de sa carrière.

Le second chapitre concerne l'étude de l'œuvre d'Albrecht Bouts et débute par un examen approfondi de la seule peinture au caractère autographe reconnu, le Triptyque de l'*Assomption de la Vierge*. L'examen combiné du style et de la technique d'exécution de cette œuvre de maturité du maître permet de mettre en exergue les influences de Dirk Bouts et d'Hugo van der Goes et de définir la personnalité artistique singulière d'Albrecht Bouts. Suite à cette analyse, le catalogue de son œuvre est reconstitué de façon linéaire, depuis sa genèse jusqu'à son terme. Chacune des peintures qui lui sont attribuées est ensuite étudiée de façon chronologique et détaillée, précédée d'une notice technique préliminaire reprenant les données matérielles et bibliographiques, dans le cinquième chapitre consacré au catalogue raisonné.

La révision du corpus de l'œuvre d'Albrecht Bouts est fondée sur un travail d'attribution reposant à la fois sur l'approche stylistique traditionnelle et sur les résultats fournis par les documents de laboratoire. Une importante documentation photographique et technologique des œuvres, dont certaines inédites, a ainsi été rassemblée et sa confrontation constitue un support essentiel à la démonstration.

Le troisième chapitre propose, à partir des hypothèses émises à propos de la biographie et du catalogue des œuvres d'Albrecht Bouts, une analyse de la production de son atelier, particulièrement intense à partir de la première décennie du XVI^e siècle. Dans cette partie, l'objectif n'est pas d'établir un exposé circonstancié et complet de chaque peinture abordée, mais plutôt de rassembler des groupes cohérents d'œuvres, également fondés sur une approche combinée du style et de la technique d'exécution. Un même principe de renvoi aux notices dans le catalogue raisonné est adopté.

Enfin, le quatrième chapitre est consacré à la réalisation en série d'œuvres de dévotion privée dans l'atelier du maître. De nombreuses généralités et quelques études ponctuelles ont préparé le terrain, annonçant l'importance de ce phénomène sans, toutefois, en mesurer l'ampleur. C'est pourquoi nous le soumettons à une étude approfondie, en mettant l'accent tant sur les pratiques en vigueur dans l'atelier, que sur l'iconographie et le contexte socio-économique de la création de prototypes par Albrecht, dans la foulée de l'héritage des modèles paternels.

Ainsi, ce travail permet de mieux cerner la personnalité d'Albrecht Bouts, de retracer son individualité artistique, mais aussi de réévaluer la participation de son atelier, afin de rétablir chacun de ces éléments à leur juste place au sein de la peinture flamande de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle.

David LORAND, *Étude des contextes historiques et architecturaux de la statuaire royale de Sésostri I^{er}*. Vol. 1 : *Contextes historiques et contextes architecturaux* ; vol. 2 : *Catalogue et étude typologique* ; vol. 3 : *Planches* (promoteurs : M^{me} M. Broze & M. E. Warmenbol).

Kheperkarê Sésostri I^{er} est le deuxième souverain de la 12^e dynastie (vers 1958-1913 avant notre ère). Son règne, globalement bien documenté, a vu la (re)construction de plusieurs des principaux sanctuaires divins d'Égypte, dont ceux d'Amon-Rê à Karnak et d'Atoum à Héliopolis, et est à l'origine d'œuvres littéraires de première importance – certaines étant par ailleurs analysées en tant que pièces de propagande en faveur du roi après l'assassinat de son père, le pharaon Amenemhat I^{er}. Enfin, cette période est marquée par de nombreuses expéditions, militaires ou non, à destination de la Nubie ou des gisements de pierre et de minerais.

Si la bibliographie relative à Sésostri I^{er} est loin d'être négligeable, tant en qualité qu'en quantité, force est de constater que certains aspects de son règne ont été négligés dans les études précédentes, non sans influencer notre perception de celui-ci et tout particulièrement notre connaissance de la chronologie et des différentes réalisations statuaire du souverain.

La première partie de la thèse de doctorat ambitionne donc de préciser l'historique du règne de Sésostri I^{er} dans une perspective diachronique, et met en œuvre des ressources documentaires appartenant tant à la sphère royale qu'à celle des particuliers. Elle vise à établir le continuum temporel des diverses entreprises royales, et leur synchronisme éventuel, qu'il s'agisse du parachèvement de la conquête de la Nubie dans la deuxième décennie de son règne, de la construction de son complexe funéraire à Licht Sud dans la première moitié de ce règne ou des multiples (re)fondations de sanctuaire, voire des expéditions vers les carrières du désert oriental durant les 45 années passées par Sésostri I^{er} sur le trône du Double Pays. C'est enfin l'occasion de définir une trame chronologique – malheureusement partielle – pour les œuvres statuaire du pharaon.

La deuxième partie de cette étude est en effet consacrée à la statuaire royale de Sésostri I^{er}, et constitue un catalogue raisonné et critique inédit de quelque 87 pièces, complètes ou fragmentaires. Le catalogue tâche de sérier les statues suivant que leur

appartenance au règne de Sésostri I^{er} me semble certifiée (C), que je les attribue personnellement à celui-ci (A), que leur datation de ce règne soit problématique (P), ou que les pièces se réduisent à des fragments iconographiquement peu signifiants (Fr). Une étude typologique des *regalia* et des attitudes du souverain prolonge le catalogue, de même qu'une évocation de la polychromie des œuvres.

La troisième et dernière partie est consacrée à l'étude critique des réalisations architecturales de Sésostri I^{er} et à l'insertion des œuvres statuaire dans ces espaces construits. Elle distingue les contextes proprement égyptiens, répartis entre Éléphantine et Bubastis, et les sites extérieurs à l'Égypte *stricto sensu*, à savoir la Basse Nubie et le Sinaï. Bien que reposant le plus souvent sur les seules sources publiées, qu'elles soient le résultat de fouilles archéologiques ou de documents contemporains du règne, l'interprétation de ces vestiges permet néanmoins d'apporter un éclairage nouveau sur plusieurs sanctuaires ou parties d'édifices, voire de proposer des solutions alternatives quant aux restitutions des bâtiments, en ce compris la localisation des statues du roi.

Cette étude de la statuaire de Sésostri I^{er} et de ses contextes historiques et architecturaux offre un regard neuf sur une documentation régulièrement utilisée mais peu étudiée et peu analysée. Les principaux apports inédits concernent le canevas événementiel diachronique du règne et la réalisation d'un corpus statuaire critique du deuxième souverain de la 12^e dynastie.

Geneviève TELLIER, *Léopold II et le marché de l'art américain. Histoire d'une vente singulière (1909)*. 1 vol : VII-308 p., ill. (promoteurs : M^{me} L. Barroero & M. A. Dierkens).

En 1909, Léopold II décide, sans raison apparente, de vendre tous ses objets d'art sur le marché de l'art américain. Ce geste extraordinaire est sans doute lié à son opiniâtre volonté de prévoir pour son successeur un patrimoine dynastique. Empêché de le faire, il préfère tout vendre lui-même, y trouvant sans doute un certain plaisir car cet homme d'affaires est émoustillé par les prix faramineux que le marché américain offre à la veille de la Grande guerre. En outre, certaines pièces qu'il met en vente (c'est le cas de plusieurs tableaux) ont été abîmées par l'incendie du château de Laeken en 1890. Il aurait même vendu un faux, le *Portrait de Duquesnoy* par Van Dyck...

B) MÉMOIRES DE MAÎTRISE

Stéphanie BOULET, *Le vase Bès : étude typologique et contextuelle d'une forme céramique du Nouvel Empire à la période romaine*. Vol. 1 : Texte, 241 p., annexes 35 fig. ; vol. 2 : Catalogue, 139 p., 81 pl., 228 fig. (spécialisation Antiquité ; promoteur : M. L. Bavay)

Le vase Bès est une forme céramique égyptienne qui se caractérise par la présence sur la panse de la figuration du dieu léonin Bès, divinité protectrice des femmes enceintes et des nouveau-nés. Cette étude a pour but, dans un premier temps, de présenter les différents aspects et fonctions de la divinité. Dans un second temps, un deuxième chapitre présente l'évolution typologique de cette forme céramique particulière sur la base de quatre critères : la chronologie, la forme, la pâte et la décoration. Les deux derniers chapitres regroupent une étude contextuelle de chaque récipient et une tentative d'analyse fonctionnelle prenant en compte la forme des récipients, les éventuelles traces de résidus, les contextes et les fonctions du dieu Bès.

Pierre BRIMBERT, *Iconographie de la délivrance démoniaque dans l'Occident médiéval*. Vol. 1 : *Texte*, 137 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 147 p. ; cédérom : *Iconographie et graphiques* (Finalité spécialisée – option Moyen Âge ; promotrice : M^{me} J. Leclercq-Marc).

Ce mémoire a comme finalité d'analyser les représentations d'exorcisme dans l'Occident médiéval. Lorsqu'on traite de délivrance démoniaque, il ne faut pas imaginer qu'elle est exclusivement réservée aux humains : le sel, l'huile, l'eau, des bâtiments et des monuments sacrés ou profanes, des statues, des animaux ou encore les vents en sont parfois l'objet ! Néanmoins, les guérisons d'hommes et de femmes restent les plus nombreuses. Ces pratiques apotropaïques trouvent leur principale source d'inspiration dans les interventions du Christ. Ce sont, de ce fait, essentiellement ces épisodes bibliques qui seront illustrés dans les premiers siècles du christianisme. Mais, dès le Moyen Âge central, la littérature hagiographique se développant, un nouveau « thaumaturge » émerge dans l'iconographie : le saint. Cependant, les catégories d'exorcistes sont diverses et variées, tout comme sont nombreux les types de possédés. Par ailleurs, l'iconographie nous a fourni des renseignements plus que précieux quant à la perception qu'a l'artiste du démoniaque et des diabolins qui l'assaillent. Enfin, la toile de fond de l'exorcisme, dont l'importante cérémonie d'ordination du prêtre et le matériel sacré et profane utilisé lors du prodige, font l'objet d'un chapitre particulier.

Laureline CATTELAINE, *La nécropole gallo-romaine de Pommerœul*. Vol. 1 : *Texte*, 107 p., 9 fig. ; vol. 2 : *Annexes*, 110 p. (Archéologie, section Antiquité ; promoteur : M. L. Tholbecq).

Découverte en 1977, la nécropole gallo-romaine de Pommerœul, située dans la Cité des Nerviens entre Bavay et Blicquy, a été fouillée par trois archéologues amateurs. L'acquisition récente, par l'Espace gallo-romain d'Ath, du matériel archéologique et des données de fouilles a rendu nécessaire l'étude de cet ensemble resté jusqu'ici inédit. La nécropole date de la seconde moitié du II^e siècle et du III^e siècle AD et comporte 118 tombes dont une seule à inhumation, toutes les autres étant des crémations. Le mobilier est dominé par la présence de récipients à boire en céramique commune, associés à des fibules, des monnaies, des bijoux et quelques verreries. Le travail comprend une analyse du matériel archéologique et une analyse de la nécropole et des rites funéraires.

