

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2018.

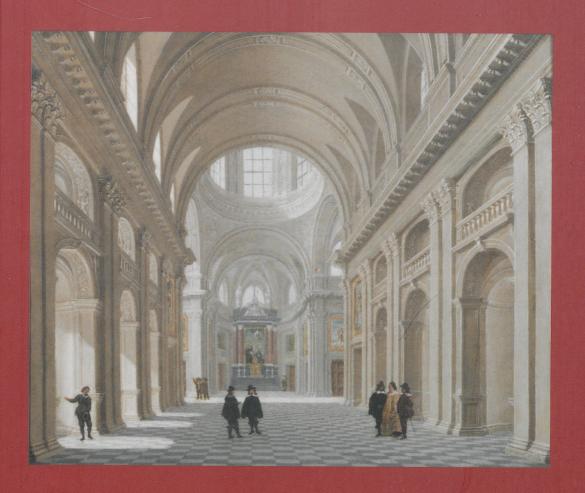
http://digistore.bib.ulb.ac.be/2021/DL2472117_2018_000_40_f.pdf

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

Elle a été mise à disposition par les 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 Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site http://digitheque.ulb.ac.be/



ANNALES d'HISTOIRE de l'ART & XL 2018 d'ARCHÉOLOGIE

XL 2018

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

Directrice
Catheline PÉRIER-D'IETEREN

Comité de rédaction
Didier MARTENS et Sacha ZDANOV,
en collaboration avec Véronique BÜCKEN,
Alain DIERKENS et Valentine HENDERIKS

Comité de lecture

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)

Comité scientifique international

Maria Clelia GALASSI (Instituto 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 Fédération Wallonie-Bruxelles (Patrimoine culturel), de la Fondation Sulzberger (Bruxelles), du CReA-Patrimoine (ULB), du Département d'Histoire, Arts et Archéologie et

de la Faculté de Philosophie et Sciences sociales de l'ULB.

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).

IN MEMORIAM LYDIE HADERMANN-MISGUICH (1936 - 2018)

p. 7

MARC GROENEN

Reproduire l'art des grottes ornées paléolithiques : du relevé au fac-similé p. 9

MANUEL CASTIÑEIRAS

Au-delà de l'interprétation et de la surinterprétation de la sculpture romane : réflexions sur la vie et la performance des images p. 37

ALEXANDRE DIMOV

Le modèle rogiérien de la Vierge à l'Enfant dans une loggia et ses échos dans la peinture flamande de la fin du XV^e siècle p. 69

CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN et SACHA ZDANOV Une Vierge allaitant inédite de l'entourage du Maître de la Madone du Louvre p. 103

WENDY FRÈRE

Artus Quellinus l'Ancien et Erasmus le Jeune : un échange artistique p. 111

CEDRIC PELGRIMS

Redécouverte de la Vue idéalisée de l'église Notre-Dame du Val-de-Grâce de Paris peinte par Daniel de Blieck en 1669 p. 137

> ALINE WACHTELAER Charles Baugniet, dessinateur du roi p. 149

MATHILDE DESENDER

Le maire du palais Pépin de Herstal (ca. 645-714), une figure de propagande nationale dans l'art belge du XIXe siècle p. 171

LODE GOUKENS

La photographie et l'histoire de l'art : une jeunesse commune p. 201



Photographie prise à l'occasion de la séance d'hommage à Ch. Delvoye (1982). Photo M. Balty.

IN MEMORIAM

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

(1936-2018)

Lydie Hadermann-Misguich fut pendant plus de cinquante ans une des figures les plus attachantes de notre filière d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, dont elle assura la présidence de 1977 à 1981. Titulaire de la chaire d'art byzantin jusqu'à son admission à l'honorariat en 2005, elle enseigna à l'ULB jusqu'en 2010 où ses cours furent suivis par de très nombreux étudiants et beaucoup d'auditeurs libres. Cofondadrice, avec Catheline Périer-D'Ieteren et Georges Raepsaet, des *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* en 1979, elle assura aussi, durant de nombreuses années, la présidence de la Fondation archéologique de l'ULB.

Élève de Charles Delvoye et ouverte comme lui à toutes les formes d'histoire de l'art et aux analyses le plus rigoureuses, Lydie Hadermann-Misguich s'est spécialisée dans le domaine de l'art byzantin, dont elle était devenue l'une des plus éminentes spécialistes.

Après une thèse magistrale sur les fresques de l'église Saint-Georges de Kurbinovo (Macédoine) soutenue à l'ULB en 1975, elle consacra au monde byzantin de nombreuses études, traitant avec autant d'acuité de fresques que d'arts somptuaires ou de manuscrits enluminés. Si elle réserva une attention privilégiée au XII^e siècle, elle témoigna aussi d'une ouverture constante aux problématiques de la peinture postbyzantine et, notamment, aux miniatures du Crétois Georges Klontzas, qu'elle appréhenda en regard de l'œuvre du Greco. Ses recherches éclairantes sur J. Mone, J. Du Broeucq ou les du Quesnoy, témoignent de l'intérêt qu'elle réserva à l'art d'Occident, tandis que ses publications sur les fresques des églises de Ninfa (Latium) en 1986 ou sur la « crypte » du Dôme de Sienne (2015) révèlent toute l'importance de ses questionnements sur les rapports d'influence entre Byzance et l'Occident. Le temps des Anges, un recueil de ses traveaux réunis en hommage à l'occasion de son admission à l'honorariat, atteste la richesse de ses intérêts scientifiques, la rigueur et la sensibilité de ses analyses.

Lydie Hadermann-Misguich nous a quittés ce 27 août 2018, qu'hommage soit ici rendu à son humanité et à ses apports scientifiques remarquables.

B. D'Hainaut, G. Raepsaet, C. Vanderheyde

REPRODUIRE L'ART DES GROTTES ORNÉES PALÉOLITHIQUES : DU RELEVÉ AU FAC-SIMILÉ

MARC GROENEN

1. Quel mode de reproduction pour rendre visible l'art pariétal ?

Avec la découverte des premières grottes ornées du Paléolithique supérieur au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, la question de la reproduction des œuvres s'est d'emblée posée. Il était important non seulement d'assurer la diffusion de ce nouvel univers esthétique, mais aussi d'en montrer les caractéristiques. Les découvreurs ont rapidement compris qu'il était nécessaire de mettre au point des procédés adaptés à la reproduction de motifs qui se conforment aux supports irréguliers sur lesquels ils ont été tracés. Or, les réseaux souterrains sont sombres et incommodes et des peintures et gravures s'y trouvent jusque dans les endroits les plus difficiles d'accès. La difficulté de lecture est encore accentuée par les dépôts formés au cours des millénaires, qui recouvrent les figurations (calcite, argile ou poussière). Il faut, par exemple, rappeler que les splendides bisons polychromes de Font-de-Gaume (Dordogne), relevés par Henri Breuil peu après la découverte de la grotte (1901), étaient recouverts d'une pellicule de calcite et d'argile. Il aura fallu attendre le nettoyage engagé par Madeleine Hours (Laboratoire de restauration du Musée du Louvre) par chocs et brossage entre 1966 et 1968 pour pouvoir en apprécier pleinement la qualité graphique et technique ¹. Surtout, les œuvres nécessitent, pour être vues, des techniques d'éclairage spécifiques, mais aussi une expertise – un « coup d'œil » – que ne possèdent pas les pionniers de la première heure. La patine des

¹ Lionel BALOUT, « Fidélité des relevés – conservation des originaux, deux problèmes de l'art pariétal préhistorique », dans : *Actes du Symposium international d'Art rupestre de Santander (septembre 1970)*, Santander, Patronato de las cuevas prehistóricas de Santander, 1972, p. 520.

gravures, en particulier, impose un éclairage incident qui seul permet de les visualiser. François Daleau a eu toutes les difficultés pour déchiffrer les traits gravés de la grotte de Pair-non-Pair (Gironde). Un mois de travail (de juillet à août 1896) lui a été nécessaire pour que les « stries incompréhensibles » se transforment enfin en « un contour d'animal »². La difficulté qui se pose alors est de rendre lisibles des tracés qui sont le plus souvent noyés dans des éléments parasites (fissures, traces de couleur naturelle...).

La volonté de conserver une image fiable de l'art pariétal a conduit certains scientifiques à mettre au point divers procédés de reproduction. Pourtant, les publications n'en donnent pratiquement aucun écho, et il faut puiser dans des textes le plus souvent inédits, comme les « Carnets d'excursion » de François Daleau ou la correspondance des préhistoriens, pour obtenir des indications techniques sur les méthodes utilisées pour répliquer les premières productions esthétiques de l'histoire humaine. Cette carence dans l'information ne laisse pas de surprendre. Car la reproduction – même pour le spécialiste – sert de point de départ à la connaissance des motifs pariétaux. Et il importe donc d'en évaluer la fidélité par rapport à l'original, afin de pouvoir en estimer les limites. Mais il est également intéressant de retracer les grandes étapes des procédés de reproduction tels qu'ils ont été mis en œuvre depuis les premières découvertes, car elles apportent un témoignage précieux sur la manière dont l'art des cavernes a été regardé au cours de l'histoire de notre discipline.

Comme les conditions d'accès auxquelles se sont trouvés confrontés les découvreurs étaient difficiles, le premier procédé utilisé pour reproduire les figurations a été le relevé à vue. Il consiste à exécuter un croquis des motifs les plus représentatifs en respectant au mieux la cohérence du tracé et les proportions de l'animal figuré. Celui-ci est ensuite mis au net en vue de sa publication. Marcelino Sanz de Sautuola l'a exploité pour les motifs de la grotte d'Altamira (Cantabrie), en faisant peut-être exécuter par le peintre français Paul Ratier les relevés des peintures du Grand Plafond³ (fig. 1). Quelques années plus tard, Léon Jammes a, de même, relevé des motifs de Marsoulas (Haute-Garonne)⁴, Émile Rivière quelques figures de La Mouthe (Dordogne) et Hermilio Alcalde del Río des figurations des grottes cantabriques qu'il avait découvertes⁵. La faible lisibilité des motifs a conduit les premiers préhistoriens à accentuer l'évidence des tracés en négligeant les éléments susceptibles d'incertitudes, ce qui était sans aucun doute nécessaire à une époque où la reconnaissance de l'ancienneté

 $^{^2~}$ François DALEAU, « Les gravures sur rocher de la caverne de Pair-non-Pair », dans : Actes~de~la~Sociét'e~arch'eologique~de~Bordeaux, 21, 1897, p. 12.

³ Jose Antonio LASHERAS & Carmen DE LAS HERAS, *El descubrimiento del primo Arte. Comentario*, Santander, Grupo Santander, 2004, p. 26.

⁴ Félix RÉGNAULT, « Peintures et gravures de la grotte de Marsoulas (Haute-Garonne) », dans : *Bulletin archéologique*, 2, 1903, pp. 209-211.

⁵ Hermilio ALCALDE DEL RÍO, *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la Provincia de Santander. Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo*, Santander, Blanchard y Arce, 1906, 90 p., 10 pl.

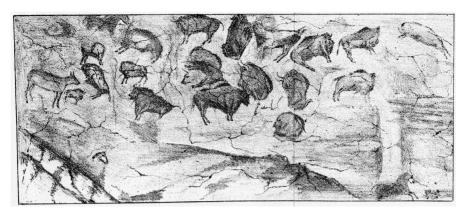


Fig. 1 : Relevé à vue des motifs du Grand Plafond de la grotte d'Altamira (d'après : Marcelino SANZ DE SAUTUOLA, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Santander, Imp. y lit. de Telesforo Martínez, 1880, pl. 3a).

paléolithique était encore sujette à discussion. Mais il faut l'avouer, ces « dessins » à vue étaient peu satisfaisants au plan scientifique. Les mensurations prises étaient peu nombreuses et assez approximatives. Étant donné les conditions d'éclairage dans lesquelles le travail était effectué – bougie, lampe à carbure –, le chercheur se focalisait surtout sur la silhouette des représentations. Le relevé à vue s'apparente donc davantage à un croquis qu'au rendu fidèle de l'œuvre.

C'est pourquoi la volonté de fournir une information lisible et utilisable scientifiguement a rapidement conduit les chercheurs à relever les motifs directement sur la paroi, réservant le relevé à vue pour les figures difficilement accessibles ou pour celles qui se trouvaient sur des supports fragiles (argile, mondmilch...). Le 2 septembre 1896, François Daleau demandait à Émile Rivière : « voulant relever ces dessins de façon exacte, je viens vous prier de m'indiquer les procédés que vous avez employés en pareille circonstance »⁶, requête qu'il formula également à Émile Lalanne le lendemain⁷. Le trait des gravures ne pouvait, en effet, être suivi qu'avec difficulté. C'est pourquoi Daleau devait opter pour un procédé qui combinait la technique de l'estampe et celle du dessin. Dans une lettre adressée à Léopold Chiron, il explique comment il a procédé pour relever l'un des bouquetins gravés de Pair-non-Pair : « placer un papier sur la gravure, suivre les traits avec le bout du doigt et les indiquer à mesure avec du charbon tendre (du bois de sapin). Repasser ensuite les traits de charbon avec de l'encre »⁸. La feuille de papier utilisée par Daleau est opaque, et il a donc dû exercer une pression pour faire apparaître la gravure par impression au doigt avant d'en réaliser le tracé. Cette manière de procéder à l'aveugle ne convenait

⁶ Lettre de François Daleau à Émile Rivière du 02.09.1896.

⁷ Lettre de François Daleau à Émile Lalanne du 03.09.1896.

⁸ Lettre de François Daleau à Léopold Chiron du 11.01.1898.

évidemment pas pour des gravures fines, ce qui a conduit d'autres chercheurs à s'orienter vers des supports translucides.

