

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2011.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2011_000_33_f.pdf

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

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

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

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



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

XXXIII
2011







XXXIII

2011

**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)

Comité scientifique international

Maria Clelia GALASSI (Istituto di Storia dell'Arte, Gênes, Italie),
Fabienne JOUBERT (Université Paris IV Sorbonne, France),
Stephan KEMPERDICK (Gemäldegalerie, Berlin, Allemagne),
Victor STOICHITA (Université de Fribourg, Suisse),
María Dolores TEIJEIRA PABLOS (Université de Léon, Espagne)

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).

OLIVIER TOUZÉ

Le Noaillien et le Rayssien sont-ils des « faciès culturels »
de la paléoculture gravettienne ?

p. 7

LOUIS ÉMAURÉ

L'image modèle : une esthétique de la technique

p. 29

PIERRE BRIMBERT

L'exorciste à l'œuvre

Iconographie de la délivrance démoniaque dans l'Occident médiéval

p. 45

ANNE BUYLE

Dessins relatifs à l'église Notre-Dame du Finistère à Bruxelles conservés
au Musée Plantin-Moretus/Cabinet des Estampes, à Anvers

p. 73

DIDIER MARTENS

De l'art du réemploi au XVII^{ème} siècle : deux images de
Notre-Dame de Liesse éditées à Paris par Jean Messenger

p. 99

ELLÉNITA DE MOL

Edmond Van Hove : une œuvre à mi-chemin entre le gothique
et la modernité

p. 137

AMÉLIE VAN LIEFFERINGE

Gustave Marissiaux, Le « Diptyque » formé par *La Houillère* et *Venise*

p. 161

Chronique

p. 177

Comptes rendus

p. 213



LE NOAILLIEN ET LE RAYSSIEN SONT-ILS DES « FACIÈS CULTURELS » DE LA PALÉOCULTURE GRAVETTIEUNE ?

OLIVIER TOUZÉ

Une définition du faciès culturel : origines, sens et application de la notion

L'introduction de la notion de faciès culturel en Archéologie préhistorique doit être appréhendée à la lumière de l'histoire de la discipline. Les deux termes composant cette notion sont en effet liés aux deux principaux courants de pensée ayant contribué à la construction de la Préhistoire. Le premier d'entre eux, associé à la Géologie, est à l'origine du terme « faciès », lequel désigne « l'ensemble des caractéristiques pétrographiques et paléontologiques de roches déposées à des endroits différents pendant la même période chronologique »¹. Entre la deuxième moitié du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle, la jeune science préhistorique s'élabore progressivement grâce à des paradigmes développés par les géologues, en particulier ceux relatifs à la stratigraphie. L'objectif était alors, outre l'évidente recherche d'objets remarquables susceptibles d'entrer dans des collections de curiosités, d'identifier les principales périodes de ces temps anciens. La méthode de fouille, conçue pour répondre à cet objectif, était donc commandée par les principes de la stratigraphie et reposait sur la réalisation de tranchées. Grâce aux vestiges mis au jour dans chaque couche, ces tranchées permettaient d'établir et de caractériser la succession des occupations humaines dans les gisements fouillés. Les résultats obtenus permettaient alors de reconstituer, à plus large échelle, la Préhistoire de l'Homme. L'influence de la Géologie sur l'Archéologie préhistorique a donc porté tant sur ses buts que sur ses techniques, et a certainement entraîné également l'usage partagé d'une certaine terminologie.

¹ T. AUBRY, M.-H. MONCEL, Faciès, dans : D. VIALOU (dir.), *La Préhistoire : Histoire et Dictionnaire*, Paris : Robert Laffont, 2004, p. 613.

Cet emprunt méthodologique et terminologique caractérise aussi la rencontre de la Préhistoire avec l'Ethnologie. C'est de cette dernière que provient la notion de culture dont l'apparition en Préhistoire fut le fait de Henri Breuil dans les premières décennies du XX^e siècle². L'emploi de ce concept s'explique par un intérêt de plus en plus prononcé de la communauté scientifique à cette époque pour la reconstitution des cultures fossiles. Les travaux d'André Leroi-Gourhan constituèrent un tournant décisif à cet égard, tournant marqué par l'introduction d'une méthode de fouille planimétrique. Cette dernière ne correspond plus à une lecture strictement diachronique du passé, mais répond, au contraire, à une approche synchronique fondée sur l'étude d'une occupation anthropique à un moment précis, celui de l'abandon d'un site.

En Archéologie préhistorique, la notion de faciès culturel exprime un particularisme culturel auquel on peut associer à la fois un cadre géographique et un cadre chronologique. Les populations étudiées étant, par définition, des populations disparues et sans écriture, ce particularisme renvoie exclusivement à certaines composantes de leurs cultures matérielles, celles dont le temps a conservé une trace. Il s'agit ici essentiellement de l'industrie lithique puisque les conditions taphonomiques l'affectent peu. Mais d'autres vestiges peuvent également contribuer à la définition d'un faciès culturel, notamment ceux liés à l'industrie osseuse, à l'habitat, aux pratiques esthétiques, artistiques, funéraires, etc. Le concept de faciès culturel peut donc prendre une seconde signification : un faciès culturel, autrement dit le faciès d'une culture, est l'aspect externe de cette culture, soit, en d'autres termes, celui qui nous est accessible. En ce sens, les faciès culturels sont donc des « images des cultures « réelles » »³.

Dans les travaux consacrés plus particulièrement au Paléolithique supérieur, la notion est employée pour désigner principalement deux catégories d'entités. Il s'agit soit des principales subdivisions chrono-culturelles le composant (ex : Aurignacien, Gravettien, Magdalénien...), soit d'ensembles plus limités au plan spatio-temporel et définis au sein d'une de ces subdivisions. L'application de la notion de faciès culturel est donc relativement souple et peut varier suivant les auteurs.

Un exemple : le cas du Noaillien et du Rayssien

Évolution des interprétations du Noaillien et du Rayssien depuis 1960

Le Gravettien moyen d'Europe occidentale, caractérisé notamment par les burins de Noailles et les burins du Raysse (fig. 1), fut dans un premier

² F. BON, *Préhistoire. La fabrication de l'homme*, Paris : Le Seuil, 2009, pp. 69-71.

³ M. OTTE, *Le Paléolithique supérieur ancien en Belgique*, Bruxelles : Musée Royaux d'Art et d'Histoire (Monographies d'Archéologie nationale, 5), 1979, p. 22.

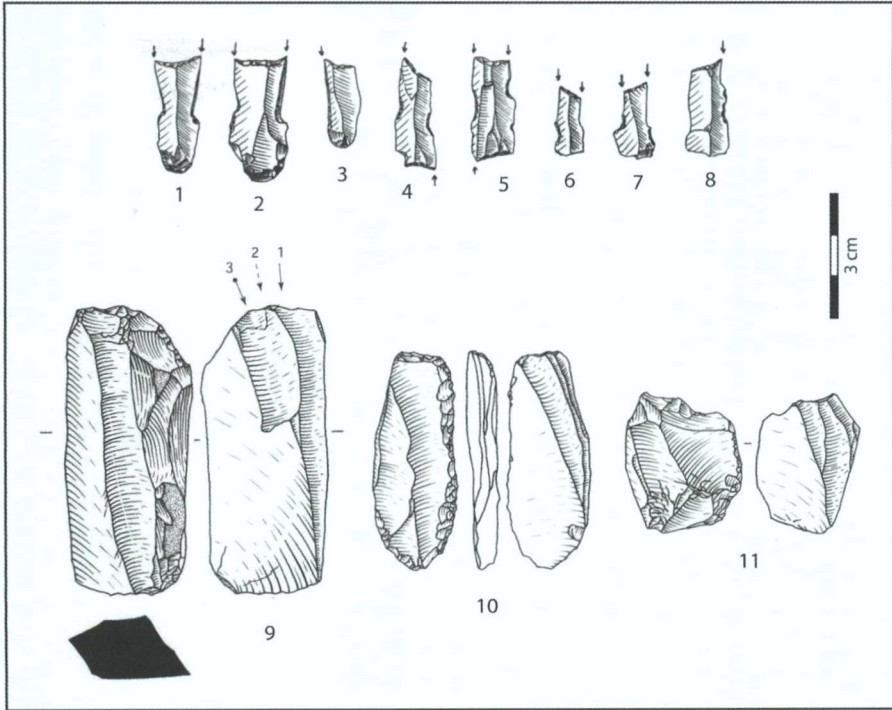


Fig. 1 - 1-8 : burins de Noailles (Le Facteur, Dordogne) (D'après H. DELPORTE, L'Abri du Facteur à Tursac. I. Étude générale, dans : *Gallia Préhistoire*, 11, fasc. 1, 1968, modifié.) ; 9-11 : burins du Raysse (9 : La Picardie, Indre-et-Loire ; 10-11 : Grotte du Renne, Yonne) (D'après L. KLARIC, Anciennes et nouvelles hypothèses d'interprétation du gravettien moyen en France : la question de la place des industries à burins du Raysse au sein de la mosaïque gravettienne, dans : *Le Gravettien : entités régionales d'une paléoculture européenne, Actes de la Table ronde*, Les Eyzies, juillet 2004 (Paléo, 20), 2008, modifié.). Le burin de Noailles est un outil de petite dimension réalisé sur un support (une lame ou un éclat) tronqué par une retouche. De la troncature partent des enlèvements de coup de burin (matérialisés par des flèches sur les dessins) qui aménagent un biseau avec cette dernière et sont souvent arrêtés par une encoche pratiquée sur le bord du support. Le biseau est la partie fonctionnelle de l'instrument. Le burin du Raysse, quant à lui, est entre autres caractérisé par le détachement de lamelles sur la face inférieure (à droite sur les représentations) d'un support.

temps envisagé comme une subdivision chronologique du Périgordien V⁴ : le Périgordien Vc. Reconnu et isolé à La Ferrassie (Dordogne) par Denis Peyrony dès les années 1930⁵, il faut néanmoins attendre les années 1960 avant que le Périgordien Vc ne soit placé au centre des attentions et que les premières analyses de cette phase ne soient réalisées. La première d'entre elles est proposée par Henri Delporte qui envisage l'existence de trois variantes, ou « systèmes », différents au sein de cette phase⁶ :

- un système à nombreux burins de Noailles et nombreuses lames périgordiennes⁷,
- un système à nombreux burins de Noailles mais à faible quantité de lames périgordiennes,
- un système à faibles quantités de burins Noailles et de lames périgordiennes.

Mais, tout en reconnaissant l'existence d'industries intermédiaires entre ces trois systèmes, Delporte juge que le Périgordien Vc reste un ensemble homogène dont les variations peuvent être expliquées par différents facteurs : répartitions différentes des types d'outils dans un même habitat créant des écarts statistiques lorsqu'on compare le produit de plusieurs fouilles, évolution industrielle et spécialisation dans certaines activités⁸.

Une décennie plus tard, Jean-Philippe Rigaud et Henri Laville reprennent l'analyse du Périgordien Vc en ajoutant une variable au modèle de Delporte qui n'en comporte que deux (les burins de Noailles et les lames à bord abattu) : la proportion de burins du Raysse⁹, artefact dont le Dr Pradel démontre, peu après l'interprétation de Delporte, qu'il est un autre « fossile directeur »¹⁰ du Périgordien à burins de Noailles¹¹. Les résultats de Rigaud et Laville font émerger trois groupes comportant chacun l'une des trois catégories d'instruments en abondance. D'autre part, ces auteurs montrent, à l'instar des conclusions obtenues par Henri Delporte, qu'il n'est pas possible de mettre en évidence une évolution unilinéaire entre ces ensembles, ni même une régionalisation de

⁴ Le « Périgordien supérieur » (Périgordiens IV à VII) correspond à l'ancienne appellation du Gravettien. Néanmoins, le terme « Périgordien » est encore utilisé par certains pour désigner le Gravettien tel qu'il se manifeste en France.

⁵ D. PEYRONY, La Ferrassie : Moustérien, Périgordien, Aurignacien, dans : *Préhistoire*, 3, 1934, pp. 1-92.

⁶ H. DELPORTE, Note préliminaire sur la station de la Rochette : le Périgordien supérieur, dans : *Bulletin de la Société d'Études et de Recherches Préhistoriques*, 11, 1962, pp. 39-49.

⁷ Par « lames périgordiennes », H. Delporte entend les lames à bord abattu et les pointes de la Gravette (voir fig. 6).

⁸ H. DELPORTE, L'Abri du Facteur à Tursac (Dordogne) : I. Étude générale, dans : *Gallia Préhistoire*, 11, fasc. 1, 1968, pp. 90-91.

⁹ H. LAVILLE, J.-Ph. RIGAUD, The Perigordian V industries in Périgord : typological variations, stratigraphy and relative chronology, dans : *World Archaeology*, 4, 3, 1973, pp. 330-338.

¹⁰ Un « fossile directeur » est un artefact caractéristique de certains ensembles d'industries.

¹¹ L. PRADEL, Burins « d'angle et plan » et le type du Raysse, dans : *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 62, 1965, pp. 54-58.

ceux-ci. L'explication fonctionnelle est donc à nouveau retenue, l'importante variabilité des assemblages du Périgordien Vc pouvant trouver son explication dans l'accomplissement d'activités différentes¹².

Parallèlement à ces travaux, et en s'appuyant notamment sur les recherches conduites à l'Abri Pataud par l'équipe de Hallam Movius dont il fait partie, Nicholas David consacre une thèse de doctorat au Périgordien Vc¹³. Ces travaux le conduisent à postuler que ce faciès peut être séparé de la lignée périgordienne car il serait le témoin d'un groupe culturel à part entière, groupe dont il entend préciser le mode de vie sur base d'une interprétation ethnoarchéologique¹⁴. C'est pour désigner ce dernier qu'est alors introduit le terme « Noaillien »¹⁵. L'approche de David est toutefois remise en question, notamment par Jean-Philippe Rigaud¹⁶. Selon ce dernier, on ne peut percevoir le Noaillien comme une culture indépendante du Périgordien car une « constante périgordienne » est systématiquement observée dans les industries « noailliennes » à travers la présence d'armatures de type pointes de la Gravette et microgravettes. Il y a donc, derrière des fossiles directeurs bien spécifiques, un fond industriel qui justifie la place du Périgordien Vc au sein de la « famille périgordienne ». Henri Delporte s'engage, lui, sur une voie intermédiaire entre ces deux positions. S'il conserve le terme de « Noaillien » pour désigner les industries isolées par Nicholas David, il rejette cependant la dimension culturelle que ce dernier entend lui conférer¹⁷. Delporte considère en fait que le Noaillien, et les autres faciès composant le Périgordien supérieur, ne sont que divers aspects d'ordre fonctionnel d'un même ensemble.

A la fin des années 1980, Pierre-Yves Demars introduit une nouvelle chronologie du Périgordien supérieur devenu entre-temps le Gravettien¹⁸. Le Noaillien, qui en caractérise la phase moyenne, voit sa propre diachronie précisée. Une phase ancienne et une phase récente y sont désormais distinguées, en accord avec une évolution technique mise en évidence au sein de l'occu-

¹² J.-Ph. RIGAUD, The significance of variability among lithic artefacts : a specific case from southwestern France, dans : *Journal of Anthropological Research*, 34, 3, 1978, pp. 299-310.

¹³ N. C. DAVID, *The Perigordian Vc : an upper Palaeolithic culture in western Europe*, Thèse de Doctorat, Université de Harvard, Département d'Anthropologie, 1966.

¹⁴ N. C. DAVID, On upper Palaeolithic society, ecology, and technological change : the Noaillien case, dans : RENFREW C., *The Explanation of Culture Change. Models in Prehistory*, London : Duckworth, 1973, pp. 277-303.

¹⁵ H. L. MOVIUS, N. C. DAVID, Burins avec modification tertiaire du biseau, burins-pointes et burins du Raysse à l'Abri Pataud, Les Eyzies (Dordogne), dans : *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 67, 2, 1970, pp. 445-455.

¹⁶ J.-Ph. RIGAUD, Données nouvelles sur le Périgordien supérieur en Périgord, dans : *Aurignacien et Gravettien en Europe. Actes des réunions de la 10^e Commission de l'UISPP*, Nice, 13-18 septembre 1976 (ÉRAUL, 13), 1983, pp. 107-119.

¹⁷ H. DELPORTE, La Séquence aurignacienne et périgordienne sur la base des travaux récents réalisés en Périgord, dans : *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 88, 8, 1991, pp. 250-251.

¹⁸ P.-Y. DEMARS, P. LAURENT, *Types d'outils lithiques du Paléolithique supérieur en Europe*, Paris : CNRS Éditions (Cahiers du Quaternaire), 1989.

pation noaillienne de l'Abri Pataud (Dordogne) par Nicholas David¹⁹. Cette évolution consiste dans le remplacement progressif du burin de Noailles, très présent dans la phase ancienne, par un autre type de burin, le burin du Raysse, caractéristique de la phase récente. Quelques années plus tard, Bruno Bosselin et François Djindjian reprennent la question de la chronologie du Gravettien français²⁰. Ces travaux donnent lieu à un changement important dans la signification du Noaillien puisque les auteurs associent uniquement à ce terme la phase ancienne du Noaillien au sens de Nicholas David. En référence au burin du Raysse, la phase récente est baptisée, quant à elle, « Rayssien ». Mais malgré ces modifications, motivées avant tout par l'évolution technique identifiée à l'Abri Pataud, la « communauté typologique frappante » du Noaillien stricto sensu (= phase ancienne du Noaillien de Nicholas David) et du Rayssien dans le même site est soulignée²¹. La similarité des deux ensembles est d'autant plus frappante que les transitions avec les périodes précédente (Gravettien indifférencié) et suivante (Laugérien) se traduisent à chaque fois par une rupture dans la composition des industries²².

Ces dernières années, les recherches en technologie lithique menées sur le Noaillien stricto sensu et le Rayssien ont conduit au développement de trois hypothèses différentes. Selon Laurent Klaric, les industries composant ces ensembles divergent fortement sur ce plan et ne peuvent être considérées comme appartenant à une même entité²³. Par ailleurs, et toujours selon cet auteur, le Rayssien pourrait même correspondre à une tradition technique en marge du Gravettien²⁴. Pour Christophe Pottier, au contraire, les différences mises en évidence par Klaric ne sont pas suffisamment radicales et, surtout, ses travaux ne prennent pas en compte les sites où burins de Noailles et burins du Raysse sont tous deux présents dans une même couche archéologique. De fait, malgré un examen typo-technologique du matériel de l'Abri Pataud, Pottier ne perçoit aucun changement radical entre le Noaillien stricto sensu et le Rayssien²⁵.

¹⁹ N. C. DAVID, *Excavation of the abri Pataud, Les Eyzies (Dordogne) : The Noaillian (level 4) assemblages and the Noaillian culture in western Europe*, Cambridge, MA : Peabody Museum of Archaeology and Ethnology (American School of Prehistoric Research Bulletin, 37), 1985, pp. 83-113.

²⁰ B. BOSSELIN, F. DJINDJIAN, La Chronologie du Gravettien français, dans : *Préhistoire européenne*, 6, 1994, pp. 77-115.

²¹ B. BOSSELIN, Contribution de l'abri Pataud à la chronologie du Gravettien français, dans : *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 93, 2, 1996, p. 186.

²² BOSSELIN, DJINDJIAN, op. cit., p. 87.

²³ L. KLARIC, *L'unité technique des industries à burins du Raysse dans leur contexte diachronique. Réflexions sur la variabilité culturelle au Gravettien*, Thèse de Doctorat, Université de Paris 1, 2003, 426 p.

²⁴ L. KLARIC, Anciennes et nouvelles hypothèses d'interprétation du gravettien moyen en France : la question de la place des industries à burins du Raysse au sein de la mosaïque gravettienne, dans : *Le Gravettien : entités régionales d'une paléoculture européenne. Actes de la Table ronde, Les Eyzies*, juillet 2004 (Paléo, 20), 2008, p. 40.

²⁵ C. POTTIER, *Le Gravettien moyen de l'abri Pataud (Dordogne, France) : le niveau 4 et l'éboulis 3/4. Etude technologique et typologique de l'industrie lithique*, Thèse de Doctorat, Muséum d'histoire naturelle, Paris, 2005, 396 p.

Il reprend donc l'idée émise par Nicholas David d'un Noaillien lato sensu homogène regroupant ces deux ensembles, même s'il écarte néanmoins la possibilité d'y distinguer un stade ancien et un stade récent²⁶. Plus récemment enfin, Laurent Klaric a proposé une autre piste de réflexion aménageant une position intermédiaire entre les deux précédents points de vue²⁷. Noaillien stricto sensu et Rayssien pourraient ainsi être le reflet de traditions techniques parentes, bien que la transition entre les deux ait nécessairement impliqué une modification profonde de la tradition la plus ancienne, c'est-à-dire de la tradition noaillienne.

Cadres géographique et chronologique

Les récents travaux s'étant intéressés au recensement des gisements du Noaillien stricto sensu²⁸ et du Rayssien²⁹ portent leur nombre à un total de 109 pour les deux ensembles, avec 84 sites pour le premier et 23 pour le second ; ce à quoi il faut ajouter deux gisements (Abri Pataud, Flageolet I) où chaque ensemble est représenté. D'une manière générale, ces sites sont essentiellement distribués dans la moitié ouest de la France, au Pays basque espagnol et sur l'actuelle côte méditerranéenne franco-italienne (fig. 2). Toutefois, l'étude de la répartition respective du Rayssien et du Noaillien stricto sensu (fig. 3) fait apparaître d'importantes différences entre les deux, lesquelles ont été par ailleurs relevées par plusieurs chercheurs³⁰. La répartition des industries noailliennes stricto sensu est en effet nettement plus méridionale que celle des industries rayssiennes. Si on excepte un gisement vosgien qui démontre l'existence d'une industrie à burins de Noailles sans burins du Raysse dans l'est de la France³¹, les sites sans burins du Raysse ne dépassent pas la Loire au nord. À l'inverse, l'existence du Rayssien au-delà de ce fleuve est bien attestée, depuis le sud du Bassin parisien jusqu'en Bretagne, avec des sites à burins du Raysse sans burins de Noailles (grottes du Renne et du Trilobite, Plasenn-al-Lomm). Le Rayssien est toutefois limité au sud par la Garonne et est absent des régions pyrénéenne et méditerranéenne. Une zone intermédiaire peut ainsi être observée entre la Loire et la Garonne. Sa particularité réside dans le fait que le burin de Noailles et le burin du Raysse y sont tous deux présents, parfois d'ailleurs au sein d'un même niveau d'occupation (Abri Pataud, Flageolet I, Solvieux...). Ce cas de figure est néanmoins loin d'être systématique puisque l'on trouve également, dans le même territoire, des sites où les burins du Raysse sont les seuls à être

²⁶ POTTIER, op. cit., p. 349.

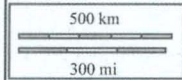
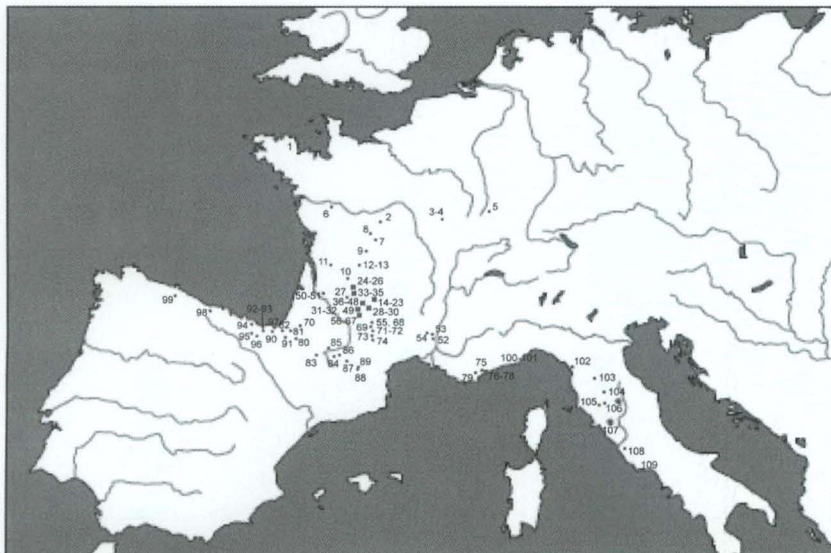
²⁷ KLARIC, op. cit. (2008).

²⁸ O. TOUZE, *Le Noaillien est-il un faciès culturel ?*, Mémoire de Master, Université libre de Bruxelles, 2011, 2 vol., 209 p. ; O. TOUZE, De la signification du Noaillien et du Rayssien, dans : A. ARRIZABALAGA, C. DE LAS HERAS, J. A. LASHERAS, M. DE LA RASILLA (dir.), *El Gravetiense cantábrico, estado de la cuestión*, Actes du colloque international de Santillana del Mar, Musée d'Altamira, 20-22 octobre 2011, sous presse.

²⁹ KLARIC, op. cit. (2003).

³⁰ Par exemple : BOSSELIN, DJINDJIAN, op. cit., p. 84.

³¹ J.-M. HANS, Périgordien à burins de Noailles : le site de Hautmougey (Vosges, canton de Bains-les-Bains), dans : *Bulletin de la Société Préhistorique Luxembourgeoise*, 19, 1997, pp. 55-66.



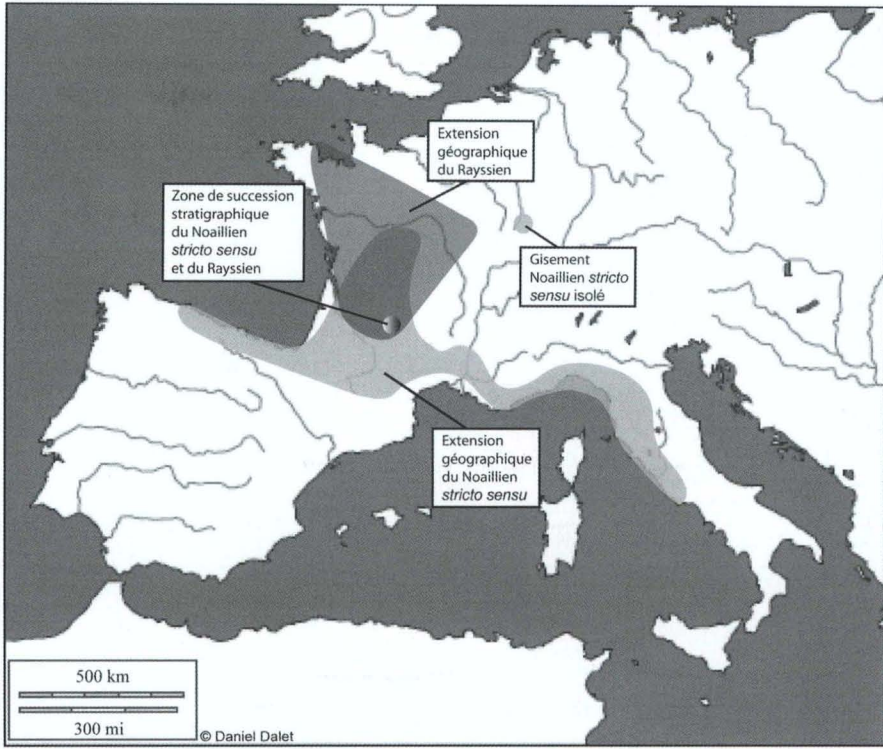
© Daniel Dalet

Liste des sites à burins de Noailles et/ou burins du Raysse

FRANCE	21. Noailles	57. Abri des Peyrugues	85. Grotte des Rideaux
Côtes d'Armor	22. Pré-Aubert	58. Roc de Combe	86. Tarté
1. Plasenn-al-Lomm	23. Grotte de Thévenard	Lot-et-Garonne	Aniège
Loir-et-Cher	Dordogne	59. Gisement du Château	87. Enlène
2. La Croix de Bagneux	24. Abri Durand-Ruel	60. Station de Fresquet	88. La Carane-3
Yonne	25. Le Fourneau du Diable	61. Grotte du Guiraudet	89. Tulo de Camalhot
3. Arcy-sur-Cure, Grotte du Renne	26. Le Trou de la Chèvre	62. Le Roc-de-Gavaudun	ESPAGNE
4. Arcy-sur-Cure, Grotte du Trilobite	27. Solvieux	63. Mâtayer	Pays Basque
Vosges	28. Le Flageolet I	64. Abri Peyrony	90. Aitzbitarte III
5. Hautmougey	29. Grotte du Pêchelet	65. Plateau Baillard	91. Alkerdi
Maine-et-Loire	30. Grotte du Roc de Vézac	66. Roquecave	92. Amalda
6. La Martinière	31. Roc de Combe-Capelle	67. Peutille	93. Irrikaitz
Indre-et-Loire	32. Terno-Pialat	68. Abri du Callian	94. Antolriako Koba
7. La Picardie	33. Le Petit-Puyrousseau	69. Las Péléos	95. Bolnikoba
Indre	34. Les Jambes	Landes	96. Lezatziki
8. Les Roches de Poulligny-St-Pierre	35. Combe Saunière	70. Brassempeuy	97. Ametzagaina
Vienne	36. Abri du Facteur	Tam-et-Garonne	Cantabrie
9. Abri Laroux	37. Abri de Fongal	71. La Côte de Trémoulayre	98. El Castillo
Charente	38. Abri Labattut	Tam	Asturies
10. Abri André Ragout	39. La Ferrassie	72. Grotte du Nid d'Aigle	99. La Viña
11. Grotte Marcel Clouet	40. La Rochette	73. Les Battuts	ITALIE
12. Le Chasseur	41. La Roque Saint-Christophe	74. Grotte du Rouzet	Ligurie
13. Les Vachons	42. Lausset	Var	100. Grotte des Enfants
Cornèze	43. Masnègre	75. Grotte de la Bouverie	101. Abri Mochi
14. Bassaler-Nord	44. Abri des Merveilles	76. La Cabre	Toscane
15. Grotte Bouyssonie	45. Orelle d'Enfer	77. Le Gratadis	102. Massaciucoli
16. Grotte de Champ	46. Abri Papès	78. Le Mal Temps	103. Bilancino
17. Font-Robert	47. Abri Pataud	79. Les Gâchettes 2	104. Laterina
18. Grotte Lacoste	48. Abri du Poisson	Pyrénées-Atlantiques	105. Felceti
19. Le Raysse	49. Le Caillou	80. Gatzarría	106. Monte Longo
20. Les Morts	Gironde	81. Isturitz	107. Grotte de Golino
	50. Les Artigaux	82. Lezia (grottes de Sare)	Latium
	51. Abri Lespaux	Hautes-Pyrénées	108. Castelmainone
	Ardèche	83. Gargas	109. Abri Blanc
	52. Grotte du Figuier	Haute-Garonne	
	53. Grotte du Marronnier	84. Bois de Touaa	
	54. L'Abri des Pêcheurs		
	Lot		
	55. La Bergerie		
	56. Abri de Couvert		

Fond de carte : http://histgeo.ac-aix-marseille.fr/webphp/carte.php?num_car=1064&lang=fr

Fig. 2 - Distribution spatiale des sites à burins de Noailles et/ou burins du Raysse.



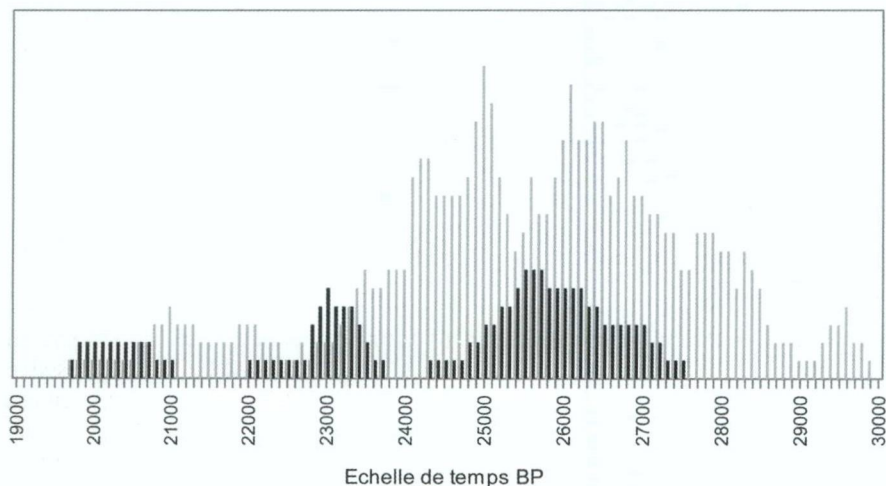
Fond de carte : http://histgeo.ac-aix-marseille.fr/webphp/carte.php?num_car=1064&lang=fr

Fig. 3 - Extension géographique du Noaillien stricto sensu et du Rayssien. (D'après L. KLARIC, Regional groups in the European Middle Gravettian : a reconsideration of the Rayssian technology, dans : *Antiquity*, 81, 311, 2007, modifié).

Site	Référence	Couche	Date BP (1 Σ)	Facès
Abri du Facteur	Gsy-69	11	21 180 \pm 1500	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	OxA-584	10	24 210 \pm 500	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	OxA-585	10	24 400 \pm 600	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	OxA-586	10	24 690 \pm 600	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	OxA-583	10	24 720 \pm 600	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	OxA-594	10	25 450 \pm 650	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Abri Pataud	OxA-595	10	25 630 \pm 650	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	OxA-168	4	26 900 \pm 1 000	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Enlène	GrN-4280	4	27 060 \pm 370	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Gif-6656	5	24 600 \pm 350	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Enlène	GrA-19734	5	25 850 \pm 360	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	GifA-97306	5	27 980 \pm 350	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Gargas	Ly-3412-GrA	« Aurignacien supérieur »	20 920 \pm 90	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3860-SacA-6556	2-5	22 010 \pm 120	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3400-GrA	2-1	23 590 \pm 150	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3864-SacA-6560	2-1	24 960 \pm 160	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3862-SacA-6558	2-6bis	25 020 \pm 160	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3404-GrA	2-1	25 030 \pm 110	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	GrA-19506	« Aurignacien supérieur »	25 050 \pm 170	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3411-GrA	2-4	25 090 \pm 110	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3406-GrA	2-1	25 230 \pm 110	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3401-GrA	2-1	25 520 \pm 110	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3405-GrA	2-1	25 700 \pm 120	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3403-GrA	2-3	25 920 \pm 130	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-4500-OxA	2-3	26 075 \pm 130	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-4615-SacA-9676	2-6	26 220 \pm 310	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-4617-SacA-9678	2-6	26 240 \pm 300	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3402-GrA	2-2	26 260 \pm 130	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3891-SacA-6557	2-6	26 340 \pm 200	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3410-GrA	2-3	26 380 \pm 120	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-4616-SacA-9677	2-5	26 440 \pm 380	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3409-GrA	2-3	26 480 \pm 420	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-4619-SacA-9680	2-7 base / niv. 3-1	26 860 \pm 330	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3408-GrA	2-2	26 910 \pm 130	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-4498 (OxA)	2-6	26 965 \pm 140	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-4501-OxA	2-5	27 350 \pm 145	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-3863-SacA-6559	2-6bis	27 920 \pm 220	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-4618-SacA-9679	2-4	28 140 \pm 380	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Ly-3865-SacA-6561	2-7	29 520 \pm 270	Noaillien <i>stricto sensu</i>	
La Carane-3	GifA-99245	1.2	23 710 \pm 270	Noaillien <i>stricto sensu</i>
La Ferrassie	OxA-401	B7	23 800 \pm 530	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Laroux	Ly-1739	3	21 530 \pm 910	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Le Flageolet I	Ly-2722	VI	24 280 \pm 500	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ly-2723	VII	26 150 \pm 600	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	OxA-579	VI	26 500 \pm 900	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Tarté	OxA-12081	1b	26 600 \pm 170	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	OxA-12082	1c	28 410 \pm 150	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Tuto de Camalhot	Gif-2942	Gravettien	22 980 \pm 330	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	GrA-14939	Gravettien	23 380 \pm 150	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	GrA-14938	Gravettien	24 220 \pm 160	Noaillien <i>stricto sensu</i>

Site	Référence	Couche	Date BP (1 Σ)	Faciès
Aitzbitarte III	Ua-1917	VI	21 130 \pm 130	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ua-2243	V	23 230 \pm 330	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ua-2628	VI	23 830 \pm 345	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ua-2626	VI	24 545 \pm 415	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ua-2627	VI	24 635 \pm 475	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	I-15208	V	24 910 \pm 770	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ua-2245	VI	24 920 \pm 410	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ua-2244	VI	25 380 \pm 430	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ua	IV	27 580 \pm 550	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ua	IV	28 320 \pm 605	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Ua	IV	28 950 \pm 655	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Alkerdi	GrN-20322	2	26 470 +530/-490	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Amalda	I-11665	VI	27 400 \pm 1 000	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	I-11664	VI	27 400 \pm 1 100	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Antoliñako Koba	GrN-23786	Lmbk. Sup. Gravettien	27 390 \pm 320	Noaillien <i>stricto sensu</i>
El Castillo	Référence inédite	12	25 520 \pm 140	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Référence inédite	12	25 920 \pm 140	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Référence inédite	14	29 600 \pm 180	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Référence inédite	14	29 740 \pm 190	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Bilancino	Beta-93272	Gravettien	24 220 \pm 100	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Beta-93271	Gravettien	24 970 \pm 110	Noaillien <i>stricto sensu</i>
	Beta-106549	Gravettien	25 410 \pm 150	Noaillien <i>stricto sensu</i>
Abri Pataud	OxA-580	3-4	20 400 \pm 600	Rayssien
	OxA-687	3-4	25 500 \pm 700	Rayssien
	OxA-166	3-4	26 100 \pm 900	Rayssien
	OxA-374	4	26 300 \pm 900	Rayssien
	OxA-167	4	26 500 \pm 980	Rayssien
Grotte du Renne	Ly-2161	V	20 150 \pm 500	Rayssien
	OxA-21567	V	23 070 \pm 210	Rayssien
	OxA-21568	V	23 180 \pm 210	Rayssien
Le Flageolet I	Ly-2721	V	22 520 \pm 500	Rayssien
	Ly-2186	IV	22 950 \pm 500	Rayssien
	OxA-596	IV	23 250 \pm 500	Rayssien
	OxA-447	V	25 700 \pm 700	Rayssien
Le Raysse	Ly-2782	4	25 000 \pm 660	Rayssien

Fig. 4 - Datations des niveaux d'occupation à burins de Noailles et/ou du Raysse.



Légende : ■ - datations du Noaillien *stricto sensu* ; □ - datations du Rayssien

Fig. 5 - Diagramme cumulatif des datations du Noaillien stricto sensu et du Rayssien.

représentés (La Picardie, Les Roches de Pouligny-St-Pierre...) et d'autres ne comportant que des burins de Noailles (La Croix de Bagneux, Le Facteur...).

La chronologie du Noaillien stricto sensu et du Rayssien nous est connue grâce à 85 dates radiocarbone (fig. 4) obtenues dans un total de 18 gisements approximativement répartis sur l'ensemble de l'aire de distribution de ces ensembles. 13 d'entre elles sont associées aux industries rayssiennes, 72 aux industries noailliennes stricto sensu. L'analyse de ces dates - qui doit inciter à la prudence compte tenu de leur valeur inégale³² et des marges d'erreur - indique que ces industries ont eu une très longue durée de vie même si, à l'instar des données géographiques, de nettes différences existent entre le Noaillien stricto sensu et le Rayssien (fig. 5). L'intervalle correspondant au premier (environ 28 000 - 23 500 BP) englobe plus de quatre millénaires. Celui du second est en revanche plus court (environ 26 000 - 23 000 BP) et indique que l'apparition du Rayssien est largement postérieure à celle du Noaillien stricto sensu. Ces fourchettes chronologiques vont en tout cas bien au-delà des deux millénaires qui étaient envisagés jusqu'ici³³. Pour le reste, les résultats plus jeunes

³² KLARIC, *op. cit.* (2008), pp. 38-39.

³³ F. DJINDJIAN, J. KOSLOWSKI, M. OTTE, *Le Paléolithique supérieur en Europe*, Paris : Armand Colin, 1999, p. 185.

que 23 000 BP sont peu crédibles et semblent correspondre à des échantillons altérés. Les quelques dates antérieures à 28 000 BP, quant à elles, pourraient faire reculer encore la période d'apparition des premières industries noailliennes.

Caractéristiques des industries

a) Le Noaillien stricto sensu

Les industries attribuées au Noaillien stricto sensu se distinguent classiquement par l'association de plusieurs caractères typologiques. Ceux-ci comprennent un nombre de burins supérieur à celui de grattoirs, un nombre de burins sur troncature supérieur à celui de burins dièdres, une faible proportion de pointes à dos (pointe de la Gravette, microgravette ; fig. 6) et la présence du « fossile directeur » qu'est le burin de Noailles³⁴. À cela vient également s'ajouter une industrie osseuse comprenant des pointes d'Isturitz et, dans les Pyrénées essentiellement, des côtes d'herbivores décorées et utilisées comme outils³⁵ (fig. 7).

Cependant, au-delà de l'impression d'homogénéité qui ressort d'une telle description, la comparaison de plusieurs dizaines d'industries noailliennes stricto sensu permet de souligner l'existence de variations d'un site à l'autre³⁶. La proportion de pointes à dos, par exemple, peut ainsi se révéler très importante dans certaines industries, comme à Masnègre (12,2%), au Fourneau du Diable (13,5%), à l'Abri Mochi (27,5%), à l'Abri Labattut (37%) et à Laterina (45%). L'hypothèse fonctionnelle, déjà retenue par Henri Delporte et Jean-Philippe Rigaud³⁷, semble pouvoir rendre compte de ces variations comme en témoigne notamment le cas de Bilancino (Toscane). L'industrie noaillienne stricto sensu qui y a été découverte compte environ 63% de burins de Noailles³⁸. Or, l'importance exceptionnelle de cet instrument, ainsi que la faible représentation de l'outillage commun, peuvent s'expliquer par la fonction du site³⁹ - lequel a été occupé de manière saisonnière afin de collecter et préparer des herbes palustres - puisque des analyses tracéologiques ont montré que la réalisation de cette dernière activité était précisément associée à l'emploi du burin

³⁴ BOSSELIN, DJINDJIAN, op. cit., p. 83.

³⁵ C. SAN JUAN-FOUCHER, Industrie osseuse décorée du Gravettien des Pyrénées, dans : *Munibe*, 57 (Homenaje a Jesús Altuna : trabajos sobre Paleontología, Arqueozoología, Antropología, Arte, Arqueología y Patrimonio arqueológico, 3), 2005/2006, pp. 95-111.

³⁶ TOUZE, op. cit. (2011), chap. 3.

³⁷ Voir supra.

³⁸ B. ARANGUREN, A. REVEDIN (dir.), *Un accampamento di 30.000 anni fa a Bilancino (Mugello, Firenze)*, Firenze : Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, 2008, p. 65.

³⁹ Voir également à ce propos : A. MORALA, La spécialisation des activités : concept de l'archéologue et réalité archéologique ; les données du site gravettien moyen du Callan (Lot-et-Garonne), dans : N. GOUTAS, L. KLARIC, D. PESESSE, P. GUILLERMIN (dir.), *A la recherche des identités gravettiennes : actualités, questionnements et perspectives, Actes de la Table ronde sur le Gravettien en France et dans les pays limitrophes*, Aix-en-Provence, 6-8 octobre 2008 (Mémoire de la Société Préhistorique Française, 52), 2011, pp. 343-358.

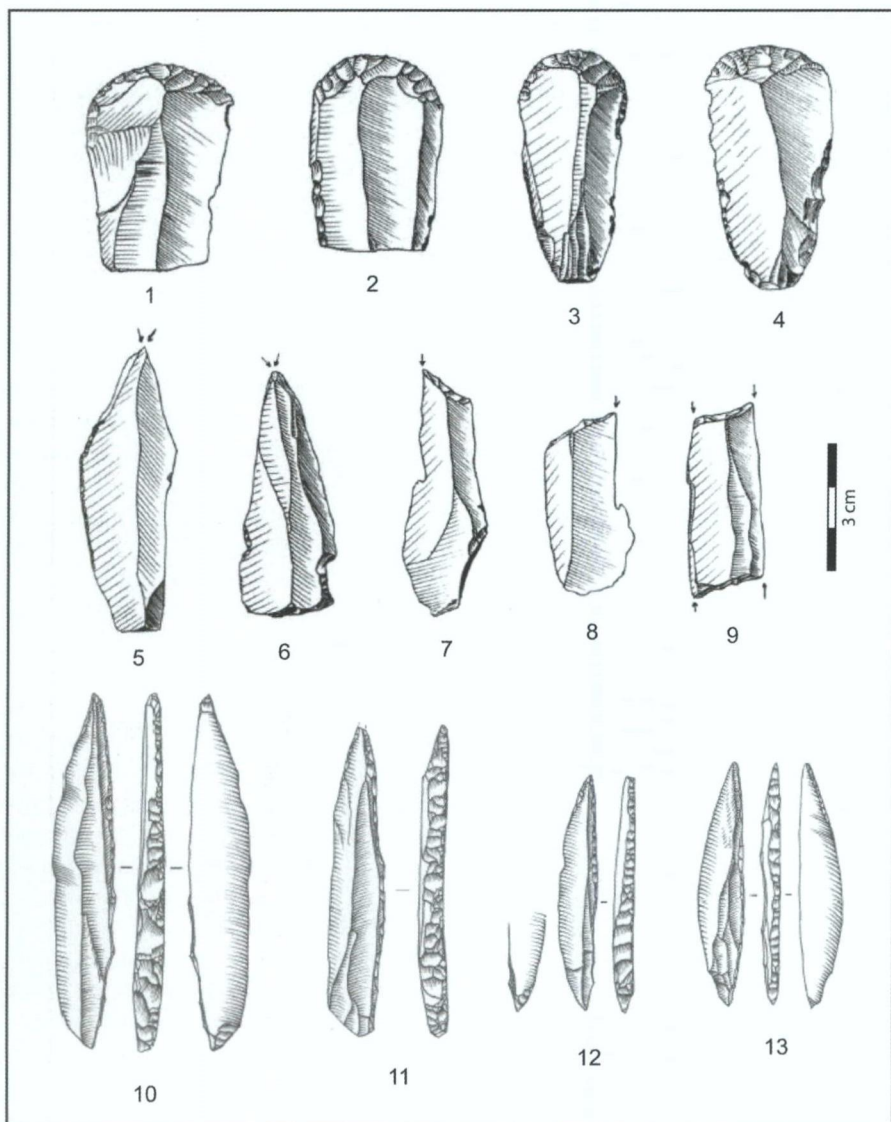


Fig. 6 - 1-4 : grattoirs ; 5-6 : burins dièdres ; 7-9 : burins sur troncature (Le Facteur, Dordogne) (D'après DELPORTE, *op. cit.*, modifié) ; 10-11 : pointes de la Gravette ; 12-13 : microgravettes (La Gravette, Dordogne) (D'après D. PESESSE, *Les premières sociétés gravettiennes : analyse comparée des systèmes lithiques de la fin de l'Aurignacien aux débuts du Gravettien*, Thèse de Doctorat, Université de Provence, 2008, modifié). Le grattoir présente un front de retouche généralement convexe. Le biseau du burin dièdre est créé par l'intersection d'au moins deux enlèvements. Le biseau du burin sur troncature est, quant à lui, formé par l'intersection d'un enlèvement et d'une troncature. Quant aux pointes de la Gravette et aux microgravettes, il s'agit de pointes dont l'un des bords a été modifié par une retouche abrupte. Cette partie est appelée « dos » ou « bord abattu ».

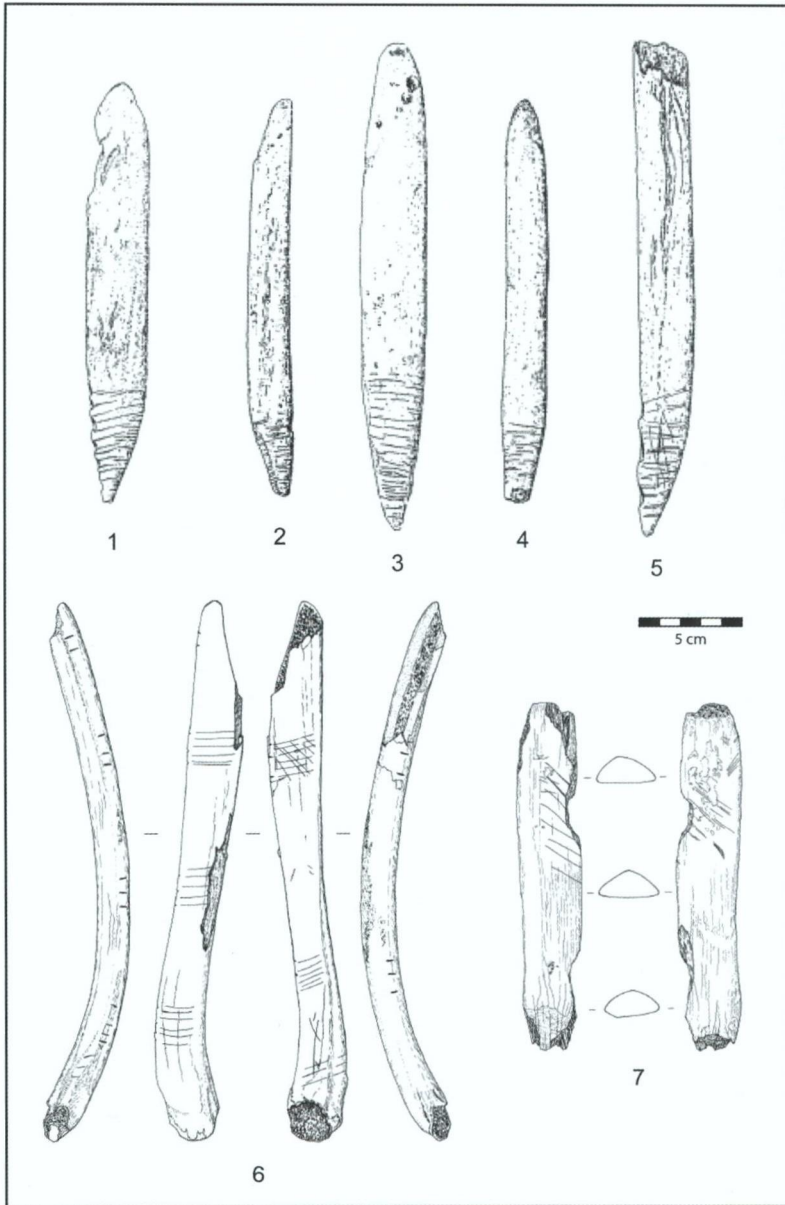


Fig. 7 - 1-5 : pointes d'Isturitz (Isturitz, Pyrénées-Atlantiques) (D'après R. & S. de SAINT-PERIER, *La grotte d'Isturitz. III. Les solutréens, les aurignaciens et les moustériens*, Paris : Masson (Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine, 25), 1952, 264 p., modifié) ; 6-7 : côtes gravées (Gargas, Hautes-Pyrénées) (D'après C. SAN JUAN-FOUCHER, *Industrie osseuse décorée du Gravettien des Pyrénées*, dans : *Munibe*, 57 (Homenaje a Jesús Altuna : trabajos sobre Paleontología, Arqueozoología, Antropología, Arte, Arqueología y Patrimonio arqueológico, 3), 2005/2006, pp. 95-111, modifié). La pointe d'Isturitz est notamment caractérisée par une section ovale et par la présence, sur la partie appointée, de légères incisions perpendiculaires ou légèrement obliques par rapport à l'axe de la pièce, et parallèles entre elles. Les côtes gravées, dénommées aussi « pioches » et dont l'une des extrémités est usée et comporte des ébréchures, possèdent des incisions similaires sur une ou deux faces.

de Noailles⁴⁰. Cependant, les variations observées dans la composition typologique des industries noailliennes ne paraissent pas coïncider avec une région ou avec une période particulière, et aucun découpage géographique ou diachronique à l'intérieur du Noaillien stricto sensu ne peut donc être engagé sur une base strictement typologique.

Si, en dépit des variations d'ordre fonctionnel signalées, les industries du Noaillien stricto sensu conservent donc une nette parenté, celle-ci se traduit uniquement au plan typologique. Les études technologiques, qui visent à définir les méthodes utilisées pour concevoir les supports lithiques destinés à devenir des outils, indiquent l'existence de différences importantes dans les « systèmes techniques » en présence. Bien que ces études soient encore peu nombreuses pour le Noaillien stricto sensu, nous disposons de données pour plusieurs occupations, notamment celles de l'Abri Pataud (Dordogne), Brassempouy (Landes) et Bilancino (Toscane). Si certains points de convergence peuvent être néanmoins remarqués (débitage de lames essentiellement unipolaire), Brassempouy se distingue ainsi par un débitage lamellaire à partir de burins carénés et par une production importante d'éclats⁴¹. À l'Abri Pataud (niveau 4, subdivision Lower), la production lamellaire est au contraire réalisée sur burins nucléiformes et peut-être aussi au départ de burins dièdres⁴². Enfin, Bilancino se différencie par une production de supports dans laquelle les éclats laminaires prédominent⁴³.

b) Le Rayssien

L'identification du Rayssien, comme nous l'avons vu, s'est faite historiquement sur la base de deux observations typologiques. Les industries rayssiennes sont en effet caractérisées par la présence de burins du Raysse et par un faible nombre, voire par l'absence, des burins de Noailles. Autant de critères qui semblent éloigner ces industries du Noaillien stricto sensu. Cependant, si l'on excepte justement les questions liées aux deux fossiles directeurs, force est de constater que l'industrie lithique des occupations attribuées au Noaillien stricto sensu et au Rayssien présente sensiblement les mêmes traits⁴⁴, comme Bruno Bosselin l'avait déjà souligné⁴⁵. La distinction typologique de ces deux ensembles est-elle alors vraiment pertinente ? Une distinction opérée sur base de la proportion de burins de Noailles dans les industries pose déjà problème. Il convient en effet de remarquer que ces outils sont attestés dans la plupart des industries rayssiennes. Sur les 22 sites à burins du Raysse recensés par Laurent

⁴⁰ B. ARANGUREN, A. REVEDIN, Interprétation fonctionnelle d'un site gravettien à burins de Noailles, dans : *L'Anthropologie*, 105, 4, 2001, pp. 533-545.

⁴¹ KLARIC, *op. cit.* (2003), pp. 271-273 et p. 304.

⁴² POTTIER, *op. cit.*, pp. 337-338.

⁴³ GRIMALDI S., dans : ARANGUREN, REVEDIN, *op. cit.* (2008), pp. 137-138.

⁴⁴ TOUZE, *op. cit.* (2011), chap. 3.

⁴⁵ Voir *supra*.

Klaric⁴⁶, on en dénombre 17 où burins de Noailles et du Raysse sont associés dans au moins un niveau d'occupation. Autrement dit, seul cinq sites rayssiens ne possèdent aucun burin de Noailles (Plasenn-al-Lomm, grottes du Renne et du Trilobite, La Picardie, Les Roches de Pouligny-St-Pierre⁴⁷). Il est donc manifeste que l'on fabrique aussi des burins de Noailles dans le Rayssien, même s'il s'agit d'une production plus marginale que dans le Noaillien stricto sensu. Ce constat doit donc inciter à la prudence quant à l'utilisation de la proportion de cet instrument en tant que critère de distinction du Rayssien. À notre avis, le fait que le burin de Noailles était conçu et employé pour effectuer certaines tâches, à la fois dans les groupes « rayssiens » et dans les groupes « noailliens », est au moins aussi signifiant d'un point de vue culturel que l'importance présumée de cet instrument (perçue au travers de sa représentation dans les industries concernées) dans leur quotidien.

Le seul facteur véritablement dichotomique est donc la présence ou l'absence des burins du Raysse. Néanmoins, si on considère la typologie du Noaillien lato sensu de manière globale, cet aspect ne constitue jamais qu'une variation parmi d'autres dans la composition typologique des industries. Par ailleurs, même si l'origine de cette variation a été identifiée comme nous allons le voir, cette dernière ne peut, à elle seule, permettre de dissocier typologiquement le Rayssien et le Noaillien stricto sensu car ces ensembles conservent malgré tout une certaine homogénéité. On peut d'ailleurs relever que cette homogénéité est également confirmée par l'industrie osseuse puisque les pointes d'Isturitz se retrouvent aussi bien dans le Noaillien stricto sensu que dans le Rayssien, dans des sites aussi éloignés que Bolinkoba ou Aitzbitarte III (Noaillien stricto sensu) au Pays basque espagnol⁴⁸ et les grottes d'Arcy-sur-Cure (Rayssien) dans l'Yonne⁴⁹. Nous devons par conséquent admettre que la lecture typologique ne permet pas de séparer ces deux ensembles dans la mesure où il n'existe pas suffisamment de différences signifiantes entre eux. Typologiquement, Rayssien et Noaillien stricto sensu paraissent donc former un seul et même ensemble.

Au plan technologique, la situation est toutefois différente car le Rayssien témoigne d'une réelle particularité. Celle-ci fut mise en évidence par les recherches de Laurent Klaric et trouve son origine dans une réinterprétation

⁴⁶ KLARIC, *op. cit.* (2003), pp. 196-231.

⁴⁷ Ce à quoi on peut ajouter la couche 3 des Jambes.

⁴⁸ P. FOUCHER, C. SAN JUAN-FOUCHER, D. SACCHI, A. ARRIZABALAGA, *Le Gravettien des Pyrénées, dans : Le Gravettien : entités régionales d'une paléoculture européenne, Actes de la Table ronde*, Les Eyzies, juillet 2004 (Paléo, 20), 2008, p. 335.

⁴⁹ N. GOUTAS, Nouvelles données sur l'industrie osseuse du gravettien des grottes d'Arcy-sur-Cure (Yonne, France) : vers l'identification de nouveaux marqueurs techniques et culturels du Gravettien moyen à burins du Raysse, dans : P. BODU et al. (dir.), *Le Paléolithique supérieur ancien de l'Europe du Nord-Ouest : réflexions et synthèses à partir d'un projet collectif de recherche sur le Paléolithique supérieur ancien du Bassin parisien, Actes du colloque de Sens, 15-18 avril 2009* (Mémoire de la Société Préhistorique Française), sous presse ; les pointes d'Isturitz sont cependant absentes dans le sud de la France et en Italie. S'agissant de matériel osseux, les questions de taphonomie peuvent toutefois jouer un rôle non négligeable dans cette observation.

complète des burins du Raysse⁵⁰. Longtemps considérés comme des outils fonctionnels, ces artefacts, comme Klaric l'a démontré, sont en réalité des nucléus⁵¹ d'où sont tirés des supports lamellaires servant à la confection d'armatures particulières (lamelles de la Picardie). Surtout, cette production répond à l'emploi d'un schéma opératoire⁵² strictement codifié : la « méthode du Raysse ». Plusieurs études⁵³ ont démontré que ce schéma opératoire présente une importante « rigidité conceptuelle et opératoire »⁵⁴, et ce, malgré des contextes de production qui diffèrent d'un site à l'autre. En tant qu'élément de définition du Rayssien, la méthode du Raysse témoigne par conséquent de la grande cohérence de cet ensemble. Cependant, cette cohérence semble s'arrêter à ce schéma de débitage puisque les systèmes techniques mis en place dans les sites à burins du Raysse montrent d'importantes variations structurelles. À La Picardie (Indre-et-Loire), et dans une moindre mesure à la Grotte du Renne (Yonne), Laurent Klaric a démontré l'existence d'une forte similarité conceptuelle entre la méthode du Raysse (débitage lamellaire) et le débitage laminaire⁵⁵. Toutefois, et malgré des critiques portant sur l'intégrité des dépôts archéologiques de l'Abri Pataud associés au Noaillien stricto sensu et au Rayssien⁵⁶, Christophe Pottier n'a pas découvert d'indice suggérant une parenté conceptuelle entre ces deux formes de débitage - pourtant bien attestées - dans le Gravettien moyen de ce gisement⁵⁷.

⁵⁰ L. KLARIC, T. AUBRY, B. WALTER, Un nouveau type d'armature en contexte gravettien et son mode de production sur les burins du Raysse (la Picardie, commune de Preuilly-sur-Claise, Indre-et-Loire), dans : *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 99, 4, 2002, pp. 751-764 ; KLARIC, *op. cit.* (2003).

⁵¹ Un « nucléus » correspond à un bloc ou à un gros éclat de roche siliceuse à partir duquel sont débités divers types de supports (lames, lamelles, éclats).

⁵² Un schéma opératoire définit la représentation mentale d'une série de stades permettant au tailleur d'obtenir un ou plusieurs types de supports présentant certaines caractéristiques (morphologie, dimensions...) à partir d'un nucléus.

⁵³ KLARIC, *op. cit.* (2003) ; Y. LE MIGNOT, La question de la production d'armatures sur le site gravettien de Plasenn-al-Lomm (Ile de Bréhat, Côtes d'Armor), dans : *Revue Archéologique de l'Ouest*, 17, 2000, pp. 7-24 ; G. LUCAS, A propos des burins du Raysse du Flageolet I (Dordogne, France), dans : *Paléo*, 14, 2002, pp. 63-75 ; POTTIER, *op. cit.* ; TOUZE, *op. cit.* (2011) ; O. TOUZE, Caractérisation de la méthode du Raysse à Bassaler-nord et au Raysse (Corrèze, France), dans : *Archéo-Situla*, 31, 2011.

⁵⁴ L. KLARIC, P. GUILLERMIN, T. AUBRY, Des armatures variées et des modes de production variables : réflexions à partir de quelques exemples issus du Gravettien d'Europe occidentale (France, Portugal, Allemagne), dans : *Gallia Préhistoire*, 51, 2009, p. 123.

⁵⁵ KLARIC, *op. cit.* (2003), pp. 72-105 et pp. 152-164.

⁵⁶ L. KLARIC, Regional groups in the European Middle Gravettian : a reconsideration of the Rayssian technology, dans : *Antiquity*, 81, 311, 2007, p. 181.

⁵⁷ POTTIER, *op. cit.*, p. 347.

Vers une nouvelle lecture du Noaillien et du Rayssien : limites et dépassement de la notion de faciès culturel

Le Noaillien stricto sensu et le Rayssien ne sont donc pas définis à partir des mêmes faits. Le premier rassemble un vaste groupe d'industries présentant une composition typologique similaire. Dans cet ensemble, que l'on peut désormais qualifier plus simplement de « Noaillien », peuvent être intégrées les industries rayssiennes. Le second réunit uniquement ces dernières sur base d'un élément d'ordre cette fois technologique : la méthode du Raysse. Les méthodes d'analyse (typologie, technologie) jouent donc, on le voit, un rôle prépondérant dans l'identification du Noaillien et du Rayssien. L'objet d'étude peut cependant constituer aussi un critère important. En effet, si les deux précédents ensembles sont définis grâce à l'étude de l'industrie lithique, nous avons vu que l'industrie osseuse est également présente au Gravettien moyen, notamment avec les pointes d'Isturitz. Bien que l'on doive rappeler les réserves exprimées par Nejma Goutas sur l'unité typo-fonctionnelle de ces objets⁵⁸, un troisième ensemble pourrait donc se dessiner à partir de cette catégorie d'artefacts.

L'identification de ces trois ensembles, qui présentent, en outre, d'importantes différences géographiques (absence de la méthode du Raysse au sud de la Garonne, absence des pointes d'Isturitz dans le sud de la France et en Italie) et temporelles (apparition de la méthode du Raysse postérieure à celle des industries typologiquement noailliennes), fait que le Gravettien moyen d'Europe occidentale n'apparaît pas compatible avec l'idée d'une véritable unité culturelle. Il semble en effet que l'on soit confronté à une situation plus complexe où des sociétés humaines ont à la fois partagé une partie de leurs cultures matérielles et développé, dans le même temps, plusieurs spécificités. Le burin de Noailles paraît ainsi former un marqueur commun de l'industrie lithique de ces sociétés. À l'inverse, la méthode du Raysse et les pointes d'Isturitz, et donc tout ce que ces éléments impliquent (apprentissage et transmission d'un schéma opératoire, activités spécialisées associées au travail des matières osseuses, etc.), permettent d'envisager que certains groupes ont possédé des savoirs techniques qui leur étaient propres. En ce sens, le Noaillien, le Rayssien et l'ensemble défini par les pointes d'Isturitz, ne peuvent être réunis au sein d'un même faciès culturel puisque ces ensembles évoquent l'existence de plusieurs cultures matérielles (partiellement) différentes.

Peut-on alors qualifier chaque ensemble de faciès culturel ? Traditionnellement, un faciès culturel en Préhistoire est avant tout défini par des types d'outils lithiques. Or, deux ensembles sur les trois distingués ne sont pas dans ce cas. Mais surtout, le fait d'attribuer le même qualificatif au Noaillien, au

⁵⁸ N. GOUTAS, *Caractérisation et évolution du Gravettien en France par l'approche techno-économique des industries en matières dures animales (étude de six gisements du sud-ouest)*, Thèse de Doctorat, Université de Paris I, 2004, 2 vol., pp. 555-573 ; N. GOUTAS, Les pointes d'Isturitz sont-elles toutes des pointes de projectile ?, dans : *Gallia Préhistoire*, 50, 2008, pp. 45-101.

Rayssien et à l'ensemble à pointes d'Isturitz revient à induire qu'ils possèdent une même signification. C'est ici que se situe le principal problème car ces ensembles, n'étant pas identifiés à partir du même objet d'étude et/ou à partir de la même méthode d'étude, renvoient logiquement à des faits archéologiques très différents. La notion de faciès culturel présente donc, à l'évidence, une série de limites qui rendent son usage inadéquat dans cette situation.

Toute la question réside en fait dans la possibilité d'articuler les trois ensembles distingués tout en mettant en avant leurs significations respectives. La notion de « faciès », en ce qu'elle exprime une particularité, peut être ici utile pour les qualifier. Toutefois, il est indispensable de garantir un emploi cohérent de ce terme afin d'éviter toute confusion. Comme Michel Lenoir le suggère : « il serait [...] utile, [...] de préciser dans la dénomination d'un faciès, le ou les critères ayant permis de l'individualiser »⁵⁹. Une condition s'avère ainsi essentielle : la terminologie employée doit faire systématiquement référence aux critères de définition des faciès : la nature des vestiges considérés et la méthode employée pour les étudier. Contractés dans un même adjectif, ces deux aspects permettent de qualifier chaque ensemble de la manière suivante :

- le Noaillien, défini grâce à la typologie des industries lithiques, forme un faciès lithotypologique,
- le Rayssien, défini à partir d'un schéma opératoire de production de lamelles en matière minérale forme un faciès lithotechnologique,
- l'ensemble défini par les pointes d'Isturitz - ou par les « pièces à aménagements de type Isturitz »⁶⁰ -, type(s) d'outil(s) réalisé(s) sur matière osseuse pourrait former, quant à lui, un faciès ostéotypologique.

Si l'association d'une indication renvoyant conjointement à l'objet d'étude et à la méthode d'étude considérés dans la détermination d'un faciès se justifie au vu des faits présentés, il importe de rappeler que cet usage est loin d'être novateur comme le démontrent de récentes publications. À propos du Gravettien, Pierre-Yves Demars emploie ainsi l'expression « faciès lithique »⁶¹, tandis que Jean-Philippe Rigaud qualifie les faciès du Gravettien français définis par Bruno Bosselin et François Djindjian à partir de la typologie lithique⁶² de « faciès *typologiques* »⁶³. Si le premier met l'accent sur l'objet d'étude et le second sur la méthode d'étude, on sent néanmoins, dans chaque cas, la nécessité de préciser le sens que l'on accorde à tel ou tel faciès.

⁵⁹ M. LENOIR, *Faciès et culture*, dans : *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 71, 2, 1974, p. 62.

⁶⁰ GOUTAS, *op. cit.* (2008), p. 98.

⁶¹ P.-Y. DEMARS, *Préhistoire de la Corrèze*, Tulle : Mille Sources, 2011, p. 103.

⁶² BOSSELIN, DJINDJIAN, *op. cit.*

⁶³ J.-Ph. RIGAUD, *Les industries lithiques du Gravettien du nord de l'Aquitaine dans leur cadre chronologique*, dans : *Le Gravettien : entités régionales d'une paléoculture européenne*, Actes de la Table ronde, Les Eyzies, juillet 2004 (*Paléo*, 20), 2008, pp. 381-398.

La terminologie proposée permet par ailleurs de contourner l'impasse qui consiste à définir des faciès à partir de la seule typologie lithique (par exemple, le Noaillien et le Rayssien au sens de Bosselin et Djindjian) avant de tenter, par de nouvelles études, d'en préciser certains points comme les schémas de débitage qui y sont employés. L'exemple du Noaillien et du Rayssien invalide une telle démarche dans la mesure où, lorsque plusieurs champs de la culture matérielle sont considérés (les types d'outils, les technologies du débitage...), il est rarement possible d'aboutir à la définition d'un faciès culturel où tous ces aspects coïncident parfaitement. Il s'avère par conséquent préférable de caractériser et de comprendre la diversité culturelle paléolithique plutôt que de chercher à définir d'hypothétiques cultures homogènes évoluant en vase clos. À cet égard, Marian Vanhaeren rappelle que « l'ethnologie moderne rejette la vision selon laquelle il est possible de regrouper les populations humaines dans des entités quasiment naturelles et presque immuables, dotées d'une culture, d'une langue, d'un territoire et même d'une psychologie propres » et que « l'archéologue [doit] donc s'attendre à ce que les groupes ethniques préhistoriques partagent en grande partie leur culture matérielle »⁶⁴.

Conclusion

Le concept de faciès culturel ne peut donc s'appliquer au Noaillien et au Rayssien. Il sous-entend en effet l'homogénéité des entités qualifiées comme tels, tandis que les faits exposés dans cet article, relatifs à ces deux ensembles, suggèrent la situation inverse. Nous avons ainsi distingué différents faciès à partir des données issues de la typologie et de la technologie de l'industrie lithique, et de la typologie de l'industrie osseuse. Ces faciès, par conséquent définis sur la base de l'objet d'étude considéré et de la méthode d'étude employée, représentent autant d'aspects différents de la culture matérielle au Gravettien moyen. Il s'avère donc indispensable de bien les dissocier, ce d'autant plus qu'ils ne coïncident que partiellement aux plans géographique et diachronique. Ils paraissent ainsi témoigner de l'existence de groupes qui, bien qu'ils aient partagé certains traits de leurs cultures matérielles (composition typologique similaire des industries lithiques), n'en ont pas moins développé et conservé certains comportements techniques spécifiques (méthode du Raysse, confection des pointes d'Isturitz). Bien que nous ayons principalement abordé ici l'industrie lithique et non d'autres domaines, comme les pratiques artistiques par exemple - dont l'ampleur et les caractéristiques au Gravettien moyen sont de mieux en mieux appréhendées⁶⁵ - il est ainsi déjà possible d'entrevoir la pluralité des

⁶⁴ M. VANHAEREN, La parure, dans : M. OTTE (dir.), *Les Aurignaciens*, Paris : Errance, 2010, pp. 261-262.

⁶⁵ J. JAUBERT, L'« art » pariétal gravettien en France : éléments pour un bilan chronologique, dans : *Le Gravettien : entités régionales d'une paléoculture européenne*, Actes de la Table ronde, Les Eyzies, juillet 2004 (Paléo, 20), 2008, pp. 439-471 ; V. FERUGLIO, N. AUJOULAT, J. JAUBERT, L'art pariétal gravettien, ce qu'il révèle de la société en complément de la culture matérielle, dans :

cultures matérielles du Gravettien moyen d'Europe occidentale, de même que la complexité de leurs interactions⁶⁶.

N. GOUTAS, L. KLARIC, D. PESESSE, P. GUILLERMIN (dir.), *A la recherche des identités gravettiennes : actualités, questionnements et perspectives, Actes de la Table ronde sur le Gravettien en France et dans les pays limitrophes*, Aix-en-Provence, 6-8 octobre 2008 (Mémoire de la Société Préhistorique Française, 52), 2011, pp. 243-255.

⁶⁶ Je tiens à remercier Marc Groenen et Didier Martens pour leurs relectures, leurs critiques et leurs suggestions.

L'IMAGE MODÈLE : UNE ESTHÉTIQUE DE LA TECHNIQUE*

LOUIS ÉMAURÉ

Qu'il s'agisse d'élaborer un projet ou de rendre compte de la réalité d'un sujet d'étude, la démarche de conception produit en elle-même des documents : dessins, schémas, plans, cartes, maquettes, prototypes, simulations sont autant de formes qui marquent un état du processus et jalonnent le temps de l'étude. Ces représentations, que nous appellerons *modèles*, constituent à la fois un support technique - le moyen d'une méthode - et une forme esthétique engagées dans une logique de représentation. L'image *modèle* se loge à la frontière des genres et renseigne autant sur le sujet qu'elle documente que sur le mobile de son auteur.

À une époque où la pratique artistique semble plus que jamais transgenre, un grand nombre d'artistes contemporains a recours à des moyens de représentation qui sont communément associés au langage de la technique et de la science. On pourra penser à des démarches très différentes les unes des autres : Mathieu Mercier, Alain Bublex, Gilles Barbier, Erwin Wurn, Wim Delvoeye ou encore l'Atelier Van Lieshout en sont quelques exemples connus.

Le propos de cette étude se fonde en premier lieu sur ce constat d'une rencontre entre la représentation artistique et le modèle technicien. Il s'agit ici de mettre en question l'esthétique du *modèle* et d'identifier l'espace spécifique qu'il occupe dans le contexte contemporain.

* Cet article est tiré de mon mémoire de Master, réalisé en 2011 sous la direction de Mr Thierry LENAIN et de Mr Stéphane VANBEVEREN à l'Université Libre de Bruxelles. Il prolonge une recherche entamée en 2010 sous la direction de Mme Solange VERNOIS à l'Université de Poitiers.

La notion de modèle

Le terme de *modèle* peut avoir de multiples significations. Marie-Ange Brayer explique dans un article consacré à l'histoire du modèle d'architecture, la maquette, l'origine de ce mot : « [Modèle] renvoie au latin *modus* ou *modulus*. Chez Vitruve, le *Modulus* est une unité de mesure qui autorise les calculs et la systématisation des plans. Platon, pour qui tout est copie d'un original, appelle [Idée] le modèle qui est ce vers quoi tend l'artiste pour exécuter l'œuvre projetée. Il n'importe d'ailleurs en rien que le modèle lui soit extérieur et qu'il y porte ses regards, ou qu'il soit intérieur à lui et qu'il l'ait conçu et disposé en lui-même »¹. Avec le *modèle*, il est donc question « d'unité de mesure » et « d'idée », objet réel ou inventé, vers laquelle tend l'artiste. L'enjeu est celui d'une représentation : concevoir une image qui soit à la mesure du modèle. Selon le sens commun en vigueur aujourd'hui et que l'on trouve dès le XVIII^{ème} siècle dans l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert², le *modèle* désigne une « chose ou une personne qui, grâce à ses caractéristiques, à ses qualités, peut servir de référence à l'imitation ou à la reproduction »³. Cependant, par extension, le terme peut aussi désigner le produit-même de l'imitation ou de la reproduction. Soit un objet reproduit à de nombreux exemplaires : modèle de série, standard ou encore la représentation d'une personne, d'un objet, d'un processus voir d'un projet : modélisation. Cette diversité d'emploi pose la nature problématique de la notion. Le modèle apparaît successivement comme une réalité concrète (celle de laquelle on s'inspire), le produit d'une reproduction technique (un *analogon* pour reprendre l'expression de Roland Barthes) et une représentation (image symbolique et parfois, projectuelle qui documente et jalonne le travail de conception). En s'appuyant sur cette ambiguïté étymologique, nous dégagons ici trois renvois possibles : le modèle de reproduction, le modèle de représentation et le modèle de conception.

Modèle et reproduction

Au sens littéral, dans le langage courant, le modèle a valeur d'exemple. On prend modèle sur quelqu'un, sur quelque chose. Le modèle est ce qui possède au plus haut point un ensemble de caractéristiques déterminées. Par extension, le mot désigne « une personne, un fait, un objet, qui, par ses qualités, peut être considéré comme le représentant d'une catégorie »⁴ : modèle de vertu, modèle

¹ Marie-Ange BRAYER, « Un objet [modèle]: la maquette d'architecture », dans : *Architectures expérimentales 1950-2000*, p.15-24, Orléans, éd. HYPX, Collection du FRAC Centre, 2003, p. 15.

² D'une manière générale, pour Diderot et d'Alembert, le modèle « se dit de tout ce qu'on regarde comme original, et dont on se propose d'exécuter la copie. ». BRAYER, dans : *op. cit.*, p.15.

³ *Trésor de la langue française*, Dictionnaire de la langue du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle (1789-1960), Tome 11, éd. Gallimard, 1985, p. 921.

⁴ *Trésor de la langue française ...*, *op.cit.*, p. 921.

de courage, modèle du genre⁵. Qu'il concerne un comportement social, un fait, une gamme d'objets, le modèle a ici un caractère normatif, la dimension d'un archétype socialement admis et donc intersubjectif. Il incarne une ou un ensemble d'idées communément admises, que l'on identifie facilement, voire auxquelles on s'identifie.

Dans le domaine de l'industrie et de la consommation de masse, le modèle caractérise une gamme de produits particulière ou un échantillon de production : on parle de modèle standard, dernier modèle, petit/grand modèle, modèle courant, modèle de luxe... Le modèle reproduit en série est une identité multiple dont chaque version est strictement équivalente et interchangeable (on échange un modèle défectueux).

Modèle est aussi l'objet qui est à la base d'une production de série : « *un objet type déterminé, selon lequel des objets semblables peuvent être reproduits en de multiples exemplaires* »⁶. Cet original fait l'objet d'un statut juridique et la loi en interdit la contrefaçon : on parle de modèle déposé, breveté, de modèle de fabrique... Le modèle de départ n'est pas nécessairement identique au produit commercialisé - il peut n'être qu'une partie de l'objet de série, sa matière peut être différente - il sert simplement de référence à la reproduction. De même, pour un sculpteur, le modèle est en relation avec le procédé technique du moulage : c'est « *une figure façonnée dans le plâtre, l'argile ou la cire, et destinée à être traduite dans un autre matériau par un procédé mécanique* »⁷.