Maxime DEMEIRE, *L'impact du sida sur le corps et sa représentation dans l'art des années 1980-1990*. Ron Athey, Robert Gober, Jana Sterbak et Kiki Smith. Vol. 1 : *Texte*, 93 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 101 p., 81 fig. (spécialisation Art Contemporain ; promoteur : M. D. Laoureux).

Divisé en deux parties, ce mémoire s'interroge au sujet de l'impact du sida sur le corps et sa représentation. La première partie pose certains repères nécessaires face à la lourde problématique du sida ; elle aborde ensuite les questions de la douleur et de l'identité menacée ainsi que les moyens d'y résister, à travers la performance de Ron Athey, artiste séropositif : du corps à l'art, de la maladie au compromis. La seconde partie tente de dégager certains principes et concepts communs issus de la réflexion de trois artistes majeurs des années 1980-1990, Robert Gober, Jana Sterbak et Kiki Smith, à propos d'une maladie devenue une épidémie universelle. Le travail aborde ainsi l'importance de New York, l'homosexualité, l'infection idéologique, l'échec de la médecine ou encore la mise en cause des diktats corporels imposés par la société.

Ellénita DE MOL, *Edmond Van Hove (1851-1913), peintre à Bruges à l'époque néogothique*. Vol. 1 : *Texte*, 160 p. ; vol. 2 : *Illustrations et chronologies*, 155 p., 259 fig., 3 annexes (spécialisation Temps Modernes ; directeur : D. Martens).

Le travail a visé à analyser et comprendre l'œuvre d'Edmond Van Hove à la lumière du contexte, tant temporel que géographique, dans lequel elle s'est inscrite. Une première partie plante le décor de l'activité artistique d'Edmond Van Hove en se penchant sur les préoccupations néogothiques qui ont animé l'Europe occidentale et Bruges en particulier dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Une deuxième partie parcourt la production du peintre de manière détaillée. Celui-ci a traité quatre grands genres : des portraits de métiers médiévaux, des Vierges à l'Enfant, des allégories et des portraits contemporains. Il a en outre imaginé et décoré sa propre maison à Anvers. En conclusion, Edmond Van Hove, loin d'avoir imité les grands maîtres gothiques et renaissants, s'est approprié leur art pour l'adapter aux besoins actuels. Il s'est approché d'une avant-garde artistique *a priori* contradictoire avec une identité néogothique afin d'être en phase avec l'évolution des attentes de son temps.

Axelle DERVAUX, *L'étude stylistique des représentations extérieures gravées dans les sanctuaires de plein air dans le nord de l'Espagne et le sud-ouest de la France. En association avec les ensembles de la région ardéchoise, au-delà des frontières politiques du XX^e siècle*. Vol. 1 : *Texte*, 109 p., 24 annexes ; vol. 2 : *Catalogues d'illustrations sur cédérom* – 1. *Espagne*, 150 p., 111 fig. – 2. *France*, 158 p., 102 fig. (spécialisation Préhistoire ; directeur : M. M. Groenen).

La première partie du mémoire est consacrée à la définition et à l'histoire de la notion de style afin de se pencher sur un phénomène connu mais peu étudié, les sanctuaires de plein air. Après établissement d'un certain nombre de critères d'analyse de l'image, les différents sites ainsi que les représentations qu'ils abritent sont présentés, pour finalement parvenir à l'analyse proprement dite. Les résultats ne se rapportent, dans un premier temps, qu'aux représentations, puis aux représentations dans leur contexte (topographie de la grotte, région). Enfin, ils sont associés dans le temps et l'espace, s'il y a lieu.

Julie HANSENS, *Tracés élémentaires et espace dans la grotte de la Pasiega*. Vol. 1 : *Texte*, 84 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 50 p., 37 fig., 28 photos (spécialisation Préhistoire et Protohistoire ; promoteur : M. M. Groenen).

Ce mémoire présente un compte-rendu historiographique général de l'étude des tracés non-figuratifs – ou « signes » – des grottes ornées paléolithiques, d'une part, et de l'étude de l'espace interne des cavernes, de l'autre. Il s'intéresse ensuite plus précisément à la grotte cantabrique de la Pasiega, aux tracés élémentaires qui la composent et à la place qu'ils occupent dans l'espace orné du réseau. À l'aide des généralités historiographiques évoquées dans la première partie du mémoire, une tentative de classement typologique est ensuite envisagée, séparant les grands signes « géométriques » des petits tracés dits « élémentaires ». Le dernier chapitre tente de comparer la Pasiega à d'autres réseaux ornés.

Déborah LO MAURO, *L'influence rubénienne sur la représentation de la Crucifixion : Pays-Bas méridionaux (XVII^e-XX^e siècles) et République de Gênes (XVII^e-XVIII^e siècles)*. Vol. 1 : *Texte*, 129 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 233 p., 358 fig. (spécialisation Temps Modernes ; directeur : M. D. Martens).

À travers un ensemble d'œuvres autographes traitant de la *Crucifixion*, les diverses innovations rubéniennes du sujet ont pu être mises en évidence. Ces adaptations apportées au modèle traditionnel ont permis de répondre aux exigences de la Contre-réforme et ont

rassemblé bon nombre de suiveurs. L'ensemble de cette étude est divisée en fonction des prototypes originaux afin de les mettre en relation avec leurs copies, dans un but comparatif. Par la suite, nous nous sommes attardée sur différents artistes proposant, quant à eux, une adaptation des modèles rubéniens afin d'en livrer leur interprétation personnelle : Antoon Van Dyck, Jacob Jordaens, Alessandro Magnasco, Eugène Delacroix et Constantin Meunier.

Jessica RICHELLE, *L'iconographie textile Paracas : les styles linéaire et en blocs de couleurs*. Vol. 1 : *Texte*, 120 p., 20 fig. ; vol. 2 : *Annexes*, 142 p., 21 fig., 25 tableaux, 88 textiles (spécialisation Civilisations précolombiennes ; promoteur : M. P. Eeckhout).

Après une introduction à la culture Paracas ainsi qu'aux différents styles et techniques utilisés par les tisserands de l'époque précolombienne, les quatre-vingt-huit textiles que comporte ce travail ont été classés selon leur style (linéaire ou en blocs de couleurs) avant d'être analysés séparément. Les résultats obtenus au sein de chaque groupe, linéaire et en blocs de couleur, ont ensuite été mis en parallèle afin d'observer d'éventuelles différences iconographiques existant entre ces deux styles.

Ruth RINGER, *Bart van der Leck et le groupe « De Stijl »*. Vol. 1 : *Texte*, 86 p. ; vol. 2 : *Bibliographie, illustrations, annexes*, 111 p., 75 fig., 7 annexes (promoteur : M. D. Laoureux).

Bart van der Leck est un artiste néerlandais, qui a fait partie du groupe « De Stijl » de 1917 à 1918. Sa participation au groupe fut limitée dans le temps, mais l'étude de ses œuvres réalisées à partir de 1916 révèle l'innovation de sa peinture et l'influence qu'elle a exercée sur ses contemporains et collaborateurs, Piet Mondrian, Theo van Doesburg et Vilmos Huszár. L'importance de son apport est restée longtemps inaperçue et dans une large mesure sous-estimée. Le mémoire vise à justifier la reconnaissance du rôle innovateur que l'artiste a joué dans la radicalisation de la représentation picturale aux Pays-Bas au début du XX^e siècle.

Caroline ROSSEZ, *Mise en contexte de la villa gallo-romaine du « Champ de Saint-Éloi » : étude des dynamiques d'occupation du sol de la région de Merbes-le-Château de la fin de l'âge du Fer au début du Haut Moyen Âge*. Vol. 1 : 125 p., 17 fig., 14 tabl., 4 dessins ; vol. 2 : *Catalogue et annexes*, 244 p., 1 annexe, 24 ill., 8 cartes (spécialisation Antiquité ; promoteur : M. L. Tholbecq).

Sur la base d'un inventaire archéologique de près de 250 occurrences, ce mémoire se propose d'étudier l'occupation du sol d'une microrégion située au sud de Mons et correspondant en tout ou en partie à la Thudinie, à travers toute l'Antiquité. L'objectif de cette étude est de restituer le contexte dans lequel prend place la villa gallo-romaine du « Champ de Saint-Éloi » fouillée récemment à Merbes-le-Château. Par le croisement de différentes sources d'informations, il s'agit surtout de développer un modèle d'analyse de l'évolution de l'occupation d'un territoire donné à une époque donnée, afin de comprendre quels facteurs ont influencé le peuplement dans le temps et dans l'espace. Après la présentation des sources et de l'outil méthodologique, les différentes composantes du territoire sont étudiées du point de vue typologique et dans une perspective diachronique. L'image esquissée est celle d'une mise en valeur intensive du territoire rural.

Quentin SAVEYN, *Utilisation du matériau textile dans l'œuvre de Manolo Millares. Une exploration du médium pictural*. Vol. 1 : *Texte*, 77 p., bibliographie, 36 p. ; Vol. 2 : 21 fig., 4 annexes (spécialisation Art contemporain ; promoteur : M. D. Laoureux).

Les cinq chapitres qui structurent ce travail analysent l'implication progressive du matériau textile dans la peinture de Manolo Millares. Confiné dans un premier temps à la

traditionnelle toile, le matériau textile compris comme support est conventionnellement caché par le travail de la couche picturale. En développant une rhétorique du mur qui l'amène à activer la dimension matérielle du tableau, Millares élargira alors la compréhension du matérialisme pictural au travail du subjectile. Ses recherches évolueront et impliqueront la mise en réserve de la toile, l'exploration de celle-ci par diverses perforations, l'application de collages textiles à l'avant et au revers de la surface, la constitution même de la toile à partir du châssis ainsi que le travail en épaisseur du plan.

Déborah SCHWARZBAUM, *Les gemmes des parures hellénistiques : production, diffusion et usages*. Vol. 1 : *Texte*, 141 p., 12 fig., 5 annexes ; vol. 2 : *Catalogue*, 156 p., 221 entrées (spécialisation Antiquité ; directrice : Mme A. Tsingarida).

Dans le cadre de cette étude, nous avons d'abord examiné la production des bijoux gemmés hellénistiques, décrivant les techniques et outils impliqués dans leur fabrication, ainsi que la question de la formation, des compétences et du statut des artisans bijoutiers-joailliers. Ensuite, nous avons étudié la diffusion des gemmes utilisées à l'époque. Après avoir recensé leurs différents types et exposé la connaissance des Anciens à leur sujet, nous avons déterminé si ces pierres se retrouvaient pareillement dans chaque région du monde hellénistique ou s'il existait des différences locales dans le choix des gemmes et leur emploi. Nous avons enfin évoqué les nombreux usages des gemmes et bijoux gemmés : éléments de parures destinés à ravir l'œil, ils pouvaient aussi revêtir des fonctions plus utilitaires (ainsi certaines intailles étaient employées comme sceaux), symboliques, prophylactiques ou religieuses, qui souvent s'enchevêtraient.