Henri Breuil, en particulier, s'est fait le champion de cette méthode en utilisant du papier cristal puis des feuilles de cellophane (inventée en 1908), qu'il froissait pour les adapter à la paroi rocheuse. Le travail devait s'effectuer avec l'aide d'assistants pour l'éclairage et le maintien de la feuille. Au moment où Breuil relevait le motif, il dessinait les traits essentiels, tandis que les détails étaient ajoutés ensuite⁹. Il relèvera de cette manière la plupart des grottes paléolithiques, tout comme les préhistoriens qui lui succéderont durant le XX^e siècle. Pour les peintures, le relevé impose d'évaluer la résistance du support pariétal, mais aussi celle de la couleur : « à Font-de-Gaume, les fresques présentent une grande résistance, et peuvent être calquées sans difficulté, chose qui était impossible à Altamira, Aussi M. Breuil a-t-il calqué toutes les figures à leur vraie grandeur ; il a réduit leur silhouette à une échelle uniforme de un cinquième, au moyen de la chambre claire; sur ce croquis réduit, un dessin plus détaillé et plus fouillé était exécuté » 10. Il faut rappeler que, pendant longtemps, le relevé a été le seul moyen de faire connaître les gravures. Dans certaines grottes, ce travail a tenu de l'exploit. Durant les étés 1921, puis entre 1930 et 1938, Breuil fut obligé de travailler plusieurs mois pour « décalquer les effroyables chevelus du « Sanctuaire » et les autres figures des Trois-Frères » 11. Il avoua alors avoir été « littéralement nové dans la masse de ces feuilles de décalques » 12. De même, il faut rappeler que onze années de travail (de 1952 à 1963) ont été nécessaires à l'abbé André Glory pour relever les 1.434 motifs de Lascaux – 117 m² de calque –, parmi lesquels se trouvait l'inextricable enchevêtrement de gravures de l'Abside 13.

Aujourd'hui encore, seuls ces relevés rendent possible le travail de lecture préliminaire des spécialistes qui abordent une grotte ornée. Cette efficacité explique la raison pour laquelle cette technique a été pratiquée jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle, malgré les risques qu'elle entraînait pour le support pariétal. Une sensibilisation plus grande aux problèmes de conservation a conduit alors certains spécialistes à tester des techniques de relevé indirect. André Glory a reproduit en 1955 les gravures de la grotte de Bara-Bahau (Dordogne)

⁹ Gilles TOSELLO & Carole FRITZ, « L'abbé Breuil et les relevés d'art paléolithique », dans : *Sur les chemins de la préhistoire. L'abbé Breuil. Du Périgord à l'Afrique du Sud*, Paris, Somogy, 2006, pp. 103-118.

Louis CAPITAN, Henri BREUIL & Denis PEYRONY, La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne), Monaco, A. Chêne, 1910, p. 17.

¹¹ Lettre de Henri Breuil à A. et M. Bottet du 12.08.1919, d'après : *Henri Breuil (1877-1961)*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1967, p. 45.

¹² Loc. cit.

André GLORY, « Présentation des calques de gravures de la grotte de Lascaux (Dordogne) », dans : Congrès préhistorique de France, Strasbourg-Metz (1953), 14, 1955, pp. 292-301 ; Lionel BALOUT, « L'abbé Glory », dans : Arlette LEROI-GOURHAN & Jacques ALLAIN (dir.), Lascaux inconnu, Paris, Éd. du CNRS, 1979, pp. 11-14.

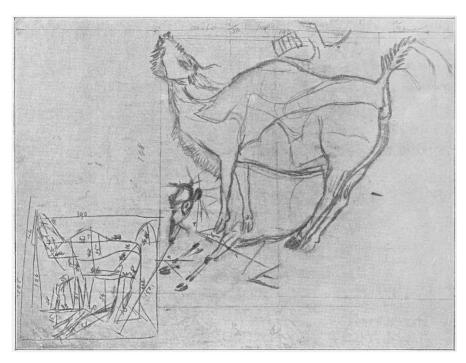


Fig. 2. Esquisse au crayon d'un bison du Grand Plafond de la grotte d'Altamira, réalisé par Henri Breuil, avec l'indication des mesures (d'après : Émile CARTAILHAC et Henri BREUIL, *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Monaco, Impr. de Monaco, 1906, p. 79, fig. 63).

sur une plaque de plexiglas qu'il fallait maintenir à quelques centimètres de la paroi ¹⁴ et Ludovic Chabredier a relevé en 1964 les gravures d'Ebbou (Ardèche) sur des feuilles de chlorure de vinyle transparentes tendues sur des châssis rigides ¹⁵. Malgré les difficultés dues à l'irrégularité des supports rocheux, le relevé indirect devait progressivement s'imposer, en France en tout cas. En 1993, on peut considérer que les préhistoriens proscrivent le relevé direct ¹⁶, à un moment, il est vrai, où la photographie numérique apportait de nouvelles possibilités. Quoi qu'il en soit, le relevé – direct ou indirect – s'est révélé efficace pour diffuser visuellement l'art pariétal durant tout le XX^e siècle. La méthode n'a pourtant pas que des avantages ; elle impose des sélections. Comme l'a justement noté Michel Lorblanchet, « relever c'est choisir » ¹⁷, et s'il optimise

André GLORY, « La caverne ornée de Bara-Bahau (au Bugue-sur-Vézère, Dordogne) », dans : Congrès préhistorique de France, Poitiers-Angoulême (1956), 15, 1957, pp. 529-535.

Ludovic CHABREDIER, « Étude méthodologique des relevés d'art pariétal préhistorique », dans : Bulletin de la Société préhistorique française, 63, 1966, pp. 501-512.

¹⁶ Cf. entre autres: Norbert AUJOULAT, « L'évolution des techniques », dans: GRAPP, *L'art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'études*, Paris, Éd. du CTHS, 1993, pp. 323-325; Yves MARTIN, « Relevé graphique sur support transparent », dans: GRAPP, *op. cit.*, pp. 343-346.

Michel LORBLANCHET, « Finalités du relevé », dans : GRAPP, op. cit., pp. 329-337.

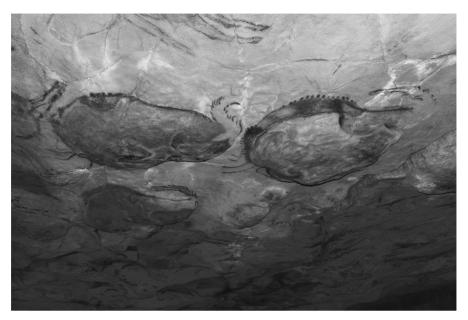


Fig. 3. Bisons polychromes du Grand Plafond du fac-similé de la grotte d'Altamira (photo M. & M.C. Groenen).

la lisibilité des œuvres — le tracé est net et débarrassé de toutes surcharges parasites (fissures, reliefs ou calcification) —, il entraîne également une perte dans l'expressivité, voire dans l'intelligibilité, du motif. L'exemple des bisons polychromes du Grand Plafond d'Altamira est, à cet égard, intéressant. Marcelino Sanz de Sautuola ¹⁸, d'abord, Hermilio Alcalde del Río ¹⁹, ensuite, avaient noté de manière pertinente l'effet de relief recherché par l'artiste paléolithique. Cet effet est produit par l'ajustement de la figure à des convexités naturelles du plafond. Lorsque Henri Breuil et Émile Cartailhac ont voulu en faire le relevé en octobre 1902, ils ont dû mettre au point un système de projections pour obtenir une réduction en plan aussi exacte que possible ²⁰ (fig. 2). Mais en procédant de la sorte, ils ont sacrifié l'effet presque sculptural que ces œuvres possèdent dans le site (fig. 3).

La décision délibérée d'exclure ce qui ne relève pas de la trace anthropique dans les relevés se marque aussi par l'indifférence vis-à-vis des éléments du contexte pariétal. Or, ceux-ci constituent bien souvent une donnée importante pour la compréhension des œuvres. Le calque d'une représentation

¹⁸ Marcelino SANZ DE SAUTUOLA, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Santander, Imp. y lit. de Telesforo Martinez, 1880, p. 17.

¹⁹ Hermilio ALCALDE DEL RÍO, op. cit., p. 17.

²⁰ Émile CARTAILHAC & Henri BREUIL, *La caverne d'Altamira à Santillana près Santander (Espagne)*, Monaco, A. Chêne, 1906, p. 78.

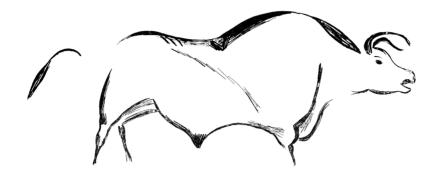


Fig. 4. Relevé d'un aurochs noir de la grotte d'El Castillo par Henri Breuil (d'après : Hermilio ALCALDE DEL RÍO, Henri BREUIL & Lorenzo SIERRA, *Les cavernes de la région cantabrique (Espagne)*, Monaco, A. Chêne, 1912, p. 146, fig. 134, n° 3).

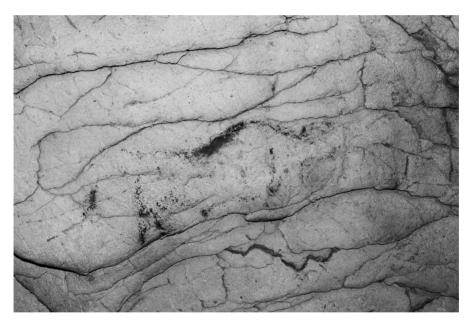


Fig. 5. Aurochs noir de la grotte d'El Castillo, dans son contexte (photo M. & M.C. Groenen).

d'aurochs de la grotte d'El Castillo (Cantabrie)²¹, réalisé par Breuil vers 1910, reproduit avec une précision satisfaisante la silhouette de l'animal, mais il néglige un jeu de fissures qui situe l'animal dans un espace structuré et lui donne l'assise sur laquelle il se déplace (fig. 4-5). L'écart entre l'original et le relevé est

 $^{^{21}\,}$ Hermilio ALCALDE DEL RÍO, Henri BREUIL & Lorenzo SIERRA, Les cavernes de la région cantabrique (Espagne), Monaco, A. Chêne, 1912, p. 146, fig. 134, n° 3.



Fig. 6. Relevé d'un quadrupède noir de la grotte de Las Monedas, réalisé par Eduardo RIPOLL PERELLÓ (d'après : ANONYME, *La caverna de las Monedas y sus interesantes pinturas*, Santander, Patronato de las cuevas prehistóricas de la Provincia de Santander, 1953, pl. 48).

plus net encore lorsqu'on confronte la figuration d'un animal (canidé ou cheval) de la grotte de Las Monedas (Cantabrie) et le calque qu'en a fait Eduardo Ripoll Perelló au début des années 1950²². Il est aisé de constater que le dessinateur paléolithique a adapté le format de l'animal au champ compris entre les jeux de fissures, de façon à lui conférer un espace, une orientation et un centre de gravité propres (fig. 6-7).

Les particularités pariétales constituent donc un élément essentiel de la structuration du décor au Paléolithique supérieur²³. Leur négligence dans le relevé a eu des conséquences importantes sur sa compréhension et son interprétation²⁴, qui ont d'ailleurs touché jusqu'aux théoriciens de l'histoire de l'art. Il faut, par exemple, rappeler que Meyer Schapiro considérait que « les peintures rupestres

²² ANONYME, *La caverna de las Monedas y sus interesantes pinturas*, Santander, Patronato de las cuevas prehistóricas de la Provincia de Santander, 1953, pl. 48.

²³ Marc GROENEN, *L'art des grottes ornées du Paléolithique supérieur. Voyages dans les espaces-limites*, Bruxelles, Académie royale de Belgique. Classe des Arts, 2016, pp. 203-224.

Marc GROENEN, « Du relevé de la représentation à la lecture du dispositif pariétal », dans : Anthropologie et Préhistoire, 110, 1999, pp. 3-23 ; Marc GROENEN, « Faire parler l'image paléolithique dans la première moitié du XX^e siècle », dans : Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 126, 2013-2014, pp. 48-57.

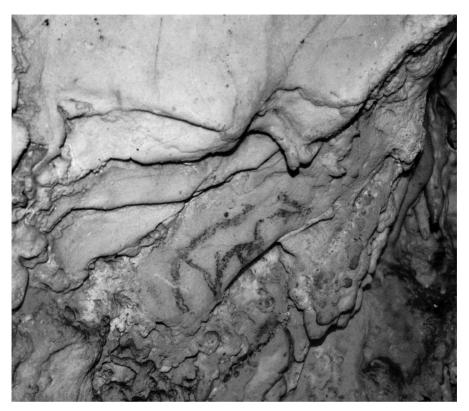


Fig. 7. Quadrupède noir de la grotte de Las Monedas, dans son contexte (photo M. & M.C. Groenen).

du paléolithique ont lieu sur un fond non préparé, la paroi rugueuse d'une grotte (...). L'artiste travaillait alors sur un champ sans limites établies...²⁵. Les images murales de la préhistoire ... devaient lutter avec les accidents et irrégularités (sortes de bruits de fond) du champ »²⁶. L'interprétation est évidemment en total porte-à-faux par rapport aux œuvres pariétales telles qu'elles apparaissent en grotte. Mais elle est, en revanche, en accord avec le message que l'on retire des images – relevés et photos – diffusées dans les publications.

Pour les préhistoriens, ces éléments contextuels contribuent cependant à l'émotion que le spectateur peut ressentir dans une grotte ornée. C'est pourquoi, dès les premières découvertes, les pionniers ont tenté de reproduire les motifs pariétaux par la photographie. Les essais les plus anciens, réalisés sur plaques de verre, ont été faits à la demande de Marcelino Sanz de Sautuola en 1880 pour des motifs du Grand Plafond d'Altamira. La hauteur du plafond est faible et la lumière du jour n'arrive pas jusque dans ce secteur de la grotte. Les

²⁵ Meyer SCHAPIRO, Style, artiste et société, Paris, Gallimard, 1982, p. 8.