Dans ces derniers exemples, le modèle est engagé dans un processus de reproduction technique qui permet, à partir d'un objet, de répliquer fidèlement un ensemble de caractéristiques formelles. C'est un état de transition entre la création / conception et une forme finale. On pourrait aussi parler du patron de couture, ou encore du modèle d'écriture qui sont d'autres exemples de supports de copie. La maquette d'architecture, elle aussi, peut correspondre à cet espace tampon qui est un aboutissement du travail de conception non encore figé dans une forme. La réduction d'échelle qui peut intervenir est alors vue comme un report exact de la géométrie de l'objet.

Le procédé de reproduction du moulage présente une parenté avec la technique photographique : dans les deux cas, l'épreuve est produite à partir de l'empreinte en négatif d'un modèle - qu'il s'agisse de l'espace laissé par la figure dans le moule, ou de l'empreinte lumineuse d'un sujet sur une surface photosensible. De la même façon que le moulage, la photographie est perçue comme une technique dépourvue d'expressivité intrinsèque. La logique obli-

⁵ Le mannequin de mode est un « top-modèle ».

⁶ Dans la métallurgie, le modèle désigne « l'appareil permettant de reproduire une pièce déterminée [...] pour la réalisation de l'empreinte du moule dans lequel sera coulée la pièce métallique. » *Trésor de la langue française ...*, op. cit, p. 922.

⁷ « Les praticiens statutaires ont un procédé analogue pour reproduire méthodiquement et mécaniquement en quelque sorte, sur le marbre, le relief dont ils ont le modèle en terre pétri de la main de l'artiste, en mettant, comme on dit, la figure au point... ». Cournot, *Fond conaiss.*, 1851, p.794, dans : *ibid.*

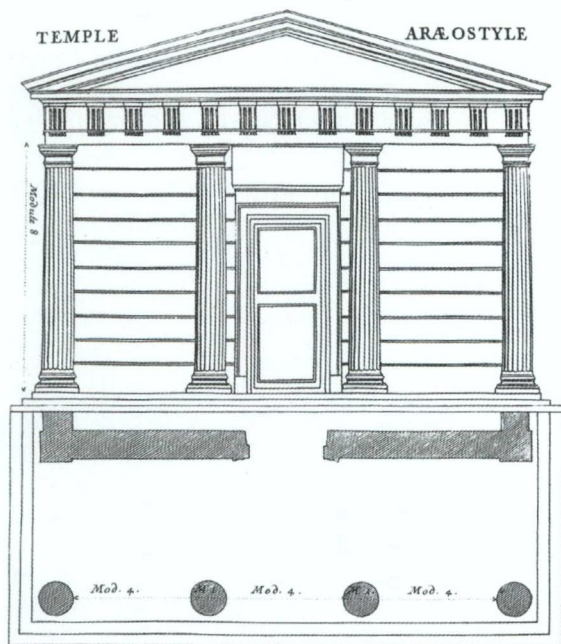


Fig.1. Claude PERRAULT d'après VITRUVÉ (1^{er} siècle av. JC), planche XV du « Troisième livre de Vitruve » (détail), édition corrigée et traduite en 1684 par Claude PERRAULT. (Reproduction extraite de : *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*, Bruxelles, éd. Pierre Mardaga, 1979, p. 75).

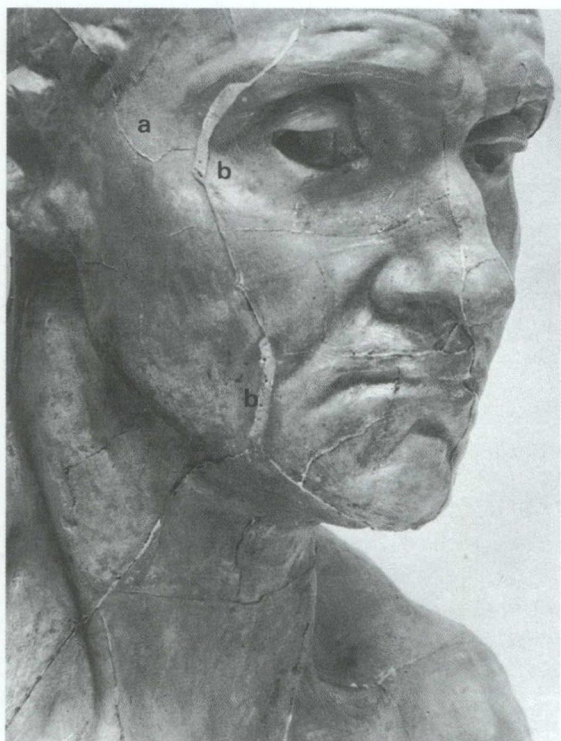


Fig.2. Auguste RODIN, *Buste de Jean d'Aire* (détail), bronze fondu au sable d'après un modèle en plâtre de 1890, H. 39 cm ; L. 46. cm ; Pr. 32 cm, Fonderie Godard. Exemple imparfaitement ébarbé : bavures (a) et tranches (b) sont apparentes. Paris, Musée Rodin. (Reproduction extraite de : *La sculpture : méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1978, p.287).

Fig.3. Pion/maison du jeu de plateau « Monopoly », pièces de plastique moulées. (Photographie de l'auteur).

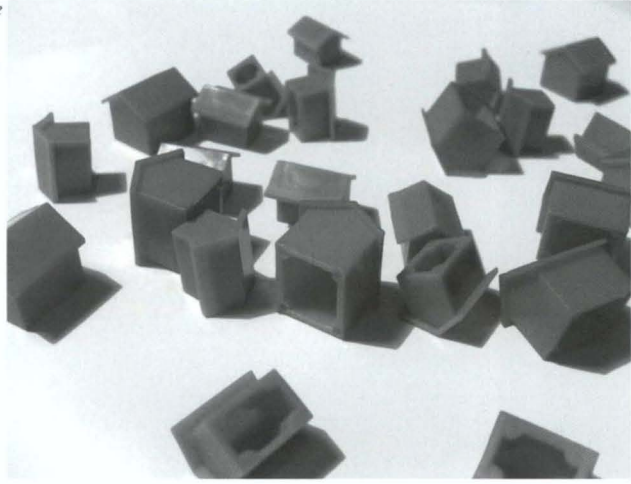


Fig.4. Un œuf, image numérique obtenue à partir d'une superposition de traitements de surface. (Document de l'auteur réalisé d'après le tutoriel : « Les filets de dégradés », NoShade.net).

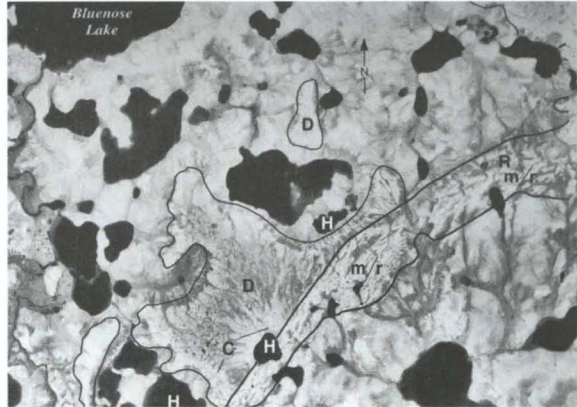
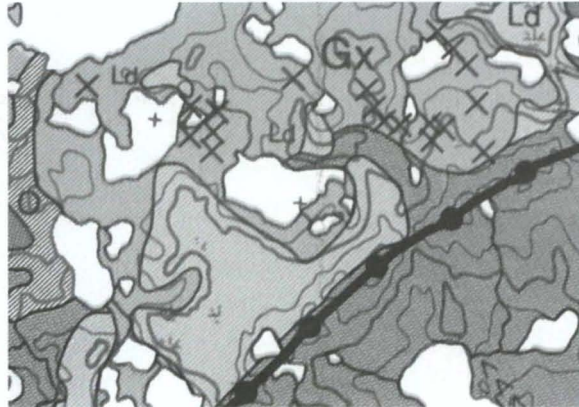
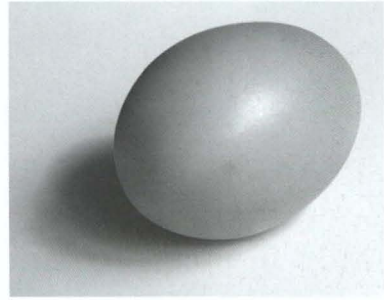


Fig.5. Carte géologique (a.) et Relevé photographique (b.) montrant la région sud du lac de « Bluenose » (Canada) (détails). (Reproduction extraite de : D.A St-ONGE et I. Mc MARTIN, *Quaternary geology of the Inman river area, northwest territories*, Commission géologique du Canada, Bulletin 446, 1995, carte annexe et p. 17).

gée et mécanique de la machine doit conduire à l'exacte report du modèle sur le plan de reproduction. Roland Barthes décrit ainsi l'image photographique comme « l'analogon parfait » du réel, et soutient que « c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. »⁸. L'« évidence factuelle » que fournit l'image photographique est particulièrement utilisée par la science à la façon d'un instrument de relevé⁹. De nombreux artistes d'inspiration conceptuelle en font aussi cet usage depuis les années soixante. On peut citer Douglass Huebler qui revendiquera une image vidée de tout contenu culturel et considère l'appareil photographique comme « un moyen d'enregistrement [stupide et silencieux], son usage n'impliquant pas de propos de nature esthétique »¹⁰. Si on suit Barthes, la reproduction en jeu dans l'image photographique doit être vue comme la réplique d'un plan d'analogie, la mécanique de l'appareil reportant une impression lumineuse sur la surface du négatif. On peut en dire autant du moulage, qui réalise lui aussi, sur un autre plan, une forme de relevé de surface fixant l'empreinte de son modèle. Le processus de réplique industrielle du modèle est alors, en un sens, une machine à produire des *analogons* à la chaîne¹¹.

Dans le contexte contemporain, massivement informatisé et qui se tourne de plus en plus vers les *cyber-espaces*, ces remarques trouvent un écho certain. Rien ne différencie une image numérique originale de sa copie, une première reproduction d'une seconde. Si le modèle demeure le référent unique de la réplique - du moins en apparence - son existence se prolonge dans l'espace social par ses reproductions, une suite « d'images clones » qui lui donnent existence par procuration. Ainsi l'essentiel des contacts que l'on peut avoir avec une œuvre d'art passe aujourd'hui par ses reproductions. L'historien ou le critique travaillent généralement à partir d'images d'archives ou témoins. L'image reproduite apparaît comme la réplique d'une structure symbolique adaptée à un support de communication conventionnel. On peut d'ailleurs remarquer que la représentation ne fournit souvent aucune garantie quand à l'existence effective du modèle lui-même. La figure 4 par exemple, reproduit

⁸ Roland BARTHES, dans : « Le message photographique », dans : *Communication*, 1, 1961, p. 128.

⁹ La figure 5 b. fournit un exemple d'usage scientifique de la photographie. Elle montre un cliché réalisé pour les besoins d'une étude géologique canadienne. L'appareil est utilisé à la façon d'un instrument de relevé et la photographie adopte le point de vue de la carte : il opère une mise à plat du paysage sans point focal ou lieu de centralité, sans hiérarchisation des espaces à l'image d'une composition « all over ».

¹⁰ Douglass HUEBLER (1924-1997), cité par Dominique BAQUÉ, dans : *Art Press*, « De Hiroshima à Glooscap : identifications d'une ville », 196, novembre 1994, p. 46.

¹¹ La reproduction consomme la perte de l'unicité de l'objet que décrit Walter Benjamin dans les années trente : « Le besoin s'impose de [...] posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou, plutôt, dans son reflet, dans sa reproduction [...] Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le [sens de l'unique dans le monde] s'est aiguisé au point que, moyennant sa reproduction, elle parvient à standardiser l'unique. » Walter BENJAMIN, dans : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (essai rédigé en 1936), Paris, éd. Allia, 2003, p.20-21.

l'image d'un œuf obtenue à partir d'une série de traitements de surface réalisés numériquement. L'image a l'apparence d'une prise de vue macroscopique, elle reproduit même artificiellement l'empreinte du mécanisme de l'appareil photographique, à l'image des bavures laissées sur un bronze par le moule. On discerne notamment un plan de netteté à la surface de l'objet. De ce réalisme on chercherait cependant en vain le modèle. L'image cerne un sujet inexistant, qui ne se révèle qu'au travers de la simulation d'une procédure technique, en somme, par un retournement mécanique de la logique du cliché : on ne peut photographier un sujet qu'en présence, et, si l'image est une photographie, alors le sujet existe. Comme une forme tautologique de la reproduction, au-delà de la surface du trompe-l'œil, on ne sait plus très bien si « ceci est un œuf », ou bien encore « qui de l'œuf ou de la poule... qui de l'objet ou de l'image ».

Modèle et représentation

Le *modèle* est aussi ce que l'artiste travaille à représenter : un objet, une personne, une œuvre d'art. Dans la tradition figurative, c'est généralement le sujet de l'œuvre d'art et le terme qualifie d'ailleurs une personne dont la profession est de poser pour un artiste. Comme nous l'avons souligné plus haut, ce modèle est aussi le produit de l'imitation. C'est, par exemple, la figure façonnée par le sculpteur et destinée à servir à la reproduction. Le modèle est donc à la fois un support technique, exploité pour ses propriétés matérielles objectives, ainsi qu'une image, construite par un travail d'interprétation. L'objet conçu par l'artiste peut lui-même devenir sujet de l'imitation. Pour illustrer les usages artistiques du mot « modèle », on trouve dans le dictionnaire un commentaire d'Eugène Delacroix à propos du tableau de Théodore Géricault, *Le Radeau de la méduse* : « Il me survient le désir de faire une esquisse du tableau de Géricault. Quel sublime modèle et quel précieux souvenir d'un homme extraordinaire ». ¹² Ici, le prétexte du dessin de Delacroix est une peinture ¹³. Ce modèle à lui-même été produit par l'imitation de différents éléments réels. On sait que *Le radeau de la Méduse*, réunit de nombreuses études d'après modèle, notamment des morceaux de cadavres. Mais la notion prend ici un double sens : le modèle est à la fois le sujet de l'imitation, une image, et Géricault lui-même, auquel Delacroix rend hommage. En laissant un peu de côté la conception romantique qui habite les propos de Delacroix ¹⁴, on

¹² Eugène DELACROIX (1798-1863), Journal, 1824, p.66, dans : *Trésor de la langue française ...*, *op.cit.*, p.922.

¹³ Les figures 6 a. et 6 b. mettent en relation une esquisse de Théodore Géricault (1791-1824) pour *Le Radeau de la Méduse*, tableau exécuté par le peintre entre 1817 et 1819, et une étude de d'Eugène Delacroix d'après ce même tableau.

¹⁴ Le Romantisme perçoit « l'œuvre d'art [comme le] produit de la subjectivité humaine, [exprimant] l'univers mental d'un sujet » (Nicolas BOURRIAUD, dans : *Esthétique relationnelle*, Dijon, éd. Presses du réel, 2001, p.96). L'imagerie scientifique objective le point de vue du sujet et apparaît en ce sens essentiellement décentrée.

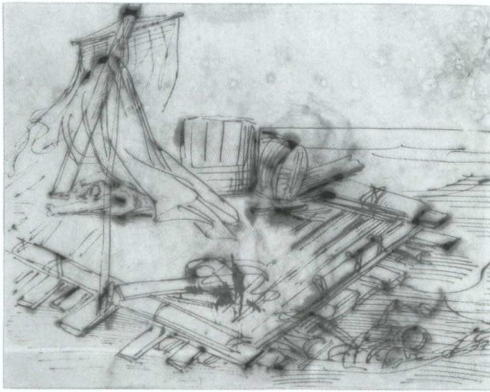


Fig. 6 a. Théodore GERICAULT, *Dessin d'étude pour le radeau de la méduse*, s.d. (1^{er} quart du XIX^{ème} siècle), Musée Ste Croix, Poitiers. (Reproduction extraite de : *Dessins d'histoire - Histoires de dessin*, cat. exp., Poitiers, 2010, p.134).



Fig. 6 b. Eugène DELACROIX (1798-1863) d'après Théodore Géricault (1791-1824), *Étude d'après le radeau de la Méduse*, s.d. (1^{er} quart du XIX^{ème} siècle), Dijon, musée des beaux arts. (Reproduction extraite de : *Joconde*, Portail en ligne des collections des musées de France).



Fig. 7 a. Photographie de la maquette du « Monument à la Troisième Internationale » de Vladimir TATLINE (modèle original détruit par les soviétiques), 1920. (Reproduction extraite de : *Paris-Moscou, 1900-1930*, cat. exp., centre national d'art et de Culture Georges Pompidou ; Ministère de la culture de l'URSS, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1979, p. 260).



Fig. 7 b. Réplique de la maquette du « Monument à la troisième Internationale » de Tatline présentée à Petrograd en Novembre 1920, réalisée par les Ateliers Longépé en 1979, assemblage de pièces de bois et métal, H modèle : 420 cm, L (diamètre) : 300 cm, H socle : 80 cm, Paris, Centre Georges Pompidou. (Reproduction extraite de : collection.centrepompidou.fr).

Fig. 8. Henry HOLIDAY, *La carte vierge de l'océan*, illustration pour la nouvelle de Lewis CARROLL, *La chasse au snark*, publié en 1876. (Reproduction extraite de : Lewis CARROLL, *Œuvres*, « La chasse au snark », Paris, éd. de La Pléiade, 1990, p.383).

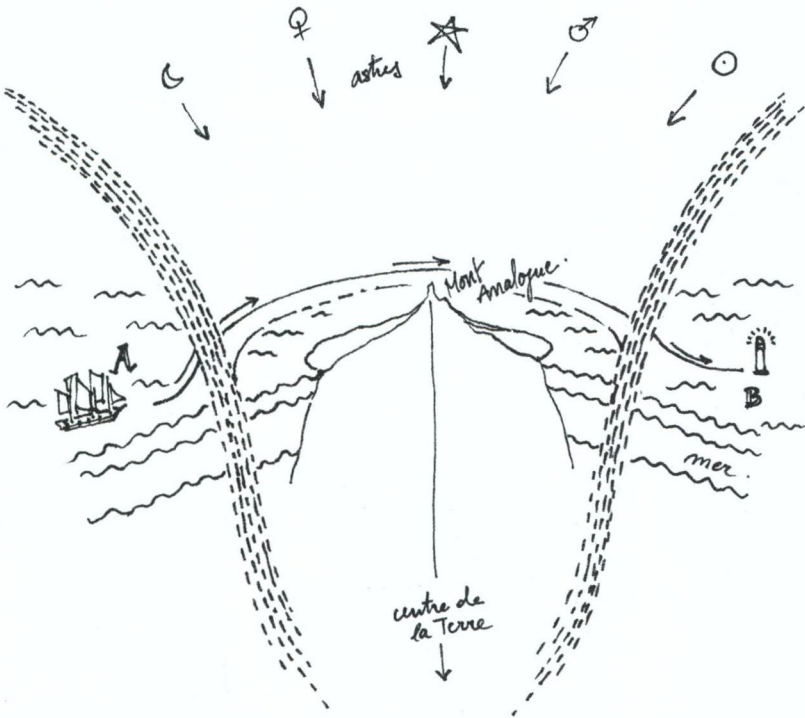
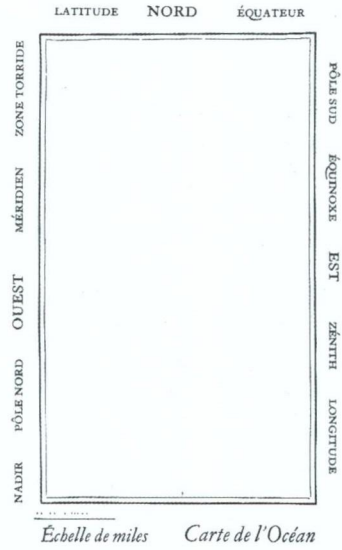


Fig. 9. Représentation schématique de la région du « Mont Analogue » visant à expliquer pourquoi « tout se passe comme si [...] il n'existait pas », dessin de l'auteur d'après René DAUMAL, *Le Mont Analogue*, Paris, éd. Gallimard, 1981 (pr. éd.1944), p.63 et 64.

peut trouver un point commun entre le « modèle Géricault » et les « modèles techniciens » qui nous occupent. Le peintre apparaît ici comme un « *opérateur de sens* »¹⁵, l'image est une construction artificielle, codée et qui traduit un ensemble d'intentions, de points de vue. À cet égard, « rejouer » la création de Géricault, c'est pour Delacroix se confronter à un modèle historique et à travers lui à une chaîne de précédents. Cette démarche de réévaluation qui implique appropriation, transformation, rénovation, dépassement du modèle, est identique pour le scientifique. La valeur d'un modèle est aussi historique et s'inscrit dans une chronologie, un système de références. Le modèle, comme support théorique, peut être sujet au recyclage : image d'une relation historici-sée (le néo-style).

Le modèle de représentation scientifique est un document, il se caractérise par sa volonté d'objectivité, sa forme est subordonnée à un objectif de présentation et se veut neutre. On pense par exemple à un plan, une carte, un schéma explicatif. Il peut aussi être un objet dynamique, « *un système [...] représentant les structures essentielles d'une réalité et capable à son niveau d'en expliquer ou d'en reproduire [...] le fonctionnement* »¹⁶ : modèle mathématique, technique, économique, philosophique. Selon une définition proposée par le dictionnaire : « *On parle de modèle en science chaque fois qu'il y a renvoi d'une réalité concrète à une réalité idéale avec exploitation de leurs analogies descriptives. Analogie ne signifie nullement identité ; il existe même une différence de nature entre le modèle et le réel qu'il représente, le modèle ayant une valeur symbolique* »¹⁷. Fixe ou dynamique, le modèle scientifique cultive donc une analogie avec ce qu'il représente, à l'image de la carte, qui, comme l'explique Marie-Ange Brayer, est un « *médium relevant le monde dans sa structure* »¹⁸. Ce type de représentation permet de transcrire une partie des caractéristiques du territoire que l'on souhaite isoler, en les « cadrant » au moyen d'un système symbolique, une norme de représentation. Le langage du modèle apparaît comme un code spécifique, préétabli et souvent obscur pour le néophyte. La carte transpose le territoire dans une forme qui est à la mesure du regard et offre un point de vue d'ensemble. Claude Lévi-Strauss expliquait ainsi que « *la valeur du modèle réside dans l'illusion de globalité que celui-ci offre* »¹⁹.

En architecture, ou dans l'ingénierie, le modèle est assimilé à la maquette. Dans la tradition mimétique celle-ci est la représentation d'un ouvrage en réduction : le modèle réduit, la miniature²⁰. Si la maquette a valeur de démon-

¹⁵ Le terme est emprunté à Nicolas BOURRIAUD, dans : *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 97.

¹⁶ *Trésor de la langue française ...*, op. cit., p. 923.

¹⁷ SILL, Psychol, 1980, p.753, dans : *ibid.*

¹⁸ Marie-Ange BRAYER, « Mesure d'une fiction picturale », p.15, cité par Anne-Françoise PENDERS, dans : *En chemin, le Land Art*, vol. 1 PARTIR, Bruxelles, éd. La lettre volée, 1999, p.148.

¹⁹ Claude LEVI-STRAUSS, cité par BRAYER, dans : « Un objet ... », op. cit., p.24.

²⁰ On peut remarquer cependant que le principe de la maquette n'implique pas nécessairement de réduction d'échelle. Marie-Ange Brayer explique ainsi que dès la Renaissance, des modèles de

tration pour l'architecte, elle n'en demeure pas moins une réalité idéalisée, soustraite au paysage et placée sur un socle. Ainsi, comme le souligne Marie-Ange Brayer, réduite à une certaine échelle et isolée de tout contexte, « elle se révèle souvent comme un objet « clos », induisant une condition de perte du monde »²¹. Ce réel, placé en « quarantaine », reproduit à la dimension du regard, demeure néanmoins une représentation qui obéit aux conditions de la *mimesis*. Il est un espace de projection, d'identification et présente une dimension iconique dans la mesure où il met en jeu, au travers de l'échelle réduite, « un rapport de similarité avec un référent »²² (un rapport d'échelle). C'est un dispositif qui suppose une forme de projection imaginaire. Le spectateur s'y éprouve lui-même en réduction, comme principe actif de la construction qu'il observe. Gaston Bachelard disait ainsi des miniatures, qu'elles sont des « objets faux, pourvus d'une objectivité psychologique vraie »²³. Il dissociait cependant le regard du géomètre, qui voit « exactement la même chose dans deux figures semblables dessinées à des échelles différentes », d'une « philosophie de l'imagination » qui prend son parti de la contradiction géométrique pour considérer la miniature comme un « corps d'expression » participant à la fois du monde et de l'imaginaire : « Je possède d'autant mieux le monde que je suis capable de le miniaturiser »²⁴ explique-t-il, rejoignant ainsi, sur un plan poétique, la valeur de synthèse reconnue dans le modèle par Lévi-Strauss. On pourrait étendre ces remarques à d'autres exemples de modèles de représentation : le plan d'architecture et la carte entre autres.

Ce modèle, qui travaille avec la figuration, apparaît comme un objet à la fois technique et esthétique qui se situe en un lieu de croisement des disciplines. Il peut faire figure de manifeste, voire d'œuvre d'art. On peut penser au projet pour un *Monument à la troisième internationale* de Vladimir Tatline qui propose un mi-chemin entre sculpture et architecture. Ce projet n'a d'ailleurs eu d'existence qu'au travers de son modèle, qui fut détruit par les soviétiques dans les années 20, puis reconstruit en 1978/79 pour l'exposition Paris-Moscou²⁵ à partir de documents d'archives²⁶. On peut remarquer à ce propos qu'il aurait été impensable de repeindre à l'identique un tableau disparu ou détruit, alors que cette re-production du modèle de Tatline semble plus naturelle. La matérialité du modèle n'a ici de sens qu'au travers du projet qu'il documente.

façades d'église étaient réalisés en bois à l'échelle pour préfigurer un projet à venir. BRAYER, dans : « Un objet ... », *op. cit.*, p.16.

²¹ *Ibid.*, p.21.

²² Charles S. PIERCE, cité par BRAYER, dans : *ibid.*, p. 24.

²³ Gaston BACHELARD, dans : *La poétique de l'espace* (1957), Paris, éd. Quadrige/PUF, 2005, p.140.

²⁴ *Ibid.*, p.142.

²⁵ Exposition *Paris-Moscou, 1900-1930*, 31 mai - 5 novembre 1979, Centre national d'art et de Culture Georges Pompidou ; Ministère de la culture de l'URSS, Paris.

²⁶ Les figures 7a. et 7b. confrontent une photographie de 1920, présentant la maquette originale du *Monument à la Troisième Internationale* de Tatline, à sa reproduction, réalisée pour les besoins de l'exposition *Paris-Moscou* en 1979.

Comme on n'apprécie pas une carte pour ses qualités graphiques ou esthétiques, reconstruire le modèle de Tatline équivaut à rejouer un programme laissé derrière lui par l'artiste à la façon d'une notice explicative. La maquette est un espace de préfiguration qui montre l'architecture à l'état de projet, elle se pose comme un environnement artificiel et constitue le résultat d'un travail de conception. Le modèle est donc une image essentiellement conceptuelle, un support théorique qui illustre et met en jeu un système de pensée. Cette « immatérialité » du modèle est aujourd'hui rendue évidente par l'usage massif de l'informatique dans les cabinets d'architecture, qui consomme la perte du dessin original. Marc Wigley explique ainsi que « *le papier n'est plus le lieu d'une trace originale [...] C'est simplement le support d'un tirage provisoire, le dessin est dans la machine* »²⁷. Il contient en dépôt la synthèse d'un travail de conception qui a vocation à être transposé, par analogie, dans le réel.

Modèle et conception

Le modèle peut être aussi utilisé comme un outil réflexif à part entière. Ainsi, aux espaces de la théorie et de la pratique, s'ajoute celui de la simulation : « [...] *si un organe mécanique et un organe vivant qui remplissent une fonction similaire présentent une certaine similitude de structure, n'est-on point en droit de prendre la machine comme [modèle] de la vie et d'étudier par son artifice des phénomènes qu'il est impossible de surprendre in vivo ? [...] Nous découvrons ici une des méthodes propres à la cybernétique, la méthode des « modèles »* »²⁸.

Rem Koolhaas, dans le catalogue de l'exposition *Mutation* réalisée en 2000 à Bordeaux, présentait des cartes conçues à l'aide de données statistiques et utilisées par les entreprises de la grande distribution²⁹. Il explique que les « *sommets et vallées* » ne correspondent plus à des transformations physiques de terrains mais représentent des topographies, des potentiels de marché indiquant les niveaux de revenus et de dépenses »³⁰. Le modèle renseigne ici clairement sur les intentions de ses auteurs, il est à l'image d'une relation au paysage : les reliefs sont autant de sommets à conquérir, le cartographe des grandes surfaces est semblable à un chercheur d'or opérant sur un territoire de synthèse. Par les moyens de la technique, le modèle donne une forme lisible à la statistique, projette dans un espace symbolique un ensemble des données numériques abstraites, et permet de mettre en évidence leurs relations. Ainsi la

²⁷ Mark WIGLEY, « Back to Black », dans : *Architectures expérimentales 1950-2000*, Orléans, éd. HYX, Collection du FRAC Centre, 2003, p. 27.

²⁸ Pierre DE LATIL, *La pensée artificielle*, Paris, Gallimard, 1953, p. 22, dans : *op. cit. Trésor de la langue française ...* p. 923.

²⁹ Cette carte est reproduite en page 183 du catalogue de l'exposition *Mutation*, CAPC de Bordeaux (26 octobre 2001- 6 janvier 2002), éd. Arc en rêve architecture, 2001.

³⁰ Rem KOOLHAAS, dans : *Mutation*, cat. exp., *ibid.*, p. 182.

modélisation s'intègre-t-elle à un espace d'opération qui est celui de la conception. Elle construit un point de vue d'ensemble - complètement artificiel - sur les données d'un problème. Cette mise en équation adapte la forme du modèle au programme de l'étude.

Pour reprendre l'exemple de la maquette, si celle-ci reproduit un objet, elle peut aussi être une partie intégrante du processus de recherche. Elle permet d'expérimenter la possibilité physique d'une construction, d'un matériau, de tester une faisabilité. On pense aux maquettes utilisées dans l'ingénierie pour mesurer la résistance d'un bâtiment, un avion, un bateau, les contraintes que subira une construction. La forme d'un projet, notamment dans l'aéronautique peut être complètement dictée par des calculs effectués sur plusieurs modèles successifs. On simule la contrainte de l'environnement : souffle, houle, tremblement de terre. Pour reprendre l'expression de Marie-Ange Brayer, « *ce qui [s'expose alors] à travers la maquette c'est le processus* »³¹.

Au XX^{ème} siècle, en Architecture et en Art, le modèle a été abondamment utilisé à cet effet. Philippe Boudon, dans son livre *Conception*, évoque le statut des « espaces de représentation » en architecture : « *Par les termes [espaces de représentation] on peut entendre la matérialité [papier + notation] et sa fonction de représentation. Mais ces représentations servent, en même temps que de représentation des objets projetés [...] de support aux opérations de conception de cet objet. La conception est ici représentation d'un objet à venir, mais aussi support d'opérations de conception, et l'espace de représentation est aussi le lieu d'opérations qui sont celles d'un espace de conception.* »³²

L'auteur dégage ensuite trois renvois possibles quand on use du terme « d'espace » en architecture, et qui correspondent pour nous à trois lieux possibles du modèle : « *1) L'espace réel, selon l'usage courant du terme et, en particulier celui des architectes. 2) L'espace de représentation qu'il faut distinguer de l'espace réel dans le cas de l'architecture [...] 3) Un espace d'opérations, qui réunirait l'espace des coups de marteaux du sculpteur et celui des opérations de conception [...] de l'architecte, non plus espace empirique, comme les précédents, mais « espace théoriquement constitué des opérations identifiables de la conception ».* »³³

Ici Boudon définit un espace spécifique du modèle, essentiellement théorique, qui confond l'objet dans les « opérations de la conception ». La forme du modèle apparaît comme un état transitoire du processus de recherche, une forme réflexive susceptible de revenir sans cesse sur elle-même. Il se dessine un grand réseau dans lequel prennent place de multiples chaînes d'opérations, jalonnées d'arrêts, de points d'accroches prototypiques, laissés en suspend, à reprendre ou abandonnés. La chaîne des opérations et l'image d'une cartographie de la pratique, à l'instar de la carte de Gilles Deleuze et Félix Guattari, le

³¹ BRAYER, dans : « Un objet « modèle »... », *op. cit.*, p.21.

³² Philippe BOUDON, dans : *Conception*, Paris, éd. de La Villette, 2004, p.46.

³³ *Ibid.*

modèle n'est qu'objet de relation - connexion des champs, relation au réel, objet de communication : « *La carte [...] est tout entière tournée vers une expérimentation en prise avec le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou encore comme une médiation.* »³⁴ Deleuze et Guattari opposent le principe de cartographie à celui de décalcomanie. La carte est assimilée à un « rhizome » qui « n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. »³⁵ Elle est un objet dynamique en prise directe avec le réel, qui invente un rapport au monde, ou plus exactement un système de relation. Le modèle a donc ceci de particulier, qu'en lui, forme et fonction sont intimement confondues. Nous suggérons plus haut, en évoquant la relation entre Géricault et Delacroix, que l'artiste est un « opérateur de sens ». Si on suit la définition de Nicolas Bourriaud, pour qui l'artiste contemporain est un « sémionaute », un inventeur de « trajectoire entre les signes »³⁶, on reconnaît une parenté évidente avec les principes d'hétérogénéité rhizomatique définis par Deleuze et Guattari : « *Dans un rhizome [...] des chaînons sémiotiques de toute nature y sont connectés à des modes d'encodages très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques, etc..., [...] Les agencements collectifs d'énonciation fonctionnent en effet directement dans les agencements machiniques, et l'on ne peut pas établir de coupures radicales entre les régimes des signes et leurs objets.* »³⁷. Le modèle correspond à cet « agencement machinique », c'est « une machine à voir » au sens où pouvait l'être la perspective albertienne : il invente un espace, définit un point de vue et un mode de relation au réel, permet d'en donner une image. Sa forme n'est pas attachée à un champ disciplinaire, c'est un lieu théorique qui permet la circulation entre les champs, la mise en relation de différents « plans » du discours. Pour Deleuze et Guattari, le livre est un « agencement machinique », au même titre qu'un tableau ou une carte. Forme « délocalisée et reproductible » du discours, relevant « d'un strict système de norme culturelle » selon Françoise Choay³⁸, la fonction du modèle se confond dans ses représentations : il est l'image méthodique, presque transparente en un sens, d'un rapport au monde et à la fois un révélateur de la logique « technique » à l'œuvre - celle des « agencements machiniques ».

³⁴ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, dans : *Rhizome, introduction*, Paris, éd. de Minuit, 1976, p. 37.

³⁵ *Ibid.* p.35.

³⁶ Nicolas BOURRIAUD, dans : *L'esthétique relationnelle, op. cit.*, p. 117.

³⁷ DELEUZE et GUATTARI, *op. cit.*, p.18,19.

³⁸ Françoise CHOAY, dans : *La règle et le modèle*, Paris, éd. du Seuil, 1980, p.165.

Depuis le ready-made de Marcel Duchamp, la représentation artistique prenait moins la forme d'une image que celle d'une hypothèse placée en exposition. En vertu des lois de l'analogie, l'artiste se faisait alors l'inventeur d'une machine théorique à court-circuiter le modèle en cours, à réinvestir les modalités du discours. L'espace du modèle, interstice conceptuel entre l'objet et son image, apparaît dans le contexte contemporain comme un lieu possible de la représentation. Il permet de toucher le réel au plus près, non dans son image, mais dans la mécanique complexe qui structure et façonne ses définitions.



L'EXORCISTE À L'ŒUVRE
ICONOGRAPHIE DE LA DÉLIVRANCE DÉMONIAQUE DANS
L'OCCIDENT MÉDIÉVAL¹

PIERRE BRIMBERT

La représentation de la délivrance démoniaque : la contrainte des choix

La définition de l'exorcisme et de ce qu'on considère être ou non, selon les cas, sa représentation n'est pas des plus aisées à formuler. Ainsi, la signification originelle du terme est très globale : pratique religieuse ou magique dirigée contre le(s) démon(s). Si l'on s'en tient à cette conception, un saint retiré dans le désert pour lutter contre les tourments de son âme et repoussant le diable par le jeûne, la prière ou tout autre pratique ascétique, réalise aussi une délivrance démoniaque. L'acception que nous avons adoptée est, elle, plus ciblée : il y a exorcisme lorsqu'une personne, un animal, un objet ou une chose immatérielle – par exemple, les vents – ont été investis du démon² et qu'une autorité en la matière cherche ou parvient à les en délivrer. Pour autant, le problème de définition du sujet traité n'est pas entièrement résolu ; d'autres précisions sont, de fait, indispensables. En effet, nombre de sources médiévales dépeignent

¹ Cet article a pour origine le mémoire de Master : *L'exorciste à l'œuvre. Iconographie de la délivrance démoniaque*, Université Libre de Bruxelles, 2010 (Dir.: Jacqueline LECLERCQ-MARX)

² Notons qu'il ne faut pourtant pas toujours qu'une personne, un bien, une chose, un animal soient investis du démon pour qu'ils soient possédés et pour qu'un exorcisme puisse avoir lieu, comme en témoigne ce texte relatif à saint Martin : « Il brillait par sa puissance à chasser les démons. Voyant un jour une vache qui était possédée, et qui causait de grands dommages, il la força de s'arrêter, en levant le doigt. Puis, lorsqu'il aperçut le démon assis sur son dos, il lui cria : « Éloigne-toi de là, et cesse de tourmenter cette bête innocente ! » Aussitôt le démon s'enfuit et la vache, après s'être agenouillée devant le saint, rejoignit son troupeau. » Le démon n'a donc pas incorporé le corps de la vache qui est pourtant possédée. In J. DE VORAGINE, *La Légende dorée*, Seuil, coll. Point Sagesses, Paris, 1998, pp. 624-625.

des guérisons de malades ou d'infirmes. Toute la difficulté réside dans le fait de savoir si cette maladie ou infirmité est liée, dans l'esprit de l'artiste ou de l'hagiographe, à l'action de Satan, auquel cas cette rémission est bel et bien un exorcisme. D'ailleurs, le vocabulaire utilisé dans les textes d'époque pour décrire les pathologies, d'une part, et la possession, d'autre part, est fort proche, voire identique. Cela est facilement explicable : « comprise en son sens médiéval, la maladie se rapproche de la possession et, l'une comme l'autre, n'existent que par le péché des hommes³ ». Ainsi, alors que pour le médecin les gestes agressifs ou les paroles qui n'ont pas de sens sont considérés comme symptômes de la folie, les théologiens y voient le signe caractéristique d'une possession.

La question est donc complexe et a été délicate à trancher. Prenons l'exemple de la guérison d'un homme muet, applicable à d'autres cas. De nombreuses figurations de cet épisode biblique existent. Or, certaines d'entre elles n'illustrent ni démon, ni lien qui pourrait entraver les poignets ou les chevilles du malheureux⁴. Par ailleurs, il arrive que le texte ne fasse pas non plus directement référence à un possédé. Dès lors, nous avons délibérément décidé de concentrer notre propos uniquement sur les œuvres montrant explicitement le diable ou bien sur celles représentant le lunatique de manière clairement identifiable, par exemple attaché. Par ailleurs, nous avons conservé toutes les sources iconographiques pour lesquelles un texte indiquait de façon certaine qu'il s'agissait d'un muet démoniaque. En effet, les scènes ne sont pas toujours compréhensibles au premier regard, sans l'aide d'une inscription : un clerc faisant un signe de croix en direction d'un récipient contenant du sel posé sur un autel réalise-t-il une bénédiction⁵ ou un exorcisme ?

L'exorcisme : de la pratique ancestrale à son usage récurrent au Moyen Âge central et au Bas Moyen Âge

Tout d'abord, il faut garder à l'esprit que l'exorcisme n'est pas l'apanage de l'époque médiévale. Ainsi, il était déjà présent au II^e millénaire av. J.-C. en Mésopotamie. En Égypte, sa pratique se caractérisait par le transfert du mal tourmentant l'homme à un animal ou à un objet. Par ailleurs, les Juifs

³ F. CHAVE-MAHIR, *Une parole au service de l'unité. L'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident (X^e-XIV^e s.)*, Thèse en Histoire sous la direction de N. Beriou, Université Lumière-Lyon II, (Dactyl.), 2004, p. 31. Publication en ligne [http://these.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2004/chave-mahir_ffp=0&a=top]. Un ouvrage reprenant la thèse retravaillée est sorti de presse en 2011 : F. CHAVE-MAHIR, *L'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident, X^e-XIV^e siècle*, Brepols, Turnhout, 2011.

⁴ En effet, comme nous le verrons par la suite, il s'agit d'un élément récurrent, marqueur de la possession.

⁵ F. CABROL et H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, tome 2, vol. 1, Letouzey et Ané, Paris, 1913, col. 671 : « Action accomplie par un homme que l'Église a investi d'un pouvoir divin, et dont l'effet est d'appeler, par la prière, la faveur divine sur les personnes ou sur les choses ».

ont eux aussi des pratiques exorcistiques avérées, notamment basées sur la vertu purificatrice de l'eau. Ainsi, le rite chrétien du baptême, visant à chasser Satan au profit de l'Esprit-Saint, est probablement un héritage de ces traditions judaïques.

D'après les textes, dès le Haut Moyen Âge, l'exorcisme se développe principalement dans le cadre de ces rites baptismaux. L'expulsion du démon revêt alors une symbolique très forte : au-delà de la délivrance du possédé, c'est la lutte de l'Église contre le paganisme qui surgit. En réalité, la conversion est supposée engendrer *de facto* le recouvrement des sens et la rémission de « l'aveuglement » provoqué par la vénération des dieux antiques. Cependant, fait surprenant, les artistes ne feront pas de ce type d'exorcisme leur thème de prédilection. Ainsi, dans la tradition chrétienne, l'exorcisme n'est donc pas uniquement, comme on l'imagine trop souvent aujourd'hui, le fait de libérer un homme du diable. De même que le baptême est aussi un exorcisme, le démon peut être chassé d'objets, d'animaux, ainsi que de choses immatérielles à l'instar du vent. Ce sont d'ailleurs ces délivrances qui ont dominé – dans les textes en tout cas – le début du christianisme. Ce rituel particulier fait l'objet d'une mise par écrit au moins dès le VIII^e siècle : « le plus ancien recueil d'adjurations sur les choses de la liturgie romaine se trouve dans le sacramentaire gélasien ancien (c. 750)⁶ ». La chose devient un être. Et il faut en expulser le diable via la prière et l'invocation de l'Esprit-Saint qui doit prendre la place du Malin. Cependant, très rapidement, ce procédé va prendre une nouvelle signification : « À un moment inconnu, mais peut-être très tôt dans l'histoire du christianisme, l'exorcisme des possédés est devenu une pratique à part entière, distincte de l'exorcisme baptismal et de l'exorcisme sur les choses, mais fortement imprégné de ces actions et utilisant souvent les mêmes formules. Face au problème des malades dont le comportement trahit la présence du diable et que des médecins sont impuissants à guérir, l'Église trouve une réponse qui s'exerce à la fois dans le domaine du miracle et dans celui de la liturgie⁷ ».

Mais c'est bien le Nouveau Testament qui inspirera largement les concepteurs des œuvres liées à cette thématique : les exorcismes christiques sont, dès le III^e siècle, prépondérants, sinon exclusifs : « L'omniprésence du diable dans le Nouveau Testament se manifeste de façon spectaculaire par la multiplication des cas de possession, qui donnent au Christ et à ses disciples l'occasion de manifester leur pouvoir de chasser les démons. [...] Un premier trait frappant est la banalisation d'un phénomène jusque-là inconnu : à en croire les Évangiles, la possession diabolique est aussi courante que le rhume [!] et n'étonne personne : Jésus et ses disciples chassent les démons de façon routinière [...]⁸ ».

⁶ F. CHAVE-MAHIR, *Une parole au service de l'unité...*, p. 49.

⁷ F. CHAVE-MAHIR, *Une parole au service de l'unité...*, pp. 64-65.

⁸ G. MINOIS, *Le diable*, PUF, Paris, 1998, p. 25 (Que sais-je ? 3423).

À partir du IX^e siècle, l'iconographie évolue : pour la première fois, une délivrance effectuée par un saint est proposée⁹. Il est étonnant que cela soit si tardif car Florence Chave-Mahir note qu'entre le VI^e et le VIII^e siècle, le nombre d'exorcismes décrits dans les récits hagiographiques est relativement important. Au niveau de l'Art, le phénomène ne prendra son envol qu'avec le temps : au XI^e siècle, la moitié des exorcismes est, d'après les sources iconographiques que nous avons rassemblées, le fait d'un saint, tandis qu'au XV^e siècle plus de soixante pour cent d'entre eux sont de ce type ! Ainsi, tout au long du Moyen Âge, certains hommes vont s'efforcer d'imiter le Seigneur et ses méthodes. Les saints et saintes deviendront alors à leur tour exorcistes, car ce miracle où ils conjurent le diable au nom de Dieu est le « charisme par excellence contre les forces du mal¹⁰ ». Dès lors, ces prodiges seront très prisés par les hagiographes, qui attribueront à leurs « héros » ces pouvoirs apotropaiques, durant toute l'époque médiévale.

Explication par l'iconographie de l'origine du pouvoir exorcistique

Il est incontestable que l'exorcisme a connu un certain succès artistique durant la période médiévale. La majorité des figurations sont des enluminures. Deux hypothèses nous permettent d'expliquer cette situation : d'un côté, le parchemin est un matériau relativement pérenne ; de l'autre, les écrits bibliques et hagiographiques, pour mettre en lumière le texte, se doivent de figurer les exorcismes qu'ils décrivent. En effet, ces derniers sont, pour l'Église, un moyen de mettre en avant sa toute-puissance. Plus le démoniaque sera agressif et le démon monstrueusement terrifiant, plus le pouvoir de l'exorciste sera magnifié. Or, ce dernier est – à une exception près (sur laquelle nous reviendrons) – toujours une figure religieuse : il peut s'agir du Christ lui-même (majoritairement dans l'iconographie des premiers siècles), de saints (qui « prendront le relais » et deviendront prépondérants par la suite), de moines ou de clercs.

Penchons-nous sur quelques cas évocateurs des différents protagonistes de la délivrance démoniaque : le Christ et les possédés de Gerasa, saint Mathurin et saint Gervais, sainte Marine et pour finir, les cas spécifiques du prêtre-auteur et de Galaad. Pour chacun de ces exemples, nous choisirons l'une ou l'autre source à partir desquelles nous expliquerons l'histoire et la représentation qui en découle.

⁹ Sacramentaire de Drogon, Paris, BnF, ms. lat. 9428, f. 91 (Metz, IX^e s.).

¹⁰ F. CHAVE-MAHIR, « Exorcisme », in C. Gouvard, A. de Libera, M. Zink, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Quadriga/PUF, Paris, 2002, p. 507.

- *Le Christ et les possédés de Gerasa*

Choisissons deux exemples pour illustrer cet épisode biblique relaté par trois Évangélistes : Matthieu (8, 28-34), Marc (5, 1-20) et Luc (8, 26-39).

La première source est le folio 88v de l'Évangile d'Otton III (fin du X^e siècle) conservé dans le Trésor de la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle¹¹ [fig. 1]. Il s'agit d'une enluminure en pleine page. L'épisode s'insère dans un cadre architectural formé, sur les côtés, par deux colonnes soutenant un arc en plein cintre. Trois plans se superposent. Dans le champ supérieur, la ville de Gerasa, colorée, s'étend sur un fond doré. On y aperçoit des bâtiments,



Fig. 1 : Aix-la-Chapelle, Trésor de la Cathédrale, Évangile d'Otton III, f. 88v (990-1002).

¹¹ Aix-la-Chapelle, Trésor de la Cathédrale, Évangile d'Otton III, f. 88v (990-1002).

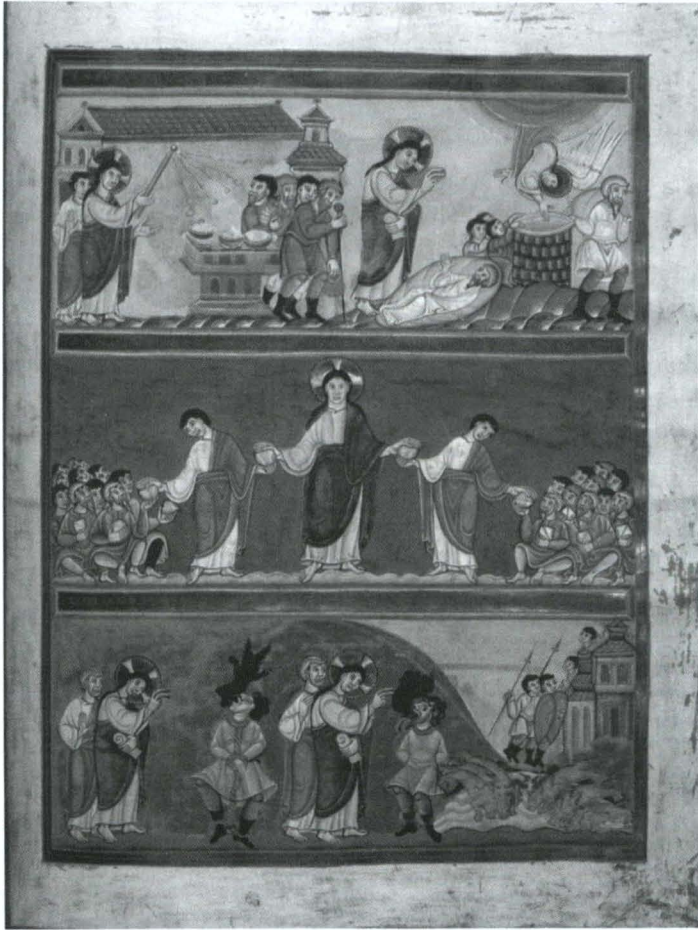
des murailles au-dessus desquelles apparaissent cinq bustes de personnages aux dimensions gigantesques en comparaison avec les constructions qui les entourent. À droite, deux bergers s'apprêtent à entrer dans la ville. Dans le plan médian, trois apôtres, le Christ et le possédé prennent pied sur un amas de rochers qui s'entremêlent avec ce qui ressemble à des cercueils de bois. Un des disciples tend la main pour inviter le lecteur à observer l'efficacité de Jésus. Celui-ci, vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau rouge qu'il tient de la main gauche, bénit le possédé de la droite. Le démoniaque, tout près de lui, est vêtu d'un pagne presque noir. Il est attaché aux chevilles par des anneaux et, plus discrètement, aux poignets. Ces liens semblent indispensables car d'après les Évangélistes précités, le démoniaque est dangereux. Marc et Luc signalent d'ailleurs que la population a tenté – en vain – de l'enchaîner aux mains et aux pieds afin de le maîtriser. Le crâne du possédé est presque rasé. De sa bouche, s'extirpe un tout petit démon, très svelte et dessiné tout en finesse. Il est de couleur foncée, et ailé. Dans le champ inférieur, trois porcs se jettent des rochers, irrités par des démons noirs et pourvus d'ailes qui les chevauchent et qui sont en partie effacés. Un autre animal au corps entièrement recroquevillé, gueule béante, a déjà succombé, noyé. Dans les flots fortement agités, nagent quatre poissons.

D'après Mathieu, Marc et Luc, le Christ est accompagné de ses disciples lorsqu'il débarque à Gerasa. Rien d'étonnant donc à ce qu'il soit figuré aux côtés de trois d'entre eux. Il vient de naviguer en leur compagnie sur un lac aux flots agités par une tempête, qu'il a apaisée d'un geste. Plus singulière est la présence de cercueils, qui rappellent que le démoniaque vit en marge de la ville de Gerasa, parmi les sépultures. La présence de porcs est liée à celle des démons puisque ce sont ces derniers qui, se rendant compte du caractère inéluctable de leur sort, demandent au Christ de leur accorder la faveur de pouvoir investir un troupeau de porcs tout proche¹². Dans les Évangiles synoptiques, ces animaux se précipitent d'une falaise et se noient. Dans le cas qui nous occupe, cette falaise n'est pas représentée, sinon par des rochers, situés au même niveau que l'eau. Les bergers ayant assisté au miracle courent alors vers la ville de Gerasa – et d'après Marc et Luc, vont avertir les habitants des fermes de cette nouvelle bouleversante. Tous se rendent sur le lieu du prodige et l'effroi les gagne : Marc et Luc rapportent que le possédé est désormais habillé, calme et qu'il a retrouvé « son bon sens ». L'artiste préfère ici montrer le moment le plus terrible de l'histoire et le plus spectaculaire, c'est-à-dire celui pendant lequel Jésus parvient à en extraire le démon. Cependant, d'autres artistes choisiront plutôt de montrer l'apaisement¹³. Terrassée par la peur de cet étrange revirement, la population supplie alors le Christ de partir. Luc est le seul à faire état de la demande formulée par le démoniaque à Jésus de rester,

¹² Signalons d'ailleurs l'interprétation exégétique de tous les éléments de l'épisode de Gerasa donnée par A. CHOURAQUI dans son *Univers de la Bible*, t. 8, Lidis, Paris, 1986.

¹³ Voir, par exemple, Breviari d'Amor, Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 1351, f. 144v, Matfre Ermengaud, esquisse (XIV^e s.).

Fig. 2 :
Évangélaire
d'Echternach,
Nuremberg,
Germanisches
Nationalmuseum,
ms. 156142, f.
53 (Echternach,
c. 1045).



ce qu'il refusera. Avant de les quitter, il le pria par contre de bien vouloir répandre parmi les siens la nouvelle du prodige.

L'autre enluminure retenue est issue de l'Évangélaire d'Echternach, conservé au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg et datant de c. 1045¹⁴ [fig. 2]. Le troisième bandeau illustre de manière incontestable la version de Marc, car il est le seul Évangéliste qui affirme que les possédés sont au nombre de deux. De nombreux éléments ne laissent planer aucun doute sur l'identification de la scène : la ville de Gerasa et les pâtres qui avertissent les habitants du miracle, l'inscription surmontant ce registre, le Christ accompagné d'un apôtre qui observe les prodiges – l'exorcisme est double puisqu'il y a deux

¹⁴ Évangélaire d'Echternach, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, ms. 156142, f. 53 (Echternach, c. 1045).

possédés – le lac avec les cochons qui s’y précipitent de manière étrangement ordonnée. À noter aussi la falaise qui est très marquée et qui ne donne pourtant pas l’impression que les porcs se soient jetés de son sommet. Contrairement à l’Évangélaire d’Otton III, aucune sépulture n’est signalée d’une quelconque manière. Remarquons, par contre, la diversité des démons qui s’échappent de la bouche des possédés : l’un d’eux semble d’ailleurs sortir sous la forme de fumée plutôt que sous celle d’un diabolin en chair et en os.

- *Saint Mathurin et saint Gervais*

Voici deux saints qui symbolisent parfaitement la manière dont on met habituellement en scène les exorcismes. Ce qui rend les deux œuvres sélectionnées particulièrement remarquables, c’est leur matériau : il s’agit de sculptures de calcaire peint ou de bois, en ronde-bosse. Or, il est assez rare d’en trouver avec un exorciste à l’œuvre.

La qualité de la sculpture de saint Gervais¹⁵ [fig. 3], conservée au Walters Art Museum de Baltimore, et son état de conservation exceptionnel méritent d’autant plus qu’on s’y arrête. Le saint homme, en habit de prêtre, est debout,



Fig. 3 : Statue de saint Gervais, Baltimore, The Walters Art Museum, Calcaire peint, n° d’inventaire 27 284 (Hôpital d’Abbeville, 1484-1492).

¹⁵ Statue de saint Gervais, Baltimore, The Walters Art Museum, Calcaire peint, n° d’inventaire 27 284 (Hôpital d’Abbeville, 1484-1492).

la main droite levée faisant un signe de croix. De la gauche, il tient le poignet droit d'une jeune fille agenouillée à ses pieds, enchaînée, et manifestement possédée, les cheveux défaits pendant jusqu'aux cuisses. Elle se voit libérée du démon. Celui-ci, avec une tête de singe, cornu, a en bouche une partie des chaînes qui entravent les poignets de la démoniaque. Soit il tente de les avaler, soit elles lui sortent de la gueule.

Les représentations liées à l'histoire de saint Mathurin sont, quant à elles, plus répandues. Il a en effet réalisé un exorcisme qui l'a rendu très populaire : le démon avait investi Théodora, fille de l'empereur Maximien. L'esprit malin prie, via la princesse, le saint de venir jusqu'à Rome la délivrer, ce qu'il parvient à faire. Le démon a d'ailleurs affirmé que seul Mathurin pourrait le chasser. Ce récit est à l'origine de plusieurs enluminures mais se retrouve aussi sur d'autres supports : médailles de pèlerinage, peintures murales, statues en bois ou en pierre, méreaux, ...

La sculpture du XV^e siècle conservée au musée Flaubert et d'Histoire de la médecine de Rouen¹⁶ [fig. 4] est fort particulière, car très détaillée. On peut en effet constater assez aisément, malgré son piètre état de conservation, que nombre de caractéristiques du miracle sont mises en évidence : présence de



Fig. 4 : Statue de saint Mathurin, Rouen, Musée Flaubert et d'Histoire de la médecine, n° d'inv. 997.2.650 OA (XV^e-XVI^e s., H. 84 ; L. base 27 ; Pr. base 17).

¹⁶ Statue de saint Mathurin, Rouen, Musée Flaubert et d'Histoire de la médecine, n° d'inv. 997.2.650 OA (XV^e-XVI^e s., H. 84 ; L. base 27 ; Pr. base 17).

menottes, d'un esprit malin, et le bras droit du saint levé, probablement occupé à faire le signe de croix – l'avant-bras est manquant. Théodora, sculptée de profil, est de taille beaucoup plus modeste. Ils sont collés l'un à l'autre, Mathurin tenant d'ailleurs lui-même les mains de la possédée. Le démon qui est chassé fuit en s'agrippant aux vêtements du saint. De couleur foncée, il ressemble à un crapaud pourvu d'une longue queue.

- *Sainte Marine*

Comparativement aux saints, les saintes n'occupent qu'une place marginale, voire insignifiante dans les représentations d'exorcismes réalisés de leur vivant. Les saintes Radegonde et Catherine font donc figure d'exception.

Marine, quant à elle, s'est transformée en thaumaturge après sa mort. La plus ancienne trace d'exorcisme à proximité d'un tombeau que nous ayons



Fig. 5 : Paris, BnF, ms. fr. 51, f. 201v, Miracle sur la tombe de sainte Marine (XV^e s.).

trouvée est en effet liée à l'histoire de cette sainte. Elle est peinte dans un manuscrit du XV^e siècle de la Bibliothèque nationale de France¹⁷ [fig. 5]. Pour comprendre la raison et les circonstances de ce miracle, il nous faut nous plonger dans le récit de sa *Vita*. Sainte Marine, à la demande de son père entré dans un monastère, prend l'habit d'un homme pour être reçue dans le lieu où son géniteur réside. Alors que les années passent, elle n'a toujours pas révélé qu'elle est une femme. Lors des travaux des champs, il lui arrive de loger chez un paysan et sa fille. Cette dernière, tombée enceinte suite aux relations qu'elle avait entretenues avec un soldat, accuse sainte Marine de viol. La sainte est dès lors chassée du monastère. Après plusieurs années de pénitence et de vie très humble, et comme ils la considèrent toujours comme étant un homme, les frères acceptent qu'elle réintègre l'abbaye. Mais à sa mort, ils se rendent compte qu'elle n'en est incontestablement pas un. Elle est alors ensevelie avec beaucoup d'honneur au vu de sa vie exemplaire et car elle n'avait pas voulu dénoncer la fautive malgré le fait qu'elle a été injustement accusée de viol. La fille qui l'avait incriminée à tort a entre-temps été possédée du démon. Elle est amenée près du tombeau de la sainte qui l'en délivre¹⁸.

L'enluminure étudiée égrène les événements les plus marquants de la vie de la sainte. L'histoire commence en bas : Marine est accusée de viol par une jeune fille ; à droite, l'enfant du soi-disant viol, dès qu'il est sevré, est confié au monastère. En haut, à droite, la sainte est représentée nue sur son lit de mort, entourée des autres frères et de l'abbé du monastère. À gauche, après qu'elle ait été placée dans son tombeau (assez sobre), la dame qui l'avait accusée de viol s'y présente forcée et contrainte, mains liées et maintenue agenouillée par deux moines tonsurés et en robe de bure noire. Elle se tient tête renversée et se voit manifestement délivrée du démon, même s'il n'est pas représenté. D'une certaine manière, sa libération correspond à l'absolution de sainte Marine pour son mensonge.

- *Le cas spécifique du prêtre-auteur*

Les exorcismes réalisés par des clercs issus d'ordres mineurs ne sont pas très répandus dans l'iconographie, bien que plusieurs exemples nous soient parvenus. Nous ne voyons que très rarement ces « simples » ministres du culte délivrer un démoniaque (ce « privilège » est essentiellement réservé au Christ et aux saints). Une fois n'est pas coutume, c'est dans la littérature profane que nous en trouvons des mentions et des représentations explicites.

L'enluminure de notre premier document iconographique, datant des années 1280-1290, est issue du manuscrit français 95 de la Bibliothèque nationale de France¹⁹ [fig. 6]. Celui-ci raconte la quête du Graal par Lancelot. L'exorcisme

¹⁷ Paris, BnF, ms. fr. 51, f. 201v, Miracle sur la tombe de sainte Marine (XV^e s.).

¹⁸ J. de VORAGINE, *La Légende ...*, pp. 299-300.

¹⁹ Histoire du Saint Graal, Paris, BnF, ms. fr. 95, f. 4v, Joseph d'Arimathie (Nord de la France, Saint-Omer ?, c. 1280-1290).

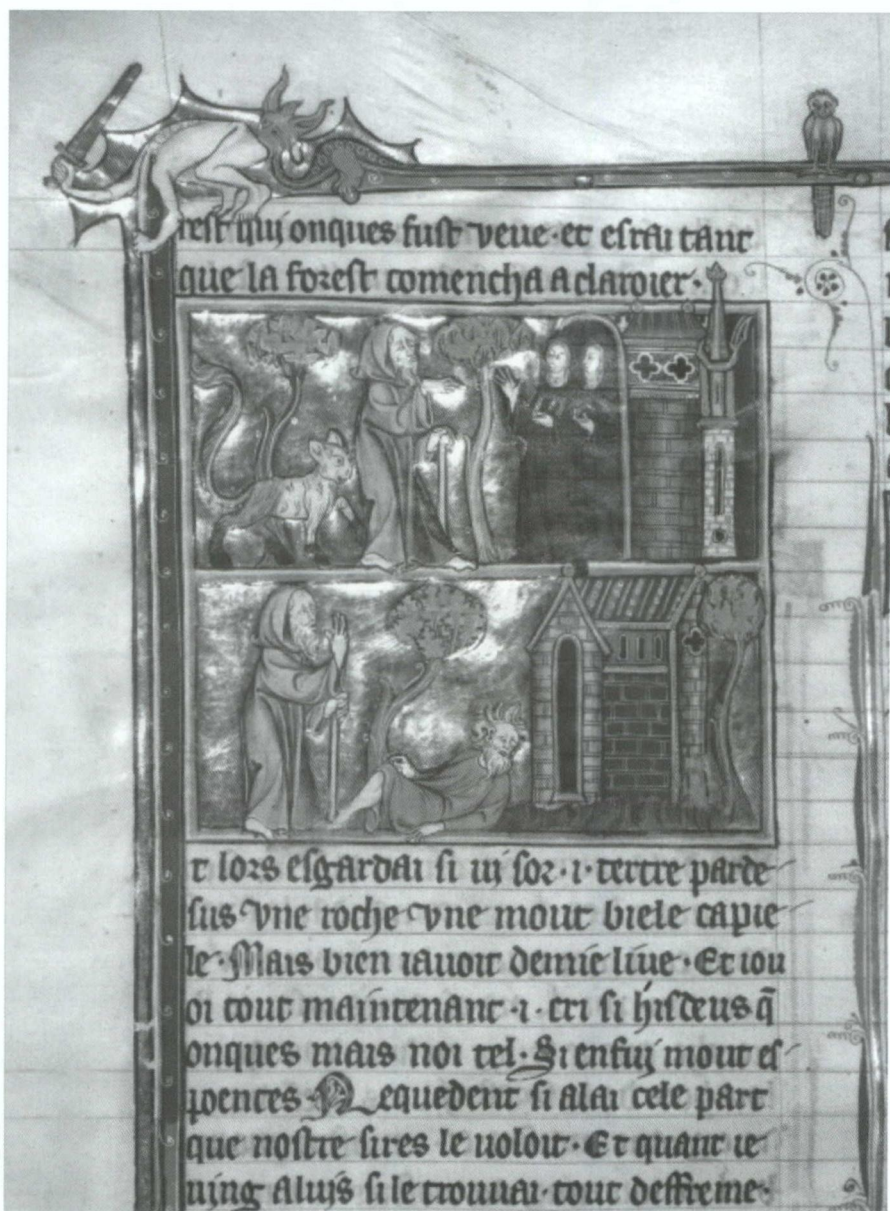


Fig. 6 : Histoire du Saint Graal, Paris, BnF, ms. fr. 95, f. 4v, Joseph d'Arimathie (Nord de la France, Saint-Omer ?, c. 1280-1290).

se produit au début du roman. En voici le contexte : l'auteur, un prêtre qui ne veut pas révéler son nom, explique comment il lui a été commandé d'écrire l'histoire du *Saint Graal*. Durant une nuit, il a la vision d'un homme d'une beauté surprenante, qui lui promet de tout lui révéler sur le dogme de la Sainte Trinité. Ce dernier lui remet un livre précieux, puis disparaît. L'homme d'Église se plonge alors dans la lecture de l'ouvrage et arrive au chapitre s'intitulant : *Ici commence le livre du Saint Graal*. Soudainement, il tombe évanoui et se sent transporté dans un monde étrange résonnant de chants divers. Une voix lui enjoint alors de se lever et d'aller rendre à Dieu ce qu'il lui doit : il décide donc de célébrer l'office. C'est à ce moment qu'un ange l'enlève, le transporte dans un endroit merveilleux où il lui montre la divine Trinité elle-même, et lui explique son mystère. Le prêtre ne doutant désormais plus aucunement du dogme, l'ange le ramène là où il l'avait pris. Le prêtre place alors précieusement dans le tabernacle le livre du *Saint Graal*. Mais le lendemain l'ouvrage a mystérieusement disparu ! Tandis qu'il médite sur cet étrange phénomène, une voix retentit soudain, l'invitant à partir à la recherche de l'objet perdu. Il se met donc en chemin et rencontre un étrange animal qui doit, d'après la voix, l'aiguiller dans sa prospection. Après diverses péripéties, l'auteur du roman aboutit dans une clairière où il trouve, sous une pierre, une lettre lui signifiant qu'il achèverait sa quête ce jour-là. La bête s'était entre temps volatilisée, mais le message lui explique toute la procédure qu'il doit encore suivre. Il se présente alors devant une chapelle et à son arrivée, comme la lettre le lui avait prédit, il entend un cri : un homme est tombé évanoui. Comme ce dernier est possédé, le prêtre veut conjurer le démon qui était en lui, mais sans effet. Il se décide finalement à entrer dans l'édifice et retrouve, sur l'autel, le livre du *Saint Graal* qu'il avait perdu. L'ayant récupéré, il parvient à faire sortir du démoniaque « une grande quantité de diables qui, à la vue du livre, s'éloignèrent en un hideux tourbillon²⁰ ». Lorsqu'il est porté près de l'autel, l'homme recouvre ses esprits et dit au prêtre qu'il est ermite et que, depuis presque trente-cinq ans, il ne mange plus que de l'herbe et des racines. Après être resté quelques jours sur place, chez cet ermite, l'auteur a une vision : le Seigneur lui demande d'écrire l'histoire du *Saint Graal* et lui signifie que le livre qu'il a reçu remontera au ciel.

L'enluminure de la Bibliothèque nationale de France, datant du XIII^e s., montre le prêtre s'appuyant sur un bâton, un animal à ses côtés. Dans le bandeau inférieur, il fait un signe de croix de la main droite en direction de l'ermite couché sur le dos à ses pieds, devant l'entrée de la chapelle. Aucun démon n'est visible.

Par contre, l'enluminure du manuscrit 9246 de la Bibliothèque royale de Belgique²¹ [fig. 7] présente pour la première fois la chapelle dans un paysage

²⁰ E. Hucher, *Le Saint Graal, ou le Joseph d'Armathie, première branche des romans de la Table ronde*, Hucher, t. 2, 1875-78, p. XIV.

²¹ Histoire du saint Graal, Bruxelles, KBR, ms. 9246, f. 6v, version de Guillaume de La Pierre (c. 1480).



Fig. 7 : Histoire du saint Graal, Bruxelles, KBR, ms. 9246, f. 6v, version de Guillaume de La Pierre (c. 1480).

à la végétation luxuriante, d'où émergent plusieurs bâtiments à l'architecture remarquable. Le prêtre-auteur maintient fermement le bras du possédé. Et, fait unique dans ce contexte, le démon est ici expulsé par la bouche du démoniaque. En effet, à l'instar de ce qui se réalise lorsque saint Martin de Tours délivre le « père de famille »²², histoire relatée par Sulpice Sévère, il arrive que le démon, plutôt que de sortir, comme très souvent dans les autres cas d'exorcisme par la bouche du possédé²³, s'en échappe par l'anus²⁴.

²² *Mélanges hagiographiques*, Épinal, Bibliothèque municipale, ms. 73, f. 5v, Martin (XII^e s.) ; Louveciennes, Église paroissiale, Verrière 2, 2^e médaillon en partant du bas, Vie de saint Martin (XIII^e-XIX^e s.) ; Chartres, Verrière de la cathédrale (c. 1215-1225) ; Tours, Cathédrale Saint-Gatien (c. 1400) ; Cathédrale d'Ély, Miséricorde (entre 1338 et 1348).

²³ Paris, BnF, ms. fr. 105, f. 2, 5, Maître de Fauvel (1^e moitié du XIV^e s.).

²⁴ *L'Estoire del Saint Graal*, Le Mans, Bibliothèque municipale, ms. 0354, f. 1 (Nord de la France, c. 1285) ; Paris, BnF, ms. fr. 105, f. 2, 5, Maître de Fauvel (1^e moitié du XIV^e s.).

- *Galaad, un exemple d'exorcisme profane ?*

Une délivrance démoniaque tout à fait hors du commun est celle effectuée par Galaad. Elle est exceptionnelle à plus d'un titre : tout d'abord de par l'objet exorcisé – un tombeau – mais aussi et surtout parce que Galaad n'est pas un clerc. Nous expliquerons d'où provient son pouvoir par la suite. Avant cela, voici le récit de ce miracle :

Galaad, à la recherche d'un tombeau, interroge un moine qui lui répond : « Je vous dirai donc qu'il y eut autrefois un cimetière tout près d'ici, où gisaient les dépouilles d'une foule de saints hommes. Il advint qu'un païen y fut mis en terre. C'était le plus déloyal chevalier qu'ait connu la Grande-Bretagne et l'être le plus satanique qu'ait porté la terre. Aussitôt qu'il fut enseveli, tous les habitants de cette abbaye virent les diables au-dessus de son tombeau, d'où il sortait une voix si pitoyable que tous ceux qui l'entendaient perdaient pendant longtemps l'usage de leurs membres. Afin de pouvoir contempler cette merveille, beaucoup de preux sont venus par ici en maintes occasions, mais il n'y eut aucun parmi eux qui ne s'en trouvât pas mal, car à peine entendaient-ils la voix qu'ils tombaient à terre sans pouvoir se relever, et d'ailleurs un certain nombre y laissa la vie²⁵». Galaad demanda alors à voir le tombeau. « Arrivé sur place, il entendit aussitôt une voix si douloureusement plaintive que c'en était merveille. Elle disait : - Hélas ! Galaad, serviteur de Jésus-Christ, reste donc loin de moi, autrement tu me chasseras de ce lieu où j'ai demeuré jusqu'à ce jour ! À ces mots, Galaad ne fut pas saisi d'épouvante, car il était plus vaillant que tout autre chevalier. Il se dirigea donc vers le tombeau et quand il s'apprêta à soulever la dalle, qu'il laissa tomber par terre, il put voir, gisant dans le tombeau, le cadavre d'un chevalier entièrement armé, une épée sur son côté avec tout l'équipement, hormis le cheval et la lance²⁶».

Il s'agit ici incontestablement d'un exorcisme. Tout d'abord, certains textes mentionnent un signe de croix réalisé avant le déplacement de la dalle. Ensuite, n'importe quel homme ne peut chasser les démons du tombeau : Galaad est muni de pouvoirs surnaturels. Après avoir exorcisé la sépulture, il « fit jeter hors du cimetière béni le corps du réprouvé qui y était enseveli. Il figura ainsi la venue du Christ vengeur au milieu de l'humanité pécheresse²⁷». Galaad est donc plus qu'un chevalier ordinaire. Il dégage une aura hors du commun : « Loin de l'attaquer, les démons s'enfuient à son approche, sa présence est un exorcisme. S'il leur livre parfois de symboliques combats, l'énormité de ses exploits y donne la mesure de sa perfection morale. Dans sa vertu point de ces défaillances ni de ces efforts qui font la dramatique beauté de la conscience

²⁵ J. VIVAS, V. SERVERAT, P. (traducteurs), *La quête du Saint Graal et la mort d'Arthur*, Ellug, 2006, p. 51.

²⁶ J. VIVAS, V. SERVERAT, P. WALTER (traducteurs), *La quête ...*, p. 52.

²⁷ A. PAUPHILET, *Étude sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Map*, Thèse pour le doctorat ès Lettres (Université de Paris), Librairie ancienne Édouard Champion, Paris, 1921, p. 5.



Fig. 8 : Paris, BnF, ms. fr. 343, f. 12 (Pavie ou Milan, c. 1380-1385).

humaine : il choisit le bien sans avoir même l'air de choisir, et comme par le mouvement spontané de sa belle âme. Bref, c'est, plus qu'un saint, un être de raison ; l'allégorie en lui a tué l'homme. Mais quelle allégorie audacieuse et poétique ! Ce justicier, ce libérateur presque tout-puissant fait nécessairement penser à Celui qui est à la fois le Rédempteur et le Juge, au Christ de l'Apocalypse [...]»²⁸.

Nous avons retenu deux sources pour illustrer ce miracle. La première figure dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale de France²⁹, d'origine italienne et réalisé aux alentours de 1380-1385 [fig. 8]. Au folio 12, figurent deux enluminures qui relatent l'histoire du chevalier Galaad. En haut, celui-ci, à cheval et accompagné d'un autre cavalier, arrive devant une église. De nombreux moines sont massés sous le porche. En bas, il est debout et fait un signe de croix en direction d'une tombe face à lui. De celle-ci s'échappe un démon, très endommagé, qui a certainement été volontairement détérioré. Derrière le chevalier, trois hommes se montrent inquiets : l'un d'eux tient même sa main devant sa bouche, comme en proie à un étonnement ou à une grande frayeur face à ce qui se déroule sous ses yeux. L'enluminure montre donc – ce qui est très rare – Galaad faisant, à l'instar d'un clerc, d'un saint ou du Christ lui-même, le signe de croix au-dessus du tombeau. La religiosité de Galaad et sa quête pieuse en font donc, au sein même de la littérature profane, un véritable saint.

La deuxième source se trouve sur un folio d'un autre manuscrit plus tardif³⁰ [fig. 9] issu, lui aussi de la BnF. Une attention toute particulière est accordée à l'aspect terrifiant du moment capital, c'est-à-dire celui où Galaad parvient à soulever la dalle qui recouvre la tombe. À l'intérieur de celle-ci, nous apercevons le heaume du défunt. De la sépulture s'échappent des flammes et de la fumée, ainsi qu'un démon brun, cornu, barbu et pourvu d'un nez crochu. La terreur qu'inspire le démon accentue, s'il le fallait encore, l'aspect héroïque du preux chevalier parvenu à ses fins.

²⁸ A. PAUPHILET, *Étude* ..., p. 141.

²⁹ Paris, BnF, ms. fr. 343, f. 12 (Pavie ou Milan, c. 1380-1385).

³⁰ Paris, BnF, ms. fr. 116, f. 615v, Évrard d'Espinques et collab. (Ahun, c. 1470).

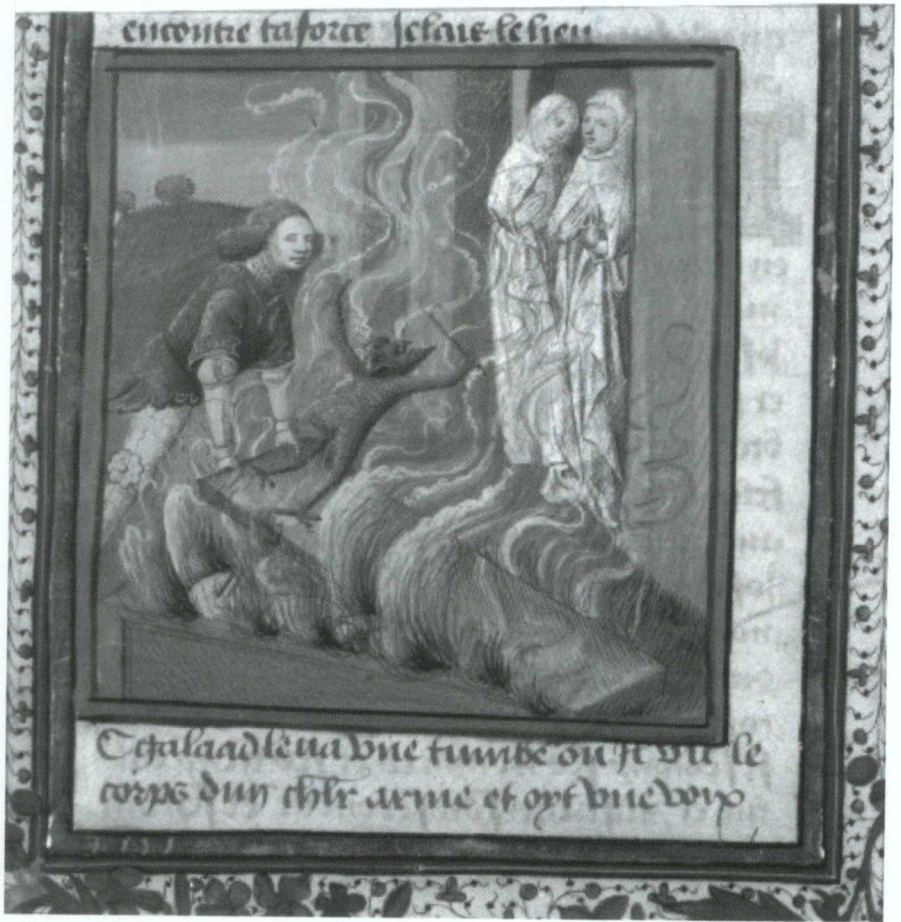


Fig. 9 : Paris, BnF, ms. fr. 116, f. 615v, Évrard d'Espinoques et collab. (Ahun, c. 1470).