Thomas VERMEULEN, *Le cimetière de l'Est à Deir el-Médineh et les tombes de la classe moyenne dans la nécropole thébaine au Nouvel Empire*. Vol. 1 : *Texte*, 131 p. ; vol. 2 : *Annexe*, 70 p., 138 fig., 8 tableaux (spécialisation Antiquité ; promoteur : M. L. Bavy).

L'objectif de ce travail consiste en une approche renouvelée de l'interprétation du cimetière de l'Est à Deir el-Médineh (suivant les observations faites par G. Pierrat-Bonnefois dans G. Andreu (éd.), *Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, p. 49-61). Une première partie du travail est consacrée à la réétude complète du mobilier archéologique du cimetière ainsi qu'à une synthèse de l'occupation du village de Deir el-Médineh au début du Nouvel Empire. La seconde partie du travail rassemble un certain nombre de tombes thébaines présentant un mobilier funéraire similaire à celui du cimetière de l'Est, soulignant l'existence d'une classe moyenne inhumée dans la nécropole thébaine.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DES CORPS ACADÉMIQUE ET SCIENTIFIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (2009 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Claudine BAUTZE-PICRON

- Édition (avec S. YOUNG, K. BOLLINGER *et al.*) de *Miscellanies about the Buddha Image*, Oxford, BAR International Series 1888, 2008 (= South Asian Archaeology 2007, Special Sessions 1, Università di Bologna & Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente).

- Édition (avec J.-L. VALATAX, M. MITTWEDE *et al.*) de *The Indian night, sleep and dreams in Indian culture*, New Delhi, Rupa & Co, 2009, 661 p.
- *Antagonistes et complémentaires, le lion et l'éléphant dans la personnalité du Buddha*, dans N. BALBIR & G.-J. PINAULT (éds), *Penser, dire et représenter l'animal dans le monde indien*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2008 (= Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences historiques et philologiques, 345), p. 523-72.
- *Der Buddha und seine Symbole & Das Bild des Buddha*, dans *Gandhara, Das Buddhistische Erbe Pakistans, Legende, Klöster und Paradiese*, Mayence, Verlag Philip von Zabern, 2008, p. 164-169 & 179-183 (trad. angl. *The Buddha and his symbols & The image of the Buddha*, dans *Gandhara: The Buddhist heritage of Pakistan, legends, monasteries, and paradise*, p. 164-169 & 179-183).
- *Headdresses at Mansar*, dans H. BAKKER (éd.), *Mansar. The discovery of Pravaresvara and Pravaraपुरa, 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 (en ligne: <http://mansar.eldoc.ub.rug.nl/>).
- *The Emaciated Buddha in Southeast Bangladesh and Pagan (Myanmar)*, dans C. BAUTZE-PICRON (éd.), *Miscellanies about the Buddha image*, Oxford, BAR International Series 1888, 2008, p. 77-96 (= South Asian Archaeology 2007, Special Sessions 1, Università di Bologna & Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente.)
- *The Vishnu image from Sarisadah in the Indian Museum, Kolkata*, dans A. BANERJEE & G. J. MEVISSEN (éds.), *Prajñādhara. Essays on Asian art history, epigraphy and culture in honour of Gouriswar Bhattacharya*, New Delhi, Kaveri Books, 2009, p. 273-280.
- *The "Vredenburg Manuscript" and its book-covers*, dans U. BHATIA, A. NATH KHANNA & V. SHARMA (éds.), *The diverse world of Indian painting, Vichitra-Visva: Essays in honour of Dr. Vishwa Chander Ohri*, New Delhi, Aryan Books International, 2009, p. 1-15.
- *The presence of the five dreams of the Bodhisatta in the Murals of Pagan*, dans C. BAUTZE-PICRON (éd.), *The Indian night, dream and sleep in Indian culture*, New Delhi, Rupa and Co, 2009, p. 418-451.
- *Three more Folios from the Harivarmadeva Manuscript, dated regnal Year 8*, dans S. HUSNE JAHAN (éd.), *Abhijnān, Studies in South Asian archaeology and art history of artefacts. Felicitating A.K.M. Zakariah*, Oxford, BAR International Series 1974, 2009, p. 118-121 (= South Asian Archaeology Series, A. K. KANUNGO (éd.), 10).
- Bangkok (Thaïlande) & Pagan (Birmanie), mission de recherche financée par le CNRS, octobre 2009 ; documentation photographique de peintures murales à Thonburi/Bangkok et de l'ornementation sculptée des temples de Pagan.
- Marseille, Université de Provence, atelier interdisciplinaire sur la Birmanie, juin 2009 ; présentation : *Regards d'ailleurs. Pagan du XVIII^e au XX^e siècle*.
- Naples, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 4 mai 2009 ; conférence : *At the threshold of India and Southeast Asia: Pagan in Burma*.
- Bangkok, Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre, octobre 2009 ; conférence : *Beyond Pagan*.
- Bangkok, Silpakorn University, Faculty of Archaeology, Department of Art History, octobre 2009 ; conférence : *Pagan, its monuments, its murals, its sculpture*.

Laurent BAVAY

- (avec D. VIVIERS) *Le Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine*, dans N. GESCHÉ & N. NYST (éds), *Les musées de l'ULB. L'Université libre de Bruxelles et son patrimoine*, Bruxelles, 2009, p. 132-141.
- (avec L. ENGELS & A. TSINGARIDA) *Calculating vessel capacities: A new Web-based solution*, dans A. TSINGARIDA (éd.), *Shapes and uses of Greek vases (7th-4th centuries B.C.)*, *Études d'archéologie* 3, Bruxelles, 2009, p. 129-133.
- *Louqsor rive ouest, Cheikh abd el-Gourna, TT 29 et TT 96*, dans N. GRIMAL, E. ADLY & A. ARNAUDIÈS, *Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 2006-2007*, *Orientalia* 78(2), 2009, p. 176-177.
- Cheikh Abd el-Gourna, Égypte, 1^{er} janvier-7 février 2009, direction de la 11^e campagne de la Mission archéologique de l'ULB dans la Nécropole thébaine ; étude archéologique et conservation-restauration des tombes TT 29 d'Aménémopé, TT 96 de Sennefer et C.3 d'Amenhotep.
- Bibracte (Saône-et-Loire et Nièvre, France), 13 juillet-7 août 2009 : codirection de la fouille conjointe ULB-Université de Bologne sur l'*oppidum* celtique de Bibracte, Mont-Beuvray, dans le cadre de la participation aux activités du Centre archéologique européen BIBRACTE.
- Moscou, Académie russe des Sciences, colloque international *Achievements and problems of modern Egyptology*, 30 septembre 2009 ; communication : *The rediscovery of Theban Lost Tomb C.3*.

Thomas BRISART

- (avec C. SAINT-PIERRE) *Les offrandes orientales et orientalisantes dans les sanctuaires grecs. Entre compétition et idéal communautaire*, dans R. ÉTIENNE (éd.), *La Méditerranée au VII^e siècle av. J.-C. Essais d'analyses archéologiques*, Paris, 2009, p. 251-274.
- *Les pithoi à reliefs de l'atelier d'Aphrati. Fonction et statut d'une production orientalisante*, dans A. TSINGARIDA (éd.), *Shapes and uses of Greek vases (7th-4th centuries B.C.)*, *Proceedings of the Symposium held at the Université libre de Bruxelles, 27-29 April 2006*, Bruxelles, 2009, p. 137-151.
- *Sappho's sensual world*, dans D.C. KURTZ (éd.), *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou (1977-2007)*, Oxford, 2008, p. 27-33.
- *L'atelier de pithoi à reliefs d'Aphrati. Les fragments du musée Bénaki*, dans *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 131, 2007, p. 95-137.

Marie CORNAZ

- *Franciscus Krafft and the Leuven Beguinage*, dans P. MANNAERTS (éd.), *Beghinae in cantu instructae. Musical patrimony from Flemish beguinages (Middle Ages – Late 18th C.)*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 109-122.
- (avec D. HERLIN) *Yvonne Guidé et l'avant-garde musicale à Bruxelles*, dans *In Monte Artium*, 2, 2009, p. 35-61.
- Amsterdam, IAML-IMS Conference, 5-10 juillet 2009 ; 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*.

Manu COUVREUR

- *Éléments de réflexion sur l'esthétique des Lumières et la naissance du piano-forte*, dans *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, 11 (= *Le piano-forte en France – 1780-1820. Actes du colloque de La Borie*, 27-29 juin 2007), 2009, p. 11-17.
- Direction scientifique et artistique de Pietro Torri, *Le martyre des Maccabées*, dir. Jean Tubéry, 2 CD + 1 DVD, Liège, Musique en Wallonie, 2009.

Pierre DE MARET

- (avec E. DE LANGHE, L. VRYDAGHS, X. PERRIER & T. DENHAM) *Why Bananas Matter: An introduction to the history of banana domestication*, dans *Ethnobotany Research and Applications*, 7, 2009, p. 165-177 (accès en ligne).
- *Interview-Appendix*, dans P. J. SMITH (éd.), *A « Splendid Idiosyncrasy »: Prehistory at Cambridge 1915-50I*, *British Archaeological Report*, 485, 2009, p. 161-166.
- *Introduction*, dans N. GESCHÉ-KONING & N. NYST (éds.), *Les Musées de l'ULB. L'Université libre de Bruxelles et son patrimoine culturel*, Bruxelles, Réseau des Musées de l'ULB, 2009, p. 10-11.
- Lilongwe (Malawi), à l'invitation du Norwegian Center for International Cooperation in Higher Education, conférence *Increasing the impact of higher education institutions in development process*, 11-13 février 2009 ; *keynote speech : A European perspective on international trends in higher education*.
- Lille, Institut universitaire de France, Journées scientifiques *Frontières*, 25-26 mars 2009 ; conférence : *Des frontières qui se dressent dans un monde qui s'aplatit*.
- Cambridge, University, The McDonald Institute for Archaeological Research, 25 novembre 2009 ; conférence inaugurale des Philippe Wiener Annual Lectures : *The God Seth: Egyptian chimera or African animal?*
- Bangui (RCA), Université, 20-22 avril 2009 ; leçons : *L'apport de l'archéologie à la connaissance du passé des Luba de RDC & Comment les connaissances des Africains permettent d'élucider un mystère égyptien*.
- Bujumbura (Burundi), Université, 10 juillet & 21 juillet 2009 ; leçon : *Le rôle des sources archéologiques pour éclairer le passé de l'Afrique* ; conférence publique : *Les défis de l'Université dans le monde d'aujourd'hui. Une perspective européenne*.
- Membre étranger de la Commission d'évaluation de la qualité de l'Université de Bucarest pour l'Agence roumaine d'évaluation de la qualité (ARACIS), avril 2009.
- Évaluation de la mise en œuvre du processus de Bologne à l'Université de Rome 2 Tor Vergata et la Libera Università di Lingue e Comunicazione (IULM) de Milan pour les rapports TRENDS (UE et European University Association), mai 2009.
- Président du Comité d'évaluation de l'Université de Paris IV Sorbonne, pour l'Agence d'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement supérieur (AERES), juin-juillet 2009.