²⁶ Meyer SCHAPIRO, op. cit., p. 8.

clichés ont été pris grâce à un éclairage électrique mis au point par José Escalante y González²⁷. Quelques années plus tard, des phototypies sur plaque de verre au gélatino-bromure d'argent ont été réalisées par Théodore Amtmann à Pair-non-Pair²⁸, par Charles Durand à La Mouthe²⁹ et par Léopold Chiron dans la grotte Chabot³⁰. Les photographes étaient tous expérimentés. Pourtant, la plupart des essais sont restés peu satisfaisants par le fait même des difficultés de terrain. À La Mouthe, « une intensité de lumière égale à 150 bougies environ et un minimum de six heures de pose » 31 ont été nécessaires et, comme c'est presque toujours le cas à ce moment, les traits gravés n'apparaissaient sur les clichés que parce qu'ils avaient été repassés à la craie ou au charbon de bois. Mais l'obstination des inventeurs à vouloir reproduire des motifs pariétaux montre assez qu'ils étaient convaincus du caractère exceptionnel d'un patrimoine auguel la communauté scientifique ne croyait pas encore. Quoi qu'il en soit, pendant longtemps, le résultat ne fut pas vraiment à la mesure du travail investi, même lorsque tous les moyens étaient mis en œuvre. Il faut, en effet, rappeler que dans la prestigieuse série consacrée aux « peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques », financée par le Prince Albert I^{er} de Monaco entre 1905 et 1924, les planches photographiques sont encore accompagnées de feuilles de papier calque sur lesquelles figurent le relevé des gravures reproduites sur les planches.

L'utilisation de la photographie argentique avec flash a évidemment facilité les prises de vue d'une image pariétale qui gagnait de plus en plus le grand public. L'image photographique restait pourtant focalisée sur la représentation, comme on peut le constater dans les ouvrages de synthèse publiés entre les années 1950 et 1980³². Les prises de vue se faisaient face au motif et celui-ci était circonscrit le plus précisément possible dans le champ de la reproduction. Ce cadre étroit, qui décontextualisait la figuration animale, contribuait à lui donner un aspect relativement rigide, voire figé. Le résultat produit s'apparente donc de fait davantage à l'art de la nature morte ou du portrait qu'à celui d'un espace orné. Il

²⁷ Susana GONZÁLEZ REYERO, *La fotografía en la arqueología española (1860-1960) : 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*, Madrid, Real Academia de la Historia & Universidad autónoma de Madrid, 2006, p. 203.

²⁸ François DALEAU, « Les gravures sur rocher de la caverne de Pair-non-Pair », dans : *Actes de la Société archéologique de Bordeaux*, 21, 1896, pp. 235-250, 6 pl.

²⁹ Émile RIVIÈRE, « La grotte de La Mouthe », dans : *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 8, 1897, pp. 302-329, 4 pl.

³⁰ Léopold CHIRON, « Sur les dessins de la grotte de Chabot », dans : *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Lyon*, 8, 1889, pp. 96-97. Deux photographies, prises par Chiron entre 1879 et 1889, ont été publiées dans son article sur « Le Magdaléen [sic] du Bas-Vivarais », dans : *Revue archéologique, littéraire et pittoresque illustrée du Vivarais*, 1, 1893 pp. 437-442.

³¹ Émile RIVIÈRE, op. cit., p. 322.

³² Cf. entre autres: Paolo GRAZIOSI, L'arte dell'antica età della pietra, Florence, Sansoni, 1956; Christian ZERVOS, L'art de l'époque du renne en France, Paris, Éd. « Cahiers d'art », 1959; André LEROI-GOURHAN, Préhistoire de l'art occidental, Paris, L. Mazenod, 1965; Paul BAHN & Jean VERTUT, Images of the Ice Age, Leicester, Windward, 1988.

est intéressant de noter à cet égard que les photomontages opérés pour illustrer de grands ensembles pariétaux se cantonnent strictement à la zone dans laquelle s'inscrivent les motifs³³. L'espace par rapport auquel les figures s'organisent est donc absent, de même d'ailleurs que les reliefs de la paroi, que l'éclairage facial du flash ou du spot réduit ou supprime.

Bien entendu, la qualité de la photographie argentique a augmenté la lisibilité de l'image. C'est pourquoi, malgré les réticences de certains ³⁴, elle sera de plus en plus sollicitée. Il est vrai que des techniques photographiques nouvelles ont encore contribué à affiner la lecture des motifs les moins visibles. Fernand Windels avait, le premier, utilisé les ressources de la photographie infrarouge à Lascaux dès la fin des années 1940³⁵, mais l'emploi de celle-ci était alors exceptionnel. Entre les années 1970-1980, une meilleure gestion technique de ce procédé a permis des résultats exploitables scientifiquement. Dans la grotte de Villars (Dordogne), par exemple, Brigitte et Gilles Delluc se sont aidés de la photographie infrarouge en octobre 1973 pour produire des relevés de motifs peints fortement calcités ³⁶. Surtout, ils ont démontré l'existence de repeints récents pour trois figures noires de la grotte³⁷. De même, Norbert Aujoulat a mis en évidence le détail de la technique de facture d'un motif (tectiforme) à Bernifal grâce à des photographies infrarouge couleur au début des années 1980³⁸. Il a d'ailleurs testé de nombreux procédés (relevé multispectral, UV, luminescence...), afin d'optimiser la qualité de lecture des œuvres pariétales 39. Par ses compétences dans ce domaine, Aujoulat a donné une orientation nouvelle à la recherche en art pariétal. Les techniques photographiques pouvaient désormais être sollicitées pour contrôler l'évolution de l'état des parois. Elles ont aussi servi pour mieux comprendre la manière dont les œuvres ont été faites, en particulier grâce à l'emploi de la macrophotographie.

Bref, les chercheurs s'efforcent de plus en plus de dépasser ce que l'œil perçoit. L'analyse et l'expertise sont désormais privilégiées au détriment de la synthèse et de l'interprétation. Suivant une tendance générale qui s'installe alors dans

³³ Voir, par exemple, les photomontages réalisés par Jean Vertut pour la Salle des Taureaux et le Diverticule axial de Lascaux dans : André LEROI-GOURHAN, *op. cit*, pl. 72-73.

³⁴ Lionel BALOUT, op. cit., 1972, pp. 515-521.

³⁵ Fernand WINDELS, *Lascaux.* « *Chapelle sixtine* » *de la préhistoire*, Montignac-sur-Vézère, Centre d'Études et de Documentation préhistoriques, 1948, pp. 87-88, 92-93.

³⁶ Brigitte & Gilles DELLUC, « La grotte ornée de Villars (Dordogne) », dans : *Gallia Préhistoire*, 17, 1974, p. 10.

³⁷ Brigitte & Gilles DELLUC, *op. cit.*, pp. 46-47, note 9. L'absence de repeints sur les photographies noir et blanc faites par J. Lagrange le 26.01.1958 et leur présence sur les clichés à partir du 30.05.1959 situent la période de la falsification.

³⁸ Norbert AUJOULAT, « Optimisation des méthodes de relevé », dans : Jean-Philippe RIGAUD (dir.), *Art pariétal paléolithique. Étude et conservation*. Actes du colloque international de Périgueux-Le Thot (19-22 novembre 1984), Paris, Ministère de la Culture, 1989, p. 147, fig. 7-8.

³⁹ Norbert AUJOULAT, *Le relevé des œuvres pariétales paléolithiques : enregistrement et traitement des données*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1987, pp. 45-105.

notre discipline, l'étude de l'art pariétal s'enracine dans une démarche archéologique. Dès la fin des années 1990, les techniques digitales et le traitement numérique auront, à cet égard, une importance décisive dans les recherches. D'abord utilisées pour le renforcement de motifs peints « éteints » de sites rupestres du Levant espagnol ⁴⁰ et d'abris peints non européens ⁴¹, elles ont rapidement été appliquées pour améliorer les motifs des grottes ornées du Paléolithique. La performance des appareils numériques et des logiciels informatiques actuels est telle qu'il est désormais possible d'étudier le dispositif pariétal au départ d'images numériques traitées par des logiciels spécialement adaptés ⁴². Il est à peine besoin de souligner l'impact que cette lecture « augmentée » aura sur notre interprétation. L'étude des sites devra nécessairement être réactualisée avant que de nouveaux travaux de synthèse puissent être envisagés.

2. Moulage, phototypie et stéréophotogrammétrie : la paroi ornée restituée

Même s'il a longtemps été délibérément ignoré dans les travaux scientifiques, le support rocheux était ressenti comme une spécificité de ce « grand art des cavernes ». Les pionniers ont donc logiquement cherché à en reproduire les particularités en procédant à des estampages. À plusieurs reprises, Émile Rivière a présenté ceux qu'il avait réalisés pour deux animaux gravés de la grotte de La Mouthe par lottinoplastie ⁴³. Dans un courrier adressé à Rivière, Daleau annonce qu'il va tester ce procédé à Pair-non-Pair ⁴⁴. La technique, mise au point par Victor Lottin de Laval en 1835, consistait à appliquer une feuille de papier de type buvard sur la paroi, puis à l'humecter afin de lui faire prendre la forme de la partie à reproduire, avant d'apposer par couches alternées de la colle d'amidon et des feuilles de papier. L'ensemble séché pouvait ensuite être enlevé et servir de moule pour en faire un tirage positif au plâtre. Malheureusement, les différentes tentatives se sont soldées par un échec presque complet (un essai réussi pour Rivière, aucun pour Daleau), car le papier ne séchait pas à

⁴⁰ Ignacio MONTERO RUIZ *et al.*, « Técnicas digitales para la elaboración de calcos de arte rupestre », dans : *Trabajos de Prehistoria*, 55, 1998, pp. 155-169.

⁴¹ Bruno DAVID, John BRAYER, Ian J. MCNIVEN & Alan WATCHMAN, « Why digital enhancement of rock paintings works: rescaling and saturing colors », dans: *Antiquity*, 75, 2001, pp. 781-792; Liam M. BRADY & Robert G. GUNN, « Digital enhancement of deteriorated and superimposed pigment art: methods and case studies », dans: Jo MCDONALD & Peter VETH, *A companion to rock art*, Chichester, Blackwell, 2012, pp. 627-643.

⁴² L'application DStretch, par exemple. Cf. Jon HARMAN, « Using decorrelation stretch to enhance rock art images », American Rock Art Association, Annual meeting, 28.05.2005 (www. dstretch.com/AlgorithmDescription.pdf, consulté le 29.08.2017). Les résultats produits doivent cependant être évalués avec prudence, car des artéfacts ne sont pas rares à la suite du traitement informatique des images. Un contrôle strict sur le terrain est donc indispensable pour ne pas créer des motifs inexistants, comme cela a pu arriver.

⁴³ Émile RIVIÈRE, op. cit, p. 321.

⁴⁴ Lettre de François Daleau à Émile Rivière du 19.12.1896.

cause du taux d'humidité élevé de la grotte. Le procédé fut alors remplacé par Daleau par la technique de l'estampage sur papier sec, comme il l'explique dans ses Carnets d'excursion : « en arrivant à la caverne, j'essaie d'enlever le papier de l'estampage simple, ou mieux, les deux feuilles de papier superposées qui depuis mardi recouvrent le petit ruminant N° 2. Je les croyais sèches, pas du tout. J'essaie vainement de les décoller, elles tombent en bouillies » 45. Il décide donc d'appliquer des feuilles de papier sèches qu'il presse avec le doigt pour faire apparaître les gravures, afin de pouvoir les dessiner au charbon de bois.

C'est donc finalement ce procédé qui lui donne les résultats les plus satisfaisants et il poursuit son travail de prise d'empreinte au fil de ses découvertes, non sans essaver d'optimaliser encore la technique. Ainsi, il indique à la date du 3 juin 1898, « en arrivant à la grotte, je relève l'estampage au papier des animaux N° 11-12-13. Ce travail très pénible, vu les mauvaises positions dans lesquelles je suis obligé de me tenir, réussit assez bien grâce au papier de boucher (papier de paille jaune) que j'essaie aujourd'hui » 46. Enfin, Daleau tente encore la prise d'empreintes au moyen de feuilles d'étain. Dans une lettre adressée à Émile Cartailhac, il indique la manière de procéder : il faut « appliquer la feuille sur le rocher, lisser avec les doigts jusqu'à ce que la gravure soit bien indiquée (...). Vous pourrez ensuite dessiner ou photographier. Avant de sacrifier l'estampage, le placer sur un papier ; suivre les contours de la gravure avec un léger stylet en os pour obtenir un calque »⁴⁷. On ne sait pas si la technique a été exploitée par Cartailhac. Mais la lettre de Daleau mentionne explicitement qu'il s'agit des gravures de la grotte de Marsoulas (Haute-Garonne), c'est-à-dire d'un site dont les incisions sont beaucoup plus fines que celles de Pair-non-Pair.

La volonté de conserver la trace la plus proche possible de l'original a également conduit certains pionniers à utiliser la technique du moulage au moyen d'argile. À la demande de Daleau, le sculpteur-mouleur G. Chavannes l'a appliquée à des gravures de Pair-non-Pair dès 1898 ⁴⁸ (fig. 8). Une fois encore, il faut rechercher dans la correspondance les détails du processus mis en œuvre : « pour éviter toute dégradation le rocher a été enduit de poudre de talc, puis à l'aide des pouces, les mouleurs ont poussé la terre à modeler sur la surface à mouler. Cela fait, ils ont couvert la glaise d'une couche de staff [fibre de bois] et d'une armature en latte. Ce panneau a été dépris de la paroi, posé à terre et dessus on a coulé du plâtre que l'on a revêtu d'une couche de staff et d'une armature en latte. L'estampage en glaise a été sacrifié. Ils ont obtenu une reproduction exacte de la paroi et de la gravure » ⁴⁹.

Il est difficile de déterminer les sites dans lesquels cette méthode a été employée.

⁴⁵ François DALEAU, Carnets d'excursion, 06.08.1897.

⁴⁶ François DALEAU, Carnets d'excursion, 03.06.1898.

⁴⁷ Lettre de François Daleau à Émile Cartailhac du 28.09.1902.

⁴⁸ François DALEAU, Carnets d'excursion, 16.07.1898.

⁴⁹ Lettre de François Daleau à Émile Rivière du 28.12.1899.

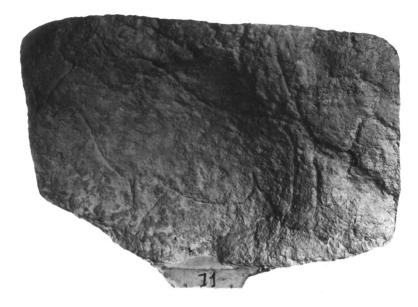


Fig. 8. Phototypie du moulage d'un bison gravé de la grotte de Pair-non-Pair (photo T. Amtmann, Musée d'Ethnographie, Bordeaux II).