Le matériel de l'exorcisme

Nous voudrions présenter ici quelques sources évocatrices du matériel utilisé lors des cérémonies d'exorcisme. Il ne s'agit pas de prétendre que ce matériel était utilisé à chaque occasion – au contraire, certains éléments sont rares ou uniques – mais bien d'en montrer la diversité. Nous n'avons pas tenté d'être exhaustif, mais nous nous attachons à mettre en évidence les éléments les plus évocateurs.

- La croix et le signe de croix

Souvent liée à la personne du Christ, la grande croix qu'il tient en l'air³¹ est significative : elle est l'élément tangible et matériel qui répète le signe adressé au possédé pour le délivrer du démon. Ses formes sont diverses. Si elle n'est pas portée en main, la croix pattée est parfois inscrite dans le nimbe du Christ³². Elle peut aussi, si elle est de petites dimensions, être utilisée par le célébrant³³. Le signe de croix, quant à lui, se fait, selon les formulaires d'exorcisme, sur le front ou même parfois sur « toutes les parties du corps », ou encore simplement dans l'air, devant le possédé.

- Le livre

Le livre³⁴ comprenant les formules rituelles à prononcer lors de la cérémonie d'exorcisme – et le *rotulus*³⁵ quand l'artiste veut insister sur le caractère archaïque de la scène qu'il représente – sont des éléments essentiels ; très souvent figurés dans les mains de l'exorciste, ils sont aussi remis pendant la cérémonie de son ordination³⁶. D'un point de vue historique, il faut attendre le XIV^e siècle pour voir les formulaires d'exorcisme réunis au sein d'un même ouvrage. Auparavant, ils étaient disséminés dans différents types de livres. Ainsi, les premières formules d'exorcisme apparaissent dans les sacramentaires dès le VIII^e siècle³⁷.

Cependant, il faudra attendre le X^e siècle pour qu'un livre contenant plusieurs rituels d'exorcisme d'une grande précision fasse son apparition, apportant pour la première fois des informations essentielles sur ceux-ci et sur le

³¹ Plat de reliure en ivoire de l'Évangélaire de Murano, Ravenne, Museo Nazionale (V^e s.).

³² Douai, Bibliothèque municipale, ms. 0250, f. 101v, initiale « O » du commentaire des psaumes (Abbaye Sainte-Rictrude de Marchiennes, c. 1150).

³³ Paris, BnF, ms. fr. 424, f. 26 (c. 1475).

³⁴ Londres, British Library, Bible moralisée, ms. Harley 1527, f. 93 (Paris, entre 1225 et 1250).

³⁵ Vatican, Biblioteca vaticana, Évangile, ms. vat. lat. 39, f. 10v (c. 1250).

³⁶ Rome, Biblioteca Casanatense, Rouleau de l'évêque Landulf, cas. 724 (B I 13 1), 724/II.C. f. 2 (c. 969) ; Avignon, Bibliothèque municipale, Pontifical romain, ms. 0203, f. 6 (Avignon ?, 1^e moitié du XIV^e s.).

³⁷ Dans les sacramentaires gélasiens de la Bibliothèque vaticane et de Gellone par exemple. In F. CHAVE-MAHIR, *Une parole au service de l'unité...*, pp. 65-73.

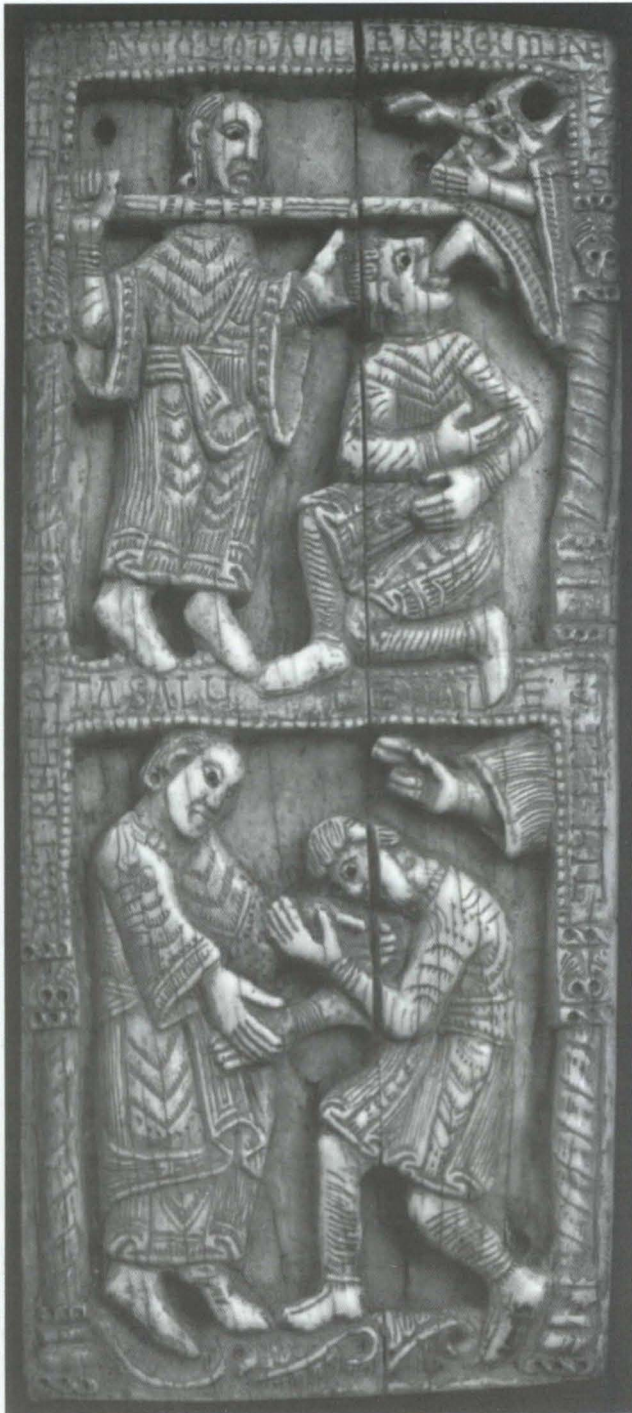


Fig. 10.
Châsse, San Millan de
la Cogolla, Oratoire du
monastère, Décor d'ivoire
(XI^e s.).

matériel nécessaire à la cérémonie : il s'agit du pontifical romano-germanique, rédigé entre 950 et 961/963 à l'abbaye Saint-Albans de Mayence. Ce dernier connaîtra une diffusion très importante. Les principaux renseignements sont indiqués en rouge. Exemple, dans le chapitre *Ad succurendum his qui a demonio vexantur* : « Tout d'abord, quand le malade qui est tourmenté du démon vient au prêtre, que le prêtre le conduise dans l'église devant l'autel et qu'il lui demande attentivement, qu'il soit homme ou femme, comment cette passion est venue. Ensuite, le prêtre s'approche de lui, se prosterne devant la croix, chante les sept psaumes de la pénitence et cette prière [...]. Après cela, il se relève de terre, le malade confesse tout à Dieu et tous ses péchés et le prêtre le réconcilie. Alors, le prêtre chante les litanies. Il purifie ensuite le sel et l'eau à l'aide de ces prières [...]. Tout d'abord, le prêtre asperge sur lui le sel et l'eau bénite avec la litanie *Asperges me* et le psaume *Miserere mei*. Le prêtre pose la main sur le sommet de la tête du malade et fait trois croix en disant [...]. De même, il le signe entre les épaules à trois reprises. Le malade fléchit son genou car il est affaibli et il se tient à la droite du prêtre. Le prêtre dit cette préface [...]»³⁸.

Avec le temps, l'exorcisme apparaît de plus en plus souvent dans les représentations comme étant le fait d'un clerc qui a devant lui, ou qui porte, un livre ouvert. Ses représentations ont souvent, par le passé, octroyé une place importante au livre, mais au XV^e siècle, cette convention va devenir la règle. Cela représente « le triomphe de la parole liturgique sur toute autre forme d'action, en particulier charismatique³⁹. Désormais, dans les représentations comme dans les faits, l'exorcisme est liturgique plus que charismatique⁴⁰».

- Les attributs vestimentaires liturgiques

Dans un autre registre, lorsqu'il s'agit de saints ou d'évêques, il est normal qu'ils portent les attributs de leur fonction puisque l'exorcisme liturgique a tendance à se développer avec le temps. Ainsi, parmi une multitude d'exemples, nous voyons, sur une des portes⁴¹ de l'église de Gniezno, saint Adalbert coiffé d'une mitre et tenant en main sa crosse épiscopale. Cette dernière montre le statut du personnage mais peut aussi servir d'arme au saint ! En effet, comme le montre la châsse de San Millan de la Cogolla⁴² [fig. 10], l'homme d'Église l'utilise son tau pour transpercer, comme s'il s'agissait d'un pieu, le corps d'un démon.

³⁸ F. CHAVE-MAHIR, *Une parole au service de l'unité...*, p. 88.

³⁹ En effet, durant le Moyen Âge, les saints exorcistes sont de deux types : les saints « charismatiques » qui chassent le démon sans long discours (ils dominent dans les *Vitae* du Haut Moyen Âge) et les saints qui « se cléricalisent », c'est-à-dire qui exorcisent en respectant un certain rituel.

⁴⁰ F. CHAVE-MAHIR, *Une parole au service de l'unité...*, p. 378.

⁴¹ Gniezno, Portes de l'église (XI^e s.).

⁴² Châsse, San Millan de la Cogolla, Oratoire du monastère, Décor d'ivoire (XI^e s.).

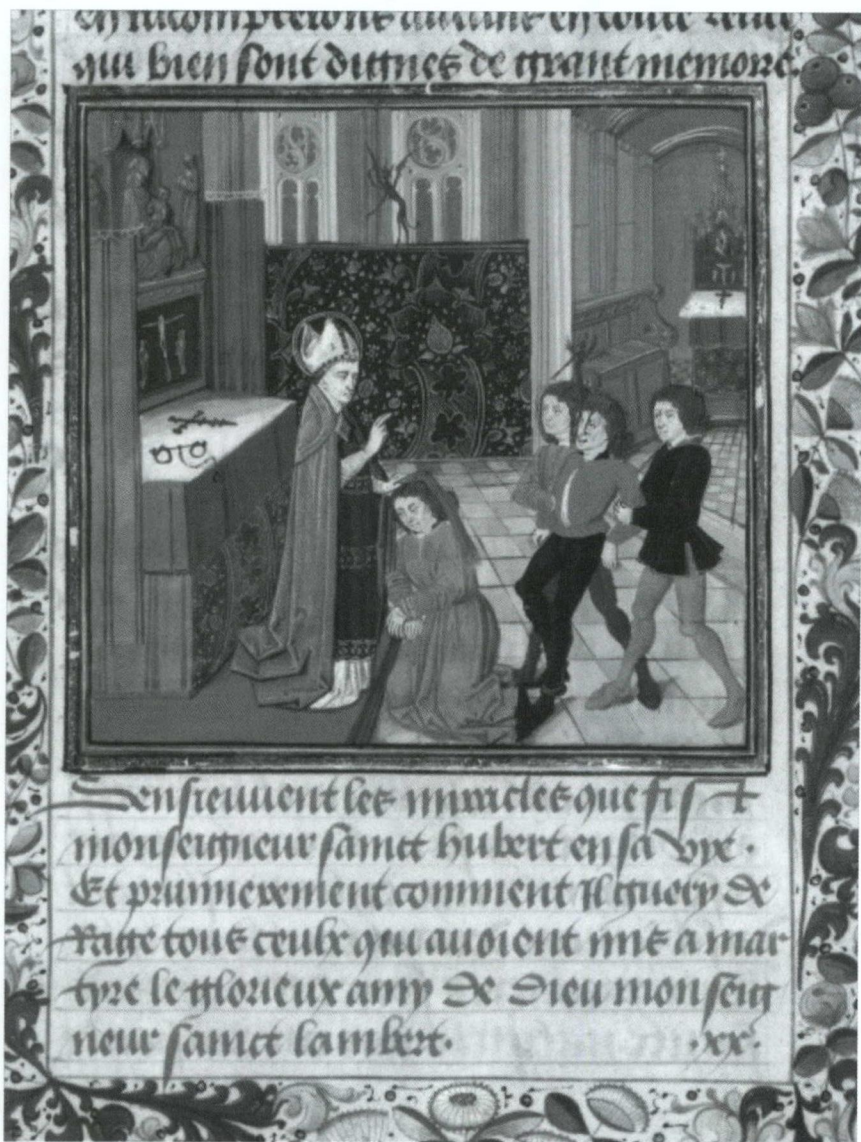


Fig. 11. Paris, BnF, ms. fr. 424, f. 26 (c. 1475).

L'étole⁴³ peut aussi être utilisée afin de maintenir le démoniaque en place ou – dans le cas de saint Hubert⁴⁴ [fig. 11] – pour guérir alors qu'un fragment de celle-ci est inséré dans le cuir chevelu du possédé via une incision ! D'ailleurs, un des principaux remèdes préconisés en cas de folie ou de rage est aussi de raser les cheveux afin d'aérer la tête et d'y poser des ventouses, onguents ou décoction. La tonsure est certainement liée aux conceptions de l'Église au sujet des femmes, de leur chevelure et du diable. Elles devaient être voilées, car les cheveux des femmes sont considérés comme des filets du démon. Lorsque couper les cheveux du fou ne suffit pas, les médecins ou chirurgiens peuvent proposer une trépanation, d'ailleurs souvent faite en forme de croix. En effet, la médecine considère que le fou souffre d'un excès de vapeurs ou d'humeurs et qu'il faut donc les évacuer. Néanmoins, cette opération est considérée comme un remède ultime lorsque tous les autres moyens (médicaments, régime alimentaire, ...) ont été mis en œuvre sans succès.

- L'huile

Dans des cas très rares, l'exorcisme a lieu lors d'une procession à l'extérieur d'un édifice⁴⁵ ou en son sein : un processionnal⁴⁶, probablement conçu pour la cathédrale de Salisbury ou de Norwich ou encore de Winchester, illustre non seulement le parcours que la procession empruntait à l'intérieur d'un des édifices, mais également le matériel qui y était lié. C'est dans ce cadre que se déroulaient les exorcismes et cérémonies de purification, comme en attestent l'huile du catéchumène et le Saint-Chrême contenus dans les récipients représentés sur les différents folios du manuscrit. Cette huile est d'ailleurs parfois elle-même exorcisée avant d'être intégrée au rituel⁴⁷.

L'huile sacrée doit être conservée avec précautions, comme par exemple dans une boîte aux saintes huiles⁴⁸ provenant de l'abbaye de Grandmont, qui contenait trois ampoules – aussi appelées chrêmeaux –, aujourd'hui disparues.

⁴³ Thann, Collégiale Saint-Thiébaud (1^e moitié du XV^e s., restaurations des XIX^e et XX^e s.) ; Nuremberg, Germanische Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm. 146, monogramme RF, Maître de l'autel de Saint-Augustin, Volet de l'autel principal de l'église Saint-Augustin ermite (1487) ; Bâle, Universitätsbibliothek, Bréviaire A.N. VI.7, f. inconnu (fin XV^e-début XVI^e s.).

⁴⁴ Paris, BnF, ms. fr. 424, f. 26 (c. 1475).

⁴⁵ Sacramentaire de Drogon, Paris, BnF, ms. lat. 9428, f. 91 (IX^e s.).

⁴⁶ Londres, British Library, ms. 57534, f. 62v, 63v, 71 (c. 1400).

⁴⁷ Paris, BnF, ms. lat. 968, f. 113v (c. 1400).

⁴⁸ Boîte aux saintes huiles, Saint-Viance, Église paroissiale, (Abbaye de Grandmont, c. 1200-1215).

- L'eau et le sel

Durant la cérémonie, l'eau et le sel servent à purifier. Ils sont eux-mêmes exorcisés⁴⁹ ou bénis⁵⁰ au préalable, comme l'indiquent les textes d'époque. Le sel peut, par ailleurs, être versé dans l'eau avant l'onction⁵¹. Cette dernière se fait soit en y plongeant l'index et le majeur et en effectuant le signe de croix ensuite, soit à l'aide d'un goupillon⁵² trempé dans un seau⁵³ d'eau bénite. Une sculpture⁵⁴ de la Cathédrale de Chartres met du reste en évidence le rôle fondamental du seau et du goupillon pour l'exorciste. Sur la cinquième archivolte sont en effet sculptées les figures des ordres mineurs⁵⁵, parmi lesquelles deux exorcistes. L'un d'eux tient un goupillon et une situle, l'autre un livre.

L'eau bénite joue bien sûr aussi un rôle essentiel dans le cadre de l'exorcisme baptismal. Elle est alors le plus fréquemment contenue, au Haut Moyen Âge en tout cas, dans une cuve⁵⁶ associée à cette cérémonie. À Renaix, en Flandre orientale, des cuves y étaient attestées. Or, ce lieu sacré était consacré à saint Hermès et y affluaient des pèlerins fous et démoniaques. Plusieurs enluminures le figurent d'ailleurs en tant qu'exorciste. Nous devons rappeler ici que l'eau et le sel sont habituellement liés aux bénédictions et ne sont donc pas l'apanage exclusif de l'exorcisme.

Mais ils ne sont pas les seuls éléments à jouer un rôle important. En effet, dans certaines *Vitae*, il est question d'eulogies – biens bénits distribués par un clerc à ses ouailles – données directement ou non par le saint à la personne investie du démon. Rien ne le montre particulièrement dans l'iconographie. Dans le même ordre d'idée, nous avons été surpris de ne jamais trouver d'encensoir ou de cierge.

- Les lieux sacrés

Amener un démoniaque dans un lieu sacré suffit parfois à chasser le malin. Dès lors, l'autel⁵⁷ est également symbole de rémission comme peuvent l'être

⁴⁹ Pontifical romain, Avignon, Bibliothèque municipale, initiale « E », ms. 0203, f. 95v (Avignon ?, 1^e moitié du XIV^e s.) ; Missel franciscain, Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 313, f. 231 (Paris, XIV^e s.).

⁵⁰ Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 0143, f. 181 (avant 1390).

⁵¹ Paris, BnF, ms. lat. 15619, f. 120v (c. 1320-1330).

⁵² Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1272, f. 143 (entre 1490 et 1518).

⁵³ Chartres, Cathédrale Notre-Dame, Baie 45 (c. 1205-1215).

⁵⁴ Chartres, Cathédrale, Façade sud, Voussure, 5^e archivolte, exorcistes (XIII^e s.).

⁵⁵ Le nombre d'ordres n'a pas toujours été identique : au début du christianisme, il n'y en a que trois – évêque, presbytre et diacre – alors qu'on en comptera jusqu'à sept par la suite : le prêtre, le diacre et le sous-diacre pour les ordres majeurs auxquels s'ajouteront le portier, le lecteur, l'exorciste et l'acolyte pour les ordres mineurs. Le sacramentaire de Marmoutier présente, au folio 1, les différents ordres et leur hiérarchie : Sacramentaire de Marmoutier, Autun, Bibliothèque municipale, ms. 19 bis, f. 1 (milieu du IX^e s.).

⁵⁶ Livre des Sentences, Vatican, Biblioteca vaticana, vat. lat. 681, f. 277v (XIV^e s.).

⁵⁷ Denver, Art Museum, Coll. Samuel H. Kress, Girolamo di Benvenuto, Huile sur bois (XV^e s.).

le tombeau d'un saint⁵⁸ ou un reliquaire⁵⁹, d'autant que tout autel contenait aussi des reliques à l'époque médiévale.

- *Les entraves*

Pour y conduire le possédé, il est parfois nécessaire de l'entraver en vue de faciliter son déplacement ou d'éviter qu'il ne s'enfuie. Cependant, une certaine latitude lui est de temps à autre laissée : il peut avoir uniquement les bras maintenus par un ou plusieurs hommes⁶⁰. Mais à d'autres moments, ce sont uniquement ses poignets qui sont enserrés dans des liens⁶¹, ce qui lui laisse toujours la possibilité de se déplacer. Dans le cas où on veut l'empêcher de s'échapper, il faut alors aussi lui lier les jambes à l'aide de cordes⁶² ou de chaînes en fer⁶³. Des possibilités plus radicales existent : l'attacher à une colonne⁶⁴, l'enfermer à l'intérieur d'une cage⁶⁵ ou dans une prison⁶⁶.

Les cordes ne sont visiblement pas toujours assez solides et il arrive qu'on mette des menottes aux possédés récalcitrants⁶⁷. Quant aux plus violents, il est parfois nécessaire d'utiliser un fouet⁶⁸ ou une discipline faite de branches sèches⁶⁹ ou de longues et larges feuilles encore vertes⁷⁰. En outre, ils sont encore utilisés pour parvenir à extraire le démon du corps investi lorsque les moyens traditionnels ne suffisent pas.

Il est à noter que la diversité des liens ne signifie pas leur usage systématique. Ainsi, sur l'ensemble de notre *corpus* constitué dans le cadre de notre mémoire, un tiers des représentations figurent les démoniaques avec une liberté totale de mouvement ! Ceux qui sont entravés aux poignets et aux chevilles ne sont que trois pour cent, ceux qui ont des menottes également. Par contre, seuls quatorze pour cent ont uniquement les poignets liés.

⁵⁸ Paris, BnF, ms. fr. 51, f. 201v (XV^e s.).

⁵⁹ Miroir historial dit du roi Jean le Bon, Paris, BnF, ms. 5080 RES, f. 223v, Vincent de Beauvais, traduit par Jean de Vignay (c. 1333-1350)

⁶⁰ Antependium de Magdebourg, Darmstadt, Landesmuseum (X^e s.).

⁶¹ Livre de prières d'Hildegarde de Bingen, Munich, Staatsbibliothek, ms. clm. 935, f. 25v (XII^e s.).

⁶² Lectionnaire, Bruxelles, KBR, ms. 9428, f. 42 (début du XI^e s.) ; Évangélaire d'Echternach, Nuremberg, Germanische Nationalmuseum, ms. 156142, f. 53 (Echternach, c. 1045).

⁶³ *Codex Egberti*, Trèves, Bibliothèque municipale, ms. 24, f. 26v (Reichenau, 977-993) ; Baltimore, saint Gervais, The Walters Art Museum, Calcaire peint, n^o d'inventaire 27 284 (Hôpital d'Abbeville, 1484-1492).

⁶⁴ New York, Pierpont Morgan Library, Psautier, ms. M. 0521, f. inconnu (1155-1160, feuille isolée).

⁶⁵ Peintures murales, La Salle les Alpes, Chapelle Saint-Barthélemy (XV^e s.).

⁶⁶ Prédelle du retable de la transfiguration, Barcelone, Cathédrale, Bernat (Bernardo) Martorell (c. 1445 - 1452).

⁶⁷ Malines, Cathédrale Saint-Rombaut, Colijn de Coter (?) (XV^e s.) ; Livre d'Heures, New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 198, f. 114 (Amiens, c. 1480).

⁶⁸ Paris, BnF, ms. lat. 8085, f. 71v (IX^e - X^e s.).

⁶⁹ Recueil d'écrits de Jean de Stavelot sur saint Benoît, Chantilly, Musée Condé, ms. 738, f. 141 (XV^e s.).

⁷⁰ Lille, Bibliothèque municipale, ms. 494-795, f. 494v (fin XV^e s.).

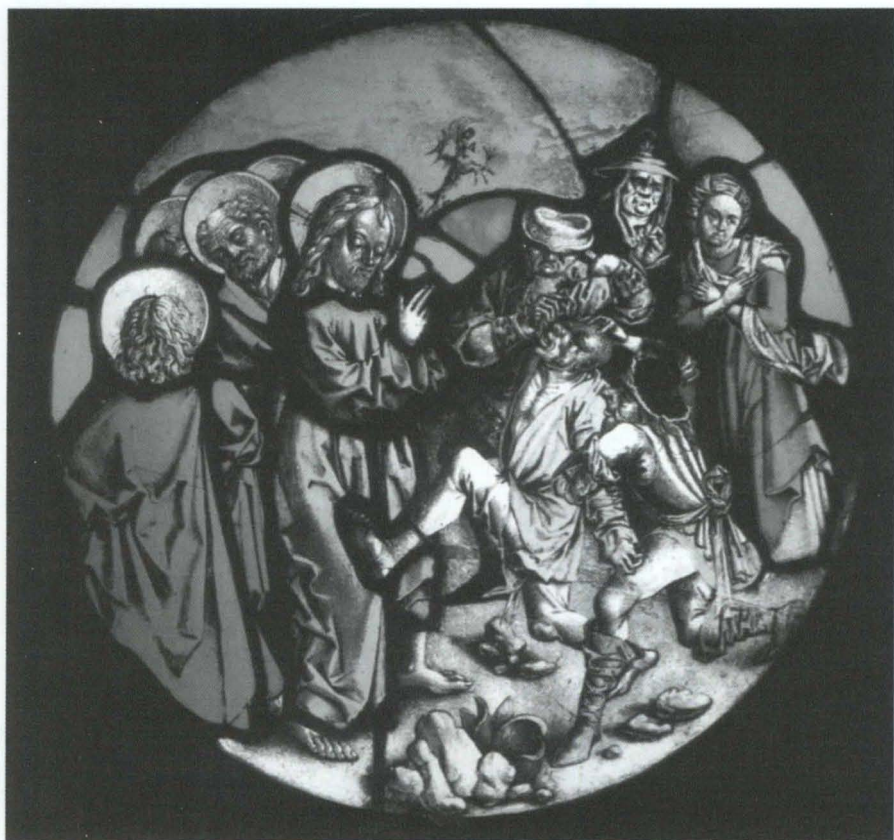


Fig. 12 : Rondel. Berlin, Kunstgewerbemuseum, anciennement dans l'Hôtel de ville d'Ulm (Strasbourg, c. 1480).

Conclusion

À travers notre étude iconographique, nous avons pu constater que l'exorcisme d'êtres humains relève très souvent des compétences de hauts dignitaires de l'Église ou de personnages prestigieux et n'est donc généralement pas le fait de « simples » exorcistes. Il y a dès lors un décalage manifeste entre les textes et les usages d'une part, et les représentations d'autre part. Par conséquent, nous constatons une forme de hiérarchisation au sommet de laquelle se trouve le Christ. En effet, les clercs, qui sont en bas de l'échelle n'exorcisent en général que des choses immatérielles et des objets. Il s'agit par conséquent d'exorcistes « subalternes », qui ne font d'ailleurs que partager avec d'autres leur pouvoir exorcistique mineur.

En ce qui concerne le possédé, il est de condition, de sexe et d'âge les plus variés. De la sorte, un gardien d'église, un cuisinier et même un prince ou une princesse sont parfois assaillis par le démon. Ce dernier ne fait pas les choses à moitié : il soumet entièrement les malheureux et annihile toute leur autonomie. Ainsi, il les pousse à la violence à travers des coups de pieds et de poings notamment⁷¹ [fig. 12], des gestes désordonnés⁷², au point qu'il faille souvent impérativement les entraver. Ils deviennent également, bien malgré eux, la proie de comportements des plus étranges : ils s'arrachent les cheveux⁷³, se déchirent les habits⁷⁴ alors que d'autres n'éprouvent même plus le besoin de s'en vêtir⁷⁵.

En outre, lorsque nous réalisons l'analyse quantitative des divers éléments qui constituent les représentations de l'exorcisme, une période nous semble particulièrement évocatrice : elle s'échelonne du XI^e au XV^e. Nous sommes en effet en mesure de remarquer, pour cette époque, que les œuvres contiennent majoritairement la représentation d'un seul possédé (dans trois quarts des cas) et d'un unique démon (septante-cinq pour cent des cas au XIV^e siècle).

Par ailleurs, il ne fait aucun doute que le XV^e siècle constitue un moment-clé, de par la diversité des sources et leur nombre significatif. Si nous devons, dès lors, établir un schéma-type des représentations de ce miracle pour ce moment, nous dirions qu'il se déroule à l'extérieur, en présence d'un seul saint qui exorcise un unique démoniaque, hors de la bouche duquel s'échappe un démon solitaire. Au moins un badaud assiste à la scène et intervient en maintenant de force le possédé. Ces œuvres sont majoritairement sur parchemin et en couleur.

⁷¹ Berlin, Kunstgewerbemuseum, anciennement dans l'Hôtel de ville d'Ulm (Strasbourg, c. 1480).

⁷² Winchester, Cathédrale, Bible III, f. 215, lettre historiée «B» (2^e moitié du XII^e s.).

⁷³ Évangile du roi Henri III, Saint-Laurent-de-l'Escorial, Real Biblioteca San Lorenzo de El Escorial. ms. vit. 17, f. 64 (Echternach, entre 1043-1045).

⁷⁴ *Dialogues* de Grégoire le Grand, Bruxelles, KBR, ms. 9916-9917, f. 52v (Abbaye Saint-Laurent de Liège, 2^e moitié du XII^e s.).

⁷⁵ New York, Pierpont Morgan Library, Psautier, ms. M. 0521, f. inconnu (1155-1160).

DESSINS RELATIFS À L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU FINISTÈRE
À BRUXELLES CONSERVÉS AU MUSÉE PLANTIN-MORETUS/
CABINET DES ESTAMPES, À ANVERS

ANNE BUYLE

I. Jean-Pierre van Bauscheit l'ancien, Projet pour le maître-autel de l'église Notre-Dame du Finistère (Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, collection Van Herck, CVH 175)

Ce dessin (fig. 1) fut publié et reproduit pour la première fois en noir et blanc par Adolf Jansen et Charles Van Herck¹ dans leur monographie consacrée aux Van Bauscheit père et fils. Il est considéré jusqu'à présent comme un projet de Jean-Pierre van Bauscheit l'ancien pour l'élaboration du maître-autel de l'église Notre-Dame du Finistère. J'ai fait état de ce dessin dans mon étude consacrée à l'église Notre-Dame du Finistère à Bruxelles², où il est aussi reproduit, en couleur. Je n'ai discuté ni l'attribution ni la destination que Charles Van Herck et Adolf Jansen ont admises à son sujet. J'ai considéré qu'il s'agissait du projet de Van Bauscheit auquel fait allusion une description sommaire contenue dans la chronique de l'église commencée en 1711³, qui

¹ Adolf JANSEN et Charles VAN HERCK, « J. P. van Bauscheit I en J. P. van Bauscheit II, Antwerpsche beeldhouwers uit de 18de eeuw », dans : *Jaarboek van de Koninklijke Oudheikundige Kring van Antwerpen*, 18, 1942, p. 35-106. Le dessin est le n° 4 du catalogue de l'œuvre de Van Bauscheit l'ancien, p. 43.

² ANNE BUYLE, *L'église Notre-Dame du Finistère à Bruxelles aux XVIII^e et XIX^e siècles. Redécouvertes et documents inédits*, [Collection Investigations 1. Inédits publiés par la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles], Bruxelles/Beauvechain, 2008, p. 87, 89 et 92.

³ Archives de la Ville de Bruxelles (AVB), Archives anciennes, 1351, f° 143 r°. Les textes de cette chronique ont été repris partiellement dans une seconde chronique commencée en 1724, qui fut conservée jusqu'il y a peu à la fabrique de l'église Notre-Dame du Finistère et qui a été déposée en 2011 aux Archives de l'État à Bruxelles-Anderlecht.



Fig. 1. Jean-Pierre van Bourscheit l'ancien, projet pour le maître-autel de l'église Notre-Dame du Finistère, 1726. Collection Charles Van Herck, Fondation Roi Baudouin, en dépôt au Museum Plantin Moretus/Prentenkabinet (CVH 175), à Anvers. © Peter Maes.

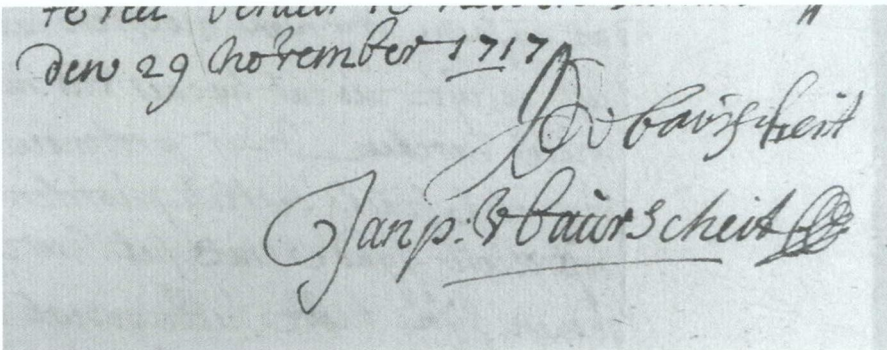
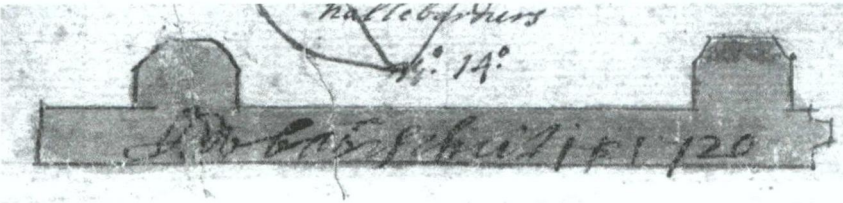


Fig. 2a. Idem, détail. Signature au recto du dessin. – 2b. Jean-Pierre van Bauscheit l'ancien, plan de la chapelle du palais du Coudenberg : détail. Signature suivie des lettres « i » et « f » ainsi que du millésime « 1720 ». © Musée de la Ville de Bruxelles-Maison du Roi. – 2c. AGR, Conseil des Finances, 193, f° 156 v° : détail. Signatures de Jean-Pierre van Bauscheit l'ancien (au-dessus) et de son fils (en-dessous).

le date du 16 avril 1726. Il constitue le n° 62 du catalogue de l'exposition *Le Baroque dévoilé* présentée à l'Hôtel de Ville de Bruxelles du 8 juin au 25 septembre 2011⁴. La notice du catalogue est signée par Alain Jacobs. Ce dernier propose d'attribuer ce dessin à Jean-Pierre van Bauscheit le jeune et suggère qu'il serait en fait un projet destiné au maître-autel de l'église Saint-Pierre à Turnhout. Il me paraît utile de faire ici une mise au point.

Premier point : Alain Jacobs parle d'une simple inscription au sujet du nom qui figure au bas du dessin, « vbauscheit » (fig. 2a), et insinue qu'elle est apocryphe. Or, la nature de cette inscription peut être précisée. Adolf Jansen et Charles Van Herck considéreraient qu'il s'agissait de la signature authentique de Jean-Pierre van Bauscheit l'ancien. En comparant l'écriture de cette inscription avec celle de nombreux exemplaires de la signature de cet artiste apposée sur des dessins ou au bas de documents d'archives tels que des lettres, plans, etc..., on constate effectivement une telle proximité dans le tracé des lettres qu'on en conclut que c'est sa signature. Il s'agit néanmoins d'une signature simplifiée, car en général la signature de Van Bauscheit l'ancien comporte les deux initiales de son prénom, c'est-à-dire 'JP' devant 'vbauscheit'. Le détail d'un document conservé aux Archives Générales du Royaume⁵ où apparaissent conjointement les signatures des Van Bauscheit père et fils - détail déjà reproduit par Frans Baudouin dans son étude de l'œuvre de Jean-Pierre van Bauscheit le jeune et dans la publication consacrée il y a quelques années aux dessins de la collection Van Herck⁶ - permet de bien différencier leurs deux signatures (fig. 2c). L'insinuation d'Alain Jacobs incriminant l'authenticité de la signature qui se trouve sur le dessin et attribuant celui-ci à Van Bauscheit le jeune implique que l'on aurait imité *a posteriori* la signature de Van Bauscheit l'ancien sur un dessin fait par Van Bauscheit le jeune. Pour quelle raison ? S'il s'agit d'un faux en écriture, pourquoi ne pas imiter la signature du fils, qui fit une longue et fructueuse carrière d'architecte ? Comment justifier la réalisation d'un faux en écriture relatif à un artiste connu surtout de quelques spécialistes de l'art baroque dans les Pays-Bas méridionaux et qui n'a jamais bénéficié de la notoriété internationale d'un Dürer ou d'un Rubens ? Lors d'un entretien informel à la Bibliothèque Royale le lundi 12 septembre 2011, où nous avons parlé de sa notice, Alain Jacobs me déclara n'avoir pas vu les inscriptions qui figurent au revers du projet de Van Bauscheit car le dessin était encadré lorsqu'il l'a examiné. Dans de telles conditions comment peut-on se prononcer sur leur datation et donner à entendre qu'elles seraient apocryphes ? Il n'y a d'ailleurs pas de seconde signature au

⁴ Francis CARRETTE, Denis COEKELBERGHS, Alain JACOBS, Émile VAN BINNEBEKE, *Le Baroque dévoilé. Nouveau regard sur la sculpture à Bruxelles et en Belgique*, Bruxelles, 2011, p. 163-165.

⁵ Archives Générales du Royaume (AGR), Conseil des finances, 193, f° 156 r°-v°, en date du 29 novembre 1717. La signature de Van Bauscheit père se trouve au-dessus de celle de son fils.

⁶ Frans BAUDOUIN, « Jan Peter van Bauscheit de jonge architect, 1699-1768 », dans : *Lira elegans. Jaarboek van het Liers Genootschap voor geschiedenis*, 4, 1994, p. 9-333 et notes p. 351-381 (le document est reproduit à la p. 27) ; Frans Baudouin et Dominique Allard (sous la dir. de), *Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles. La collection Van Herck*, [Bruxelles], 2000, p. 195.

verso du projet. La construction de la phrase de ma légende pour le projet (p. 92) prête sans doute à confusion, mais le texte de ma note 110 est tout à fait clair à ce sujet. En fait, il y a deux inscriptions au verso du dessin : « aútaer voor finisterre tot brússel », dont l'écriture correspond à celles que l'on trouve couramment dans des textes manuscrits du premier tiers du XVIII^e siècle, et « aúthaer van finisterre tot brússel. », peut-être plus tardive (fig. 3a et b).

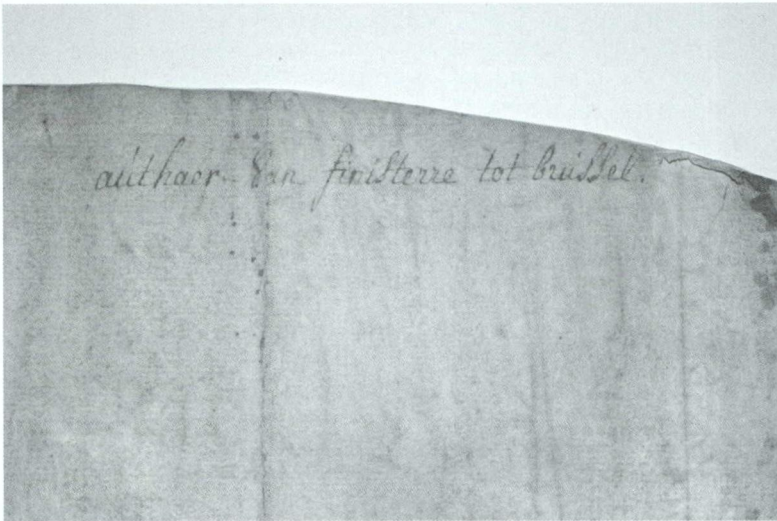
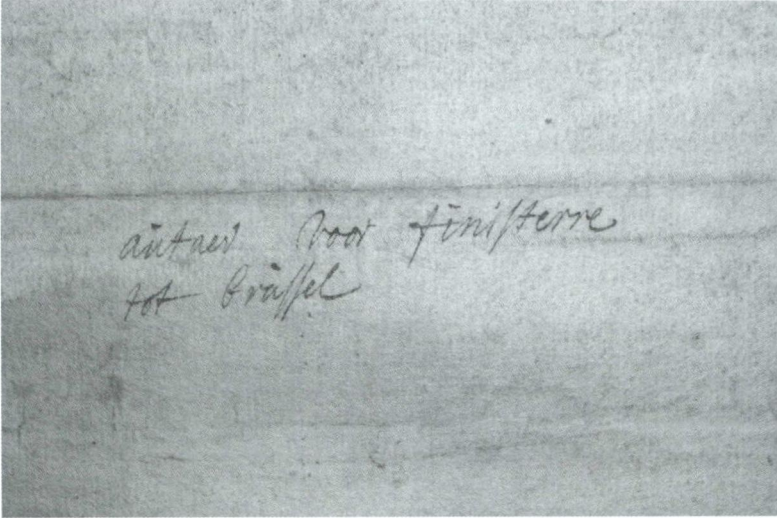


Fig. 3. a et b. Jean-Pierre van Bauscheit l'ancien, projet pour le maître-autel de l'église Notre-Dame du Finistère à Bruxelles, 1726. Inscriptions au verso du dessin. Collection Charles Van Herck, Fondation Roi Baudouin, en dépôt au Museum Plantin Moretus/ Cabinet des Estampes (CVH 175), à Anvers. © Peter Maes.

Deuxième point : au-dessous de cette signature, Alain Jacobs lit les chiffres '17'. La barre transversale de ce qu'il estime être un '7' est dirigée vers la droite et non vers la gauche. Je propose de voir dans ce signe un 'f' dont la barre transversale inférieure est presque tout à fait effacée, ce dont on peut se rendre compte en examinant le dessin à la loupe. On observe un point au-dessus du signe qui précède, dans lequel on reconnaîtra un 'i'. Les lettres 'i' et 'f' signifient vraisemblablement '*invenit*' (ou '*inventor*') et '*fecit*'. Une comparaison de la signature et de ces lettres avec celles qui ont été apposées sur un plan de la chapelle du palais du Coudenberg réalisé en vue de la célébration des funérailles de l'impératrice Éléonore (fig. 2b) et conservé dans les collections du Musée communal de la Ville de Bruxelles (inv. L/1872/6) est éclairante. Sur ce plan, après la signature de Van Bourscheit l'ancien, on discerne les lettres que j'interprète comme un 'i' et un 'f' suivies du millésime '1720'⁷, cette dernière mention permettant de visualiser comment Jean-Pierre van Bourscheit écrit un '7'. La manière dont Van Bourscheit l'ancien intègre sa signature dans le plan n'est pas anodine. Il place sa signature à l'intérieur d'un élément de la représentation qui devient une sorte d'encadrement pour cette signature et la met en évidence. L'artiste a procédé d'une manière similaire dans le projet de maître-autel pour l'église Notre-Dame du Finistère : la signature est placée dans le rectangle formé par le socle qui supporte le décor architectural de l'autel, du côté gauche. Quelques exemples analogues concernant la signature ou la marque de Jean-Pierre van Bourscheit l'ancien figurent dans le catalogue des dessins de la collection Van Herck⁸.

Troisième point : Alain Jacobs écrit avoir lu dans mon étude (aux pages 87-95) que les travaux du maître-autel s'achevèrent en février 1728 avec la livraison du tabernacle par Jean-André Anneessens. Cette allégation déforme le contenu de mes propos : à la page 93, je précise que le maître-écrivain Jean Victor Van Meerbeeck devait réaliser le dit tabernacle d'après le dessin d'Anneessens, qu'il signe une quittance en date du 1^{er} février 1728, et que la porte du tabernacle ornée d'une représentation du *Sacrifice d'Isaac* fut sculptée par Jacques Bergé (au prix de 105 florins soit dix pistoles). Ce dernier

⁷ Voir mon étude Anne BUYLE, « Considérations sur quelques plans de la chapelle royale du Coudenberg », dans : *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 70, 2009-2011, p. 163-208. Adolf JANSEN et Charles VAN HERCK, op. cit., p. 50, n° 11, reproduisent un haut-relief en pierre où Van Bourscheit a recours à une séquence semblable pour signer son œuvre : il a gravé sa marque (qui reprend les initiales de son nom et de son prénom) suivie des lettres I et F et de la mention '1712'. D'autres exemples sont donnés dans Ghislaine DERVEAUX-VAN USSEL, « Beeldhouwwerk van Jan Pieter van Bourscheit, vader en zoon », dans : *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 55, 1984, p. 93-105.

⁸ F. BAUDOIN et D. ALLARD (sous la dir. de), *Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles...*, op. cit., p. 195 et 199. Ce procédé apparaît comme un démarquage d'une pratique effectivement utilisée par Van Bourscheit l'ancien dans la réalisation d'œuvres tridimensionnelles comme on peut le voir sur le haut-relief cité à la note 7.

réalisa aussi deux anges adorateurs destinés à soutenir le tabernacle, livrés par le sculpteur bruxellois en 1727 (et payés 160 florins)⁹.

Quatrième point : j'aurais écrit dans mon étude que chacun des artistes dont les projets pour le maître-autel furent écartés reçut une somme de 30 florins. Il s'agit là aussi d'un gauchissement de ce qui est écrit dans mon étude (p. 87-88) : il est indiqué en réalité qu'une somme de 30 florins fut partagée entre plusieurs maîtres¹⁰, dont il faut exclure Verbrugghen et Anneessens sur la base des indications fournies par les archives. Un montant de 14 florins fut perçu par Pierre De Doncker d'après la description du premier des deux modèles qu'il dessina¹¹, mais ce montant n'apparaît pas en tant que tel dans les comptes cités. On en déduit que ces 14 florins ont été pris sur les 30 florins mentionnés et que Van Bauscheit et Vander Heijden reçurent sans doute chacun 8 florins (16 florins divisés par 2).

Cinquième point : Alain Jacobs cite une phrase de mon étude (p. 89) : 'Anne Buyle considère le dessin d'Anvers comme celui fourni par van Bauscheit : « Des six projets dessinés pour ce maître-autel, celui de Bauscheit est le seul qui ait été retrouvé et identifié comme tel avec certitude »'. Comme le dit très justement Alain Jacobs, depuis la publication de l'étude d'Adolf Jansen et Charles Van Herck portant sur l'œuvre des Van Bauscheit, en 1942, le projet dont il est question dans cet article est considéré « unanimement » comme un dessin élaboré par Van Bauscheit l'ancien pour l'église Notre-Dame du Finistère. Dans cette unanimité je serais tentée d'intégrer aussi Frans Baudouin, qui connaissait ce dessin et ne l'inclut pas dans l'œuvre de Jean-Pierre van Bauscheit le jeune. J'ai accepté les conclusions des travaux de Charles Van Herck et Adolf Jansen quant à l'attribution et à la destination du dessin – rappelons qu'ils ne remettent en question ni la signature ni la valeur informative des inscriptions qui se trouvent au revers du dit dessin – ainsi que corollairement celles de Frans Baudouin.

Ces spécialistes ont mis en exergue la collaboration étroite entre les Van Bauscheit père et fils entre 1720 et 1728¹², et soulignent que la part de l'un

⁹ Archives de l'État à Bruxelles-Anderlecht (AÉBA), Archives de l'église Notre-Dame du Finistère, 4 bis : quittances et comptes des travaux.

¹⁰ *Ibidem*. Le texte des comptes du maître-autel « Rekeninge ende specificatie van den grooten auter gemaect in het jaer 1726 en 1727 » est : « *Item betaelt aen het maecken van diversche modellen door diversche meesters als Donckers borscheyt vander heyden etc dertigh gul : dus 30-0* ». Anneessens fut payé 70 florins pour son projet et pour la direction des travaux du maître-autel jusqu'à son achèvement.

¹¹ AVB, Archives anciennes, 1351, f° 142 v°.

¹² Voir aussi Philippe BAERT, *Documents pour servir à l'histoire de l'architecture et de la sculpture dans les Pays-Bas* (Bibliothèque Royale de Belgique, mss II 95/23), qui contient des copies de documents relatifs aux Van Bauscheit, par exemple aux feuillets 34 v°, 36 v° et 37 r° : ils signent tous deux le 14 août 1726 un accord avec le prieur des Chartreux d'Anvers pour faire et poser le maître-autel ; en juin 1727, ils signent ensemble des attestations concernant des disciples qui travaillèrent chez eux, précisant pour l'un de ces élèves qu'il « a assidument fréquenté notre Academie pour s'y perfectionner dans l'architecture civile – la perspective – le blason ».

ou de l'autre est difficile voire impossible à déterminer dans de nombreuses œuvres. J'ai rappelé cette collaboration dans mon étude sur l'église, n'étant de toute façon pas en mesure d'établir si techniquement le projet pour le maître-autel de l'église Notre-Dame du Finistère était une œuvre réalisée exclusivement par le père, ou par le fils, ou un travail « à quatre mains », question qui mériterait mieux qu'une appréciation superficielle. Frans Baudouin aborde de manière très précise le cas de leur collaboration pour la réalisation du théâtre de l'inauguration de Charles VI à Bruxelles en 1717¹³ et pour le dessin de cette inauguration qui fut commandé à Van Bourscheit l'ancien, sculpteur de la cour, après l'événement, en 1718¹⁴. Il a retrouvé la minute de la facture que Van Bourscheit père avait dressée pour l'exécution du dessin du théâtre dans le registre des comptes de Van Bourscheit le jeune. Van Bourscheit père demandait des honoraires de deux fois 19 jours de travail prestés par lui-même et par « quelqu'un qui l'a aidé ». Frans Baudouin a identifié ce quelqu'un comme étant Van Bourscheit fils, qui signa d'ailleurs le dessin en question « J ; P ; van Bourscheit Junior / statuaire, architecte et ingénieur : delinea vit an° 1718 ». Le jeune Van Bourscheit n'avait que 19 ans au moment de l'exécution de ce dessin. Si ce dernier fut matériellement réalisé par les deux Van Bourscheit, comment différencier concrètement la part de l'un et de l'autre au point de vue de son exécution ? Comment les deux artistes partageaient-ils la paternité d'une œuvre et en fonction de quelles considérations se mettaient-ils d'accord pour que l'un ou l'autre la signe ? Ces questions pourraient être prises en compte à propos du dessin destiné au maître-autel de Notre-Dame du Finistère.

Sixième point : Alain Jacobs affirme dans sa notice qu'il n'y a pas de fenêtres dans le chœur de l'église Notre-Dame du Finistère. En fait, on dénombre sur place quatre grandes fenêtres basses (au-dessus des stalles et des portes de communication du registre inférieur) et six fenêtres hautes. Les fenêtres basses diffusaient une lumière naturelle abondante dans le chœur au XVIII^e siècle : elles étaient en effet principalement remplies de verre incolore ou quasi incolore mais étaient aussi pourvues de vitraux héraldiques, dont les inscriptions d'identification et armoiries des donateurs étaient réparties selon deux modèles différents. L'un organisait le décor suivant le parti que montre le dessin d'une des verrières reproduit dans mon étude¹⁵, l'ornementation colorée occupant le centre de leur superficie, et l'autre suivant un schéma que l'on peut voir dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque Royale de Belgique¹⁶, où les parties supérieures et inférieures des vitraux étaient ornées des noms et titres des donateurs et de leurs armoiries, tandis que toute leur zone centrale était faite de verre incolore. Le texte de la chronique précise que les médaillons peints sur toile par Jean Vander Heijden à l'effigie des douze apôtres et fixés

¹³ Frans BAUDOUIN, *Jan Peter van Bourscheit...*, op. cit., p.25-34.

¹⁴ Le dessin est conservé au Musée communal de la Ville de Bruxelles, sous la cote L/1872/1.

¹⁵ Anne BUYLE, *L'église Notre-Dame du Finistère...*, op. cit., p. 74.

¹⁶ Bibliothèque Royale de Belgique (BRB), Mss G 1595, f° 16 v° notamment ainsi que AÉBA, Archives de l'église Notre-Dame du Finistère, 74, f° 70 v°.

dans les stalles vers 1723 étaient rongés par la lumière au milieu du XIX^e siècle, à tel point qu'on décida de les remplacer par des médaillons sculptés¹⁷. Les fenêtres hautes - dont on sait qu'une au moins comportait une inscription au XVIII^e siècle¹⁸ - sont actuellement garnies de verre incolore tandis que les vitraux mis à l'origine dans les quatre grandes fenêtres ont été remplacés au XIX^e siècle par des vitraux dus à J.F. Pluys. La conception de ces derniers est tout à fait différente de celle des vitraux mis en place au XVIII^e siècle : ils représentent des scènes (l'Annonciation, la Nativité et l'Adoration des bergers, l'Adoration des rois mages, ainsi que la Pentecôte) et toute leur superficie est constituée de verre coloré. De plus, la luminosité de ces quatre fenêtres basses est obscurcie du fait que les constructions peu élevées qui entouraient l'église ont été exhausées ou réédifiées ultérieurement et opacifient désormais en grande partie leurs vitraux. Alain Jacobs ne confond-il pas « chœur » et « abside », « chœur » et « cul-de-four » ? En effet, l'abside et le cul-de-four de ce chœur ne comportent pas de fenêtres.

Septième point : Partant du fait qu'il n'y a pas de fenêtres dans le chœur - en réalité dans la paroi du cul-de-four et de l'abside -, Alain Jacobs conclut que le dessin attribué à Van Bourscheit l'ancien ne peut avoir été projeté pour ce chœur, parce que dans ce dessin, l'autel comporte de part et d'autre du retable des fenêtres dont il pense qu'elles devaient permettre d'éclairer le chœur. Je propose une autre approche interprétative pour cet aspect du projet de Van Bourscheit. Pour ce faire, je me réfère au texte de la chronique qui montre que l'on souhaitait aménager une seconde sacristie derrière le chœur - la « grande sacristie » qui fut construite en 1716 - ainsi qu'un passage¹⁹. La description des ouvrages à fournir par le menuisier Jean Victor Van Meerbeek²⁰ indique aussi qu'il devait y avoir un accès au tabernacle à l'arrière de l'autel. L'autel ne devait donc pas être plaqué contre la paroi de l'abside. Les deux plans du chœur signés par Verbrugghen (fig. 4 et 5) présentent une sorte de pseudo-couloir ou dégagement incurvé qui longe la courbe arrière du maître-autel et celle de la paroi intérieure de l'abside²¹. Sur l'un des deux plans, Verbrugghen

¹⁷ AÉBA, Archives de l'église du Finistère, 74, f° 119 r° : « Dit heeft ook aenleyding gegeven om de schilderyen der Apostelen, geplaest in de medaillons, in de gestoelten, die slecht voldeden, en welker couleur gansch afgebeten was door de zon, te vervangen door medaillons gesculpteerd in eyken hout... ».

¹⁸ AVB, Archives anciennes, 1351, f° 74 v°, et Anne BUYLE, *L'église Notre-Dame du Finistère...*, op. cit., p. 75.

¹⁹ *Ibidem*, f° 81 r°, où est reproduit le texte du manuscrit des AVB, Archives anciennes, 1351, f° 75 r° : « Hiernaer heeft men goedt gevonden te maecken een ander nieuwe sacristije met een omloop achter de choir... ».

²⁰ AÉBA, Archives de l'église Notre-Dame du Finistère, 4 bis. C'est sur ce document que se trouvent aussi les textes de deux reçus signés par Van Meerbeek, dont l'un est daté du 1^{er} février 1728.

²¹ Cet espace de circulation laissé derrière l'autel, qui est aussi visible sur le plan et l'élévation de la fig. 14, a probablement été réellement aménagé au XVIII^e siècle, comme incite à le penser le fait qu'on trouve toujours actuellement un couloir de circulation d'environ 80 cm de large derrière le maître-autel réaménagé au milieu du XIX^e siècle.

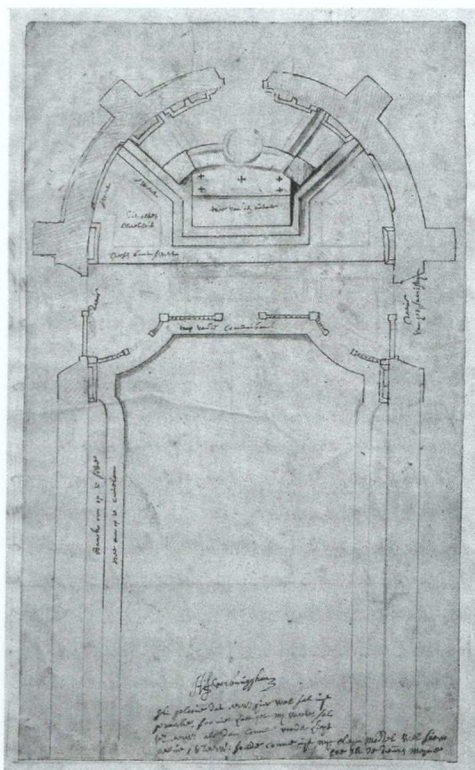


Fig. 4. Henri-François Verbrugghen, plan du chœur de l'église Notre-Dame du Finistère, s. d. AÉBA, Archives de l'église Notre-Dame du Finistère, 74, f° 32 v°.

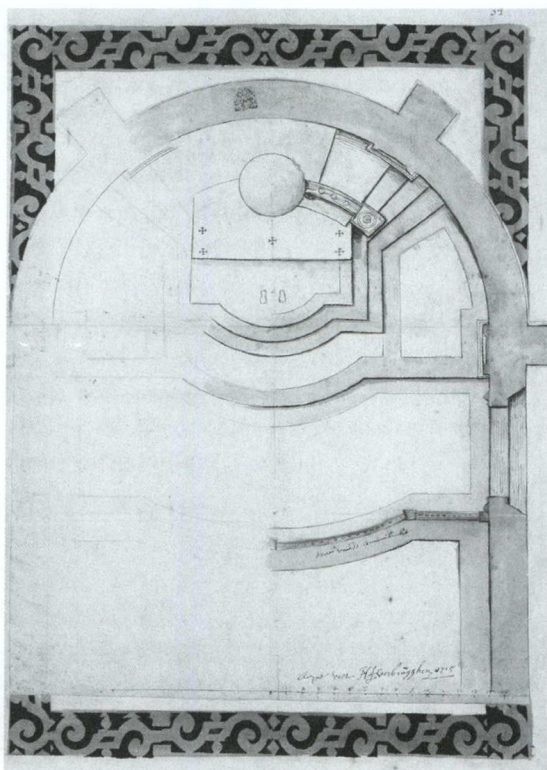


Fig. 5. Henri-François Verbrugghen, plan du chœur de l'église Notre-Dame du Finistère, 1715. AÉBA, Archives de l'église Notre-Dame du Finistère, 74, f° 34 r°.

a même dessiné l'emplacement d'une porte au milieu de la paroi de l'abside, sans doute en vue d'aménager une communication directe entre le chœur et la grande sacristie pour les célébrants. Dans cette optique, on peut supposer que les deux ouvertures vitrées rectangulaires du dessin de Van Bourscheit étaient plutôt destinées à permettre un éclairage de ce passage situé derrière le décor architectural de l'autel²², soit par le biais de la lumière naturelle qui baignait le chœur grâce aux fenêtres hautes et basses, soit au moyen de

²² L'on ne perçoit pas clairement sur ce dessin si un espace libre devait permettre une circulation entre la table d'autel et la structure architectonique incurvée qui se trouve derrière elle. L'asymétrie de la composition des éléments architectoniques qui terminent latéralement le registre inférieur de l'autel donne l'impression qu'un morceau du dessin manque : du côté gauche, la structure de l'architecture figurée constitue un ensemble formellement complet, qu'un espace sépare du bord de la feuille, tandis qu'à droite, d'autres éléments, dont on ne voit qu'une petite partie, la prolongent.

luminaires placés sur l'autel ou dans ses abords immédiats. Le passage en question aurait été plongé dans la pénombre si les parois de cet autel avaient été constituées de panneaux pleins, situation qui aurait imposé de recourir à un éclairage artificiel mobile encombrant et risqué, tel que des chandelles, pour le parcourir. Sur un des deux plans du choeur dessiné par Verbrugghen (fig. 5), des colonnettes symbolisées par des cercles à droite de la partie centrale de l'autel auraient eu la même fonction que les baies du projet, en laissant passer la lumière au travers des entrecolonnements. La trame dessinée pour symboliser un vitrage²³ dans ces baies n'a-t-elle pas été mise par Van Bourscheit plus pour visualiser l'évidement de ces panneaux leur conférant une fonction similaire à celle d'une fenêtre que pour représenter des carreaux de verre à mettre en place réellement? Un troisième panneau apparemment vitré de forme ovale et lobée figure sur le projet. Destiné à distiller un éclairage zénithal sur la statue de la Vierge placée dans le registre supérieur de l'autel, il est situé au milieu de la calotte semi-hémisphérique qui coiffe ce dernier. D'après le dessin, il doit logiquement épouser la courbure de cette calotte. Une surface vitrée incurvée est-elle plausible - plutôt qu'une surface simplement évidée - surtout à cet endroit, difficilement accessible pour de nécessaires entretiens tels que les dépoussiérages périodiques, à moins que l'orifice percé dans la voûte au sommet du cul-de-four du chœur de l'église, et auquel on accède par les combles de l'édifice, n'ait pu être utilisé pour cet office? De manière générale, existe-t-il des exemples d'autels baroques à parois vitrées?

Huitième point : pourquoi Van Bourscheit n'aurait-il pas pu, comme l'affirme Alain Jacobs, proposer un projet grandiose et solennel pour l'église du Finistère? Il n'y a pas d'échelle sur le dessin, mais on pourrait effectuer une estimation de la hauteur et de la largeur de l'autel en se basant sur la hauteur de la table d'autel. Une comparaison pourrait être envisagée avec des dessins d'autels de la même époque pourvus d'une échelle ou avec certains autels baroques qui ont subsisté dans les églises bruxelloises par exemple, et qui semblent n'avoir pas subi de modification du corps du meuble au niveau de la table d'autel. La hauteur de la table se situe souvent aux environs d'1 m ou 1,05 m. Ne faut-il pas aussi tenir compte de ce que le projet était un modèle susceptible d'adaptations lors de la mise en œuvre concrète de l'autel? L'un des dessins préparatoires conservés dans la chronique illustrée de l'église (fig. 14) montre une coupe longitudinale de l'édifice où la hauteur depuis le niveau du sol du chœur jusqu'à celui de son plafond, à l'aplomb de l'ouverture du cul-de-four, est de 63 pieds²⁴, cote qui a pu être communiquée à Van

²³ Le réseau serré des lignes fines suggère des carreaux de verres de petites dimensions fixés sans doute à l'aide de baguettes de plomb qui pouvaient être minces. Est-il concevable de recourir à des châssis composés de petits-bois ou de petits-fers, plus massifs, pour une hauteur de baies qui devait atteindre 3 à 4 mètres?

²⁴ AÉBA, Archives de l'église du Finistère, 74, f° 56 r°. Si d'après les comptes des Van Bourscheit, le maître-autel de Notre-Dame de Bon Secours devait avoir 37 pieds de haut et 19 pieds et demi de large, celui de Geel avait 58 pieds de haut et 38 de large (BRB, Mss II 95/23, f° 29 r° et 33 v°). L'abside de l'église Notre-Dame du Finistère a une profondeur d'environ trois mètres.

Baurscheit. Le pied bruxellois mesurant 27,575 cm²⁵, on obtient environ 17,37 m de haut. Par ailleurs, il n'est pas certain que les stucs qui ornent le cul-de-four remontent à 1709, année où une première décoration fut effectuée dans le chœur par des maîtres italiens, en fait le célèbre Francisco Barbarini selon les sources, pour 641 florins 13 sols $\frac{3}{4}$, aidé par un apprenti, Jan Straetmans, qui reçut 51 florins 18 sols²⁶. Les archives précisent que Francesco Antonio Peri (ou Perj), maître stucateur originaire du Tessin, entreprit les travaux du maître-autel le 4 juin 1726. D'après le texte de la chronique, il semble que la voûte ait été incluse dans ces travaux : « *hier wort voor eerst aengeteekent dat men den boven welfsel heeft begonst te maecken twee dagen naer klijne kermisse van Brussel den 4 Junij 1726...* »²⁷. Le 25 juin 1727, comme le travail traînait, les commanditaires lui adjoignirent un assistant, un certain Adriatti, venu de Gand, qu'il dut rémunérer. Les travaux furent achevés au début du mois de septembre 1727. Les comptes et pièces justificatives des paiements confirment qu'il s'agissait d'une entreprise importante. Peri reçut 922 florins 12 sols et son aide Jean-Baptiste Cirio 109 florins 11 sols. C'est le plus gros poste des dépenses faites pour le maître-autel. Les stucs du cul-de-four sont donc peut-être son œuvre, en tout ou en partie. Dans ce cas, ces stucs n'étaient pas encore réalisés, ou seulement partiellement, lorsque Van Baurscheit élabora son projet, et il n'aurait alors pas été tenu d'en tenir compte dans sa conception du maître-autel. Une autre hypothèse serait d'envisager que le rejet de son projet (voir infra) a pu être motivé (notamment) par le fait qu'il n'y tenait pas compte d'un décor préexistant. Bien des aspects de cette question restent obscurs et paraissent insolubles. Pour quelle raison la décoration effectuée en 1709 aurait-elle dû être remplacée en 1726 ? S'était-elle dégradée ? Sa composition affichait-elle une discordance esthétique face au projet d'Anneessens ?

Neuvième point : Alain Jacobs relève que deux éléments de l'iconographie posent problème par rapport à la description très sommaire du projet de Van Baurscheit contenue dans le manuscrit conservé aux Archives de la Ville de Bruxelles²⁸, description qui ne se trouve pas dans la chronique déposée aux Archives de l'État à Bruxelles-Anderlecht, à laquelle Alain Jacobs se réfère donc erronément.

²⁵ Henri-Jean GHIESBREGHT, *Tables de conversion ou reductions des anciens poids et mesures de Bruxelles, Louvain, Hal, Nivelles, Diest, Tirlemont, Wavres, Grimberghen, Teralphen, Overyssque et la Hulpe, avec leur explication et leur usage...*, Bruxelles, 1803, p. 76 ; G. A. M. Wirix, *Tables de réduction des anciennes mesures agraires et linéaires de toute la province du Brabant méridional en nouvelles, et des nouvelles en anciennes, y compris la réduction du pied de France*, Louvain, 1821, p. VII. La conversion du pied bruxellois en système métrique donne selon un autre auteur 28,35 cm. Voir Arlette SMOLAR-MEYNART, André VANRIE, Micheline SOENEN, Liane RANIERI, Martine VERMEIRE, avec la participation de Krista DE JONGE, *Le Palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire*, Bruxelles, 1991, p. 160, note 64.

²⁶ AVB, Archives anciennes, 1351, f° 33 v°-34 r°. Au f° 15 v° il est dit qu'en été : « de choir... beset door eenige Italiaensche meesters ende met constigh looffwerck verciert ».

²⁷ *Ibidem*, f° 146 r°-v°.

²⁸ *Ibidem*, feuillets 137v°, 142 r°-v° et 143 r°-v°.

Première anomalie : le tabernacle du projet n'a pas la forme d'une arche d'alliance enjolivée de deux chérubins qui est mentionnée dans la description. Il faut souligner le manque de précision de cette description des projets destinés au maître-autel, et particulièrement au point de vue de la localisation des éléments relevés : le chroniqueur ne suit pas un ordre méthodique et structuré, se contente par exemple de dire que la Vierge est placée entre les anges et les rayons dans les nuages au-dessus du tabernacle. En néerlandais, le texte dit : « *Hij heeft geteeckent een tabernakel, gelijck eene arcke des verbonts met twee cherubinen...* ». Dans le projet remis au Finistère par Van Bourscheit, le tabernacle adoptait la forme d'une arche d'alliance ornée de deux chérubins conformément au texte de la Bible (Exode, XXV, 10-22). On se fera une idée de l'aspect que des artistes pouvaient donner à cet objet vers cette époque grâce à une gravure de Krafft qui illustre la description de l'Arc de Triomphe de l'abbaye d'Affligem dans la *Seconde suite de la venerable histoire du très-saint sacrement de miracle contenant les Solemnités qu'on a faites à l'occasion du Jubilé de l'Année 1735...*²⁹. Son décor conçu par le peintre et architecte bruxellois Jean Vander Heijden comprenait les figures en pied de Moïse et d'Aaron de part et d'autre d'une arche d'alliance sommée des deux chérubins, à savoir deux anges agenouillés. Le dessin de Van Bourscheit étudié ici montre un tabernacle orné sur la face avant d'un calice et surmonté d'un agneau pascal. Au vu de ces données contradictoires, ne peut-on émettre l'hypothèse que Van Bourscheit ait réalisé deux (ou plusieurs) projets présentant des variantes pour certains éléments de la composition et que le dessin finalement remis au Finistère, où le tabernacle adoptait la forme d'une arche d'alliance surplombée des chérubins, n'est par conséquent pas celui qui est conservé dans la collection Van Herck ? Le dessin mis en possession des commanditaires a pu disparaître en même temps que les cinq autres projets pour le maître-autel, qui n'ont pas été retrouvés jusqu'à présent.

Seconde anomalie iconographique relevée par Alain Jacobs : le thème du groupe formé par saint Pierre recevant les clefs du Christ, thème dont il estime qu'il n'a rien à faire sur un autel dédié à la Vierge. Il a certainement raison de faire observer que l'adoption de ce thème iconographique sur le maître-autel ne va pas de soi dans le cas de l'église du Finistère et demande à être élucidée. La phrase du chroniqueur, rappelons-le, est « *inde plaetse van de trophëen ahangende naest den autaeer heeft hij gemaect twee figuren ende den muer achter ovale uijtgekapt omde figuren daerinne te stellen* ». À la place (ou « au lieu ») des trophées accrochés près ou à côté de l'autel, Van Bourscheit a donc mis deux figures, creusant la paroi en ovale, c'est-à-dire en forme de niche concave, pour pouvoir les loger. Ceci correspond à ce que l'on voit sur le dessin. On attendait donc apparemment des trophées et pas ces deux figures, qu'il s'agisse de saint Pierre agenouillé devant le Christ ou d'autres personnages. Quelles pourraient être ces deux figures s'il ne s'agit pas de

²⁹ Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse, III 93.546 C, entre les p. 48 et 49.

saint Pierre et du Christ ? Les textes d'archives ne contiennent pas d'élément qui permette d'élaborer d'hypothèse à ce sujet. L'on induirait de la forme du tabernacle énoncée dans la description - une arche d'alliance - qu'il pourrait s'agir des représentations de Moïse et Aaron, mais une telle iconographie est-elle plausible pour un maître-autel³⁰ ? Les Oratoriens du Finistère ont montré un intérêt certain pour les figures bibliques de Moïse et Aaron. La chronique conservée aux Archives de la Ville contient un dessin³¹ de la fontaine sculptée en neige et en glace qui fut érigée devant la cure du Finistère le 29 janvier 1726. Cette « machine » de 12 à 13 pieds de haut était constituée d'un « théâtre » comportant sur trois faces des jets d'eau qui retombaient dans des coquillages, et était surmontée d'un buste en neige d'Aaron (qualifié de « *oppersten priester* » en regard du dessin), paré de son pectoral (« *schaek* » dans le texte de la chronique), un encensoir posé près de lui. Une trentaine d'années plus tard, en 1758, Simon Joseph Duray plaça les sculptures en pied de Moïse, muni des tables de la loi, et d'Aaron au bas de la chaire à prêcher qu'il sculpta pour Notre-Dame du Finistère. Quoi qu'il en soit, le projet élaboré par Van Bourscheit ne correspondait peut-être pas à une définition de l'iconographie de l'autel telle qu'elle aura sans doute été stipulée par les commanditaires, et proposait une alternative inattendue et non souhaitée pour cette iconographie. Partant, la raison alléguée par Alain Jacobs pour conclure que le projet ne convenait pas pour le maître-autel de l'église du Finistère est peut-être la raison - ou l'une des raisons - qui a motivé le rejet de ce projet en 1726-27. Il ne fut en effet pas retenu et c'est le projet d'Anneessens qui fut accepté et mis en oeuvre. Celui-ci se contentait d'une iconographie exclusivement mariale (la Vierge et des anges)³², vraisemblablement plus conforme à l'attente des commanditaires. Anneessens fournit aussi deux grands trophées pour l'autel en 1728 (voir mon étude p. 93).

Le choix d'ajouter une représentation de saint Pierre, agenouillé devant le Christ qui lui tend les clefs, au-dessous de deux angelots munis des emblèmes de la papauté (la croix à trois traverses et la tiare à trois couronnes surmontée d'un globe et d'une croix) n'est peut-être pas une idée aussi incongrue et inappropriée qu'il paraît à première vue. Les trophées fournis par Anneessens

³⁰ La Vleeshuis à Anvers conserve un projet dû à Henri François Verbrugghen et daté de 1695 pour un autel dédié au Saint-Sacrement qui comporte de part et d'autre du retable les sculptures en pied de Moïse et de Melchisedech (photo IRPA/KIK M 107055). Les archives de l'État à Anvers possèdent un dessin de Jean-Pierre van Bourscheit le jeune qui représente une Vierge de l'Immaculée Conception debout sur un croissant de lune, et à l'avant-plan David, Moïse ?, et une troisième figure de vieillard (cliché IRPA/KIK M 65105).

³¹ AVB, Archives anciennes, 1351, f° 137 r°.

³² Abbé MANN, *Abrégé de l'histoire ecclésiastique, civile et naturelle de la ville de Bruxelles et de ses environs ; avec la description de ce qui s'y trouve de plus remarquable. Partie seconde. Description de Bruxelles, ou état présent tant ecclésiastique que civil, de cette ville*, A Bruxelles, Chez Lemaire, Imprimeur-Libraire l'Imperatrice, 1785, Avec Approbation, p. 121 : « le maître autel représente un tombeau sur lequel sont placés deux anges adorateurs qui soutiennent le tabernacle : au-dessus est la Ste Vierge placée dans une gloire & environnée d'anges. On a placé dans le chœur, & sur des formes des médaillons peints par Vander-Heyden. »

étaient sans doute ornés de symboles de l'église et devaient exprimer l'idée générale de l'allégeance doctrinale et hiérarchique à l'église catholique romaine. Le groupe de saint Pierre à genoux devant le Christ, qui l'intronisa comme premier chef de cette église, sous les emblèmes du pape, peut être vu comme une surenchère dans l'expression symbolique d'une soumission à la papauté et à la ligne orthodoxe du catholicisme. Au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, le jansénisme était très répandu dans certains ordres et compagnies de religieux aux Pays-Bas tels que la congrégation des Oratoriens bruxellois³³. Martin De Hondt, qui fut supérieur de la Maison des Oratoriens à Bruxelles, était propriétaire d'une maison sise aux abords de la Montagne de l'Oratoire, où vécut Antoine Arnauld, exilé à Bruxelles. Arnauld fut rejoint dans la capitale en 1685 par Pasquier Quesnel, Oratorien français issu de la congrégation fondée par Pierre de Bérulle en 1613 tout comme les Oratoriens bruxellois. Arnauld et Quesnel furent parmi les principaux chefs de file du jansénisme. Martin De Hondt, candidat au pastorat de l'église du Finistère en 1701, en fut évincé, l'archevêque de Malines Humbert-Guillaume de Precipiano lui ayant préféré Ferdinand Appelmans. L'archevêque signa l'admission d'Appelmans comme desservant de la cure du Finistère le 16 mai 1701³⁴. Martin De Hondt engagea un procès à Rome contre l'archevêque à propos de la cure du Finistère et lorsqu'il décéda en 1707, la question était toujours pendante. Les archevêques de Malines comme de Precipiano (1690-1711) et son successeur Thomas-Philippe d'Alsace (1716-1759) furent des antijansénistes zélés. La bulle papale *Unigenitus Dei Filius* promulguée en 1713 par Clément XI, qui condamnait cent et une des propositions des *Réflexions morales* de Quesnel, avait pour but de mettre fin aux querelles du jansénisme³⁵. Dans les Pays-Bas méridionaux, de nombreux religieux furent réfractaires à la signature du formulaire d'acceptation de cette bulle. Ils encoururent comme ailleurs l'offensive antijanséniste des autorités religieuses, dont la politique de répression fut approuvée et soutenue diversement par le pouvoir et en tout cas de manière ferme sous le règne de l'archiduchesse Marie-Élisabeth devenue gouvernante en 1725. Pierre de Swert, ancien supérieur du couvent des Oratoriens à Bruxelles et janséniste avéré, dut fuir dans les Provinces Unies, à Utrecht, en 1729³⁶. On peut supposer que les Oratoriens bruxellois, investis d'une mission sacerdotale dans un quartier populaire, avaient tout intérêt à manifester explicitement une adhésion sans réserve au catholicisme ultramontain. Par ailleurs, le christocentrisme de la

³³ Émile JACQUES, « Les petits foyers de jansénisme à Bruxelles au confluent des XVII^e et XVIII^e siècles », dans : *Jansenius et le jansénisme dans les Pays-Bas. Mélanges Lucien Ceyssens (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium)*, Louvain, 1982, p. 161-197, en particulier p. 164-165, 188.

³⁴ AÉBA, Archives de l'église Notre-Dame du Finistère, 5 ; AVB, Archives anciennes, 1351, f° 8 v°.

³⁵ E. PRÉCLIN et E. JARRY, *Histoire de l'église depuis les origines jusqu'à nos jours. 19. Les luttes politiques et doctrinales aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Saint-Dizier, 1955, p. 193-219 et 234-270 ; *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, 8, Paris, 1974, col. 102-148 ; *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, 26, Paris, 1997, col. 911-932.