Brigitte D'HAINAUT-ZVÉNY

- (avec N. DE MELLO & E. FISHER), *ICI... regarde*. Volume de photos, de textes et de vidéos dédié à la sculpture publique bruxelloise, Bruxelles, La Lettre Volée, 2010.
- Édition (avec J. MARX) de *La Chine et le goût chinois dans les anciens Pays-Bas*. (= n° spécial des *Études sur le XVIII^e siècle*), 2009 ; Introduction : *Chine-Chinoiseries. Le vertige de l'ailleurs & Les Chinoiseries : principes d'une alternative au système de représentation classique*, p. 7-11 & 37-53.

- *L'ivresse sobre. Pratiques de « rejeu » empathiques des images religieuses médiévales*, dans D. BOQUET & P. NAGY (dir.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 393-413.

- Bruxelles, ULB, mars-mai 2009 ; mise sur pied des cours donnés dans le cadre de la Chaire internationale Université de Fudan (Shanghai), Université de Fudan : interventions de Y. ZHENG (Académie centrale des Beaux-arts de Beijing), M. KÖPPEL-YANG (Université de Heidelberg) ; visites guidées de collections conservées en Belgique assurées par J.-M. SIMONET & D. KOOK (Musées d'Extrême-Orient – MRAH).

- Bruxelles, MRAH & ULB, 30 avril et 7 mai 2009 ; organisation de deux journées d'étude *Porcelaines : l'insoutenable légèreté de la matière : Chine-Europe. Rapports d'influence entre la porcelaine chinoise et les productions européennes & Porcelaines contemporaines*.

- Paris, Institut national d'Histoire de l'Art (INHA), 4 mars 2009 ; invitée, avec P. CHARRON & J.-M. GUILLOUËT (dir. sc.) & Ph. LORENTZ ; membre du comité scientifique, comme modératrice à la présentation du *Dictionnaire d'Histoire de l'Art du Moyen Âge occidental* (Paris, Laffont, 2009).

- Noyon, Universités Lille 3 & Jules Vernes d'Amiens, colloque international *Architecture et sculpture. Renouvellement des méthodes et des regards*, juin 2009 ; communication : *Les monographies de sculpteurs : problématiques, enjeux et limites*.

- Namur, FUNDP, colloque international *De la Belgique à la Chine. Regards croisés à partir d'Antoine Thomas, s.j., scientifique et missionnaire namurois, 1644-1709*, 12-14 novembre 2009 ; communication : *L'influence chinoise dans les pratiques artistiques et culturelles des anciens Pays-Bas au XVIII^e siècle*.

- Namur, UCL & FUNDP, colloque international *Questions d'ornements (XV^e-XVIII^e s.)*. *Architecture*, 4-5 décembre 2009 ; communication : *Assonances, dissonances, résonances. Réflexions sur les principes de composition des décors baroques et rocaille dans l'architecture religieuse des anciens Pays-Bas*.

Alain DIERKENS

- Édition (avec G. BARTHOLEYNS & T. GOLSENNE) (et *Note de l'éditeur* dans) de *La performance des images*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2009 (*Problèmes d'Histoire des Religions*, 19), 260 p., ill.

- *Quelques réflexions sur la présentation des sarcophages dans les églises du Haut Moyen Âge*, dans A. ALDUC-LEBAGOUSSE (éd.), *Inhumations de prestige ou prestige de l'inhumation ? Expressions du pouvoir dans l'au-delà (IV^e-XV^e siècle)*. [Actes de la table-ronde, Caen, Université de Caen Basse-Normandie/Centre Michel de Bouïard – Centre de Recherches archéologiques et historiques médiévales, 23-24 mars 2007]. Caen, Publications du CRAHM, 2009, p. 265-302.

- *Le panorama, instrument didactique et pédagogique exceptionnel au XIX^e siècle*, dans *Alfred Stevens (1823-1906) et le panorama de l'Histoire du siècle*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts, 2009 (*Cahiers des Musées royaux des Beaux-arts*, 5), p. 116-133. A paru simultanément en version néerlandaise : *Het panorama, een didactisch en pedagogisch hulpmiddel dat in de negentiende een furore maakt*, dans *Alfred Stevens (1823-1906) en het panorama van de Geschiedenis van de Eeuw*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts, 2009 (*Cahiers van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten*, 5), p. 116-133.

- (avec D. GUILARDIAN) *Actes princiers et naissance des principautés territoriales : du duché de Basse-Lotharingie au duché de Brabant (XI^e-XIII^e siècle)*, dans *Chancelleries princières et scriptoria dans les anciens Pays-Bas, X^e-XV^e siècles. Résumés* [des communications présentées au colloque du 175^e anniversaire de la Commission royale d'Histoire, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 11-12 décembre 2009], p. [13].
- DVD *Wibald. L'âge d'or* (Musée de Stavelot / réalisation Crossroads, Bruxelles), 2009 [= film introductif de l'exposition du même nom].
- Nagoya (Japon), Université/School of Letters, Department of Western History (O. KANO & S. SATO), février 2009 ; leçon de séminaire : *Deux rois francs dans l'Empire romain finissant : Childéric († 481) et Clovis († 511). Histoire, archéologie et production de documents écrits*.
- Fukuoka (Japon), Kyusyu Sangyo University/Faculty of Humanities et Faculty of Economics, Centre d'Histoire comparée Asie-Europe (A. OKAZAKI & Y. SAKAUE), 28 février 2009 ; leçon de séminaire : *Les capitulaires épiscopaux carolingiens : nature, portée et diffusion*.
- Fukuoka (Japon), Kyusyu Sangyo University/Faculty of Humanities, Department of Western History (A. OKAZAKI & Y. MORIMOTO), 1^{er} mars 2009 ; leçon de séminaire : *Deux rois francs dans l'Empire romain finissant : Childéric († 481) et Clovis († 511). Histoire, archéologie et production de documents écrits*.
- Paris, Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, séminaire d'archéologie médiévale *Pour une historiographie et une épistémologie de l'archéologie médiévale* (J. BURNOUF), 9 avril 2009 ; leçon de séminaire : *Souvenirs et considérations personnelles sur trente années de recherches françaises en archéologie du Haut Moyen Âge*.
- Spolète, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (57a Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo *L'Irlanda et gli Irlandesi nell'Alto Medioevo*), 16-21 avril 2009 ; communication : *Entre enthousiasme et hostilité : accueil et installation des moines irlandais en Gaule mérovingienne*.
- Paris, Université de Paris X – Nanterre, journée d'études *Vestiges recyclés, mémoires composées : les sociétés médiévales et les vestiges du passé*, 15 mai 2009 ; communication : *L'exaltation du passé à l'époque carolingienne : à propos du sceau de Carloman, frère de Charlemagne*.
- Bordeaux, Musée d'Aquitaine, 30^e Journées internationales d'Archéologie Mérovingienne, *Les sarcophages de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Âge : fabrication, utilisation, diffusion. Actualité de la recherche dans les régions Aquitaine et Midi-Pyrénées*, 2-4 octobre 2009 ; *Conclusions* du colloque.
- Saint-Gérard, colloque scientifique *Saint-Gérard 2009. Autour de saint Gérard et de sa fondation*, 9-10 octobre 2009 ; communication introductive : *Autour de Gérard de Brogne et de sa fondation. État de la question*.
- Bruxelles, Académie royale de Belgique & Commission royale d'Histoire, colloque *Chancelleries princières et scriptoria dans les anciens Pays-Bas, X^e-XV^e siècles*, 11 décembre 2009 ; communication (avec D. GUILARDIAN & T. DE HEMPTINNE) : « *Actes des princes belges* » : état de la question ; communication (avec D. GUILARDIAN) : *Actes princiers et naissance des principautés territoriales : du duché de Basse-Lotharingie au duché de Brabant (XI^e-XIII^e siècle)*.
- Stavelot, Abbaye, coordination (avec N. SCHROEDER) du colloque *D'or et de parchemin. Wibald en questions. Un grand abbé lotharingien au XII^e siècle*, 19-20 novembre 2009 ; présidence des séances *Sources et historiographie* et *Politique et institutions*.

- Membre du jury de la thèse de S. BALACE, *Historiographie de l'art mosan* (thèse de doctorat en Histoire de l'Art et Archéologie, dir. A. LEMEUNIER ; Université de Liège, 20 janvier 2009).
- Membre du comité scientifique de la revue *Aquitania* (Univ. Bordeaux-III) (octobre 2009).

Valérie DUFOUR

- Édition (avec C. BALLMAN) de *La la la Maistre Henri... Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, Turnhout, Brepols, 2009, 498 p. ; *Stravinski et Maeterlinck, ou le rendez-vous manqué des Ballets russes ?*, p. 469-476.
- « *Néo-gothique et néo-classique* ». Arthur Lourié et Jacques Maritain : *aux origines idéologiques du conflit Stravinski-Schoenberg*, dans S. CARON & M. DUCHESNEAU (éds.), *Musique, art et religion*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 31-41.
- *Stravinsky stratège ? Le compositeur face à l'exégèse de son œuvre en Europe (1926-34)*, dans *Music's intellectual history. Founders, followers and fads*, New York, RILM, 2009, p. 427-448.
- Création (avec N. BRAGINSKAYA, Conservatoire de Saint-Petersbourg) du Study Group Stravinsky, sous l'égide de l'International Musicological Society, janvier 2009.
- Minsk (Biélorussie), International Musicological Society – Study Group Stravinsky, colloque, 30 août – 4 septembre 2009 ; communication : *Authority in Stravinsky's writings*.
- Montréal, Université, Séminaire doctoral *Musique et modernité en France 1900-1950* (M. DUCHESNEAU), novembre 2009 ; conférences : *La fabrique des idées du compositeur. Contraintes culturelles, techniques, idéologiques*.

Laure-Anne FINOULST

- Bordeaux, Association française d'Archéologie mérovingienne, 30^e Journées internationales d'Archéologie mérovingienne, 2-4 octobre 2009 ; communications : *Les sarcophages du Haut Moyen Âge découverts dans le Benelux : état de la question & L'outillage et les décors sur les sarcophages du Haut Moyen Âge dans le nord de la Gaule*.
- Maastricht, 60th Sachsensymposium *Transformations in North-Western Europe (AD 300-1000)*, 19-23 septembre 2009 ; poster : *Les sarcophages du Haut Moyen Âge découverts dans l'actuel Benelux (V^e-X^e s.)*.

Nicole GESCHÉ-KONING

- Collaboration à la rédaction des actes du colloque organisé le 17 novembre 2008 par Culture et Démocratie : *La culture au cœur de l'enseignement : un vrai défi démocratique*, Bruxelles, Les Cahiers de Culture et Démocratie, 2, 2009, 102 p.
- *Outils d'aide à la visite publiés par les services éducatifs des musées : Des 'images d'art aux dévédéroms'*, dans *L'invitation au musée*, 21, 2008, p. 14-19.
- *Veni, vidi, vici – Museums and monuments coping with tourism in Rome*, dans *Actes de la conférence CECA à Montréal – Cédérom*, 2009.
- *Une maison Art nouveau restaurée avec passion*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, 125, 2009, p. 16-17.