Un procédé similaire est toutefois encore utilisé au début des années 1970 par Yves Martin, pour mouler des gravures de la grotte de Gouy (Seine-Maritime). L'argile fine a été appliquée en pastilles avec le doigt contre la paroi jusqu'à recouvrir la zone gravée à estamper. L'auteur précise que le tirage en positif – réalisé en plâtre – doit être fait rapidement, étant donné que l'argile se rétracte en séchant. En outre, il signale que le procédé n'est vraiment utilisable que pour les panneaux de petites dimensions ⁵⁰. Pour les surfaces plus importantes, Martin préconise l'emploi de latex ⁵¹. Cette méthode, mise en œuvre pour le moulage de surfaces archéologiques (Pincevent, par exemple), ne semble cependant pas avoir été utilisée pour faire des moulages de gravures pariétales.

À partir des années 1960, les produits de synthèse à base de silicone et de résines ont permis d'opérer des moulages en minimisant le risque de dégradation de la pièce originale et en augmentant la précision du résultat. En décembre 1965 et en avril 1966, André Glory a entrepris de mouler des panneaux gravés au moyen de silicone dans les grottes du Roc Saint-Cirq, de la Grèze (Dor-

⁵⁰ Yves MARTIN, « Technique de moulage de gravures rupestres », dans : Bulletin de la Société préhistorique française, 71, 1974, pp. 147-148 ; Yves MARTIN, « Méthode de moulage employée à Gouy », dans : GRAPP, op. cit., pp. 365-368.

⁵¹ Yves MARTIN, op. cit., 1974, p. 148.

dogne) et de Roucadour (Lot)⁵². Puis, à partir des années 1970, Michel Garcia a exploité le procédé pour mouler des figures pariétales sur des supports fragiles. Il a ainsi réalisé un moulage de gravures faites au doigt sur mondmilch et sur calcaire enduit d'argile détritique dans la grotte de l'Aldène (Hérault), après consolidation du support au moyen de silicates⁵³. L'objectif était évidemment de reproduire les seules œuvres remarquables, et la pratique ne touchait donc que des zones très limitées de la paroi. La reproduction des particularités architecturales du réseau ne semble donc guère avoir intéressé les préhistoriens, si l'on excepte toutefois le projet, avorté par manque de budget, de reproduire les parois de Pair-non-Pair sur le conseil de Chavannes. Mais ce travail était commandé par le fait que Daleau était alors convaincu que le propriétaire de la grotte avait l'intention de la détruire⁵⁴.

La technique du moulage ne concernait évidemment pas les panneaux avec peintures, dont les pigments auraient été emportés avec le moule. Mais, au plan de la conservation, il s'est révélé problématique même pour les gravures. Malgré les précautions prises, de nombreuses séquelles ont suivi la prise d'empreinte. À Pair-non-Pair, une pellicule grisâtre tapisse les zones estampées, tandis qu'à La Mouthe les traces d'un quadrillage noir sont toujours visibles à l'endroit des moulages ⁵⁵. Des traces bleuâtres sont, de même, apparentes au Roc Saint-Cirq, à la Grèze (Dordogne) et à Roucadour (Lot), à la suite des empreintes au latex réalisées par André Glory ⁵⁶. Les conséquences sont malheureusement parfois plus nettes encore. Au Roc Saint-Cirq, par exemple, l'épiderme pariétal a été arraché par endroits au niveau du « sorcier » gravé, sans doute au moment d'un premier moulage effectué peu après la découverte de la grotte ⁵⁷.

En fait, il n'est pas facile de comprendre les raisons profondes qui ont poussé les préhistoriens à exécuter ces moulages. Bien entendu, les premiers exemplaires étaient destinés à faire découvrir ces étonnantes productions esthétiques anciennes. Et on sait que de nombreux visiteurs ont admiré les pièces de Pairnon-Pair et de La Mouthe lors de l'Exposition universelle qui s'est tenue à Paris en 1900. Mais l'objectif n'était pas vraiment d'enrichir les musées ou les salles d'exposition. Lorsqu'ils n'ont pas disparu, ces documents ont, pour la plupart, été placés dans des réserves ou dans de petits musées de site, où ils n'attirent que peu l'attention. Il faut aussi avouer que ces objets ont une fonction muséo-

⁵² André GLORY, *Moulage de gravures pariétales. Rapport IPH* (inédit), d'après : Michel GARCIA, « Les silicones élastomères RTV appliqués aux relevés de vestiges préhistoriques (art, empreintes humaines et animales) », dans : *L'Anthropologie*, 83, 1979, p. 16.

⁵³ Michel GARCIA, op. cit., pp. 196-197.

⁵⁴ Lettre de François Daleau à Théophile Goujon du 09.02.1898.

⁵⁵ Norbert AUJOULAT, *op. cit.*, 1987, p. 16, fig. 7. Ces moulages semblent avoir été effectués par J. Bordelais, qui avait opéré à Pair-non-Pair, sur la recommandation de Daleau (Lettre de François Daleau à J. Bordelais du 25.12.1899 et à Émile Rivière du 28.12.1899).

⁵⁶ Michel GARCIA, op. cit., 1979, p. 16.

⁵⁷ Brigitte & Gilles DELLUC, Francis GUICHARD, « Grotte ornée de Saint-Cirq (Dordogne) », dans : *Bulletin de la Société préhistorique française*, 84, 1987, p. 380.

logique ambiguë. Pour des raisons financières, la limite du moule suit de près le contour de l'animal dont l'empreinte a été prise. La représentation est donc strictement limitée par le bord de la pièce moulée, qui forme cadre. Si bien que l'impression visuelle produite est celle d'une fenêtre qui fait plonger le spectateur dans le monde irrégulier et brut de la grotte.

Si le public n'a donc pas vraiment profité de ces documents, les préhistoriens ne s'en sont guère servi non plus pour leurs travaux. Dans l'étude du Roc Saint-Cirq, Brigitte et Gilles Delluc signalent l'existence des moulages réalisés par Glory, mais pour attirer l'attention sur les conséquences qu'ils ont entraînées dans le site, et non pour tenter de les exploiter au plan scientifique ⁵⁸. De même. dans son étude de la grotte de l'Aldène (Hérault). Denis Vialou rappelle les moulages effectués par Michel Garcia, mais il estime que leur valeur expérimentale n'interfère pas dans son étude ⁵⁹. Ces moulages, qui auraient pu avoir une valeur scientifique, se sont donc révélés peu utiles et dommageables au plan conservatoire. Car toutes les prises d'empreintes ont laissé des séquelles irréversibles dans les grottes, avec l'exception notable du moulage réalisé dans la grotte des Trois-Frères (Ariège) en juillet 1985. Dans ce cas, les gravures, trop fines pour être relevées ou photographiées, ont été moulées par René David au moyen de plusieurs couches de silicone recouvertes de plâtre et fixées dans un châssis de bois. L'ensemble, dégagé de la paroi, a servi pour produire l'épreuve en positif en résine polyester. Ce tirage a été enduit d'une patine noire, qui a elle-même été éliminée ensuite en surface, au moyen d'un chiffon humide chargé d'argile en poudre. Le fond des traits gravés du moulage est resté coloré, si bien que les motifs sont devenus plus facilement visibles que sur les parois de la grotte 60. Vingt-cinq gravures nouvelles sont ainsi apparues grâce à ce procédé original, qui semble toutefois n'avoir été employé qu'à cette occasion.

3. L'avènement du numérique et l'espace restitué

Les grottes ornées sont un patrimoine fragile. Elles sont, tout d'abord, menacées par ceux qui les exploitent ou les visitent. Des actes de vandalisme existent, en effet, dès le moment de la découverte (La Mouthe⁶¹). Mais les altérations apparaissent surtout par le fait de la formation de calcite sur les parois et l'apport d'agents pathogènes, dont la grotte de Lascaux (Dordogne) offre l'exemple le

⁵⁸ Brigitte & Gilles DELLUC, Francis GUICHARD, op. cit., p. 393, note 5.

⁵⁹ Denis VIALOU, « La grotte de l'Aldène à Cesseras (Hérault) », dans : Gallia Préhistoire, 22, 1979, p. 15.

Robert BÉGOUËN & Jean CLOTTES, « Grotte des Trois-Frères », dans : Gallia Informations. Préhistoire et Histoire, 1, 1989, pp. 75-77 ; René DAVID & Michel DESCLAUX, Pour copie conforme. Les techniques de moulage en paléontologie, en préhistoire et en archéologie historique, Nice, Serre, pp. 301-302.

⁶¹ Émile RIVIÈRE, op. cit., p. 327.

plus médiatisé 62. Or, ces altérations sont définitives. Car, contrairement à ce qui se pratique pour les œuvres d'art d'époque historique, la politique (stricte) en préhistoire est de ne pas intervenir sur l'original pour le restaurer 63. Comme le rappelait Lionel Balout, « nul ne songera à brover de l'ocre ou du manganèse pour repeindre à Lascaux, Altamira ou ailleurs » 64. Un document altéré est donc un document perdu. Mais la question de la conservation – et donc de la transmission du patrimoine – se pose encore, et de facon plus insidieuse. avec les aménagements opérés pour faciliter les visites touristiques. Ceux-ci ont le plus souvent transformé l'espace de manière importante (abaissement du niveau du sol, enlèvements de spéléothèmes, construction de protection...), sans qu'un état des lieux précis des caractéristiques spatiales d'origine n'ait été dressé. Or, on sait aujourd'hui l'importance majeure qu'a eue l'espace lui-même dans l'organisation du décor⁶⁵. De ce point de vue, l'avènement des techniques numériques contribue sans aucun doute à donner une image de cet art pariétal plus en accord avec l'état actuel des résultats scientifiques. La qualité de ces reproductions a suivi, sans surprise, celle des avancées technologiques. Il est intéressant de rappeler les principales étapes de cette évolution à travers les facsimilés qui ont été produits.

L'un des premiers fac-similés d'art pariétal fut la reproduction partielle du Grand Plafond d'Altamira pour le Deutsches Museum de Munich. Le projet, entamé en 1959 et terminé en 1963, fut mené sous la direction d'Erich Pietsch⁶⁶. Au cours de la première étape, quelque 50 blocs de plâtre furent sculptés à la fraise en suivant les courbes de niveau obtenues par stéréophotogrammétrie. Les particularités du relief furent rendues par une couche de plastiline, elle-même couverte d'une pellicule formée de poudre de calcaire (1 à 2 mm). Un négatif en silicone, installé dans la salle du musée, fut exploité pour la réalisation du document en positif, constitué de plusieurs couches de mortier de granulosités croissantes. Enfin, la mise en peinture fut exécutée par Günter B. Voglsamer,

⁶² Entre son ouverture (14 juillet 1948) et sa fermeture au public (20 avril 1963), plus d'un million de visiteurs ont transité à Lascaux. Le flux ininterrompu a nécessité de nombreux aménagements, qui ont non seulement fortement transformé l'espace extérieur et intérieur de la grotte, mais également entraîné des « pathologies » diverses (maladies blanche, verte et noire). La dernière en date, apparue 38 ans après sa fermeture (2001), s'est manifestée par une invasion de champignons (Fusarium solani, Glyomastix) et de bactéries (Pseudomonas fluorescens), fortement résistants aux produits à base d'ammonium utilisés habituellement. Voir pour tout ceci : Jean-Michel GENESTE, « Les grandes étapes de la conservation de la grotte de Lascaux », dans : Noël COYE (ed.), Lascaux et la conservation en milieu souterrain. Actes du symposium international (26-27 février 2009), Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, pp. 52-71.

⁶³ Dans la Grande Grotte d'Arcy-sur-Cure (Yonne), une intervention mécanique à la fraise diamantée a permis de dégager une figuration de mammouth recouverte d'une couche de calcite opaque, mais la figuration elle-même n'a subi aucun traitement. Cf. Dominique BAFFIER & Michel GIRARD, *Les cavernes d'Arcy-sur-Cure*, Paris, La maison des roches, pp. 64-66.

⁶⁴ Lionel BALOUT, op. cit., 1972, p. 520.

⁶⁵ Marc GROENEN, op. cit., 2016, pp. 203-276.

⁶⁶ Professeur au Gmelin-Institut für anorganische Chemie der Max Planck-Gesellschaft, Francfort.

professeur à l'Académie des Beaux-arts de Nuremberg, en s'appuyant sur la couverture photographique faite dans le site original, avec des matériaux similaires à ceux employés par les peintres paléolithiques (charbon de bois, bioxyde de manganèse, hématite et goethite) ⁶⁷. Les techniques utilisées (pinceau, application au doigt...) avaient également pour objectif d'obtenir un résultat aussi proche que possible de l'original. Toutefois, le niveau de précision ne permettait pas de rendre les gravures fines qui précisent les détails de certains bisons (naseau, bouche, toison...), ni d'ailleurs les autres gravures du plafond. Les tracés gravés, peu visibles aujourd'hui par le fait de la patine, apparaissaient à l'époque magdalénienne sous la forme de traits de couleur claire. Leur absence – comme dans d'autres copies – n'est pas sans incidence sur la lecture des œuvres. Au moment de leur facture, ces gravures qui rehaussent certains des bisons polychromes devaient permettre de préciser les caractéristiques de l'animal. Sans elles, l'animal se perçoit davantage sous la forme de masses colorées.