³⁶ *Biographie nationale*, V, 1876, col. 822-24.

spiritualité de Bérulle, fondateur de l'Oratoire français, est aussi un fait bien connu³⁷. L'idée de l'iconographie proposée par Van Bourscheit lui est peut-être venue simplement comme une variation par rapport aux termes de la commande et illustrerait sa créativité, mais lui a peut-être aussi été inspirée par un contexte religieux très perturbé où les controverses théologiques surtout liées au jansénisme aboutirent entre autres au schisme de l'Église janséniste d'Utrecht en 1724. Néanmoins, l'explication définitive de cette iconographie nous échappe. L'iconographie très rare réalisée en stuc sur les parois des nefs latérales de l'église Notre-Dame du Finistère en 1717, suivant les directives du curé Ferdinand Appelmans, ne nous aide pas à comprendre le projet de Van Bourscheit. Elle comporte les effigies de saints « anti-pestueux » du côté sud, et du côté nord, les représentations de personnalités auxquelles les Oratoriens bruxellois vouaient une grande dévotion : saint Ferdinand, roi de Castille et de Léon, qui chassa les Maures de Cordoue et de Séville, patron du curé Ferdinand Appelmans, saint Philippe Neri, figure importante de la réforme catholique entreprise avec le concile de Trente et fondateur de la congrégation de l'Oratoire italien, saint Charles Borromée, désigné dans la chronique comme « patron des prêtres », réformateur des abus qui s'étaient introduits dans l'Église qui fit appliquer les mesures de la Contre-Réforme, saint François de Sales, un des théologiens les plus considérés au sein du christianisme, ami de Pierre de Bérulle, et le pape Corneille, qui eut à combattre un schisme mené par Novat, évêque d'une église d'Afrique³⁸.

Dixième point : Alain Jacobs suggère que le dessin n'était pas destiné au maître-autel de l'église du Finistère mais à celui de l'église Saint-Pierre à Turnhout (fig. 6). Frans Baudouin a publié un article consacré aux travaux effectués par Jean-Pierre van Bourscheit le jeune entre 1738 et 1741 pour l'église Saint-Pierre de Turnhout³⁹. Les documents d'archives qu'il a retrouvés indiquent que l'architecte fut sollicité pour effectuer l'agrandissement et la restauration de l'église. Il s'agissait de travaux d'architecture, qui concernaient la zone située entre la tour et le transept, c'est-à-dire les trois nefs et les annexes situées sur les flancs ouest du transept. Il n'est question nulle part d'une intervention de sa part relative au maître-autel. Frans Baudouin ne cite ce dernier que pour en dire qu'il est l'œuvre de Walter Pompe.

³⁷ La bulle de Paul V en date du 10 mai 1613 institua la société fondée par Pierre de Bérulle sous le titre de congrégation de l'Oratoire de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Bérulle proposa aux Oratoriens un « vœu de servitude » à Jésus et à la Vierge Marie. Il écrivit plusieurs ouvrages consacrés à la vie du Christ tels que le *Discours de l'Etat et des Grandeurs de Jésus*. Voir *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, op. cit., 8, Paris, 1935, col. 1115-1135 ; Agnès Gerhards, *Dictionnaire historique des ordres religieux*, Paris, 1998, p. 101-102 et 430-433.

³⁸ Ferdinand III (vers 1199 - Séville, 1252) fut canonisé en 1671. Le texte de la chronique (AVB, Archives anciennes, n° 1351, f°91 r°) lui donne le titre d'empereur : « H. Ferdinandus keijser ». Les Oratoriens bruxellois étaient titulaires de la chapellenie de saint Corneille à la collégiale des Saints-Michel-et-Gudule.

³⁹ F. BAUDOUIN, « De werkzaamheden van Jan Peter van Bourscheit de Jonge voor de Sint-Pieterskerk in Turnhout », dans : *Taxandria. Jaarboek van de koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van de Antwerpse Kempen*, Nieuwe reeks, 60, 1988, p. 91-121.



Fig. 6. Walter Pompe, maître-autel dédié à sainte Barbe et à saint Pierre, Turnhout, église Saint-Pierre, 1740. © Bruxelles, IRPA/KIK.



Fig. 7. Walter Pompe, esquisse d'un autel avec le Christ remettant les clefs à saint Pierre en présence des apôtres. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. 8852/39a. © Bruxelles, IRPA/KIK.

Alain Jacobs mentionne une esquisse de Walter Pompe (fig. 7) conservée dans les collections des Musées Royaux des Beaux-Arts⁴⁰ qui serait un dessin préparatoire pour ce dernier maître-autel livré par l'artiste le 22 octobre 1740. Il existe aussi un projet de Walter Pompe pour l'ensemble du maître-autel (fig. 8), projet reproduit par Charles van Herck dans son étude sur cet artiste publiée en 1935 et qui se trouvait à l'époque dans la collection J. Caeymaex⁴¹. Le projet de Walter Pompe et l'oeuvre réalisée très fidèlement d'après ce projet montrent que le maître-autel de l'église Saint-Pierre à Turnhout était dédié à sainte Barbe et à saint Pierre. Ils comportent tous deux une représentation de

⁴⁰ MRBA, n° inv. 8852/39a.

⁴¹ Charles VAN HERCK, « Walter Pompe en zijn werk », dans *Jaarboek van de Antwerpen's Oudheidkundige Kring*, 11, 1935, p. 159, n°41 et pl. XV. Le lieu actuel de conservation de ce dessin étant inconnu, j'ai photographié sa reproduction dans l'étude de Van Herck pour la figure 8 de cet article.



Fig. 8. Walter Pompe, projet pour le maître-autel de l'église Saint-Pierre de Turnhout, vers 1738-40. Anciennement collection J. Caeymaex ; lieu de conservation actuel inconnu.



Fig. 9. Arthus Quellin le jeune, Guillaume Kerricx l'ancien, Louis Willemsens, et N. Ykens, maître-autel de l'église Saint-Jacques à Anvers, 1685. © Bruxelles, IRPA/KIK.

sainte Barbe et de son attribut, la tour, dans la partie supérieure du meuble, alors que le dessin de Van Bourscheit y représente une Vierge. Il y a donc un défaut de concordance iconographique entre le projet de Van Bourscheit et le programme défini pour le maître-autel de Turnhout. N'y trouvera-t-on pas autant matière à questionnement que pour la non-conformité iconographique relevée relativement à la dédicace du maître-autel de l'église Notre-Dame du Finistère ? La prise en considération de la signature de Van Bourscheit l'ancien implique que le dessin date au plus tard de 1728, année du décès de l'artiste. Cette signature devient évidemment gênante dans le cadre d'une hypothèse qui propose une datation plus tardive pour le dessin. En déclarant apocryphe

la dite signature, l'obstacle est escamoté : il n'y a plus d'empêchement à une datation vers 1738-40 correspondant à celle de la réalisation du maître-autel de Turnhout, et l'attribution du dessin à Van Bourscheit le jeune s'en trouve accréditée. Alain Jacobs suggère que Walter Pompe a pu s'inspirer, « certes librement » - c'est le moins qu'on puisse dire - du dessin de Van Bourscheit destiné au maître-autel de Notre-Dame du Finistère. Pourquoi ne pas rappeler que Walter Pompe, comme l'a relevé Charles Van Herck ⁴², s'est surtout inspiré - un peu moins librement ? - du maître-autel de l'église Saint-Jacques à Anvers, élaboré en 1685 (fig. 9)?

Les comptes de Van Bourscheit le jeune établissent qu'il vint à Turnhout à partir du 5 février 1738 et que ses vacances pour l'église Saint-Pierre incluait des dessins. On ne peut évidemment exclure que parmi ces dessins, il ait fait un projet pour le maître-autel. On ne peut exclure non plus qu'il ait éventuellement montré un dessin fait antérieurement - le ou un des projets réalisés pour le maître-autel de l'église du Finistère - à Walter Pompe, Anversois comme lui. Ce genre d'hypothèses ne peut ni être confirmées ni infirmées. Cependant si l'on suit Alain Jacobs, Van Bourscheit le jeune aurait réalisé un projet pour ce maître-autel, en y plaçant une Vierge dans la partie supérieure, enrobée de lumière et juchée sur un globe terrestre autour duquel s'entortille un serpent, alors qu'il y avait un autel dédié à la Vierge dans le transept et qu'il fallait placer une figure de sainte Barbe sur le maître-autel. Ceci paraît peu vraisemblable, à moins évidemment d'invoquer un changement inopiné de dédicace du maître-autel vers 1738, entre un projet qu'aurait fait Van Bourscheit fils et celui de Walter Pompe, ou une (grossière) erreur imputable à Van Bourscheit le jeune dans l'iconographie à représenter.

Un autre élément iconographique du projet de la collection Van Herck devrait aussi être pris en considération : l'étoile qui figure au sommet de l'autel. Alain Jacobs n'en parle pas. Le thème de l'étoile convient très bien dans le cas de l'église Notre-Dame du Finistère. Celle-ci était désignée couramment sous le vocable de « *Onze-Lieve-Vrouwe van venstersterre* » ou « *vinstersterre* » aux XVII^e et XVIII^e siècles. Cette appellation aurait pour origine le fait que la chapelle primitive édifiée dans ce lieu était ornée d'une fenêtre en forme d'étoile. L'étoile représentée par Van Bourscheit a sept branches, particularité énigmatique. « L'étoile à sept branches participera du symbolisme du nombre sept ; unissant le carré et le triangle, elle figure la lyre cosmique, la musique des sphères, l'harmonie du monde, l'arc-en ciel aux sept couleurs, les sept zones planétaires, etc. » nous dit le *Dictionnaire des symboles*, qui explique aussi que le chiffre sept, fréquemment employé dans la Bible, est la clé de

⁴² *Ibidem*, p. 161, n° 56. Les photographies des maîtres-autels de Turnhout et de Saint-Jacques à Anvers sont commentés et reproduits l'un en face de l'autre dans P. PHILIPPOT, D. COEKELBERGHS, P. LOZE et D. VAUTIER, *L'architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège (16600-1770)*, Sprimont, 2003, p. 412-413 .

l'Évangile de saint Jean, mais aussi de l'Apocalypse⁴³. Remarquons que les étoiles dessinées par Verbrugghen dans ses projets destinés tant à la décoration intérieure qu'à l'ornementation extérieure de l'église du Finistère, comportaient huit branches⁴⁴, c'est-à-dire le nombre de branches qui caractérise le plus souvent les représentations de l'étoile de Bethléem suivie par les rois mages⁴⁵.

II. Trois projets de Henri-François Verbrugghen.

L'un des dessins envisagés ici (fig. 10) provient de la collection Mellaert à Scheveningen, le deuxième (fig. 12) de la collection de la famille Dieltiens à Anvers, tandis que le troisième (fig. 13) fait partie de l'ancienne collection Charles Van Herck mise en dépôt au Cabinet des Estampes d'Anvers par la Fondation Roi Baudouin⁴⁶.

L'identification des sujets des deux dessins de Henri-François Verbrugghen conservés au Cabinet des Estampes⁴⁷, « *Twee paviljoenen en een wapenschild (met gulden vlies)* » et « *Zijbeuk, aanpassing van een gotisch interieur* » dans l'inventaire des dessins du Musée est telle que leurs seuls énoncés incitait à

⁴³ Jean CHEVALIER (dir.), avec la collaboration d'Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, 1969, p. 336 et 688-689. Il y a peut-être un lien entre cette étoile à sept branches et la symbolique du chiffre 7 dans les textes des atlas et les légendes des cartes, présente, à propos de Bruxelles, dans la description des Pays-Bas de Lodovico Guicciardini éditée en 1567 et qui perdura jusqu'au XVIII^e siècle. Voir Véronique VAN DE KERCKHOF, « La genèse de l'image de Bruxelles sur les cartes et profils gravés, XVI^e-XVIII^e siècles », dans *Le peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, Bruxelles, 2000, p. 156-157.

⁴⁴ AÉBA, Archives de l'église Notre-Dame du Finistère, 74, feuillets 43 r^o, 50 r^o, 56 v^o, 65 r^o, et 69 v^o.

⁴⁵ *Encyclopédie des symboles*. Édition française établie sous la direction de Michel Cazenave, s. l., 1996, p. 240. Rappelons qu'au XVIII^e siècle, à l'emplacement de cette chapelle, à quelques mètres de celui de l'église Notre-Dame du Finistère actuelle, se dressait une maison appelée « Les trois Rois ».

⁴⁶ Anvers, Museum Plantin Moretus/Prentenkabinet, respectivement cat. D.XXXI.65, inv. 595 (132 x 222 mm) ; cat. D.XIX.24, inv. 2124 (186 x 313 mm) et CVH 205 (206 x 283 mm).

⁴⁷ Iris KOCKELBERGH, *De Antwerpse « meester constbeldhouwer » Henricus-Franciscus Verbrugghen (1654-1724). Een monografische benadering, Deel III, Catalogus van de Tekeningen*, [mémoire de licence inédit], Rijksuniversiteit Gent, 1986, p. 351, nr B-25. et p. 394, nr K-14, donne à ces deux œuvres les mêmes titres que ceux de l'inventaire : on peut les traduire par « Deux pavillons et un écu pour armoiries (avec la toison d'or) » et « Nef latérale, adaptation d'un intérieur gothique ». Au cours des recherches effectuées il y a quelques années au Cabinet des Estampes d'Anvers à propos de l'église Notre-Dame du Finistère, une liste des titres des dessins de Verbrugghen faisant partie de la collection me fut communiquée, alors qu'en 2008, après la publication de mon étude sur l'église du Finistère, lors d'une autre recherche dans la collection du Cabinet des Estampes, j'eus accès à un fichier classé par artiste où chaque fiche comportait une reproduction de l'œuvre décrite. L'examen systématique des fiches de plusieurs artistes, me permit de découvrir ces deux dessins et de les rapprocher de ceux qui illustrent la Chronique de l'église du Finistère.

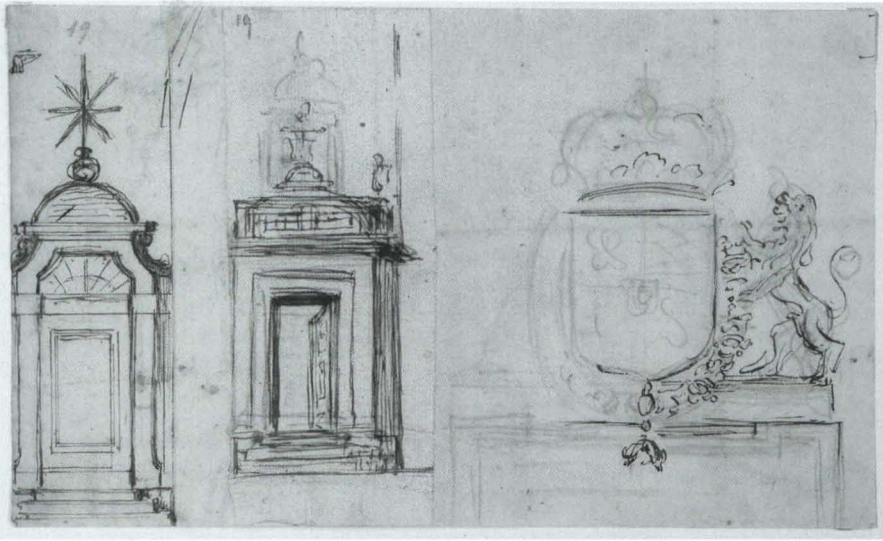


Fig. 10. Henri-François Verbrugghen, étude pour des composantes de la façade de l'église Notre-Dame du Finistère, vers 1713-14, 132 x 222 mm. Anvers, Museum Plantin Moretus/Prentenkabinet, Inventaire 595, cat n° D XXXI 65. © Peter Maes.



Fig. 11. Henri-François Verbrugghen, projet de façade pour l'église Notre-Dame du Finistère, 1714. AÉBA, Archives de l'église Notre-Dame du Finistère, 74, f° 65 r°.

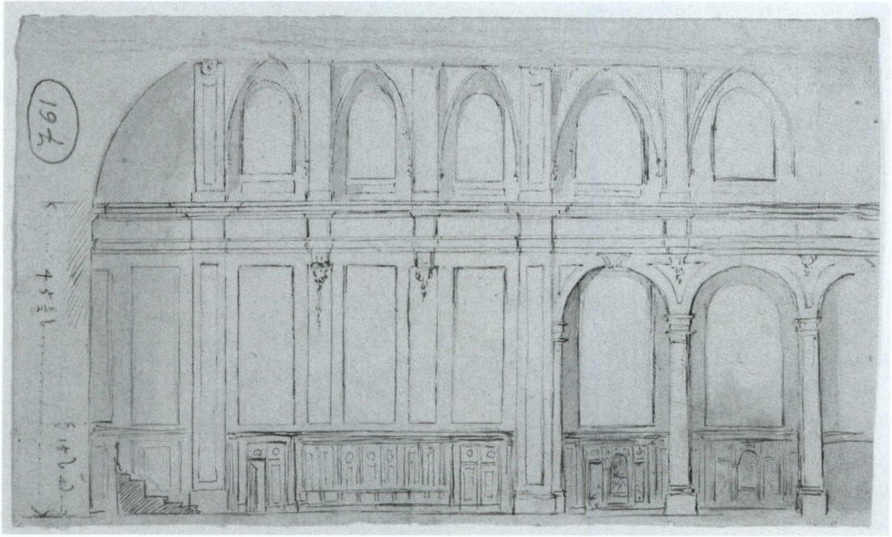


Fig. 12. Henri-François Verbrugghen, étude pour l'élévation intérieure de l'église Notre-Dame du Finistère, vers 1713, 186 x 313 mm. Anvers, Museum Plantin Moretus/Prentenkabinet, Inventaire 2124, cat n° D XIX 24. © Peter Maes.

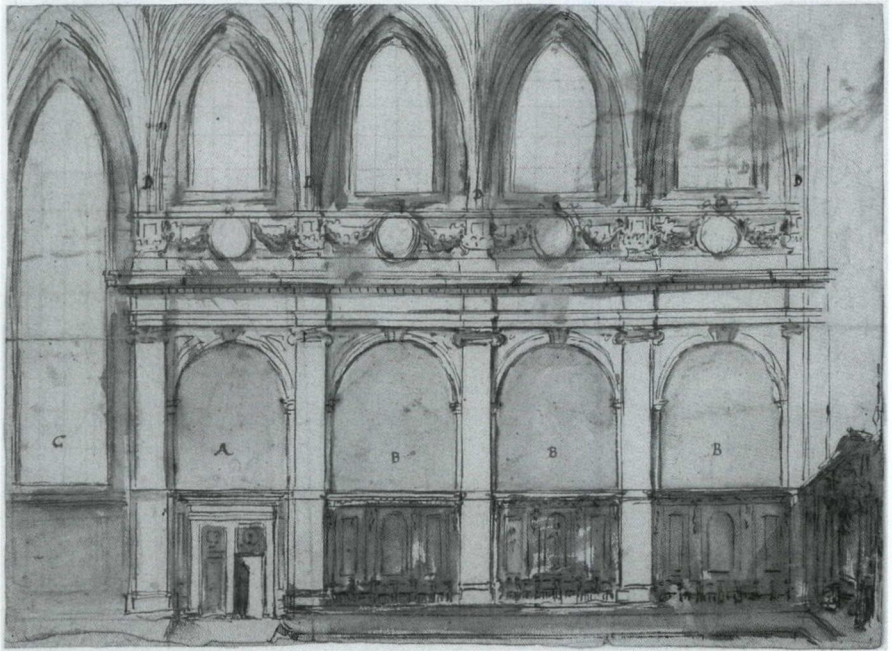


Fig. 13. Henri-François Verbrugghen, étude pour l'élévation intérieure de l'église Notre-Dame du Finistère à Bruxelles (?), 206 x 283 mm. Collection Charles Van Herck, Fondation Roi Baudouin, en dépôt au Museum Plantin Moretus/Prentenkabinet, (CVH 205), à Anvers. © Peter Maes.

les écarter lors de recherches relatives à l'église du Finistère, avec laquelle ils paraissaient à première vue n'avoir aucun rapport.

Le dessin des deux « pavillons » (fig. 10) peut être mis en relation avec trois dessins de Verbrugghen qui illustrent la Chronique de l'église Notre-Dame du Finistère et sont reproduits dans mon étude sur l'édifice publiée par la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles⁴⁸. Il concerne les deux ailes latérales symétriques visibles sur deux projets d'élévation de la façade de l'église datés de 1713 et 1714, et sur les projets de façade du baptistère, qui remontent à la même époque, dessinés par Verbrugghen. Celui-ci élaborera plusieurs variantes pour ces petites ailes, qui devaient abriter, l'une un baptistère, et l'autre un dépôt notamment pour les défunts lors des enterrements. À gauche du dessin du Cabinet des Estampes, la façade du « pavillon » a un aspect très semblable à celle que l'on voit sur le dessin de la Chronique daté de 1714 (fig. 11). Elle est décorée d'une étoile au sommet du petit dôme qui couvre l'édicule. Cette étoile révèle la destination religieuse de l'édifice figuré, en l'absence d'autres données contextuelles. La seconde façade du dessin montre une recherche de variation dans la mise au point de la partie supérieure du petit bâtiment tel qu'il apparaît sur le projet de façade de l'église daté de 1713. L'écu, entouré d'un collier de la Toison d'or, soutenu par deux lions, coiffé d'une couronne et meublé d'armoiries esquissées, est à rapprocher de celui que Verbrugghen a posé au-dessus du fronton du portail d'entrée de l'église sur son projet de façade daté de 1714. La présence de ce thème sur la façade de l'église peut être expliquée grâce aux archives. Les registres des comptes généraux des recettes et dépenses des souverains des Pays-Bas⁴⁹ contiennent les mentions de plusieurs paiements de sommes d'argent aux pasteurs et marguilliers de l'église Notre-Dame du Finistère. En 1709, ils reçurent 240 livres pour assister la fabrique d'église à bâtir la nef selon une ordonnance du 30 septembre, à condition de mettre les armes de Sa Majesté – donc de Philippe V – dans le chœur de l'église. En 1714, ils reçurent la somme de 2.333 livres 6 sols 8 deniers « à condition qu'ils seront obligés » de mettre les armes de Sa Majesté Impériale et Catholique – il s'agit de l'empereur Charles VI – sur le frontispice de l'église selon l'ordonnance du 1^{er} mars, et, en 1715, 300 livres pour assister au parachèvement de la voûte « à condition qu'ils seront obligés » de mettre les armes de Sa Majesté en pierre de taille sur la façade selon l'ordonnance du 5 septembre des Conseillers d'État et des Finances. Ces armes comportaient un écartelé des armes des royaumes de Castille, de Hongrie, d'Aragon-Sicile, et de celles de Maximilien I de Habsbourg, avec en abîme, celles du royaume de Bohême.

Le dessin de l'élévation intérieure du Cabinet des Estampes (fig. 12) offre des similitudes avec la coupe longitudinale d'un des dessins qui illustrent la

⁴⁸ Anne BUYLE, *L'église Notre-Dame du Finistère...*, op. cit., p. 48, fig. 25, p. 49, fig. 26 et p. 52, fig. 29.

⁴⁹ AGR, Chambre des Comptes, n° 1976 (année 1709), f° 266 r°, n° 1981 (année 1714), f° 324 v°- 325 r° et n° 1982 (année 1715), f° 352 v°-353 r°.

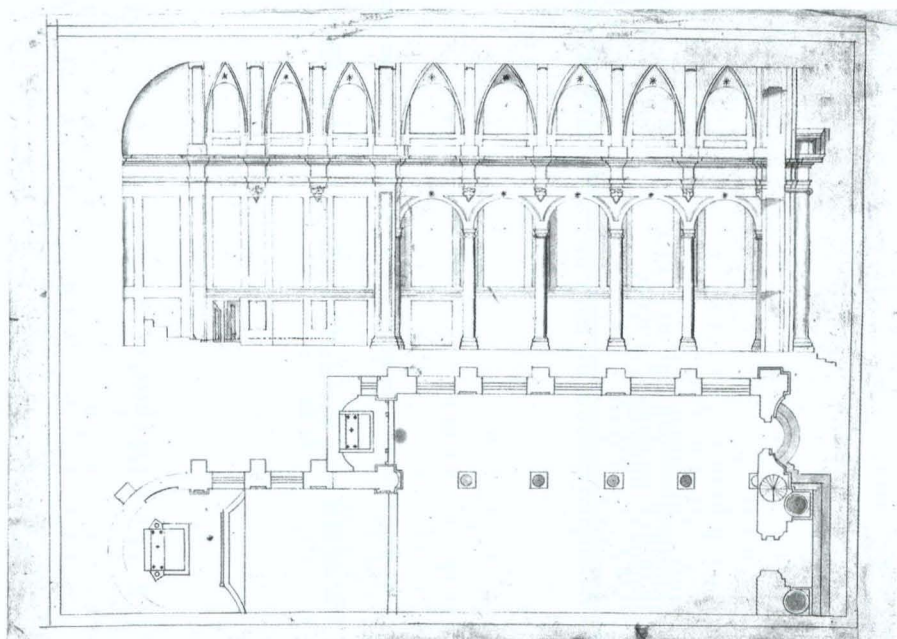


Fig. 14. Henri-François Verbrugghen (?), plan partiel et coupe longitudinale de l'église, vers 1713. AÉBA, Archives de l'église Notre-Dame du Finistère, 74, f° 62 v°.

Chronique de l'église (fig. 14)⁵⁰. Les arcs des fenêtres hautes sont cintrés. Un seul élément peut amener à y voir un bâtiment gothique : la forme brisée donnée aux arcs des voûtes qui surplombent ces fenêtres hautes, entre les arcs doubleaux. La représentation graphique des voûtains - qui reposent de fait sur des croisées d'ogives dans l'église Notre-Dame du Finistère, résurgence tardive des conceptions architecturales gothiques dans des constructions de l'époque baroque en Brabant – confère à leurs arcs une forme brisée. En l'absence d'informations contextuelles, on en a tiré la conclusion qu'il s'agissait d'un édifice gothique. Le dessin du Cabinet des Estampes montre toute la zone du chœur ainsi que deux travées et demie de la nef suivant l'axe longitudinal de l'édifice : leurs éléments constitutifs sont presque identiques à ceux du dessin de la Chronique, à quelques détails près. Les proportions des composantes, le panneautage des parois du chœur, les arcs doubleaux, l'embranchement qui mène au maître-autel, la composition de l'entablement, les culs-de-lampes, les écoinçons qui séparent les arcs de la nef soutenus par des colonnes, sont semblables dans les deux dessins. On note quelques différences comme le décor constitué d'étoiles pour les voûtes et les arcs de la nef dans le dessin de

⁵⁰ Ce dessin est publié dans : Anne BUYLE, *L'église Notre-Dame du Finistère...* op. cit., p. 51, fig. 28.

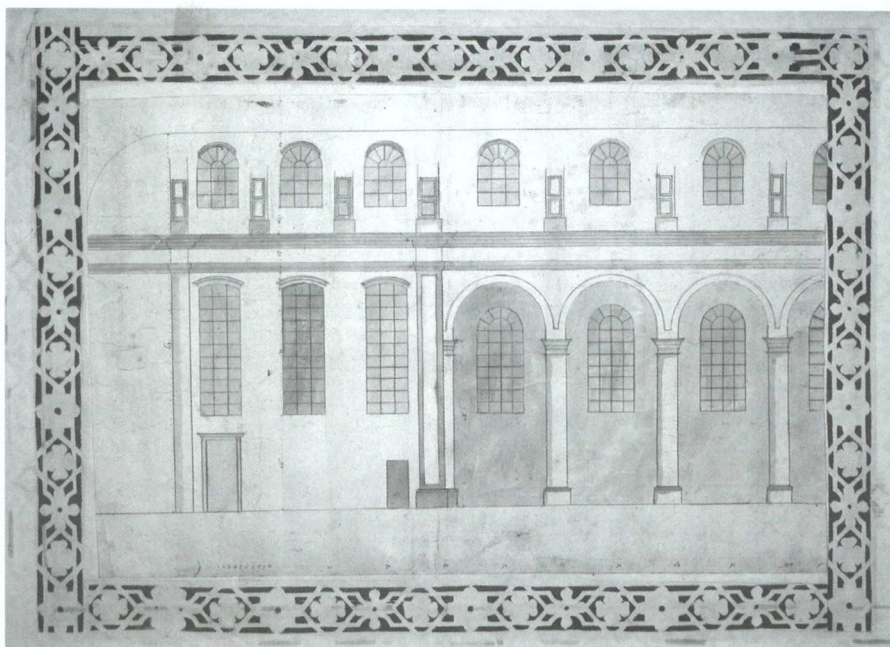


Fig. 15. Henri-François Verbrugghen (?), étude pour l'élévation intérieure de l'église Notre-Dame du Finistère, comprenant une échelle et des cotes sur lignes de cotes. AÉBA, Archives de l'église Notre-Dame du Finistère, 74, f° 56 r°.

la Chronique, les chapiteaux des supports inspirés plutôt du style dorique dans un cas et plutôt du style ionique dans l'autre, et la représentation assez précise, dans le dessin du Cabinet des Estampes, du mobilier placé au bas des murs de la nef latérale et du chœur - des confessionnaux et des stalles - et des portes de communication à deux battants, dont l'un est entrouvert, du côté de l'abside⁵¹. Le dessin de la Chronique, présente cependant un niveau d'achèvement plus poussé au point de vue architectural, et peut être considéré comme une mise au net du projet. Le dessin du Cabinet des Estampes est une étude préparatoire, à main levée. Il comporte deux indications de mesures inscrites à gauche de l'abside : la hauteur depuis la ligne du sol jusqu'à la corniche de l'entablement, « 45 1/3 v », c'est-à-dire 45 pieds un tiers⁵², et la hauteur depuis cette même

⁵¹ Iris Kockelbergh évoquait dans son mémoire la possibilité de rapprocher le dessin examiné ici d'un autre dessin appartenant aussi au Cabinet des Estampes anversois et identifié comme suit : « Interieur van een grote kerk » (inventaire 2105, cat. A LXIII.11). Je remercie très vivement Madame P. Kolsteeg de m'avoir transmis la fiche de ce dessin qui ne me paraît néanmoins pas concerner l'église du Finistère à Bruxelles.

⁵² Le dessin qui illustre la Chronique de l'église commencée en 1724, f° 56 r°, indique une cote de 46 pieds et demi à la même hauteur.

ligne de sol jusqu'aux moulures sous-jacentes au niveau des grandes fenêtres, « 15 v 4 d », c'est-à-dire 15 pieds 4 pouces.

Le dessin de la collection Van Herck (fig. 13) est intitulé « Dessin de la modernisation d'un intérieur d'église gothique » dans le catalogue publié par la Fondation Roi Baudouin⁵³. Il n'inclut pas la zone du chœur mais développe l'élévation intérieure sur toute la longueur de la nef. Il comporte la représentation d'une grande verrière, de fenêtres hautes et de voûtes dont la forme brisée donne l'impression qu'il s'agit d'un intérieur d'église gothique. Les éléments architectoniques et décoratifs des arcades - pilastres à chapiteaux ioniques, arcs cintrés, entablement d'aspect classique, médaillons et guirlandes au-dessus de la corniche de l'entablement - peuvent très logiquement être interprétés comme une proposition d'adaptation d'un bâtiment gothique à un courant stylistique ultérieur. Cependant, cette œuvre est probablement une étude préparatoire destinée à la définition formelle de l'élévation intérieure de l'église du Finistère.

⁵³ [Dominique ALLARD (dir.)], *Dessins des XVII^e et XVIII^e siècles...*, p. 328. Voir aussi Charles VAN HERCK, "Hendrik Frans Verbrugghen Antwerpsch beeldhouwer 1654-1724", dans : *Jaarboek van de Antwerpen's Oudheidkundige Kring*, 16, 1940, p. 69, n° 143, p. 70, n° 144.

DE L'ART DU RÉEMPLOI AU XVII^{ème} SIÈCLE : DEUX IMAGES DE NOTRE-DAME DE LIESSE ÉDITÉES À PARIS PAR JEAN MESSAGER

DIDIER MARTENS

I.

Située entre Saint-Quentin et Reims, à 150 kilomètres de Paris, la petite bourgade picarde de Liesse Notre-Dame (Aisne) et sa basilique de pèlerinage en style gothique flamboyant (fig. 1) sont peu connues du grand public¹. Le site ne saurait faire concurrence à Laon, toute proche, dont la cathédrale de style lancéolé, plus ancienne, mieux préservée et bien plus monumentale, attire chaque année des centaines de milliers de visiteurs. À l'heure du tourisme culturel, Laon a en quelque sorte supplanté Liesse. Dans l'ancienne économie du tourisme de dévotion, il en allait tout autrement. Pendant des siècles, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, Liesse fut sans doute le lieu de pèlerinage le plus fréquenté de France. Même le roi et la reine firent à de nombreuses reprises le déplacement.

Ce succès, la bourgade le devait à une statue de Marie, une Vierge noire en bois. Selon une tradition légendaire fixée dès la fin du XV^{ème} siècle², elle aurait été remise par des anges à trois frères croisés d'origine picarde, détenus en Égypte. C'est grâce à cette image que les trois chevaliers réussirent à amener au christianisme la propre fille du sultan, Ismérie. La conversion obtenue, ils prirent ensemble la fuite. S'étant endormis sur les bords du Nil

¹ Voir, sur le pèlerinage de Liesse et la dévotion à Notre-Dame de Liesse, les ouvrages de Bruno MAES : *Notre-Dame de Liesse. Huit siècles de libération et de joie*, Paris, 1991 ; *Le Roi, la Vierge et la nation. Pèlerinages et identité nationale entre Guerre de cent ans et Révolution*, Paris, 2002 ; *Notre-Dame de Liesse. Une Vierge noire en Picardie*, Langres, 2009. Ces trois livres se répétant en partie, il sera exclusivement fait référence ci-après au plus détaillé, celui de 2002.

² Voir, à ce sujet, Comte DE HENNEZEL D'ORMOIS, *Notre-Dame de Liesse. Sa légende, d'après le plus ancien texte connu*, s.l., 1934.

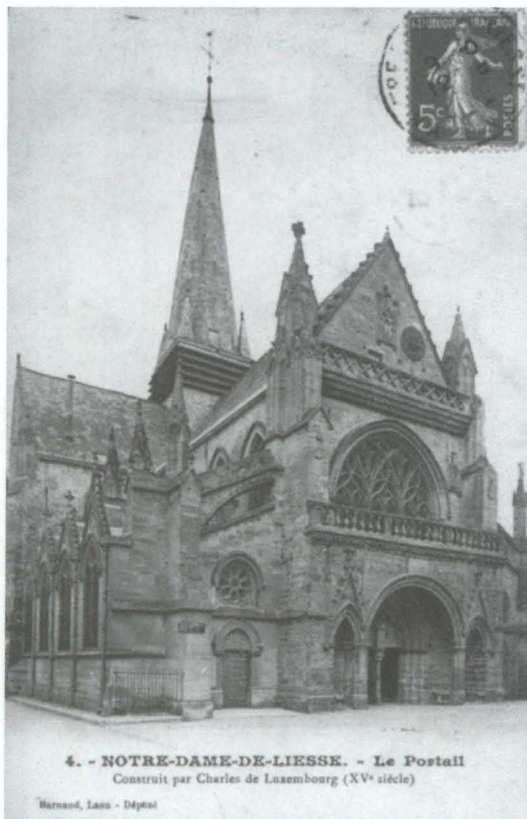


Fig. 1. Liesse Notre-Dame, Basilique Notre-Dame de Liesse, extérieur.

avec la statue, ils se réveillèrent le lendemain en Picardie. La précieuse image, qu'ils avaient emportée, fut alors installée dans une chapelle, où elle ne tarda pas à produire de nouveaux miracles. En dépit de ses pouvoirs surnaturels, elle ne résista pourtant pas aux flammes du fourneau dans lequel deux 'patriotes' particulièrement zélés la jetèrent durant la Révolution française. Au XIX^{ème} siècle, une nouvelle effigie fut confectionnée, dans laquelle auraient été insérés quelques restes carbonisés de l'ancienne. Le pèlerinage reprit, mais à une échelle bien plus limitée que durant l'Ancien Régime.

Dans l'*Histoire miraculeuse de Nostre-Dame de Liesse* [...] du Sieur de Saint-Pérès, publiée à Paris en 1657, figure une gravure sur bois représentant les lieux³ (fig. 2). La vue est prise depuis l'ouest. Sur le parvis se pressent pèlerins, mendiants et marchands d'objets de dévotion. Toutes les classes de la société sont représentées, on distingue même un carrosse. L'édifice de culte proprement dit, qui occupe une position centrale dans l'image, est reproduit

³ J. DE SAINT-PÉRÈS, *Histoire miraculeuse de Nostre-Dame de Liesse, avec l'instruction pour les pèlerins qui vont rendre leurs vœux dans la sainte chapelle* [...], Paris, 1657, p. 76. Voir, sur cet ouvrage, B. MAES, *op. cit.*, 2002, p. 225.

Fig. 2. Duval : *Le parvis de Notre-Dame de Liesse*. Illustration de J. De Saint-Pérès, *Histoire miraculeuse de Notre-Dame de Liesse* [...], Paris, 1657 (photo Basilique de Liesse).



assez fidèlement, bien que le dessinateur, suivant en cela le ‘bon usage’ esthétique de son temps, ait remplacé les arcs brisés gothiques du transept et de la grande baie de la façade occidentale par des arcs en plein cintre⁴. À l’arrière-plan, on aperçoit la montagne de Laon, surmontée de la cathédrale aux cinq tours. C’est bien Notre-Dame de Liesse qui domine l’image. Notre-Dame de Laon apparaît en tout petit dans le fond. Le graveur s’est livré à un collage de vues, l’ancienne cité épiscopale se situant en réalité au sud-ouest de Liesse, et non dans le prolongement du chœur orienté de sa basilique.

On comprend que, vu son succès de masse, le pèlerinage de Liesse ait suscité une production figurée abondante, en particulier dans le domaine de la gravure et de la médaille. À partir du milieu du XVII^{ème} siècle, les images isolées de *Notre-Dame de Liesse* -on laissera ici de côté les représentations à caractère narratif et les ex-voto- reproduisent en règle générale l’effigie miraculeuse. La Vierge est debout, en vue frontale, et porte son Fils. Tous

⁴ Voir, à ce propos, le commentaire que donne Ernst H. GOMBRICH de la représentation de Notre-Dame de Paris dans une gravure de Matthäus Merian l’ancien remontant aux années 1630 (*L’Art et l’illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, 1987, p. 99).



Fig. 3. Graveur français :
Notre-Dame de Liesse.
 Liesse, Musée de la
 Basilique (photo musée).

deux sont couronnés. La statue est habillée, selon un usage qui, sous l'influence espagnole, se généralise dans l'Europe catholique après le concile de Trente⁵. L'Enfant peut se trouver dans l'axe de symétrie vertical du corps de sa Mère. Il peut également occuper une position décentrée vers la droite ; dans ce cas, Marie est représentée tenant un sceptre dans la main droite. La première formule s'observe notamment sur le frontispice, gravé sur cuivre, d'un formulaire d'admission de la « Confrérie de la Sainte Vierge » établie en « la Chapelle de N(otre) Dame de Liesse »⁶ (fig. 3), la seconde dans une gravure sur bois éditée par Jean-Baptiste Letourmy à Orléans (fig. 4). L'image de *Notre-Dame de Liesse* est presque toujours accompagnée d'une inscription qui la désigne comme telle. C'était là une nécessité, vu l'existence, en France

⁵ Voir, à ce sujet, Christina CEULEMANS, « Ontstaan en betekenis van geklede beelden », dans : *Mechels houtsnijwerk in de eeuw van Keizer Karel* (cat. d'exp.), Malines, Museum Schepenhuis, 2000, pp. 61-77.

⁶ Voir, sur cette confrérie, rétablie en 1664, B. MAES, *op. cit.*, 2002, pp. 431-432.

Fig. 4. Jean-Baptiste Letourmy, éditeur : *Notre-Dame de Liesse*. Marseille, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (photo musée).



comme dans les pays voisins, de nombreuses autres statues mariales habillées aux pouvoirs miraculeux...

Si l'image plus ou moins fidèle de la vénérable effigie habillée a pendant longtemps constitué la norme pour les représentations isolées de *Notre-Dame de Liesse*, il n'en fut pas toujours ainsi. Avant le milieu du XVII^{ème} siècle, celle-ci se signale par une iconographie très ouverte. Ainsi, les deux gravures sur cuivre portant la légende « Nostre Dame de Liesse » qui ont été éditées par Jean Messenger (1572-1649), l'un des principaux marchands d'estampes parisiens de la première moitié du XVII^{ème} siècle⁷, n'évoquent en rien la vénérable statue. En outre, malgré leur intitulé identique, elles ne se ressemblent nullement. Elles vont être soumises, dans les pages qui vont suivre, à une étude approfondie, visant à comprendre les choix iconographiques et esthétiques de l'éditeur, ainsi qu'à mettre en évidence les sources figurées qu'il a utilisées.

⁷ Voir, sur Jean Messenger, Vanessa SELBACH, « L'activité de l'éditeur d'estampes parisien Jean Messenger (1572-1649) : l'affirmation de la gravure française du premier quart du XVII^{ème} siècle, au carrefour des influences flamandes et italiennes », dans : *In Monte Artium*, 3, 2010, pp. 35-51.



Fig. 5. Jean Messenger, éditeur : *Notre-Dame de Liesse*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes (photo BnF, Paris).

II.

La plus grande des deux gravures -elle mesure 20 cm en hauteur- représente la Vierge à l'Enfant assise sur un siège que dissimulent entièrement sa robe et son manteau⁸ (fig. 5). Derrière elle est suspendu un drap d'honneur. L'Enfant Jésus, installé sur le genou droit de sa Mère, tend affectueusement les bras dans sa direction. Deux dévots sont représentés agenouillés à même le sol, dans un format beaucoup plus petit. Seules leurs mains jointes empiètent sur le groupe marial, évoquant ainsi, de manière métaphorique, le contact avec la Mère de Dieu censé s'établir par la prière. La scène d'adoration est située dans une loggia. Deux baies en plein cintre ouvrent sur un fond de paysage, un résumé du monde opposant la ville, du côté gauche, à la campagne, du côté droit. Sur le rebord de ces baies, on remarque deux vases.

Messenger a signé l'image en tant qu'éditeur : « *Jean Messenger ex(cudit)* ». La volonté d'évoquer Notre-Dame de Liesse en particulier, et non pas simplement la Vierge Marie, se manifeste à plusieurs niveaux. Le spectateur qui parcourt la gravure du regard à partir du haut rencontre tout d'abord l'inscription « Nostre Dame de Liesse », inscrite sur une plaque de métal en trompe-l'œil. Ensuite, il a l'attention attirée par les deux vases qui entourent la figure mariale. Ils contiennent des bouquets de lys combinés à la lettre S, suspendue à la tige centrale. C'est là un rébus qui se lisait 'li-es'⁹, car 'lys' pouvait se prononcer anciennement 'li'¹⁰. Le rébus en question est attesté dès le XV^{ème} siècle par des enseignes de pèlerinage en plomb trouvées dans la Seine à Paris¹¹. On notera que les anses en forme de volutes des deux vases évoquent également des S. Le graveur qui a œuvré pour Jean Messenger a pu trouver le modèle de ces récipients dans le frontispice d'une *Histoire de Nostre Dame de Liesse*, publiée à Troyes en 1602¹² (fig. 21).

Enfin, la référence à Liesse est encore rappelée dans la prière inscrite en contrebas, où Marie est associée au lys. Le texte peut être traduit comme suit : « Avé, Vierge glorieuse, étoile plus resplendissante que le soleil, Mère

⁸ Gravure sur cuivre ; 20 x 13 cm. La description est faite d'après l'exemplaire conservé à Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Série RC mat 20 - boîte folio (vocables en L). Cet exemplaire est reproduit dans les trois ouvrages de B. MAES, *op. cit.*

⁹ Voir, sur ce rébus, B. MAES, *op. cit.*, 2002, pp. 79, 87.

¹⁰ C'est ce que démontrent, par exemple, ces rimes tirées des *Satires* de BOILEAU (1666) :

« Si tu veux posséder ta Lucrèce à ton tour,
Attends, discret mari, que la belle en cornette
Le soir ait étalé son teint sur la toilette,
Et dans quatre mouchoirs, de sa beauté salis,
Envoie au blanchisseur ses roses et ses lis » (X, v. 196-200).

¹¹ Denis BRUNA, *Musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny : Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, Paris, 1996, n°s 92, 93, 94. Voir aussi une médaille de pèlerinage remontant au XV^{ème} siècle reproduite dans : *Légende et cantique de Notre-Dame-de-Liesse*, Liesse-Notre-Dame, 1862, p. 18.

¹² Jacques BOSIUS, *Histoire de Nostre Dame de Liesse* [...], Troyes, 1602.



Fig. 6. Quentin Metsys, atelier (?) : *Vierge à l'Enfant* (détail). Varsovie, Muzeum Narodowe w Warszawie (photo musée).

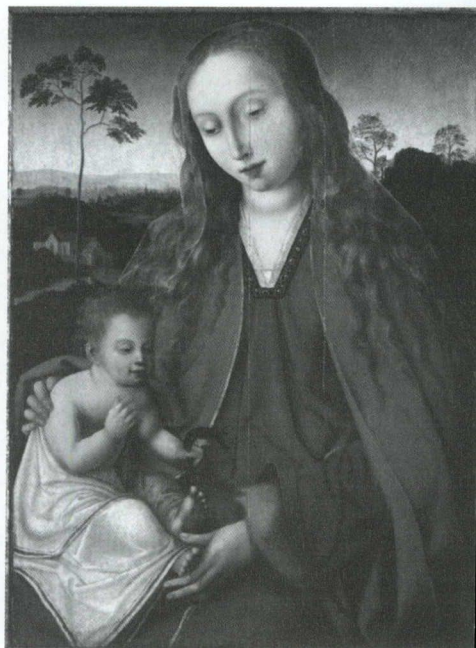


Fig. 7. Maître de la Madeleine Mansi : *Vierge à l'Enfant*. Saragosse, Museo de Zaragoza (photo musée).

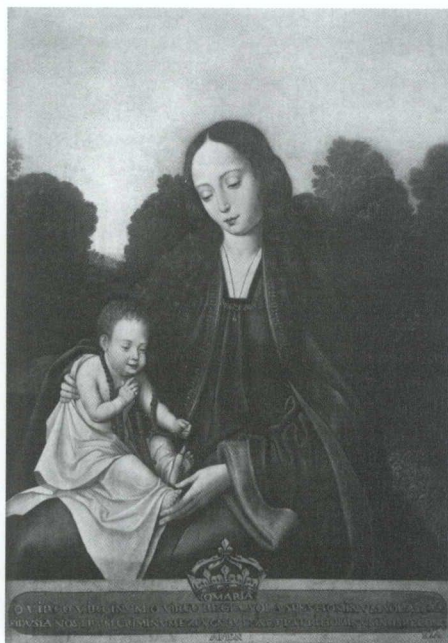


Fig. 8. Peintre anversois : *Vierge à l'Enfant*. Vente Paris, Hôtel de la Duchesse de Talleyrand et Sagan, 19-20 juin 1907.

influyente du Fils, plus douce qu'un gâteau de miel, plus écarlate que la rose, d'un blanc plus éclatant que le lys, tu es parée de toutes les vertus et tous les saints t'honorent. Amen »¹³. C'est certainement la présence de l'expression « *lilio candidior* » appliquée à la Vierge qui a fait choisir cette hymne mariale.

Marie et son Fils, tels que représentés dans la gravure, ne peuvent être rapprochés d'aucune autre effigie connue de *Notre-Dame de Liesse*. Et pour cause : le groupe dérive, indirectement, d'un tableau flamand des années 1490-1500, une *Vierge à mi-corps*. Ce tableau, qui doit probablement être attribué au fameux peintre anversois Quentin Metsys (vers 1465-1530), a disparu. Il est cependant possible d'en reconstituer l'aspect grâce aux témoignages relativement concordants de trois copies peintes du premier tiers du XVI^{ème} siècle¹⁴. Toutes trois ont été réalisées à Anvers.

L'exemplaire du Musée des Beaux-Arts de Varsovie est celui dont le style apparaît le plus proche de Quentin Metsys¹⁵ (fig. 6). Il a peut-être été peint dans son atelier. La version du Musée de Saragosse doit être portée au crédit d'un imitateur contemporain, dénommé le Maître de la Madeleine Mansi¹⁶ (fig. 7). Enfin, le troisième exemplaire, qui appartenait à la duchesse de Talleyrand avant d'être mis en vente à Paris en 1907, est une œuvre anonyme dans laquelle on reconnaît un écho affaibli du style de Metsys¹⁷ (fig. 8).

Toutefois, c'est non par l'intermédiaire d'une copie peinte, mais par une version gravée que Jean Messenger connaissait la composition. Il existe trois gravures sur cuivre signées par l'Anversois Jérôme Wierix (1553-1619), qui reproduisent de manière assez fidèle, en particulier dans le drapé, le groupe marial des panneaux de Varsovie, de Saragosse et de l'ancienne collection de la duchesse de Talleyrand. Dans ces trois versions gravées, la position originelle de l'Enfant a été quelque peu modifiée, de façon à suggérer un lien sentimental avec Marie. Alors que, dans les trois peintures, Jésus regarde devant soi, tout occupé à jouer avec un rosaire, comme dans la version de Varsovie, ou avec un oiseau, comme dans celle de Saragosse, Jérôme Wierix a préféré représenter le Fils tendant les bras vers sa Mère. Or, la même solution se retrouve dans l'estampe éditée par Jean Messenger. C'est donc au graveur anversois, dont il a

¹³ « *Ave virgo gloriosa stella sole clarior mater fili [on lit hei] gratiosa favo / mellis dulcior, rubicunda plus quam rosa, lilio candidior, omnis / virtus te decorat [on lit dicorat], omnis sanctus te honorat Amen* ». La personne qui a gravé l'inscription ne semble pas avoir possédé le latin. Voir, pour un texte quasi identique, attesté dès le XIV^{ème} siècle, Hermann Adalbert DANIEL, *Thesaurus hymnologicus [...]*, I, Halle, 1841, p. 348, n° DIII ; Ulysse CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum [...]*, I, Louvain, 1892, p. 130, n° 2214. Je dois ces références au père Robert Godding (Bruxelles, Société des Bollandistes).

¹⁴ Voir, sur ces trois œuvres, Didier MARTENS, « Modèle(s) et traduction(s) : autour de deux Primitifs brabançons du *Museo de Zaragoza* », dans : *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 70, 2009-2011, pp. 19-24.

¹⁵ Varsovie, Muzeum Narodowe w Warszawie, n° d'inv. M. Ob. 844 ; huile sur bois ; 55,5 x 34,5 cm.

¹⁶ Saragosse, Museo de Zaragoza, n° d'inv. NIG 9205 ; huile sur bois ; 68 x 52 cm.

¹⁷ Paris, collection duchesse de Talleyrand et Sagan, avant 1907 ; huile sur bois ; 105 x 75 cm.



Fig. 9. Jérôme Wierix : *Vierge à l'Enfant*. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes (photo KBR, Bruxelles).

d'ailleurs copié plusieurs autres plaques¹⁸, que le Parisien est redevable de sa connaissance du modèle.

Les trois gravures de Jérôme Wierix diffèrent. Dans l'une, l'artiste anversois a adjoint au groupe marial deux anges stéphanophores et un fond de nuées¹⁹ (fig. 9). Dans une autre, il a reproduit le même groupe sans anges et l'a installé dans une loggia qui s'ouvre par deux baies sur un fond de ville, la Vierge étant assise devant un drap d'honneur dépourvu de décor²⁰. De cette seconde interprétation de la composition attribuée à Metsys, il existe une variante

¹⁸ Voir, pour les copies d'après Jérôme Wierix éditées par Jean Messenger, V. SELBACH, *op.cit.*, p. 46, notes 56, 57. Cet auteur ne mentionne toutefois pas le lien existant entre les gravures de Jérôme Wierix et les deux représentations de *Notre-Dame de Liesse* produites dans l'officine parisienne.

¹⁹ Gravure sur cuivre ; 12,7 x 8,5 cm. Voir, sur cette œuvre, Marie MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}*, Bruxelles, 1978-1983, I, n° 768 ; Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN / Marjolein LEESBERG, *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. The Wierix Family*, Rotterdam / Amsterdam, 2003-2004, V, n° 1009. Signature *Hieronymus Wierix fecit et excudit*.

²⁰ Gravure sur cuivre ; 12,5 x 7,6 cm et 11,3 x 7,6 cm (deux versions). Voir, sur ces deux versions, M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, II, n° 1451, sous III, 1°, rép. A, B, C (voir repr. I, pl. 100) ; VAN RUYVEN-ZEMAN / M. LEESBERG, *op. cit.*, V, n°s 977, 978. Signatures *Hieronymus Wierix fecit et excudit* (version 1) et *Hieron. Wierix fecit* (version 2).

Fig. 10. Jérôme Wierix : *Vierge à l'Enfant*. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes (photo KBR, Bruxelles).



comportant un drap d'honneur orné de motifs floraux (voir fig. 10). Elle est insérée dans un grand cuivre auquel Jérôme Wierix a donné le titre « *Typus castitatis* (Modèle de chasteté) »²¹. Il s'agit d'une image complexe constituée de neuf 'tableaux', chacun représentant un modèle de chasteté. Marie occupe le centre de la feuille. C'est cette image complexe qui, selon toute apparence, a servi de modèle au graveur parisien. On ne peut toutefois exclure que ce

²¹ Gravure sur cuivre ; 24 x 17,2 cm. Voir, sur cette œuvre, M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, II, n° 1451 ; Z. VAN RUYVEN-ZEMAN / M. LEESBERG, *op. cit.*, VIII, n° 1736. Signature *Hieron. Wierx fecit.*

dernier ait eu entre les mains un tirage isolé de la seule *Vierge à l'Enfant* du *Typus castitatis*²² (fig. 10), ou une découpeure, comportant le drap d'honneur orné.

Si l'image de *Notre-Dame de Liesse* aux deux vases de lys a pour source directe une *Vierge à l'Enfant* de Jérôme Wierix, nous ne sommes toutefois pas en présence d'une simple copie, mais bien d'une élaboration nouvelle dans un format plus grand. Le graveur parisien a en effet redessiné le groupe. Il a notamment modifié l'orientation du modelé. Dans les trois gravures de Jérôme Wierix, comme dans les trois panneaux anversoïses du premier tiers du XVI^{ème} siècle, la lumière vient de la gauche, comme le veut l'usage dominant dans l'art occidental depuis la fin du Moyen Âge. En revanche, dans la gravure éditée par Jean Messenger, elle procède de la droite. Ce renversement partiel du modèle se constate également à l'arrière-plan : l'édifice de style roman, précédé par un escalier, se trouve à droite de la Vierge dans l'estampe du *Typus castitatis*. Dans celle représentant *Notre-Dame de Liesse*, il est passé du côté gauche et a en outre été retourné. Les raisons de ces changements ne sont pas évidentes, le groupe marial gravé par Jérôme Wierix ayant été reproduit dans le sens originel.

Le graveur parisien a augmenté la portion visible des deux baies de la loggia, en les rapprochant de l'axe de symétrie vertical de la feuille. Il a dû, de ce fait, réduire la largeur du drap d'honneur. Il importait visiblement de gagner de la place pour insérer, de part et d'autre de la Madone, les deux vases aux lys de Notre-Dame de Liesse, lesquels, vu leur caractère d'attribut iconographique, ne pouvaient être interrompus sans dommage par la bordure de l'encadrement.

Le buriniste français a soigneusement copié le manteau et la robe de la Vierge. C'est dans cette partie de l'image que le lien avec le modèle attribuable à Quentin Metsys demeure le plus évident, à un siècle de distance. Tout en laissant de côté la doublure de fourrure, dont il n'avait peut-être pas remarqué l'existence sur le modèle gravé, l'imitateur parisien a correctement reproduit les plis complexes de la manche gauche de la robe de la Vierge. L'extrémité est doublement rabattue, une première fois vers le coude puis, en sens inverse, vers la main, selon une formule typique de Quentin Metsys.

Le graveur parisien a été moins heureux dans sa représentation du manteau marial. Sur les trois peintures du premier tiers du XVI^{ème} siècle et sur les trois gravures de Jérôme Wierix, la bordure de ce manteau est dissimulée à la hauteur du coude gauche par un pan rabattu. Le buriniste français, quant à lui, interrompt brutalement la frise décorative marquant le bord -une succession de triangles aux contours dédoublés-, en avant de la zone où le pan est rabattu. Une telle interruption est aberrante. Il est clair que le graveur au service de Jean Messenger ne comprend pas parfaitement l'image qu'il entend

²² Voir, par exemple, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, SI 39947 MH 1451, III, 1.

suivre. Peut-on lui en tenir rigueur? Il se trouve en réalité dans la situation du faussaire moderne imitant un modèle gothique. La gravure du *Typus castitatis* reproduit un tableau déjà ancien et, de surcroît, en noir et blanc. La distance chronologique, combinée à la réduction chromatique, devait nécessairement susciter le malentendu.

Une autre erreur de transcription peut être détectée dans la gravure éditée par Messenger : le manteau marial est clairement coupé, du côté droit, par la bordure du décolleté en V. Ce n'est pas une pièce d'étoffe quadrangulaire simplement posée sur les épaules, comme la représentaient les Primitifs flamands, mais bien plutôt une cape fixée sous l'encolure de la robe de Marie. Néanmoins, du côté gauche, à la hauteur des mains de l'Enfant, le graveur a dessiné, correctement cette fois, le manteau marial passant par-dessus l'encolure.

Une troisième incohérence trouve son origine dans le fait que le graveur français a souhaité représenter la Vierge en pied, peut-être par souci de faire référence, un tant soit peu, à la fameuse statue de Notre-Dame de Liesse. Dans le modèle figuré auquel il a eu recours, Marie est vue à mi-corps, l'image étant coupée à la hauteur des genoux. Le graveur a donc dû compléter la figure²³. Il a prolongé le manteau marial à droite jusqu'au sol, sur lequel le tissu retombe en dessinant une courbe rentrante. Le buriniste français n'a visiblement pas compris que, dans le modèle choisi, un pan de ce manteau est rabattu sur le genou gauche de la Vierge.

Dans les trois peintures du premier tiers du XVI^{ème} siècle, comme dans les trois gravures de Jérôme Wierix, on retrouve le même motif de bordure, aussi bien au-dessus du bras gauche de Marie que sur le genou gauche. Cette bordure correspond à un seul et même manteau. Par contre, pour le graveur employé par Jean Messenger, la pièce d'étoffe qui couvre le genou gauche de la Vierge n'appartient manifestement pas à son manteau. Elle présente une bordure constituée de triangles aux contours simples, et non pas dédoublés. Le graveur français ne semble pas avoir su précisément à quelle partie de l'habit de Marie il convenait de rattacher le pan de tissu recouvrant son genou gauche.

Dans l'art de la fin du Moyen Âge et des Temps modernes, le recours à un modèle comportait souvent une dimension critique²⁴. Pour l'artiste emprunteur, il ne s'agissait pas simplement de reprendre à son compte une composition inventée par un devancier souvent prestigieux, il importait de se mesurer à lui et, si possible, de le dépasser. Les changements apportés au modèle constituaient comme une 'critique en acte'.

²³ Il est possible que le graveur ait eu recours ici à un autre modèle gothique tardif. Je n'ai toutefois pas pu l'identifier.

²⁴ Voir, à ce sujet, Didier MARTENS, « Du *Saint Luc peignant la Vierge* à la copie des maîtres : la 'norme en acte' dans la peinture flamande des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles », dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 74, 2005, pp. 3-50.



Fig. 11. Jean Messenger, éditeur : *Notre Dame de Liesse*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes (photo BnF, Paris).

C'est ainsi que le graveur engagé par Jean Messenger a souhaité créer une image plus équilibrée. Les têtes de la Vierge et des deux dévots correspondent aux angles d'un triangle isocèle posé sur la base, un triangle dans lequel l'Enfant s'intègre presque parfaitement. Marie est en outre flanquée de deux vases, qui sont disposés à égale distance de la pointe de son décolleté et occupent chacun l'axe de symétrie vertical d'une baie. La dissymétrie du groupe marial, qui caractérisait la composition attribuée à Quentin Metsys, est ainsi résorbée en grande partie. On observe une même recherche de symétrie dans le décor du drap d'honneur dessiné par le graveur parisien. Le contraste est net avec les motifs floraux décentrés de la gravure du *Typus castitatis*.

Le buriniste parisien a en outre renforcé le lien entre Jésus et Marie, considérant sans doute que, dans l'expression des sentiments de tendresse filiale et maternelle, il pouvait faire mieux qu'un Jérôme Wierix. Il a rapproché le Fils de sa Mère, non seulement en diminuant la distance qui les sépare, mais aussi en agrandissant la tête de l'Enfant. Celui-ci peut presque toucher de ses mains la poitrine et la joue droite de Marie. Une telle proximité fait que leurs auréoles se recouvrent en partie, un détail qui ne s'observait pas dans les trois gravures flamandes. En outre, la Vierge pose dorénavant la main gauche sur la jambe droite de son Fils, au lieu de saisir presque furtivement l'extrémité d'un pied.

La confrontation des versions successives, de Quentin Metsys à Jean Messenger, permet de dégager une évolution linéaire. Dans le modèle pictural, le Fils ne se préoccupait guère de sa Mère. Cette image d'un Enfant Jésus autonome, si fréquente chez les Primitifs flamands, n'a pas plu à Jérôme Wierix, qui a préféré le faire pivoter vers Marie. Le graveur qui travailla pour Jean Messenger a accentué encore cette correction.

Il existe une seconde image de Notre-Dame de Liesse éditée par Jean Messenger. Signée *Messenger ex(cudit)*, elle est un peu plus petite que la précédente -elle ne mesure que 12 cm de hauteur-, mais tout aussi atypique²⁵

²⁵ Gravure sur cuivre ; 12 x 7,2 cm. La description est faite d'après l'exemplaire signé conservé à Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Série RC mat 20a - boîte petit folio (vocables en L). Comme me le signale Vanessa SELBACH, conservateur à la Bibliothèque nationale de France (courriel à l'auteur, 17 août 2011), il existe deux états de cette gravure, l'un signé, l'autre non. Dans ce dernier, la signature a été grattée sur la plaque. Ces deux états sont représentés dans la série RC mat. 20a - boîte petit folio (vocables en L). L'exemplaire non signé est reproduit dans deux des trois ouvrages de B. MAES, *op. cit.* Dans le présent article, c'est l'exemplaire signé qui est illustré (fig. 11). Il porte en haut à droite la mention MAR. Ainsi que le précise Vanessa SELBACH (même courriel), « il ne s'agit pas du mois de 'may' qui serait gravé sur le premier état, mais d'un petit cachet 'Mar' imprimé jadis par nos soins en haut à droite de certaines estampes provenant de la collection de Michel de Marolles. Ce 'Mar' ne figure pas sur l'autre état sans nom d'éditeur ». « Ces petits cachets marquant le coin supérieur droit de certaines estampes ont été apposés à partir du XIX^{ème} siècle par la Bibliothèque nationale, lorsqu'on s'est mis à démonter de manière systématique les albums des collectionneurs, pour garder une trace de la provenance des pièces » (courriel de Vanessa SELBACH à l'auteur, 15 septembre 2011). Michel de Marolles (1600-1681) rassembla une collection de plus de 120.000 estampes, dont une bonne part fut acquise en 1667 par Colbert pour le compte de Louis XIV. Cette collection se trouve



Fig. 12. Jérôme Wierix : *Vierge à l'Enfant*. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes (photo KBR, Bruxelles).

(fig. 11). La Vierge, que couronnent deux anges, est assise sur un trône aux accoudoirs en forme de volute végétale. L'Enfant, qu'elle enserme de ses mains, se tient debout dans son giron, les jambes écartées, et embrasse sa Mère. Le trône repose sur trois degrés. En contrebas se trouvent quatre personnages agenouillés, les mains jointes. Agencés en deux groupes symétriques, ils sont représentés en format réduit par rapport à la Vierge et à son Fils.

La gravure est surmontée de l'inscription en capitales romaines « Nostre Dame de Liesse au S(ain)t Esprit 1614 ». Cette inscription permet d'identifier le commanditaire de l'image et de préciser ses motivations. En effet, le *titulus* fait référence de manière explicite à la confrérie de Notre-Dame de Liesse, fondée à Paris en 1413 par Charles VI et établie dans l'église de l'hôpital du Saint-Esprit-en-Grève²⁶. Seuls ceux qui avaient effectué le pèlerinage pouvaient prétendre à devenir membres. Charles VI fut le premier roi de France à se rendre à Liesse, en juin 1414²⁷. La pieuse confrérie aura pris l'initiative de faire réaliser la gravure pour le bicentenaire de ce déplacement royal. Elle était probablement destinée à ses membres, que les quatre personnages en habit contemporain, agenouillés au premier plan, représentent par métonymie (*pars pro toto*).

La gravure de 1614 dérive, elle aussi, d'un modèle flamand. Il s'agit à nouveau d'un cuivre signé par Jérôme Wierix. Dans le *New Hollstein*, ce cuivre, dont il existe deux versions portant la même légende, est prudemment situé « avant 1619 », date du décès de Jérôme Wierix²⁸ (fig. 12). La gravure commandée par la confrérie de Notre-Dame de Liesse permet de ramener à 1614 le *terminus ante quem* d'au moins une des deux versions.

Cette gravure de Jérôme Wierix a également suscité des échos en peinture. On peut citer un panneau flamand, mis en vente à Londres en 1978²⁹ (fig. 13). Il serait toutefois bien étonnant que le buriniste engagé par Jean Messenger se soit inspiré d'une version peinte plutôt que d'une image gravée, plus facilement accessible. On observera que le voile de Marie, tel qu'il apparaît sur l'estampe parisienne, présente le même plissé que dans celle de Wierix. En revanche, dans le tableau, il diffère.

à l'origine du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France. Voir, sur Michel de Marolles, Louis BOSSEBOEUF, *Un précurseur : Michel de Marolles, abbé de Villeloin. Sa vie et son œuvre*, Tours, 1911 ; Vanessa SELBACH, « 'La Vierge aux yeux crevés', une image miraculeuse ou superstitieuse ? Du bon usage de l'estampe dans la lutte contre l'iconoclasme protestant au XVII^{ème} siècle », dans : *L'estampe au Grand Siècle. Études offertes à Maxime Préaud (Matériaux pour l'Histoire publiés par l'École des Chartes, 9)*, Paris, 2010, pp. 168-172.

²⁶ Voir, sur cette confrérie, B. MAES, *op. cit.*, 2002, pp. 116-117, 299, 410-411.

²⁷ Voir, à ce sujet, B. MAES, *op. cit.*, 2002, p. 116.

²⁸ Gravure sur cuivre ; 9,4 x 6,5 cm et 9,1 x 6,4 cm. Voir, sur cette œuvre, M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, I, n° 756 ; Z. VAN RUYVEN-ZEMAN / M. LEESBERG, *op.cit.*, V, n°s 993, 994. Signatures *Hieronimus Wierix fecit et excud.* et *Hieron. Wierix fecit.*

²⁹ Huile sur bois ; 86 x 70 cm. Voir, sur cette œuvre, *Fine Old Master Paintings [...]* (cat. de vente), Londres, Sotheby Parke Bernet, 8 novembre 1978, n° 69.



Fig. 13. Peintre flamand : *Vierge à l'Enfant*.
Vente Londres, Sotheby's, 8 novembre 1978.



Fig. 14. Jan Massys : *Sainte Famille*. Anvers,
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
(photo KIKIRPA, Bruxelles).

Le graveur parisien a repris à Jérôme Wierix le groupe de la Vierge à l'Enfant, qu'il a certes inversé, mais dont il reproduit fidèlement le dessin. Pour le reste, il s'est efforcé de transformer son modèle en une image suggestive de Notre-Dame de Liesse.

Jérôme Wierix avait représenté la Vierge flanquée de deux vases contenant notamment des roses et des lys. Cette évocation du lys marial a dû paraître insuffisante à son confrère parisien, qui a introduit dans l'image deux anges stéphanophores brandissant chacun une tige de lys. En outre, une multitude de fleurs de lys tombe littéralement des cieux pour atterrir sur les trois degrés du trône. La pluie de calices et de feuilles constitue ainsi un fond 'fleur-de-lysé'.

Les accoudoirs du trône dessinent deux S symétriques. En combinaison avec les lys, ils composent le rébus emblématique 'li-es'. Selon toute probabilité, c'est en raison de la forme particulière du trône marial que Jean Messager a jeté son dévolu sur cette gravure de Jérôme Wierix. Il existe en effet de nombreuses autres *Vierge à l'Enfant* dues au burin de l'Anversois.

Sur le modèle choisi, on lit des paroles empruntées au *Cantique des Cantiques* (VII, 11), qu'il faut imaginer prononcées par Marie : « *Ego dilecto meo et ad me conversio eius* (Je suis à mon bien-aimé, et son désir se tourne vers moi) »³⁰. Jean Messenger a fait remplacer ce texte. La légende nouvelle de sa gravure provient d'un répons attribué à Fulbert de Chartres (vers 960-1028) : « *Super hunc florem requiescit Spiritus almus* (L'esprit bienfaisant s'est posé sur cette fleur) »³¹. Il était chanté lors de la fête de la Nativité de la Vierge, le 8 septembre. C'est le 8 septembre qu'on célébrait également la fête de Notre-Dame de Liesse³², à laquelle était associée la promesse de nombreuses indulgences « de tres grande efficace »³³. C'est un 8 septembre qu'aurait été consacrée l'église de Liesse et fondée la confrérie parisienne³⁴. Le choix de la citation se comprend aisément. Elle combine les références à la fête de Notre-Dame de Liesse, à l'Esprit saint et à une fleur qui ne peut être que Marie. Elle renvoie ainsi, de manière allusive, au commanditaire de la gravure : une confrérie établie en une église consacrée au Saint-Esprit en l'honneur d'une dévotion mariale qui portait une dénomination florale.

Comme dans la gravure de l'éditeur Messenger étudiée précédemment, la Vierge à l'Enfant flamande a été 'complétée' par des personnages en prière. La greffe de l'emprunt n'est pas entièrement réussie, le collage demeure patent. Dans le modèle de Jérôme Wierix, la robe et le manteau de Marie retombent sur un sol dallé, sur lequel l'étoffe se froisse. De façon à faire place dans son image aux quatre membres de la confrérie agenouillés au premier plan, Jean Messenger a fait surélever le trône marial, posé sur un triple degré. Le manteau de la Mère de Dieu ne se trouve plus en contact avec le sol. Le graveur parisien n'a toutefois pas adapté à cette nouvelle situation le drapé de la figure. L'étoffe de son manteau se 'casse' dans le vide de manière inexplicable, alors que les fleurs de lys tombent à la verticale. Il faut toutefois reconnaître qu'au prix de

³⁰ *La sainte Bible selon la Vulgate. Traduction par l'abbé J.-B. Glaire [...]*, Argentré-du-Plessis, 1992, p. 975.

³¹ « *Stirps Jesse virgam produxit, virgaque florem / Et super hunc florem requiescit Spiritus almus ; / Virgo Dei genitrix virga est, flos filius ejus* ». Cité d'après Jacques-Paul MIGNÉ, *Patrologiae cursus completus [...]*, CXXI, Paris, 1853, col. 345, n° XI. Voir, sur ce texte, Yves DELAPORTE, « Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturgique au XI^{ème} siècle », dans : *Études grégoriennes*, 1957, 2, pp. 55-56. Je dois ces références au père Robert Godding.

³² Voir, sur la fête de Notre-Dame de Liesse fixée au 8 septembre, B. MAES, *op. cit.*, 2002, pp. 97, 102, 355.

³³ Voir, à ce propos, un poème de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle reproduit dans Comte DE HENNEZEL D'ORMOIS, *op. cit.*, 1934, p. 33 :

« Bons pelerins qui avez devotions,
[...]
Vous verrez comme fut trouuee Lyesse
Dont la feste est le huictiesme de septembre
Et ce jour la, si est la dedicasse,
Tres grands pardons, ainsi que me remembre,
Donnes y sont, de tres grande efficace ».

³⁴ Voir, à ce sujet, Étienne-Nicolas VILLETTE, *Histoire de Notre-Dame de Liesse. Seconde édition, revûë, corrigée & augmentée*, Laon, 1728, pp. 37, 45.

cette incohérence, le buriniste a réussi à créer un effet symbolique suggestif : à l'instar d'une *Schutzmantelmadonna*, Marie semble étendre son manteau au-dessus du groupe des quatre dévots.

La partie inférieure de la gravure, comprenant les trois degrés du trône et les figures agenouillées, trahit une main nettement moins habile que celle qui a conçu le groupe de la Vierge à l'Enfant. Là, le graveur qui a travaillé pour Jean Messenger était livré à soi-même. Il n'avait plus à disposition, pour le guider, un modèle relevant du haut de gamme de la gravure anversoise. La perspective des trois degrés est rendue de manière pour le moins déficiente : la profondeur semble écrasée. Quant aux dévots, trois d'entre eux présentent un aspect étonnamment archaïque : une tête de profil a été greffée sur un corps vu quasi de face ou de dos. En outre, le modelé est construit en fonction de deux sources de lumière. Les figures de gauche reçoivent le jour par la droite, celles de droite par la gauche. Le contraste est grand avec l'éclairage 'unidirectionnel' auquel Jérôme Wierix a soumis le groupe marial et que son imitateur parisien a repris.

Les deux anges stéphanophores figurant dans la partie supérieure ont visiblement été empruntés eux aussi à une gravure. Ils sont plus habilement rendus que les quatre dévots agenouillés, aussi bien du point de vue du dessin anatomique que du drapé. Le fait que ces deux anges proviennent d'un autre modèle que la Vierge à l'Enfant demeure parfaitement reconnaissable dans la gravure. Ils reçoivent en effet le jour par la gauche, alors que Marie et son Fils, suite au renversement du modèle de Jérôme Wierix, sont éclairés par la droite. Le graveur au service de Jean Messenger ne s'est donc nullement préoccupé d'unifier l'éclairage des différentes sources figurées auxquelles il a eu recours. À l'instar de certains faussaires modernes³⁵, il a reproduit sans modification le modelé des figures empruntées, opérant un simple 'copier-coller'.

Dans les deux représentations de *Notre-Dame de Liesse* éditées par ses soins, Jean Messenger a donc pris pour modèles des gravures de Jérôme Wierix. L'estampe du *Typus castitatis* dérive d'un tableau perdu, attribuable à Quentin Metsys. Celle qui représente Marie assise sur un trône à volutes procède-t-elle aussi de la tradition des Primitifs flamands ?

La question mérite d'être posée. Certes, dans cette seconde gravure, la Vierge est installée dans un décor renaissant : on relèvera la balustrade scandée par des pilastres, les pattes de lion du trône ou les lourdes tentures qui entourent le baldaquin. On remarquera toutefois que le drapé marial ne correspond pas à l'époque des Wierix. Les plis sont cassés et écrasés sur le corps, comme dans un panneau flamand du Gothique tardif.

Cette anomalie invite à envisager l'hypothèse d'un modèle plus ancien, qui se trouverait également à l'origine de la *Vierge au trône à volutes* de

³⁵ Voir, pour un exemple, Didier MARTENS, *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*, Bruxelles, 2010, pp. 89-90.

Jérôme Wierix. Il aurait été mis au goût du jour par le graveur. Il existe une *Sainte Famille* de Jan Massys (vers 1509-1573), le fils aîné de Quentin, qui pourrait refléter un tel modèle. Signée et datée 1563, cette *Sainte Famille* est conservée au Musée des Beaux-Arts d'Anvers³⁶ (fig. 14). Le groupe de la Vierge à l'Enfant offre des ressemblances avec celui représenté par Jérôme Wierix. Les deux Madones enlacent leur Fils de la même manière, les mains sont disposées de façon quasi identique, les visages inclinés dans la même direction. La retombée du manteau marial sur les épaules et le long du corps est également comparable.

III.

Pour faire représenter *Notre-Dame de Liesse*, Jean Messenger a donc eu recours probablement non pas à un, mais à deux modèles anciens : des peintures de Primitifs flamands qu'il connaissait par les gravures des Wierix. Il n'était certes pas un historien d'art formé à identifier les styles et à les insérer dans un cadre chronologique. Néanmoins, il percevait certainement le caractère archaïque des deux images reproduites par Jérôme Wierix. Il ne pouvait ignorer leur appartenance au monde des « anciens peintres », pour reprendre le terme utilisé à partir de 1666 par André Félibien pour désigner les Primitifs des XIV^{ème}, XV^{ème} et XVI^{ème} siècles³⁷. En effet, la longue cotte à manches retroussées de la Vierge devait apparaître pour le moins démodée à un contemporain de Marie de Médicis et de Louis XIII. Jean Messenger n'avait vu de tels habits que dans des représentations figurées plus ou moins usées et empoussiérées. En outre, il avait dû être frappé par le drapé des deux *Madone* de Jérôme Wierix, si différent du 'bon usage' moderne. Dans la seule estampe qu'il ait indubitablement gravée lui-même, une *Adoration des Mages*, les plis des habits, modelés avec énergie, se présentent généralement sous l'aspect de lignes parallèles ou concentriques³⁸ (fig. 15). C'est ce type de drapé que Jean Messenger, qui dut se former à Paris dans la neuvième décennie du XVI^{ème} siècle, avait appris à dessiner et qui lui était familier, non les plis cassés et écrasés du Gothique final.

Si l'éditeur français avait donc une idée de l'âge des modèles qu'il a utilisés, il devait également connaître leur provenance septentrionale. Tant la gravure du *Typus castitatis* que celle de la *Vierge au trône à volutes* sont signées en

³⁶ Voir, sur cette œuvre, Leontine BUIJNSTERS-SMETS, *Jan Massys, een Antwerps schilder uit de zestiende eeuw*, Zwolle, 1995, n° 43.

³⁷ Voir, à ce sujet, Jacques THUILLIER, « André Félibien et les 'anciens peintres' », dans : *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milan / Paris, 1994, pp. 494-502.

³⁸ Voir, sur cette œuvre, V. SELBACH, *L'activité de l'éditeur d'estampes*, op. cit., pp. 35, 37. La gravure est signée « *Messenger fecit* » sous les pieds de Marie et « *Seb(astien) Gouyon ex(cudit)* » dans l'angle inférieur droit.