- Édition (avec N. NYST) de *Les Musées de l'ULB. L'Université libre de Bruxelles et son patrimoine culturel*, Bruxelles, Réseau des Musées de l'ULB, 2009, 172 p., ill. ; (avec N. NYST) *Éditorial*, p. 6-7 ; *Du Musée Léon Leclère au Musée d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, p. 110-117.

- Université de Murcie, réunion de la rédaction pour la publication relative aux études des visiteurs (Fundación Seneca) et élaboration d'un programme de Master en Éducation et Patrimoine entre les Universités de Murcie (Espagne) et de Córdoba (Argentine), 27 avril 2009.

- Université de Saragosse, Iberjaca, exposition *Aprender en el museo. 20 años de Master en Museos : Educación y Comunicación*, 28-30 avril 2009 ; séminaire (3 h) et conférence.

- Rome, rencontre des correspondants nationaux du Comité international pour l'Éducation et l'Action culturelle du Conseil international des musées (ICOM-CECA), 8-10 mai 2009 ; participation et présentation des activités muséales éducatives belges.

- Reykjavik, conférence annuelle du Comité ICOM-CECA, 5-10 octobre 2009 ; présidence de séance et communication : *This is not a museum educator – Do museums really need museum educators?*

- Tbilissi, projets spéciaux du Conseil international des musées-ICOM, *Workshop for South Caucasus Region Museums Armenia, Azerbaijan and Georgia*, 12-17 octobre 2009 ; formatrice (avec M.-C. O'NEILL) : *Development of museum education and cultural action*.

- Membre du conseil d'administration de l'École Le 75, depuis novembre 2008.

- Membre du bureau de l'asbl Culture et Démocratie et du groupe de réflexion Culture / École depuis 2003 ; secrétaire depuis mars 2009.

- Membre coopté du bureau du CECA, Comité pour l'Éducation et l'Action culturelle de l'ICOM (correspondante nationale belge et coordinateur de conférences).

- Membre des sous-groupes *Culture-Patrimoine* et *Éducation* de la Commission belge francophone et germanophone de l'UNESCO, depuis octobre 2008.

- Représentante du Réseau des Musées de l'ULB au Conseil bruxellois des musées (CBM).

- Professeure associée à l'Université francophone Senghor à Alexandrie.

Marie GODET

- Cluj-Napoca, Université Babes-Bolyai, colloque international *L'Art en toutes lettres. Écrits d'artistes francophones et roumains*, 23-24 octobre 2009 ; communication : *Christian Dotremont, de l'épistolier à l'artiste. Correspondance et logogrammes*.

- Bruxelles, ULB, journée d'études du groupe de contact FNRS *Écrits d'artistes*, 7 mars 2009 ; communication : *Christian Dotremont et Joseph Noiret entre les lettres : du surréalisme-révolutionnaire à Cobra, et après*.

Marc GROENEN

- *Introduction à la préhistoire*, Paris, Ellipses, 2009, 208 p.

- *L'homme du Paléolithique a peint dans les grottes, mais ce n'est pas un artiste & Le premier homme est une femme : Lucy*, dans M.L. DUBRAY (dir.), *Le Grand Livre des idées reçues. Pour démêler le vrai du faux*, Paris, Le Cavalier bleu, 2009, p. 554-556 & 841-844.

- Rochefort/Éprave : campagne de fouille 2007 dans la grotte-abri du Tiène des Maulins, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 16, 2009, p. 190-193.

- Paris, Délégation Bruxelles-Wallonie auprès de l'Ambassade de Belgique, 25 novembre 2009 ; conférence-débat (avec Y. Coppens, D. Lestel & R. Legros) : *Le singe descend de l'homme ! La question des origines relancée*.

- Nice, Musée de Paléontologie humaine de Terra Amata, expositions *Idées reçues* (Musée de Terra Amata & musée de Nice Cemenelum), 26 octobre 2009 ; conférence : *L'homme du Paléolithique supérieur était-il un chasseur errant ? Rectification de quelques idées reçues*.

- Palma de Mallorca (Espagne), II Symposium International de Physiosexologie, 23-25 octobre 2009 ; communication (avec T. SNOECK) : *L'image de la femme dans l'art du Paléolithique européen. Réflexions à travers des exemples*.

- Nice, Musée de Paléontologie humaine de Terra Amata & Musée de Nice Cemenelum, octobre 2009 ; conseiller scientifique pour l'exposition *Idées reçues*.

- Tiène des Maulins (Rochefort), direction du chantier de la grotte-abri, depuis 1999.

- My, grotte de la Brouette, codirection (avec M. OTTE) du chantier de fouilles, depuis 2008.

Valentine HENDERIKS

- *Joseph d'Aritmathie et Nicodème en prière*, Tatton Park, National Trust, dans *Rogier van der Weyden, ca. 1400-1464 – Master of Passions*, Louvain, Museum M, 2009, n^{os} 72a-72b, p. 493-496.

- *L'atelier d'Albrecht Bouts et la production en série d'œuvres de dévotion privée*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 78, 2009, p. 15-28.

- *L'Ecce Homo de la collection de Humbeek, une œuvre de l'atelier d'Albrecht Bouts. Étude iconographique et stylistique*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 32, 2009 (2006-2008), p. 163-172.

- *Aura et standardisation des images flamandes de dévotion au tournant du XV^e siècle*, dans A. DIERKENS, G. BARTHOLEYNS & T. GOLSENNE (éds.), *La performance des images*, Bruxelles, 2009, p. 101-109.

- *Le Christ couronné d'épines du Musée des Beaux-arts, une œuvre autographe d'Albrecht Bouts*, dans *Bulletin des Musées de Dijon*, 11, 2008-2009, p. 40-45.

Vincent HEYMANS

- *L'architecte au travail, Une demeure entre norme et exception & (avec Q. DEMEURE) La cheminée : rigueur et fantaisie et le mobilier de boiserie*, dans *Hankar et l'Hôtel Ciamberlani. Un palais déguisé en maison de ville*, Bruxelles, Aparté, 2009, p. 24-29, 60-65 & 113-119.

- Centre urbain – MRBC, journées d'étude Fenêtres de Bruxelles. Patrimoine et développement durable, 14 et 20 octobre 2009 ; communication : *Fenêtre et patrimoine architectural*.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *La représentation des dieux antiques dans le premier volume des Chroniques de Hainaut (Bruxelles, KBR, ms. 9242). L'image, le texte, le contexte et la postérité*, dans F. DAELEMANS & A. KELDERS (éds.), *Miscellanea in memoriam Pierre Cockshaw (1938-2008). Aspects de la vie culturelle dans les Pays-Bas bourguignons et habsbourgeois (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique (Archives et bibliothèques de Belgique. Numéro spécial, 82), t. 1, 2009, p. 243-279.

- *La sirène antique et médiévale entre séduction de mort et tentation de vie*, dans P. GEORGE (éd.), *Malmedy. Art et Histoire. XX^e anniversaire (1987-1997)*, Liège-Malmedy, Trésor de la Cathédrale de Liège, 2009, p. 279-299.

- *Drôles d'oiseaux. Le caladre, le phénix, la sirène, le griffon et la serre dans le Physiologus, les Bestiaires et les encyclopédies du XIII^e siècle. Mise en perspective*, dans C. CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Déduits d'oiseaux au Moyen Âge (Actes du 32^e Colloque du CUER MA, Centre universitaire d'Études et de Recherches médiévales d'Aix-en-Provence, mars 2007)*, *Sénéfiance*, 54, 2009, p. 163-178, ill. p. 302-306.

- *Protée au Moyen Âge. Une survie aléatoire et ambiguë*, dans A. ROLET (éd.), *Protée en trompe l'œil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 337-345.

- Besalù, Université de Gérone, 3^e colloque de *Studium medievale : Percepción y experiencia del espacio en la Edad Media* (dir. G. BOTO VARELA), 4-7 juillet 2009 ; communication : *La répartition des peuples monstrueux dans la cartographie médiévale. Une approche spatiale de l'Autre*.

- Mozac, 7^e Rencontres romanes de Mozac, *Le Livre de la Genèse dans l'art roman*, 26 septembre 2009 ; communication : *La création d'Adam. Exégèse et iconographie*.

- Namur, Musée provincial des Arts du Namurois – Société archéologique de Namur – Low Countries Sculpture, colloque *Pierres-Papiers-Ciseaux. L'architecture et la sculpture romane*, 8-9 décembre 2009 ; communication : *Le chapiteau d'Heimo (Maastricht, Basiliek Onze Lieve Vrouw). Le point sur l'inscription et sur l'interprétation de la scène de donation*.

Danielle LEENAERTS

- *L'image de la ville. Bruxelles et ses photographes, des années 1850 à nos jours*, Bruxelles, CFC Éditions (Coll. « Lieux de mémoire »), 2009, 192 p.

- *1933, le premier reportage sur l'Espagne*, dans A. CARTIER-BRESSON & J.-P. MONTIER (dir.), *Revoir Henri Cartier-Bresson*, Paris, Textuel (coll. « L'écriture photographique »), 2009, p. 235-250.

- *Le magazine français Vu (1928-1940). Naissance de l'information visuelle et utopie de la substitution de l'image photographique au texte écrit*, dans C. MAC LEOD, V. PLESCH & C. SCHOELL-GLASS, *Elective affinities: Testing word and image relationships. Word & image interactions 6*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 159-171.

- *Laszlo Moholy-Nagy, Peinture, photographie, film (1925) : la valorisation de la technique comme déclencheur de l'exigence moderniste et sa mise en perspective avec la pensée de Bernard Stiegler*, dans A. STREITBERGER (dir.), *Photographie moderne/ Modernité photographique*, Bruxelles, 2009, p. 71-79.

- *The valorisation of amateur photography with regard to intimate photography. A contemporary reinterpretation of A Middle-Brow Art by Pierre Bourdieu*, dans S. KMEC

& V. THILL (éds.), *Private eyes and the public gaze: The manipulation and valorization of amateurs images*, Trèves, Kliomedia, 2009, p. 27-34.

- *Enseignement supérieur artistique : Bologne et après ? États des lieux et perspectives en Communauté française & Vu de Flandre*, dans *L'Art même*, 45, 2009, p. 11-13 & 15.

Serge LEMAITRE

- Édition (avec C. SCHALL) de *Archaeology and media: What is at stake?*, Kineon, Bruxelles, 2009, 152 p.

- (avec V. DECART) *D'une rive à l'autre : l'art rupestre de l'est du Bouclier canadien*, dans *Recherches amérindiennes au Québec*, 38 (2/3), 2008-2009, p. 95-107.

- Île de Pâques, site d'Ahu te Niu, 18 novembre – 21 décembre 2009 ; fouilles et prospections (dir. N. CAUWE).

- Ontario, région de Temagami, 2-26 août 2009 ; prospection, études et analyses des sites à peintures rupestres.

- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, colloque *Archéologie et médias : quelles représentations, quels enjeux ?*, 5 novembre 2009 ; co-organisation (avec C. SCHALL).