Le fac-similé du Deutsches Museum reproduit 45 m², soit 25 % du plafond original. Il a exigé la mise en œuvre de moyens techniques importants. Il a surtout permis à un public intéressé par l'histoire des techniques de s'initier à l'art préhistorique. Pourtant, il est permis de se demander s'il répond entièrement aux attentes muséologiques actuelles. Tout d'abord, et afin de suggérer l'ambiance d'un espace souterrain, la salle se trouve plongée dans une forte pénombre. Les visiteurs qui s'y engagent doivent donc prendre du temps pour accoutumer leurs yeux. Mais une table lumineuse disposée au centre de l'espace avec le relevé au trait des œuvres du Grand Plafond focalise inévitablement leur attention. Si bien que, comme nous avons pu le constater en observant le comportement du public, de nombreux visiteurs quittent la salle sans avoir regardé le plafond. En outre, le fac-similé ne reproduit que les figurations les plus spectaculaires du Grand Plafond et plusieurs d'entre elles ont été tronquées ⁶⁸. Le document apparaît donc davantage comme une fenêtre sur un secteur de la grotte que comme la reproduction d'un espace orné. Dans sa présentation actuelle (depuis 1995), le fac-similé forme le plafond d'une salle rectangulaire. Si sa position – mais pas sa hauteur – est conforme à celle de l'original, l'espace lui-même n'est ni rendu, ni suggéré. À Altamira, le Grand Plafond se trouve dans une salle en recoin, située après le vaste porche d'entrée. Le visiteur qui y pénètre se trouve donc d'emblée plongé dans cet impressionnant espace en cul-de-sac, entièrement orné de peintures et de gravures. À Munich, on entre dans la salle d'un côté et on ressort de l'autre, si bien que l'impression est celle d'une galerie dans laquelle il faut cheminer pour découvrir les œuvres.

La copie d'un autre joyau de l'art pariétal – la Salle des Taureaux de la grotte de Lascaux (Dordogne) – fut réalisée quelques années plus tard, en 1980. Le relief

⁶⁷ Margareta BENZ-ZAUNER, *Altamira. Höhlenmalerei der Steinzeit*, Munich, Deutsches Museum, 2012, pp. 90-111.

⁶⁸ Aux extrémités du fac-similé n'apparaissent que la tête de la grande biche polychrome et l'arrière-train de deux bisons.

de cette reproduction était fourni par des données stéréophotogrammétriques. La maquette fut réalisée par une société spécialisée dans les décors de théâtre de Lyon. Elle était constituée de planches de contre-plaqué dont les interstices furent comblés avec du polyester. Le relief a ensuite été affiné par projection d'un mélange de résine polyester et de fibre de verre, et peint avec des ocres jaune et rouge. Pour la reproduction des peintures, le fac-similé a exploité une technique audacieuse, consistant à maroufler la gélatine photosensible ⁶⁹. Ce procédé avait bien entendu ces limites. Les gravures fines, nombreuses dans les autres secteurs de la grotte, ne pouvaient pas être reproduites avec les moyens de l'époque, ce qui a obligé les concepteurs à ne reproduire que cet espace. Toutefois, la technique originale mise au point (procédé Kodak-Pathé) donnait une reproduction fidèle du résultat pictural de l'original. Il n'est malheureusement plus possible d'en évaluer la qualité aujourd'hui, puisque cette intéressante copie a été détruite dans les années 1990.

Les motifs peints des autres répliques de Lascaux ont, en revanche, tous été faits par application directe de peinture sur les supports préalablement patinés. Celle de Lascaux 2, dont la construction s'est échelonnée entre 1973 et 1983, a été limitée aux deux premiers espaces (Salle des Taureaux et Diverticule axial), les gravures fines présentes dans les autres espaces ne pouvant pas être reproduites. Les reliefs pariétaux ont été modelés par les sculpteurs Pierre Weber et Bernard Augts, sur une trame formée de béton projeté sur une structure métallique. Le décor a ensuite été mis en place par la peintre Monique Peytral, qui s'est attachée à travailler avec les types de colorants employés au Paléolithique (hématite, goethite, argiles et bioxyde de manganèse) et des techniques sensées correspondre à celles de l'époque (soufflage, doigt et pinceau). Le projet, placé sous la supervision scientifique de Norbert Aujoulat ⁷⁰, a permis de reproduire 40 % de l'espace total.

Ces premiers fac-similés ont réclamé des moyens techniques considérables, mais aussi beaucoup d'ingéniosité, pour reproduire avec une telle fidélité des structures architectoniques aussi irrégulières que celles des grottes. Les documents d'archives permettent d'ailleurs de se rendre compte des difficultés qui se sont posées aux chefs d'équipe et aux réalisateurs. Mais ces premières reproductions laissent apparaître de subtiles différences par rapport à l'original dans la texture de la roche et la calcite, ainsi que dans le tracé de certains motifs. En outre, comme nous l'avons vu, seules les peintures ont pu être reproduites. À partir des années 2000, les avancées de la technologie numérique permettent de restituer des fac-similés beaucoup plus conformes aux grottes originales. C'est aussi, sans surprise, dès ce moment qu'ils se multiplient. Entre 1997 et 2001, un nouveau fac-similé d'Altamira est exécuté (Neocueva). Installé dans un pavillon non loin de la grotte paléolithique, il reproduit la totalité du Grand Plafond,

⁶⁹ « Le fac-similé oublié », dans : Nicolas SAINT-CYR & Valérie FERUGLIO (dir.), *Lascaux*. *Centre international de l'art pariétal*, Bordeaux, Le Festin, 2017, pp. 93-94.

⁷⁰ Norbert AUJOULAT, op. cit., 1987, pp. 107-114.

mais aussi le porche de la grotte tel qu'il se présentait il y a 15.000 ans. Les caractéristiques de la salle sont globalement rendues, sauf la hauteur par rapport au sol qui est suggérée par des bornes. La reproduction des reliefs a été faite au départ d'une saisie numérique 3D de précision. Les motifs, quant à eux, ont été peints par Pedro Saura et Matilde Múzquiz, qui ont aussi exécuté les peintures des copies d'Altamira destinées à Teverga, à Madrid et au Japon⁷¹. Le travail est exécuté au moyen de produits similaires à ceux du Paléolithique (charbon de bois, bioxyde de manganèse, hématite et goethite) avec des procédés jugés identiques à ceux utilisés dans le site original (pinceau, doigts...). Pour la première fois, la précision millimétrique de la numérisation permet de faire apparaître les motifs gravés.

En 2007, un Parc de la Préhistoire est inauguré à Teverga, dans les Asturies. Il comporte un bâtiment dans lequel sont rassemblés les fac-similés de dix panneaux peints et/ou gravés sélectionnés dans les grottes ornées majeures d'Espagne et de France, ainsi qu'un pavillon où sont reproduits les panneaux principaux de la grotte de Tito Bustillo (Asturies), du Salon noir de la grotte de Niaux (Ariège) et le Camarin de Peña de Candamo (Asturies). Les panneaux exposés, qui comptent parmi les plus célèbres de l'art pariétal, ont été réalisés au départ d'une saisie numérique 3D de précision, avec un mélange de résine et une charge de calcaire pulvérisé. Plusieurs artistes ont apporté leur contribution, parmi lesquels Gilles Tosello et Alain Dalis (Chauvet), Renaud Sanson (Altxerri, Niaux, Lascaux), ainsi que Pedro Saura et Matilde Músquiz (Altamira, Tito Bustillo, Llonín, Covaciella...). Dans tous les cas, les pigments utilisés correspondent à ceux du Paléolithique et les artistes ont respecté l'ordre de superposition des œuvres sur les panneaux, lorsqu'elles existaient. Comme c'est désormais le cas pour les autres fac-similés, les teintes utilisées pour reproduire les œuvres permettent de souligner discrètement les gravures (fig. 9).

Un an plus tard, en 2008, s'ouvre la reproduction d'Ekainberri (Guipúzcoa), dont le chantier a débuté en 2000. La conception et la direction scientifique en ont été ont assurées par Jesús Altuna. En parcourant la salle, le visiteur découvre, en une sorte « d'éclaté », les 8 panneaux sur lesquels ont été peintes 85 % des œuvres de l'original par Renaud Sanson, ainsi que la reproduction d'une bauge avec un squelette d'ours – allusion à la présence de cet autre occupant préhistorique de la grotte ⁷². Ils ont été réalisés au départ d'une saisie numérique 3D complète de la grotte originale et sont constitués d'un mélange de terre, de sable et de calcaire pulvérisé, afin de rendre le mieux possible la texture de la roche. Les œuvres ont été exécutées avec les types de matériaux utilisés au Paléolithique (charbon de bois, bioxyde de manganèse et hématite). L'ensemble totalise 25 % de l'espace total du site paléolithique et les panneaux ornés ont été

⁷¹ Jose Antonio LASHERAS, Matilde MÚZQUIZ & Pedro SAURA, « Altamira en Japón : proceso de una reproducción facsimilar », dans : Revista de Arqueología, 171, 1995, pp. 12-27.

⁷² Nerea AZURMENDI, « El proyecto de Ekain es excepcional desde muchos puntos de vista » (03.03.2011), dans : http://www.diariovasco.com (consulté le 01.09.2017).



Fig. 9. Animaux gravés : détail du panneau principal de la grotte de Llonín dans le fac-similé du Parc de la Préhistoire de Teverga (photo M. & M.C. Groenen).

rapprochés par rapport à la situation qu'ils occupent réellement dans la grotte. Ceux-ci reproduisent à la fois les reliefs, l'inclinaison des supports et la morphologie du sol, avec une précision d'ordre millimétrique. Ils permettent donc de se représenter la situation exacte des œuvres par rapport à l'espace dans lequel elles se trouvent.

Ekainberri représente une étape importante dans la production des fac-similés des grottes ornées. Les avancées de la technologie permettent à présent de répliquer la totalité d'un espace souterrain et d'imiter les aspects variés que peuvent prendre la roche et la calcite. La restitution de l'espace orné (presque) complet, avec ses particularités architectoniques, est entreprise avec les fac-similés de la grotte Chauvet (Ardèche) et de Lascaux (Dordogne). Le premier – Caverne du Pont-d'Arc –, réalisé de 2013 à 2015, offre une reproduction d'environ 66 % du site original. La reproduction comporte 3.500 m² au sol de fac-similés ⁷³ et 8.180 m² de surface – sols, parois et plafonds. Vingt-deux panneaux ornés ont été reproduits, sous la direction de Gilles Tosello et d'Alain Dalis, ainsi que 450 vestiges osseux d'animaux (sur 4.460 dans l'original). Les matériaux employés sont le mortier paysager (pour imiter la roche) et la résine (pour la calcite et

⁷³ David HUGUET & Richard BUFFAT, « De la grotte à la caverne du Pont-d'Arc », dans : Jean CLOTTES & Jean-Michel GENESTE (dir.), *La grotte Chauvet et la Caverne du Pont-d'Arc*, Les Dossiers d'archéologie, hors-série n° 28, avril 2015, pp. 72-75 ; http://lacavernedupontdarc.org/la-replique/ (consulté le 31.08.2017).

les concrétions), appliquées sur une trame formée d'un treillis métallique avec béton projeté. La reproduction ne propose pas seulement une réplique des parois, mais aussi celle des plafonds et des sols. Le travail a été effectué sous la houlette d'un comité scientifique présidé par Jean Clottes et le travail exécuté sous le contrôle scientifique du préhistorien Jean-Michel Geneste, du géomorphologue Jean-Jacques Delannov et du paléontologue Philippe Fosse. Les movens mis en œuvre pour obtenir la précision souhaitée sont impressionnants : « un nuage de 16 milliards de points a ainsi été acquis et a permis, après la triangulation qui forme le squelette de l'ensemble et la modélisation, de créer une surface continue qui constitue « la peau informatique » de la grotte sur laquelle sont appliquées plus de 6.000 photos numériques en haute définition, avec étalonnage des couleurs et absence d'ombre » 74. Comme le signale Gilles Tosello, tout l'enjeu a été de « traduire l'esprit des originaux, tenter de faire passer au visiteur une part d'émotion tout en restant fidèle au travail des artistes aurignaciens » 75². Avec ce fac-similé, le visiteur est véritablement plongé dans l'espace d'une grotte ornée paléolithique, d'autant que le sol lui-même a été reproduit avec une partie des documents paléontologiques qui font la richesse de ce réseau.

Le fac-similé de Lascaux 4, ouvert au public en 2016, offre également une reproduction presque complète de la grotte (90 %), avec ses peintures et ses gravures. Le travail réalisé ne manque pas d'impressionner (fig. 10). Il totalise 540 m² de parois ornées et 1.000 m² de parois non ornées, reproduites au départ d'une saisie numérique de précision millimétrique. Le relief de ces panneaux a été « sculpté » par fraisage au départ d'un bras assisté par ordinateur. Des sculpteurs-modeleurs ont ensuite peaufiné à la main le détail des microreliefs et des quelque 1.500 gravures de la grotte. Ensuite, l'empreinte des panneaux a été prise avec un élastomère de silicone. C'est dans ce moule qu'a ensuite été fabriquée la reproduction, avec une couche constituée de divers minéraux qui forment « le voile de pierre » (procédé breveté). Ces panneaux, soutenus par des structures métalliques, ont été peints avec des ocres ou du bioxyde de manganèse mélangés à de l'argile et à de la calcite. Puis les figures elles-mêmes ont été reproduites au moven de couleurs similaires à celles employées au Paléolithique, en s'aidant de projections. Une couverture photographique (20.000 photos en haute définition) a été réalisée dans la grotte pour garantir la précision voulue ⁷⁶. Toutes ces opérations se sont effectuées sous le contrôle d'un groupe de scientifiques, parmi lesquels Jean-Michel Geneste (ancien Conservateur de la grotte de Lascaux) et Muriel Mauriac (Conservatrice de la grotte de Lascaux).

On perçoit, à travers les comptes rendus, les difficultés rencontrées pour la re-

⁷⁴ Dominique BAFFIER, « Chauvet : la réalité augmentée », dans : *Médium*, 32-33, 2012, p. 339.

⁷⁵ Gilles TOSELLO, Alain DALIS & Jean-Jacques DELANNOY, « Recréer la grotte », dans : Jean CLOTTES & Jean-Michel GENESTE (dir.), *op. cit.*, pp. 76-77.

⁷⁶ Joséphine BINDÉ, « L'aventure de Lascaux 4 », dans : *Lascaux. Centre international de l'art pariétal*, Paris, Beaux Arts éditions, 2016, pp. 16-25.