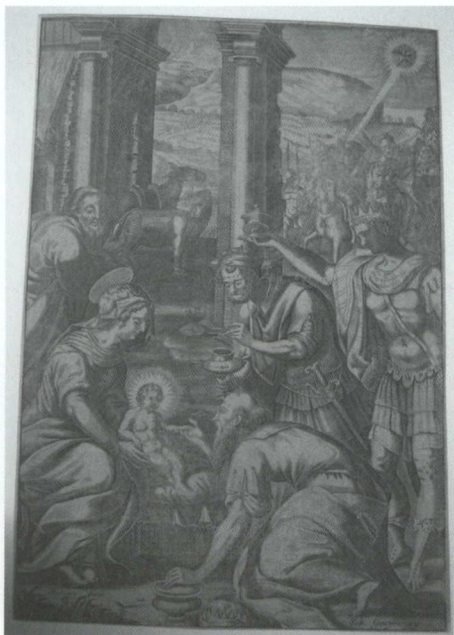


Fig. 15. Jean Messager : *Adoration des Mages*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes (photo BnF, Paris).



Fig. 16. Lerme, église Saint-Blaise, chœur avec copie partielle de l'*Agneau mystique* (photo tirée de R.J. PAYO HERNANZ, *Lerma*, Lerme, 2004).

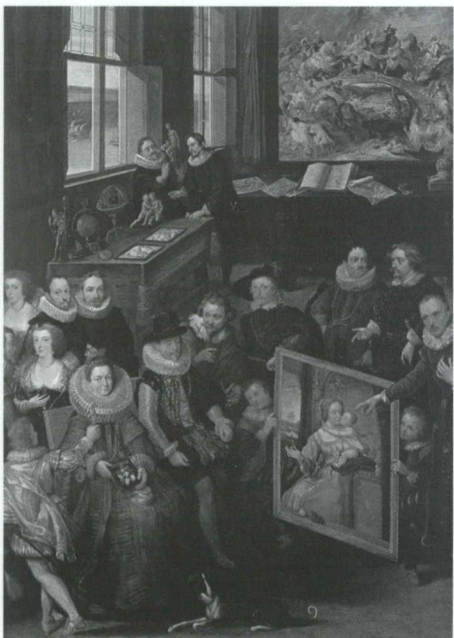


Fig. 17. Willem van Haecht : *Cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest* (détail). Anvers, Rubenshuis (photo KIKIRPA, Bruxelles).

toutes lettres par Jérôme Wierix, un graveur qui, à l'occasion, a copié des planches italiennes, mais dont l'essentiel de la production s'inspire de modèles flamands, contemporains ou non.

On peut ainsi admettre que c'est de manière délibérée et en connaissance de cause que Jean Messenger a eu recours, pour représenter *Notre-Dame de Liesse*, à un et sans doute même à deux Primitifs flamands. Quelles furent les raisons de ce choix ?

Tout d'abord, il faut noter que l'art des anciens Pays-Bas antérieur aux années 1530 passait, à l'époque où furent édités les deux gravures, pour particulièrement apte à susciter et à entretenir la ferveur religieuse. Le jugement prononcé par Michel-Ange vers 1538 avait apparemment érigé les peintres septentrionaux en parangons de vertu chrétienne.

« La peinture flamande [...], affirmait celui-ci, procure généralement à un dévot, quel qu'il soit, plus de satisfaction que la peinture italienne ; cette dernière ne lui arrachera pas une larme, alors que celle des Flandres lui en fera verser en abondance [...] »³⁹. Elle plairait beaucoup, ajoutait-il, « aux femmes, en particulier aux femmes très âgées, ou très jeunes », ainsi qu'« aux moines » et « aux religieuses ». On constate en tout cas que, dans le dernier tiers du XVI^{ème}, comme dans le premier tiers du siècle suivant, les chefs-d'œuvre des Primitifs flamands furent particulièrement prisés comme objets de dévotion. Des rois et des princes donnèrent l'exemple de cette valorisation nouvelle, qui prit l'aspect d'une mode esthétique passéiste, annonçant le Néo-gothique. En voici quelques exemples.

En 1563, Philippe II d'Espagne fit placer une copie à l'échelle 1/1 du retable de l'*Agneau mystique* des frères Van Eyck sur l'autel de la chapelle de l'Alcazar royal de Madrid⁴⁰. La copie en question, due à Michiel Coxcie, fut décrite par le peintre Juan Pantoja de la Cruz dans un inventaire *post mortem* des biens de Sa Majesté dressé en juillet 1600⁴¹. Elle demeurera sur l'autel

³⁹ François DE HOLLANDE, *De la Peinture : dialogues avec Michel-Ange* (trad. par S. Matarasso-Gervais), Aix-en-Provence, 1984, p. 31.

⁴⁰ Voir, sur l'histoire de cette copie aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, Véronique GÉRARD, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1984, p. 116 ; Jan-Karel STEPPE, « De echo van het Lam Gods van de Gebroeders Van Eyck in Spanje », dans : *Het Lam Gods : een recent onderzoek met verrassende resultaten (RAM - Rapport, 4)*, Maaseik, 1990, pp. 31-37 ; Fernando CHECA CREMADES, notice, dans : *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* (cat. d'exp.), Madrid, Museo nacional del Prado, 1998-1999, n° 146 ; Ana DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, « Precisiones a la historia documental de las copias de Michiel Coxcie del *Descendimiento* de Roger van der Weyden en las colecciones reales », dans : *Quintana*, 9, 2010, pp. 111-112, 117.

⁴¹ « *Un retablo grande, que sirve en la capilla, que tiene dos órdenes de historias de pintura, al hólío, con dos órdenes de puertas [...]; puesto el d(ic)ho retablo sobre una peana de madera dorada, pintada al hólío [...]* ». Cité d'après Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II (Archivo documental español, 10)*, Madrid, 1956-1959, I, p. 21, n° 42. Voir aussi la référence dans le même inventaire à une copie que l'on imagine espagnole d'après la *Vierge* du retable de l'*Agneau mystique* de Coxcie : « *Una ymagen de Nuestra*

de la chapelle jusqu'en 1663. Vers 1616, le Premier Duc de Lerme, favori de Philippe III, fit insérer dans le maître-autel de l'église du couvent dominicain de Saint-Blaise à Lerme (Burgos) une copie partielle du même *Agneau mystique*, réalisée en Espagne⁴² (fig. 16). Elle est toujours en place, à la différence de celle de Coxcie, aujourd'hui partagée entre Berlin, Bruxelles et Munich.

Dès 1567, le monumental *Calvaire* peint par Rogier de le Pasture pour la chartreuse de Scheut située à Anderlecht, aux portes de Bruxelles, se trouvait à l'Escurial, où il avait dû être transféré à la demande de Philippe II⁴³. Plusieurs auteurs du XVII^{ème} siècle, parmi lesquels le père José de Sigüenza en 1605, signalent qu'il servait de retable sur l'autel de la sacristie⁴⁴. Il demeura à cet emplacement jusque dans les années 1650.

La même faveur rétrospective pour les Primitifs flamands s'observe dans le nord. La *Madone au chanoine Van der Paele* de Jan van Eyck, qui se trouvait initialement dans la nef de Saint-Donatien à Bruges et qui, en 1584, devant la menace iconoclaste, avait dû être mise en sûreté chez un particulier, fut installée peu avant 1599 sur le maître-autel⁴⁵. Pour l'occasion, le peintre local Pieter Claeissens II restaura le panneau et le dota apparemment de deux volets, comportant chacun une figure d'ange⁴⁶. Dans les premières années du XVII^{ème} siècle et jusqu'en 1627-1629⁴⁷, le maître-autel de la cathédrale Saint-Donatien de Bruges, le premier sanctuaire de la ville, s'ornait donc d'une peinture de 1436, convertie probablement en triptyque. On notera le changement de fonction : à l'origine, la *Madone au chanoine Van der Paele* constituait une image-épitaphe.

Señora, de medio cuerpo ; el cavello tendido con una corona de flores, vestida de azul ; en lienzo, al ollio, retrato de la que está en el retablo del altar de la capilla de Palazzo [...] » (Ibidem, p. 29, n° 82).

⁴² Voir, sur cette œuvre, D. MARTENS, *op. cit.*, 2010, pp. 236-240.

⁴³ Voir, sur l'histoire de l'œuvre aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, Lorne CAMPBELL, notice, dans : *Rogier van der Weyden 1400-1464. De Passie van de Meester* (cat. d'exp.), Louvain, Museum M, 2009, n° 62.

⁴⁴ « [El Mudo] copió luego un crucifixo grande y excelentissimo, que esta en el altar de la misma sacristia, muy del natural, aunque nuestra Señora y san Juan tienen las ropas no mas que de blanco y negro ». Cité d'après Lorne CAMPBELL, « De nieuwe beeldtaal van Rogier van der Weyden », dans : *Rogier van der Weyden 1400-1464. De Passie van de Meester* (cat. d'exp.), Louvain, Museum M, 2009, p. 61, note 27.

⁴⁵ Voir, sur l'histoire de l'œuvre aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, Aquilin JANSSENS DE BISTHOVEN / Marguerite BAES-DONDEYNE / Dirk DE VOS, *Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge) Bruges, I (Corpus de la peinture du XV^{ème} siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, 1)*, Bruxelles, 1983, p. 205.

⁴⁶ « *Petro Claiissins pictori 24 aprilis [15]99 et sequentibus aliquot mensibus pro pictura et restauratione tabule cum imaginibus olim date huic ecclesie per magistrum Georgium de Pala, et modo collocata in summo altari huius ecclesie, cum pictura duorum angelorum et aliorum dependentium [...] »*. Cité d'après A. JANSSENS DE BISTHOVEN / M. BAES-DONDEYNE / D. DE VOS, *op. cit.*, Bruxelles, 1983, p. 225, n° 8. Voir aussi, *Ibidem*, n° 9.

⁴⁷ C'est en 1629 que fut consacré le nouveau maître-autel baroque de Saint-Donatien. Voir, sur cet autel, Jean Luc MEULEMEESTER, « Huyssens, Rubens, Van Mildert en het zeventiende-eeuwse hoofdaltaar van de Sint-Donaaskatedraal in Brugge », dans : *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1986, pp. 173-204.

En 1601, l'archiduc Albert acquit de l'abbé de Saint-Adrien de Grammont (Oost-Vlaanderen) la monumentale *Adoration des Mages* signée par Jean Gossart, aujourd'hui conservée à la National Gallery de Londres⁴⁸. L'œuvre, qui remonte probablement aux années 1510-1515 et aurait été réalisée en collaboration avec Gérard David⁴⁹, fut installée sur le maître-autel de la chapelle de la Cour de Bruxelles⁵⁰. Elle serait restée à cet endroit jusqu'à la destruction du palais du Coudenberg par un incendie en 1731⁵¹. Le sujet à connotations royales du tableau convenait parfaitement, il est vrai, au maître-autel d'une chapelle de cour.

Enfin, on signalera, à l'autel de la chapelle privée de l'archiduchesse Isabelle au palais du Coudenberg, une *Madone trônant* qui, si l'on en juge par la description contenue dans un inventaire rédigé en 1639-1640⁵², doit être identifiée avec un panneau de Quentin Metsys conservé à Berlin⁵³. C'est donc devant une œuvre de l'artiste anversois que la pieuse gouvernante des Pays-Bas, arrivée à Bruxelles en 1599, faisait ses dévotions journalières. Apparemment, au XVII^{ème} siècle, la peinture était encore associée au nom de Metsys⁵⁴. L'archiduchesse la légua au chapitre de Sainte-Gudule, mais cette volonté ne fut pas exécutée.

⁴⁸ Voir, sur cet achat, Marcel DE MAEYER, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdrage tot de geschiedenis van de XVIIde-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie [...]. Klasse der Schone Kunsten, 9)*, Bruxelles, 1955, pp. 62-63, 269-270.

⁴⁹ Voir, à ce sujet, Lorne CAMPBELL, notice, dans : *L'homme, le mythe et la sensualité. La Renaissance de Jean Gossart. L'œuvre complet* (cat. d'exp.), New York (...), The Metropolitan Museum of Art (...), 2010-2011, n° 8 et Maryan W. AINSWORTH, « Alternative Proposal : Jan Gossart, with the Collaboration of Gerard David », dans : *Ibidem*, pp. 148-149.

⁵⁰ « *Digo yo, Joachim Denzenhear, guarda ropa y joyas del Serenissimo Señor Archiduque Alberto, que la pintura sobre tabla, al olio, de la Adoracion de los Tres Reyes Magos [...], que su Altesa mando comprar por mano del pintor Grisbeque Benio, beçino de Brusselas, del abadia de Sant Andres[sans doute une erreur de transcription pour Adriano], que esta en camara de Gramont, en ocho mill y quatrocientos reales pagados por finanças [...] en el mes de abril de mill y seiscientos y un años, que la dicha pintura hea de poner en la capilla real del palacio de Brusselas en el altar mayor de la dicha capilla [...]* ». Cité d'après M. DE MAEYER, *op. cit.*, pp. 269-270, n° 22.

⁵¹ Voir, sur l'histoire de l'œuvre aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, Joseph DESTREE, « À propos d'une copie de l'Adoration des Mages de Jean Gossart dit Mabuse », dans : *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 35, 1930, pp. 121-123.

⁵² « 72. *Una pintura sobre tabla al olio, que solia servir de retablo al altar del oratorio de Su alteza, de Nuestra Señora vestida de azul con manto roxo, sentado en un alto, besando al Niño desnudo ; y abaxo una mesa con un vidrio con vino, manteca, pan, y algunas frutas ; tiene su marco a modo de portada, pintado y dorado. N° 130* ». Cité d'après Maurits SMEYERS, « Schilderijen van Kwinten Metsys in het bezit der aartshertogen Albrecht en Isabella », dans : *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Gand, 1968, I, p. 140.

⁵³ Voir, sur cette œuvre, Larry SILVER, *The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford, 1984, pp. 224-225, n° 37. Voir, pour l'identification, M. SMEYERS, *op. cit.*, pp. 140-142.

⁵⁴ M. SMEYERS, *op. cit.*, pp. 146-147.

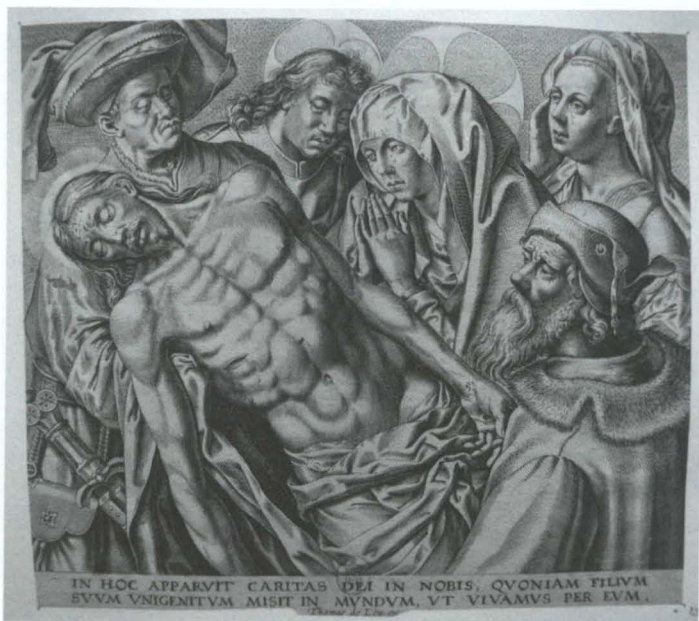


Fig. 18. Thomas de Leu, éditeur : *Déposition*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes (photo BnF, Paris).

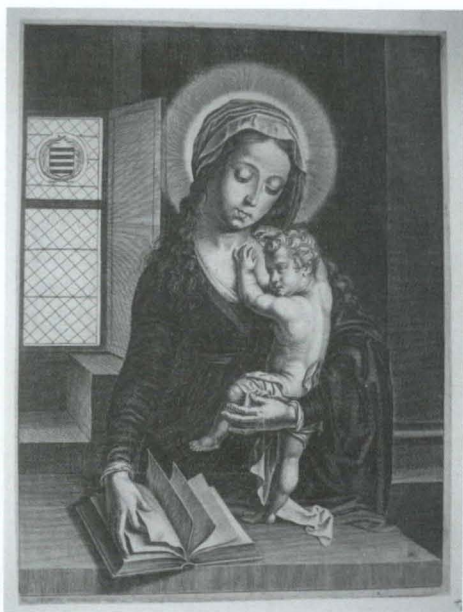


Fig. 19. Michel Lasne : *Vierge à l'Enfant*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes (photo BnF, Paris).

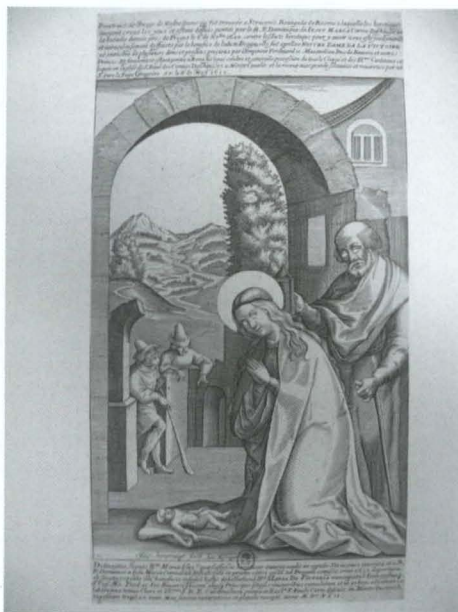


Fig. 20. Jacques Honervogt : *Nativité de Strakonitz*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes (photo BnF, Paris).

Le nom de Quentin Metsys était très en vogue dans les Pays-Bas espagnols au début du XVII^{ème} siècle⁵⁵. L'intérêt que portaient les Archiducs à son art est mis en scène de manière spectaculaire dans le *Cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest*, qui se trouve aujourd'hui au Rubenshuis d'Anvers⁵⁶ (fig. 17). L'œuvre, signée par Willem van Haecht en 1628, conserve le souvenir d'une visite des archiducs Albert et Isabelle en 1615, à l'occasion de laquelle ils purent admirer les trésors artistiques rassemblés par le marchand anversois. La collection, qui remplit toute une salle, comprend essentiellement des peintures contemporaines, remontant à la fin du XVI^{ème} siècle ou à l'époque de Rubens. Beaucoup ont un sujet profane. Toutefois, le tableau que Cornelis van der Geest montre fièrement aux Archiducs assis et que maintiennent deux jeunes pages agenouillés est une Madone à mi-corps de Quentin Metsys : la *Vierge aux cerises*. De cette composition, que l'artiste anversois a dû réaliser dans la troisième décennie du XVI^{ème} siècle, on conserve aujourd'hui plusieurs copies, à La Haye et à Sarasota notamment⁵⁷. Si l'identification de la version qui appartenait à Cornelis van der Geest demeure hypothétique, on peut en revanche affirmer que Willem van Haecht a mis en scène, au premier plan de son tableau, le goût passéiste d'Albert et Isabelle.

Les exemples qui viennent d'être cités concernent le monde espagnol au sens large, y compris les Pays-Bas méridionaux. L'orientation archaïsante en matière d'art religieux dont ils portent témoignage n'est pas attestée, à ce qu'il semble, à la cour de France. En revanche, elle est bien présente dans la gravure parisienne du XVII^{ème} siècle⁵⁸. Il existe une estampe éditée par Thomas de Leu (ou Le Leup) (1560-1612)⁵⁹ (fig. 18), qui copie la *Descente de croix à mi-corps* de Hugo van der Goes, reproduite par Jérôme Wierix en 1586⁶⁰. De même, Michel Lasne (1595-1667) a donné une version gravée⁶¹ (fig. 19)

⁵⁵ Voir, à ce sujet, Maria-Isabel POUSĀOU-SMITH, « Quinten Matsys and Seventeenth-Century Antwerp : An Artist and His Uses », dans : *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2001, pp. 137-187 ; Ursula HÄRTING, « 'Van Meester Quinten - Na Meester Quinten'. Die Wertschätzung der flämischen Altmeister im 17. Jahrhundert in Antwerpen », dans : *Acta Historiae Artium*, 44, 2003, pp. 273-283.

⁵⁶ Voir, sur cette œuvre, Matías DÍAZ PADRÓN / Mercedes ROYO-VILLANOVA, *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas* (cat. d'exp.), Madrid, Museo nacional del Prado, 1992, n° 26. Voir, pour un commentaire de cette œuvre, Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, 1993, pp. 151-163 ; M.I. POUSĀOU-SMITH, *op. cit.*, pp. 179-186.

⁵⁷ Voir, sur ce modèle, L. SILVER, *op. cit.*, pp. 230-231, n° 50.

⁵⁸ Je dois la connaissance des deux exemples cités ci-après à Vanessa SELBACH (courriel à l'auteur, 2 septembre 2011).

⁵⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Réserve Ed -11 (A) - FOL ; gravure sur cuivre ; 16 x 17,5 cm. Signature *Thomas de Leu ex.*

⁶⁰ Voir, sur cette gravure, M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, I, n° 376. Voir, sur ce modèle, Dominique ALLART, *La peinture du XV^{ème} et du début du XVI^{ème} siècle dans les collections publiques de Liège (Répertoire de la peinture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, 6)*, Bruxelles, 2008, n° 19.

⁶¹ Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, Ed - 27 (C, 1) - FOL ; gravure sur cuivre ; 23,5 x 17,8 cm. Monogramme ML ligaturés.

d'une *Vierge à l'Enfant* dont on attribue le modèle à Bernard van Orley⁶².

Surtout, il apparaît que Jean Messenger lui-même a fait graver en 1622, par Jacques Honervogt, une version de la fameuse *Nativité de Strakonitz*, sorte d'icône gothique de la Guerre de trente ans⁶³ (fig. 20). Selon la tradition, cette peinture aurait été mutilée par les protestants, qui griffèrent les yeux des figures, n'épargnant que ceux de l'Enfant Jésus⁶⁴. Un carme déchaussé, le père Dominique de Jésus-Marie, aurait découvert le panneau abandonné dans la chapelle en ruines de la forteresse de Strakonitz en Bohême. Tel un talisman, il l'aurait porté attaché à son cou durant la bataille de la Montagne blanche le 8 novembre 1620. Cette bataille, dans laquelle s'affrontèrent catholiques et protestants, se conclut par la victoire inespérée des premiers. Le succès fut attribué au tableau profané qui, vengé par le sang des protestants, reçut le titre de *Notre-Dame de la Victoire*. Il fut transporté à Rome en 1622 et installé sur le maître-autel de l'église des carmes, devenue *Santa Maria della Vittoria*.

La *Nativité* de Strakonitz, une peinture allemande où l'on peut détecter tout à la fois l'influence de Schongauer, dans le motif de l'Enfant Jésus étendu à l'horizontale sur un pan du manteau marial⁶⁵, et celle de Dürer, dans la voûte en berceau et les arcs en plein cintre curieusement dénudés, a dû être réalisée durant les premières années du XVI^{ème} siècle. À en juger par une copie actuellement conservée en l'église Santa Maria della Vittoria - l'original a été détruit par un incendie en 1833 -, elle comportait une auréole et un fond partiellement dorés. La version éditée en 1622 par Jean Messenger reproduit avec une fidélité remarquable le style désuet du modèle. Dans l'estampe qu'il fit exécuter par Honervogt, le visage massif de la Vierge, sa bouche étroite et son petit menton rond, tout comme le drapé de son manteau, évoquent de manière convaincante une peinture allemande de l'époque de Dürer⁶⁶.

⁶² Voir, sur ce modèle, Christiaan VOGELAAR, *Netherlandish Fifteenth and Sixteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland. A Complete Catalogue*, Dublin, 1987, pp. 65-66. Un exemplaire sans doute réalisé dans l'entourage immédiat de Van Orley a été récemment mis en vente. Voir *Old Masters and 19th Century Art* (cat. de vente), Amsterdam, Christie's, 1^{er} novembre 2011, n° 83.

⁶³ Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, AA 3 (Honervogt, Jacques) ; gravure sur cuivre ; 31,5 x 16,5 cm. Voir, sur cette gravure, V. SELBACH, 'La Vierge aux yeux crevés', *op. cit.*, pp. 157-161, 168-172.

⁶⁴ Voir, sur cette peinture et sa prodigieuse destinée, Olivier CHALINE, *La bataille de la Montagne blanche (8 novembre 1620). Un mystique chez les guerriers*, Paris, 2000 ; Klaus SCHREINER, « Maria victrix. Siebringende Hilfen marianischer Zeichen in der Schlacht auf dem Weissen Berg (1620) », dans : *Kloster - Stadt - Region. Festschrift für Heinrich Rüthing (Sonderveröffentlichung des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg, 10)*, Bielefeld, 2002, pp. 87-144.

⁶⁵ L'influence de la *Nativité* gravée par Schongauer est patente. Voir, sur cette œuvre, Albert CHATELET, notice, dans : *Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)* (cat. d'exp.), Colmar, Musée d'Unterlinden, 1991, n° G6.

⁶⁶ Le contraste est net, à cet égard, avec la représentation du panneau de Strakonitz figurant sur le portrait du père Dominique de Jésus-Marie dû au graveur Nicolas Auroux. Le drapé de Marie et de Joseph, comme l'habit des deux bergers, ont été modernisés. Voir, sur ce portrait, V. SELBACH, 'La Vierge aux yeux crevés', *op. cit.*, p. 159.

IV.

Si Jean Messenger était donc tout à fait à même de produire des images dans le style 'dévot' des Primitifs flamands et allemands, dont il ne pouvait que difficilement ignorer la revalorisation dans les Pays-Bas espagnols voisins, le recours à un modèle attribué à Quentin Metsys pour représenter *Notre-Dame de Liesse* demeure surprenant. L'indifférence vis-à-vis de la sculpture miraculeuse, son remplacement, sans autre forme de procès, par une autre image de la Vierge, frappent d'autant plus que la reproduction gravée du tableau mutilé de Strakonitz met précisément en lumière, dans le chef de Messenger, une préoccupation de l'authenticité. Pourquoi négliger à ce point l'aspect même de la Vierge noire de Liesse dans deux gravures censées la représenter ?

En réalité, l'attitude de Jean Messenger s'inscrit dans une certaine continuité. Avant le milieu du XVII^{ème} siècle, les illustrateurs ne se soucient guère de reproduire la statue miraculeuse de Liesse. Ils cherchent plutôt à rendre visible la Mère de Dieu elle-même, aux grâces de laquelle l'image ramenée de Terre sainte garantissait un accès privilégié. C'est clairement le parti pris dans l'édition de *l'Histoire de Notre Dame de Liesse* [...] de Giacomo Bosio déjà citée, publiée en 1602 par l'imprimeur Blaise Boutart. En frontispice, on aperçoit non pas la statue, mais Marie et son Fils dans un paysage (fig. 21). La Vierge est assise près d'un arbre sur un talus recouvert d'herbe, suivant un schéma que l'on observe souvent, depuis la fin du Moyen Âge, dans les représentations du *Repos pendant la Fuite en Égypte*⁶⁷, notamment sur un panneau flamand des années 1560 conservé à l'Hôpital Saint-Jean de Bruges⁶⁸ (fig. 22). C'est là une référence iconographique implicite qui s'accorde bien à une dévotion associée à une statue que la tradition fait venir d'Égypte.

Dans le même ouvrage figure une deuxième représentation mariale (fig. 23). Elle accompagne une *Oraison à la Vierge Marie*, destinée aux pèlerins de Liesse. L'image gravée ne reproduit pas non plus la statue, mais bien une *Vierge de l'Apocalypse*, revêtue du soleil et portant la couronne aux douze étoiles (*Apocalypse*, XII, 1). En contrebas se trouve le traditionnel croissant de lune.

Il y a une troisième illustration dans l'ouvrage. Il s'agit de la représentation d'une des séances d'exorcisme auxquelles fut soumise en 1566, dans l'église de Liesse, une certaine Nicole Obry originaire de Vervins⁶⁹ (fig. 24). Au cours de ces séances, on aurait expulsé de son corps non moins de vingt-six diables.

⁶⁷ Voir, sur ce thème iconographique, Marie-Louise DUFÉY-HAECK, « Le thème du *Repos pendant la Fuite en Égypte* dans la peinture flamande de la seconde moitié du XV^{ème} au milieu du XVI^{ème} siècle », dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 48, 1979, pp. 45-75. On se reportera en particulier aux œuvres reproduites aux pp. 53, 55, 57 (fig. 6).

⁶⁸ Voir, sur cette œuvre, Hilde LOBELLE-CALUWÉ, *Musée Memling. Hôpital Saint-Jean. Bruges*, Fribourg, 1985, p. 94.

⁶⁹ Voir, sur cet épisode, B. MAES, *op. cit.*, 2002, pp. 154-157.

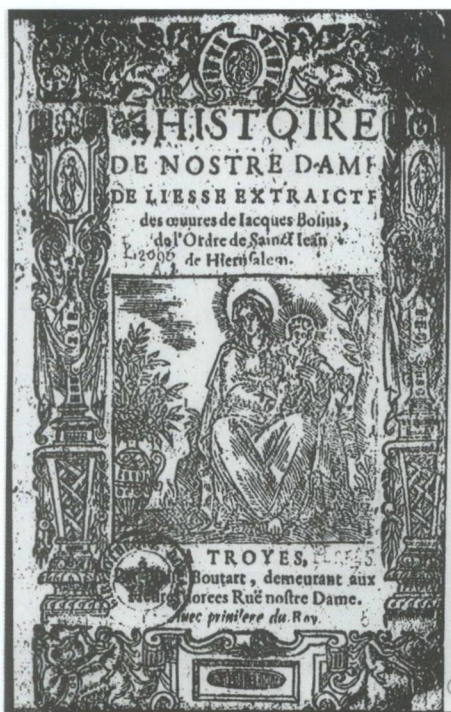


Fig. 21. Graveur français : *Notre-Dame de Liesse*. Illustration de Giacomo Bosio, *Histoire de Notre Dame de Liesse* [...], Troyes, 1602 (photo BnF, Paris).



Fig. 22. Peintre flamand : *Repos pendant la Fuite en Égypte*. Bruges, Memlingmuseum – Sint-Janshospitaal (photo KIKIRPA, Bruxelles).

Le graveur a modernisé dans l'image le chœur du sanctuaire, en lui donnant un aspect classique et des arcs en plein cintre. La possédée de Vervins, maintenue par deux hommes, vient de recracher l'un des démons qui l'oppressaient. Dans le fond, on aperçoit le maître-autel, dont la *mensa* supporte trois statues. On sait que l'effigie miraculeuse était entourée par deux autres effigies mariales⁷⁰. La Vierge noire doit être celle du centre. Dans la seule illustration du livre qui fasse véritablement référence au sanctuaire, la statue qui en constituait la raison d'être est évoquée par quelques traits à peine déchiffrables. En outre, les trois sculptures représentent des figures debout, alors que la Vierge noire de Liesse était une *Sedes sapientiae* trônante⁷¹.

⁷⁰ Voir, à ce sujet, B. MAES, *op. cit.*, 2002, p. 74. « Et en signe de ce, la dite ymage est mise sur le maistre aoustel, au meillieu des deux autres Nostre-Dames [...] » lit-on dans la plus ancienne version manuscrite du légendaire de Liesse (Comte DE HENNEZEL D'ORMOIS, *op. cit.*, p. 62).

⁷¹ Voir, sur ce type sculpté, Ilene H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972 ; Annelies SCHUYTEN / Jan-Frans LEMMENS, *Onze-Lieve-Vrouw van Diest in haar culturele en kunsthistorische context (Vrienden van de Sint-*

Oraison à la vierge Marie. 19



O Vierge en tout temps, mere de Dieu & de IESVS Christ, portez en haut nostre Oraison vers les esleuz de vostre filz, à fin que noz pechez soient pardonez. Resiouissez vous, ô Dame: car vous nous auez enfanté la vraie lumiere Iesus Christ nostre Seigneur. Priez pour nous enuers luy, à fin qu'il face misericorde à noz ames. Priez pour nous en la presençe du siege Royal de vostre filz IESVS Christ. Resiouissez vous belle vrayement Royne. Resiouissez vous gloire de noz parens: car vous nous auez enfanté l'Emmanuel.

O vraye médiatrice deuant nostre Seigneur Iesus Christ, nous vous prions humblement qu'ayez memoire de nous. Priez pour nous, à ce que noz Iniquitez soyent effacees. Ainsi soit-il.

O vous bons pelerins de tous pays & lieux Qui desirez sçauoir les beaux faicts merueilleux,

Qu'a môstré sur plusieurs madame de liesse Lissez cy ceste histoire, ou prèdreZ allegresse

CESTE FIGURE REPRESENTE L'ATRIOMPHANTE VICTOIRE DU PRECELEUX CORPS DE DIEU, SUR L'ESPRIT MALIN BEZLEBUB, PAR GRAND MIRACLE ADYENU EN L'EGLISE NOSTRE DAME DE LIESSE & à Laon.

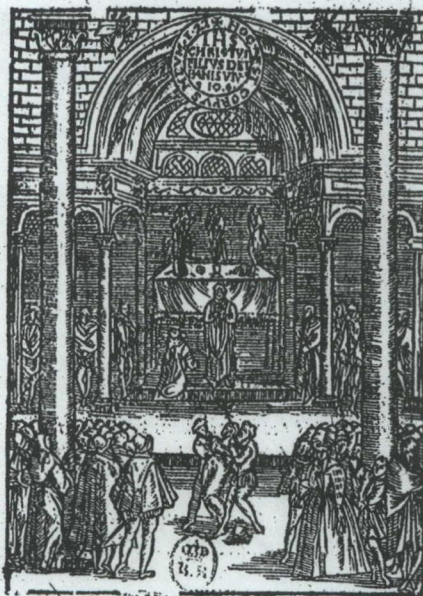


Fig. 23. Graveur français : *Vierge de l'Apocalypse*. Illustration de Giacomo Bosio, *Histoire de Nostre Dame de Liesse* [...], Troyes, 1602 (photo BnF, Paris).

Fig. 24. Graveur français : *Exorcisme de Nicole Obry*. Illustration de Giacomo Bosio, *Histoire de Nostre Dame de Liesse* [...], Troyes, 1602 (photo BnF, Paris).

On constate la même indifférence à l'aspect véritable de la statue dans un ouvrage plus récent que celui de Bosio : l'*Image de Nostre Dame de Liesse. Ou son histoire authentique* du père René de Cériziers (1603-1662)⁷². Ce livre de coche, publié à Reims en 1632 avec force autorisations et approbations ecclésiastiques, s'ouvre par une gravure sur cuivre portant en contre-bas l'inscription en capitales romaines « *Causa nostræ lætitiæ* »⁷³ (fig. 25). Cette 'cause de notre liesse' n'est nullement l'image gravée d'une image sculptée

Sulpitiuskerk vzw. *Jaarboek*, 2002 -2003), Diest, 2003.

⁷² Voir, sur René de Cériziers, Carlos SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, I : Bibliographie*, Bruxelles / Paris, 1890-1898, II, coll. 993-999. Voir, sur son *Image de Nostre Dame de Liesse. Ou son histoire authentique*, B. MAES, *op. cit.*, 2002, p. 227.

⁷³ Gravure sur cuivre ; 12 x 7,5 cm. La description est faite d'après l'exemplaire du livre conservé à Reims, Bibliothèque Carnegie, CR IV 499 P.



Fig. 25. Graveur français : *Notre-Dame de Liesse*. Illustration de René de Cériziers, *Image de Nostre Dame de Liesse* [...], Reims, 1632 (photo Reims, Bibliothèque municipale).

mais bien, une fois encore, une représentation au premier degré. La Vierge, nimbée, occupe un trône à haut dossier. L'Enfant, lui aussi nimbé, est assis sur un coussin posé sur le genou droit de sa Mère. Il tient un fruit, une pomme ou sans doute plutôt une poire, évoquant le Pêché originel, et écarte les bras dans une attitude préfigurant son crucifiement. Marie, les yeux baissés, semble pressentir le funeste destin qui attend son Fils.

Bien qu'elle ne reproduise pas la statue, cette *Vierge à l'Enfant* vivante ne saurait pour autant être considérée comme un corps étranger dans le livre. L'inscription renvoie en effet à un passage consacré à l'origine de l'appellation Notre-Dame de Liesse. Sous la rubrique « D'où vient le nom de Liesse »,

le père de Cériziers explique que, suite à la conversion d'Ismérie provoquée par la statue, « une joye si parfaite » s'empara des trois chevaliers, que « le souvenir de leurs miseres, & l'assurance de leur captivité n'estoit pas une consideration qui les pût troubler : la tristesse sortit alors de leur compagnie, & le plaisir commença de flater leur esprit. Ce fut de cette incroyable joye que le beau nom de LIESSE est venu, par ce que les Chevaliers en reconnoissance de tant de bien-faits, voulurent que la cause s'appellât du nom de son effect, & nommerent l'Image Nostre Dame de Liesse [...] » (pp. 149-150). La gravure illustre donc cette cause de joie, désignée par le nom de son effet. L'image a dû être élaborée en collaboration étroite avec le père jésuite, qui aura composé l'inscription latine. Peut-être a-t-il également suggéré au buriniste (parisien ?) de réaliser une *Sedes sapientiae* moderne -d'où le fronton classique- et donc de représenter la Vierge en pied, assise sur un trône à dossier plat, avec l'Enfant regardant devant soi, comme celui de la statue miraculeuse. L'évocation visuelle du prototype demeure, on en conviendra, minimale.

La lecture du livre du père de Cériziers permet de comprendre les raisons de ce qui apparaît bien comme une occultation délibérée de la statue elle-même. L'ouvrage est divisé en deux parties, de longueur à peu près égale. La première traite de l'origine de l'effigie miraculeuse, la seconde des miracles qui suivirent son arrivée en Picardie, principalement des guérisons. Entre les deux, l'auteur introduit un développement sur la statue, lequel assure en quelque sorte une fonction de charnière (pp. 221-232). En dépit de son importance dans l'économie du texte, l'effigie n'est ni décrite, ni reproduite ; les dimensions ne sont nulle part indiquées. Tout au plus a-t-on appris précédemment qu'il s'agit d'« une Image de la Vierge, qui tenoit le petit Iesus devant soi, dont les bras étendus, & le visage riant sembloit [...] promettre toute sorte de secours » (p. 147). L'auteur éprouve à l'évidence un certain malaise à parler de la statue. Sa gêne, comme il va apparaître dans la suite de son propos, présente un caractère avant tout esthétique : c'est celle que ressent un homme formé au goût classique du Grand Siècle face à une Vierge noire remontant à l'époque romane ou au premier Gothique⁷⁴.

De par son aspect, l'image sculptée ne contredit-elle pas son propre mythe d'origine, que l'auteur considère pourtant comme amplement authentifié par les miracles ? « Quelqu'un en voyant la sainte Image de Liesse pourroit bien s'étonner de voir si peu d'art en sa sculpture, & treuver étrange que la Vierge ayt elle mesme donné un si rude crayon de son incomparable beauté. Que si les Anges l'ont faite, qui pourra croire qu'ils ne soient meilleurs ouvriers ; & que les yeux d'une Princesse se soient laissez surprendre à de si foibles attraits » (p. 222) ?

⁷⁴ Voir, sur ces images, Sophie CASSAGNES-BROUQUET, *Vierges noires. Regard et fascination*, Rodez, 1990 (l'exemplaire de Liesse est mentionné aux pp. 29, 197, 226-228) ; Gude SUCKALE-REDLEFSEN, « Schwarze Madonnen », dans : *Schöne Madonnen am Rhein* (cat. d'exp.), Bonn, LVR-Landesmuseum, 2009-2010, pp. 161-175.

Comment concilier, d'une part, l'origine céleste de la statue et le fait qu'elle ait converti une musulmane de haut rang avec, d'autre part, ce que le père de Cériziers ressent comme l'extrême médiocrité de son apparence ? Plusieurs explications 'positivistes' sont envisagées par l'auteur. Elles reflètent sans doute un débat contemporain, qui ne se limitait pas à Liesse. La noirceur et la 'laideur' de l'œuvre -le père, comme la plupart de ses contemporains, confond en partie les deux notions- s'expliqueraient-elles par le fait qu'elle était destinée à une Égyptienne ? « Il ne servirait à rien de dire que [la Vierge] a voulu former l'Image d'une beauté sur l'idée de celle[s] de l'Égypte, qui sont ordinairement brunes, car outre que les femmes de ce pays là sont les plus belles de toute l'Afrique, & que l'Italie n'a rien admiré à l'égal d'une Cleopatre, & d'une Berenice, c'est chose assurée qu'Ismerie demandoit le portrait de la Mere de Dieu, & non pas d'une Egyptienne » (pp. 222-223).

Faut-il songer plutôt à une altération du matériau provoquée par le temps ? La statue remonte en effet, selon la tradition, à l'époque des croisades. L'auteur concède « que cinq siecles ont pû user un morceau de bois, & le sechant luy ôter ses proportions, & sa beauté [...] ». Il envisage aussi « que la fumée d'un grand nombre de Cierges, & de Lampes a peut-estre contribué à sa noirceur ». Cependant, il n'en croit rien, sa conviction étant que la statue, « nous l'avons encore toute telle, que les Chevaliers la receurent de la glorieuse Vierge » (p. 224). Ni le relativisme culturel, ni l'état de conservation ne pouvant expliquer selon lui la sombre laideur de l'effigie, le père jésuite a recours alors à une figure rhétorique traditionnelle dans le discours chrétien : « C'est l'ordinaire de nostre Dieu d'employer les petites choses, pour en faire de grandes » (pp. 224-225). L'auteur en donne plusieurs exemples puisés dans l'Écriture. Parlant du Créateur, il écrit : « Une simple baguette, luy a autrefois soumis l'orgueil de Pharaon : il a remply la Iudée de prodiges avec un petit coffre de bois, qui n'estoit plein que de Manne : quand il veut ruiner des Villes entieres ses machines ne font qu'un peu de bruit : pour donter les puissances de la terre, il fait ses armes de guespes, & de mouchérons » (pp. 225).

Ces exemples donnent l'occasion au jésuite d'opposer, comme dans un prêche, l'action de Dieu dans le monde à celle du diable et d'expliquer comment le fidèle peut différencier l'une de l'autre. Le Créateur se sert d'outils imparfaits, « de ces moyens, qui ne sçauraient faire que des fautes, si la main de Dieu ne les manioit » (p. 225). Par contre, ceux « qui ont voulu faire adorer le Diable dans un morceau de cuivre, ou d'argent, ont employé toute l'industrie de l'Art pour donner quelque perfection à ces divinitez, qui n'avoient rien de precieux que leur matiere » (pp. 225-226). Il en résulte que la perfection technique et esthétique que l'on aurait cru devoir attendre d'une statue sculptée par les anges constituerait plutôt un attribut de Satan et de ses suppôts, la main de Dieu usant au contraire d'outils dont la simplicité, si pas l'insuffisance, contrastent avec la prodigieuse efficacité.

La médiocrité d'aspect de la statue et sa noirceur trouveraient ainsi leur entière justification dans la volonté de Dieu de se faire reconnaître de l'homme comme étant à l'origine des grâces dont il a comblé Ismérie, les trois croisés et, à leur suite, ceux qui visitent la chapelle de Liesse. Au lieu de contredire l'origine céleste de la statue, sa laideur démontrerait cette origine, en combinaison avec les miracles. « C'est donc une merveille plus digne de nos admirations, que le Ciel fasse tant de prodiges avec un morceau de bois, que s'il se servoit d'un ouvrage, qui pût hasarder sa gloire, & notre salut, & faire des Idolatres au lieu d'acquiescer des serviteurs à l'incomparable Marie »⁷⁵ (p. 228). Il faut ainsi rendre grâce à Dieu de ne pas avoir offert une idole à Ismérie et aux trois chevaliers.

En n'en faisant qu'un vulgaire « morceau de bois », le père de Cériziers dévalorise considérablement l'intérêt visuel de la statue exposée à la vénération des pèlerins dans son sanctuaire picard. On comprend, dans ces conditions, pourquoi, dans un livre consacré à Notre-Dame de Liesse, il a accepté que l'effigie miraculeuse soit remplacée par une représentation moderne, plus 'belle', de la Vierge à l'Enfant. Ses devanciers qui procédèrent de manière similaire, tels Blaise Boutart et Jean Messenger, n'appréciaient sans doute pas plus l'aspect de la statue.

Le jésuite breton est même enclin à justifier la substitution d'un point de vue théologique. Tout à la fin de son ouvrage, il fait référence au débat ancien sur l'« unicité » de l'archétype marial et l'« individualité » de ses multiples images matérielles⁷⁶. Il défend, dans ce débat, une position spiritualiste que l'on ne s'attend pas à rencontrer sous la plume d'un si ardent défenseur du pèlerinage de Liesse. Il développe en effet l'idée selon laquelle le déplacement physique jusqu'au bourg picard n'est nullement indispensable pour recueillir les faveurs de la Vierge. À ceux qui n'ont pas les moyens de se payer le voyage, comme à ceux qui doivent y renoncer en raison d'une santé déficiente, il entend exposer « la façon de visiter Liesse à peu de frais » (p. 500). « Quelque nécessité que vous souffriez, quelque infirmité qui vous afflige, n'avez vous pas de quoy acheter une Image de la Vierge, ny assés de force pour la regarder » (pp. 500-501) ? « Or c'est une vérité, qui ne souffre aucune doute, que la devotion des saintes Images de la Vierge est familiere a toutes les belles ames, & à ceux mesme, qui pourroient en former de plus parfaites idées que le pinceau » (p. 501). Ces citations semblent accréditer la thèse que toute « Image de la Vierge » peut fondamentalement servir de support à la dévotion à Notre-Dame de Liesse.

⁷⁵ L'auteur associe l'idole au diable, reprenant ainsi à son compte un *topos* de la littérature chrétienne. Voir, à ce sujet, Jean-Marc VERCRUYSE, « Voir le diable derrière l'idole à l'époque patristique », dans : *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, 2005, pp. 117-128.

⁷⁶ Voir, sur ce débat, Jean-Marie SANSTERRE, « Unicité du prototype et individualité de l'image : la Vierge Marie et ses effigies miraculeuses. Approche diachronique d'une croyance entre évidence, rejet et ambiguïté », dans : *Image et prototype (Degrés, 39, n°s 145-146)*, Bruxelles, 2011, pp. f1-f17. Cet auteur cite le père de Cériziers et analyse sa position.

Il ne faudrait toutefois pas conclure que l'indifférence d'un Blaise Boutart, d'un Jean Messenger ou d'un René de Cériziers à l'aspect de la Vierge noire de Liesse constituait la seule attitude possible, dans la première moitié du XVII^{ème} siècle, vis-à-vis de la vénérable image. Certains contemporains en ont clairement exigé des reproductions, que l'on imagine fidèles. Le jésuite nantais évoque lui-même le cas d'« un Chevalier de Malte, nommé Mr. de Bellay »: pour « en procurer les graces aux siens, il fit tirer une Image sur celle de Liesse, et bâtit une Chapelle à Malte, laquelle selon l'attestation qu'il a laissée à Liesse l'an 1624. remplit tous les jours cette Isle de miracles [...] »⁷⁷ (p. 504). De même, dans la deuxième édition de son *Histoire de Notre-Dame de Liesse*, publiée à Laon en 1728⁷⁸, le chanoine Étienne-Nicolas Villette (1655-1734) note, à propos d'une chapelle Notre-Dame de Liesse située à Pérignan (aujourd'hui Fleury, Aude): « Elle étoit autrefois sous le nom de Saint Ginieis, & fut mise au commencement du Siècle dernier sous celui de Nôtre-Dame de Liesse, par un bon hermite, nommé F. Barbier qui étoit venu de ces quartiers-ci [c'est-à-dire de Picardie] s'y établir, & qui y avoit aporté une Image faite à la ressemblance de celle de Nôtre-Dame de Liesse que l'on y conserve encore » (p. 95). On sait que cette chapelle, avec sa nouvelle dédicace, existait déjà en 1618⁷⁹.

Il faut observer que, dans les deux cas qui viennent d'être cités, le 'double' de la statue est censé assumer, dans une autre église, la fonction même de l'original conservé à Notre-Dame de Liesse, ce qui peut avoir plaidé en faveur d'une copie. Le chanoine Villette signale aussi un ex-voto reproduisant l'effigie miraculeuse: « L'an 1613. au mois d'Août François Bouteur Marchand Gantier & Parfumeur de Paris de la Paroisse de saint Germain le Vieil, vient offrir en action de graces à la sainte Vierge une Image de vermeil, faite sur le modèle de l'Image miraculeuse, qui se voit encore dans la Chapelle. *Procez verbaux de la Chapelle* » (p. 53). Apparemment, François Bouteur ne partageait pas les préjugés esthétiques de l'éditeur Messenger ou du père de Cériziers vis-à-vis des Vierges noires. L'artisan parisien était-il moins sensible que ceux-ci aux conventions esthétiques gouvernant les arts figurés de son temps? Toujours est-il qu'il fit réaliser à ses frais une copie de la statue de Liesse en argent doré, estimant certainement que la Mère de Dieu goûterait un tel présent. Le matériau précieux, il est vrai, avait fait fort opportunément disparaître la noirceur du prototype...

Au cours de la seconde moitié du XVII^{ème} siècle va s'imposer, dans les représentations de Notre-Dame de Liesse, la solution consistant à reproduire la statue miraculeuse vêtue selon la nouvelle mode post-tridentine. Seuls les visages et, éventuellement, les mains, demeurent visibles, le corps disparaissant sous une structure conique, géométrique. L'image trop peu angélique aux

⁷⁷ La chapelle fut reconstruite au XVIII^{ème} siècle. Elle existe toujours à La Vallette sous le nom de *Ta'Liesse church*. Voir, sur cette chapelle, B. MAES, *op. cit.*, 2002, pp. 252-254.

⁷⁸ La première édition remonte à 1708. Voir, sur cet ouvrage, B. MAES, *op. cit.*, 2002, pp. 374-375, 381-382, 391-395, 438-439.

⁷⁹ Cette chapelle existe toujours à Fleury, sous le nom de Notre-Dame de Liesse.

yeux de René de Cériziers se trouve ainsi en très grande partie dissimulée, tout en demeurant présente. De ce fait, il devient possible de concilier, dans les représentations de *Notre-Dame de Liesse*, l'authenticité avec la décence esthétique.

Les deux gravures éditées par Jean Messenger correspondent à un moment antérieur dans l'histoire des représentations de *Notre-Dame de Liesse*. Elles s'inscrivent encore dans une logique de substitution du prototype : la statue miraculeuse est purement et simplement remplacée par une image jugée 'plus belle'. Néanmoins, on peut sans doute aussi reconnaître, dans ces deux gravures, un premier souci d'authenticité, de vérité documentaire. En effet, si les graveurs qui travaillèrent pour Blaise Boutart et René de Cériziers ont réalisé des *Vierge à l'Enfant* modernes, plutôt que de reproduire la 'rude' Vierge noire de Liesse, ceux qui furent engagés par Jean Messenger ont eu recours à des modèles anciens. L'un peut être identifié de manière à peu près certaine avec une composition perdue de Quentin Metsys, l'autre est sans doute aussi un tableau flamand du XVI^{ème} siècle. Certes, ces peintures ne datent pas de l'époque des croisades, mais leur ancienneté ne devait pas échapper pour autant aux franges cultivées du public de Jean Messenger.

Les choix apparemment singuliers de modèles opérés par l'éditeur parisien semblent donc pouvoir s'expliquer : dans ses deux représentations de *Notre-Dame de Liesse*, il a souhaité rendre compte de l'âge de l'image miraculeuse, sans pour autant devoir en exhiber la 'laideur'. Pour répondre à ce double impératif contradictoire, il a eu l'idée de remplacer le style roman de la statue par le Gothique tardif des anciens maîtres du nord, dont les œuvres passaient alors pour particulièrement aptes à susciter et à entretenir la dévotion. Il aura ainsi substitué à un Moyen Âge très éloigné, chronologiquement et esthétiquement, un autre qui l'était moins.

Dans les premières décennies du Grand siècle, les Primitifs flamands fournirent à Jean Messenger un style à la fois désuet et dévot, susceptible de donner de l'une des Vierges noires les plus populaires du royaume de France une image réconciliant esthétique et piété⁸⁰.

⁸⁰ Ma reconnaissance va tout d'abord à mon collègue Jean-Marie Sansterre (Bruxelles), qui eut la bonne idée, par un jour de juin 2010, de mettre sous mes yeux un exemplaire du récent ouvrage de Bruno Maes sur Liesse (voir note 1). Il m'a en outre permis d'utiliser le matériel qu'il a rassemblé à ce sujet. Lors de la préparation de cet article, j'ai reçu par ailleurs l'aide de Hanna Benesz (Varsovie), Maria Margareta Castillo Montolar (Saragosse), Charles De Carvalho (Reims), Gwendolyne Denhaene (Bruxelles), Ann Diels (Anvers), María Jesús Dueñas (Saragosse), Robert Godding (Bruxelles), Carmen Morte García (Saragosse), Géraldine Patigny (Bruxelles), Maryse Petitfrère (Reims), Vanessa Selbach (Paris) et Hans Storme (Louvain). Enfin, mon texte a bénéficié des observations critiques de Julienne Beghin, Bruno Bernaerts, Georges Hupin, Jacques de Landsberg, Thierry Lenain et Monique Renault.

Addendum

Le présent texte était déjà sous presse lorsque Jean-Marie Sansterre attira mon attention sur l'article de Sylvie LEPRINCE, « La dévotion à Notre-Dame de Liesse en Haute-Normandie : contexte, pratiques et objets de culte », *Regards sur les objets de dévotion populaire*, Arles, Actes Sud, 2011, pp. 53-62. Dans cet article figure la reproduction d'une statue de Notre-Dame de Liesse conservée en l'église Saint-Martin de Crosville-la-Vieille (Eure). L'effigie en bois semble remonter au XVII^{ème} siècle. À l'origine, il s'agissait d'une sainte Anne, comme l'indiquent les longs cheveux de l'enfant assis sur ses genoux. Cette sainte Anne a été insérée avant 1758-1759 dans un retable dédié par une inscription à Notre-Dame de Liesse. Dans son nouvel environnement, la statue est devenue un 'reflet' de la Vierge miraculeuse picarde. Le style archaïsant de la statue de Crosville -la figure assise est représentée dans une pose rigoureusement frontale, évoquant l'art roman- a dû faciliter ce changement d'identité.

EDMOND VAN HOVE : UNE ŒUVRE À MI-CHEMIN ENTRE LE GOTHIQUE ET LA MODERNITÉ

ELLÉNITA DE MOL

Edmond Van Hove (1851-1913)¹ est passé à la postérité en tant que peintre néogothique. Cela veut dire qu'il a fait partie des artistes qui, au XIX^e siècle, ont entretenu la nostalgie d'un âge gothique garant des valeurs traditionnelles qui furent malmenées par la modernité en marche. En effet, le mouvement néogothique² est apparu en réaction à l'avancée d'un ordre nouveau, né de la Révolution française de 1789 et des débuts de l'industrialisation. L'État et l'Église avaient perdu leur rôle de guide, qu'ils avaient assumé tout au long de l'Ancien Régime, et s'étaient vus remplacés par la productivité et le profit. La disparition des repères traditionnels, qui laissait place à l'inconnu, fut source d'inquiétudes. Les partisans du Néogothique ont cherché refuge dans un passé lointain qui leur promettait la stabilité regrettée. Le mouvement émergea en Angleterre au début du XIX^e siècle et conquiert progressivement le continent : l'Allemagne, la France et puis la Belgique, dans les années 1840. Il a été particulièrement actif à Bruges, où il fut implanté par une colonie anglaise

¹ Cet article a pour origine le mémoire de Master suivant : E. de MOL, *Edmond Van Hove (1851-1913), peintre à Bruges à l'époque néogothique*, Université Libre de Bruxelles, 2010. Bénédicte Lobelle a eu la gentillesse de mettre à ma disposition son mémoire de licence : B. LOBELLE, *E. Van Hove 1851-1913*, Rijksuniversiteit Gent, 1986, qui a été une source fort précieuse pour mes recherches. Je lui en témoigne toute ma reconnaissance.

² Voir, sur le mouvement néogothique, A. REICHENSPERGER, *L'art gothique au XIX^e siècle*, Bruxelles, Victor Delvaux & Cie, 1867 ; J. RUSKIN, *Les pierres de Venise*, Paris, Hermann, 1983 ; R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI, *Il neogotico nel XIX e XX secolo. I volume. Atti del convegno, Pavia 25-28 settembre 1985*, Milan, Mazzotta, 1989 ; J. de MAEYER, Luc VERPOEST, *Gothic Revival, Religion, Architecture and Style in Western Europe, 1815-1914 : Proceedings of the Leuven Colloquium, 7-10 November 1997*, Louvain, Universitaire Pers Leuven, 2000.

et s'est répandu dans la seconde moitié du XIX^e siècle³. Il se proposa là comme le moyen de ressusciter l'âge d'or que la ville avait connu à l'époque gothique et de sortir celle-ci de la léthargie dans laquelle elle était plongée suite à son déclin à la fin du XVI^e siècle. Le Néogothique fut soutenu en outre par le Mouvement flamand⁴, favorable à des positions conservatrices. C'est à Bruges qu'est né Edmond Van Hove en 1851 et où il a travaillé durant la majeure partie de sa carrière qui s'est déroulée entre les années 1878 et 1909. Toutes les conditions étaient donc réunies pour que l'artiste embrasse le style néogothique. Le peintre ne se laissera cependant pas aussi facilement catégoriser. Il serait plus juste de définir sa personnalité par son extraordinaire capacité d'assimilation. Edmond Van Hove semble en effet, à chaque moment de sa carrière, avoir pris la mesure de l'environnement à la fois spirituel et physique qui l'entourait.

Les années de formation

Edmond Van Hove commence son apprentissage en fréquentant l'atelier de plusieurs peintres décorateurs. En 1864, il entre à l'Académie des Beaux-Arts de Bruges. Il y découvre la richesse du passé à travers l'enseignement historiciste du directeur de l'établissement, Édouard-Auguste Wallays (1813-1891)⁵, et au contact du musée et de la bibliothèque qui faisaient partie de cette institution. En particulier, le musée abritait une riche collection d'œuvres de Primitifs flamands⁶, qui allait devenir plus tard le noyau du Groeningemuseum

³ Voir, sur le mouvement néogothique en Belgique et à Bruges, V. VERMEERSCH, *Bruges, mille ans d'art – de l'époque carolingienne au néo-gothique 875 – 1875*, Bruxelles, Fonds Mercator, 1986, pp. 389-427 ; P. LOMBAERDE, R. LOMBAERDE-FABRI, « Le style néo-gothique en Belgique (région flamande), aspects architecturaux, artistiques et urbanistiques », dans : R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI, *op. cit.*, pp. 100-112 ; J. van CLEVEN *et al.* (dir.), *Neogotiek in België*, Tiel, Lannoo, 1994 ; J. de MAEYER, « The Neo-Gothic in Belgium : Architecture of a Catholic Society », dans : J. de MAEYER, Luc VERPOEST, *op. cit.*, pp. 19-34.

⁴ Voir, sur l'histoire du Mouvement flamand, M. de VROEDE, *Le Mouvement flamand en Belgique*, Anvers, Kultuurraad voor Vlaanderen, 1975 ; H. van VELTHOVEN, *De Vlaamse kwestie 1830-1914, macht en onmacht van de Vlaamsgezinden*, Heule, UGA, 1982 ; Th. HERMANS, L. VOS, L. J. WILS, *The Flemish Movement, a Documentary History, 1780-1990*, Londres, Athlone Press, 1992.

⁵ Voir, sur ce peintre, U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seemann, 1942, vol. 35, p. 95 ; R.H. WILENSKI, *Flemish Painters 1480-1830*, Londres, Faber and Faber Limited, 1960, vol. 1, pp. 464 et 685 ; P. BERKO, V. BERKO, *Dictionnaire des peintres belges nés entre 1750 et 1875*, Bruxelles, Éditions Laconti, 1981, p. 784 ; W. M. FLIPPO, *Lexicon of the Belgian Romantic Painters*, Anvers, International Art Press, 1981 ; G. MICHIELS, *De Brugse School*, Bruges, Westvlaamse Gidsenkring, 1990, p. 119 ; *Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830*, Bruxelles, Arto, 1995, p. 429 ; E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999, vol. 14, p. 413.

⁶ Voir, sur les Primitifs flamands, M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Leyde, A. W. Sijthoff / Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1967-1976 ; E. PANOFKY, *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 1992 ; B. de PATOUL *et al.*, *Les Primitifs flamands et leur temps*,

de Bruges. En 1871, Edmond Van Hove part poursuivre sa formation à Paris. Il intègre l'École des Beaux-Arts de la capitale française en 1874, puis l'atelier du célèbre portraitiste Alexandre Cabanel (1823-1889)⁷. Au Louvre, il continue à explorer la peinture ancienne. Il admire surtout Hans Holbein le Jeune (1497/1498-1543)⁸ et Quentin Metsys (1465/1466-1530)⁹. Après Paris, il entreprend le voyage en Italie. Il y est confronté aux Primitifs du Quattrocento et aux grandes figures de la Renaissance. Il pousse ensuite jusqu'aux Pays-Bas, où il découvre l'âge d'or hollandais¹⁰. Il s'arrête enfin à Anvers, la ville natale d'Henri Leys (1815-1869)¹¹ et d'Henri de Braekeleer¹² (1840-1888), avant de rentrer à Bruges en 1878. Le parcours formatif d'Edmond Van Hove sera à l'origine de son bagage artistique, dans lequel il a puisé tout au long de sa carrière.

Les scènes de genre

Edmond Van Hove entame officiellement sa carrière lorsqu'il rentre à Bruges en 1878. À cette époque sans doute, il peint cinq scènes de genre¹³.

Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1994 ; O. PÄCHT *et al.*, *Early Netherlandish Painting, From Rogier Van Der Weyden to Gerard David*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1997.

⁷ Voir, sur ce peintre, S. AMIC, M. HILAIRE *et al.* (dirs.), *Alexandre Cabanel (1823-1889), la tradition du beau* (cat. d'exp.), Paris, Somogy / Montpellier, Musée Fabre, 2010.

⁸ Voir, sur ce peintre, O. BÄTSCHMANN, P. GRIENER, *Hans Holbein*, Londres, Reaktion Books Ltd, 1997 ; J. SANDER, *Hans Holbein d. J. : Tafelmaler in Basel 1515-1532*, Munich, Hirmer Verlag GmbH, 2005.

⁹ Voir, sur ce peintre, A. DE BOSQUE, *Quentin Metsys*, Bruxelles, Arcade, 1975.

¹⁰ Voir, sur la peinture de l'âge d'or hollandais, M. WESTERMANN, I. LEYMARIE, *Le siècle d'or en Hollande*, Paris, Flammarion, 1996 ; F. GRIJZENHOUT *et al.*, *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 ; J. KIERS *et al.*, *The Glory of the Golden Age, Dutch Art of the 17th Century*, Amsterdam, Rijksmuseum, 2000.

¹¹ Voir, sur ce peintre, G. VANZYPE, *Henri Leys*, Bruxelles, Nouvelle Société d'éditions, 1934 ; D. G. CLEAVER, *Henri Leys : Nineteenth Century Belgian Painter* (thèse), Chicago, University of Chicago, juin 1955.

¹² Voir, sur ce peintre, H. TODTS, *Henri De Braekeleer 1840-1888* (cat. d'exp.), Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1988.

¹³ - *Crypte de la Chapelle du Saint-Sang* ; Bruxelles, coll. privée ; huile sur bois ; inscription en haut au milieu : « Edm. Van Hove » ; 1878 ; 33,7 x 40 cm. Voir, sur cette œuvre, E. de MOL, *op. cit.*, vol. 1, p. 134 et vol. 2, fig. 214.

- *Intérieur de l'église de Jérusalem* ; Bruxelles, coll. privée ; huile sur bois ; inscription en bas à gauche : « Edm. Van Hove » ; 35,6 x 28 cm. Voir, sur cette œuvre, E. de MOL, *op. cit.*, vol. 1, p. 134 et vol. 2, fig. 211.

- *Sans titre* ; Omonville (Dieppe), coll. privée ; huile sur toile ; inscription en bas à gauche : « Edm. Van Hove ». Voir, sur cette œuvre, E. de MOL, *op. cit.*, vol. 1, pp. 134-135 et vol. 2, fig. 216.

- *Le peintre dans son atelier* ; huile sur toile ; inscription en bas à droite : « E. Van Hove » ; 60 x 50 cm. Voir, sur cette œuvre, Vanderkindere, Bruxelles, 22 février 2011, lot 52 ; Vanderkindere, Bruxelles, 9 novembre 2010, lot 37 (ventes).

- *La servante* ; huile sur bois ; inscription en bas à droite : « E. Van Hove » ; 32 x 24 cm. Voir, sur cette œuvre, Aguttes, Paris, 30 mai 2011, lot 44 (vente).

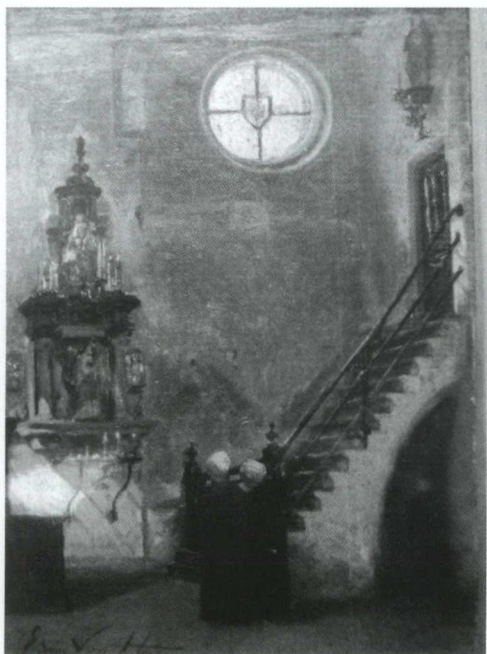


Fig. 1. Edmond VAN HOVE : *Intérieur de l'église de Jérusalem* ; Bruxelles, coll. privée (photo B. Lobelle).



Fig. 2. Intérieur de l'église de Jérusalem à Bruges, état actuel. (© KIKIRPA, Bruxelles)

Bien que seule la première soit datée de 1878, nous pensons pouvoir les faire remonter toutes à la même période, en raison des influences anversoise et hollandaise qui s'y combinent et qui auraient pour origine les deux dernières étapes du voyage d'apprentissage de Van Hove. Elles rappellent en effet le réalisme du siècle d'or hollandais d'une part et celui d'Henri Leys et d'Henri de Braekeleer d'autre part. Elles représentent toutes un lieu précis au quotidien et permettent parfois l'identification avec un édifice brugeois grâce à leur exécution détaillée. Par exemple, on reconnaît dans le tableau dénommé *Intérieur de l'église de Jérusalem*¹⁴ (fig. 1) la partie nord-ouest du lieu de culte, qui se trouve à gauche de l'autel (fig. 2). Un escalier droit, en pierre de taille, monte vers une porte ajourée surmontée par un chandelier ainsi qu'une statue qui repose sur une console et qui est couronnée par un baldaquin. Le mur sur lequel s'appuie cet escalier supporte à gauche un tabernacle à trois étages et est percé en haut à droite d'un rondel qui abrite en son centre le blason de la famille Adornes, fondatrice de l'église¹⁵.

¹⁴ Pour les données sur cette œuvre, voir note 13.

¹⁵ Voir, sur l'église de Jérusalem à Bruges et la famille Adornes, J. J. GAILLIARD, *Recherches sur l'Église de Jérusalem à Bruges*, Bruges, s.n., 1843 ; J. PENNINGCK, *De Jeruzalemkerk te Brugge*, Bruges, Heemkundige Kring Maurits Van Copenolle, 1979 ; N. GEIRNAERT, A. VANDEWALLE,

Les portraits de métiers médiévaux

Les scènes de genre que nous venons de mentionner font figure d'exception dans l'œuvre d'Edmond Van Hove. Elles sont en effet dominées par le décor, tandis que les personnages jouent essentiellement un rôle de figurants. À l'inverse, on constate que le peintre a généralement donné la première place à la figure humaine. Telle est en tout cas la tendance dominante dans sa production postérieure aux scènes de genre. Dans ces conditions, celles-ci peuvent sans doute être interprétées comme les premiers pas d'un artiste débutant qui imite avant de créer son propre style.

Dans les portraits de métiers médiévaux, que Van Hove a peints tout au long de sa carrière, la figure domine clairement son environnement. La composition s'articule autour d'un personnage en buste, assis à une table, dans un intérieur clos et plutôt sombre. Le décor révèle le type d'activité qu'il exerce : on découvre une série d'accessoires qui indiquent son métier, sa fonction ou son statut social.

Les portraits de métiers médiévaux mêlent une série d'influences, dont celle des Primitifs flamands. Ceux-ci sont omniprésents chez Van Hove qui, à Bruges, retrouvait les sources de leur art. Ils ont en effet fait de Bruges le berceau de la peinture flamande et ont reçu par conséquent une place d'honneur dans les musées de la ville. Edmond Van Hove a pu se familiariser avec leur peinture tant au Musée de l'Académie qu'à celui de l'Hôpital Saint-Jean. *L'Orfèvre ciseleur*¹⁶ constitue un bon exemple de mise en œuvre de leur enseignement. Le visage et les mains, rendus avec une extrême précision, paraissent réels. Un soin particulier est réservé à ces éléments, qui laissent transparaître la psychologie de l'individu. Ils sont ici la cible de la source lumineuse, une fenêtre à droite. Le matériel qui entoure l'orfèvre ciseleur témoigne du même souci de réalisme. Décrit tel qu'il aurait pu exister au Moyen Âge, il en acquiert une valeur didactique¹⁷. On remarque également l'influence des Primitifs flamands dans le choix et l'arrangement des couleurs. Celles-ci sont sombres et profondes. Sur une dominante de bruns, gris et noirs ressortent du vert olive, du rouge vermillon et du jaune paille. Enfin, un écho de couleurs est ménagé entre le revers des manches et le chapeau de l'artisan. L'ambiance immobile, favorable à la concentration et à la méditation, a elle aussi été empruntée aux maîtres gothiques. Le personnage, indifférent au spectateur, est en effet imperturbablement absorbé dans la tâche qui l'occupe.

Adornes en Jeruzalem, internationaal leven in het 15de- en 16de- eeuwse Brugge (cat. d'exp.), Bruges, Gemeentebestuur, 1983.

¹⁶ Overijse, coll. privée ; huile sur bois ; inscription à droite en dessous de la fenêtre : « Edmond Van Hove 1882 » ; 80 x 100 cm. Voir, sur cette œuvre, E. de MOL, *op. cit.*, vol. 1, p. 46 et vol. 2, fig. 12.

¹⁷ M. VERKEST, *Studiën over Brugsche Kunstenaars, met talrijke platen, naar werken en teekeningen van Edmond van Hove, Sander Hannotiau, Hendrik Pickery, Gustaaf Pickery, Karel Rousseau, Flori van Acker, Emiel Verbrugge*, Tongres, A. Demarteau zoon, 1900, p. 14.

Ainsi que nous l'avons suggéré, les portraits de métiers d'Edmond Van Hove évoquent par bien des aspects le souvenir des Primitifs flamands, mais aussi allemands. Ils sont inspirés en particulier par Hans Holbein le Jeune et Quentin Metsys, que le peintre avait pu étudier au Musée du Louvre et à Anvers. On rapprochera par exemple l'*Orfèvre ciseleur* du portrait de *Nicolas Kratzer* de Holbein¹⁸ et du *Banquier et sa femme* de Metsys¹⁹. On y retrouve en effet un personnage, une table, une série d'accessoires et un intérieur peu profond.

On devine encore dans les portraits de métiers d'Edmond Van Hove des réminiscences qui renvoient à la peinture de l'âge d'or hollandais, que l'artiste connaissait pour avoir séjourné aux Pays-Bas. Même s'il a imité Hans Holbein et Quentin Metsys du point de vue formel, c'est plutôt l'esprit de la peinture hollandaise qu'il a retenu dans ses portraits de métiers. Ceci se comprend aisément : le cadre culturel qui entourait Van Hove est plus proche de celui du XVII^e siècle que de celui de la fin du Moyen Âge. Au XVII^e siècle, dans les Pays-Bas septentrionaux, s'est affirmée une classe moyenne enrichie grâce aux affaires. Dans ce contexte est née la peinture de genre, dont les scènes quotidiennes situées dans des intérieurs bourgeois décrivaient la réalité commune à tout un groupe, qui était à l'origine de la prospérité économique. C'est ainsi que les portraits de métiers médiévaux peints par Edmond Van Hove rendent hommage non pas à une personnalité éminente mais à une communauté d'individus, qui ont gagné une reconnaissance grâce à leur travail plutôt qu'à leur position au sein de la société. En effet, un personnage unique, laissé dans l'anonymat, fait office de synecdoque, c'est-à-dire qu'il évoque l'ensemble de ceux qui appartiennent à sa catégorie professionnelle. Edmond Van Hove répond de cette manière aux préoccupations démocratiques et sociales qui faisaient partie des valeurs préconisées par le Néogothique.

*Jacob Van Maerlant*²⁰ constitue une exception. Dans ce cas-ci, le personnage est bien identifié, d'entrée de jeu, dans le titre. Il n'en est pourtant pas débarrassé de son rôle de porte-drapeau pour tous ceux qui partagent avec lui le statut d'écrivain. Sans le titre, son portrait est celui d'un quelconque anonyme. Ses traits ne sont pas plus individualisés que ceux de ses congénères dans les autres tableaux. Edmond Van Hove les aurait même repris par la suite. Il semble par exemple les avoir attribués à l'*Apothicaire*²¹. Le recours à un même modèle lui offrait l'avantage de la rapidité dans l'exécution et lui permettait par conséquent d'augmenter sa production. Le peintre a sans doute

¹⁸ Voir, sur cette œuvre, J. SANDER, *op. cit.*, pp. 294-297 et 413, n° 71.

¹⁹ Voir, sur cette œuvre, A. DE BOSQUE, *op. cit.*, pp. 190-193 et fig. n° 62.

²⁰ Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, n° d'inv. 3206 ; huile sur bois ; inscription en bas à droite : « E. Van Hove 1890 » ; 80,5 x 100 cm. Voir, sur cette œuvre, *KIK/IRPA*. [En ligne]. <<http://www.kikirpa.be/>>, n° objet IRPA 102018. (Consulté le 11 décembre 2011).

²¹ Bruxelles, coll. privée ; huile sur bois ; inscription à droite dans la moitié inférieure : « Edm. Van Hove » ; ca. 1906 ; 26,5 x 36,2 cm. Voir, sur cette œuvre, E. de MOL, *op. cit.*, vol. 1, pp. 56-57 et vol. 2, fig. 44.

choisi de citer Jacob Van Maerlant²² (ca. 1235-1300) à cause du caractère emblématique de la figure. En 1884, le Mouvement flamand, qui a milité pour la reconnaissance de la culture flamande, atteint son apogée. L'histoire lui a servi à argumenter sa légitimité. Or, Jacob Van Maerlant est considéré comme le « père de tous les écrivains néerlandophones »²³. Il a laissé une œuvre d'une richesse extraordinaire, couvrant un large éventail de domaines : la géographie, la biologie, la politique, ... Il s'est attaché avant tout à mettre les connaissances de nature scientifique et encyclopédique qu'il a rassemblées dans ses ouvrages à la disposition du plus grand nombre en utilisant la langue vernaculaire. Il est notamment à l'origine d'une Bible rimée et d'une Histoire universelle. Edmond Van Hove a dû voir en lui l'occasion de servir la cause flamande.

Si le maître brugeois s'est montré réceptif à l'esprit de la peinture de l'âge d'or hollandais, il se l'est également approprié, à l'occasion, de manière plus littérale. Il a emprunté à cette peinture certains sujets ou motifs particuliers. Il a ainsi produit des « leçons », dont la *Leçon de musique*²⁴ et la *Leçon de géométrie*²⁵, qui s'inscrivent dans le sillage de la *Leçon de musique* de Vermeer²⁶ et de la *Leçon de virginal* de Metsu²⁷, pour ne citer que deux exemples. L'*Orfèvre*²⁸ et l'*Apothicaire*²⁹ (fig. 3), quant à eux, sont occupés à la même tâche que le *Peseur d'or* de Dou³⁰ (fig. 4). De manière plus précise, on notera par exemple la ressemblance entre le globe terrestre du *Géographe*³¹ et celui de l'*Astronome* de Vermeer³².

²² Voir, sur cet écrivain, J. van MIERLO, *Jacob Van Maerlant, zijn leven, zijn werken, zijn betekenis*, Turnhout, Drukk. J. Van Mierlo-Proost, 1946 ; F. P. VAN OOSTROM, *Maerlants wereld*, Amsterdam, Prometheus, 1996.

²³ « vader der Dietsche dichteren algader » (J. van MIERLO, *op. cit.*, p. 7).

²⁴ ca. 1885. Voir, sur cette œuvre, E. de MOL, *op. cit.*, vol. 1, p. 65 et vol. 2, fig. 72.

²⁵ Inscription en haut à droite : « E. Van Hove » ; 1887 *terminus ante quem*. Voir, sur cette œuvre, *Salon de 1887, Catalogue illustré : Peinture & sculpture* (cat. d'exp.), Paris, L. Baschet, 1887, n° 2357 et p. 106.

²⁶ Voir, sur cette œuvre, *Johannes Vermeer* (cat. d'exp.), Zwolle, Waanders, 1995, pp. 128-133, n° 8.

²⁷ Paris, Musée du Louvre, n° d'inv. 1462 ; huile sur bois ; 32 x 24,5 cm. Voir, sur cette œuvre, *Joconde, portail des collections des musées de France*. [En ligne]. <<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>>, notice 000PE003651. (Consulté le 11 décembre 2011).

²⁸ Bruxelles, coll. privée ; huile sur toile ; inscription en bas à droite : « Edm. Van Hove 1906 » ; 51,2 x 55,3 cm. Voir, sur cette œuvre, L. BASCHET, *Catalogue illustré du Salon de 1908*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1908, n° 1137 et p. 67.

²⁹ Voir note 21.

³⁰ Voir, sur cette œuvre, J. FOUCART, E. FOUCART-WALTER, *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 121, inv. 1219.

³¹ Bruges, Groeningemuseum, n° d'inv. 0000.GRO0171.I ; huile sur toile ; inscription en bas à droite : « Edm. Van Hove » ; 1907 *terminus ante quem* ; 58 x 79 cm. Voir, sur cette œuvre, *Lukas - Art in Flanders*. [En ligne]. <<http://www.lukasweb.be/>>, photo n° 0040185000. (Consulté le 11 décembre 2011).