Didier MARTENS

- *Un emprunt à Rogier de le Pasture dans l'œuvre de Bernart de Aras, « pintor vecino de la ciudat de Huesca »*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 69, 2008 (2010), p. 15-37.

- *Deux volets du Maître flamand de Monteoliveto dans les collections du Musée de Picardie*, dans *Revue du Louvre. La Revue des Musées de France*, 2009, 3, p. 44-55.

- *Isabelle la Catholique et la fondation d'une esthétique hispano-flamande : une approche typologique*, dans C. COSMEN ALONSO, M.V. HERRÁEZ ORTEGA & M. PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA (éds.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja Edad media*, Léon, Universidad de León, 2009, p. 165-190.

- *Die Gregorsmesse der Niklauskirche zu Vimperk (Vinski vrh bei Polzela) im internationalen Beziehungsgeflecht. Zur Rezeption eines Stiches des Israhel van Meckenem*, dans *Acta Historiae Artis Slovenica*, 14, 2009, p. 41-49

- *Du style à l'iconographie : deux fragments d'un cycle de saint Gilles peint probablement à Bruxelles vers la fin du XV^e siècle*, dans *Oud Holland*, 112, 2009, p. 193-214.

- *Les faux Primitifs flamands de Joseph van der Veken : une authenticité paradoxale*, dans *Espace de libertés*, 377, 2009, p. 17-18.

- (avec A. SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS) *Un faux 'Primitif flamand' au Musée des Beaux-arts de Bilbao : analyse technologique, critique des sources et essai d'attribution*, dans H. VEROUGSTRAETE & C. JANSSENS DE BISTHOVEN (éds.), *The quest of the original (Underdrawing and technology in painting. Symposium XVI. Bruges, September 21-23, 2006)*, Louvain, Paris & Walpole, 2009, p. 107-115.

- (avec C. MORTE GARCÍA) *Trois notices*, dans *El Esplendor del Renacimiento en Aragón*, Bilbao, Museo de Bellas Artes – Valence, Museo de Bellas Artes - Saragosse, Museo, 2009-2010, p. 276-280 & 281-282.

- (avec M. NEGRO COBO) *Notice*, dans *Las Edades del Hombre. Paisaje interior*, Soria, Concatedral de San Pedro, 2009, p. 403-405.

- *Visiting Professor* à l'Università degli Studi di Sassari, mai 2009.

Natacha MASSAR

- *Parfumer les morts. Usages et contenu des balsamiques hellénistiques en contexte funéraire*, dans A. TSINGARIDA (éd.), *Shapes and uses of Greek Vases (7th-4th centuries B.C.). Proceedings of the Symposium held in the Université libre de Bruxelles – 27-29 April 2006* (= *Études d'archéologie 3 – Lucernae Novantiquae 4*), Bruxelles, 2009, p. 309-318.

- (avec A. D'HAUTCOURT) *Section sur le Dodécannèse*, dans V. PIRENNE-DELFORGE & D. VIVIERS (dir.), *Chronique archéologique de la religion grecque (ChronARG)* (= *Kernos 22*), 2009, p. 258-260.

- Notice *Kat. Nr. 7. Fragment eines Räuchergefäßes*, dans *Alexander der Grosse und die Öffnung der Welt, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, 03.10.2009-21.02.2010*, Mannheim, 2009, p. 243.

- Dion (Grèce), 12^e Colloque international du CIERGA, *Archéologie et religion grecque : nouvelles découvertes, nouvelles perspectives et diffusion de l'information*, 24-26 septembre 2009 ; communication : *Les Grecs croyaient-ils dans l'au-delà ?*

- Avezzano, III Convegno di Archeologia *Il Fucino e le aree limitrofe nell'antichità*, 13-15 novembre 2009 ; communication (avec C. EVERS) : *Nuove scoperte sul lato sud-occidentale del foro di Alba Fucens*.

- Bruxelles, Journée d'archéologie du CRéA (ULB), *Les programmes de recherche du CRéA à l'étranger*, 28 mars 2009 ; communication (avec C. EVERS) : *Le forum d'Alba Fucens. Urbanisme d'une cité coloniale en Italie centrale*.

- Alba Fucens (abords sud-ouest du forum), ULB et MRAH, 15 août – 15 septembre 2009 ; participation aux fouilles (dir. C. EVERS).

Nathalie NYST

- Édition (avec S. MACDONALD & C. WEBER), de *UMAC Journal*, 2/2009, c. 100 p., 22 entrées (<http://edoc.hu-berlin.de/browsing/umacj>).

- Édition (avec N. GESCHÉ-KONING) de *Les Musées de l'ULB. L'Université libre de Bruxelles et son patrimoine culturel*, Bruxelles, Réseau des Musées de l'ULB, 2009, 172 p., ill. ; (avec N. GESCHÉ-KONING) *Éditorial*, p. 6-7 ; *Le Réseau des Musées de l'Université libre de Bruxelles (ULB) & Des collections en péril ?*, p. 14-21 & 118-131.

- Édition (avec J. GUILLAUME) de *Redouté. La rose et l'encrier. 250 ans d'art botanique, 20 ans d'études passionnées* (= *Saint-Hubert en Ardenne. Art, histoire, folklore*, 10), p., ill. ; (avec J. GUILLAUME) *Introduction*, p. 5-6 ; *1759-1782 – De Saint-Hubert à Paris & (avec L. AMICI) 1782-1789 – La fin de l'Ancien Régime & 1815-1840 – De la Première Restauration à la Monarchie de Juillet*, p. 7-10, 11-24 & 34-43.

- Conception et coordination du *Guide des Musées Wallonie-Bruxelles 2009-2010*, Service du Patrimoine culturel, Bruxelles, Ministère de la Communauté française.

- Saint-Gérard, Abbaye, 3-10 octobre 2009 ; coordination générale de l'exposition *Trésors du Pays de Brogne*.

- Berkeley, University of California, UMAC 9th International conference, *Putting university collections to work in research and teaching*, 9-13 septembre 2009 ; coprésidence du Working Group *Publications* ; élection comme membre du Board de l'UMAC et participation active aux réunions du Board et à l'Assemblée générale de l'association.

- Saint-Hubert, Palais abbatial, 26 septembre-6 décembre 2009 ; coordination générale de l'exposition du Musée Pierre-Joseph Redouté, *Redouté. La rose et l'encrier. 250 ans d'art botanique, 20 ans de recherches passionnées*.
- Toulouse, Université Paul Sabatier-Toulouse 3, 10^e réunion annuelle d'Universeum-European Academic Heritage Network, 11-13 juin ; communication (avec M. DEPRAETERE) dans la Session 2. *Increasing access to university heritage : When the University creates intangible heritage in the 21st century*.
- Sidney, University Macquarie, 4 mars 2009 ; conférence (avec H. DREYSSÉ) : *University museums in Europe. Brussels and Strasbourg as case studies*.

Nicolas PARIDAENS

- (avec P. CATTELAÏN) *Le sanctuaire tardo-romain du « Bois des Noël » à Matagne-la-Grande. Nouvelles recherches (1994-2008) et réinterprétation du site (= Études d'archéologie 2 – Artefacts 12)*, Bruxelles – Treignes, 2009.
- (avec M. VANNESSE) *Les bains*, dans D. VIVIERS & A. VOKAER, *Travaux de la Mission archéologique belge à Apamée de Syrie. XLII^e campagne (2008)*, dans *RBPH* 87, 2009, p. 106-112.
- (avec S. GENVIER) *Un site de plus sur la Calestienne... Découverte d'un site gallo-romain à Fagnolle (comm. Philippeville)*, dans *Journée d'Archéologie romaine – Romeinendag, 09-05-2009*, Bruxelles, 2009, p. 111-113.
- (avec N. AUTHOM) *Merbes-le-Château / Labuissière. La villa gallo-romaine du « Champ de Saint-Éloi »*. *Bilan des deux premières campagnes de fouilles (2006-2007)* & (avec P. CATTELAÏN, A. LETOR & E. WARMENBOL) *Doische/Matagne-la-Grande : poursuite des fouilles au sanctuaire gallo-romain du « Bois des Noël »*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne* 16, 2009, p. 42-45 & 199-200.
- Syrie, Apamée, chantier CReA-Patrimoine-ULB & CBRAP (dir. D VIVIERS) ; (avec M. VANNESSE) coresponsable de la fouille des bains romano-byzantins du quartier nord-est.
- Fagnolles (province de Namur), chantier CReA-Patrimoine-ULB & Cedarc Treignes, 22 juin-31 juillet 2009 ; codirection (avec F. MARTIN & E. WARMENBOL) et participation à la fouille du site tardo-romain de « La Tonne de Bière ».
- Damas, 3^e colloque international Balnéorient « *Balaneia, thermes et hammams* », 25 siècles de bain collectif (Proche-Orient, Égypte et Péninsule arabique), 2-6 novembre 2009 ; participation.

Géraldine PATIGNY

- *Christ carrying the Cross and Resurrection, Portrait of the Wife of Willem de Moelne, Man of sorrows and an Angel & Crucifixion*, dans R. SLACHMUYLDERS, A. DUBOIS, G. PATIGNY & F. PETERS, *The Flemish Primitives V. Anonymous Masters. Catalogue of early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Bruxelles, 2009, p. 144-167, 174-184, 228-239 & 250-259.
- *Les archives d'artistes. Définition, statut, valorisation et lieux de conservation*, dans L. BROGNIEZ (dir.), *Écrit(ure)s de peintres belges (= coll. Comparatisme et Société 7)*, Bruxelles, 2008, p. 237-244.
- *Le mécénat autrichien envers la sculpture à Bruxelles*, dans J. TOUSSAÏNT (dir.), *Autour de Bayar - Le Roy*, Namur, Société archéologique de Namur, 2008, p. 205-221.

- Rogier van der Weyden, *Portrait d'Antoine de Bourgogne ca. 1430-1504*, Hans Memling, volet gauche d'un triptyque. Avers : *Portrait de Willem Moreel, bourgmestre de Bruges de 1478 à 1483* ; revers : *Armoiries de Barbara van Vlaenderberch, Gabriel Grupello & Fontaine murale aux dieux marins*, dans M. Draguet (dir.), *Euro Musées*, Bruxelles, 2007, p. 8-11 & 28-29.

- *Introduction to the Master of the Joseph Sequence, Introduction to the Master of the Orsoy Altarpiece & Introduction to the Master of the Saint Barbara Legend*, dans P. SYFER-D'OLNE, R. SLACHMUYLDERS, A. DUBOIS, B. FRANSEN & F. PETERS (with the collaboration of G. PATIGNY & N. TOUSSAINT), *The Flemish Primitives IV. Masters with provisional names. Catalogue of early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Bruxelles, 2006, p. 22-25, 196-198 & 216-219.

Sylvie PEPPERSTRAETE

- *La « Chronique X ». Reconstitution et analyse d'une source perdue fondamentale sur la civilisation aztèque*, Oxford, Archaeopress (British Archaeological Reports – International Series 1630), 2007.