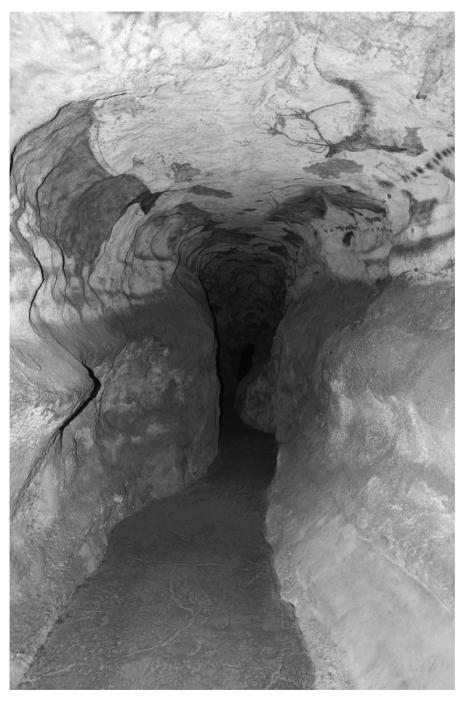


Fig. 10. Fac-similé de la grotte de Lascaux (Lascaux 4). Vue partielle du Diverticule axial (photo M. & M.C. Groenen).

production des motifs. À Lascaux 4, l'objectif a été de suggérer le résultat pictural le plus proche possible de l'original, sans toutefois sacrifier la précision des tracés ⁷⁷. Pour conserver à la fois « l'esprit et la lettre », il a fallu que les artistes actuels intègrent les codes de représentation du Paléolithique et qu'ils exploitent un panel diversifié d'instruments (pinceaux de types divers, embout en mousse, tube vaporisateur...). Mais, au-delà des prouesses techniques nécessaires pour la fabrication de l'obiet, le savoir-faire et la virtuosité graphique exigés pour la fabrication de ces répliques apportent un enseignement utile aux préhistoriens. La qualité graphique des représentations, les nuances de teintes, l'utilisation de dispositifs adaptés (échafaudages) pour réaliser les motifs en hauteur ou les difficultés d'éclairage qu'il a fallu résoudre sont autant d'éléments qui attestent le niveau de compétence élevé nécessaire aux artistes du Paléolithique pour la réalisation des grands ensembles pariétaux qu'ils nous ont laissés. Ces reproductions apportent indirectement la preuve que les décorateurs de Chauvet, de Lascaux ou d'Altamira ont nécessairement dû recevoir une formation et entretenir leur pratique de manière continue et régulière.

On ne soulignera évidemment pas assez l'intérêt majeur de ces répliques pour la sauvegarde de ce patrimoine exceptionnel. Ces impressionnants fac-similés ont bien évidemment un coût ⁷⁸. Mais il importe de rappeler qu'ils constituent l'unique possibilité pour le public – voire pour les professionnels (Chauvet) – de connaître des sites dont l'accès est strictement limité ou fermé. Plus généralement, ils permettent aussi de conserver une trace suffisamment fiable de ce patrimoine qui se dégrade lentement, afin de permettre aux chercheurs de demain de pouvoir prolonger les recherches de ceux d'aujourd'hui. Si le premier point – la diffusion de la connaissance – est acquis pour les sites reproduits, le second – la valeur conservatoire destinée à la recherche – ne l'est, en revanche, que très partiellement. Nous l'avons vu, les répliques n'ont pu être réalisées que grâce au concours des experts les plus avisés. Ne serait-il dès lors pas opportun de mettre les données numériques et les répliques à disposition des scientifiques qui entreprennent des recherches en art pariétal, afin de minimiser le temps d'étude dans les sites originaux ?

Car ces répliques ne sont finalement destinées qu'à satisfaire la demande de plus en plus grande du grand public. Bien entendu, les explications fournies par les guides apportent des compléments d'information bien nécessaires aux visiteurs. Toutefois, il est manifeste que l'accent est mis avant tout sur l'émotion et le spectaculaire (fig. 11). À Lascaux 2, le fait d'avoir enfoui le site a contribué à favoriser l'impression d'immersion recherchée, puisque le public pénètre

⁷⁷ Dans les secteurs étroits ou bas de plafond, le fac-similé reproduit la tranchée creusée dans l'original pour faciliter le passage des visiteurs.

⁷⁸ Ekainberri a coûté 9.373.000 euros. La caverne Pont-d'Arc, avec un coût de 55 millions d'euros, a impliqué 35 entreprises de construction industrielles, artisanales et artistiques. Au total, 700 à 800 personnes ont ainsi participé à la réalisation de ce projet, qui a exigé 30 mois de travaux (2012-2015). Le chantier de Lascaux 4 a, de même, représenté 3 ans et demi de travail. Il a mobilisé 34 personnes, dont 22 artistes peintres et sculpteurs, et a coûté 57 millions d'euros.



Fig. 11. Fac-similé de la grotte de Lascaux (Lascaux 4). Vue partielle de la Salle des Taureaux (photo M. & M.C. Groenen).

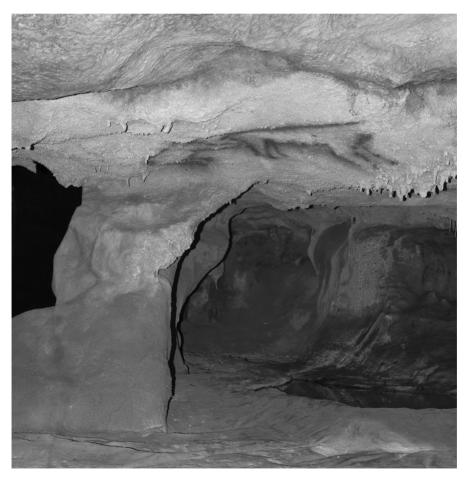


Fig. 12. Panneau des ours acéphales noirs d'Ekainberri (photo M. & M.C. Groenen).



Fig. 13. Panneau des ours acéphales noirs d'Ekain dans le fac-similé du Parc de la Préhistoire de Teverga (photo M. & M.C. Groenen).

sous terre avant de découvrir l'espace orné ⁷⁹. Dans les autres fac-similés, les visiteurs doivent traverser un sas peu éclairé qui assure la transition. Il importe d'ailleurs de noter que la volonté de projeter le visiteur dans le monde de la grotte est encore renforcée par « une immersion sensorielle (obscurité, température, humidité, odeur) pour approcher au plus près de la réalité et restituer l'émotion » ⁸⁰. Ces reproductions s'inscrivent donc pleinement dans ce que Florence Belaën a appelé des « expositions d'immersion » ⁸¹.

⁷⁹ Disposée à 200 m de la grotte originale, Lascaux 2 est située dans une cavité artificielle aménagée dans une carrière exploitée au Moyen Âge.

⁸⁰ Dominique BAFFIER, op. cit., p. 338.

⁸¹ Florence BELAËN, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », dans : Culture & Musées, 5, 2005, pp. 91-110.

Cette volonté d'immersion ne nous semble toutefois pas s'imposer de la même manière pour toutes les répliques d'art pariétal. Si celles d'Ekainberri, de la Caverne du Pont-d'Arc et de Lascaux 4 donnent au public une idée exacte de la configuration spatiale des panneaux ornés, à Teverga, en revanche, les facsimilés apparaissent comme autant de panneaux extraits de leur contexte. Le fait a plus d'importance qu'il n'y paraît. Si l'on compare le panneau des ours acéphales d'Ekainberri et le même panneau reproduit à Teverga, il apparaît que les deux présentations induisent des schémas de lecture très différents. Dans le premier cas (fig. 12), par leur situation et leur position correctement rendues par rapport à la grotte originale, les deux animaux semblent sortir du Diverticule bas qui s'articule à l'espace dans lequel ils ont été peints. Pour les voir correctement, le visiteur est d'ailleurs contraint d'adopter un point de vue particulier (proche des figurations, position basse...). Dans le second cas (fig. 13), au contraire, les animaux paraissent représentés pour eux-mêmes sur un panneau dont la limite forme cadre. La présentation du panneau – le support est disposé presque verticalement à Teverga – facilite, certes, le travail de lecture du visiteur, mais elle contribue à produire un résultat qui renvoie davantage vers la peinture de chevalet que vers celle d'un espace architecturé orné. Cette différence dans les modes de présentation nous semble donner à ces centres des vocations distinctes. À Ekainberri, l'impression est celle d'une série d'espaces ornés qui s'articulent entre eux au rythme des commentaires donnés par les guides. Dans le Parc de la Préhistoire de Teverga les fac-similés, tirés de sites variés, proposent en revanche autant d'ensembles considérés comme les plus représentatifs de l'art pariétal. Comme le signale Mercedes Álvarez González, bien que le Parc ne soit pas un musée, il est néanmoins conforme aux principes de cette organisation 82. Ces deux espaces d'exposition procèdent donc de conceptions muséologiques très différentes.

Quoi qu'il en soit, les performances de la technologie numérique actuelle nous permettent d'envisager aujourd'hui la création de répliques – réelles ou virtuelles – qui assureront une véritable pérennité à cet art des origines ⁸³.

⁸² Mercedes ÁLVAREZ GONZÁLEZ, « Presentación », dans : Esther BELLO PAZ et al., Descubriendo el Parque de la Prehistoria de Teverga. La galería más moderna de la prehistoria, Teverga, Parque de la Prehistoria, 2009, p. 6.

⁸³ J'ai à cœur de remercier tous cœux qui m'ont aimablement communiqué les informations et autorisations nécessaires pour travailler et photographier dans les différents fac-similés. Parmi eux, je pense plus particulièrement à Eneko Calvo Etxarte, Asier Conde et Aitziber Gorrotxategi pour Ekainberri; à Clémence Djoudi-Fauré pour Lascaux 4; à Pilar Fatás Monforte et Carmen Cuevas Blanco pour la Neocueva d'Altamira et à Julio García pour le Parque de la Prehistoria à Teverga. Les informations fournies pour le fac-similé de Chauvet sont issues des données de la Commission scientifique pour la réalisation de l'espace de restitution de la grotte Chauvet Pont-d'Arc, dont j'ai eu le plaisir de faire partie. C'est pour moi l'occasion de remercier, une fois encore, Jean Clottes et Jean-Michel Geneste pour les échanges agréables partagés lors de nos réunions de travail. Je tiens également à remercier Marc Martinez, conservateur de la grotte de Pair-non-Pair, qui a mis à ma disposition tous les documents de François Daleau qu'il a transcrits. Enfin, tous mes remerciements vont, bien entendu, à mon épouse Marie-Christine qui a réalisé les photos dans les sites.

AU-DELÀ DE L'INTERPRÉTATION ET DE LA SURINTERPRÉTATION DE LA SCULPTURE ROMANE : RÉFLEXIONS SUR LA VIE ET LA PERFORMANCE DES IMAGES

MANUEL CASTIÑEIRAS (UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCCELONA)

« Au lieu d'une herméneutique, nous avons besoin d'une érotique de l'art » Susan Sontag, *Contre l'interprétation* (1964)

Cet article ne prétend pas apporter une solution au thème complexe de « l'interprétation » de la sculpture romane, mais plutôt offrir de nouvelles pistes de réflexion quant à sa perception de la part du spectateur médiéval. On tentera de mettre en évidence l'incontestable capacité à « communiquer » du médium, la valeur textuelle et intertextuelle des ensembles sculptés, ainsi que la force signifiante de certains de ses éléments les plus provocateurs au regard de la société du XII^e siècle. On signalera en particulier l'accent mis sur la corporéité ou la référence insistante à l'oralité – vernaculaire – dans un monde d'illettrés. Je suis conscient qu'il s'agit là de thèmes épineux et controversés; c'est pourquoi mon exposé se présentera en deux parties, bien différenciées. En premier lieu, j'explorerai les diverses possibilités épistémologiques permettant de mettre en lumière l'ontologie, la signification et le « message » de la sculpture romane, en particulier dans le domaine des façades monumentales. En second lieu, seront étudiés quelques exemples destinés à illustrer le concept de textualité dans les portails monumentaux. C'est là que la diglossie entre lettrés et illettrés, culture latine et langage vulgaire, se manifeste avec le plus d'évidence.

Si la présente contribution abordant les problèmes d'interprétation de la sculpture romane avait été écrite il y a cinquante ans, il est probable que nos conclusions auraient été à la fois plus univoques et enthousiastes. Une longue tradition d'études iconographiques, qui s'appuyait tant sur l'œuvre d'Émile Mâle (18621954) ¹ que sur les travaux de Charles Rufus Morey (1877-1955) liés à la préparation de l'*Index of Christian Art*, avait engendré une vision bien particulière de la sculpture romane. On y voyait un grand répertoire d'images, de thèmes et de motifs, en majeure partie liés à l'histoire ou à l'exégèse chrétiennes. Dans cette perspective logocentrique sur l'art roman, toute représentation se devait d'avoir un référent textuel qui l'expliquât, de sorte que le travail d'interprétation de la sculpture romane se réduisait à la tâche, certes difficile mais ô combien rassurante, de faire coïncider des textes avec des images. L'Ancien et le Nouveau Testament, les récits hagiographiques, les textes exégétiques ou les encyclopédies médiévales constituaient donc les sources par excellence qui permettaient au chercheur de construire un immense *thesaurus* de référence.

Cependant, lorsqu'il fallait passer du détail à l'ensemble, c'est-à-dire de l'analyse des thèmes et des motifs à leur articulation dans des programmes iconographiques amples et soigneusement pensés, la tâche devenait plus difficile et on entrait alors sur le terrain de la spéculation. La publication en 1939 des Studies in Iconology d'Erwin Panofsky (1892-1968), bien qu'elles aient été centrées sur le monde de la Renaissance, jetèrent les bases du triomphe d'une histoire de l'art interprétative, fondée sur une étude synchronique et contextualisée de l'œuvre d'art. Dans ce type d'approche primaient une fois de plus les textes et la perspective logocentrique, au dépend de tout autre aspect du fait artistique. Pourtant, quelques années auparavant, au sein de l'université américaine, un chercheur prometteur, Meyer Schapiro, avait commencé à publier une série de textes dédiés aux sculptures de Moissac (1931), Silos (1939) ou encore Souillac (1939), textes qui offraient un regard neuf sur la figuration romane². Selon Schapiro, la sculpture romane était en effet plus proche de la métaphore verbale que de la citation textuelle et, par conséquent, il fallait la traiter comme un langage en soi³.