³² Voir, sur cette œuvre, G. AILLAUD, A. BLANKERT, J. M. MONTIAS, *Vermeer*, Paris, Hazan, 2004, pp. 199-200, n° 23.

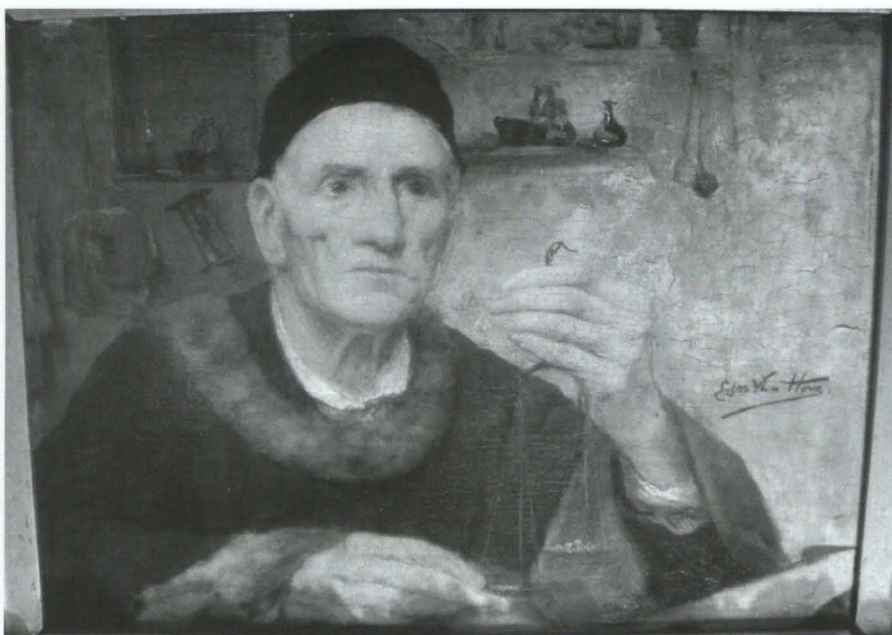


Fig. 3. Edmond VAN HOVE : *Apothicaire*, ca. 1905 ; Bruxelles, coll. privée (photo auteur).

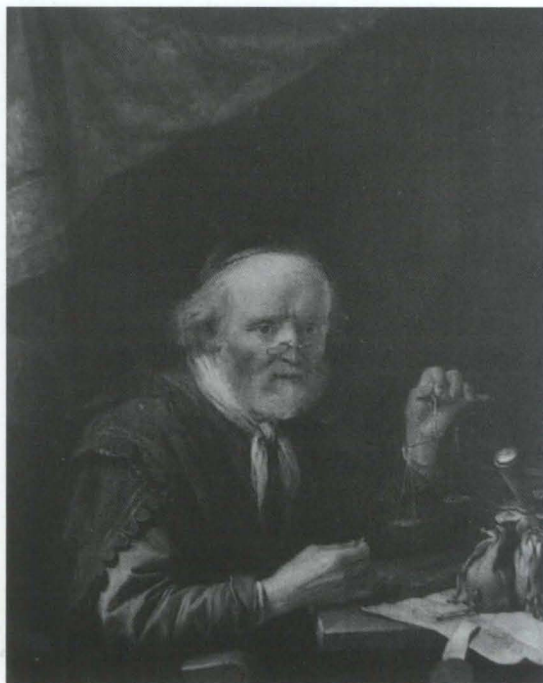


Fig. 4. Gérard DOU : *Le peseur d'or*, 1664 ; Paris, Musée du Louvre.

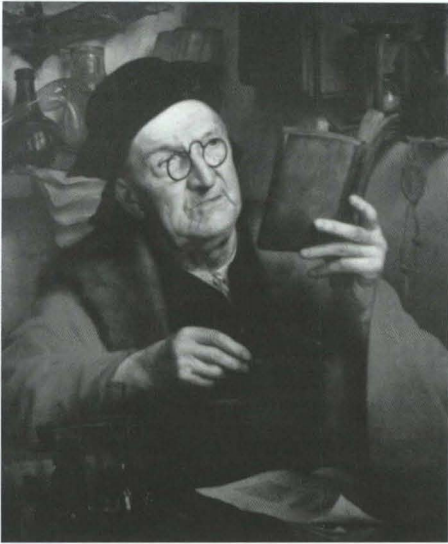


Fig. 5. Edmond VAN HOVE : *Alchimiste*, 1883 ; Overijse, coll. privée (photo B. Lobelle).

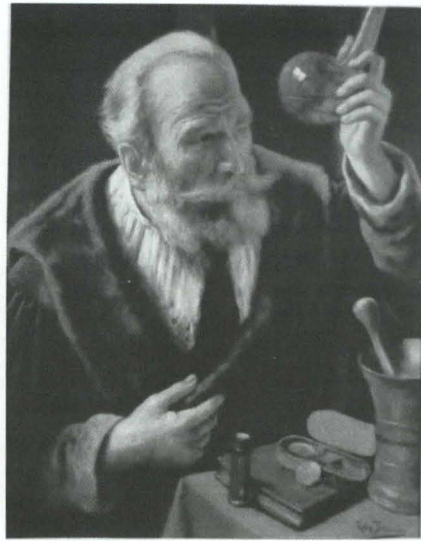


Fig. 6. Léon BRUNIN : *Alchimiste* ; coll. privée. © Dreweatts 1759 Ltd).

Cependant, tout en s'inspirant de la peinture de l'âge d'or hollandais, Edmond Van Hove s'en distingue en adoptant un point de vue rapproché sur les personnages. On observe là une différence d'intention. Les maîtres hollandais du XVII^e siècle ont placé l'accent sur le décor, qui leur offrait l'occasion de mettre en évidence de luxueux produits d'importation, attributs d'une grande puissance coloniale. Au contraire, le milieu néogothique auquel se rattache Edmond Van Hove se signale par davantage de sobriété, associée à la nostalgie d'un monde pré-moderne.

Malgré les influences du passé, les portraits de métiers d'Edmond Van Hove portent aussi la trace de leur temps. On relève des parallélismes évidents avec l'œuvre de certains contemporains, dont Léon Brunin (1862-1949)³³. Il se pourrait que Van Hove et Brunin se soient côtoyés, étant donné que le premier a fait sa carrière à Anvers, où a également résidé le second. Ils ont tous deux peint des portraits de métiers, proches par l'esprit, la conception, les

³³ Voir, sur ce peintre, G. DE GRAEF, *Nos artistes anversois*, Anvers, J. Theunis, 1898, pp. 73-78 ; U. THIEME, F. BECKER, *op. cit.*, 1911, vol. 5, p. 139 ; R.H. WILENSKI, *op. cit.*, vol. 1, p. 517 ; P. BERKO, V. BERKO, *op. cit.*, p. 73 ; W. M. FLIPPO, *op. cit.* ; S. GOYENS DE HEUSCH *et al.*, *L'impressionnisme et le fauvisme en Belgique* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musée d'Ixelles, 1990, pp. 123, 136 ; *Dictionnaire biographique illustré des artistes en Belgique depuis 1830* (*op. cit.*), p. 44 ; G. MEISSNER (éd.), *Allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Munich, K.G. Saur, 1996, vol. 14, p. 560 ; E. BENEZIT, *op. cit.*, vol. 2, p. 898.

sujets et les motifs. On rapprochera ainsi l'*Alchimiste*³⁴ de Van Hove (fig. 5) et son homonyme par Brunin³⁵ (fig. 6), non seulement en raison du sujet et du titre, mais aussi de l'attitude des personnages et de la pelisse qu'ils portent. On signalera également le mortier et le ballon à distiller qui les accompagnent l'un comme l'autre.

Comme nous l'avons constaté, les emprunts dans les portraits de métiers de Van Hove sont multiples. Ils se rapportent tant à des périodes historiques qu'à des zones géographiques différentes. Des horizons culturels totalement distincts se retrouvent ainsi associés dans une œuvre unique.

Les Vierge à l'Enfant

Au début des années 1890, Edmond Van Hove opère un tournant dans sa peinture, tant d'un point de vue thématique que stylistique. Il s'essaie à un genre nouveau : celui de la représentation de Vierge à l'Enfant. Elles vont de pair avec un assouplissement de la touche. Edmond Van Hove qui, jusqu'alors, s'était montré fidèle à la tradition flamande, se tourne désormais vers la tradition italienne. Il remplace une certaine rigueur et sévérité septentrionales par la douceur et l'humanisme fréquemment associés à la Renaissance. On observera la différence entre les deux écoles à travers la manière dont elles traitent le sujet de la Vierge à l'Enfant. Les Primitifs flamands « présentent » le couple divin : ils le dépeignent hiératique, de plein pied et en position frontale. De cette manière, ils rendent la lisibilité des personnages sacrés optimale pour le spectateur, qui peut s'en imprégner pleinement. Au contraire, les Italiens situent leurs Vierge à l'Enfant au premier plan de l'image, à proximité du spectateur. La Mère et le Fils sont vivants, tendrement rapprochés et ils suggèrent le lien intime qui les unit. Par conséquent, on qualifiera les Vierge à l'Enfant nordiques de *liturgiques*³⁶, comparées aux Vierge à l'Enfant latines, plus humaines. On s'en rendra compte en rapprochant par exemple la *Vierge à l'Enfant avec un ange, saint Georges et un donateur* de Memling³⁷ de la *Madone Tempè* de Raphaël³⁸. Si nous en revenons à Edmond Van Hove, il a pu se familiariser avec l'art italien lors de son séjour dans la péninsule mais

³⁴ Overijse, coll. privée ; huile sur bois ; inscription à gauche en dessous de l'étagère : « Edm. Van Hove Bruges 1883 ». Voir, sur cette œuvre, F. G. DUMAS, *Catalogue illustré du salon contenant environ 300 reproductions d'après les dessins originaux des artistes* (cat. d'exp.), Paris, K. Nilsson, 1883, n° 2352 et p. 191.

³⁵ Huile sur toile ; inscription en bas à droite : « Léon Brunin » ; 65,5 x 55,5 cm. Voir, sur cette œuvre, De Vuyst, Lokeren, 5 mars 2005, lot 56 (vente).

³⁶ Voir, à ce propos, P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Flammarion, 1994, p. 22.

³⁷ Voir, sur cette œuvre, D. DE VOS, *Hans Memling, Het volledige oeuvre*, Anvers, Mercatorfonds, 1994, pp. 208-209, n° 51.

³⁸ Voir, sur cette œuvre, J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael, The Paintings*, Landshut, Arcos, 2001, vol.1, pp. 92, 266-298, n° 37.

aussi par l'intermédiaire de Quentin Metsys. Ce dernier a en effet opéré une synthèse entre l'esthétique des Primitifs flamands et celle de la peinture de la Renaissance italienne. Sa *Vierge et l'Enfant*³⁹ du Louvre a inspiré Edmond Van Hove aussi bien dans la *Sainte Vierge et le Divin Enfant*⁴⁰ que dans *Un glaive transpercera ton âme*⁴¹. L'influence est manifeste à la fois dans la physionomie et l'attitude des personnages, qui sont rapprochés dans un mouvement de tendresse.

Le relâchement intervenu dans l'art de Van Hove ne se situe pas seulement sur le plan formel, mais aussi technique. Pour exécuter les paysages à l'arrière-plan, qui succèdent aux intérieurs clos de ses portraits de métiers médiévaux, il adoucit et éclaircit sa palette et laisse place à la lumière naturelle.

Le Préraphaélisme

La peinture historicisante d'Edmond Van Hove entretient de nombreuses affinités avec celle des maîtres d'autrefois. Mais elle intègre également des valeurs artistiques de l'époque qui l'a vue naître, époque marquée par un état d'esprit néogothique admiratif des débuts des diverses traditions nationales européennes. Le mouvement néogothique apprécia l'art des origines pour sa simplicité, sa naïveté et sa vérité. Ce dernier s'était appuyé sur la nature et la religion – les deux guides suprêmes de l'homme – et n'avait pas encore été corrompu par les artifices de la raison humaine. En Angleterre, les principes néogothiques furent défendus en peinture par les Préraphaélites⁴². Ceux-ci, largement admirés à Bruges, étaient indubitablement connus d'Edmond Van Hove. La revue *Kunst* leur réserve en effet, dans ses premiers numéros, une rubrique intitulée « *Uit het Engelsch park* »⁴³. Or, Van Hove en était l'un des collaborateurs⁴⁴. La Confrérie préraphaélite fait l'objet d'une estime non dissimulée. Elle est décrite comme étant « [...] la plus belle réunion d'artistes que connaissent ces temps modernes »⁴⁵. Les liens entre Edmond Van Hove et l'Angleterre vont encore plus loin. À l'occasion d'une exposition rétrospective en l'honneur de John Everett Millais, l'un des fondateurs de

³⁹ Voir, sur cette œuvre, A. DE BOSQUE, *op. cit.*, pp. 218-220 et fig. n° 72.

⁴⁰ Dessin à la plume ; inscription en haut à droite : « E. Van Hove » ; 1900 *terminus ante quem*. Voir, sur cette œuvre, M. VERKEST, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹ Huile sur bois ; inscription : « Van Hove Edm. » ; 1903 *terminus ante quem* ; 46 x 37 cm. Voir, sur cette œuvre, Horta, Bruxelles, 4 avril 2011, lot 30 (vente).

⁴² Voir, sur cette école de peinture, T. HILTON, *The Pre-Raphaelites*, Londres, Thames and Hudson, 1970.

⁴³ *Kunst, Maandblad voor Kunst & Letteren*, 1, n° 1, 3 janvier 1897, pp. 6-7 ; *Ibid.*, 1, n° 3, mars 1897, pp. 21-23 ; *Ibid.*, 1, n° 4, avril 1897, pp. 27-29 ; *Ibid.*, 1, n° 8, août 1897, pp. 57-58.

⁴⁴ Il figure en effet en tête de la liste des collaborateurs du périodique *Kunst*, qui apparaît sur la page de garde de son deuxième numéro, daté de février 1897 (Voir *Ibid.*, 1, n° 2, 7 février 1897).

⁴⁵ « de schoonste vergadering van kunstenaars [...] die deze moderne tijden kennen » (H. DE MAREZ, « William Morris », dans : *Ibid.*, 1, n° 1, 3 janvier 1897, p. 6).

l'École préraphaélite, le périodique londonien *The Artist* rendit en mars 1898 au peintre brugeois un long hommage intitulé « Un Memling moderne »⁴⁶. Deux mois plus tard, le morceau était traduit et commenté dans *Kunst*⁴⁷. Edmond Van Hove est alors étroitement associé au groupe d'artistes britanniques : « La méthode et la conception de Van Hove sont, du point de vue de l'art de son temps, ce que l'école préraphaélite était du point de vue des peintres de notre pays dans les années cinquante et soixante » et plus bas : « La grâce de ses arrière-plans fait penser à ceux de nos peintres Madox Brown et Rossetti et les petites bandes de paysage, qui lorgnent par la fenêtre ouverte, forment un nouveau maillon qui le relie à notre école préraphaélite »⁴⁸. En 1902, Van Hove retient une nouvelle fois l'attention d'une revue anglaise, *The Studio*⁴⁹, qui confirme la parenté de l'artiste avec le groupe de peintres anglais. Il se serait familiarisé avec les Préraphaélites dès ses années d'apprentissage dans l'atelier d'Alexandre Cabanel, puisque celui-ci lui aurait conseillé de suivre la voie de la simplicité et de la vérité chères à John Ruskin⁵⁰, le théoricien de la Confrérie.

Le Pleinairisme et l'Idéalisme

Ce ne sont pas seulement ses relations avec les Préraphaélites qui inscrivent Edmond Van Hove dans l'art de son temps. Nous avons mentionné qu'en passant au genre des Vierge à l'Enfant, l'artiste a renouvelé le décor de ses compositions, en substituant des paysages aux intérieurs clos. La préoccupation qu'il eut alors de traduire de manière réaliste un environnement extérieur l'a amené à se tourner vers un style pleinairiste, inspiré par l'impressionnisme autochtone qui se développait en Belgique depuis 1880 environ⁵¹. Celui-ci avait été précédé, dans les années 1860 et 1870, par des expérimentations pleinairistes, qualificatif qui désigne une peinture sensible à la lumière et aux

⁴⁶ K. DEZUTTERE, « Een hedendaagsche Memling, Edmond Van Hove », dans : *Kunst, Tijdschrift voor Kunst & Letteren*, 2, n° 9, 7 mai 1898, p. 65.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 65-70.

⁴⁸ « Van Hove's methode en opvatting zijn ten opzichte van de kunst van zijn tijd, wat de voorraphaëliſche school was ten opzichte van de schilders van ons land uit de jaren vijftig en zestig » ; « De sierlijkheid zijner achtergronden doet denken aan die van onze schilders Madox Brown en Rossetti, en de streepjes landschap, die door het open venster piepen, vormen een nieuwen schakel waardoor hij aan onze voorraphaëliſche school verbonden is » (*Ibid.*, p. 68).

⁴⁹ E. L. MONYPENNY, « The Art of Edmond Theodore Van Hove », dans : *The Studio*, 25, 1902, pp. 261-267.

⁵⁰ Voir, sur John Ruskin, G. P. LANDOW, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, University Press, 1971 ; W. KEMP, *John Ruskin, 1819-1900, Leben und Werk*, Munich, Hanser, 1983 ; M. WASCHEK *et al.*, *Relire Ruskin* (cycle de conférences), Paris, Musée du Louvre, 2003.

⁵¹ Voir, sur le pleinairisme et l'impressionnisme autochtone, S. GOYENS DE HEUSCH *et al.*, *op. cit.* ; H. TODTS, « Native Impressionism and Luminism in Belgian Art », dans : S. KIJIMA *et al.*, *World Impressionism and Pleinairism* (cat. d'exp.), s.l., The Chunichi Shimbun, 1991, pp. 267-271.

impressions fugaces. Il se nourrit de ces découvertes et les exploitera dans une liberté de facture, dans des jeux de lumière et dans des nuances de couleur, le tout concourant au rendu atmosphérique de la nature. En Belgique, à la fin du XIX^e siècle, l'impressionnisme séduisit bon nombre de peintres réalistes qui, sous son influence, assouplirent et éclaircirent leur touche. Il sut si bien être apprécié parce qu'il renouvelait un réalisme qui était, pour ainsi dire, inscrit dans les gênes de la tradition flamande et ce, depuis ses premiers pas, posés par les Primitifs flamands. Edmond Van Hove compte parmi ceux qui ont répercuté l'impressionnisme autochtone. Emma Monypenny, auteur de l'article publié dans *The Studio* que nous avons mentionné plus haut, décrit son évolution stylistique par ces mots : « abandonnant les tons de gris, brun et vert, raffinés mais sombres, on le découvre plongeant dans la plus superbe couleur claire, vibrante d'air, de chaleur et d'atmosphère »⁵². Le nouveau modelé de l'artiste brugeois est parfaitement illustré par la *Violoniste à Bruges*⁵³. Dans cette œuvre, il s'est plu à matérialiser des sensations insaisissables. On devine une chaude journée d'été dans le ciel évanescant où s'étirent des nuages langoureux, tout comme on lit la vibration de l'eau à l'endroit où elle reflète le paysage.

On s'aperçoit qu'Edmond Van Hove échappe à toute tentative de catégorisation. Alors qu'on lui a d'abord reconnu une inclination passéiste, il se montre également sensible à des propositions modernes. On ne peut cependant adopter un regard aussi tranché. Les Préraphaélites eux-mêmes, avant Edmond Van Hove, s'étaient chacun lancés séparément dans de nouvelles directions, une fois leur art arrivé à maturité. Ainsi, « Holman Hunt devint luministe, ses peintures débordaient d'une lumière éclatante et aveuglante, et ceci, bien avant que l'on accueille, en France, les premiers peintres de 'plein air' comme de nouveaux prophètes. Watts [...] est le père de tous les pointillistes »⁵⁴. Ces expérimentations ont d'ailleurs pu servir d'exemples à Edmond Van Hove.

Les incursions modernes de l'artiste ne se limitent pas au Pleinairisme. Il s'est également essayé à l'Idéalisme⁵⁵ au moment où le courant s'implantait, dans les années 1890. Celui-ci est le produit d'une fin-de-siècle tourmentée parce que ballottée entre les promesses de la modernité qui progressait et la

⁵² « throwing off the refined but sombre tones of greys, browns and greens, we find him bursting into the most glorious bright colour, vibrating with air and warmth and atmosphere » (E. L. MONYPENNY, *op. cit.*, p. 266).

⁵³ *La Joueuse de violon ou La Musique ou La violoniste à Bruges ou Jeune femme jouant au violon avec Bruges sur l'arrière-plan* ; huile sur toile ; inscription en bas à gauche : « E. Van Hove » ; 84 x 100 cm ou 71,5 x 88,5 cm ou 77 x 94 cm ou 75 x 90 cm. Voir, sur cette œuvre, Mercier & Cie, Lille, 14 mars 2004, lot 340 ; De Vuyst, Lokeren, 13 décembre 2003, lot 355 ; Vanderkindere, Bruxelles, 17 juin 2003, lot 229 ; Servarts, Bruxelles, 7 novembre 2000, lot 394 (ventes).

⁵⁴ « Holman Hunt werd een luminist, zijn tafereelen stroomden over van schitterend, oogverblindend licht, en dat, zeer lang voor dat men in Frankrijk de eerste 'plein air' schilders als nieuwe propheten begroette. Watts [...] is de vader van al de pointillisten » (H. DE MAREZ, « Het Preraphaelisme (I) », dans : *Kunst, Maandblad voor Kunst & Letteren*, 1, n° 8, août 1897, p. 58).

⁵⁵ Voir, sur ce mouvement, M. DRAGUET *et al.* (dir.), *Splendeurs de l'Idéal : Rops, Khnopff, Delville et leur temps* (cat. d'exp.), Liège, Musée de l'Art wallon, 1997.

nostalgie du passé, source d'un repli conservateur. L'Idéalisme penche du côté de cette dernière. Il a érigé le passé en utopie du fait de l'harmonie dans lequel celui-ci semblait baigner. « À l'idée de révolution s'oppose [...] celle de renaissance qui fleurira comme un leitmotiv de l'idéalisme : l'attente d'une restauration qui, inscrivant le présent dans le prolongement du passé, assurerait à celui-là la permanence reconnue à celui-ci. L'allégorie en constituera la pierre angulaire en même temps que le symptôme »⁵⁶. Les Préraphaélites, que nous mentionnions plus haut, furent justement considérés comme des précurseurs par les peintres idéalistes belges. Les uns et les autres puisèrent dans l'art des Primitifs qui, exempt de toutes les corruptions de la modernité, était admiré pour sa pureté. Celui-ci donnait l'exemple d'un « réalisme spiritualiste », ou un réalisme sublimé par une vie intérieure. À la suite des Préraphaélites, Jean Delville⁵⁷ apportera à l'esthétique idéaliste un cadre théorique dans lequel « L'artiste de génie est un « voyant » et c'est sa « vision » qui permettra de transcender ses perceptions pour en dégager le sens idéal »⁵⁸. Impressionnisme et Idéalisme se sont chevauchés dans les années 1890. Même s'ils paraissent *a priori* opposés, le premier ayant cherché à rendre ce qui est objectif et le second ce qui est subjectif, ils partagent néanmoins un ancrage réaliste. Edmond Van Hove les a lui-même combinés dans sa peinture. À partir de 1893, il réalise plusieurs compositions allégoriques. Un certain nombre d'entre elles comportent un morceau de paysage qui dénote la manière pleinairiste que le peintre a suivie dans la deuxième partie de sa carrière.

Les emprunts formels à ses contemporains

Edmond Van Hove a intégré l'actualité artistique de manière purement formelle en s'appropriant les motifs de certains de ses contemporains. Le panneau central du triptyque *Alchimie – Sorcellerie – Scholastique*⁵⁹ (fig. 7) rend compte du procès truqué de Ghislaine Lievekyndt, qui eut lieu à Bailleul en 1660. La jeune aristocrate fut injustement condamnée pour sorcellerie par des juges qui se savaient les héritiers de sa fortune. La pièce d'archive qui relate l'épisode a été publiée par Victor de Swarte (1848-1918)⁶⁰. On apprend que la corruption était pratique courante en Flandre au XVII^e siècle. Elle compensait la lourde taxation imposée par l'occupant espagnol. On soumettait alors des victimes soigneusement choisies selon leur richesse à la recherche du *stigma*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁷ Voir, sur ce peintre, O. DELVILLE, *Jean Delville, peintre, 1867-1953*, Bruxelles, Éditions Laconti, 1984.

⁵⁸ L. BROGNEZ, « Les Préraphaélites en Belgique : d'étranges rêveurs... », dans : M. DRAGUET *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 132.

⁵⁹ Inscription en haut à gauche de chaque panneau : « E. Van Hove » ; 1888 *terminus ante quem*. Voir, sur cette œuvre, M. VERKEST, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁰ V. DE SWARTE, *Un procès de sorcellerie dans les Flandres au XVII^e siècle, Ghislaine Lievekyndt*, Paris, Aux Bureaux de la Revue septentrionale, s.d.

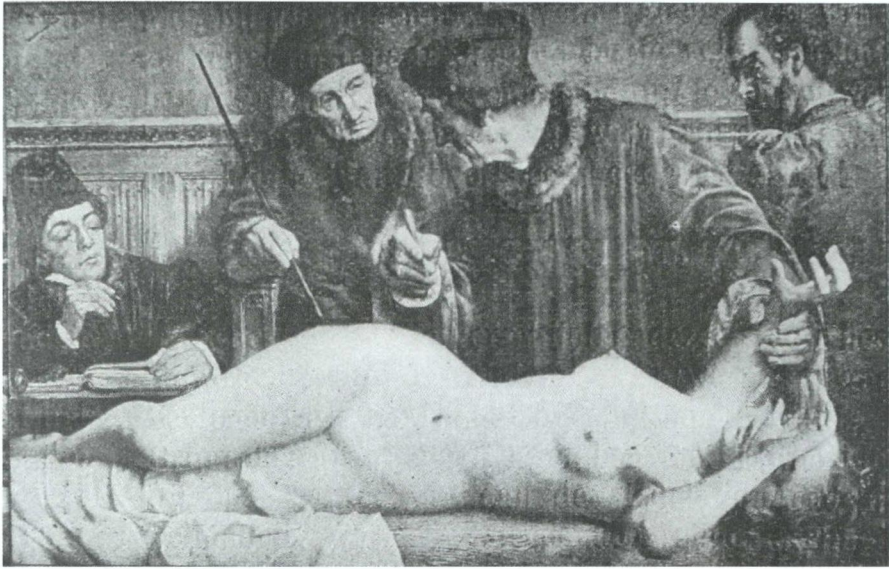


Fig. 7. Edmond VAN HOVE : *Alchimie – Sorcellerie – Scholastique* (panneau central, *Sorcellerie*), avant 1888.

diabolicum. Leur bonne volonté décidait de la conclusion. Si elles s'étaient montrées généreuses, leurs juges enfonçaient profondément leur stylet dans la chair pour en faire couler le sang. Dans le cas contraire, ils se contentaient de fouiller les couches superficielles de la peau. De cette manière, le sang ne s'épandait pas, ce qui passait pour preuve de sorcellerie. Ghislaine Lievekyndt, que la probité interdisait de prendre part à des manigances malhonnêtes, fut envoyée sur le bûcher. Edmond Van Hove l'a mise en scène débarrassée de ses vêtements et ainsi prête pour l'examen. Au premier plan, elle propose au spectateur les formes généreuses de son corps dénudé. Elle contraste avec les autres personnages, empreints de sévérité et de retenue, deux caractéristiques médiévales appréciées par les néogothiques. C'est pourquoi Edmond Van Hove se trouvait en terrain inconnu lorsqu'il lui a fallu représenter un nu féminin et ses avantages. Il est allé chercher un modèle auprès de celui qui avait été son professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris, Alexandre Cabanel. Il a repris le personnage principal de la *Naissance de Vénus*⁶¹ (fig. 8), auquel il est resté extrêmement fidèle⁶². Ghislaine Lievekyndt adopte la même position que la déesse de l'amour : le bas du corps est tourné sur le côté, la jambe droite ramenée sur la gauche, tandis que le haut du corps est couché à l'horizontale. Une croupe rebondie et le nombril sont ainsi mis en évidence. Dans le bras

⁶¹ Voir, sur cette œuvre, E. MAI, U. WEBER-WOELK, *Faszination Venus, Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel* (cat. d'exp.), Gand, Snoeck-Ducaju, 2000, pp. 390-391, n° 74.

⁶² B. LOBELLE, *op. cit.*, pp. 97-98, 156.



Fig. 8. Alexandre CABANEL : *Naissance de Vénus*, ca. 1863 ; Paris, Musée d'Orsay.

gauche de la victime, on peut reconnaître le bras droit de la déesse, plié à angle droit et la paume de la main tournée vers le ciel qui dissimule le visage. Mais tout en empruntant largement à Cabanel, Edmond Van Hove a toutefois tenu compte du sujet traité. Il a donné à Ghislaine Lievekyndt, empoignée par l'un des magistrats, une certaine crispation, qui diffère nettement de la langueur de la déesse.

Cabanel n'est pas le seul contemporain dans le répertoire duquel Edmond Van Hove ait puisé. Il semble avoir emprunté aussi à Puvis de Chavanne (1824-1898), dont il a pu côtoyer l'œuvre lors de son séjour à Paris. Il aurait en effet retenu des éléments de la *Foi, l'Espérance et la Charité*⁶³ pour les revers des volets du polyptyque du *Sacré-Cœur* qu'il a peint pour l'autel du bas-côté nord de l'église Saint-Gilles à Bruges⁶⁴. Plus précisément, une similitude se retrouve dans les ailes déployées vues de front des anges, ainsi que dans le fond abstrait doré sur lequel se détachent ces derniers.

⁶³ Voir, sur cette œuvre, A. BROWN PRICE, *Pierre Puvis de Chavanne*, New Haven, Yale University Press, 2010, vol. 2, pp. 212-213, n° 236.

⁶⁴ Bruges, église Saint-Gilles ; huile sur bois.

Panneaux centraux : inscription en bas à gauche : « Edm. Van Hove 1895 » ; 141,5 x 95 cm (avec cadre).

Volets : 140 x 95 cm (avec cadre).

Avers : inscription au niveau du pied de la colonnette centrale : « Edm. Van Hove 1895 ».

Revers : inscription au niveau du pied de la colonnette droite : « Edm. Van Hove 1895 ».

Voir, sur cette œuvre, « Le polyptyque du peintre Van Hove », dans : *Journal de Bruges et de la Province*, 60, n°s 33-34, 2 et 3 février 1896 ; « Binnenlandsch nieuws », dans : *Gazette van Brugge en der Provincie West-Vlaanderen*, 103, n° 18, 10 février 1896 ; E. REMBRY, *De bekende pastors van Sint-Gillis te Brugge 1311-1896 : met aantekeningen over kerk en parochie*, Bruges, Westvlaamse Gidsenkring, [1980 ?], pp. 670, 751-752.

La période anversoise : un autre lieu, d'autres styles

Vers 1898, Edmond Van Hove déménage à Anvers. Il s'installe dans une maison qu'il a lui-même conçue, tant d'un point de vue architectural que décoratif. Dans sa demeure anversoise, il s'essaie à de nouveaux styles historiques sous une forme inédite pour lui, à savoir celle des arts décoratifs. Ceux-ci étaient en vogue à l'époque. Ils doivent leur réhabilitation à la conception d'un art total c'est-à-dire un art qui imprègne le quotidien tout entier. Les Préraphaélites d'abord leur ont rendu leurs lettres de noblesse, et William Morris en particulier, grâce au mouvement *Arts and Crafts*⁶⁵. En Belgique, ils furent mis à l'honneur aux salons des XX puis de la Libre Esthétique⁶⁶, où exposait l'avant-garde artistique à la fin du XIX^e siècle. Edmond Van Hove s'est adonné aux arts décoratifs selon un esprit renaissant. La façade de sa maison est un hommage à sa ville natale : elle est en effet remplie de références à l'architecture de la Renaissance brugeoise. On signalera notamment la travée de l'entrée et la loggia, ainsi que le programme décoratif, qui recourt à des arcs en plein cintre comportant des pierres blanches, à des cartouches ornés de volutes et à des appliques en tête de lion (fig. 9).

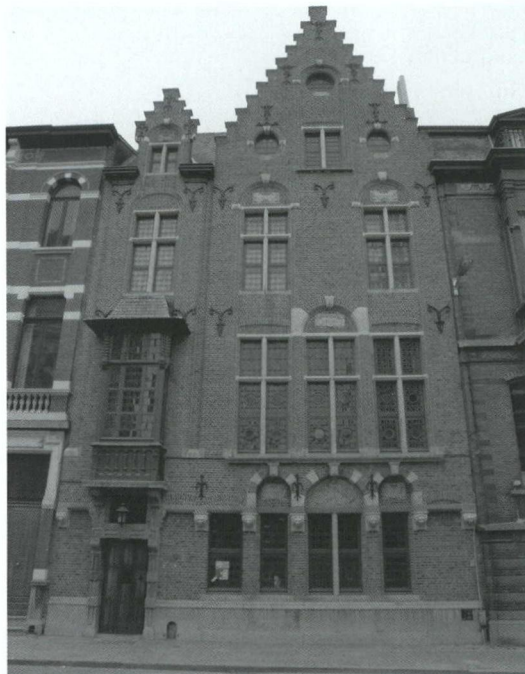


Fig. 9. Façade de l'ancienne maison d'Edmond Van Hove à Anvers, état actuel (photo auteur).

⁶⁵ Voir, sur William Morris et le mouvement *Arts and Crafts*, L. VAN DER POST, L. PARRY, *William Morris and Morris & Co*, Londres, V&A Publications, 2004.

⁶⁶ Voir, sur ces deux mouvements, E. DE WILDE *et al.*, *Les XX et La Libre Esthétique, Cent ans après* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993.



Fig. 10. *Joseph se présentant devant Pharaon*, vitrail (détail) ; salle à manger de l'ancienne maison d'Edmond Van Hove à Anvers, état actuel (photo auteur).

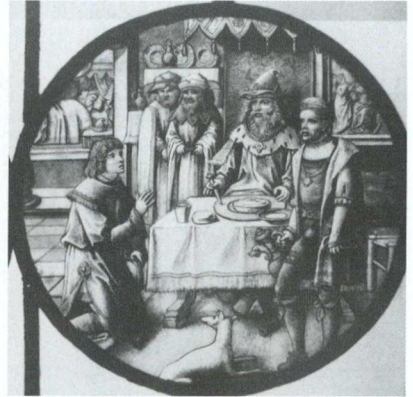


Fig. 11. *Joseph se présentant devant Pharaon*, vitrail (détail) ; Bruges, chapelle du Saint-Sang (© KIKIRPA, Bruxelles).

La décoration intérieure de la maison fait elle aussi la part belle aux éléments renaissants. Un arc en forme de cintre légèrement surbaissé, associé à des colonnes et des pilastres couronnés de chapiteaux, occupe le hall d'entrée du rez-de-chaussée. Au premier étage, dans la salle à manger, une cheminée de type architectural à deux étages comporte une arcade en contrebas qui supporte un grand panneau flanqué de deux figures allégoriques : un atlante personnifiant la musique et une caryatide personnifiant les arts visuels. Le premier est accompagné de divers instruments de musique et la seconde d'une palette pour la peinture, d'un maillet pour la sculpture, d'une équerre et d'un compas pour l'architecture et d'un masque pour le théâtre. Au premier étage toujours, les fenêtres sont fermées par des vitraux ornés de motifs évoquant des plantes et l'orfèvrerie, ainsi que de grotesques. Ceux de la salle à manger intègrent de petites scènes religieuses en médaillon, dont l'une au moins, *Joseph se présentant devant Pharaon* (fig.10), a pour origine un rondel du XVI^e siècle qui se trouve à la chapelle du Saint-Sang à Bruges (fig. 11)⁶⁷. Enfin, du cuir de Cordoue a servi de parement mural dans la petite extension qui prolonge la pièce précédente.

⁶⁷ Bruges, Chapelle du Saint-Sang ; vitrail ; XVI^e siècle ; 22 cm (diamètre). Voir, sur ce vitrail, KIK/IRPA. [En ligne]. <<http://www.kikirpa.be/>>, n° objet IRPA 84257 (Consulté le 11 décembre 2011).

Fig. 12. *Chasse au coq de bruyère avec les filets*, tapisserie ; salle à manger de l'ancienne maison d'Edmond Van Hove à Anvers, état actuel (photo auteur).



Fig. 13. Philippe GALLE (graveur), Jan van der STRAET (dessinateur) : *Chasse au coq de bruyère avec les filets* ; Paris, Bibliothèque Nationale.

L'éclectisme dont Edmond Van Hove a fait preuve dans sa peinture ne l'a pas quitté au moment où il s'est tourné vers les arts décoratifs. Dans la salle à manger, la Renaissance côtoie le Baroque. L'artiste témoigne ainsi une fois de plus de sa réceptivité à son environnement. Anvers est en effet étroitement liée à l'art baroque, qui fut celui de son âge d'or. Rubens⁶⁸ en était incontestablement le chef de file. C'est pourquoi son portrait trône au-dessus de la cheminée que nous évoquions plus haut. C'est probablement Van Hove lui-même qui l'a réalisé, d'après l'un des *Autoportrait* que le maître a laissés⁶⁹. Les quatre tapisseries peintes qui recouvrent les murs de la même pièce renvoient elles aussi au Baroque. Elles représentent des scènes de chasse tirées des *Venationes Ferarum, Avium, Piscium Pugnae*, un ensemble de 104 gravures imprimées à Anvers par Philippe Galle d'après les dessins de Jan van der Straet⁷⁰. Edmond Van Hove a repris la *Chasse au buffle avec les chiens* (n° 27), la *Chasse au loup avec les lances* (n° 49), la *Chasse au lièvre* (n° 56), la *Chasse avec le faucon* (n° 65), la *Chasse au coq de bruyère avec les filets* (n° 67) (figg. 12 et 13) et la *Chasse au corbeau et à l'étourneau* (n° 81). Il a adapté ces sources d'inspiration à ses besoins puisque, la plupart du temps, il en a seulement reproduit des parties, qu'il a parfois associées entre elles. Ainsi, la *Chasse au buffle avec les chiens* et la *Chasse au loup avec les lances* se trouvent fondues en une seule et même tapisserie, tout comme la *Chasse au lièvre* et la *Chasse avec le faucon*.

Le recours aux modèles réels

Comme nous avons pu le constater à plusieurs reprises, Edmond Van Hove s'est montré particulièrement perméable à son milieu. Ainsi s'est-il toujours appliqué à assimiler l'héritage et les tendances qu'il percevait autour de lui. Mais plus concrètement, il a également exploité son environnement pour les motifs que ce dernier lui offrait. On peut dès lors reconnaître dans ses œuvres les lieux où il a vécu et les personnes qu'il fréquentait. C'est ainsi qu'on peut avancer que *Mater purissima*⁷¹ (fig. 14) et le *Printemps*⁷², par exemple, remontent à l'époque où Edmond Van Hove séjourna à Anvers, puisqu'on

⁶⁸ Voir, sur ce peintre, L. BURCHARD, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Londres / New York, Phaidon, 1968- <2011>.

⁶⁹ Voir, sur cette œuvre, H. Vlieghe, *Rubens Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1987, pp. 153-157, n° 135 et figg. n° 171, 176.

⁷⁰ Voir, sur cet ensemble de gravures, A. BARONI VANNUCCI, *Jan Van der Straet detto Giovanni Stradano : flandrus pictor et inventor*, Milan / Rome, Jandi Sapi Editori, 1997, pp. 371-389, n° 693.

⁷¹ Bruges, Groeningemuseum, n° d'inv. 0000.GRO0173.I ; huile sur bois ; inscription en haut à droite : « E. Van Hove » ; 1900 *terminus ante quem* ; 88,5 x 83 cm. Voir, sur cette œuvre, *Lukas - Art in Flanders*. [En ligne]. <<http://www.lukasweb.be/>>, photo n° 0040184000. (Consulté le 11 décembre 2011).

⁷² 1902 *terminus ante quem*. Voir, sur cette œuvre, E. DE MOL, *op. cit.*, vol. 1, pp. 109-110 et vol. 2, fig. 150.



Fig. 14. Edmond VAN HOVE : *Mater purissima* (détail), avant 1900 ; Bruges, Groeningemuseum.

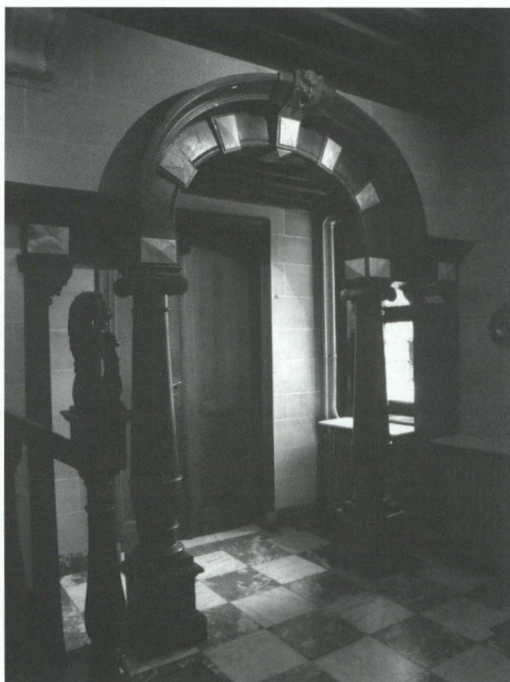


Fig. 15. Hall de l'ancienne maison d'Edmond Van Hove à Anvers, état actuel (photo auteur).

identifie à l'arrière-plan le hall de la maison qu'il s'y était fait construire⁷³ (fig. 15).

C'est à Bruges cependant qu'Edmond Van Hove a le plus souvent situé ses scènes. On le comprend aisément, étant donné qu'il y est né et qu'il y a passé la plus grande partie de sa vie. Il a choisi les recoins les plus pittoresques de la ville, ceux qui emportaient la faveur des partisans du Néogothique, parce qu'ils opposaient charme et sérénité à l'agitation et aux ravages du XIX^e siècle industriel. Les mêmes lieux bénéficiaient de l'attention des guides touristiques qui virent le jour à Bruges dans la seconde moitié du XIX^e siècle, sous l'effet de la nouvelle attractivité de la ville. Voici par exemple ce que dit Karel de Flou du romantique Minnewater⁷⁴, dans son ouvrage *Promenades dans*

⁷³ B. LOBELLE, *op. cit.*, pp. 109, 178, 180.

⁷⁴ Voir, sur ce lieu, A. J. DUCLOS, *Bruges en trois jours, Promenades dans la Venise du Nord*, Bruges, imp. et lib. F. Claeyss et Vande Vyvere-Petyt, 1883, pp. 231-234, n° 196 ; K. DE FLOU, V. DE DEYNE, *Promenades dans Bruges*, Liège, Aug. Bénard, 1898, pp. 163-168 ; M. VERKEST, *Guide illustré du touriste à Bruges*, Bruges, Edm. De Reyghere, 1904, p. 29 et fig. n° 6 ; A. J. DUCLOS, *Bruges, Histoire et souvenirs, Avec plans en couleurs, photogravures et vignettes de monuments, tableaux, œuvres d'art, vues anciennes et modernes, la plupart inédits*, Bruges, Ch. Van de Vyvere-Petyt, 1910, pp. 504-505 et gravure sur le frontispice.

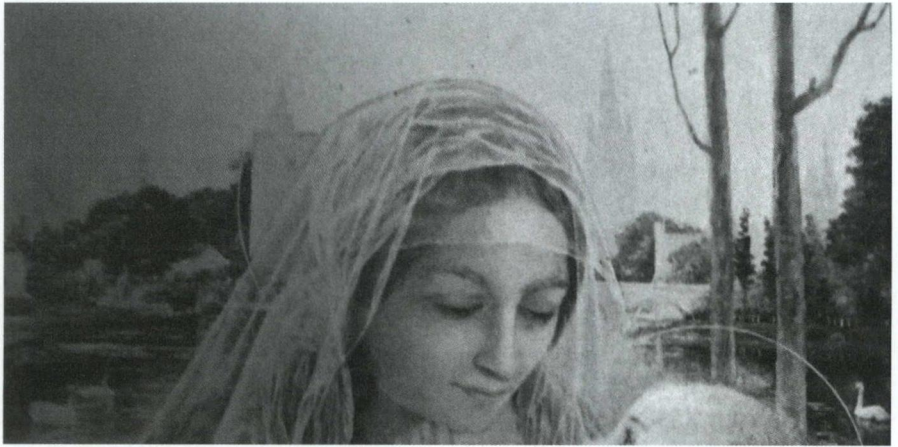


Fig. 16. Edmond VAN HOVE : *Mater amabilis* (détail), 1897.

Bruges : « Du milieu du pont, la vue de la ville, dont les tours et pignons se reflètent dans les eaux calmes, est de toute beauté ; chaque été, ce pont est envahi par une foule d'artistes et d'amateurs de beaux sites, qui rivalisent de procédés pour reproduire cette vue admirable, égalée seulement par celle, plus poétique peut-être, mais moins fournie, dont on peut jouir le long du Canal de Gand »⁷⁵. Par deux fois, Edmond Van Hove a saisi l'endroit avec ses pinceaux : dans *Mater amabilis*⁷⁶ (fig. 16) et dans la *Violoniste à Bruges*⁷⁷. Les guides touristiques édités à Bruges ont dû fournir au peintre des modèles photographiques qu'il a fidèlement suivis. Ainsi, par exemple, le portrait qu'il a livré du Minnewater ressemble à s'y méprendre à celui qu'en proposent les *Promenades dans Bruges* de Karel de Flou (fig. 17). Il a seulement éliminé la cheminée d'usine qui aurait contrecarré son projet de situer la scène dans un passé lointain, préservé des dégâts causés par la modernité.

Edmond Van Hove s'est inspiré de son univers familial non seulement dans les décors de ses peintures mais également dans les personnages. Ceux-ci présentent régulièrement les traits de ses deux filles, Anne et Isabelle. Nous pouvons le constater grâce à leurs portraits, qu'ils soient photographiques ou peints par leur père. Elles ont par exemple posé à tour de rôle pour deux compositions très proches, l'aînée Anne pour le *Printemps*⁷⁸ et la cadette Isabelle environ deux ans plus tard, pour la *Fille à l'Iris*⁷⁹. Les deux œuvres témoignent de l'intérêt de l'artiste pour l'Idéalisme et l'allégorie. Elles

⁷⁵ K. DE FLOU, V. DE DEYNE, *op. cit.*, p. 167.

⁷⁶ Inscription en bas à gauche : « E. Van Hove 1897 ». Voir, sur cette œuvre, E. L. MONYPENNY, *op. cit.*, p. 263.

⁷⁷ Voir note 53.

⁷⁸ Pour les données sur cette œuvre, voir note 72. Le rapprochement entre Anne et le *Printemps* est fait dans : B. LOBELLE, *op. cit.*, pp. 179-180.

⁷⁹ 1904. Voir, sur cette œuvre, E. DE MOL, *op. cit.*, vol. 1, pp. 109-111 et vol. 2, fig. 153.

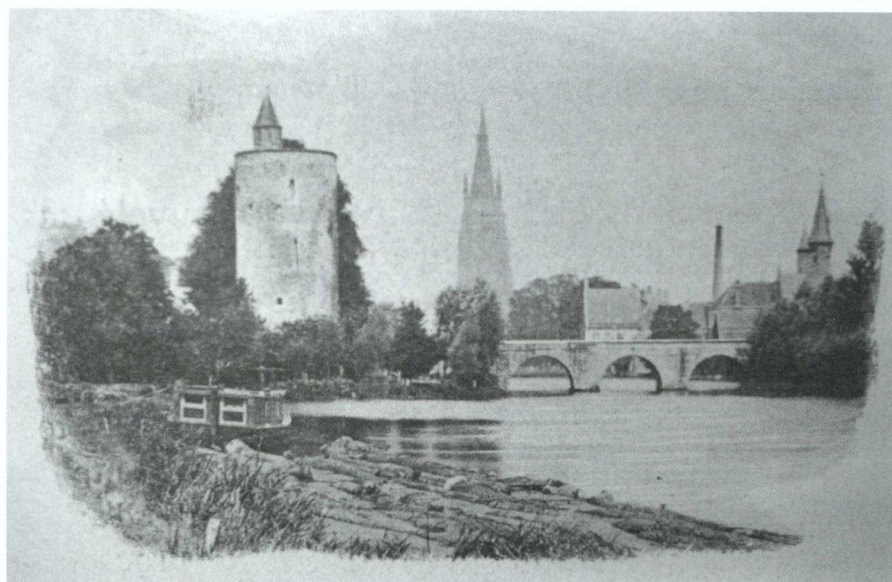


Fig. 17. Vue sur le pont du Lac d'Amour, prise le long du Canal de Gand.

développent le même sujet, en assimilant jeunesse, beauté et pureté de manière redondante à travers le motif humain et le motif végétal.

En conclusion, nous retiendrons la facilité d'assimilation d'Edmond Van Hove. Certes, il apparaît au premier abord comme un artiste historiciste et, plus précisément, néogothique. Mais il n'était pas pour autant fermé aux innovations de l'avant-garde. Au cours de sa carrière, il ne s'est pas limité à une seule période de l'histoire de l'art, à une seule tradition ou à une seule sensibilité, mais il a produit plutôt de savants assemblages, dont le caractère composite se perd, pour un œil non averti, dans l'harmonie visuelle de l'ensemble. Il apparaît comme un artiste extrêmement réceptif à son environnement. Il ne faut pas pour autant en conclure qu'il fut une personnalité effacée, ballottée au gré des circonstances. Si les affiliations de l'artiste brugeois sont plurielles, elles sont traversées par deux préoccupations constantes : le souci de réalisme et l'ambition de distiller dans sa peinture un message d'ordre spirituel. Elles ne manquent pas, par ailleurs, de pertinence. Plutôt que de s'en tenir à un seul style, Edmond Van Hove a su renouveler son art en fonction des attentes spécifiques qui se faisaient sentir à chaque moment de sa carrière⁸⁰.

⁸⁰ Mes chaleureux remerciements vont à tous ceux qui m'ont aidée à mener à bien mes recherches : Didier Martens, qui m'a prodigué ses précieux conseils tout au long de mon travail ; Jacques de Landsberg, pour sa rigueur critique ; Laurence Van Kerkhoven (Bruges) ; Bénédicte Lobelle ; Johan Vandepoel ; Mireille de Hanovre et Tinou Dutry ; Bruno Brocheriou ; Alfred Adler et Karin Adler.

GUSTAVE MARISSIAUX,
LE « DIPTYQUE » FORMÉ PAR *LA HOUILLÈRE* ET *VENISE*.

AMÉLIE VAN LIEFFERINGE

La présente étude portera sur les enjeux formels de deux œuvres du photographe belge Gustave Marissiaux (1872-1929), *La Houillère* et *Venise*, présentées l'une après l'autre entre 1906 et 1913 lors de séances de projections lumineuses organisées par des cercles de photographes amateurs. Né à Marles, dans le Pas-de-Calais, en 1872, Marissiaux commence à photographier en amateur dès 1894 et devient membre de l'Association Belge de Photographie (ABP) l'année suivante. Il s'installe comme portraitiste professionnel à Liège en 1899 et nourrit, avec succès, une carrière de photographe artiste¹.

L'association spécifique des deux œuvres, *La Houillère* et *Venise*, a été qualifiée de « diptyque contrasté »². Nous questionnerons cette forme en diptyque par le biais du montage et du statut des images. À travers la généalogie des projections publiques des deux œuvres, nous préciserons quand, pourquoi et dans quel cadre elles ont été présentées, seules, puis regroupées en diptyque pour faire ensuite l'objet de reprises individuelles. Le dispositif dans lequel

¹ Steven F. JOSEPH, Tristan SCHWILDEN, Marie-Christine CLAES, *Directory of Photographers in Belgium 1839-1905*, vol. I – Text, Anvers-Rotterdam, 1997, p. 271.

² L'appellation est de Marc-Emmanuel Mélon qui précise que « le spectacle (*La Houillère*) sera régulièrement associé à celui sur *Venise*, avec lequel il forme un diptyque contrasté », dans : Marc-Emmanuel MELON, *Gustave Marissiaux. La possibilité de l'art*, Charleroi, 1997, p. 13. S'il formule le concept d'une forme diptyque appliquée à *La Houillère* et *Venise*, Marc-Emmanuel Mélon n'en fait pas le point de départ d'une réflexion. Nous nous proposons de l'envisager dans cette étude. Il nous paraît en effet intéressant d'interroger ce concept d'une forme « diptyque » atypique. Nous utiliserons le mot « diptyque » avec précaution puisque nous n'associerons pas le terme à son sens premier, celui d'« œuvre littéraire ou artistique en deux parties » mais à la projection successive de deux œuvres conçues indépendamment l'une de l'autre. Il apparaît, en effet, à la consultation des *Bulletins de l'ABP* que ces deux œuvres de l'artiste, *La Houillère* et *Venise*, vont être plus d'une fois présentées ensemble.

s'insère la projection diptyque retiendra également notre attention ainsi que les conditions de production des deux œuvres.

Diptyque

Dès 1880, la photographie devient accessible à un nombre significatif d'amateurs grâce à une série d'innovations techniques comme les premiers appareils portatifs ou le film en rouleau. Ces amateurs se retrouvent dans des clubs pour nourrir leurs expériences, échanger des idées. Ils organisent des concours, des séances de projections et des expositions pour diffuser leurs productions. Ces manifestations sont relayées par des publications³. Le Bulletin de l'Association Belge de Photographie (ABP), principale source de cette étude, rend compte des activités de l'Association du même nom, section par section. La section de Bruxelles de l'ABP donne sa première séance publique de projections lumineuses le 10 mars 1888⁴.

Les épreuves à projection sont obtenues sur verre. Leur grand format « proclame, plus qu'un tirage conventionnel, la nature mécanique du médium photographique (...) très loin de l'idée de l'œuvre comme émanation de la main d'un auteur individuel, telle qu'on la connaît dans le tableau »⁵.

La Houillère et *Venise*, deux œuvres sérielles de Gustave Marissiaux, s'inscrivent dans ce contexte. Elles sont composées de différents tableaux photographiques projetés lors de ces séances.

Montage

La photographie reproduit le monde par fragments⁶. En photographie, la question du fragment se pose en termes de découpe : « une fois la photographie découpée, le reste du monde est éliminé par ce découpage. La présence implicite du reste du monde et son expulsion explicite sont des aspects aussi

³ Luc SALU, « Les périodiques consacrés à la photographie », dans : Georges VERCHEVAL (dir.), *Pour une Histoire de la Photographie en Belgique*, Charleroi, 1993, p. 35.

⁴ X, « Section de Bruxelles, Compte rendu de la séance de projection du samedi 10 mars », Bulletin de l'ABP, 3, mars 1888, p. 133. « La vue de projection est l'ancêtre de la diapositive actuelle ; elle est liée à l'usage d'une lanterne magique perfectionnée auquel on songe dès le Second Empire. Disdéri présente des exemplaires à l'Exposition universelle de 1855 tandis que la maison Molteni, qui s'illustrait dans la construction de lanternes depuis 1782, développe et diversifie considérablement sa production à partir de 1853 », voir : Anne CARTIER-BRESSON (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, 2008, p. 353.

⁵ Olivier LUGON, « Avant la "forme tableau". Le grand format photographique dans l'exposition "Signs of life" (1976) », *Études photographiques*, 25, 2010, p. 9.

⁶ « Les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango*, briser, rompre. En grec, le fragment, c'est le *klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment », voir : Pascal QUIGNARD, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, 2005, pp. 38-39.

fondamentaux de la pratique du photographe que ce qu'il montre explicitement »⁷. Si la photographie découpe, extrait, certains photographes utiliseront le montage pour réintroduire l'illusion d'une ouverture sur le monde à l'intérieur d'une image. D'autres y verront la possibilité d'associer différents éléments antagonistes, complémentaires ou hétérogènes. Cet aspect nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de notre étude.

On recourt dès l'origine à des procédés de montage de photographies⁸. Les images sont parfois composées de plusieurs négatifs pour contourner les contraintes techniques de la prise de vue. Quand il s'agit de négatifs papier, les découpages et assemblages des éléments sont réalisés préalablement au tirage ; dans le cas de négatifs sur verre, les expositions sont nécessairement successives. Certains photographes assemblent des fragments d'images indépendantes les unes des autres qu'ils photographient ensuite pour entretenir l'illusion d'une image unifiée. Avec sa carte mosaïque dont il dépose le brevet en 1863, Disdéri joue sur l'accumulation de sujets préalablement détournés puis accolés. Autre effet de montage, la multiphotographie, qui permet d'obtenir plusieurs épreuves d'un sujet en une seule pose et sous différents angles en plaçant celui-ci en regard de deux miroirs⁹. Un article paru dans *Photo-Revue* en 1894 relève les avantages du procédé « qui n'exige aucun artifice en ce qui concerne la photographie proprement dite. En outre, le cliché ne demande aucune retouche, alors que les procédés ordinaires par poses successives, obligent à effectuer des raccordements entre les diverses parties de l'image »¹⁰. Cet aspect du montage ne faisant pas l'objet de notre étude, recentrons-nous sur le montage de plusieurs images à travers l'art des projections lumineuses¹¹.

Ces projections – celles de *La Houillère* et de *Venise* ne font pas exception – soulèvent, par le contraste des éléments qui les constituent, la question du montage d'éléments indépendants les uns des autres. Se rapportant au cinéma, Eisenstein en exprime tout l'enjeu : « à mon point de vue le montage n'est pas une pensée composée par des morceaux qui se succèdent, mais une pensée qui naît du choc de deux morceaux indépendants l'un de l'autre »¹². Nous voyons que le diptyque *La Houillère-Venise* s'inscrit dans cette dynamique. Il se compose en effet d'une succession d'éléments : une image succède à une autre, suivie elle-même d'une troisième et ainsi de suite jusqu'à la fin de la série. Cette succession opère dans une profondeur où chaque image, contenant une scène spécifique, pourrait être isolée de la suivante. Le cinéma primitif est conçu de la même manière : comme « une superposition de tranches parallèles dont chacune n'a affaire qu'avec elle-même, toutes étant seulement traversées

⁷ Rosalind KRAUSS, *Le photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, 1990, p. 131.

⁸ CARTIER-BRESSON (dir.), *op.cit.* (2008), p. 396.

⁹ Scientific American, « La Multiphotographie », *Photo-Revue*, 20, novembre 1894, p. 156.

¹⁰ X, « Multiphotographie », *Photo-Revue*, 21, décembre 1894, p. 161.

¹¹ Pour le montage de plusieurs images dans les albums contenant des collages photographiques, voir : CARTIER-BRESSON (dir.), *op.cit.* (2008), pp. 394-396.

¹² Sergei Mikhailovich EISENSTEIN, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Bruxelles, 2009, p. 25.

par un même mobile »¹³. Ce dispositif contrasté favoriserait l'abandon du spectateur à ses associations d'idées¹⁴.

Le fait que les images doivent être vues successivement et non simultanément alimente le débat sur le statut artistique des vues de projections. C'est ce que nous lisons dans un article paru en 1908 dans *Photo-Revue* : « Même si une salle d'exposition pouvait comporter l'installation d'un écran de projection, un seul cliché pourrait être montré à la fois, ce qui, de toute évidence constituerait une injustice vis-à-vis des autres positifs sur verre admis à la même exposition. Les épreuves sur papier sont suspendues aux murs et peuvent être examinées simultanément, le public allant de l'une à l'autre à sa fantaisie et pouvant comparer les travaux de chaque exposant. Il faudrait donc faire de même avec les vues de projection et les grouper dans des cadres, mais un tel procédé n'est pas possible »¹⁵.

Statut de l'image

Le diptyque *La Houillère-Venise* témoigne d'une ambivalence entre documentaire et fiction qui participe de l'amenuisement d'une séparation entre les catégories d'images. Nous envisagerons ce point au départ de trois articles parus dans les Bulletins de l'ABP en juin 1903¹⁶, janvier 1904¹⁷ et mai 1905¹⁸ mentionnant une innovation dans la manière de projeter les diapositives. Auparavant le nom des auteurs n'était pas mentionné. L'ordre des œuvres dépendait de celui qui allait les commenter sous forme « d'une parlotte à bâtons rompus »¹⁹. Il est décidé désormais de « citer les noms et présenter ensemble toutes les œuvres d'un même auteur. Dès lors, adieu toute possibilité de raconter des histoires. (...) Les œuvres se suivent sans aucun enchaînement, souvent avec monotonie »²⁰. On le voit, la projection change de structuration. Là où le commentaire et la projection se répondaient de façon fluide mais fortuite, les éléments s'autonomisent et gagnent au fil du temps en rigueur : un commentaire spécifique va accompagner la projection des œuvres d'un auteur bien précis projetées dans un ordre prédéfini. En peinture également,

¹³ Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, 1983, p. 42.

¹⁴ Cité par Walter Benjamin comparant les avantages de la toile du tableau et ceux de l'écran, dans : Walter BENJAMIN, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, 2009, p. 67.

¹⁵ F.P., « Les diapositives de projection au point de vue artistique », *Photo-Revue*, 50, décembre 1908, p. 185.

¹⁶ A.G., « Section de Gand. Séance de projections du 29 janvier 1903 », *Bulletin de l'ABP*, 3, mars 1903, pp. 165-168.

¹⁷ A. GODERUS, « Soirée d'art du 8 décembre 1903 », *Bulletin de l'ABP*, 1, janvier 1904, pp. 36-37.

¹⁸ X, « Soirée de Projections », *Bulletin de l'ABP*, 5, mai 1905, pp. 196-197.

¹⁹ BENJAMIN, *op.cit.* (2009), p. 15.

²⁰ A.G., « Section de Gand. Séance de projections du 29 janvier 1903 », *Bulletin de l'ABP*, 3, mars 1903, p. 166.

la forme multiple a ses adeptes à l'époque. On l'observe par exemple dans les polyptyques de Léon Frédéric où la mise en résonance des différentes images qui composent les tableaux induit une dynamique narrative²¹. On le voit, l'image démultipliée, en photographie comme en peinture, pose la question du récit.

Un tel phénomène s'est déjà produit précédemment dans le roman-feuilleton où l'ensemble des épisodes mis bout à bout recompose le roman. La perception n'est plus unitaire et globale mais procède de l'addition d'éléments qui se succèdent dans le temps²². L'information journalistique commence elle aussi à la même époque à rivaliser avec le récit : elle fait coexister des nouvelles sans lien entre elles là où le récit relevait de l'histoire racontée selon un fil continu et personnel²³. On le voit, envisagée dans un champ plus large, la projection en diptyque de *Venise* et *La Houillère* n'apparaît donc pas comme un phénomène isolé mais s'inscrit dans un mouvement général.

Narration

Marissiaux introduit de la fiction à plusieurs niveaux. Les titres des œuvres convoquent des images réelles ou fantasmées. Le programme de la XVII^e séance de projections lumineuses donnée par la Section Liégeoise de l'ABP le 14 avril 1905 (fig. 1) rend compte d'une division de *La Houillère* en 12 parties : *Au Charbonnage – Le Puits – Les Mineurs – Les Lampes – La Descente – Au Fond de la mine – les Voies – Dans les Tailles – L'Extraction de la houille – Les Hiercheuses – Le Triage – Au Terris* (sic)²⁴ sans compter le frontispice *Hiercheuse* !

Le programme de la Fête Artistique offerte le 1^{er} juillet 1905 par l'Association des Ingénieurs sortis de l'École de Liège (fig. 2) indique que *Venise* est découpée en quatre parties : *La Place Saint-Marc – Les Canaux – Le Palais Ducal – Les Eglises : Saint-Marc et San Giovanni*²⁵. Une autre version substituée *Évocation de la cité des Doges* et mentionnée dans le programme de la Soirée Artistique organisée par le Club d'Amateurs Photographes de Belgique au Théâtre Communal à Bruxelles en mars 1906 (fig. 3) renseigne quant à elle six parties : *La lagune* et *Les calli* venant s'ajouter aux quatre parties énoncées ci-dessus.

²¹ Michel DRAGUET, *Le Symbolisme en Belgique*, Anvers, 2004, p. 164.

²² Walter Benjamin consacre un volet de son étude sur Charles Baudelaire aux innovations importantes de Girardin dans son journal *La presse* à la fin des années 1830, voir : Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, 1979, p. 43.

²³ BENJAMIN, *op.cit.* (1979), p. 154.

²⁴ Programme de la XVII^e séance annuelle de projections lumineuses, Section Liégeoise de l'ABP, Liège, 1905.

²⁵ L.R., « Compte rendu de la XV^e séance publique de projections organisée par la Section de Liège, dans la Grande Salle des Fêtes du Conservatoire le 30 avril 1903 », *Bulletin de l'ABP*, 6, juin 1903, p. 375.

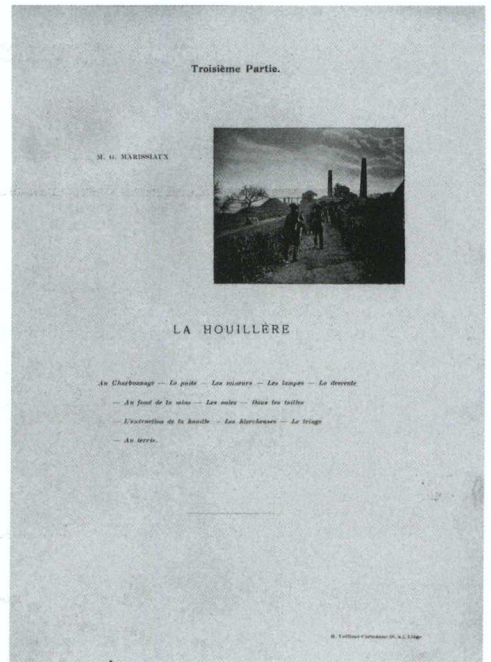
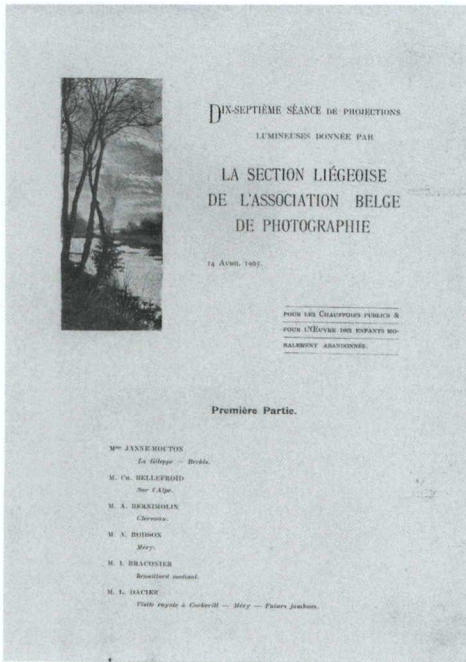


Fig. 1. Programme de la XVII^e Séance de projections lumineuses donnée par la Section Liégeoise de l'Association Belge de Photographie, 14 avril 1905, Charleroi, Musée de la Photographie (Photo de l'auteur).

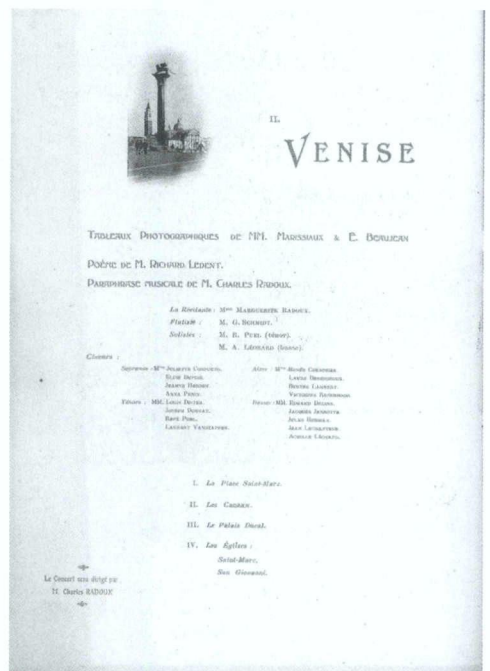


Fig. 2. Congrès International des Mines, de la Métallurgie, de la Mécanique et de la Géologie Appliquées. Programme de la Fête Artistique offerte par l'Association des Ingénieurs sortis de l'École de Liège, 1^{er} juillet 1905, Charleroi, Musée de la Photographie (Photo de l'auteur).



Fig. 4. Gustave MARISSIAUX, *Sur le terril*, 1905, Charleroi, Coll. Musée de la Photographie MPC 91/831 (Photo Musée de la Photographie, Charleroi).

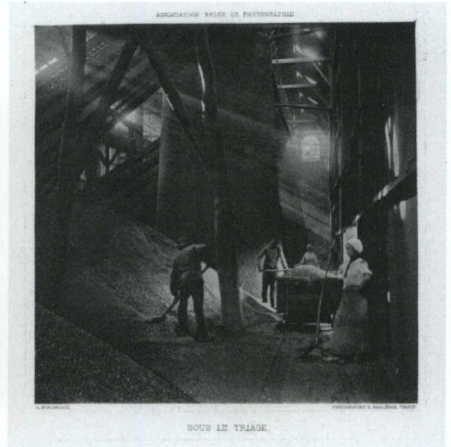


Fig. 5. Gustave MARISSIAUX, *Sous le triage*, 1905, Charleroi, Coll. Musée de la Photographie MPC 87/392 (Photo Musée de la Photographie, Charleroi).

L'impulsion narrative passe également par la représentation du mouvement chez Marissiaux. Il lie la connaissance du mouvement aux sens mais aussi à l'entendement et à la capacité d'imaginer. En photographie, il remarque que c'est l'instantané qui est le plus souvent utilisé pour représenter le mouvement en l'interrompant, en le décomposant. Il préfère suggérer l'idée du mouvement dans la scène. Pour chaque action, il choisit le moment qui semble convenir le mieux à sa représentation ; la pose qui pourra se prolonger suffisamment, c'est-à-dire le moment juste avant l'action ou juste après²⁶.

Quand plusieurs actions sont mises en relation, comme on l'observe dans *Sur le terril*²⁷ (fig. 4) et *Sous le triage* (fig. 5), elles sont étagées dans la profondeur ce qui permet de renforcer leur lisibilité. Tous les ingrédients d'une narration sont réunis : des personnages, un décor, des scènes d'action. Ce dialogue paradoxal entre instantané et mise en scène est au cœur de la photographie pittoresque du XIX^e siècle²⁸. Très souvent, seule la capture de l'image est instantanée. La photographie donne l'impression d'une scène prise

²⁶ Gustave MARISSIAUX, « Comment un Artiste photographe peut être un Photographe artiste ». Conférence donnée devant la Section liégeoise de l'ABP le 8 mars 1898 », *Bulletin de l'ABP*, 1898, p. 283.

²⁷ Nous avons choisi d'illustrer chaque œuvre par deux photographies : *Sur le terril* (fig.4) et *Sous le triage* (fig.5) pour *La Houillère* ; *Nuit Vénitienne* (fig.6) et *Ss. Giovanni et Paolo* (fig.7) pour *Venise*.

²⁸ Lucie GOUJARD, « Photographie pittoresque. L'influence des modèles esthétiques traditionnels sur les photographies de la pauvreté », *Apparence(s)* [En ligne] , 3 | 2009 , mis en ligne le 10 décembre 2009, Consulté le 07 octobre 2011. URL : <http://apparences.revues.org/index1052.html>

sur le vif alors qu'elle a nécessité toute une construction. Cet artifice moderne précédant l'apparition de la cinématographie pousse à l'extrême le principe d'« illusion référentielle »²⁹.

Marissiaux supprime tout détail superflu qui menacerait l'équilibre de la composition. Trop nombreux, ces détails fatigueraient l'œil, un reproche que l'on adresse souvent, selon lui, à la photographie et qu'il estime évitable en travaillant, tout comme les peintres, dans l'équilibre des masses, primaires et secondaires³⁰. Ce travail par masses renvoie au traitement de la lumière que nous lions, chez Marissiaux, à une forme d'expression du mouvement³¹. Un mouvement qui s'alterne dans les ombres et les lumières.

C'est ce que nous observons dans *Nuit Vénitienne* (fig. 6) : de grandes masses accrochent le regard et renvoient implicitement au mouvement. La masse sombre des ombres des barques où semble siéger leur immobilité est trouée par la masse claire de l'eau éclairée par les reflets de la lune. Les zones lumineuses rendent perceptible le mouvement de l'eau. De la même façon, Venise semble dormir, immobile, grande masse brumeuse à l'arrière-plan de l'image, tandis que la lune, trouant le ciel de sa pâle lueur, vient dans un même mouvement l'animer. Dans *Sur le terril* (fig. 4), la masse sombre du charbon à l'avant-plan de l'image est éclaboussée par endroits de lumière, révélant ici la forme des résidus, là celle des coiffes des femmes qui les ramassent en leur donnant corps et mouvement. Si une scène se distingue à l'arrière-plan, c'est parce qu'elle est sombre et contraste avec la zone lumineuse sur laquelle elle se détache. *Sous le triage* (fig. 5) se structure de la même façon dans une alternance d'ombre et de lumière. La lumière, en tombant juste derrière les corps, les fait exister par contraste dans la pose que Marissiaux leur a choisie et qui les lie à leur activité. C'est la lumière indirecte qui est donc ici le révélateur du mouvement ou du non-mouvement des corps.

Quand Marissiaux conserve des détails, il les traite avec réalisme et précision. Les détails valorisés ne portent pas uniquement sur les sujets photographiés ou les éléments saillants d'un paysage, en soulignant leur attitude, leurs arêtes, ou l'éclairage, mais aussi sur les éléments relatifs à la condition sociale des personnages (le lieu, les vêtements, les accessoires)³². Ce sont les détails soignés des vêtements des personnes photographiées au travail dans *Sur le terril* (fig. 4) et *Sous le triage* (fig. 5), les contours acérés des gondoles dans *Nuit Vénitienne* (fig. 6) ou des bancs d'église et du chœur dans *S.s. Giovanni e Paolo* (fig. 7). Dans une certaine mesure, l'élimination du détail

²⁹ GOUJARD, *op.cit.*, URL : <http://apparences.revues.org/index1052.html>.

³⁰ MARISSIAUX, *op.cit.* (1898), pp. 277-279.

³¹ Il est intéressant de constater que cette lecture de la lumière/mouvement s'applique aussi au cinéma. Ainsi l'École française de cinéma fait de la lumière, en elle-même, le siège du mouvement : « pur mouvement d'extension qui se réalise dans le gris. (...) Le gris, ou la lumière comme mouvement, c'est le mouvement alternatif », voir : Gilles DELEUZE, *op.cit.*, pp. 66-67.

³² Ces observations s'appliquent selon Lucie Goujard à la photographie pittoresque du XIX^e siècle, voir : GOUJARD, *op.cit.*, URL : <http://apparences.revues.org/index1052.html>.

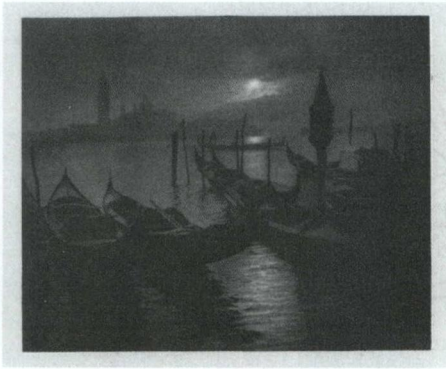


Fig. 6. Gustave MARISSIAUX, *Nuit Vénitienne*, 1905, Charleroi, Coll. Musée de la Photographie MPC 91/830 (Photo Musée de la Photographie, Charleroi).

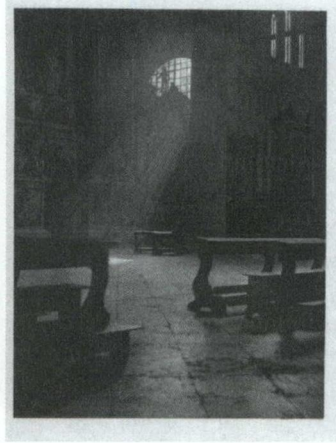


Fig. 7. Gustave MARISSIAUX, *S.s. Giovanni e Paolo*, 1900, Charleroi, Coll. Musée de la Photographie MPC 91/832 (Photo Musée de la Photographie, Charleroi).

anecdotique, les poses réduites à l'essentiel, une simplification de l'image qui confine parfois à l'abstraction, visent à un ennoblissement du sujet³³.

Si la jeune photographie se construit en dialogue avec la peinture, la diffusion de la photographie n'est pas sans influencer la peinture contemporaine. Le tableau peint vient défier l'image photographique en lui opposant paradoxalement un souci du détail. C'est que le XIX^e siècle cultive le goût du détail. Rappelons qu'à l'époque, la photographie est un objet de collection. On l'achète pour la conserver. Le rapport que le spectateur entretient avec l'œuvre est celui de la proximité, de l'intimité, et donc du détail³⁴. Une certaine peinture à l'époque, qui accumule le réel dans une précision toute photographique des détails, va dans ce sens. Pour en revenir à lui, le peintre Léon Frédéric alimente ces réflexions : « le fini académique de ses œuvres travaillé par ce qu'on appelle alors le dessin photogénique révélé par la photographie (...) aboutit à une individuation absolue de chaque élément représenté dans un foisonnement qui menace d'engloutissement la conscience »³⁵. C'est justement ce que Marissiaux reproche aux compositions trop détaillées car les yeux sollicités de toutes parts

³³ Kristina LOWIS, « Les conceptions esthétiques des pictorialistes européens », dans : Francis RIBEMONT et Patrick DAUM (dirs.), *La photographie pictorialiste en Europe 1888-1918*, 2005-2006, p. 51.

³⁴ LUGON, *op.cit.*, p. 10.

³⁵ DRAGUET, *op.cit.*, p. 163.

ne savent où se poser³⁶. Les projections lumineuses convoquant une nouvelle manière de regarder une photographie, non plus en la scrutant mais en prenant du recul pour la contempler seraient symptomatiques d'un nouveau rapport à la distance qui s'installe entre le spectateur et l'image³⁷. Ce recul, cet isolement que nécessite l'agrandissement permettent de mieux se rapprocher de réalités qui ne seraient pas appréhendables par la vision naturelle³⁸.