- Coordination de *Image and ritual in the Aztec world. Selected papers of the « Ritual Americas » conférences organized by the Société des Américanistes de Belgique in collaboration with the Red Europea de Estudios Amerindios (Louvain-la-Neuve, 3-5 april 2008)*, Oxford, Archaeopress (British Archaeological Reports - International Series 1896), 2009 ; *Image in Ancient Mesoamerican ritual*, p. 4-6 ; *Los ritos aztecas en imagenes. Textos y representaciones de los dioses y fiestas en la obra de Fray Diego Durán*, p. 100-112.

- *Los murales de Ocotelulco y el problema de la procedencia del Códice Borgia*, dans *Estudios de Cultura Náhuatl*, 37, 2006, p. 15-32.

- *La Chronique X. Évaluation d'une source fondamentale sur l'histoire aztèque*, dans *Cahiers d'Histoire de l'Amérique coloniale* 2, 2007, p. 115-134.

- *El cihuacoatl Tlacaélel: su papel en el imperio azteca y su iconografía*, dans G. OLIVIER (coord.), *Símbolos de poder en Mesoamérica*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 375-391.

- *Civilisation aztèque et missionnaires ethnographes. Objectifs et méthodes des franciscains et des dominicains dans le Mexique du XVI^e siècle*, dans *Le Figuier* 2, 2008, p. 151-166.

- *La Chronique X: essai de reconstitution d'un manuscrit mexicain du début de l'époque coloniale à partir de sources dérivées*, dans *Escritural – Écritures d'Amérique latine* 2, 2009, p. 260-284.

- Mexico, 53^e Congrès international des Américanistes, symposium *Nobleza indígena novohispana* (P. Lesbre & K. Mikulska-Dabrowska), 20-24 juillet 2009 ; communication : *La manifestación de la identidad de la nobleza indígena colonial en los escritos de F. A. Tezozomoc*.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- (avec G. DE GUICHEN) *Sensibiliser le public pour mieux conserver*, dans *Museum International*, 243(61), 3, 2009, p. 106-114.

- *Le Centre de recherches et d'études technologiques des arts plastiques*, dans N. GESCHÉ & N. NYST (éds), *Les Musées de l'ULB. L'Université libre de Bruxelles et son patrimoine culturel*, Bruxelles, 2009, p. 28-39.

- L'héritage de Van der Weyden et la peinture sur panneaux dans Rogier van der Weyden, ca. 1400-1464 – *Master of Passions*, catalogue d'exposition, Museum of Leuven, 18/9-6/12/2009, p. 206-221.

- *Une Vierge à l'Enfant attribuée au Maître au feuillage brodé & Une Vierge et Enfant avec une donatrice et sainte Marie Madeleine attribuée au Maître de la Vue de Sainte-Gudule*, dans Rogier van der Weyden, ca. 1400-1464 – *Master of Passions*, catalogue d'exposition, Museum of Leuven, 18/9-6/12/2009, notice 40, p. 397-398 & notice 46, p. 413-414.

- *Présentation des conclusions*, dans *Réflexe ou réflexion ? Les acteurs et le processus décisionnel dans la conservation-restauration* (Postprints des Journées d'études internationales 5, APROA- BRK), p. 154-171.

- Francfort, Städel Institut, février 2009 ; participation à la 1^e journée internationale d'étude sur les peintures de Van der Weyden / Flémalle, avec discussion devant les œuvres.

- Berlin, Gemäldegalerie, juin 2009 ; participation à la 2^e journée internationale d'étude sur les peintures de Van der Weyden / Flémalle, avec discussion devant les œuvres.

- Bruxelles, APROA (Association professionnelle de Conservateurs-Restauteurs d'œuvres d'Art), colloque *Réflexe ou réflexion ? Les acteurs et le processus décisionnel dans la conservation-restauration*, 19-20 novembre 2009 ; présentation des conclusions.

- Vice-Présidente de la Fondation Philippe Wiener-Maurice Anspach et Présidente du Conseil scientifique, depuis 2009.

- Membre du Conseil d'Administration du Fonds Arthur Merghelynck.

- Membre du conseil scientifique pour l'étude et la restauration du *retable de la Passion de Güstrow*.

Henri VANHULST

- *Joseph Hector Fiocco. Pièces de clavecin*, Bruxelles, CEDESOM-Le livre Timperman, 2009 (fac-similé de l'édition de Bruxelles [1731] avec une introduction bilingue français/anglais)

- *Albert Vander Linden*, dans *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 175, 2009, p. 43-58.

- *Tielman Susato et Pierre Phalèse face à la censure*, dans *Miscellanea in memoriam Pierre Cockshaw (1938-2008)*, 2 vol. (= *Archives et Bibliothèques de Belgique*, n° sp. 82), Bruxelles, 2009, 2, p. 559-569.

- Amsterdam, Société internationale de Musicologie, colloque international *Music, notation and sound*, 5-10 juillet 2009 ; présidence de la Session 7, *Nineteenth Century* ; participation à la table ronde *The repertory of French concert programs*.

Michael VANNESSE

- *L'Antiquité tardive et la Gaule*, dans *Le sanctuaire tardo-romain du "Bois des Noël" à Matagne-la-Grande. Études d'archéologie*, Centre de Recherches archéologiques de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 2009, p. 15-18.

- *La fin de la frontière occidentale & La Gaule au V^e siècle*, dans Y. RIVIÈRE & U. ROBERTO (dir.), *Roma e i Barbari*, Milan, Skira Éditeur, 2008, p. 252-254 & 272-273 (+ 4 cartes en préface).

- *L'esercito romano e i contingenti barbarici nel V secolo : il caso della difesa dell'Italia*, dans 2^o *Convegno Internazionale del Centro interuniversitario di storia e archeologia dell'alto medioevo (Università di Siena) « Le trasformazioni del V secolo : l'Italia, i Barbari e l'Occidente romano »* (Poggibonsi (Sienne), octobre 2007), Turnhout, Brepols, 2009, p. 65-99.

- *La religion dans l'armée romaine au IV^e siècle : l'exemple d'Aquilée et de l'Italie du Nord*, dans C. WOLFF (dir.), *L'armée romaine et la religion sous le Haut-Empire romain. Actes du 4^e Congrès de Lyon (26-28 octobre 2006)*, Paris, De Boccard, 2009, p. 453-467.

- (avec N. PARIDAENS) *Quartier Nord-Est : les bains (partie nord-ouest) & Restauration*, dans D. VIVIERS & A. VOKAER, *Travaux de la mission archéologique belge d'Apamée de Syrie. XLII^e campagne (= Revue belge de Philologie et d'Histoire, 87)*, 2009, p. 106-112.

- *Le parcours de la seconde invasion de l'Italie par Alaric (408 ap. J.-C.) selon Zosime*, dans *Latomus*, 68, 2, 2009, p. 468-470.

- *Le fibule a croce latina : il contributo dell'archeologia per la difesa dell'Italia settentrionale durante la tarda Antichità (secoli IV-V)*, dans *Quaderni friulani di archeologia*, 18, 2008, p. 155-165.

- Nancy, Université de Nancy 2, colloque *Histoire des réseaux d'eau courante dans l'Antiquité : réparations, modifications, réutilisations, abandon, récupération*, 21-22 novembre 2009 ; communication : *L'eau et l'amoenitas urbium en Syrie du Nord : étude du paysage urbain d'Antioche et d'Apamée*.

- Damas, 3^e colloque international Balnéorient « *Balaneia, thermes et hammams* », 25 siècles de bain collectif (*Proche-Orient, Égypte et Péninsule Arabique*), 2-6 novembre 2009 ; participation.

- (avec N. PARIDAENS) Coresponsable de la fouille des bains romano-byzantins du quartier nord-est d'Apamée de Syrie, sous la direction de D. Viviers (chantier CReA-Patrimoine-ULB & CBRAP).

- Codirection de la fouille de la rampe d'assaut d'époque sassanide dans le cadre de la mission franco-syrienne de Doura Europos (Syrie) dirigée par P. Leriche (directeur de recherches émérite CNRS).

Eugène WARMENBOL

- *Natures mortes. Les dépôts subaquatiques de Han-sur-Lesse (Belgique)*, dans S. BONNARDIN et al. (éds.), *Du matériel au spirituel. Réalités archéologiques et historiques des « dépôts » de la Préhistoire à nos jours. Actes des 29^e Rencontres internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, 16-18 octobre 2008*, Antibes, 2009, p. 143-154.

- (avec W. LECLERCQ) *Les débuts de l'âge du Fer en Belgique. Chronologie relative, chronologie absolue*, dans M.-J. ROULIÈRE-LAMBERT et al. (éds.), *De l'âge du Bronze à l'âge du Fer en France et en Europe occidentale (X^e-VII^e siècle av. J.-C.). La moyenne vallée du Rhône aux âges du Fer, Actualité de la recherche. Actes du 30^e Colloque international de l'A.F.E.A.F., Saint-Romain-en-Gal, 26-28 mai 2006*, Dijon, 2009, p. 373-384.

- *À propos des épées atlantiques trouvées en Belgique (Étape 2 du Bronze final)*, (avec J. HOORNE) *Een nieuwe bronzen bijl te Perk (Steenokkerzeel, provincie Vlaams-Brabant) & Wassebillig – Waterville – Waltwilder. Autour des tombes « princières » d'Eigenbilzen « Cannesberg » (province de Limbourg)*, dans *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 17, 2009, p. 23-26, 27-28 & 163-164.

- (avec J.-L. PLEUGER) Viroinval/Olloy-sur-Viroin : fouilles 2007 sur la fortification protohistorique du « Plateau des Cinqes » & (avec P. CATTELAÏN, A. LETOR & N. PARIDAENS) Doische/Matagne-la-Grande : poursuite des fouilles au sanctuaire gallo-romain du « Bois des Noël », dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 16, 2009, p. 197-199 & 199-200.
- Notes 32, 81, 110, 111, 116, 117, 118 et 119, dans *Aux origines de Pharaon*, Treignes, 2009.
- Durham University, Department of Archaeology, 31st Annual Conference of the Theoretical Archaeology Group, 17-19 décembre 2009 ; communication (session *Water as sacred power*) : *The watery way to the Other World: The « Trou de Han » at Han-sur-Lesse, Belgium*.
- Liège, Université de Liège, 17^e journée de contact sur l'Archéologie des Âges des Métaux, 7 mars 2009 ; coorganisation (avec J. BOURGEOIS *et al.*).
- Fagnolle (province de Namur), chantier CRéA-Patrimoine-ULB & Cedarc Treignes, 22 juin-31 juillet 2009 ; codirection (avec N. PARIDAENS & F. MARTIN) et participation à la fouille du site tardo-romain de « La Tonne de Bière ».
- Olloy-sur-Viroin, asbl Forges Saint-Roch & ULB, fouilles de la fortification celtique, 1^{er}-31 juillet 2009 ; codirection (avec J.-L. PLEUGER).
- Cheikh Abd el-Gourna, Égypte, 1^{er} janvier-7 février 2009, 11^e campagne de la Mission archéologique dans la Nécropole thébaine de l'ULB (dir. L. BAVAY) ; participation aux fouilles de la tombe C.3 d'Amenhotep.