Aussi contradictoire que cela puisse sembler, si la réception de ces deux auteurs dans le champ des études sur la sculpture romane ne fut pas immédiate, elle fut en revanche très fructueuse sur le long terme. Elle influença en effet la formation d'une pléiade d'historiens de l'art américains, particulièrement productifs dans les dernières décennies du XX^e siècle. Ils contribuèrent à faire de l'approche de la sculpture romane un lieu passionnant de débats conceptuels. Ce faisant, ils dépassèrent les anciennes approches formelles et stylistiques des

^{*} Je remercie Térence Le Deschault de Monredon pour ses commentaires toujours utiles et pour avoir généreusement accepté de traduire le texte original en français.

¹ É. MÂLE, L'Art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie au Moyen Âge, Paris, 1922.

² M. SCHAPIRO, *The Romanesque Sculpture of Moissac I-II*, dans: *Art Bulletin*, 13, 1931, pp. 249-352, 464-531; M. SCHAPIRO, *From Mozarabic to Romanesque in Silos*, dans: *Art Bulletin*, 21, 1939, pp. 313-374; M. SCHAPIRO, *The Sculptures of Souillac*, dans: W. R. W. KOEHLER (éd.), *Mediaeval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge, Mass., 1939, I, pp. 359-387.

 $^{^3\,}$ M. SCHAPIRO, Romanesque Architectural Sculpture : The Charles Eliot Norton Lectures, L. SEIDEL (éd.), Chicago, 2006.

grands spécialistes de la première moitié du XX^e siècle, tels Arthur Kingsley Porter, Henri Focillon, Jurgis Baltrušaitis ou encore Paul Deschamps, pour lesquels l'étude de la sculpture romane se réduisait à des questions de priorités chronologiques et de canaux de diffusion. Ce fructueux renouveau fut sans doute alimenté par les idéaux florissant sur les campus américains des années 60 et 70. Il déboucha sur des ouvrages qui aujourd'hui encore doivent être lus, si l'on veut aborder la question de la signification et de la fonction de la sculpture romane. On citera ici les noms de Millard F. Hearn⁴, Linda Seidel⁵, Christine B. Verzar⁶, ou encore de la très productive Dorothy Glass⁷. Tous ces auteurs sont, à divers titres, les héritiers des idées qu'exprima magistralement Panofsky dans son essai *The History of Art as Humanistic Discipline* (1940), dans lequel il conçoit l'étude des objets artistiques comme une tâche véritablement intellectuelle, dont l'objectif fondamental serait de retrouver le contexte social, religieux et philosophique d'une époque ⁸.

Dans ce contexte, il convient de rappeler qu'il y a un peu plus de cinquante ans, en 1964, Susan Sontag publiait un précieux essai intitulé *Contre l'interprétation*. Elle y exprime sa réticence à considérer les œuvres d'art pour leur simple contenu. Dans notre intention de les « interpréter », nous ne chercherions qu'à les domestiquer, qu'à faire primer le signifié sur le signifiant, pour finalement les manipuler suivant le fameux dicton italien *traduttore*, *traditore*⁹. Plutôt que de nous demander : qu'est-ce que cela signifie ?, nous devrions plutôt chercher à comprendre « comment est ce qui est », ou simplement à montrer « ce qui est ». En outre, l'auteure en appelait à une « érotique de l'art », exigeant que le lecteur, ou plutôt « le spectateur », soit capable de prendre en compte son expérience sensible – ce qui le touche, ce qu'il ressent, ce qu'il comprend face à une œuvre d'art –, plutôt que de chercher à composer avec virtuosité des discours académiques. Ceux-ci effacent en effet la singularité de la rencontre d'une personne

⁴ M. F. HEARN, Romanesque Sculpture: the Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Ithaca, NY, 1981.

⁵ L. SEIDEL, Songs of Glory. The Romanesque Facades of Aquitaine, Chicago, 1981; L. SEIDEL, Legends in Limestone: Lazarus, Gislebertus and the Cathedral of Autun, Chicago, 1999.

⁶ C. B. VERZAR, Portals and Politics in the Early Italian City State: the Sculpture of Nicholaus in Context, Parme, 1988.

⁷ D. F. GLASS, Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs, and Style, University Park, Pennsylvania, 1991; D. F. GLASS, Portals, Pilgrimage and Crusade in Western Tuscany, Princeton, 1997; D. F. GLASS, The Sculpture of Reform in North Italy, ca. 1095-1130. History and Patronage of Romanesque Façades, Bodwin, Farham, Surrey, 2010.

⁸ Voir à ce sujet les commentaires de Robert A. Maxwell et Kirk Ambrose sur l'évolution méthodologique de l'étude des arts figuratifs romans aux États-Unis au cours du XX^e siècle : R. A. MAXWELL, K. AMBROSE, *Introduction: Romanesque Sculpture Studies at a Crossroads*, dans : R. A. MAXWELL, K. AMBROSE (éds.), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, Turnhout, 2010, pp. 1-22.

 $^{^9\,}$ S. SONTAG, Contre l'interprétation (Against Interpretation), dans : L'œuvre parle, tr. fr. de Guy Durand, Paris, 1968.

avec l'œuvre dont elle parle 10.

Une autre publication se révéla également fondamentale dans le processus de déconstruction des systèmes de l'herméneutique traditionnelle : Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines (1966) de Michel Foucault. L'auteur affirmait que l'approche des objets d'une époque donnée ne pouvait se faire qu'en connaissant la manière dont ceux-ci étaient désignés dans le langage contemporain. Il fallait en outre prendre en compte les valeurs que recouvraient ces mots et la manière dont ils s'inséraient dans une épistémè à partir de laquelle s'élaborait le discours du pouvoir.

Cependant, contrairement à ce que d'aucuns pourraient penser, l'objectif du présent article ne consiste pas sans autre forme de procès à appliquer à l'analyse de la sculpture romane les théories déconstructivistes de Susan Sontag ou poststructuralistes de Michel Foucault. Il s'agira plutôt de montrer que la diffusion de leurs hypothèses épistémologiques fut à l'origine du crépuscule de l'époque qui avait permis à l'herméneutique traditionnelle de s'imposer dans la lecture de la figuration romane. Dans ce sens, et si j'en crois ma propre expérience dans le domaine, même si l'iconographie et l'iconologie se révèlent aujourd'hui encore des outils utiles pour l'étude des images, leurs postulats sont limités et restrictifs. Elles ont en effet tendance à laisser de côté d'autres éléments constitutifs de l'ornatus de l'église, tels que la décoration végétale, la distribution dans l'espace des éléments figurés et les relations complexes qui s'établissent entre les différentes composantes « iconiques » d'un même lieu. Prenant en considération ces réalités trop longtemps négligées, des auteurs comme Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar ont revendiqué une « iconographie totale », qui proposerait une « économie générale du décor ecclésial » dans laquelle le visuel ne constitue qu'une part du jeu complexe de relations entre rituel et hiérarchie 11. Ce sont là des contributions utiles à la compréhension de la figuration romane, pour le moins énigmatique et complexe, laquelle, cependant, ne paraît pas soumise aux règles qui gouvernent notre logique actuelle. Par conséquent, tant que nous ne pourrons pas trancher des questions aussi fondamentales que celles de la chronologie d'un édifice ou des agents impliqués dans sa construction – commanditaires, artistes et public –, une quelconque analyse structuraliste ou post-structuraliste appliquée à la décoration des églises romanes demeurera un exercice périlleux, dans un monde qui se définissait précisément par son goût de l'abrupt, de l'impair, de l'hyperbole et de la discontinuité. En outre, dans ce monde, la diglossie accompagnait n'importe quel processus de création, en particulier lorsque celui-ci était destiné à l'exposition

¹⁰ À ce propos, voir le texte en ligne de la communication d'A. COIGNARD, *Pour ou contre l'interprétation*, dans : *L'Interprétation- Textes des interventions du stage du 12 janvier 2016*, organisé par C. TARRADE au Musée des Abattoirs de Toulouse (http://pedagogie.ac-toulouse.fr/philosophie/IMG/pdf/pour_ou_contre_l_interpretation-anne_coignard.pdf)

¹¹ J. BASCHET, J-C. BONNE, P-O. DITTMAR, *Le monde roman : par-delà le bien et le mal*, Paris, 2012, pp. 8-9.

publique 12.

Par conséquent, avant de s'aventurer dans une quelconque interprétation, il convient, dans la mesure du possible et en faisant siens les postulats du structuralisme, de s'interroger sur les différents termes qui furent utilisés aux XIe et XIIe siècles pour désigner ce que nous appelons la sculpture romane. Dans ce sens, l'ouvrage de Jean Wirth, L'image à l'époque romane (1999), bien qu'il ait suscité la polémique ¹³, constitue un jalon fondamental. En premier lieu, l'auteur met l'accent non pas tant sur ce que signifient les images mais plutôt sur la manière dont elles fonctionnent à l'intérieur d'un système. En second lieu, il cherche à inscrire dans son discours interprétatif les trois concepts fondamentaux de la figuration médiévale. Selon lui, il s'agit de l'imago, qui désigne l'objet dans sa fonction de portrait, de l'historia, qui traduit la capacité narrative des images et enfin des picturæ, qui renvoient à n'importe quel décor figuratif, peint ou sculpté 14. Comme le fait remarquer l'auteur, de nombreux problèmes liés à ce que nous appelons l'« interprétation » de la sculpture romane trouvent leur origine dans l'usage de chacun des trois termes. L'imago est intimement liée au problème des images de culte, omniprésentes dans toute l'Europe à l'époque romane, qu'il s'agisse de Vierges trônantes, de crucifix ou de reliquaires anthropomorphes 15. Ces images fonctionnaient toutes comme de véritables « portraits » de leur référent, comme d'efficaces représentations spéculaires. L'interaction avec le culte, la liturgie ou le rite constituait tout à la fois leur essence et leur raison d'être. Ainsi, la représentation répétée de la scène de l'Adoration des Mages sur les tympans et les reliefs peut être considérée comme un véritable paradigme de comportement aussi bien pour les clercs que pour les simples fidèles et les pèlerins devant l'image mariale. Il ne faut pas oublier que ceux-ci, tout comme les Mages, étaient censés s'agenouiller dévotement devant l'effigie de la Vierge à l'Enfant, dans des lieux aussi différents que la cathédrale de Clermont-Ferrand ou que la « crèche »

¹² À propos de l'importance du phénomène de la diglossie *latinitas / rusticitas* dans la culture romane, voir W.R. DYNES, *Art, Language, and Romanesque*, dans : *Gesta*, 28, 1989, pp. 3-10.

¹³ Concernant la réception inégale et contestée du livre de Jean WIRTH, L'image à l'époque romane, Paris, 1999, voir Y. CHRISTE, Jean Wirth, L'image romane, dans : Bulletin Monumental, 158, 3, 2000, pp. 279-282; R. A. MAXWELL, Jean Wirth, L'image à l'époque romane, dans : The Art Bulletin, 83, 4, 2001, pp. 757-762; T. E. A. DALE, L'image à l'époque romane by Jean Wirth, dans : Speculum, 78, 1, 2003, pp. 298-302

la dialectique *imago / historia* ou icône / narration, qui représentent deux manières de comprendre la représentation visuelle : l'une glorifie celui dont on fait l'effigie et souligne sa dimension surnaturelle ; l'autre montre les faits et leur déroulement chronologique. H. BELTING, *Likeness and Presence : A History of the Image before the Era of Art*, Chicago / Londres, 1994. Cependant, la publication de Belting se concentre sur l'*imago* et traite à peine de l'*historia* dans toute sa problématique. Pour une réflexion récente sur le mélange entre les dimensions iconique et narrative dans les cycles picturaux de la période romane, voir M. BACCI, *Le statut des peintures murales dans l'Occident médiéval : quelques réflexions*, dans : *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47, 2016, pp. 223-235.

¹⁵ À ce sujet, voir M. BÜCHSEL, *The Status of Sculpture in the Early Middle Ages : Liturgy and Paraliturgy in the* Liber miraculorum sancte Fidis, dans : R. MAXWELL, K. AMBROSE (éds.), op. cit., pp. 47-59

de l'abbaye Saint-Michel-de-Cuxa. De telles *imagines* polychromes, de métal, de bois ou de pierre, alimentaient toutes les attentes de la piété en une periode attachée aux pèlerinages. En outre, nous nous situons à une époque où l'expérience émotionnelle était consubstantielle à la perception, comme nous pouvons nous en rendre compte à la lecture des miracles attribués à la statue de sainte Foy de Conques ou au *Volto Santo* de Lucques, véritables substituts sur terre des êtres « célestes » qu'ils représentaient.

En ce qui concerne le terme *historia*, il s'agit d'une notion qui se trouvait alors au centre des débats sur l'usage des images en Occident, surtout à la suite des Libri Carolini, qui tentaient de répondre à l'iconoclasme byzantin 16. Bien que Jean Wirth ait affirmé dans son ouvrage que la narration commence à décliner à l'époque romane devant le triomphe des imagines, cette assertion n'est en réalité qu'à moitié vraie. S'il est avéré que les statues de culte envahissaient alors tous les recoins des églises romanes et que de nombreux chapiteaux ou modillons présentent, aujourd'hui encore, des reliefs « sans historia », il n'en est pas moins certain que la narration se révéla également une arme utile et efficace pour l'Église militante à l'époque de la Réforme grégorienne. C'est ce qu'a tant de fois démontré Arturo Quintavalle dans ses publications ¹⁷. Nous ne devons donc pas être surpris que les livres de droit canon diffusés par Rome entre la fin du XIe et le début du XIIe siècle aient inclus une référence à la fameuse lettre de Grégoire le Grand qui établissait la valeur didactique de la figuration comme littera laicorum : « Nam quod est legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes uident quod sequi debeant, in ipsas legunt qui literas nesciunt » (Vat. Lat. 1354, f. 53r) (« Car ce qui se lit grâce à l'écriture, les ignorants le perçoivent à travers la représentation, parce qu'en elle ils voient ce qu'ils doivent suivre, en elles lisent ceux qui ignorent les lettres »). Les ateliers dynamiques de Conques, Modène, Crémone ou Saint-Jacques-de-Compostelle, où la sculpture romane semble avoir atteint sa maturité, n'hésitèrent pas à adhérer à l'idée grégorienne consistant à renforcer les historiæ ou narrations. Un livre de canons intitulé Polycarpus, adressé par le cardinal romain Gregorio de San Crisogono à nul autre que Gelmírez, le véhément évêque de Compostelle (1100-1140) – lequel employa, entre 1101 et 1111, une bonne part de ses forces à mener à bien la réalisation des portails du transept de la cathédrale de Saint-Jacques –, renferme, au livre III, chapitre 7,

¹⁶ Il existe sur la question de la nature de l'image artistique et de la valeur de la narration dans les *Libri Carolini* une littérature importante, dans laquelle se détachent, entre autres, les contributions d'A. FREEMAN, *Theodulf of Orleans and the Libri Carolini*, dans : *Speculum*, 32, 4, 1957, pp. 663-70; C. CHAZELLE, *Matter, Spirit and Image in the Libri Carolini*, dans : *Recherches augustiniennes*, 21, 1986, pp. 163-184; H. L. KESSLER, *Reading Ancient and Medieval Art*, dans : *Word & Image*, 5, 1, 1989, pp. 1 ss.