Dispositif

Suivant l'usage, les séances de projections sont divisées en trois parties : la première et la troisième sont consacrées aux travaux annuels des membres ; la deuxième permet de présenter ou représenter un succès³⁹.

En consultant les Bulletins de l'ABP, on remarque que *La Houillère* et *Venise* vont être plus d'une fois projetées ensemble. C'est ainsi que les deux séries sont présentées pour la première fois sous forme individuelle en troisième partie des séances annuelles de projection, la place réservée aux œuvres à découvrir, *Venise* en avril 1903⁴⁰ et *La Houillère* en avril 1905⁴¹. Leur succès grandissant, elles composeront la totalité du programme de la soirée Marissiaux organisée au Théâtre Communal à Bruxelles en mars 1906.

L'un des membres de l'Association qui signe le compte-rendu de cette soirée dans le Bulletin de l'ABP du mois d'avril 1906 parle de « succès bien mérité », d'une « foule enthousiasmée par la vue des belles choses » et littéralement « transportée » de l'univers de la mine à celui de Venise⁴². Le succès public ne se limite pas à Bruxelles, la projection conjointe de *La Houillère* et de *Venise* rayonne dans les différentes sections de l'ABP : à Courtrai, Gand, Liège ou Anvers mais on l'applaudit également à Paris et à Berlin⁴³. Ce succès européen contribue sans doute à expliquer que les œuvres feront ensuite l'objet

³⁶ MARISSIAUX, *op.cit.* (1898), p. 277.

³⁷ MELON, *op.cit.* (1997), p.9. Roland Barthes ne parle pas d'autre chose quand, développant la notion de punctum (ce qui point), dit : « il suffit que l'image soit suffisamment grande, que je n'aie pas à la scruter, que je la reçoive en plein visage », voir : Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, 1980, p. 72.

³⁸ BENJAMIN, *op.cit.* (2009), p. 15.

³⁹ L.R., « Compte rendu de la XIX^e séance de projection donnée par la Section Liégeoise de l'ABP le vendredi 12 avril 1907 », *Bulletin de l'ABP*, 5, mai 1907, p. 206.

⁴⁰ L.R., « Compte rendu de la XV^e séance publique de projections organisée par la Section de Liège, dans la Grande Salle des Fêtes du Conservatoire le 30 avril 1903 », *Bulletin de l'ABP*, 6, juin 1903, pp. 370-376.

⁴¹ Programme de la XVII^e séance annuelle de projections lumineuses organisée par la Section Liégeoise de l'ABP, Liège, 14 avril 1905.

⁴² M.V., « La Houillère – Venise », *Bulletin de l'ABP*, 4, avril 1906, p. 166.

⁴³ L.R., « Compte rendu de la séance du 11 janvier 1907 », *Bulletin de l'ABP*, 2, février 1907, p.75 et Ch. MOUTON, « Rapport du Conseil d'Administration sur les Travaux de l'Association en 1906 », *Bulletin de l'ABP*, 4, avril 1907, pp. 154-160.

de reprises individuelles en seconde partie de programme, celle des succès établis : *La Houillère* en mars 1907⁴⁴ et *Venise* en mai 1913⁴⁵.

La projection lumineuse s'insère dans un dispositif plus vaste. Envisageons-le en nous penchant sur le programme de projections lumineuses que propose le Club d'Amateurs Photographes de Belgique lors de sa Soirée Artistique au Théâtre Communal à Bruxelles le 20 mars 1906 (fig. 3). Les tableaux de *La Houillère* sont projetés en première partie assortis d'une paraphrase. Nous lisons par ailleurs sur le programme que l'œuvre s'accompagne d'un frontispice *Hiercheuse* ! Les tableaux de *Venise* sont présentés en seconde partie sur une musique pour chœur mixte, orchestre et orgue. Un poème enrichit le dispositif. La récitante est accompagnée d'un ténor solo dans le rôle du gondolier⁴⁶.

À la projection des tableaux photographiques de *La Houillère* et de *Venise* viennent ainsi s'ajouter paraphrase, musique, chœur, orchestre, poésie. Le dispositif dans lequel s'insère le diptyque *La Houillère-Venise* relève du mode spectaculaire. En une même séance, ce dispositif fait régner un temps indéterminé alimenté en flux continu par différents éléments, à la fois complémentaires et opposés, qui vont poindre de façon d'autant plus puissante que leur surgissement sera imprévu⁴⁷. Raymond Bellour, s'exprimant sur les films composés de photographies, détaille les particularités du dispositif : « la musique et la voix *off* s'accordent particulièrement bien (...). Ce n'est pas seulement parce qu'elle les anime [les photographies]; c'est surtout que leurs défilements respectifs ont en commun le mouvement du temps, et que ces mouvements se renforcent l'un l'autre »⁴⁸.

Le mode spectaculaire renouvelle le rapport au temps spécifique à la photographie. Si l'image fixe requiert une attention ponctuelle sans délimitation précise du temps, le spectacle permet d'ancrer les photographies dans le présent : « en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, [il] actualise l'objet reproduit »⁴⁹. Celle-ci sera par contre limitée dans le temps : la lumière de la projection fait naître et disparaître l'image, redoublant en quelque sorte l'acte photographique même⁵⁰. Les commentateurs

⁴⁴ Jos CASIER, « Fête d'Art organisée par la Section Gantoise le 7 mars 1907 », *Bulletin de l'ABP*, 4, avril 1907, p. 161.

⁴⁵ L.R., « XXV^e séance publique de projections lumineuses, organisée par la Section Liégeoise de l'ABP le vendredi 9 mai 1913 », *Bulletin de l'ABP*, 6, juin 1913, pp. 222-227.

⁴⁶ Selon un membre de l'Association, A. Goderus, les éléments musicaux ne sont pas séparés de la toile de projection. Si la toile permet de filtrer la lumière, elle n'opère que partiellement car elle n'est pas doublée pour ne pas altérer la sonorité, voir : A. GODERUS, « Compte rendu de la soirée d'art du 8 décembre 1903 », *Bulletin de l'ABP*, 1, janvier 1904, p. 38.

⁴⁷ Voir à ce sujet : QUIGNARD, *op.cit.*, p. 59.

⁴⁸ Raymond BELLOUR, *L'entre-images. Photo, cinéma, vidéo*, Paris, 2002, p. 79.

⁴⁹ BENJAMIN, *op.cit.* (2009), pp. 16-17.

⁵⁰ Le mot « photographie » vient de deux racines d'origine grecque : le préfixe « photo » de *photos* : lumière, clarté et le suffixe « graphie » de *graphein* : peindre, dessiner, écrire. Littéralement « peindre avec la lumière ».

de l'époque parlent « d'éphémères expositions », où les épreuves apparaissent « fugitives, sur l'écran lumineux »⁵¹.

On serait tenté d'établir une comparaison avec le cinéma alors émergent. Pourtant, d'après Martin Barnier⁵², ces spectacles de projections fixes ne « préparent » pas le cinéma. C'est le spectacle cinématographique qui s'intègre à une série préexistante. Le contexte de projection des vues fixes ou en mouvement est généralement identique puisque les soirées cinématographiques se composent souvent de deux parties ; la première avec projection de vues fixes, la seconde où sont montrés les films. Parfois, quelques morceaux de musique sont intercalés. Le compte-rendu de la XXIV^e séance annuelle de projections lumineuses offerte par la section de Liège le vendredi 29 mars 1912 précise que « le programme était composé au goût du jour puisqu'il comprenait photographie, cinématographie et musique, trois éléments ralliant le suffrage universel »⁵³.

Intentionnalité

Penchons-nous sur les conditions de production des deux œuvres afin d'établir si Marissiaux a conçu cette forme diptyque intentionnellement ou non et s'il s'exprime à ce propos.

Marissiaux aurait voyagé à Venise en septembre 1900, réalisant alors ses premières vues de la Cité des Doges ; une série qu'il enrichira jusqu'en 1906⁵⁴. Son œuvre sur Venise serait donc le fruit d'une initiative personnelle dont il aurait cultivé le goût durant plusieurs années en l'inscrivant dans une pratique récurrente.

Il en va différemment de *La Houillère*, projet né en 1904 d'une commande du Syndicat des Charbonnages Liégeois⁵⁵. Consigne est donnée à Marissiaux de documenter par l'image stéréoscopique⁵⁶ le travail de l'industrie houillère dans la région de Liège. Délai avancé : un an. C'est que le travail doit servir

⁵¹ Jules BOUY, Jules DUMORTIER, « Commentaire sur la Préface d'Auguste Donnay pour l'Album *Visions d'Artiste* de Gustave Marissiaux », Liège, 1908, dans : *Programme de la matinée de Gala organisée par le club d'Amateurs Photographes de Belgique*, Bruxelles, 1908, n.p.

⁵² Martin BARNIER, *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*, Rennes, 2010, pp. 26, 27, 89 et 99.

⁵³ L.R., « Compte rendu de la XXIV^e séance annuelle de projections lumineuses offerte par la section de Liège le vendredi 29 mars 1912 dans la Grande salle du Conservatoire royal de Musique », *Bulletin de l'ABP*, 4, avril 1912, p. 166.

⁵⁴ « La correspondance familiale précisera plus tard que Marissiaux avait pris l'habitude de partir chaque année en Italie au mois de septembre », voir : MELON, *op.cit.* (1997), p. 96.

⁵⁵ MELON, *op.cit.* (1997), p. 39.

⁵⁶ « En stéréoscopie, deux vues juxtaposées sont fusionnées au moyen de deux miroirs accolés à 90° qui obligent chaque œil à ne voir que l'image qui lui est destinée. Énorme succès de 1850 à 1870, ce goût pour la stéréoscopie reprend dans les dernières années du XIX^e siècle sous l'influence des éditeurs américains. Les deux négatifs nécessaires à l'obtention des vues en relief furent d'abord réalisés au moyen d'une seule chambre que l'on déplaçait latéralement. Dès 1852

à promouvoir le Syndicat lors de l'Exposition Universelle de 1905. Pour pouvoir exposer ces clichés au Salon International de l'ABP qui s'y tient, Marissiaux va devoir retravailler les clichés car les stéréoscopies ne sont pas admises⁵⁷. Le règlement du Salon précise que « le but de l'Exposition est essentiellement artistique »⁵⁸. C'est ainsi que Marissiaux exposera des agrandissements de clichés tirés selon la technique de la gomme bichromatée dont les possibilités rencontrent les prétentions artistiques des photographes⁵⁹. Parmi ces images, certaines seront projetées par la suite lors de séances de projections lumineuses.

Marissiaux ne privilégie aucun procédé technique. Selon lui, le caractère artistique d'une œuvre n'est pas tributaire de son mode de production mais fonction de la pensée dont elle est le reflet⁶⁰. Stéréoscopie, gomme bichromatée ou vue de projection... une œuvre pour Marissiaux doit avant tout pouvoir être embrassée d'un seul regard, « les innombrables parties, simplement juxtaposées, sans aucun lien qui les relie, nuisent à l'ensemble en détruisant l'unité »⁶¹. Cette idée d'harmonie, nombre de théoriciens de la photographie d'art l'élèvent au rang de loi supérieure d'une création de l'image qui cherche à composer une œuvre judicieuse et imprégnée d'une densité symbolique⁶². S'il revendique une vision unitaire et harmonieuse des œuvres, Marissiaux ne pense pas forcément à les associer.

Nous avons vu que la projection lumineuse s'inscrit dans un dispositif plus large. À partir des années 1860, « un conférencier explique presque systématiquement ce que les gens voient sur l'écran »⁶³. Celui qui commente les vues a la liberté d'associer les images de son choix. Cet aspect est attesté par le compte-rendu de la séance de projections de la section de Gand de l'ABP du 19 janvier 1903. Il y est mentionné que le Comité de la Section introduit une innovation dans la manière de projeter les diapositives : « jusqu'ici on les avait groupées dans un ordre qui était laissé à l'initiative de celui qui devait prendre la parole. (...) Cette fois-ci, on avait décidé de présenter ensemble toutes les œuvres d'un même auteur. (...) Le nom de l'auteur donné, il ne reste qu'à

apparaître les premiers appareils proprement binoculaires qui permettaient d'obtenir en une seule prise le couple de négatifs nécessaires » cité dans : CARTIER-BRESSON (dir.), *op.cit.* (2008), p. 400.

⁵⁷ Voir à ce sujet : *Bulletin de l'ABP*, 3, mars 1905, p. 113.

⁵⁸ « Association Belge de Photographie, VI^e Salon de Photographie, Liège 1905 : Règlement », *Bulletin de l'ABP*, 3, mars 1905, p. 116.

⁵⁹ MELON, *op.cit.* (1997), p. 39. « La gomme bichromatée est particulièrement en vogue dans le milieu artistique de 1894 à 1905. La matière pigmentaire et la surface granuleuse des épreuves à la gomme s'opposent aux surfaces brillantes et glacées des tirages argentiques. Mais ce sont surtout les possibilités d'intervention manuelle dans le processus du tirage qui contribuent à séduire les amateurs. Les épreuves obtenues deviennent des images uniques satisfaisant l'ambition artistique du photographe », cité dans : CARTIER-BRESSON (dir.), *op.cit.* (2008), pp. 165-168.

⁶⁰ Gustave MARISSIAUX, « L'Art et la Photographie ». Causerie donnée devant la section de Liège le 21 mai 1899 », *Bulletin de l'ABP*, 1900, pp. 187-188.

⁶¹ Gustave MARISSIAUX, *op.cit.* (1898), pp. 277-278.

⁶² Kristina LOWIS, *op.cit.*, p. 50.

⁶³ BARNIER, *op.cit.*, p. 89.

citer le titre d'œuvres qui se suivent sans aucun enchaînement, souvent avec monotonie »⁶⁴. On le voit, c'est le conférencier et non l'artiste qui associe les œuvres projetées ; arbitrairement dans un premier temps, de façon structurée ensuite. C'est à partir du moment où leur succès est établi que *La Houillère* et *Venise* sont présentées ensemble. Il est donc vraisemblable que la forme diptyque soit le fruit d'une sélection opérée par le commentateur des vues, lui-même encouragé dans cette voie par le succès respectif des deux œuvres.

Conclusion

Outre l'importance des images projetées au tournant du XX^e siècle en Belgique, l'étude de *La Houillère* et de *Venise* du photographe Gustave Marissiaux souligne l'intérêt attaché aux pratiques culturelles au sein desquelles ces deux oeuvres interviennent.

Il semble que la diapositive soit le médium annonciateur par excellence de l'image sur écran. Or, nous l'avons vu, c'est le spectacle de projections en mouvement qui s'intègre à une série préexistante. À l'intérêt de ce statut complexe de l'image diapositive, s'ajoute celui de l'objet, un objet déjà « archéologique » au sens où il a pratiquement disparu du catalogue des techniques photographiques.

Aujourd'hui, en effet, l'histoire ancienne de la diapositive et de ses usages apparaît véritablement comme une tache aveugle. Quand le nom même de diapositive n'est pas usurpé, renvoyant pour les plus jeunes au *slide* - cette image projetée par un logiciel de présentation tel *PowerPoint* - seuls viennent à l'esprit les usages de la diapositive dans le cercle intime de la famille ou dans la sphère pédagogique et scientifique. Qui ne peut évoquer une séance familiale de projection de diapositives au retour des vacances ? Quel étudiant en histoire de l'art âgé d'une trentaine d'années ou davantage n'a pas en tête le souvenir du bruit du projecteur accompagnant l'apparition sur l'écran de chaque oeuvre nouvelle offerte à l'analyse ? Le phénomène n'est pas récent : des conférences prêtes à l'emploi destinées aux historiens d'art et accompagnées d'un livret explicatif et des diapositives à projeter sont diffusées largement au tournant du XX^e siècle.

L'intérêt d'une étude archéologique de la diapositive tient également à la manière dont la mise en scène des vues de projection pouvait tendre à une promotion de type artistique de l'image photographique. La question du dispositif s'est ainsi révélée particulièrement intéressante. Nous avons observé que Gustave Marissiaux le traitait sur un mode spectaculaire : l'image autonome constamment en tension avec d'autres images, l'est alors aussi avec du son (musique, poésie, commentaires). Il serait intéressant d'élargir le propos

⁶⁴ A.G., « Section de Gand. Séance de projections du 29 janvier 1903 », *Bulletin de l'ABP*, 3, mars 1903, p. 166.

et d'analyser s'il s'agit d'une innovation propre au photographe ou le reflet de l'air du temps. Une série de diapositives sur verre peut faire l'objet d'une projection simple, voire double (projecteur pour images paires et impaires), ou être associée à une autre série. Il conviendrait alors, comme nous l'avons fait de façon succincte pour Gustave Marissiaux, d'envisager dans quel contexte, à l'intérieur de quel cercle (public ou privé), et si ces paramètres diffèrent en fonction du dispositif préconisé. De même, on sait que la diapositive a fait l'objet de concours récompensés par des prix sur le modèle des Beaux-Arts. Ce type d'usage contraste fortement avec l'utilisation documentaire et familiale de la diapositive qui aura tendance par la suite à occulter sa dimension artistique.

On ne peut envisager les mutations de ces pratiques qui semblent opposées et qui pourtant coexistent sans développer une réflexion sur le statut et les rôles des acteurs qui les fondent : l'artiste et le spectateur, le praticien et l'amateur (ignorant ou connaisseur), auxquels il faut ajouter l'organisateur des séances de projection et le commentateur des vues, parfois historien d'art, ou encore le récitant, le musicien et le chanteur. Pertinentes dans le cadre d'une analyse spécifique, ces questions ne pourront trouver un plein éclairage qu'à la faveur d'une étude approfondie d'une « archéologie de la diapositive ».

CHRONIQUE DE LA FILIÈRE D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 2010

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

Claire MASSART, *Les tumulus gallo-romains dans la cité des Tongres* ; promoteur : M. E. Warmenbol.

B) MÉMOIRES DE MAÎTRISE

Option Préhistoire – Protohistoire

Antoine DARCHAMBEAU, *Les rouelles des âges des métaux dans le nord-ouest de l'Europe : inventaire des sites et interprétations* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Harmony GONDROY, *Les sacrifices d'enfants durant l'Âge du fer dans le nord-ouest de l'Europe* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Jennifer GONISSEN, *Les collections inédites du XIX^e siècle de la Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire* ; directrice : Mme R. Orban.

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.

Aurélié HENNART, *La nécropole du Bronze final du Pré Wigly à Herstal. Nouvelle proposition de l'ensemble* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Nathalie LESSENS, *Le Trou de l'Ambre à Éprave (Namur) : nouvelle interprétation des occupations de l'Âge du Fer* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Magali ROBA, *La place du Creswello-Hambourgien dans le Paléolithique final du Nord-Ouest européen. La question des pointes à dos et des pointes à cran dans les assemblages de Belgique et des environs* ; directeur : M. M. Groenen.

Olivier TOUZE, *Le Noaillien est-il un faciès culturel ?* ; directeur : M. M. Groenen.

Chloé VANDENBRANDEN, *Les dépôts d'objets métalliques dans les sépultures de la fin de l'Âge du Bronze au début de l'Âge du Fer en Belgique* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Nelly VENANT, *La céramique non tournée dans l'Entre-Sambre-et-Meuse du I^{er} au IV^e siècle ap. J.-C.* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Marie VOSS, *Mythologie du cerf chez les Scythes. Les cervidés dans l'art rupestre et mobilier de l'Altaï* ; directeur : M. E. Warmenbol.

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.

Konogan BEAUFAY, *Questions d'architecture du Proche-Orient romain. Édifices ouverts : absides, niches, arcs et autres ouvertures. Approche fonctionnelle* ; directeur : M. L. Tholbecq.

Audrey BOUCQUEY, *Les Neufs Cavernes sépulcrales de Waulsort. Étude du matériel et des occupations* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Anastasia BOURGUIGNON, *Étude des bibliothèques romaines des II^e et III^e siècles ap. J.-C. Exemples choisis* ; directrice : Mme C. Evers.

Donatienne DE NEGRI, *Sabine et les femmes de la cour de Trajan et d'Hadrien* ; directrice : Mme C. Evers.

Florence DEPAS, *Un modèle pour l'éducation artistique et culturelle ? Les collections de plâtres d'après l'Antique dans les universités belges de l'ULB et de l'UCL-KUL (à partir de 1799)* ; directrice : Mme A. Tsingarida.

Marie DROUMART, *Le théâtre grec en contexte : iconographie céramique et usages des vases italiotes* ; directrice : Mme A. Tsingarida.

Juliette LAROYE, *Synthèse des données et questions sur l'urbanisation en Égypte prédynastique (IV^e millénaire avant notre ère)* ; directeur : M. L. Bavay.

Christian LAUWERS, *L'importance de Syracuse aux VI^e et V^e siècles avant notre ère jaugée sur la production et la circulation de son monnayage* ; directeur : M. F. de Callatay.

Barbara METCALF, *Étude sur les boutiques de Pompéi : un essai de reconstitution urbanistique à partir de l'analyse des tabernae du Forum* ; directrice : Mme C. Evers.

Noémie NICOLAS, *Les amphores dans les milieux ruraux de la Cité des Tongres à l'époque impériale. Synthèse des recherches et étude de quelques cas particuliers* ; directeur : M. L. Tholbecq.

Sophie PECKEL, *Horus est en Fête, l'Aimé d'Amon. Essai d'analyse du rôle de la production artistique dans la légitimation du roi Horemheb (XVIII^e dynastie)* ; directeur : M. L. Bavay.

William PIRNAY, *L'exploitation des minerais en Égypte pharaonique* ; directeur : M. L. Bavay.

Sophie REYNVOET, *L'Égypte ancienne à Hollywood. Le péplum en pagne de 1945 à 1965* ; directeur : M. L. Bavay.

Jean VANDEN BROECK-PARANT, *Les faubourgs d'Athènes entre les VI^e et IV^e siècles avant J.-C.* ; directeur : M. D. Viviers.

Dorian VANHULLE, *La pierre et le pouvoir dans l'Égypte prédynastique. Étude du lapis-lazuli, de l'obsidiennne, de la turquoise et de l'améthyste en contexte prédynastique* ; directeur : M. L. Bavay.

Kimberley WATT, *Les structures de stockage en Égypte pharaonique* ; directeur : M. L. Bavay.

Jennifer ZAPPARATA, *Le mobilier funéraire des tombes thébaines au Nouvel Empire. Essai d'analyse diachronique des tombes privées, de la 18^e à la 20^e dynastie* ; directeur : M. L. Bavay.

Option Moyen Âge – Temps Modernes

Virginie BRANCART, *Les imitations architecturales du Saint-Sépulcre de Jérusalem en Grande-Bretagne. Du haut Moyen Âge au XIV^e siècle* ; directrice : Mme J. Leclercq-Marx.

Louis CHAMPION, *La domestication animale et végétale en Afrique sub-saharienne. Une étude de cas : le Burundi* ; directeur : M. P. de Maret.

Laura DEKOSTER, *Le chien, le loup et le renard en Gaule mérovingienne (V^e-VIII^e siècles). Approches archéologique et archéozoologique* ; directeur : M. A. Dierkens.

Noémie DIVOY, *Les imitations de draperie dans la peinture murale du XI^e au XIII^e siècle* ; directrice : Mme J. Leclercq-Marx.

Marie GODART, *L'image dans l'image. Les représentations des statues de la Vierge Marie dans les miniatures des XIII^e – XIV^e siècles* ; directeurs : Mme J. Leclercq-Marx et M. J.-M. Sansterre.

Sofia HENNEN RODRIGUEZ, *Le défi vestimentaire relevé par les Primitifs flamands. Sont-ils des peintres-tailleurs ?* ; directeur : M. D. Martens.

Tifenn JANKOVSKI, *À la recherche de la technique des Primitifs flamands : Joseph Van der Veken et ses faux* ; directeur : M. D. Martens.

Manon MAGOTTEAUX, *Les peintures de l'église Notre-Dame de Vervins (XVI^e-XVII^e siècles) dans le contexte de la peinture murale dans les anciens Pays-Bas* ; directeur : M. D. Martens.

Céline MARY, *La représentation des scènes de martyre féminin dans les anciens Pays-Bas aux XVII^e et XVIII^e siècles (saintes Agathe, Apolline, Barbe, Catherine, Dymphne, Godelieve, Lucie et Ursule)* ; directeur : M. D. Martens.

Florence MOROSINI, *La peau malade au Moyen Âge. Perception et représentations* ; directrice : Mme J. Leclercq-Marx.

Émilie PICARD, *L'Incrédulité de saint Thomas (XV^e-XVII^e siècles) : évolution d'une iconographie du corps glorieux* ; directrice : Mme B. D'Hainaut-Zvény.

David STREBLER, *Nouvelles applications de la thermoluminescence à la datation des briques. Potentialités et limites de la méthode appliquée aux briques médiévales et modernes de Belgique* ; directeur : M. M. de Waha.

Alison URBANOWICZ, *Les retables Renaissance sculptés du XVI^e siècle conservés en Belgique. Formes, iconographie, spiritualité* ; directrice : Mme B. D'Hainaut-Zvény.

Toni VAN ACKER, *Le Belliger Insignis. Analyse textuelle et iconographique (IV^e-XIII^e siècles)* ; directrice : Mme J. Leclercq-Marx.

Option Art contemporain

Coline CUVELIER, *Réception et réactions à Un Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte au sein des XX* ; directeur : M. M. Draguet.

Sigried DAUJEU MONT, *L'Architecture Art nouveau à Arlon. Foyer artistique ou effet de mode ?* ; directeur : M. S. Clerbois.

Hannah DE CORTE, *Le décollage dans l'œuvre de Jackson Pollock* ; directeur : M. D. Laoureux.

Lucie DE JAMBLINNE DE MEUX, *La conception de l'esquisse peinte chez Eugène Delacroix* ; directeur : M. S. Clerbois.

Laure DE LAET, *Les agences de presse et photographiques : structure, fonctionnement et traitement de l'image photographique. Le photoreportage d'auteur en Belgique francophone* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Lovina DEBOWSKI, *Après le CAP. Perspectives relationnelles chez les anciens membres du Cercle d'Art Prospectif* ; directrice : Mme C. Leclercq.

Jessica DUMONT, *La sculpture symboliste belge. Étude d'un cas particulier : Julien Dillens* ; directeur : M. S. Clerbois.

Louis EMAURE, *Alain Bublex. Une pratique artistique du modèle technique (1992-2010)* ; directeur : M. S. Vanbeveren.

Marine FERRERO, *Paramentique et modernité : le renouveau du vêtement liturgique des années 1900 au Concile Vatican II. Une première approche* ; directeur : M. A. Dierkens.

Marie FRAITEUR, *Analyse historique, esthétique et sociologique de l'utilisation du pochoir à travers l'histoire de l'art et en particulier dans le street art* ; directeur : M. T. Lenain.

Mélanie GAILLARD, *Le livre d'artiste dans l'œuvre de Marcel Broodthaers* ; directeur : M. D. Laoureux.

Manon GULBIS, *La redéfinition du portrait à l'ère de la photographie numérique : Nancy Burson, Lawick/Müller, Aziz+Cuher* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Isabelle HANSEN, *Le rapport entre l'image photographique et l'image filmique dans l'œuvre de Raymond Depardon* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Tiffany HERNALESTEEN, *Félix Roulin, un sculpteur dans la cité. Étude d'une approche spécifique de l'espace urbain au travers de cinq œuvres placées dans différents lieux publics en Belgique de 1975 à 2001* ; directeur : M. S. Clerbois.

Alice HORLAI, *Le détournement de l'image de cinéma dans le champ des arts plastiques* ; directeur : M. T. Lenain.

Marie-Laure JANSSENS DE BISTHOVEN, *Étude du design lounge dans les bars et les restaurants de cinq villes en Belgique* ; directeur : M. S. Clerbois.

Androniki LIAPI, *Le premier cimetière d'Athènes : type du cimetière, étude de la sculpture et analyse des œuvres de quatre sculpteurs grecs des XIX^e et XX^e siècles* ; directrice : Mme B. D'Hainaut-Zvény.

Alexia MASSANT, *Sarah Bernhardt : du bon usage des arts et des techniques modernes à la création d'un mythe* ; directeur : M. D. Laoureux.

France MAURUS, *Les bâtiments de la Caisse générale d'Épargne et de Retraite. Chronique architecturale de l'îlot délimité par les rues du Fossé aux Loups, d'Argent, des Boiteux et Montagne aux Herbes potagères* ; directeur : M. V. Heymans.

Frédéric PONCELET, *Nervia (1928-1938). Groupe de peintres belges dans le contexte des années trente* ; directeur : M. D. Laoureux.

Sylvie RICHE, *Quelles représentations animalières dans l'œuvre de Marcel Lémarr ?* ; directrice : Mme C. Leclercq.

Émilie SOHET, *Le Groupe BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni) : minimalisme et contestation* ; directeur : M. T. Lenain.

Anthony SPIEGELER, *Interactions entre peinture et céramique à travers l'œuvre de Serge Vandercam* ; directeur : M. D. Laoureux.

Aline THIBAUT, *Étude critique d'installations vidéo de Dan Graham et de Bruce Nauman. L'expérience du corps au seuil de la communication* ; directeur : M. S. Clerbois.

Florence VAN DEN BERGHE, *Jean-François Portaels (1818-1895) et l'Orient* ; directeur : M. S. Clerbois.

Bérenghère VAN DER STRATE, *Jane Evelyn Atwood : une démarche photographique singulière qui s'inscrit dans l'histoire de la photographie sociale* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Catherine VAN POTTELSBERGHE, *Le ruban de Moebius comme avatar de l'Ouroboros chez Mauritz Cornélius Escher en particulier* ; directeur : M. T. Lenain.

Option Civilisations non européennes

Pauline CLAUWAERTS, *Le rôle et les statuts des femmes dans la société mochica au travers des pratiques funéraires* ; directeur : M. P. Eeckhout.

Dounia HANDIS, *Les peintures murales mayas* ; directeurs : M. P. Eeckhout & Mme S. Peperstraete.

Hermeline JOURQUIN, *Parures, vêtements et attributs dans l'iconographie mochica* ; directeur : M. P. Eeckhout.

Émilie LARCIER, *Survivances et archaïsme mochica dans l'iconographie* ; directeur : M. P. Eeckhout.

Yorick LUCON, *Les parties de corps humains démembrés retrouvées en contextes archéologiques précolombiens. Étude au Mexique ancien* ; directrice : Mme S. Peperstraete.

Marie PERRIN, *Biennale de l'art africain contemporain : Dak'art 2010, interprétations des réceptions locales et internationales* ; directrice : Mme D. Hersak.

Wendy REULIAUX, *Histoire et identité kongo vues par les Kongo. De Bruxelles à Kinshasa* ; directeur : M. P. de Maret.

Charlène SÉLIS, *Étude d'aryballes incas* ; directeur : M. P. Eeckhout.

Tatiana STÉLLIAN, *L'usage des plantes à Pachacamac : une approche archéo- et ethnobotanique* ; directeur : M. P. Eeckhout.

Option Musicologie

Marjolaine CHAUVAUX, *Le Hira Gasy. Un opéra-théâtre dansé de Madagascar* ; directeur : M. W. Corten.

Cindy DELAERE, *Étude ethnomusicologique sur la musique de la culture kallawaya de Bolivie. Comparaison entre le Kantu polyphonique et le chilli monodique* ; directeur : Mme M.-A. Colin.

Camille GOYENS, *Les créations d'opéras italiens au théâtre Royal de la Monnaie dans l'entre-deux-guerres. La réception de la presse belge* ; directrice : Mme V. Dufour.

Thomas VACCARGIU, *Étude organologique du Stick Chapman de 1969 à nos jours* ; directrice : Mme V. Dufour.

Luc VERMEULEN, *Étude du langage musical de Genesis par l'analyse d'un album : A Trick of the Tail* ; directeur : M. W. Corten.

II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (2010-2011)

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

A) THÈSES DE DOCTORAT

Claire MASSART, *Les tumulus gallo-romains dans la cité des Tongres*. Vol. 1 : *Texte* ; vol. 2 : *Illustrations* ; vol. 3 : *Inventaire des sites et mobiliers funéraires, catalogue des collections inédites des Musées royaux d'art et d'histoire* ; promoteur : M. E. Warmenbol.

Les sépultures sous tumulus, dont l'origine remonte à l'aube de la Protohistoire dans toute l'Europe, connaissent une nouvelle mode dans les provinces septentrionales de l'Empire, aux trois premiers siècles de notre ère. Un aperçu de ces monuments aux époques protohistoriques et un état de la question concernant le paysage funéraire dans les premières décennies qui ont suivi la conquête sont essentiels pour comprendre la filiation de ce type de signalisation traditionnelle, en terre, à une époque où l'architecture en pierre connaît un essor sans précédent.

Les tumulus de la cité des Tongres s'inscrivent dans des faciès sociaux et régionaux correspondant à des situations économiques et politiques qui ont évolué de manière très différente. Leur densité en Hesbaye contraste avec une présence beaucoup plus disséminée en Condroz et dans le nord de l'Ardenne.

Le groupe hesbignonn occupe la région fertile du centre de la cité, où se situe le *caput civitatis*. Les grands tumulus y apparaissent à la fin de l'époque flavienne. Leurs caveaux en bois et leurs opulents mobiliers à service de banquet sont d'emblée très uniformisés, révélant des funérailles ostentatoires qui se sont déroulées selon des conventions et des codes communs, puisés dans les symboles de l'idéal aristocratique celtique. Les structures rituelles et le matériel liturgique, préservés sous plusieurs tertres, renvoient à certaines pratiques religieuses propres au monde celto-germanique, en même temps qu'à des actes sacrificiels empruntés au culte romain.

Dans les régions situées au sud du sillon sambro-mosan, les tertres sont de taille souvent plus modeste. Ils ont généralement abrité des dépositions simples, tandis qu'une autre catégorie de tombes, à monument en pierre, recèle des mobiliers en coffre comparables aux dépôts hesbignons.

L'étude des tumulus de la cité des Tongres a permis d'appréhender, par de multiples aspects, l'autoreprésentation de la classe dirigeante de la cité, son niveau d'acculturation et ses conservatismes, l'idéologie que ces notables ont instaurée au sein de la nouvelle structure politique, contribuant à affirmer des valeurs sociales construites dans la mixité des traditions, des nouveaux devoirs civiques et des influences culturelles méditerranéennes. L'étude du matériel a mis en évidence les panoplies funéraires, leur signification et leurs particularismes régionaux. Elle a, par ailleurs, apporté de nombreuses informations dans des domaines aussi variés que ceux des réseaux commerciaux, de la composition des services et de l'évolution du vaisselier gallo-romain.

B) MÉMOIRES DE LICENCE

Konogan BEAUFAY, *Questions d'architecture du Proche-Orient romain. Édifices ouverts : absides, niches, arcs et autres ouvertures. Approche fonctionnelle*. Vol. 1 : *Texte*, 168 p., 17 fig., 6 annexes (5 tableaux, 1 carte) ; vol. 2 : *Catalogue*, 129 p., 134 fig. (finalité approfondie, option antiquité ; directeur : L. Tholbecq).

Cette étude, portant sur une série de monuments du Proche-Orient romain caractérisés par une façade largement ouverte vers l'intérieur, a pour objectif de déterminer le lien existant entre la fonction d'un édifice et son expression architecturale au travers des trois types d'ouverture récurrents : l'abside, l'arc, la niche. Le travail s'organise en trois axes : une approche fonctionnelle examinant la destination de ces édifices ; une approche au travers du matériel statuaire, afin de déterminer le rôle que celui-ci occupait dans l'édifice ; une approche technique, qui tente de comprendre les raisons qui ont présidé au choix d'une forme architecturale plutôt que d'une autre.

Audrey BOUCQUEY, *Les Neuf Cavernes sépulcrales de Waulsort, étude du matériel et des occupations*. 1 vol., 145 p. ; Annexes : 36 fig. + dévédérom de base de données (option Préhistoire ; directeur : M. E. Warmenbol).

Ce mémoire est consacré à l'étude du matériel archéologique découvert lors des fouilles de 1877 à Waulsort (Province de Namur, Belgique), matériel qui a été introduit dans une base de données. La confrontation de ces informations avec celles de la littérature archéologique, dont des publications antérieures sur le sujet (Rahir 1925 ; Warmenbol 1982 ; Blero 1997), et à des datations au C14, a permis de préciser les cultures qui ont vécu et inhumé leurs morts dans ces grottes et de déterminer l'importance de ces dernières par rapport aux autres cavernes de la région.

Pauline CLAUWAERTS, *Les rôles et les statuts des femmes dans la société mochica au travers des pratiques funéraires*. Vol. 1 : *Texte*, 117 p. ; vol.2 : Annexes (figures, 35 p. ; base de données, 11 p. ; enterrements, p. 121 (option Amérique précolombienne, finalité approfondie ; directeur : M. P. Eeckhout).

Ce travail propose, d'une part, une synthèse exhaustive des sépultures féminines mochicas découvertes à ce jour sur la côte nord du Pérou et, d'autre part, explore les potentialités de ce corpus afin de déterminer les rôles et les statuts occupés par les femmes au sein de la société. Pour ce faire, une étude systématique des sépultures a été effectuée, de manière à formuler une synthèse exhaustive des pratiques funéraires féminines. Tout d'abord, les données qui en résultent ont été envisagées à la lumière d'outils méthodologiques empruntés aux disciplines de l'archéologie funéraire et de l'archéologie du genre, tels que le concept de « personnalité sociale », développé par Lewis Binford et Arthur Saxe, et les notions de statuts « acquis » et « hérité » de l'anthropologue Kenneth Ames, permettant de déterminer la nature intrinsèque des fonctions occupées par les femmes. Ensuite, les pratiques funéraires féminines ont été confrontées au modèle

élaboré par Christopher Donnan, dont la validité a été confirmée. Enfin, les données funéraires ont été confrontées aux données iconographiques, permettant de constater une augmentation concomitante des représentations de la femme dite « surnaturelle » dans la céramique peinte au trait fin et du nombre de sépultures de femmes d'élite. Au terme de ce travail, une série de rôles et de statuts occupés par les femmes a pu être mise en exergue et une importance croissante des femmes d'élite au sein de la société moche a été observée.

Antoine DARCHAMBEAU, *Les rouelles des âges des métaux dans le Nord-Ouest de l'Europe : inventaire des sites et interprétations*. Vol 1 : *Texte*, 126 p., 18 fig. ; vol. 2 : *Catalogue et annexes*, 95 p., 73 notices, 4 annexes (option Pré- Protohistoire ; directeur : M. E. Warmenbol).

Notre étude a tenté, au moyen d'un catalogue détaillé des sites belges, français et suisses, de faire le point sur l'état de la recherche consacré à un des objets les plus mal connus de l'archéologie protohistorique. Par notre travail bibliographique, nous avons pu établir une carte de distribution des rouelles et pendeloques-rouelles sur le territoire étudié. Point central de notre étude, l'analyse et la comparaison des contextes archéologiques d'un corpus de sites ciblés ont permis la mise en évidence du caractère féminin récurrent du personnage dépositaire/défunt associé à la rouelle. Liée au symbolisme solaire religieux de différents groupes culturels, la rouelle est le fruit du travail de l'artiste bronzier. Ces véritables « images du soleil » témoignent de la nécessité, pour certaines élites, de représenter et de montrer sur soi l'un des plus importants symboles religieux à la fin de l'âge du Bronze et au début de l'âge du Fer.

Hannah DE CORTE, *Le décollage dans l'œuvre de Jackson Pollock*. Vol. 1 : *Texte*, 99 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 104 p., 104 fig. (option Art Contemporain, finalité approfondie ; directeur : M. D. Laoureux).

En 1948 et 1949, le peintre américain de l'expressionnisme abstrait triomphant, Jackson Pollock, a recouru pour un ensemble d'œuvres à une technique de prélèvement : la technique du « décollage ». Ce mémoire a pour objet de montrer que ces œuvres possèdent une parenté avec les gouaches découpées d'Henri Matisse et les papiers collés de Pablo Picasso, qu'elles témoignent de l'influence prégnante de l'art natif américain sur l'œuvre de Pollock et présentent des similarités avec certains aspects du travail de Barnett Newman, notamment sa théorie du sublime. Enfin, notre travail tend à démontrer que les décollages sont un jalon dans l'œuvre de Pollock vers son utilisation plastique de la tache.

Laura DEKOSTER, *Le chien, le loup et le renard en Gaule mérovingienne (V^e-VIII^e siècles). Approches archéologique et archéozoologique*. Vol. 1 : *Texte*, 150 p., 39 fig., 5 annexes ; vol. 2 : *Catalogue*, 179 p., 8 cartes (option Moyen Âge ; directeur : M. A. Dierkens).

L'intérêt d'une étude centrée sur les canidés au haut Moyen Âge permet de considérer un aspect essentiel de la recherche actuelle en archéologie : l'apport des sciences paléo-environnementales. L'étude des restes de canidés provenant d'une centaine de sites localisés en Gaule mérovingienne (Allemagne, Belgique, France, Pays-Bas et Suisse) permet de distinguer deux principaux volets de recherche : les habitats et les nécropoles. Le contexte funéraire livre plusieurs catégories de structures archéologiques, comme les puits à offrandes, les tombes et les fosses individuelles, mettant ainsi en exergue une utilisation du chien, du loup et du renard à des fins sacrificielles et rituelles. Le matériel issu des contextes d'habitat (fonds de cabanes, structures excavées comme les fosses, fossés, trous de poteaux et couches dépotoirs) permet d'illustrer des usages

parfois méconnus des canidés au haut Moyen Âge. Entre le statut traditionnel que l'on attendrait comme celui de l'animal de compagnie ou de l'animal sauvage, certains cas des plus intéressants (pelleterie ou consommation) remettent en question les relations primordiales unissant les canidés aux hommes.

Cindy DELAERE, *Étude ethnomusicologique sur la musique de la culture kallawaua de Bolivie : comparaison entre le kantu polyphonique et le chilli monodique*. Vol. 1 : *Texte*, 120 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 157 p., 41 annexes, 105 transcriptions musicales, 51 pistes audio et visuelles (option Musicologie ; directrice : Mme M.-A. Colin).

Ce travail a pour objectif d'étudier une partie du répertoire musical de la culture kallawaya, qui se situe au nord-est du lac Titicaca, dans la province Bautista Saavedra (Bolivie). Une comparaison est effectuée entre le *kantu* polyphonique et le *chilli* monodique au niveau des instruments utilisés, du contexte de jeu et des différents éléments d'analyse musicale. D'autre part, la musique kallawaya est étudiée dans un ensemble plus vaste, pour relever d'éventuelles correspondances ou différences avec la musique andine, cela à travers le contexte social, symbolique et religieux.

Marine FERRERO, *Paramentique et modernité : le renouveau du vêtement liturgique des années 1900 au concile Vatican II. Une première approche*. Vol. 1 : *Texte*, 135 p. ; vol. 2 : *Figures*, 127 p., 126 fig. et 1 dévédérom (option Art contemporain ; directeur : M. A. Dierkens).

Suite à un premier chapitre historique (fixation et évolution du vestiaire sacerdotal de l'Antiquité au XIX^e siècle), la présente étude démontre l'influence de la modernité artistique des années 1930 et 1950 (Art Déco, abstraction) dans le domaine de la paramentique. Au-delà du travail des chasubliers indépendants et des ateliers monastiques, plusieurs artistes renommés (Dufy, Matisse, Manessier) apportent leur contribution au renouveau du vêtement liturgique. Le contexte économique difficile – 1905, climat d'après-guerre – abolit l'opulence du décor et introduit l'usage de matériaux modestes. La volonté accrue de dépouillement cultuel, en outre, favorise un courant de simplification, qui s'accroît suite à la Seconde Guerre mondiale. Le dernier chapitre, consacré au Concile Vatican II, démontre l'impact restreint des réformes liturgiques sur le vêtement sacerdotal.

Marie GODART, *L'image dans l'image : les représentations des statues de la Vierge Marie dans les miniatures des XIII^e-XIV^e siècles*. Vol. 1 : *Texte*, 106 p. ; vol. 2 : *Catalogue*, 95 p., 85 fig. (option Moyen Âge ; directeurs : Mme J. Leclercq-Marx et M. J.-M. Sansterre).

La présente étude tente de montrer la variété des domaines dans lesquels ce genre d'images apparaît ainsi que leurs caractéristiques contextuelles. Les rôles des représentations des statues de Marie seront déterminés, notamment par les rapports qu'elles entretiennent avec le texte et en fonction du ou des message(s) qu'elles transmettent aux lecteurs. L'intérêt est de comprendre les liens tissés entre l'image et son prototype en réunissant un corpus d'images inédit. L'ensemble de ces données permet de mieux comprendre la dévotion des fidèles des XIII^e et XIV^e siècles à l'égard des images sculptées de Notre-Dame et donc d'affiner notre compréhension du culte marial en France et en Angleterre.

Jennifer GONISSEN, *Les collections inédites du XIX^e siècle de la Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire*. Vol. 1 : *Historique-Étude des collections-Discussion*, 124 p. ; vol. 2 : *Matériel identifié, Annexes*, 81 p., 5 annexes (option Pré- & Protohistoire, finalité Spécialisée ; directrice : Mme R. Orban).

À l'Institut royal des Sciences naturelles de Belgique ainsi qu'au Laboratoire d'Anthropologie et de Génétique humaine de l'ULB est conservée une partie des collections de la Société d'Anthropologie de Bruxelles (SAB), constituées dès 1882. Ces collections, majoritairement ostéologiques, sont dépourvues d'informations sur leur contexte de découverte et d'étude et sont non inventoriées. Le but de ce travail vise à la ré-identification du matériel et à déterminer s'il a été publié au moment de la constitution de ces collections, par le biais de la lecture du *Bulletin* créé par la SAB dès sa fondation. Après avoir mené des comparaisons entre les informations relevées dans le *Bulletin* et le contenu de ces collections, nous avons pu retrouver l'identité contextuelle d'une partie du matériel et ainsi cerner la valeur qu'il a pu avoir à l'époque de son intégration dans les collections. Il s'agit également de constater de quelle manière il est conservé. Enfin, une discussion est lancée sur les problématiques techniques et éthiques liées à la conservation de restes ostéologiques humains dans les institutions scientifiques.

Dounia HANDIS, *Les peintures murales mayas*. Vol. 1 : *Texte*, 158 p., 12 annexes ; Vol. 2 : *Figures*, support multimédia, 12 fichiers, 322 figures (option Amérique précolombienne ; directeurs : M. P. Eeckhout & Mme S. Peperstraete).

Ce mémoire propose une analyse des styles formels et iconographiques de douze peintures murales situées dans douze villes différentes de la région maya (San Bartolo (Petén, Guatemala), Uaxactún (Petén, Guatemala), Río Azul (Petén, Guatemala), Xelhá (Quintana Roo, Mexique), Bonampak (Chiapas, Mexique), Mul-Chic (Yucatán, Mexique), Cacaxtla (Tlaxcala, Mexique), Chichén Itzá (Yucatán, Mexique), Cobá (Quintana Roo, Mexique), Mayapán (Yucatán, Mexique), Tulum (Quintana Roo, Mexique), Santa Rita (District de Corozal, Belize)). Les peintures sélectionnées datent des trois grandes périodes de la culture maya (préclassique, classique et postclassique). Cette approche permet de mettre en évidence l'évolution de la forme des peintures murales, mais également de leur iconographie. Elle indique ainsi que cet art ne s'est pas développé de manière linéaire, mais qu'il s'est enrichi via des interactions entre les zones mayas et le Mexique central. Ces analyses sont précédées de chapitres introductifs permettant d'appréhender au mieux la civilisation maya ainsi que la peinture murale qu'elle engendra.

Isabelle HANSSEN, *Le rapport entre l'image photographique et l'image filmique dans l'œuvre de Raymond Depardon*. Vol. 1 : *Texte*, 100 p., *Bibliographie*, 21 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 137 p., *Liste des descriptions matérielles*, 7 p., *Illustrations*, 95 fig., *Glossaire*, 12 p., 5 annexes, 23 p. (option Art contemporain ; directrice : Mme D. Leenaerts).

La rédaction de ce mémoire a été motivée par des interrogations sur les rapports qu'entretiennent l'image fixe et l'image en mouvement. Néanmoins, comme l'indique l'intitulé de ce mémoire, ces notions sont ici étudiées dans un cadre plus spécifique, à savoir le rapport entre l'image photographique et l'image filmique dans l'œuvre de Raymond Depardon (né en 1942, à Villefranche-sur-Saône, en France). Cinéaste autant que photographe, ce dernier met l'image fixe et l'image en mouvement au service d'une écriture unique, d'une interrogation permanente sur l'éthique et le rôle du reportage. Ce n'est, en effet, qu'en proposant une analyse esthétique de certains aspects de ces films, confrontés aux productions photographiques, que nous pourrions identifier les caractéristiques communes ainsi que les divergences qui se dégagent de l'œuvre du photographe cinéaste.

Christian LAUWERS, *L'importance de Syracuse aux VI^e et V^e siècles avant notre ère jugée sur la production et la circulation de son monnayage*. 1 vol., 123 p., dont 5 pl. d'ill. (option Antiquité ; directeur : M. F. de Callataÿ).

Après un premier chapitre consacré à une mise en contexte historique et numismatique, le chapitre suivant passe en revue et met en tableaux toutes les études de coins des monnayages siciliens de la période considérée, afin d'établir la production monétaire des cités grecques et carthaginoises de Sicile. La circulation monétaire dans l'île, estimée à partir des trésors, des monnaies de fouille et des surfrappes, et mise en cartes, fait l'objet du troisième chapitre. En conclusion, la primauté de la cité de Syracuse dans sa zone géographique semble bien établie, de l'époque des Déinoménides à celle de Denys l'Ancien.

Nathalie LESSENS, *Réinterprétation du matériel de l'Âge du Fer au « Trou de l'Ambre » à Éprave (Province de Namur)*. Vol. 1 : *Texte*, 106 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 52 p. (option Archéologie et arts du monde ; directeur : M. E. Warmenbol).

Ce mémoire a pour objectif de réexaminer le matériel du Trou de l'Ambre à la lumière des découvertes qui ont précédé la publication de M.-E. Mariën. En particulier, celles des sanctuaires picards suggèrent la possibilité d'une interprétation sacrée des lieux. Le mémoire présente d'abord une remise en contexte du site. Ensuite, une analyse complète du matériel réalisée par des comparaisons typo-stylistiques. Finalement, les ossements d'animaux et humains sont étudiés afin de remettre en question l'hypothèse du « massacre » envisagée par M.-E. Mariën.

Manon MAGOTTEAUX, *Les peintures murales de l'église Notre-Dame de Vervins (XVI^e-XVII^e siècles) dans le contexte de la peinture murale dans les anciens Pays-Bas*. Vol. 1 : *Texte*, 108 p. ; vol. 2 : *Illustrations et Annexes*, 181 p., 197 fig., 8 annexes (option Temps modernes ; directeur : M. D. Martens).

Une première partie s'efforce d'appréhender au mieux l'espace qui abrite les œuvres, tandis que la suite du travail cherche à établir une corrélation entre les réalisations murales de Notre-Dame et la production artistique de la fin du XVI^e siècle dans les anciens Pays-Bas. Par la suite, le cycle est présenté et analysé au point de vue de sa disposition au sein de l'édifice et des scènes qu'il illustre. Il s'est agi de présenter les différents indices permettant de retracer une chronologie de la réalisation de ces œuvres, tandis que d'autres pistes permirent d'imaginer un « profil » de l'artiste réalisateur. Pour clôturer cette étude, nous avons analysé la technique utilisée et les deux restaurations dont le cycle fit l'objet.

Barbara METCALF, *Étude sur les boutiques de Pompéi : essai de reconstitution à partir de l'analyse des tabernae du Forum*. Vol. 1 : *Texte*, 89 p. ; vol. 2 : *Figures et catalogue*, 95 p. (option Antiquité ; directrice : Mme C. Evers).

Le mémoire se propose de réaliser une étude du développement urbanistique d'un secteur du site archéologique de Pompéi, à savoir le *forum* et certaines rues contiguës, en se concentrant sur les infrastructures à caractère économique ainsi que sur le rôle de l'économie dans le façonnage du paysage urbain. Le premier chapitre est consacré à l'historiographie du sujet et il est articulé autour de deux points principaux, les études sur les infrastructures ainsi que les activités économiques et la bibliographie disponible pour le secteur objet de mon analyse. Le chapitre suivant expose la méthodologie de recherche et les problématiques affrontées et, enfin, le dernier chapitre présente les conclusions, divisées en observations à caractère général et reconstruction diachronique du secteur étudié.

Noémie NICOLAS, *Les amphores dans les milieux ruraux de la Cité des Tongres à l'époque impériale. Synthèse des données et étude de quelques cas particuliers*. Vol. 1 : *Textes*, 124 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 81 p., 102 fig., 39 pl. (option Antiquité, finalité approfondie ; directeur : M. L. Tholbecq).

Ce mémoire fait le point sur la connaissance des échanges de produits transportés en amphore et de leur consommation en Gaule Belgique et apporte des éléments nouveaux sur les importations et les productions régionales d'amphores dans les milieux ruraux de la *Civitas Tungrorum*. La diversité des amphores en milieu rural y est démontrée, en comparaison avec les villes et les agglomérations secondaires, à partir du territoire des Tongres. Cette étude se base à la fois sur du matériel publié et sur l'analyse de plusieurs cas particuliers souvent inédits, situés dans l'Entre-Sambre-et-Meuse. Il apparaît clairement que l'huile de Bétique et le vin gaulois inondent le marché, mais on retrouve aussi notamment des amphores à vin italiennes et orientales ainsi que des amphores à poisson méditerranéennes.

Magali ROBA, *La place du Creswello-Hambourgien dans le Paléolithique final du Nord-Ouest européen. La question des pointes à dos et des pointes à cran dans les assemblages de Belgique et des environs*. Vol. 1 : *Texte*, 113 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 112 p., 83 fig. (option Pré- Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen).

En Europe du Nord-Ouest, le début du Tardiglaciaire est marqué par la recolonisation des terres septentrionales, désertées pendant le dernier maximum glaciaire, et par une augmentation démographique. Des entités culturelles (Magdalénien, Creswellien, Hambourgien) ont été définies anciennement sur la base de leurs productions lithiques. En fonction des divergences et des convergences que présentent ces productions, des zones frontalières et des faciès typologiques (Creswello-Hambourgien, Creswello-Tjongerien) ont été individualisés. Notre étude reconsidère la pertinence de ces entités et faciès typologiques. Au vu des recherches les plus récentes, nous avançons que, parmi les gisements du Paléolithique final ancien de Belgique et des régions avoisinantes, certains peuvent être rassemblés dans le techno-complexe magdalénien (*sensu lato*) et témoignent du processus d'azilianisation.

Tatiana STELLIAN, *L'usage des plantes à Pachacamac : une approche archéo- et ethnobotanique*. Vol. 1 : *Texte*, 159 p. ; cédérom : *Figures et annexes*, 22 fig., 11 annexes (option Amérique et Asie anciennes ; directeur : M. P. Eeckhout).

Ce travail s'intéresse aux restes archéobotaniques découverts dans des tombes de Pachacamac par le projet Ychsma. Après avoir établi les identifications de chacun d'eux, une analyse sur la base de la fréquence et de la présence ou absence des restes est effectuée afin de déterminer la signification que ces offrandes végétales ont pu avoir. Avant cela, une description de la région d'étude, un aperçu critique des fouilles entreprises sur le site depuis 1993, un commentaire sur l'usage actuel du terme « Ychsma » et un exposé des différentes méthodes et analyses archéobotaniques sont présentés afin de familiariser le lecteur avec le lieu d'étude et la science archéobotanique.

Olivier TOUZÉ, *Le Noaillien est-il un faciès culturel ?* Vol. 1 : *Texte*, 117 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 92 p., 63 fig. (orientation Préhistoire-Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen).

Ce travail s'intéresse au Noaillien, une entité associée à la phase dite moyenne de la paléo-culture gravettienne (28 000-23 000 BP) dans une partie de l'Europe occidentale. La première partie de l'étude présente l'évolution du concept de Noaillien depuis un demi-siècle et souligne son lien avec une autre entité : le Rayssien. Ces deux ensembles sont ensuite caractérisés aux plans géographique et chronologique. La seconde partie est consacrée

aux spécificités de leurs industries lithiques. Les données typologiques disponibles sont examinées et une analyse technologique de la production lamellaire de deux gisements du Sud-Ouest français est présentée. Les résultats obtenus conduisent à préciser la définition du Noaillien et du Rayssien et à repenser la culture matérielle des populations du Gravettien moyen.

Jean VANDEN BROECK-PARANT, *Les faubourgs d'Athènes entre les VI^e et IV^e siècles av. J.-C.* Vol. 1 : *Texte*, 155 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 43 annexes, dont catalogues et cartes correspondantes (option Antiquité ; directeur : M. D. Viviers).

Le travail consiste en un catalogage et une cartographie minutieux des différentes fouilles exécutées aux abords immédiats des murs thémistocléens de la ville ainsi qu'au Pirée. Le résultat de cette étude est présenté quartier par quartier (l'Académie et le Kerameikos, le Nord et l'Est, le Sud-Est, le Sud-Ouest et le Pirée), selon une approche d'abord analytique puis synthétique, afin de définir la nature des faubourgs athéniens et les spécificités de chaque quartier. Les sources épigraphiques et littéraires anciennes, mais aussi les récits de voyageurs des XVIII^e et XIX^e siècles, ont été largement sollicités pour tenter d'approcher au plus près le paysage suburbain d'Athènes aux VI^e, V^e et IV^e siècles. L'étude des données soulève plusieurs problématiques, comme la difficulté de définir les notions de quartier ou de faubourg, la question de la mixité fonctionnelle des quartiers (nécropoles, ateliers, sanctuaires,...), l'importance de l'environnement naturel et des axes routiers ou l'hypothèse d'une politique d'urbanisme pour les faubourgs. Le tout est abordé d'un point de vue diachronique, la période étudiée s'étendant sur environ trois siècles.

Bérenghère VAN DER STRATEN WAILLET, *Jane Evelyn Atwood : une démarche photographique singulière qui s'inscrit dans l'histoire de la photographie sociale.* Vol. 1 : *Texte*, 90 p. ; vol. 2 : *Annexes et illustrations*, 112 p. (orientation contemporain ; directeur : Mme. D. Leenaerts).

Ce mémoire a pour objet d'analyser l'œuvre de la photographe Jane Evelyn Atwood, dont le fil rouge est incontestablement une fascination pour les « mondes clos », des hommes et des femmes souvent exclus de la société par leurs différences. En utilisant le médium photographique, Atwood tente une certaine réinsertion sociale de ces individus. Les ouvrages principaux de cette photographe « humaniste » sont analysés en détail, tant d'un point de vue stylistique que textuel (une place importante étant également accordée aux textes dans les ouvrages d'Atwood), mais aussi dans un troisième contexte, celui de l'exposition.

Dorian VANHULLE, *La pierre et le pouvoir dans l'Égypte prédynastique. Étude du lapis-lazuli, de l'obsidienne, de la turquoise et de l'améthyste en contexte prédynastique.* Vol. 1 : *Texte*, 136 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 84 p., 16 fig., 4 fiches techniques, 4 listes d'inventaire (option Archéologie égyptienne ; directeur : M. L. Bavay).

Ce travail vise à établir les liens unissant l'utilisation de pierres rares et lointaines au développement du pouvoir en Égypte prédynastique. Parmi ces matériaux de prestige figurent le lapis-lazuli, l'obsidienne, la turquoise et l'améthyste. Sur la base d'un inventaire exhaustif, les contextes de répartition chronologique et géographique de chacune de ces roches sont analysés ainsi que les modalités d'approvisionnement. Leur implication sociale est également approchée. Cette étude permet de mieux comprendre l'évolution de la société égyptienne prédynastique vers un État pharaonique et de mettre en avant l'existence, dès le IV^e millénaire, de « réseaux » d'échanges complexes et s'étendant sur de très longues distances.

Nelly VENANT, *La céramique non tournée dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, du I^{er} au IV^e siècle ap. J.-C.* Vol. 1 : *Texte*, 124 p. ; vol. 2 : *Catalogue, planches, cartes, plan et annexes*, 83 p., 27 pl., 2 cartes, 1 plan, 13 annexes (option Antiquité ; directeur : M. E. Warmenbol).

Ce travail avait pour objectifs, premièrement, de définir une typologie de la céramique non tournée, deuxièmement, d'en esquisser une typo-chronologie et, troisièmement, de déterminer les fonctions possibles de ce matériel. Cette étude prend principalement appui sur l'abondant matériel fourni par le site de la villa gallo-romaine des « Bruyères » (Treignes, Viroinval, province de Namur). Le matériel provenant d'autres sites de l'Entre-Sambre-et-Meuse est venu compléter le corpus. La première partie du mémoire reprend un état de la recherche et présente brièvement les différents contextes archéologiques de référence. La seconde partie constitue l'étude de la céramique non tournée proprement dite. Elle comprend une observation des caractéristiques physiques et techniques de la production, une analyse des décors et traitements de surface, un exposé de la terminologie utilisée et, enfin, un essai de typo-chronologie. Ce mémoire a ainsi pu mettre en évidence quelque quarante-huit formes en céramique non tournée et proposer une datation qui reste cependant encore à préciser. Il a également révélé la singularité, l'originalité et la variété de cette production jusqu'alors peu connue.

Luc VERMEULEN, *Étude du langage musical de Genesis par l'analyse d'un album : A Trick of the Tail*. Vol 1 : *Analyses*, 116 p. ; vol. 2 : *Annexes et transcriptions*, 130 p., 29 exemples, 4 fig. (option Musicologie ; directeur: M. W. Corten).

L'objet de ce travail consiste en la transcription et en l'analyse de l'album *A Trick of the Tail* (1976) de Genesis afin d'établir des observations sur les grandes caractéristiques stylistiques de l'écriture musicale du groupe à un moment trouble de son histoire, marquée par le départ du chanteur Peter Gabriel et par le début de la « période Collins ».

Après l'exposition des méthodes de transcription et d'analyse utilisées au cours de l'étude et après une brève présentation du contexte stylistique et historique de la réalisation de l'album, chacun des morceaux de l'album est analysé. Les observations issues de ces analyses sont ensuite récapitulées dans le dernier chapitre, selon un ordonnancement par caractéristique musicale : orchestration et timbre, structure, harmonie, mélodie, rythme et texte.

Kimberley WATT, *Les structures de stockage en Égypte pharaonique*. Vol 1 : *Texte*, 150 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 5 fig., 92 pl. (option Antiquité ; directeur : M. L. Bavay)

Pilier de l'économie égyptienne, le stockage est appréhendé à travers ses mécanismes, ses institutions et ses structures, de l'Ancien Empire au Nouvel Empire. La visualisation de ces structures, généralement en brique crue, se construit ensuite au travers de l'étude des sources archéologiques, des représentations figurées et des modèles. Basée sur des publications et des fouilles antérieures, l'analyse de ces structures a permis de déceler une évolution dans les types de structures de stockage et d'en dresser un panorama à travers l'Égypte pharaonique. Il en est ressorti que trois types de structures de stockage ont existé, visibles dans les différentes sources : les structures de stockage circulaires à dôme, celles à chambres carrées et celles à chambres rectangulaires et couverture voûtée.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DES CORPS
ACADÉMIQUE ET SCIENTIFIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET
L'ARCHÉOLOGIE (2010 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Claudine BAUTZE-PICRON

- *The Jewelled Buddha from India to Burma. New considerations*, New Delhi/Kolkata, Sanctum Books/Centre for Archaeological Studies & Training, Eastern India, 2010 (= 6th Kumar Sarat Kumar Roy Memorial Lecture), 186 p., 177 figs.
- *The Buddha and his emaciated Demons*, dans *Berliner Indologische Studien*, 19, 2010, p. 87-122 (<http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00550258/fr/>).
- *Jewels for a King – Part I*, dans *Indo-Asiatische Zeitschrift*, 14, 2010, p. 42-56 (<http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00550774/fr/>).
- *Pugan: Simiao jianzhu yu bihua*, dans S. LINGPING (éd.), *Gugong xueshu jiangtanlu*, 1, Pékin, Forbidden City Publishing House (Zijincheng chubanshe), p. 325-337 (= *Pagan, monuments and murals*, dans *Academic Salon in Forbidden City*, Pékin, Forbidden City Publishing Press) (en chinois).
- *The birth of the Buddha, a visual pattern in the iconographies of the Târâ and Avalokiteshvara*, dans C. CUEPPERS, M. DEEG & H. DURT (éds.), *The birth of the Buddha. Proceedings of the seminar held in Lumbini, Nepal, October 2004*, Lumbini, Lumbini International Research Institute, 2010, p. 193-237.
- Marseille, Burma Studies Conference, 6-9 juillet 2010 ; organisation de la section *At the crossroad of cultures: The arts of Burma* ; communication : *Murals in Pagan: Between India and China* (www.niu.edu/burma/conferences/2010/index.asp).
- Berlin, Institute of Ancient Near Eastern Archaeology at the Free University of Berlin, Ethnological Museum et German Archaeological Institute (DAI), 13th International Conference of the European Association of Southeast Asian Archaeologists, *Crossing borders in Southeast Asian archaeology*, 27 septembre - 1^{er} octobre 2010 ; communication : *Unpublished pre-Angkorian jewellery and its Indian prototypes* ; participation active : visite guidée des réserves d'art du Sud-Est asiatique du Musée d'Art asiatique organisée pour les participants de la conférence (<http://euraseaa.userpage.fu-berlin.de/>).

Laurent BAVAY

- *Fumer comme un Turc. Les pipes ottomanes provenant de la TT 29 à Cheikh Abd el-Gourna*, dans : E. WARMENBOL & V. ANGENOT (éds.), *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, Bruxelles, 2010 (= *Monumenta Aegyptiaca*, 12 ; série *Imago*, 3), p. 25-46.
- *La tombe perdue du substitut du chancelier Amenhotep. Données nouvelles sur l'organisation spatiale de la nécropole thébaine*, dans *Bulletin de la Société française d'Égyptologie* 177-178, 2010, p. 23-43.
- (avec D. Vitali & R. Roncador) *Le quartier du Parc aux Chevaux PC 14*, dans *Recherches sur le Mont Beuvray et son environnement. Programme triennal 2009-2011. Rapport intermédiaire 2009*, Bibracte EPCC, Glux-en-Glenne, 2010, p. 91-133.
- Louqsor, Musée de la Momification, Conseil suprême des Antiquités de l'Égypte, cycle de conférences, 23 janvier 2010 ; présentation des travaux menés par l'ULB : *The tomb of Amenhotep, discovery of a Theban 'Lost Tomb' in Sheikh Abd el-Qurna*.

- Paris, Société française d'Égyptologie, 23 juin 2010 ; présentation des travaux menés par l'ULB : *La tombe perdue du substitut du chancelier Amenhotep. Données nouvelles sur l'organisation spatiale de la nécropole thébaine.*

- Louqsor (Égypte), direction de la douzième campagne de la Mission archéologique du CREA-Patrimoine dans la nécropole thébaine à Cheikh Abd el-Gourna, 2 janvier – 4 février 2010. Durant cette campagne, l'équipe de l'ULB a poursuivi l'exploration de la tombe C.3 du substitut du chancelier Amenhotep, (re)découverte en 2009.

- Bibracte (Bourgogne, France), codirection de la campagne de fouille menée par l'ULB sur l'*oppidum* de Bibracte, dans le cadre du Centre archéologique européen du Mont Beuvray, 11 juillet – 7 août 2010. Cette fouille, réalisée en collaboration avec l'Université de Bologne, porte sur la structure PC 14 du Parc aux Chevaux, au centre de la ville gauloise. Il s'agit de l'un des chantiers-école proposés par le CREA-Patrimoine aux étudiants en HAA inscrit en BA2.

Thomas BRISART

- Oxford, University of Oxford, Greek Archaeology Group Seminar, mai 2010 ; communication : *Wild goats and the Polis. About the use of Orientalizing Art in Kameiros, Rhodes during the Archaic Period.*

- Londres, Institute of Classical Studies, mai 2010 ; conférence: *Material evidence for trade in the Archaic Period : The dissemination of painted pottery.*

Marie CORNAZ

- *Les ducs d'Arenberg et la musique au XVIII^e siècle. Histoire d'une collection musicale*, Turnhout, Brepols (version remaniée du mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique le 22 novembre 2008), 2010, 267 p.

- *Raymond Moulaert*, dans *Nouvelle Biographie nationale*, 10, 2010, p. 295-297.

- *Deux arias de l'opéra perdu L'inganno trionfante in amore rv 721 et autres découvertes vivaldiennes dans les archives privées de la famille d'Arenberg à Enghien*, dans C. BALLMAN & V. DUFOUR (éds.), « *La la... Maître Henri* ». *Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 341-346.

- *The discovery of Joseph Haydn's original manuscript of the pieces Hob. XIX:1 and Hob. XIX:2*, dans *Haydn-Studien*, 10, 2010, p. 17-24.

- *Gevaert et la Belgique et François-Auguste Gevaert dans les collections de la Bibliothèque royale de Belgique*, dans *François-Auguste Gevaert* (= Actes du colloque international, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique), *Revue belge de Musicologie*, 64, 2010, p. 183-185 et 233-243.

- *La bibliothèque musicale du pianiste Charles Scharrès : histoire d'un fonds*, dans D. Herlin, C. Massip, J. Duron & D. Fabris (éds.), *Collectionner la musique : histoires d'une passion. Actes du colloque international, Royaumont (France) 10-11 octobre 2008*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 257-274.

- Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, International Musicological Society, colloque international *The musical heritage of Brussels*, 28 mai 2010 ; communication : *Le fonds Marc Danval de la Bibliothèque royale de Belgique.*

Manuel COUVREUR

- Édition (avec V. DUFOUR) de *La Monnaie entre-deux-guerres*, Bruxelles, Cahiers du GRAM, 2010, 399 p.

Pierre DE MARET

- Préface, dans P. LAVACHERY, S. MCEACHERN, T. BOUIMON & C. MBIDA MINDZIE, *Komé-Kribi. Rescue archaeology along the Chad-Cameroon oil pipeline, 1994-2004* (= *Journal of African Archaeology. Monograph Series 4*), Francfort-sur-le-Main, Africa Magna Verlag, 2010, p. 1-3.

- Dakar, 13th Congress of the Panafrican Archaeological Association for Prehistory and Related Studies, 1-6 novembre 2010 ; communication : *L'archéologie du développement en Afrique : un nouveau développement pour l'archéologie de l'Afrique*.

- Université de Provence-Aix-Marseille, Laboratoire méditerranéen de Préhistoire Europe-Afrique, 22 avril 2010 ; séminaires : *La métallurgie du cuivre et les croisettes en Afrique centrale* et *Le dieu égyptien Seth : bête chimérique ou animal d'Afrique ?*

Brigitte D'HAINAUT-ZVÉNY

- *Le pale d'altare decorate a rilievo nei Paesi Bassi tra la fine del XV sec. e l'inizio del XVI. Ragione, forma e funzione*, Rome, Aracne Editrice, 2010.

- *Des performances changeantes. Petit essai sur l'évolution des rapports au sacré à travers les retables gothiques, renaissants et baroques*, dans A. DIERKENS et al. (éds.), *Les performances de l'image* (= *Problèmes d'Histoire des Religions*), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, p. 87-99.

- *Des familles spirituelles. Fréquence et importance des représentations des thèmes de parenté dans les retables d'autel de la fin de l'époque gothique*, dans *Mélanges en l'honneur d'André Vanrie*, Bruxelles, AGR, 2010, p. 149-166.

- *Elle est retrouvée, quoi ? L'Éternité* (texte d'introduction au catalogue de l'exposition de peinture présentée par Meiling PENG à Pékin au Nanmu Studio, août 2010 ; édition trilingue français, anglais et chinois) , Pékin, Nanmu studio, 2010, p. 20-23.

- Bruxelles, ULB & MRAH, Grand auditorium des Musées royaux d'Art et d'Histoire, colloque international *Parures, bijoux et ornements. Histoires d'un art de faire corps et de faire sens*, 25-26 mars 2010 ; organisation.

- Bruxelles, ULB, MRAH & IRPA, Grand auditorium des Musées royaux d'Art et d'Histoire, colloque international « *Machinae spirituales* ». *Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux. Mise en contexte européen et contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, 18-19 novembre 2010 ; organisation.

- Paris, INHA, colloque du RILMA *L'Allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, 27-29 mai 2010 ; communication : *L'iconographie des retables et l'interprétation allégorique des rituels liturgiques*.

- Bruxelles, ULB, URT « Image et culture visuelle », colloque international *Image et prototype*, 7-9 octobre 2010 ; communication : « *Manducatio spiritualis* ». *La tentation d'un contact d'essence à essence dans les pratiques dévotionnelles du XV^e siècle flamand*.

- Bucarest, Universités de Lille 3 & de Bucarest & New Europe Collège de Bucarest, colloque *Matérialités et immatérialités de l'église*, 22-23 octobre 2010 ; communication : *Matérialités et immatérialités des retables d'autels gothiques*.

Alain DIERKENS

- (avec G. DECLERCQ) *De abdij van Sint-Pieters in Gent als hoogadellijke begraafplaats*, dans M.-C. LALEMAN et al. (éds.), *Onder het Sint-Pietersplein, Gent. Van hoogadellijke begraafplaats tot parking*, Gand, 2010, p. 114-133.
- *Saint Hubert, patron des chasseurs et guérisseur de la rage*, dans P. GEORGE (éd.), *De reliquiis. À propos de reliques et de reliquaires de saints. About Relics and Reliquaries of Saints*. Liège, Trésor de la cathédrale, 2010 (= *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, 102-112), p. 39-46 (article paru simultanément – même titre mais iconographie légèrement différente – dans *Bloc-Notes (du) Trésor de la cathédrale de Liège*, 23, 2010, p. 3-10).
- *De Vouillé à Poitiers : quelques mots de conclusions*, dans L. BOURGEOIS (éd.), *Wisigoths et Francs. Autour de la bataille de Vouillé (507). Recherches récentes sur le Haut Moyen Âge dans le Centre-Ouest de la France. Actes des XXVIII^e Journées internationales d'Archéologie Mérovingienne, Vouillé et Poitiers, 28-30 septembre 2007*. Saint-Germain-en-Laye, Association Française d'Archéologie Mérovingienne, 2010 (= *Mémoires publiés par l'AFAM*, 22), p. 301-308.
- *Des objets orientaux en Hainaut à l'époque mérovingienne ? Un constat de carence*, dans M.-C. BRUWIER, B. GOFFIN & G. DOCQUIER (éds.), *Mémoires d'Orient. Du Hainaut à Héliopolis*, Mariemont, Musée royal de Mariemont, 2010, p. 67-71.
- (avec L.-A. FINOULST & S. LAMBOT) *Middleleeuwse verering van de heilige Dimpna in Geel*, dans *Geschiedenis der Geneeskunde*, 14(2), 2010, p. 115-126.
- *Cantatorium Sancti Huberti*, dans R. G. DUNPHY (ed.), *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*, Leiden-Boston, Brill, 2010, p. 243.
- *Notes biographiques sur saint Amand, abbé d'Elnone et éphémère évêque de Maastricht († peu après 676) et Chrodara est-elle d'origine aquitaine ? Note sur le dossier hagiographique de sainte Ode d'Amay*, dans E. BOZOKY (éd.), *Saints d'Aquitaine. Missionnaires et pèlerins du Haut Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 63-80 et 173-188.
- *Caroling-ki no shikyo capitulalia-sono-seikaku, shatei, denpan* [« Les capitulaires épiscopaux carolingiens : nature, portée et diffusion », trad. Sakae Tange] et *Childeric to Clovis. Rekishijyojutsu, koukogaku, Bunshosakusei* [« Childéric († 481) et Clovis († 511). Histoire, archéologie et production de documents écrits », trad. Atsushi Okazaki], dans *Seioh Chusei Bunsho no Shiryoronteki Kenkyu* [Historical Study of West-European Medieval Documents], 22(3), 2010, p. 5-12 et 13-23.
- *Brioude aux temps carolingiens : un colloque, un bilan, des perspectives nouvelles*, dans A. DUBREUCQ, C. LAURANSON-ROSAZ & B. SANIAL (éds.), *Brioude aux temps carolingiens. Actes du colloque international organisé par la ville de Brioude, 13-15 septembre 2007*, Le Puy-en-Velay, Société académique du Puy et de la Haute-Loire, 2010, p. 439-445.
- (avec D. GUILARDIAN) *Actes princiers et naissance des principautés territoriales : du duché de Basse-Lotharingie au duché de Brabant (XI^e-XIII^e siècles)*, dans *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, 176(2), 2010 [= T. DE HEMPTINNE & J.-M. DUVOSQUEL (éds.), *Chancelleries princières et scriptoria dans les anciens Pays-Bas, X^e-XV^e siècles. Vorstelijke kanselarijen en scriptoria in de Lage Landen, 10^{de} – 15^{de} eeuw*], p. 245-260.
- *Blesle (Haute-Loire), Château des Mercœur, colloque*, dans le cadre de *Cluny 2010. 1100^e anniversaire de l'abbaye de Cluny, 910-2010, La place et le rôle des femmes dans l'histoire de Cluny*, 23-24 avril 2010 ; communication : *La réception des observances clunisiennes dans les abbayes de femmes au Moyen Âge. Le cas de l'abbaye de Forest (Bruxelles) vers 1100*.