Laurence WUIDAR

- *Confessioni e speculazioni musicali : l'immagine sonora nell'opera agostiniana*, dans *Divus Thomas, Commentarium de Philosophia et Theologia*, 2(53), 2009, p. 133-163.
- *L'interdetto della conoscenza: segreti celesti e arcani musicali nel Cinquecento e Seicento*, dans *Bruniana & Campanella, ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*, 1(15), 2009, p. 135-152.
- (avec W. CORTEN) « *Bibite cantores* ». *De l'ivresse des « cantori » aux déboires du « Bach-Pokal »*, dans C. BALLMAN & V. DUFOUR (éds.), « *La la la ... Maître Henri* », *Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 333-340.
- Édition (avec A. CATELLANI, M. PIA POZZATO & L. SPAZIANTE) de *Parole nell'aria, Sincretismo fra musica e altri linguaggi. XXXVI Convegno dell'Associazione Italiana di Studi semiotici (San Marino, 28-30 novembre 2008)*, Pise, Edizioni ETS, 2009 ; *Musica, emblematica e catechesi nel primo Seicento: osservazioni semiotiche sul caso del Veridicus Christianus (1601)*, p. 175-180.
- *Imbrication d'image, de texte et de musique dans un corpus de prières énigmatiques à la Vierge*, dans C. MACLEOD, V. PLESCH & C. SCHOELL-GLASS (éds.), *Word & image interactions VI: Elective affinities. Testing word and image relations (= Seventh International Conference on Word & Image, University of Pennsylvania, 23-27 septembre 2005)*, Amsterdam, Édition Redopi, 2009, p. 61-76.
- Genève, Pôle de Recherche national en Sciences affectives, colloque *Les émotions dans le comportement individuel et les processus sociaux*, 27 juin 2009 ; communication : *Le contrôle des émotions : musique et pouvoir à la Renaissance*.

IV. PRIX MASUI ET BEHERMANN

En 2008-2009, le prix Isabelle Masui (cfr. *AHAA*, 3, 1981, p. 191) a couronné Émilie BERGER, pour son mémoire intitulé *Géo De Vlaminck (1897-1980). Étude stylistique et technologique des peintures murales*.

Le prix Thierry Stanley Behermann (cfr. *AHAA*, 18, 1996, p. 223) a été attribué à Eva BUSONI, pour son mémoire intitulé *Le Maître au Perroquet. Catalogue critique de son œuvre*.

V. EXPOSITION À WARCOING

À la demande de la Fabrique d'église Saint-Amand de Warcoing, deux étudiantes du Master 1 en Gestion culturelle, Fanny DECOCK et Fanny REYNS, encadrées par Marie DEPRAETERE et moi-même, ont préparé, conçu et réalisé treize panneaux explicatifs aujourd'hui disposés dans l'église Saint-Amand de Warcoing. Textes et illustrations – photographies, cartes postales anciennes, etc. – retracent d'abord l'histoire du bourg et de sa seigneurie et l'évolution architecturale du sanctuaire ; un panneau présente aussi le personnage de saint Amand.

Trois panneaux sont consacrés au peintre Alphonse Colas, dont les trois toiles conservées (*La Résurrection*, *L'Ascension* et *L'Assomption*) dans l'église viennent de bénéficier d'une campagne de restauration. En effet, fin 2008, désireuse de restaurer ces œuvres, la Fabrique d'église a contacté l'IRPA, lequel a conclu à leur intérêt artistique indubitable. Début 2009, le restaurateur tournaisien Olivier Verheyden a donc été chargé de la remise en état des trois toiles.

Enfin, quelque six autres panneaux évoquent tour à tour les autres œuvres peintes qui ornent le sanctuaire, le Trésor, les vitraux et l'orgue, la statuaire et, enfin, le mobilier et les dalles funéraires.

Nathalie NYST

VI. ACTIVITÉS DU CENTRE DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES TECHNOLOGIQUES DES ARTS PLASTIQUES

Recherche

En conservation-restauration, C. PÉRIER-D'ETEREN et V. HENDERIKS ont participé aux réunions du comité scientifique pour l'examen du retable de Güstrow, dans le cadre du Fonds Jonckheere de la Fondation Roi Baudouin (mai 2009). Comme membre du comité scientifique, C. PÉRIER-D'ETEREN a suivi la restauration de la *Piété* des Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, attribuée à Van der Weyden, pour sa présentation à l'exposition Van der Weyden à Louvain. Le Centre, en la personne de C. PÉRIER-D'ETEREN, a organisé la campagne de restauration (partiellement financée par le Fonds Courtin-Bouché de la Fondation Roi Baudouin) des portraits peints (XIX^e-XX^e siècles) ornant l'ancienne salle du Conseil de l'ULB. Enfin, C. PÉRIER-D'ETEREN a présenté les conclusions du colloque *Réflexe ou réflexion ? Les acteurs et le processus décisionnel dans la conservation-restauration*, APROA, 19-20 novembre 2009.

Au niveau des recherches en art européen, C. PÉRIER-D'ETEREN a participé comme membre du jury à la soutenance de la thèse de Sophie BRUN à l'Université Paris IV-Sorbonne : *La tenture de l'abbaye Saint-Robert de La Chaise-Dieu : un chef-d'œuvre de collaboration* (juin 2009).

En collaboration avec l'Institut des Hautes Études de Belgique, invitation de Christoph Vogtherr, conservateur de la Wallace Collection, qui présente la communication *Watteau dessinateur et peintre : sur le rôle des dessins dans la genèse de ses tableaux* (30 novembre 2009).

Quant aux recherches en peinture flamande (XV^e-XVI^e siècles), elles ont consisté en la défense de thèse de V. HENDERIKS (21 février 2009) : *L'œuvre d'Albrecht Bouts : catalogue critique et pratiques d'atelier*. C. PÉRIER-D'ETEREN et V. HENDERIKS ont participé au colloque *Rogier van der Weyden in context. Symposium XVII for the study of underdrawing and technology in painting* (22-24 octobre 2009). Elles sont intervenues activement durant les discussions face aux œuvres de Van der Weyden et de Flémalle. Cette manifestation faisait suite aux journées d'études internationales au Städel Institut à Francfort (février 2009) et à la Gemäldegalerie SMB à Berlin (juin 2009), auxquelles a participé C. PÉRIER-D'ETEREN. V. HENDERIKS a présenté une communication scientifique à Liège (ULg), Réseau des médiévistes belges de langue française, groupe de contact FNRS, 22^e journée d'étude (27 novembre 2009) : *Un mystérieux double portrait du Christ attribué à Albrecht Bouts et conservé au Musée des Beaux-arts de Dijon* et une communication de vulgarisation au Grand Curtius à Liège, à l'occasion des 12^e journées mosanes (20 août 2009) : *La « Vierge à l'Enfant dans une église » du Musée Curtius : version dessinée d'un modèle eyckien à succès*. Enfin, le Centre a également procédé à l'expertise de la *Vierge à l'Enfant* de Dieric Bouts conservée au Statensmuseum for Kunst à Copenhague.

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 Vlaminck*, C. PÉRIER-D'ETEREN a dirigé les travaux de rédaction de la publication sur la peinture murale et les mosaïques de l'artiste rédigée par deux licenciées en histoire de l'art et archéologie de l'Université, Émilie Berger et Murielle Lenglez.

Formation-éducation

N. GESCHÉ-KONING a donné à l'Université de Saragosse (Faculté des Sciences humaines et de l'éducation – Máster en Museos – Educación y Comunicación) un séminaire (3h) et une conférence dans le cadre de l'exposition tenue à l'Ibercaja : *Aprender en el museo. 20 años de Master en Museos : Educación y Comunicación : Una visita al museo como experiencia memorable y llena de sentidos: un desafío permanente para la comunicación* (28-30 avril 2009).

Elle a également donné (avec M.-C. O'Neill de l'Institut national du Patrimoine (INP) et de l'École du Louvre) une formation dans le cadre de l'atelier *Workshop for South Caucasus Region Museums Armenia, Azerbaijan and Georgia* (projets spéciaux du Conseil international des musées, ICOM) : *Development of museum education and cultural action* (Tbilisi, Géorgie, 12-17 octobre 2009).

Travaux et missions au sein de l'Université

En la personne de N. GESCHÉ-KONING, le Centre a participé aux réunions mensuelles du Réseau des Musées de l'ULB (21/01, 16/02, 11/03, 22/04, 14/05, 18/06, 29/07, 25/08, 21/09, 08/10, 13/11 et 11/12) et aux activités du Réseau : présence à la journée *Portes ouvertes ULB* (18 février 2009), participation active au *Printemps des musées* (16 mai 2009), à la journée JANE (11 septembre 2009) et, enfin, aux *Nocturnes* du Conseil bruxellois des musées (29 octobre 2009).

Nicole GESCHÉ-KONING

Ont collaboré à ce numéro :

Ingrid FALQUE
Université de Liège
Histoire de l'Art du Moyen Âge
1b, Quai Roosevelt, Bât. A 4
B-4000 Liège

Claude GILLET
11, rue Haymont
B-5101 Namur

Elena KEMPEN
99, rue Saint Georges
B-1050 Bruxelles

Catheline PÉRIER-D'ETEREN
Université Libre de Bruxelles
Faculté de Philosophie et Lettres
50, av. F. Roosevelt, CP. 175
B-1050 Bruxelles

Laurent STEVENS
39, rue du Magistrat, 2A
B-1050 Bruxelles

Fanny WEINQUIN
5, rue des Vergers
L-9134 Schieren

Cahier d'études III, 1992

— **Retables en terre cuite des Pays-Bas (XVe-XVI^e siècles)**

— Belgique: 20 € + 4,50 € de port

— Etranger: 20 € + 10,50 € 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

Paieement au compte n° 551-3620600-47

Cahier d'études IV, 1994-1995

— **Conservation – Restauration – Technologie**

— Belgique: 20 € + 4,50 € de port

— Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études VII, 1999

— **Public et sauvegarde du Patrimoine**

— Belgique: 20 € + 4,50 € de port

— Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études VIII, 2002

— **Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers.** Enseignements théoriques.

— Belgique: 20 € + 4,50 € de port

— Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études IX, 2004

— **Genèse d'un vitrail**

— Belgique: 20 € + 4,50 € de port

— Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études X, 2007

— **Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration**

— Belgique: 20 € + 4,50 € de port

— Etranger: 20 € + 10,50 € de port

Cahier d'études XI, 2010

— **Etude stylistique et technologique des peintures murales et des mosaïques de Géo De Vlamynck**

— Belgique: 20 € + 4,50 € de port

— Etranger: 20 € + 10,50 € 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 + € 4,50 € de port

— Etranger: € 22,50 + € 10,50 € de port

Vente au numéro

— Belgique: € 20,00 + € 4,50 € de port

— Etranger: € 25,00 + € 10,50 € 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° BE09-0680-7168-6057
«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'Alsemberg 975
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.