- Liège, Archives de l'Évêché de Liège, colloque *Les mandements des princes-évêques de Liège*, 28 mai 2010 ; communication : *Réflexions sur la date et la nature des « capitulaires épiscopaux » de Gerbaud et de Walcaud (premier quart du IX^e siècle)*.
- Liège, Grand Curtius, 13^{es} Journées mosanes, *Des Gallo-Romains au Haut Moyen Âge. Formation d'une culture*, 19 août 2010 ; conférence : *Les fondations religieuses altomédiévales du pays mosan*.
- Lyon, Centre d'Histoire médiévale de l'Université Jean-Moulin Lyon III, colloque *Normes et hagiographie dans l'Occident médiéval, V^e-XVI^e siècles*, 4-6 octobre 2010 ; présidence (avec M. GAILLARD) de la journée du 4 octobre, consacrée aux *Intentions normatives de l'hagiographie ; Conclusions*.
- Luxembourg, Université du Luxembourg, XVI^e Journées lotharingiennes = XXXI^e Journées internationales d'Archéologie mérovingienne, *Épigraphie, archéologie et histoire de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Âge (IV^e-IX^e siècle). L'actualité de l'archéologie du Haut Moyen Âge au Luxembourg et dans la Grande Région*, 14-17 octobre 2010 ; organisation (avec P. PÉRIN & H. PETTIAU) ; allocution de bienvenue et présidence de la session du vendredi 15 octobre consacrée à *L'épigraphie comme écriture et vecteur de culture et de croyance*.
- Toulouse, Université de Toulouse le Mirail, colloque *Romania Gothica III : les aristocraties provinciales d'Occident et les Barbares. Signes et expressions d'identités*, 29-30 octobre 2010 ; communication (avec P. PÉRIN) *Francs et Wisigoths en Belgique Seconde sous Childéric et Clovis : histoire et archéologie*.
- Diekirch, Nouvelle salle des fêtes du complexe scolaire de la Ville de Diekirch, manifestations dans le cadre du 750^e anniversaire de l'affranchissement de la Ville de Diekirch, 11 novembre 2010 ; conférence : *Quel avenir pour nos cimetières ? Réflexions sur la préservation du patrimoine funéraire des XIX^e et XX^e siècles*.
- Lille, Université de Lille III (IRHis – UR CRS 8529), Journées d'études sur *L'empreinte chrétienne en Gaule, de la fin du IV^e au début du VIII^e siècle*, 3 décembre 2010 ; *Conclusions* de la journée consacrée à *L'influence chrétienne sur les normes et les comportements sociaux*.
- Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 23^e Journée d'études du Réseau des Médiévistes belges de Langue française, *Un Moyen Âge remémoré*, 10 décembre 2010 ; conférence introductive : *Réflexions sur l'instrumentalisation contemporaine de la période médiévale*.
- Membre du jury de la thèse d'Habilitation (dossier d'HDR / Habilitation à Diriger des Recherches) d'Isabelle CARTRON, *De la restitution des funérailles à l'organisation des espaces funéraires : stratégies, représentations, mémoires (IV^e-XII^e siècle)* (dir. P. ARAGUAS & J. BURNOUF ; Université de Bordeaux III, 1^{er} décembre 2010).
- Président de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, depuis le 29 mars 2010.
- Membre du Conseil d'administration de l'Association française d'Archéologie mérovingienne, réélu en 2010.
- Membre du comité scientifique du colloque international *Normes et hagiographie dans l'Occident médiéval, V^e-XVI^e siècles* (Lyon, Université Jean Moulin-Lyon III, Centre d'Histoire médiévale UMR 599, 4-6 octobre 2010).
- Membre du comité scientifique de l'exposition *Entre le Paradis et l'Enfer : mourir au Moyen Âge / Tussen Hemel en Hel : sterven in de Middeleeuwen* (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 2 décembre 2010 – 24 avril 2011).

- Entretien (et séquence) avec C. BOULANGIER autour des fouilles de l'abbaye de Nivelles : *Ma Terre*, 2. *Dans les secrets des abbayes* (RTBF télévision, La Une, 19 septembre 2010) et DVD (RTBF et Institut du Patrimoine wallon, film réalisé par A. VAN WEYENBERGH & J. DE WAELE, produit par C. BOULANGIER) (Cf. aussi *L'abbaye ensevelie* et *Quatrièmes propos d'étape*, dans V. DEJARDIN & C. BOULANGIER, *Ma terre. Dans le secret des abbayes*, Namur, IPW et RTBF, 2011, p. 128-153).

Valérie DUFOUR

- Édition (avec M. COUVREUR) de *La Monnaie entre-deux-guerres*, Bruxelles, Cahiers du GRAM, Le Livre Timperman, 2010, 399 p. ; *Grandeurs et misères des compositeurs belges à l'opéra* et *Léon Molle et Maurice Bastin, chefs permanents à la Monnaie. Notes biographiques*, p. 216-245 et 363-368.

- Édition scientifique (avec M. CORNAZ & H. VANHULST) de *François-Auguste Gevaert (1828-1908)* (= Actes du colloque international organisé les 12 et 13 décembre 2008 par la Société belge de Musicologie en collaboration avec la bibliothèque royale de Belgique), *Revue belge de musicologie*, 64, 2010, 288 p.

- Bruxelles, International Musicological Society, colloque international *Musical heritage of Brussels*, 28-29 mai 2010 ; communication : *L'opéra belge, un patrimoine ? Regards sur quelques productions des années vingt*.

- Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 26 novembre 2010 ; conférence : *L'entourage intellectuel des compositeurs Stravinski et Boulez*

- Bruxelles, ULB, Réseau d'études des écrits de compositeurs, en collaboration avec le groupe de contact FNRS « Entretiens d'artistes », colloque *Entretiens d'artistes. Musique, Cinéma et arts plastiques*, 2-4 décembre 2010 ; communication : *Les interviews d'Igor Stravinski : leitmotifs, stratégies, évitements*.

- Paris, Cité de la musique – CDMC, colloque *Horizons de la musique en France 1944-1954*, 9-10 décembre 2010 ; communication : « *Il ne faut pas prendre des séries pour des lanternes* ». *L'apport surréaliste d'André Souris à la pensée musicale de l'après 1945*.

- Bruxelles, ULB, colloque *Belgian francophone music criticism*, 17-18 décembre 2010 ; communication : *Hommes de lettres belges et critique musicale*.

Laure-Anne FINOULST

- *Les sarcophages du haut Moyen Âge découverts dans le Bénélux : état de la question, L'outillage et les décors sur les sarcophages du haut Moyen Âge dans le nord de la Gaule et Les sarcophages du haut Moyen Âge dans le Bénélux. Liste des principaux sites*, dans *Bulletin de liaison de l'Association française d'Archéologie mérovingienne*. 30^e Journées internationales d'Archéologie mérovingienne, 33, 2009, p. 18, 37 et 100-102.

- (avec A. DIERKENS & S. LAMBOT) *Middeleeuwse verering van de Heilige Dimpna in Geel*, dans *Geschiedenis der geneeskunde*, 14(2), 2010, p. 115-125.

- *Cat. 99. Sarcophage de Monceau-le-Neuf-et-Faucouzy et Cat. 100. Moulage du couvercle de sainte Chrodoara*, dans S. BALACE & A. DE POORTER (dirs.), *Entre Paradis et Enfer. Mourir au Moyen Âge. 600-1600*, Bruxelles, Mercator, 2010, p. 270.

- (avec L. VAN WERSCH) *Les Mérovingiens d'Andenne*, dans É. GOEMAERE (dir.), *Terres, pierres et feu en vallée mosane. L'exploitation des ressources naturelles minérales de la commune d'Andenne : géologie, industries, cadre historique et patrimoines culturel et biologique* (= Collection Géosciences, 3), Institut Géologique de Belgique – IRScNB, Stavelot, Chauveheid, 2010, p. 67-74.

- Diekirch, cycle des conférences à l'occasion des 750 ans de l'affranchissement de la ville de Diekirch, 18 novembre 2010 ; conférence : *Diekirch : les secrets des sarcophages de l'ancienne église Saint-Laurent*.

Nicole GESCHÉ-KONING

- *This is not a museum educator – Do museums need museum educators?*, dans *Museum Education in a Global Context - Priorities and Processes* (= Actes de la conférence CECA à Reykjavik 5-10 octobre 2009 – dévédérom), Reykjavik, 2010, 8 p.

- *Le Musée bruxellois de l'Industrie et du Travail – La Fonderie, véritable outil de valorisation du patrimoine industriel et social de Bruxelles*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, 126, avril-mai-juin 2010, p. 42-43.

- *Architecture, monuments coloniaux et mémoire coloniale*, dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, 126, juillet-août-septembre 2010, p. 16-18.

- Collaboration à A. DESVALLÉES & F. MAIRESSE (dirs.), *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, 87 p.

- *Musées et harmonie sociale – Rapport de la 22^e conférence générale de l'ICOM à Shanghai*, dans *Info-Musées*, 61, 2010, p. 11-18.

- Participation aux réunions de la sous-commission francophone et germanophone 'Patrimoine' de l'UNESCO (1^{er} février, 1^{er} mars, 26 avril, 25 mai, 28 juin, 4 octobre, 29 novembre 2010) précédées des réunions du groupe de travail Afrique (organisation, avec Y. ROBERT ET M. FAURE, d'un séminaire de formation à Kinshasa en mai 2011).

- Mouscron, membre du Comité de sélection pour le projet de rénovation et d'extension du Musée du Folklore et de son jardin (26 mars et 8 octobre 2010).

- Alexandrie, Université francophone Senghor, Département Culture, 4-8 avril 2010 ; cours de Conservation-restauration : méthodologie (15h) dans le cadre du Master en Développement (spécialité « Gestion du Patrimoine Culturel »).

- Alexandrie, Centre d'études alexandrines – CeAlex, 11-14 avril 2010 ; cours (20h) : Muséographie, médiation culturelle et sensibilisation au patrimoine.

- Dans le cadre du Master en *Museos, Educación y Comunicación* de l'Université de Saragosse (Espagne), direction du mémoire de sensibilisation au patrimoine : *Proyecto didáctico de propuesta de talleres de restauración: su relación con una mejor concienciación y respecto del patrimonio*.

- Düsseldorf, Université Heinrich Heine, 30 juin 2010 ; cours et séminaire dans le cadre d'un cycle de conférences en médiation culturelle à l'Institut für Kunstgeschichte : *Museumsvermittlung: Die Pionierrolle Belgiens und die gegenwärtige Entwicklung*.

- Salerno, Rencontre des correspondants nationaux du Comité international pour l'Éducation et l'Action culturelle du Conseil international des musées (ICOM-CECA), 14-16 mai 2010 ; participation et présentation des activités muséales éducatives belges.

- Shanghai, conférences ICOM Europe (30 octobre – 5 novembre 2010) et ICOM-CECA (7-11 novembre 2010) ; présidente de séance et communications : *The Collections of the ULB Museums & From pupils to citizens: Museum education and citizenship*.

- Participation à la 3^e conférence internationale de HERITY ; Discours liminaire : *The Right Message in the Right Place at the Right Time*.
- 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 ; co-organisation des tables-rondes *Une école en culture*.
- Membre coopté du bureau du CECA (correspondante nationale belge et coordinatrice de conférences) ; déléguée aux relations internationales, depuis novembre 2010.
- 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).
- Professeur associé à l'Université francophone Senghor à Alexandrie (Département Culture – Master en Développement – Spécialité Gestion du Patrimoine culturel).
- Professeur associé à l'Université de Murcia (*Máster universitario en Educación y Museos, Patrimonio, identidad y mediación cultural*).

Marie GODET

- (avec M.-C. Neuray) *Ici ma terre d'élection* – Christian Dotremont et le Nord / "This is my chosen homeland" – Christian Dotremont and the North, Rauma (Finlande), Lönnström Art Museum, 2010.
- Rauma (Finlande), Lönnström Art Museum, 9 octobre 2010 – 9 janvier 2011 ; (avec M.-C. NEURAY) Commissariat de l'exposition *Ici ma terre d'élection* – Christian Dotremont et le Nord / "This is my chosen homeland" – Christian Dotremont and the North.
- Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, *Écrits voyageurs. Les artistes et l'ailleurs*, 28-29 octobre 2010 ; communication : *Les carnets lapons de Christian Dotremont, journal d'un voyageur immobile. Précisions sur la naissance du logogramme*.

Marc GROENEN

- Direction (avec D. MARTENS) de *Methods of art history tested against prehistory (symposium C74)*. Actes du 15^e Congrès mondial de l'Union internationale des Sciences préhistoriques et protohistoriques (UISPP, Lisbonne, 4-9 septembre 2006), Oxford, Archaeopress, 2010, p. 3-36 (= British Archaeological Reports, 2108) ; (avec D. MARTENS) *Les méthodes de l'histoire de l'art à l'épreuve de la préhistoire et Les peintures de la grotte de La Pasiega A (Puente Viesgo, Cantabrie) à l'épreuve de la méthode de l'attribution*, p. 3-4 et 13-21.
- *Le premier homme est une femme : Lucy et L'homme descend du singe*, dans M.-L. DUBRAY (dir.), *Le Grand Livre des idées reçues. Insolite et grandes énigmes*, Paris, Le Cavalier bleu, 2010, p. 392-395 et 389-391.
- *Rochefort/Éprave : campagne de fouille 2008 dans la grotte-abri du Tiène des Maulins*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 17, 2010, p. 183-185.
- *Introduction à la préhistoire*, Paris, Ellipses, 2009, 208 p.

- Tarascon-sur-Ariège (France), IFRAO (International Federation of Rock Art Organisations), symposium *L'art pléistocène en Europe*, 6-11 septembre 2010 ; communication (avec M.-C. GROENEN, J. M. CEBALLOS DEL MORAL & J. GONZÁLEZ ECHEGARAY) : *Bilan de 7 années de recherche dans la grotte ornée d'El Castillo (Cantabrie, Espagne)* ; communication (avec M.-C. GROENEN) : *Présences humaines et traces d'action dans la grotte ornée d'El Castillo (Cantabrie, Espagne)*.
- Avignon, 10^e journée thématique des Doms, conférence-débat *La question de l'origine de l'homme relancée*, 29 mai 2010 ; communication : *L'humanité de l'homme et ses représentations*.
- 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.
- Étude de la grotte ornée d'El Castillo (Puente Viesgo, Cantabrie), depuis 2003.
- Étude du matériel lithique des minières de Spiennes (Belgique).

Valentine HENDERIKS

- (avec H. MUND) *Apport à la connaissance du Maître de Hoogstraeten. Le « Triptyque de la Sainte Famille entourée d'anges »*, dans *Acta Artis Academica. The story of art – Artwork changes in time. Proceedings of the 3rd Interdisciplinary Conference of Alma*, Prague, 2010, p. 17-30.
- *Châsse-reliquaire de saint Maurice et Le Trône de la Grâce entouré de saint Pierre, saint Jacques, saint Christophe, l'Enfant Jésus et l'ermitte, un saint évêque et deux donateurs en prière*, dans *Dialogue avec l'Invisible. L'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la communauté française de Belgique (VIII^e- XVII^e siècle)*, Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, 2010, 47, p. 336-339 et 352-355.
- Prague, Monastère Brevnov, 3rd ALMA Interdisciplinary Seminar, *The story of art: Artwork changes in time*, 25-26 novembre 2010 ; communication (avec H. MUND) : *Apport à la connaissance du Maître de Hoogstraeten. Le « Triptyque de la Sainte Famille entourée d'anges »*.
- Aix-en-Provence, Université de Provence, colloque du CUERMA / CIELAM EA4235, *L'anonymat de l'œuvre dans la littérature et les arts au Moyen Âge*, 27-29 mai 2010 ; communication : *Des maîtres aux noms d'emprunt aux collaborateurs d'atelier : l'anonymat dans la peinture flamande du XV^e siècle*.

Vincent HEYMANS

- Bruxelles, IRPA, colloque *Tree rings, art, archaeology*, 10-12 février 2010; communication (avec P. SOSNOWSKA) : *Around the Brussels carpentry (15th-18th centuries AD). Contribution of dendrochronology in the study of building*.
- Marchienne-au-Pont, colloque interuniversitaire *Mai'tallurie – 2010*, 15 mai 2010 ; communication : *Eau domestiquée, eau domestique: évolution des pratiques de l'hygiène depuis la fin du XIX^e siècle*.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *Accounts of art in pilgrimage churches: Amery Picaud, Bernard of Clairvaux, Cantigas of Alfonso, Sculptural decoration (interior programs, exterior programs) et Iconography for relic containers. Inscriptions*, dans L. TAYLOR (dir.), *Encyclopedia of medieval pilgrimage*, Leyde, Brill, 2010, p. 14-16, 285-287 et 672-675.

- *Le décor aux griffons du bâtiment des clergeons (Cathédrale du Puy-en-Velay) et l'imitation des tissus « orientaux » dans l'art monumental d'époque romane en France. Tour d'horizon*, dans A. REGOND (dir.), Actes du XV^e colloque international d'art roman d'Issoire *L'ornement à l'époque romane* (Issoire, oct. 2004) (= *Revue d'Auvergne*, 594), 2010, p. 115-146.

- *Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y re-creaciones*, dans *Anales de Historia del Arte*. Actas de II Jornadas de arte medieval. *La creación de la imagen en la Edad Media : de la herencia a la renovación*, Universidad Complutense de Madrid, nov. 2008 (= *Anales de Historia del Arte – Volumen Extraordinario*), 2010, p. 259-274.

- *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.

- *La localisation des peuples monstrueux dans la tradition savante et chez les illitterati (VII^e-XIII^e siècles). Une approche spatiale de l'Autre*, dans G. BOTO VARELA (éd.), Actes du 3^e colloque de *Studium medievale : Percepción y experiencia del espacio en la Edad Media*, Gérone, juillet 2009 (= *Studium medievale. Cultura visual – cultura escrita*, 3), 2010, p. 43-61.

- Paris, Institut national d'Histoire de l'art (INHA) et Institut universitaire de France, 2^e colloque du RILMA (dir. C. HECK) *L'illustration du Physiologus grec et latin, entre littéralité et réinterprétation de l'allégorie textuelle. Le cas du Bruxellensis 10066-77 et du Smyrneus B. 8 (détruit)*, 27-29 mai 2010 ; communication : *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*.

- Abbaye Saint-Michel de Cuxa, *Journées romanes. La mort au Moyen Âge*, 12 juillet 2010 ; communication : *Les monuments funéraires d'époque romane dans le nord de l'Europe. L'exception scandinave*.

- Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, URT Image et culture visuelle, colloque *Image et prototype* (T. LENAIN & J.-M. SANSTERRE dirs.), 7-9 octobre 2010 ; communication : *Prototypes antiques et re-crétions médiévales. Le cas de quelques monstres anthropomorphes*.

- CLUDEM, Journées de l'AFAM / Journées lotharingiennes, 14-17 octobre 2010 ; communication : *Des mots qui posent question. Les « signatures » d'artisans dans le Haut Moyen Âge*.

Danielle LEENAERTS

- *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940). Entre photographie d'information et photographie d'art*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2010, 403 p.

- *Perceive the city. Brussels photographic memory in phases. The relationship between the city and photography*, dans L. DENEULIN & J. SWINNEN (éds.), *The weight of photography. Photography history theory and criticism*, Bruxelles, Academic and Scientific Publishers, 2010, p. 459-482.

- *Istanbul: Memories and the city. The role and place of photography in Orhan Pamuk's memoir*, dans *PhotoResearcher*, 14, 2010, p. 30-37.
- *Pré-dire, pré-voir*, dans *Vincen Beeckman. Medium*, Bruxelles, ISELP, 2010, p. 35-39.
- *L'image vidéo. Matière du temps et empreinte du corps*, dans *L'Art même*, 46, 2010, p. 34.
- *Urbi & Orbi 2010 et L'Académie des Beaux-arts de Tournai face au(x) décret(s) de Bologne : une participation de plain-pied au « Pôle hainuyer »*, dans *L'Art même*, 47, 2010, p. 22-23 et 46.
- *Pierre-Philippe Hofmann. Lieux communs, Gemeenplaatsen*, dans *L'Art même*, 48, 2010, p. 32.
- Bruxelles, ULB, colloque *Image et prototype*, 7-9 octobre 2010 ; communication : *Modèles et identités dans l'œuvre de Cindy Sherman*.
- Université du Québec à Montréal, colloque *Imaginaires of the present: News photography, politics and poetics*, 22-23 octobre 2010 ; communication : *La photographie de presse à destination d'une pédagogie du regard. L'exemple du magazine Vu (1928-1940)*.

Serge LEMAITRE

- (AVEC C. SCHALL) *Filmer l'archéologie : documentaire versus docufiction*, dans *Nouvelles de l'archéologie*, 122, 2010, p. 24-29.
- (avec N. CAUWE, D. HUYGE, D. COUPÉ, A. DE POORTER, W. CLAES, M. DE DAPPER, J. DE MEULEMEESTER & R. AL-SQHOUR) *Ahu Motu Toremo Hiva (Poike Peninsula, Easter Island): Dynamic architecture of a series of Ahu*, dans P. WALLIN & H. MARTINSSON-WALLIN (dirs), *Selected papers from the 7th International Conference on Easter Island and the Pacific: Migration, identity, and cultural heritage*, Visby, Gotland University Press, 2010, p. 47-56.
- *Des animaux et des hommes. Par delà nature et culture*, dans *Science Connection*, 30, 2010, p. 4-8.
- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, journée d'étude *Les Inuit aujourd'hui*, 5 mars 2010 ; organisation.
- Bruxelles, Palais Royal, exposition *Des animaux et des hommes. Par-delà nature et culture*, 20 juillet – 5 septembre 2010 ; commissaire d'exposition adjoint.
- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, journée d'étude *Le pillage archéologique en Belgique*, 21 octobre 2010 ; organisation (avec la Diffusion culturelle).
- Bordeaux, Athénée municipal, colloque *Archéologie et politique : quels liens, quels enjeux ?*, 26 octobre 2010 ; organisation (avec Laetitia Dion).
- Île de Pâques, prospections, 21 novembre – 21 décembre 2010.

Thierry LEVAUX

- *Jacques Stehman*, dans *Nouvelle Biographie nationale*, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique, 10, 2010, p. 335-338.

Didier MARTENS

- *Peinture flamande et goût ibérique XV^e-XVI^e siècles* (= *Publications d'Histoire de l'Art de l'Université Libre de Bruxelles*, 1), Bruxelles, Le Livre Timperman, 2010, 336 p., 155 fig.

- *Die Gregorsmesse der Niklauskirche zu Vimperk (Vinski vrh bei Polzela) im internationalen Beziehungsgeflecht. Zur Rezeption eines Stiches des Israhel van Meckenem*, dans *Unser Bocholt*, 61(3), 2010, p. 24-29.

- Notices n° 68 et n° 138, dans *Mémoires d'Orient. Du Hainaut à Héliopolis*, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 2010, p. 478-480 et 519.

Natacha MASSAR

- 'Choose your master well'. *Medical training, testimonies and claims to authority*, dans M. HORSTMANSHOFF (avec C. VAN TILBURG) (éd.), *Hippocrates and medical education. Selected papers read at the the 12th International Hippocrates Colloquium. Universiteit Leiden, 24-26 August 2005*, Leyde-Boston, 2010, p. 169-186.

- (avec C. EVERS) *Ricerche sul lato sud-occidentale del Foro d'Alba Fucens*, dans *Quaderni di Archeologia dell'Abruzzo*, 1, 2010-2011, p. 56-61.

- Notices n° 2 *Figurine de quadriga avec conducteur*, n° 13 *Strigile*, n° 15 *Lécythe avec course de char*, n° 16 *Lécythe avec course de char*, n° 19 *Aryballe avec représentation de cavalier*, n° 28 *Amphore pseudo-panathénaique avec représentation de course à pied*, n° 34 *Vase avec panacée*, n° 54 *Représentation d'un couple de lutteur*, dans P. CATTELAÏN & AL. (dirs.), *Des jeux du stade aux jeux du cirque*, Treignes, CEDARC, 2010. p. 96-7, 106-107, p. 107-108, 108-109, 110-111, 118-119, 127-128 et 173-174.

- (avec A. VERBANCK-PIÉRARD) *Du producteur au consommateur*, dans *Parfums dans l'Antiquité* (= *Dossiers d'archéologie*, 337), 2010, p. 44-45.

- Alba Fucens, ULB & MRAH, fouilles des abords Sud-Ouest du forum (dir. C. EVERS), 15 août – 15 septembre 2010.

- Cardiff, Cardiff University, 2010 Classical Association Conference, panel *History of science vs. economic history* (L. Totelin), 7-10 avril 2010 ; communication : *The cost of employing a physician*.

- ULB, Centre d'Études méditerranéennes, Journée d'étude de l'URT Oikoumene, 23 avril 2010 ; présentation : *Senteurs d'ici et d'ailleurs. Les parfums dans le monde grec antique*.

- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, collaboration à l'organisation de l'exposition *Les Étrusques en Europe*, 9 octobre 2010 – 24 avril 2011.

Nathalie NYST

- Édition (avec S. MACDONALD & C. WEBER), de *UMAC Journal – Proceedings 2009*, 3/2010, 32 entrées (<http://edoc.hu-berlin.de/browsing/umacj>).

- *Rencontre avec cinq conservateurs de musées reconnus*, dans *L'invitation au musée*, 23, 2010, p. 31-34.

- *Regarde-moi dans les yeux... Qui y vois-tu de nous deux ?*, dans *Actes du 8^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique et 55^e Congrès de la Fédération des Cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique*, Namur, 1 & 4, 2010, p. 85-101 & 1339-1355.

- Shanghai, World Expo Center de Shanghai, 22^e Conférence internationale de l'ICOM (Conseil international des Musées), *Museums for social harmony* & 10^e Conférence internationale de l'UMAC (Comité international des Musées et collections universitaires de l'ICOM), *University museums and collections as recorders of cultural and natural communities worldwide*, 7-13 novembre 2010 ; coprésidence du Working Group *Publications* ; participation active aux réunions du Board et à l'Assemblée générale de l'association.

- Bruxelles, Bibliothèque Solvay, Réunion du groupe d'experts dans le cadre de la Présidence belge du Conseil de l'Union européenne : *L'Europe : une histoire partagée ! Label du Patrimoine Européen*, 22 octobre 2010 ; communication : *Universeum – European Academic Heritage Network*.

- Conception et réalisation de panneaux explicatifs disposés dans l'église Saint-Amand de Warcoing, à partir de septembre 2010.

Nicolas PARIDAENS

- (avec M. VANNESSE) *Les bains du "Quartier Nord-Est"* et (avec D. VIVIERS) *Épigraphie : une nouvelle stèle funéraire*, dans D. VIVIERS & A. VOKAER (éds.), *Travaux de la Mission archéologique à Apamée de Syrie. XLIII^e campagne (2009)*, dans *RBPH*, 88, 2010, p. 114-116 et 132.

- (avec N. AUTHOM, S. CLERBOIS, M.-P. DELPLANCKE & J. VAN HEESCH) *Une cachette d'objets de valeur des années 260 apr. J.-C. dans une villa de la cité des Nerviens (Merbes-le-Château, Belgique)*, dans *Gallia*, 67-2, 2010, p. 209-253.

- *Une plaquette aux « Cavaliers Danubiens » découverte à Merbes-le-Château (prov. Hainaut, Belgique)*, dans *Archäologisches Korrespondenzblatt*, 40/3, 2010, p. 411-423.

- *Un denier à l'éléphant de César issu du site du "Fond des Vaux" à Nil-Saint-Martin*, dans *Bull. CEN*, 47(1), 2010, p. 225-226.

- (avec P. CATTELAÏN, A. LETOR & E. WARMENBOL) *Doische/Matagne-la-Grande: suite et fin ? des fouilles au sanctuaire gallo-romain du "Bois des Noël"* et (avec S. GENVIER) *Philippeville/Fagnolle. Découverte d'un site gallo-romain à « La Tonne de Bière »*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 17, 2010, p. 189-190 et 192-193.

- (avec N. AUTHOM) *La villa gallo-romaine du « Champ de Saint-Éloi » à Merbes-le-Château. Troisième campagne de fouilles (2009)*, dans *Journée d'Archéologie romaine – Romeinendag, 24-04-2010*, Louvain-la-Neuve, 2010, p. 41-45.

- *Un bracelet à tampons issu du site du "Fond des Vaux" à Nil-Saint-Martin*, dans *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 18, 2010, p. 77-78.

- Syrie, Apamée, chantier CReA-Patrimoine-ULB & CBRAP (dir. D VIVIERS) ; participation à la Mission archéologique.

- Fagnolles (province de Namur), chantier-école CReA-Patrimoine-ULB ; organisation et participation.

- Uccle/Neckersgat (Région de Bruxelles-Capitale), fouille préventive menée par le CReA-Patrimoine et la Société royale d'Archéologie de Bruxelles dans le cadre d'un marché de services pour la Région de Bruxelles-Capitale ; responsable de la fouille.

- Responsable de l'étude et de la publication de la villa gallo-romaine de Merbes-le-Château (province de Hainaut) dans le cadre d'une subvention accordée au CREA-Patrimoine par le Service public de Wallonie.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- Paris, Institut national du Patrimoine, colloque *La restauration. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre d'art*, 5 mai 2010 ; communication : *Restauration des peintures et diagnostic de l'historien de l'art*.

- Membre du comité scientifique pour l'exposition *L'héritage des peintures de Van der Weyden à Bruxelles à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle* (2013), Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, novembre 2010 – février 2011.

- Membre du comité scientifique pour l'examen technologique et la conservation de l'*Agneau mystique* de Van Eyck, cathédrale Saint-Bavon de Gand, avril 2010.

- Membre du comité scientifique international pour la restauration de la *Pietà* de Van der Weyden conservée aux Musées royaux des Beaux-arts de Belgique (MRBAB), en prévision de l'exposition 2012 sur *l'École de peinture de Bruxelles après Van der Weyden*.

Catherine VANDERHEYDE

- *Les motifs et compositions géométriques des sculptures architecturales byzantines : recherches sur leur apparition et leur lien avec l'espace architectural entre le V^e et le XIII^e siècle*, dans *Ktèma*, 35, 2010, p. 273-284 (= Actes des journées d'étude *sur Les arts et représentations de style géométrique dans les civilisations de l'Antiquité*, 12-13 mars 2010, Groupe interdisciplinaire de Recherches iconographiques, programme UMR 7044).

- Codirectrice du projet de recherche sur conventions internationales du CNRS, coopération internationale franco-bulgare pour l'étude de la sculpture byzantine conservée sur le littoral bulgare ; missions d'étude du matériel archéologique conservé dans les Musées archéologiques de Varna et de Sofia, septembre 2010.

- Strasbourg, Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme-Alsace, Groupe interdisciplinaire de Recherches iconographiques (programme soutenu par l'Unité mixte de Recherche 7044 – Étude des civilisations de l'Antiquité : de la Préhistoire à Byzance), journées d'étude sur *Les arts et représentations de style géométrique dans les civilisations de l'Antiquité*, 12-13 mars 2010 ; communication : *Les motifs et compositions géométriques des sculptures architecturales byzantines : recherches sur leur apparition et leur lien avec l'espace architectural entre le V^e et le XIII^e siècle*.

Henri VANHULST

- La fricassée, une œuvre pour rire ?, dans M. FONTAINE (dir.), *Rire à la Renaissance. Actes du colloque international Rire à la Renaissance*, Université de Lille, 2003, Genève, Droz, 2010, p. 109-121.

- Lille, MESHS, EUROLAB - *Dynamique des langues vernaculaires dans l'Europe de la Renaissance. Acteurs et lieux / Dynamik der Volkssprachigkeit im Europa der Renaissance. Akteure und Orte* (dir. E. KAMMERER & J.-D. MÜLLER), 30 avril 2010 ; communication : *Un dialogue bilingue sur la musique (Anvers, 1567)*.

- Venise, Palazzetto Bru Zane, *Le Concerto pour piano français à l'épreuve des modernités* (dir. A. DRATWICKI), 6-7 mai 2010 ; communication : *Les concertos pour piano français exécutés en Belgique entre 1860 et 1914*.
- Bruxelles, colloque *Le patrimoine musical bruxellois* (dir. H. VANHULST), 28 mai 2010 ; communication : *Un fragment inconnu de Pierre de la Rue*.
- Royaumont, colloque *Collectionner la musique : au cœur de l'interprétation*, 24-26 septembre 2010 ; communication : *La bibliothèque musicale d'Adrian Smout, compilateur du livre de luth de Thysius (NL-It 1666)*.
- Bruxelles, Société belge de Musicologie et groupe d'étude international « Francophone Music Criticism », colloque *La critique musicale francophone belge dans une perspective internationale Belgian francophone music criticism in international context*, 17-18 décembre 2010 ; communication : *La critique musicale belge de langue française au XIX^e siècle*.

Agnès VOKAER

- *Cooking wares in ancient Syria (1st to 10th centuries A.D.): Reconstructing the production contexts from the consumption sites*, dans *Archaeometry*, 52, 4, 2010, p. 605-627.
- (avec D. VIVIERS) *Travaux de la Mission archéologique belge à Apamée de Syrie, XLIII^e campagne (2009)*, dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 88, 2010, p. 113-151.
- (avec D. GENEQUAND, R. ALI, M. HADELMANN & J. STUDER) *Rapport préliminaire des campagnes 2008 et 2009 de la mission archéologique syro-suisse de Qasr al-Hayr al-Sharqi*, dans *SLSA Jahresbericht 2009*, 2010, p. 177-219.
- *Cooking in a perfect pot. Shapes, fabric and function of cooking ware in Late antique Syria*, dans S. MENCHELLI, S. SANTORO, M. PASQUINUCCI & G. GUIDUCCI (éds.), *LRCW3. Late Roman coarse wares, cooking wares and amphorae in the Mediterranean. Archaeology and archaeometry. comparison between Western and Eastern Mediterranean (= BAR International Series 2185, 1)*, Oxford, Archaeopress, 2010, p. 115-129.
- Aix-en-Provence, MMSH, table ronde *Céramiques islamiques au Bilâd al-Châm : études de contextes de l'époque omeyyade à l'époque ottomane* (org. V. FRANÇOIS), 6-7 mai 2010 ; communication : *La céramique de l'époque omeyyade à Apamée, innovations et continuité des productions*.
- Londres, King's College, Congrès, 12-13 mars 2010; communication : *Pottery production and exchange in Late Antique Syria*.
- Berlin, Topoi/DAI, table-ronde, 19-20 février 2010; communication : *Roman pottery from Apamea in Syria. A preliminary study of common wares and cooking wares from the 3rd and 4th c. A.D.*
- Munich, Université Ludwig Maximilian, table-ronde, 12-13 février 2010 ; communication : *African red slip ware from Apamea and Northern Syria*.
- Apamée (Syrie), Mission archéologique mission archéologique (dir. D. VIVIERS), 5 juillet – 13 août 2010 ; *Field director* et responsable de la gestion et de l'étude du matériel céramique.
- Munich, Université Ludwig Maximilian, séjour postdoctoral (Alexander von Humboldt fellowship), octobre 2009 – décembre 2010.

Eugène WARMENBOL

- Édition (avec V. ANGENOT) de *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, Turnhout, Brepols, 2010 (= *Monumenta Aegyptiaca*, 12 – Série *IMAGO*, 3), 192 p., 60 fig., 48 pl. ; « *L'étrangeté de cette nature orientale* ». *Un mécène et deux peintres belges en Égypte (1838-1839)*, p. 165-189.

- *La Belgique gauloise. Mythes et archéologies*, Bruxelles, Éditions Racine, 2010, 206 p., 75 fig., 13 pl.

- *Drowning by numbers – Nine lives, twelve deaths in the Bronze Age*, dans H. MELLER & F. BERTEMES (éds.), *Der Griff nach den Sternen. Wie Europas Eliten zu Macht und Reichtum kamen. Internationales Symposium in Halle (Saale) 16.-21. Februar 2005*, Halle, 2010, p. 563-576.

- *In memoriam Pierre-Paul Bonenfant (1936-2010)*, (avec W. LECLERCQ) *À propos de la nécropole d'Alphen. Les collections Louis Stroobant (province de Noord-Brabant, Pays-Bas)* et (avec J.-L. PLEUGER & M. VAN STRYDONCK) *La fortification protohistorique d'Olloy-sur-Viroin : campagne 2009 (province de Namur, Belgique)*, dans *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 18, 2010, p. 3, 79-81 et 139-141.

- *À propos des pointes de lance atlantiques trouvées en Belgique (Étape 2 du Bronze final)*, dans *Archaeologia protohistorica*, 18, 2010, p. 73-76.

- (avec J.-L. PLEUGER) *Viroinval/Olloy-sur-Viroin : fouilles 2008 sur la fortification protohistorique du « Plateau des Cinqes »* et (avec P. CATTELAÏN et alii) *Doische/Matagne-la-Grande : suite et fin ? des fouilles au sanctuaire gallo-romain du « Bois des Noël »*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 17, 2010, pp. 187-188 et 189-190.

- *La collection d'Arenberg, Une inspiration venue d'Orient et Les loges maçonniques : un peu plus à l'Ouest*, dans M.-C. Bruwier (dir.), *Mémoires d'Orient. Du Hainaut à Héliopolis*, Mariemont, 2010, p. 301-304, 360-363 et 375-377.

- *L'égyptologie et l'égyptomanie. Face à face ou dos à dos ?*, dans *De Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe*, Bruxelles, 2010, p. 55-71.

- Bruxelles, Université libre de Bruxelles, co-organisation (avec W. LECLERCQ) du colloque international *Échanges de bons procédés. La céramique du Bronze final dans le Nord-Ouest de l'Europe*, 1^{er}-2 octobre 2010.

- Tongres, Provinciaal Gallo-Romeins Museum, co-organisation (avec J. BOURGEOIS et alii) de la 18^e journée de contact sur l'Archéologie des Âges des Métaux, 27 février 2010.

- Marne-la-Vallée, Université Paris-Est, Journée d'Étude *Les Gaulois et leurs représentations dans l'art et la littérature de la Renaissance à nos jours*, 7 mai 2010 ; communication : *Ambiorix et Boduognat : « le dernier rempart de la nationalité belge »*.

- Fagnolle (province de Namur), codirection (avec N. PARIDAENS & F. MARTIN) des fouilles CReA-Patrimoine (ULB, stage de fouilles), en collaboration avec le CEDARC, d'un établissement rural gallo-romain, 21 juin-9 juillet 2010.

- Olloy-sur-Viroin, codirection (avec J.-L. PLEUGER) des fouilles asbl Forges Saint-Roch / ULB de la fortification celtique, 1^{er}-31 juillet 2010.

- Gourna, participation (sous la direction de L. BAVAY) aux fouilles de la tombe C 3 de la nécropole de Gourna, 14 janvier-6 février 2010.

Laurence WUIDAR

- Édition de *Music and esotericism*, Leiden, Brill, Aries Book Serie, 2010.

- *L'angelo e il girasole. Conversazioni filosofico-musicali*, Bologna, ESD, 2010.
- *Dal gaudio angelico all'uomo melanconico. Incontri di musica con un'introduzione di Giuseppe Barzaghi*, Imola, Angelini Editore, 2011.
- *Des sens du signe sonore au symbole: de l'infini musical aux Temps modernes*, dans G. BALZANO, B. DECHARNEUX, E. GRANJON & F. NOBILIO (éds.), *Religion et ésotérisme : le langage symbolique en débat* (collection *Divin et sacré*), Fernelmont, InterCommunications & EME, 2010, p. 217-229.
- *Confessioni e speculazioni musicali : l'immagine sonora nell'opera agostiniana*, dans *Divus Thomas, Commentarium de Philosophia et Theologia*, 53, 2009/2, 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*, 15, 2009/1, p. 135-152.
- (avec A. CATELLANI, M. PIA POZZATO & L. SPAZIANTE) *Musica, emblematica e catechesi nel primo Seicento: osservazioni semiotiche sul caso del Veridicus Christianus (1601)*, dans A. CATELLANI, M. PIA POZZATO & L. SPAZIANTE (éds.), *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, 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 (7th International Conference on Word & Image, University of Pennsylvania, 23-27 septembre 2005)*, Amsterdam, Edition Redopi, 2009, p. 61-76.
- *Musique et astrologie après le concile de Trente*, Institut historique belge de Rome (= coll. *Études d'Histoire de l'Art*, 10), Turnhout, Brepols, 2008.
- *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du XVII^e siècle* (= coll. *Études de Musicologie*, 1), Bruxelles, Peter Lang, 2008.
- (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, Centre d'Étude supérieure de la Renaissance, 2009, p. 333-340.
- *Le musicien magicien et la science du contrepoint*, dans T. PSYCHOYOU (éd.), *Musique et réformes religieuses aux XVI^e et XVII^e siècles : statuts, fonctions, pratiques, Le Jardin de musique, Musique ancienne en Sorbonne*, V/2, 2008, p. 189-201.
- (avec A. DELFOSSE & É. CORSWAREM) *Virgilio Mazzocchi: Cantate pour la visite du cardinal Francesco Barberini au Collegio Romano*, dans *Revue liégeoise de musicologie* 27, 2008, p. 169-190.
- *Un musicista astrologo nell'Italia del Seicento: Padre Lodovico Zacconi*, dans *Intersezioni, Rivista di storia delle idee*, 2008, p. 5-28.
- *Démons sonores dans l'Italie du XVI^e siècle. De la possession diabolique chantante aux remèdes musicaux contre les esprits malins*, dans *De Musica*, 12, 2008 (en ligne : <http://users.unimi.it/~gpiana/demus.htm>).
- *Les Geroglifici Musicali du Padre Zacconi*, dans *Revue belge de Musicologie*, 2007, p. 61-87.
- *Musique et démonologie de Jean Bodin à Pier Francesco Valentini*, dans *Studi Musicali*, 36/1, 2007, p. 65-95.

- *L'eco invisibile: qualche riflessione sullo specchio*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge à Rome*, 77, 2007, p. 95-118.

- Venise, Renaissance Society of America, *Music and astrology*, 8-10 mai 2010; participation.

- Le Puy-en-velay, colloque international *Les Langues du culte aux XVII^e et XVIII^e*, 28-30 octobre 2010 ; communication : *Le modèle angélique de la cérémonie glorieuse*.

IV. PRIX MASUI ET BEHERMANN

En 2010-2011, le prix Isabelle Masui (cfr. *AHAA*, 3, 1981, p. 191) a couronné Hannah DE CORTE, pour son mémoire intitulé *Le décollage dans l'œuvre de Jackson Pollock* (voir le résumé, *supra*).

Le prix Thierry Stanley Behermann (cfr. *AHAA*, 18, 1996, p. 223) a été attribué à Deborah LO MAURO, pour son mémoire intitulé *L'influence rubénienne sur la représentation de la « Crucifixion »*. *Pays-Bas méridionaux (XVII^e - XX^e siècles) République de Gênes (XVII^e - XVIII^e siècles)*.

V. EXPOSITION À SAINT-HUBERT

À Saint-Hubert

Suivant l'accord (cfr. *AHAA*, 13, 1991, p. 169 ; 20, 1998, p. 152) établi entre le MA en Gestion culturelle de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'ULB et l'asbl Musée Pierre-Joseph Redouté de Saint-Hubert, Marie DEPRAETERE et moi-même, avons réalisé l'exposition annuelle du Musée Redouté pendant l'été 2011. Présentée du 3 juillet au 4 septembre en hommage à Jacques GUILLAUME, décédé d'une longue maladie fin 2010, *La roseraie et le pinceau. Redouté et la rosomanie* n'aurait pu voir le jour sans la collaboration de l'équipe du Musée (J. BOURGEOIS, J. CAO-VAN, R. DUCAMP, J.-M. DUVOSQUEL, N. GODET, S. HOTTON, A. LUZOT, R. PONCELET, A. RATINCKX, G. RATINCKX, M.-T. ROBINET, R. SATINET, P. TOURNEUR et M. ZEMER) et quelques bénévoles (C. DELHAISE, H. DREYSSÉ et M.-P. FRANCO).

Douzième exposition estivale consacrée à Pierre-Joseph Redouté depuis 1991, *La roseraie et le pinceau* a montré que l'œuvre de Redouté, les *Roses* en particulier, s'inscrit dans le contexte de son temps, en l'occurrence celui de la rosiculture et de la rosomanie. Les représentations de roses occupaient bien naturellement une place de premier choix tout au long des sept modules de l'exposition, laquelle présentait encore, pour la première fois, un portrait du frère aîné du peintre botaniste, Antoine-Ferdinand Redouté.

Après l'évocation des premiers travaux de Redouté (publiés dans les *Stirpes novae* de L'Héritier, le *Recueil de planches de botanique de l'Encyclopédie* de Lamarck, le *Traité des arbres et arbustes* ou *Nouveau Duhamel*, les *Plantes grasses* de Candolle ou le *Jardin de Cels* de Ventenat), était rappelé le rôle joué dans l'enrichissement des connaissances botaniques par le Jardin du Roi, les grandes expéditions scientifiques menées sur les mers du globe et l'acclimatation de plantes exotiques, dont des roses, sur le continent européen.

Une brève botanique de la rose (espèces et classes de rosiers, rosiers cultivés et classification des hybrides) emmenait ensuite le visiteur dans le monde des rosieristes contemporains de Redouté, depuis le Premier Empire (1799-1815), le parc de Malmaison de Joséphine de Beauharnais (c. 250 variétés de roses connues à l'époque) et les roseraies de collectionneurs parisiens et provinciaux (Vilmorin, Descemet, Godefroy, Du Pont ou Noisette) à l'ouvrage des *Roses* de Redouté et Thory (1817-1824), puis aux pépinières de Vibert et à la création de plus de six cents roses nouvelles, galliques, mousseuses, Portland ou Noisette.

L'influence des *Roses* sur les arts décoratifs au XIX^e siècle a fait l'objet d'un module particulier, tant les premières livraisons de l'ouvrage ont suscité un engouement rosomaniaque dans la société française. Les motifs de roses ont alors envahi porcelaine, textile et mobilier. Ce succès décoratif s'est d'ailleurs maintenu au XX^e et se poursuit toujours de nos jours. Cependant, les *Roses* ne sont pas les seules œuvres de Redouté qui aient influencé les arts décoratifs : les *Liliacées* (1802-1816), le *Choix des plus belles fleurs* (1827-1833) et la *Botanique* de Jean-Jacques Rousseau (1805-1806) ne furent en effet pas en reste. L'exposition se clôturait d'ailleurs par la présentation des leçons d'illustration botanique que donnait Redouté au Muséum d'Histoire naturelle à partir du 15 avril 1824 et qui drainaient le Tout-Paris. Les Musées provinciaux luxembourgeois (Fourneau-Saint-Michel) avaient à cet effet prêté le très rare *Cours de fleurs du Jardin des Plantes pour servir de matériaux aux dessinateurs d'étoffe* (Paris, Fleury Chavant, 1823 (?)).

Nathalie NYST

VI. ACTIVITÉS DU CENTRE DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES TECHNOLOGIQUES DES ARTS PLASTIQUES

Conservation-restauration

1) Examen du retable de Güstrow (Allemagne)

C. Périer-D'Ieteren a participé aux réunions du comité scientifique pour l'examen du retable à double paire de volets de Güstrow. Une demande d'intervention a été introduite pour la restauration des volets peints dans le cadre du Fonds Jonckheere géré par la Fondation Roi Baudouin (14-15 juin et août 2010) : discussion des résultats des examens scientifiques des œuvres devant les volets du retable déposés (en collaboration avec la Hochschule für bildende Künste de Dresde et le Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut, les Musées royaux des Beaux-arts de Belgique et le Musée de Potsdam (voir *Lettre CREA-Patrimoine* 4, juillet 2010, p. 8). L'intérêt de l'étude réside dans le fait que ce retable, attribué aux sculpteurs Borreman "meilleurs tailleurs d'images" et à B. Van Orley, a été jusqu'à présent peu étudié ; l'étude permettra d'approfondir les connaissances sur les ateliers bruxellois de peinture et de sculpture et sur leur type de collaboration.

2) *Collection Adornes* : Progression du projet d'étude de la collection Adornes, conservée dans la chapelle de Jérusalem à Bruges et dans l'hôtel Adornes attenant : mise en exergue d'un important dessin du XV^e siècle, jamais étudié à ce jour, investigation scientifique par l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) de deux peintures (*Saint Augustin avec une religieuse* et *Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbekke*) (mai 2010) et étude d'histoire de l'art par C. Périer-D'Ieteren. Dépôt d'un des huit *Tüchlein*

de la collection à l'ENSAV-La Cambre et étude préalable à la restauration (voir *Lettre du CReA-Patrimoine* 4, juillet 2010, p. 7)

3) *Salle du Conseil de l'ULB* : Le Centre, en la personne de C. Périer-D'Ieteren, a coordonné la campagne de restauration des portraits peints (XIX^e-XX^e siècles) de la salle du Conseil de l'ULB (financement partiel par le Fonds Courtin-Bouché de la Fondation Roi Baudouin –voir *Lettre du CReA-Patrimoine* 4, juillet 2010, p. 7.) Rédaction d'un feuillet didactique par S. Zdanov et C. Périer-D'Ieteren sur les peintures et leur restauration.

4) *Patrimoine Normandie*

En collaboration avec neuf restaurateurs, C. Périer-D'Ieteren a examiné l'état de conservation des peintures et objets archéologiques du musée de Tatihou (Normandie-Manche), notamment celui de 362 peintures. Une étude des conditions de conservation préventive a également été menée dans les réserves du musée (établissement de fiches sanitaires). Les résultats des travaux ont été présentés au conseil scientifique (26-30 novembre 2010).

Histoire de l'art

1) Art européen

Le Centre a invité à l'ULB deux conférenciers étrangers : Véronique Boucherat, Maître de conférences en Histoire de l'art médiéval à l'Université de Paris-Ouest Nanterre, a traité le jeudi 18 novembre à l'Institut des Hautes études de Belgique de *Jean de la Huerta, imagier de Philippe le Bon. L'exemplarité d'un dossier opaque*. Invité par la Fondation Wiener-Anspach, Rupert Featherstone, directeur du Hamilton Kerr Institute et assistant-directeur du département Conservation du Fitzwilliam Museum, a donné à la Salle Dupréel de l'ULB, le lundi 6 décembre, une conférence intitulée *Caravaggio uncovered. Two case histories from the Royal Collection*. Avec C. Périer-D'Ieteren, M. Featherstone a également participé le mardi 7 décembre au cours de Technologie des arts plastiques donné par V. Henderiks : pour l'occasion, ce cours s'est déroulé sous la forme de séminaire avec questions/réponses entre les professeurs puis avec les étudiants.

2) Peinture flamande (XV^e-XVI^e siècles) : C. Périer-D'Ieteren a donné une conférence à l'Académie royale d'archéologie de Belgique (16 octobre) : *Les expositions Van der Weyden – Flémalle : avancées, recul, tergiversations*. Elle est membre du Comité scientifique pour l'organisation de l'exposition de 2012 aux MRBAB sur *L'École de peinture de Bruxelles après Van der Weyden*.

3) Peinture européenne : C. Périer-D'Ieteren est membre du comité de programmation du Musée du Luxembourg à Paris. Elle a participé aux réunions des 7 octobre et 16 décembre pour discuter des expositions 2011-2012, *Cranach et son temps* et *Marc Chagall entre la guerre et la paix*.

4) Retables flamands : Dans le cadre de la Semaine artistique *La Sculpture à travers les âges* organisée par le Cercle d'Histoire de l'Art et Archéologie, V. Henderiks a présenté une communication : *Les retables sculptés brabançons (XV^e-XVI^e)*. *Le cas du Retable de la Passion de Jan II Borman dans l'église Sainte-Marie de Güstrow*.

5) Travaux sur Géo de Vlamynck : dans le cadre de la convention signée avec l'asbl *Les Amis de Géo De Vlamynck*, parution de l'ouvrage d'É. Berger (avec la collaboration de Muriel Lenglez et sous la direction scientifique de C. Périer-D'Ieteren), *Étude stylistique et technologique des peintures murales et des mosaïques de Géo De Vlamynck*, Bruxelles, ULB, 2010, 134 p. (= *Cahier d'études* XI, Série spéciale des *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*) (voir *Lettre du CReA-Patrimoine* 4, juillet 2010, p. 11).

Expertise

Pour Sotheby New York, C. Périer-D'Ieteren a examiné des tableaux attribués à Colyn de Coter : un *Saint Augustin* et quinze rondels sur la *Vie et la Passion du Christ* (atelier). Pour l'atelier de restaurations Albayalde de San Sebastian, le retable brabançon de *l'Ascension et du Couronnement de la Vierge* de Renteria (début XVI^e s). Pour le musée de Bilbao, un panneau d'*Adoration des Mages* maniériste anversois, qui a pu être donné au *Maître de l'Adoration d'Anvers*. Pour le Musée national d'Histoire et d'Art Luxembourg, l'étude des collections de peintures flamandes et hollandaises des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Dans ce cadre, V. Henderiks a étudié de manière approfondie deux tableaux attribués à Albrecht Bouts.

Sensibilisation et sauvegarde du Patrimoine

N. Gesché a participé aux réunions de la sous-commission francophone et germanophone 'Patrimoine' de l'UNESCO (1^{er} février, 1^{er} mars, 26 avril, 25 mai, 28 juin, 4 octobre, 29 novembre 2010) précédées des réunions du groupe de travail « Afrique ».

Elle a été invitée à donner le discours liminaire de la deuxième journée de la 3^e conférence internationale de HERITY (Rome, 3-6 décembre) : *The right message in the right place at the right time*. Le 7 décembre, elle a ensuite participé en tant qu'observateur à la réunion du bureau de Herity International, auquel il lui a été demandé de participer activement au niveau belge.

Muséographie et médiation culturelle

N. Gesché a participé comme expert au Comité de sélection pour le projet de rénovation et d'extension du Musée du Folklore de Mouscron et de son jardin (26 mars, 8 octobre 2010). Elle a également donné à Alexandrie un cours de *Muséographie, médiation culturelle et sensibilisation au patrimoine* (20h) au Centre d'études alexandrines (CEAlex), 11-14 avril. Enfin, elle a donné, le 30 juin, à l'Institut für Kunstgeschichte de l'Université Heinrich Heine à Düsseldorf, un séminaire intitulé *Museumsvermittlung: Die Pionierrolle Belgiens und die gegenwärtige Entwicklung* dans le cadre d'un séminaire en médiation culturelle. (Voir *Lettre du CReA-Patrimoine* 4, juillet 2010, p. 14).

Réseau des Musées de l'ULB

N. Gesché a représenté le Centre aux réunions mensuelles du Réseau (25/01, 26/02, 01/03, 01/04, 03/05, 07/06, 12/07, 19/08, 24/09, 15/10, 22/11, 13/12), au *Printemps des musées* (15 mai 2010) (avec l'aide de V. Henderiks & E. Busoni), à la *Journée JANE* (17 septembre 2010) et, enfin, aux *Nocturnes du Conseil bruxellois des Musées* (permanence le 07/10 au Jardin Massart (avec N. Nyst).

Dans le cadre du séminaire de S. Clerbois sur *La sculpture du XIX^e siècle, matériaux, techniques, pratiques. Inventaire du patrimoine sculpté de l'Université libre de Bruxelles*, N. Gesché a présenté, le 23 février, *Les moulages à l'ULB, du Musée Léon Leclère à aujourd'hui*.

N. GESCHÉ, V. HENDERIKS & C. PÉRIER-D'IETEREN

COMPTE-RENDUS

Almudena DOMÍNGUEZ ARRANZ (éd.), *Mujeres en la Antigüedad Clásica : género, poder y conflicto (Women in Classic Antiquity: Gender, power and conflict)*, Madrid, Sílex Universidad, 2010, 264 p. (ISBN : 978-84-7737-414-5)

Cet ouvrage coordonné par le professeur A. Domínguez Arranz, titulaire de la chaire en archéologie du Département des Sciences de l'Antiquité de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Saragosse et directrice du *Máster en Museos : Educación y Comunicación* aborde le sujet complexe et passionnant de la femme dans l'Antiquité en sa relation au pouvoir. Surtout reconnue pour son rôle dans la sphère privée comme épouse et/ou mère, c'est au niveau religieux que l'influence de la femme dans l'Antiquité ibérique semble la plus importante. Les onze chapitres de ce volume ont été confiés à dix femmes et à un homme de différents départements d'universités espagnoles (principalement d'archéologie, de préhistoire et d'histoire, mais également de psychologie sociale et d'éducation), et/ou conservateurs de musées.

Les titres des chapitres sont évocateurs de l'angle d'étude choisi par les auteurs : « Dames ibériques dans une aristocratie guerrière » (p. 35-54), « Rien à voir avec Arès : les femmes et la gestion des conflits dans l'Antiquité » (p. 55-76), « Prostitution sacrée en Méditerranée antique : entre marginalité et intégration » (p. 77-102), « Femmes et activité politique dans la République. Les matrones rebelles et leurs antécédents dans la Rome antique » (p. 125-152), « Impératrices païennes et chrétiennes : pouvoir occulte et image publique » (p.185-210), ou encore « Femmes invisibles ? Présence féminine dans les expositions historiques » (p.229-248), pour reprendre les plus significatifs. Chaque chapitre est accompagné d'une abondante bibliographie thématique centrée sur une relecture des auteurs classiques. Certains auteurs abordent également les représentations féminines sculptées ou frappées, telle, pour ces dernières, la figure de Julie au revers d'une monnaie du I^{er} s. av. J.-C. qui apparaît sous les traits de Diane ou encore celle où elle porte au-dessus de sa tête la couronne civique. L'étude approfondie du rôle de Julie invite A. Domínguez Arranz non seulement à revisiter certaines attributions et datations comme celle du buste de la Glyptothèque Ny Carlsberg, mais également à éclairer d'un jour nouveau la place de ses divers mariages arrangés ou de convenance avant sa déchéance et exclusion de la *gens Julia*. L'auteur fait remarquer qu'à ce jour, la mémoire de Julie n'a pas encore fait l'objet d'une réhabilitation officielle. En l'absence de sources écrites, c'est l'analyse de sculptures féminines en pierre et en argile, voire certains ex-votos, qui permet par la gestuelle et l'attitude des statues, de tracer l'évolution

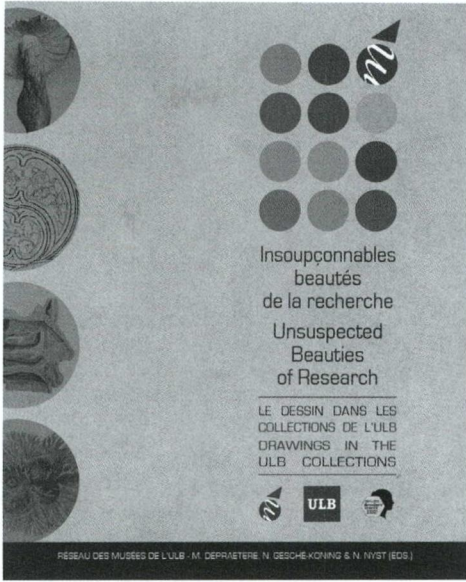
culturelle de la femme : identifiées d'abord à une divinité ou sacralisées comme sur le monument de Pozo Moro à Chinchilla de Monte Aragón dans la province d'Albacete, certaines femmes semblent également déifiées dans leurs activités quotidiennes. Bien que sous presse, l'ouvrage a intégré la référence à la nouvelle publication sur la « Dame de Baza, un voyage féminin dans l'au-delà » faisant référence à cette sculpture-urne assise et richement vêtue et à la polychromie bien conservée, pour laquelle de nouvelles propositions de lecture de l'œuvre sont ici proposées. Plutôt qu'une divinité féminine à caractère funéraire, il pourrait s'agir d'une matrone campée dans la vie réelle, voire la même, défunte, immortalisée par la présence de l'oiseau qu'elle tient dans la main et la forme ailée du trône sur lequel elle est assise. Le nom même de « dame » est analysé et remis dans son contexte par rapport à la première appellation française de la célèbre Dame de Elche, cette sculpture en pierre calcaire, découverte près d'Alicante et dont l'authenticité avait été mise en doute, critique démentie depuis l'analyse de sa polychromie et de l'examen de la pierre (*Pigments, surface coating and stone of the sculpture*, M.P. Luxan, J.L. Prada et F. Dorrego) commentés ici. Le dernier chapitre consacré à l'image de la femme dans les expositions et les musées met l'accent sur l'écart entre les avancées scientifiques en matière d'études de genre et le maintien de stéréotypes depuis longtemps dépassés. Ce chapitre traité par Pilar Sada Castillo, conservateur au musée archéologique de Tarragone rend hommage au travail de Maria Angel Querol qui défend une représentation scientifique de la femme préhistorique et non celle d'une forme d'« innocence » que semblent lui préférer nombre de scénographes contemporains. L'auteur cite l'exposition *Le Livre de la Cité des Dames* (titre repris à l'ouvrage de Christine de Pisan) dont le principal souci était la révélation de la présence féminine dans l'art. Elle analyse ensuite, outre les expositions monographiques, la manière de présenter la femme aux niveaux du concept, du langage et de l'image en s'appuyant sur une nouvelle étude de M.A. Querol : cette dernière sur la base de près de 81 scènes analysées, met l'accent sur la faible place accordée aux femmes, constat qui doit être pris en compte lors de la mise en place ou la présentation d'expositions didactiques. L'Université d'Angers et l'Université virtuelle du Pays de la Loire sont ici louées pour la qualité de leur vulgarisation scientifique indispensable à toute fin éducative de l'histoire.

Aborder ce recueil d'articles - qui semble de prime abord plus relever d'une étude sociologique de genre - sous l'angle d'une lecture de l'image et de son interprétation permet de saisir l'importance d'une connaissance objective et scientifique du rôle de la femme afin de ne pas continuer à véhiculer des visions stéréotypées ou erronées. On regrettera donc que la qualité des illustrations de l'ouvrage ne soit pas meilleure.

Nicole GESCHÉ

M. DEPRAETERE, N. GESCHÉ-KONING, N. NYST (éds.), *Insoupçonnables beautés de la recherche. Le dessin dans les collections de l'ULB. Unsuspected beauties of research. Drawings in the ULB collections*, Bruxelles, Réseau des Musées de l'ULB, 2012.

Rose, parme, curry et brun Marcolini... un semis de pastilles colorées ponctue la jaquette de cette nouvelle publication du réseau des musées de l'ULB. Attractive collection de *smarties* qui disent, dès l'abord, les saveurs contrastées de ce volume. Un volume qui entend mettre en évidence la richesse et la diversité des collections de dessins de l'Université Libre de Bruxelles, en associant une série de contributions relatives à nos pratiques impliquant ces supports graphiques à des anecdotes qui disent l'expérience vécue des choses, leur plaisir au quotidien, comme les diverses expériences que ces dessins ont permises, soutenues ou suscitées.



“De l’esquisse jetée nerveusement, au dessin abouti à la ligne soignée, de la dimension patrimoniale à la création contemporaine, le choix” est ici fait “d’exposer et d’explorer tout l’espace du dessin”, ce qui permet, ainsi que le souligne d’emblée une des trois éditrices de ce volume, “de croiser de nombreux champs de réflexion et de nombreuses pratiques”¹. Conçu de manière thématique, cette publication, à laquelle fait écho une très belle exposition présentée en la salle Allende, entend en effet faire valoir la diversité des types de dessins que possède notre université (beaux-arts, archéologie, botanique, zoologie, anatomie, sciences appliquées, astronomie...), tout en appréciant la multiplicité et l’importance de leurs usages au sein des différentes disciplines scientifiques qui y ont recours². Souci d’inventaire donc et de méthodologie, auxquels

s’ajoutent d’évidentes préoccupations patrimoniales, puisqu’il s’agit ici de dresser un premier inventaire de ces collections, souvent dispersées, dans le but avoué d’assurer leur visibilité, tant au sein de la communauté universitaire, qu’en dehors de celle-ci³.

Initiative remarquable, qui s’inscrit dans le cadre du projet *Dessiner-Tracer* émanant de l’Association des Conservateurs des Musées du Nord Pas-de-Calais (ACMNPC), ce volume, qui reprend la forme éditoriale et les préoccupations d’une précédente publication consacrée aux *Musées de l’ULB. L’Université Libre de Bruxelles et son patrimoine culture* (2009)⁴, reprend également la croisade qui fut celle du précédent, en plaidant avec conviction et obstination la cause de tous ces objets, de ces trésors, cachés pour la plupart, peu ou mal inventoriés et conservés pour certains, dans des conditions difficiles, voire dommageables.

Publié sous la direction de Marie Depraetere, de Nicole Gesché-Koning et de Nathalie Nyst, cet élégant volume rassemble quinze articles témoignant, chacun à leur manière, d’une petite histoire pourtant essentielle, celle de la perte d’une voyelle. Une histoire qui fit basculer notre conception du dessin, de *dessein* à *dessin*. À la Renaissance en effet, chacun le sait, le *disegno* signifiait à la fois le dessin et le projet, l’intention et le tracé, “l’idée au sens spéculatif et l’idée au sens d’invention”⁵. Il était tout à la fois *cosa mentale*, pour reprendre ici l’expression de Léonardo Da Vinci, et travail de la main. Cette ambivalence, essentielle, perdurera tout au long du XVII^e siècle, ainsi qu’en témoigne notamment la

¹ M. DEPRAETERE, “Dessiner pour ...réinventer le dessin à l’infini”, In *Insoupçonables beautés de la recherche. Unsuspected Beauties of Research. Le dessin dans les collections de l’ULB. Drawings in the ULB Collections*, Bruxelles, 2012, p. 12.

² M. DEPRAETERE, “Dessiner pour ...réinventer le dessin à l’infini”, In *op. cit.*, 2012, p. 12.

³ M. DEPRAETERE, N. GESCHE-KONING, N. NYST, *Editorial*, In *op. cit.*, 2012, p. 6.

⁴ N. GESCHE et N. NYST eds. Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2009.

⁵ J. LICHTENSTEIN, *Disegno*, <http://robert.bvdep.com/public/vdp>: Pages, p. 1.

⁶ Cité par J. LICHTENSTEIN, *op. cit.*, p. 1.

définition donnée par Furetière dans son dictionnaire (1690)⁶, avant d'être, regrettable dégât collatéral de cette fameuse querelle entre Rubénistes et Poussinistes, réduite par Roger de Piles, théoricien du parti coloriste, à la dimension restrictive de *dessin*⁷, sans plus de "e". Mutation, restrictive et radicale du concept et de son champ sémantique dont la langue attestera au début du XVIII^e siècle. Une histoire dont nous gardons, comme en témoignent les contributions du présent volume, comme un étonnement récurrent à l'égard de ces formidables polyvalences qui permettent au dessin d'être tout à la fois "un acte pur de la pensée et son résultat visible obtenu par le travail de la main"⁸.

Cette multiplicité constitutive des raisons d'être du dessin est évoquée par Marie Depraetere, commissaire de l'exposition, dans un texte scandé par une litanie délicieusement insistante déclinant "tout ce que dessiner peut être": "Dessiner, c'est regarder, garder; dessiner c'est comprendre; dessiner c'est étudier, mais dessiner c'est aussi chercher et transformer". Performances essentielles dont Nathalie Nyst, coordinatrice du Réseau des Musées de l'ULB, rappelle toute l'importance au regard des diverses missions assignées aux universités dans nos sociétés contemporaines: missions de recherche, d'enseignement, et de diffusion des savoirs. Des missions qui ont, pour ce projet particulier, suscité l'établissement de synergies remarquables, entre notre université et le Musée Matisse notamment, mais également avec le Palais des Beaux-Arts de Lille, le Louvre-Lens, les Musées des Beaux-Arts de Calais et celui de Félicien Rops à Namur.

Plus loin, dans une contribution intitulée "dessiner pour expliciter l'implicite", Benjamin Wayens (Cartothèque géographique) aborde l'évocation des multiples catégories de dessins, en s'intéressant au dessin cartographique dont il détaille l'histoire, les enjeux et les diverses modalités, offrant ainsi à tous ceux qui ne la savent pas, une histoire de l'évolution de ces pratiques de représentation et l'opportunité magnifique d'apprécier la diversité des graphismes et des gammes chromatiques impliqués dans ces représentations. Jean Richelle (Centre de culture scientifique) aborde ensuite, dans un texte intitulé "dessiner... pour faire (le) savoir", la spécificité des dessins de botanique, d'anatomie et d'astronomie et souligne les efficacités remarquables de ces "représentations simplifiées de la réalité"⁹ qui permettent un dialogue très efficace entre le discours et l'image qui lui est associée car, si "le dessin sert à montrer la réalité observée, directement ou indirectement, il sert également à représenter les interprétations que l'on a de la réalité ou encore les idées et concepts que l'on surimpose à la réalité"¹⁰. Un sujet qu'André Koeckelenbergh reprend en traitant, plus particulièrement, de la représentation des cieux. Et d'évoquer l'évolution des pratiques de notation des observations astronomiques, mais aussi et ce sur un registre plus autobiographique, "les premiers essais de lunettes d'observation bricolées durant la guerre" par des "gamins"¹¹ qui contribuèrent à stimuler et à sédimer des passions.

⁷ "projet, entreprise, intention. Est aussi la pensée qu'on a dans l'imagination de l'ordre, de la distribution et de la construction d'un tableau, d'un poème, d'un livre, d'un bâtiment. Se dit aussi, en peinture de ces images ou tableaux qui sont sans couleurs", cité par J. LICHTENSTEIN, *op. cit.*, p. 2.

⁸ J. LICHTENSTEIN, *op. cit.*, p. 4.

⁹ J. RICHELLE, "Dessiner pour ... faire (le) savoir", In *op. cit.*, 2012, p. 34.

¹⁰ J. RICHELLE, "Dessiner pour ... faire (le) savoir", In *op. cit.*, 2012, p. 35.

¹¹ A. KOECKELENBERGH, "Dessiner ... pour représenter la nature et les cieux", In *op. cit.*, 2012, p. 42.

¹² Ph. LEONARD, "Dessiner pour ... penser la physique" In *op. cit.*, 2012, p. 66.

¹³ S. LOURYAN, "Dessiner ... pour enseigner", In *op. cit.*, 2012, p. 80.

¹⁴ R. BARDEZ et Th. APPELBOOM, "Dessiner...pour construire un savoir", In *op. cit.*, 2012, p. 90.

Laurent Bavay (CréA-Patrimoine) rappelle, pour sa part, le rôle essentiel joué par le dessin dans les processus de promotion de l'archéologie au rang de discipline scientifique et souligne la perdurance de l'importance de ce médium, malgré l'apparition, au siècle dernier, d'une série d'avancées technologiques décisives. Le dessin à l'échelle est, en effet, un moyen particulièrement approprié pour enregistrer et documenter une fouille, souvent destructrice, mais c'est aussi le support qui, parce qu'il sait se faire "subjectif" et analytique, se révèle l'outil efficace d'une meilleure compréhension d'un objet ou de sa recontextualisation, le moyen aussi de dynamiser un dialogue entre les différents intervenants d'un chantier de fouille et celui, enfin, d'être un remarquable vecteur de diffusion de ces savoirs auprès du grand public. Valentine Henderiks et Nicole Gesché-Koning (Centre de recherches et d'études technologiques des arts plastiques) évoquent, quant à elles, le rôle essentiel du dessin dans la compréhension des diverses phases d'exécution d'une oeuvre, ainsi qu'au sein des techniques d'investigation requises en préalable à toute restauration. Une importance qu'elles explicitent en se référant à divers documents, tels ces dessins préparatoires que des réflectographies dans l'infra-rouge ont permis de faire affleurer sous des peintures flamandes des XV^e et XVI^e siècles, tels aussi ces cartons pour les vitraux de l'église bruxelloise de Saint-Boniface, qui se sont avérés très précieux lors de la campagne de restauration de ces verrières (2008 et 2011), ou tels encore ces dessins réalisés par Henry Vaes pour le pavillon du Verre d'art de l'exposition universelle de 1935, qui sont désormais les seuls documents permettant de visualiser une oeuvre aujourd'hui disparue.

S'attachant aux rapports entre dessins et physique, Philippe Léonard (Experimentarium) évoque l'usage qu'en firent certains ténors de la discipline, tels Galilée, Simon Stévin ou Richard Freynman, et souligne l'efficacité particulière de ces représentations graphiques qui permettent de rassembler les éléments d'information épars. La sobriété du dessin "représente une mise à plat salutaire qui témoigne d'une vision, d'une perspective", de certaines "intentions délibérées", et de conclure que "la solution est souvent dans l'énoncé ou plutôt, dans sa traduction graphique"¹². Nathalie Nyst et Pierre Meerts (Jardin botanique Jean Massart) font, à leur tour, valoir l'importance analytique et les qualités esthétiques, parfois éblouissantes, d'un corpus de planches de botanique comprenant notamment des dessins de Pierre-Joseph Redouté et de Jean Massart. Des dessins dont ils soulignent l'importance pour la description des spécimens et l'établissement de typologies. Une importance que ne remet pas en cause la photographie car ici, comme ailleurs, le dessin, parce qu'il sait se faire analytique et subjectif, s'avère être un outil pédagogique irremplaçable.

Plus loin, Stéphane Louryan (Musée d'anatomie et d'embryologie humaines) évoque la collection remarquable de planches anatomiques réalisées sur toile, entre 1930 et 1970, par G. Van Wetter et R. Fauconnier. Transcriptions remarquables, "à la ligne claire"¹³ et à l'efficacité pédagogique jamais démentie, qui constituent aujourd'hui un patrimoine qui ne devrait pas être négligé. Un propos relayé par Renaud Bardez et Thierry Appelboom (Musée de la Médecine) qui se penchent sur la relation complexe, mais infiniment féconde qui a longtemps lié les anatomistes et les artistes chargés de donner à voir leur savoir. Une réflexion qui les amène à affirmer, considération essentielle, que situées tout à la fois dans le champ de la médecine, de l'histoire de l'art et de la philosophie, les représentations anatomiques révèlent l'histoire d'un regard sur le corps et sur la manière dont les différences époques l'ont conçu et investi¹⁴. Ce rapport entre Art et Science est

également au centre du propos de Maurice Vanhaelen (Musée des plantes médicinales et de la pharmacie), qui rappelle l'histoire des représentations botaniques; longtemps imprécises, parce qu'essentiellement régies par des codes d'essence picturale avant d'adopter, à partir de la Renaissance, une rigueur descriptive qui permit la constitution de vastes typologies. Une efficacité nouvelle soutenue par l'émergence de l'imprimerie et de la gravure qui permirent une large diffusion de ces connaissances. Viviane Desmet (Muséum de zoologie et d'anthropologie), nous entraîne ensuite dans un parcours passionnant évoquant, entre Moyen Âge et images digitalisées, un certain nombre d'images qui ont marqué et caractérisé l'évolution de l'histoire des sciences, soulignant la diversité des informations et des compétences qu'impliquent ces images. Enfin, Patricia Brodzky (Salle Allende, Collection d'Art contemporain) et Anthony Spiegelger font valoir la formidable collection de dessins contemporains dont peut s'enorgueillir notre université, s'attachant plus particulièrement à l'œuvre de Serge Vandercam.

À ces contributions foisonnantes, impliquées, riches de savoirs expérimentés, enseignés et pratiqués, qui disent le plaisir visuel, formel et intellectuel de ces œuvres, mais aussi la joie que procure l'implication passionnée dans un domaine de recherche s'ajoute un petit lexique, constitué par Marie Depraetere, qui définit et caractérise les différentes techniques du dessin.

Une publication extrêmement stimulante donc, que traverse et taraude une même question : "Que faire" ? Que faire de toutes ces œuvres, de ces objets parfois hétéroclites, de ces documents pourtant si importants pour une mémoire de nos pratiques ? L'envie d'un espace particulier, d'un musée, d'un lieu d'exposition, voire d'une simple "vitrine" est bien évidemment sous-jacente, manifeste. Et, de fait, la somme des possibles paraît immense, entre la création d'un musée - structure identitaire si particulièrement valorisée dans notre société contemporaine - et la mise sur pied d'espaces d'exposition, permanents ou temporaires, dont les profils, les enjeux et les stratégies pourraient être très divers. Les possibilités de mise en valeur de ce patrimoine sont multiples, stimulantes, et indéniablement interpellantes. Il y a là, c'est manifeste, un potentiel magnifique, l'opportunité sans doute pour notre université de se donner à voir autrement qu'avec des mots, d'affirmer son identité au travers une série d'images et d'objets qui disent son passé et suggèrent son avenir. L'occasion de donner d'elle une image forte, originale et créative ... entre Jules Verne, Agnès Émery et quelque chose de très contemporain. Une manière peut-être aussi d'être plus visible, ou plus explicitement associée à cette ville à laquelle elle a lié son destin, une ville qui appuie son pari d'une multiculturalité, assumée et enrichissante, sur des valeurs patrimoniales et sur les dynamiques que celles-ci sont aptes à susciter.

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

PRIX SUZANNE SULZBERGER

Le Fonds Sulzberger octroie annuellement un Prix de 3000 euros environ destinés à couronner une thèse de doctorat ou un mémoire de Maîtrise de très grande qualité, destinés à la publication, dans les domaines du Moyen Âge et des Temps modernes. Il est également susceptible de récompenser des activités pédagogiques organisées par les étudiants (voyages de courte durée, visites...) dans le cadre de leurs cours, voire de leur stage d'agrégation. Cette bourse concerne uniquement les étudiants diplômés de l'ULB, et de nationalité belge dans les options mentionnées. Les travaux centrés sur l'analyse physico-chimique des œuvres ne pourront être pris en considération en raison des dispositions testamentaires de la donatrice.

Les candidatures doivent être déposées le 15 décembre 2012 au plus tard, auprès du Doyen de Philosophie et Lettres *ex officio*, ou de Jacqueline Leclercq-Marx, Présidente de la Commission de sélection (jalecler@ulb.ac.be).



Ont collaboré à ce numéro :

Pierre BRIMBERT
Ginintreau, 16
B-7863 Ghoy (Lessines)
pbrimber@ulb.ac.be

Anne BUYLE
Société royale d'Archéologie de Bruxelles
Université Libre de Bruxelles
Faculté de Philosophie et Lettres
50, av. F. Roosevelt ; CP. 175
B-1050 Bruxelles
Anne_Buyle@yahoo.fr

Ellénita DE MOL
Avenue Paul Hymans, 128 ; bte 21
B-1200 Bruxelles
ellenitademol@hotmail.com

Louis ÉMAURÉ
78, avenue du Roi
B-1060 Bruxelles
louis.emaure@hotmail.fr

Didier MARTENS
Université Libre de Bruxelles
Faculté de Philosophie et Lettres
50, av. F. Roosevelt ; CP. 175
B-1050 Bruxelles
didier.martens@ulb.ac.be

Olivier TOUZÉ
Doctorant en Histoire, Art, Archéologie
Université Libre de Bruxelles
Faculté de Philosophie et Lettres
50, av. F. Roosevelt ; CP. 175
B-1050 Bruxelles
otouze@hotmail.com

Amélie VAN LIEFFERINGE
362, chaussée d'Alseberg
B-1180 Bruxelles
vanliefamelie@hotmail.com

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
Paiement 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'Alseberg 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.