¹⁷ A. C. QUINTAVALLE, Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica, Milan, 1991; A. C. QUINTAVALLE, L'immagine contro l'eresia, dans: Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 112, 2010, pp. 137-219; A. C. QUINTAVALLE, Per il teatro della Riforma Gregoriana, dans: A. DAGNINO et al. (éds.), Immagine del Medioevo: Studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo, Gènes, 2013, pp. 73-95.



Fig. 1. Maître de Conques ou des Tentations, *Relief de la Passion du Christ (Couronnement d'épines, Flagellation, Simon de Cyrène et la croix*). Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, Portail des orfèvres, tympan de droite, vers 1101-1103 (photo : Térence de Monredon).

la rubrique « *De ymaginibus et Picturis ecclesiarum ex pontificali* ». Il s'agit d'une série de recommandations, provenant du milieu grégorien, pour la bonne gestion des diocèses par les prélats. On insistait particulièrement sur la distinction entre « *Picturam adorare* » et « *per picturæ istoriam quid sit adorandum addiscere* » (Vat. Lat. 1354, f. 53r), c'est-à-dire entre « adorer une image » et « apprendre à adorer [Dieu] à travers l'histoire qui le représente ». Ces paroles adressées à un évêque tel que Gelmírez prennent tout leur sens lorsque l'on contemple l'actuel ensemble de la Porte des Orfèvres et que l'on imagine ce qu'a dû être originellement la Porte de France, détruite au XVIII^e siècle. Sur chacune d'elles, ainsi que le décrit le *Liber sancti Iacobi* (V, 9), la narration parvenait à jouer un rôle inusuel pour l'époque, puisque les programmes iconographiques tournaient autour de thèmes tels que la Genèse, la Vie publique et la Passion du Christ (fig. 1)¹⁸.

Pour finir et en troisième lieu, il reste à analyser le terme ambigu de *pictura*, auquel les textes semblent attribuer le sens de toute représentation figurée, soit

M. CASTIÑEIRAS, La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual, dans: M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ (éd.), Santiago, la Catedral y la memoria del arte, Saint-Jacques-de-Compostelle, 2000, pp. 39-96; M. CASTIÑEIRAS, Didacus Gelmirius, mécène des arts: le long chemin de Compostelle: de périphérie à centre de l'art roman, dans: M. CASTIÑEIRAS (éd.), Compostelle et l'Europe. L'histoire de Diego Gelmírez, (cat. expo. Paris, Cité du Vatican, Saint-Jacques-de-Compostelle, 2010), Milan, 2010, pp. 32-97.

peinte, soit sculptée. Sa multiplication dans les lieux de culte trouvait sa justification dans le vieux topos comparant l'église chrétienne au Temple de Jérusalem. Celui-ci avait richement été décoré par l'artiste Jiram, qui avait coulé deux colonnes de bronze – appelées Yakin et Boas (I Rois 7, 21) –, dont les chapiteaux s'ornaient d'entrelacs et de deux rangées de grenades. Il avait aussi réalisé la célèbre Mer de bronze, soutenue par les figures de douze bœufs (I Rois 7, 25). Depuis Bède le Vénérable, la description de la magnificence des œuvres commandées par le roi Salomon servait à justifier les fastueux trésors des cathédrales et des abbaves romanes, de même que l'exubérant décor figuratif de ces édifices. Ils nous surprennent encore aujourd'hui par la splendeur de leur répertoire sculpté, telles l'abbatiale de Mozac et la basilique de Brioude. La référence vétérotestamentaire devient parfois une citation explicite, comme c'est le cas dans l'église Sainte-Croix de Champeix (Auvergne), où les pilastres qui soutiennent l'arc triomphal sont couronnés de chapiteaux dont l'abaque porte les inscriptions IACHIN et BOOT 19. Ces pilastres ont pu inspirer certains donateurs qui, dans la même région, se sont faits représenter tenant une colonne, comme dans les églises de Bulhon, Thuret, Trizac, Volvic (Saint-Priest) (fig. 2) et Saint-Nectaire, ou bien offrant un chapiteau, comme à Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand. Tous, par leur geste, désiraient s'identifier à Salomon, justifier ainsi la magnificence du décor qu'ils avaient commandé et s'assurer une place dans le Royaume des Cieux²⁰.

Au-delà du topos de l'opulence de la maison de Dieu, laquelle fut la cible de la fameuse diatribe de Bernard de Clairvaux, il est très souvent difficile de trouver une cohérence dans la distribution des thèmes et des motifs à l'intérieur des édifices romans. Néanmoins, d'intéressantes hypothèses ont été avancées ces dernières décennies, toutes basées sur l'idée selon laquelle l'église est un système d'images qui fonctionne à la manière d'une structure synthétique et dont le décor sert à amplifier ou à établir un dialogue rhétorique avec la pratique liturgique. De ce principe, on trouverait un exemple dans le décor de l'abbaye de Cluny et de ses grandes dépendances, un décor qu'il conviendrait de comprendre à la lumière des rituels de la vie monastique²¹. À ce propos, l'analyse par Marcello Angheben du programme et de la distribution des chapiteaux à l'intérieur des églises abbatiales de Cluny et de Vézelay se révèle extrêmement intéressante. L'auteur affirme que les représentations dépourvues de figures menacantes sont en relation avec « la fonction liturgique du chœur et sa symbolique » - comme dans le cas des célèbres chapiteaux avec personnifications et allégories du chœur de Cluny. En revanche, les représentations de combats

¹⁹ Z. SWIECHOWSKI, Sculpture romane d'Auvergne, Clermont-Ferrand, 1973, p. 33; A. HEY-MAN, « That Old Pride of the Men of Auvergne ». Laity and Church in Auvergnat Romanesque Sculpture, Londres, 2005, p. 68.

²⁰ HEYMAN, *op.cit.*, p. 68.

²¹ À cet égard, voir les travaux de M. ANGHEBEN, Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes, Turnhout, 2003; K. AMBROSE, The Nave Sculptures of Vézelay: The Art of Monastic Viewing, Toronto, 2006 et BASCHET, BONNE, DITTMAR, op. cit.



Fig. 2. Guillelmes et le prieur de Volvic tiennent une colonne. Saint-Priest de Volvic (Auvergne), chapiteau du chœur, dernier tiers du XI^e siècle (photo : Térence de Monredon).

spirituels et des péchés sont reléguées aux espaces périphériques²². Pour leur part, Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar proposent, à partir d'une cartographie de Saint-Pierre de Mozac, une interprétation originale de l'édifice et de son décor et considèrent qu'il visualise un *iter* ecclésial en relation avec la Création²³.

Cependant, quelle que soit la raison d'être de la figuration romane – dévotionnelle, didactique, liturgique, métaphorique –, celle-ci fait toujours partie d'une interaction complexe, dont le résultat dépend des relations existantes entre les trois agents impliqués dans sa création : le sculpteur ou *auctor materialis*, le commanditaire ou concepteur dans son rôle d'auctor intellectualis ²⁴ et le public en tant que récepteur privilégié et point de référence des attentes des « auteurs ». Cependant, comme l'a signalé l'anthropologue Alfred Gell dans son ouvrage déjà classique *Art and Agency* (1998), si nous concevons l'art (*index*) comme une « action » (*agency*) à laquelle participent des « artistes » et des « récepteurs » (*recipient*), les relations qui s'établissent entre eux peuvent être très variables en fonction de qui est l'« agent » (*agent*) et de qui est le « patient »

²² ANGHEBEN, op. cit., p. 453.

²³ BASCHET, BONNE, DITTMAR, op. cit., pp. 186-201.

²⁴ À propos du concept d'auctor materialis et auctor intellectualis, voir L. BATTAGLIA RICCI, Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte, Rome, 2000, p. 212.

(pacient)²⁵. Dans la plupart des cas, dans les grands programmes monumentaux de l'art roman, le récepteur (commanditaire / concepteur / spectateur) agit comme agent et l'objet / index correspond au patient. C'est ainsi que la décoration interne sophistiquée de certaines abbayes et cathédrales ainsi que les grandes façades romanes paraissent être le fruit d'une action dans laquelle le concepteur et le public se trouvent intrinsèquement inclus dans la production de l'index lui-même.

Cependant, je pense que cantonner la sculpture romane à la valeur d'une simple action ou d'un événement, aussi fondamental soit-il, peut se révéler réducteur. À mon avis, les outils de la sémiotique demeurent extrêmement utiles pour mettre en évidence un processus de signification artistique, surtout si l'on part du principe qu'entre les XI^e et XII^e siècles, l'art voulut communiquer et, par conséquent, s'inscrire dans un système de communication. Quand Umberto Eco écrivit en 1962 son *Opera aperta*, il défendit, par le biais de la sémiotique, l'importance du rôle actif de l'interprète dans le processus de la lecture de « textes » à valeur esthétique. Une fois présentée au public, l'œuvre elle-même devient le théâtre d'un continuel processus de « réaccentuation » de sa signification, un processus qui la transforme en une chose ouverte, polysémique et infinie sur le plan de l'interprétation. Pourtant, comme Eco lui-même l'a reconnu, dans chaque œuvre coexistent toujours une intentio auctoris, c'est-à-dire l'intention originale de l'auteur, une intentio operis, qui trouve sa source dans l'œuvre elle-même et finalement une intentio lectoris, émanant du lecteur ou du spectateur. Tout texte visuel est néanmoins – de là la pertinence de l'intentio operis – un dispositif conçu dans le but de produire un lecteur modèle²⁶. Bien sûr, découvrir cette « intention » constitue une tâche périlleuse mais indispensable, pour autant que nous considérions que l'œuvre d'art – et dans le cas présent la sculpture romane – fait partie d'un système de communication dont nous devons identifier les acteurs et reconstituer les procédés afin de pouvoir ressentir une expérience similaire à celle des spectateurs idéaux.

La vocation « parlante » $^{\rm 27}$ de la sculpture romane : le portail comme performance

Depuis l'Antiquité, les images ont souvent été accompagnées de commentaires oraux dans le but de les rendre plus intelligibles à leurs « auditeurs » et

²⁵ A. GELL, Art and Agency. An Anthropological Theory, Oxford, 2010 (1ère édition: 1998), pp. 30-34.

²⁶ U. ECO, Los límites de la interpretación, Barcelone, 1992, pp. 41-45, 68, 124-128.

²⁷ Bien que l'adjectif « parlant » soit quelque peu choquant en français dans ce contexte, son usage dérive de l'expression consacrée par Meyer Schapiro pour définir le caractère communicatif des grandes façades romanes, qu'il considérait comme la « speaking face of the Church » : SCHA-PIRO, op. cit. (2006), p. 29. À ce propos, voir aussi la récente publication de M. CASTIÑEIRAS, The Romanesque Portal as Performance, dans : Journal of the British Archaeological Association, 168, 2015, pp. 1-33.

d'augmenter ainsi leur pouvoir de persuasion. En effet, il existait à Rome une coutume selon laquelle on récitait des passages de l'*Odyssée* durant les banquets qui avaient lieu dans des salles décorées de scènes homériques. Le récit et les images se complétaient ainsi dans une sorte de préhistoire des médias audiovisuels.

Le didactisme médiéval a parfaitement compris les potentialités de la glose des représentations figurées à l'aide de tituli et d'explanationes, mais aussi en avant recours à la voix, dans le but d'inciter les fidèles à la dévotion ou de rendre le dogme plus intelligible. Ainsi, la liturgie de la messe, héritière de l'antique rhétorique, s'est transformée en un champ privilégié d'expérimentation du dialogue entre textes, gestes, images et mots. La liturgie bénéventine illustre fort bien ce dialogue puisque, dès la fin du X^e siècle, s'est développée en son sein la tradition d'enluminer les manuscrits d'Exultet ou chant de la Résurrection et de les utiliser dans la cérémonie de l'allumage du cierge pascal le Samedi Saint. Il s'agissait de rouleaux, composés de bandes de parchemin cousus verticalement qui, progressivement, alors que l'on entonnait le chant, se déroulaient depuis le haut de la chaire. Sur le rouleau, les images avaient été enluminées dans le sens inverse du texte. Pendant que l'officiant récitait celui-ci en déroulant le parchemin, elles apparaissaient au public rassemblé devant la chaire dans le sens correct²⁸. Les contenus du chant, tels que la joie de la Terre devant la Résurrection du Seigneur, la Descente aux Limbes ou la comparaison du cierge avec la colonne de feu qui guida le peuple élu durant l'Exode, devenaient explicites aux yeux du public grâce à quelques images efficaces vivement colorées.

Toutefois, dans l'art occidental européen, c'est principalement à partir de la fin du XI^e siècle que l'interaction entre parole et image devient absolument prioritaire, avec l'apparition des grands portails romans sculptés dans lesquels la représentation devient « parlante ». Comme l'écrivait Charles Altman en 1980, l'effet de ces portails romans sur le spectateur était comparable à celui qu'eut le *movie marquee* ou « enseigne de cinéma » dans la culture du XX^e siècle, une culture dans laquelle, selon l'expression de McLuhan, « le médium était le message » ²⁹. Il faudrait ainsi tracer une ligne imaginaire entre les anciens portails romans parlants qui parsèment les chemins de pèlerinages et les affiches lumineuses de Times Square à New York.

L'origine et le développement du portail roman sculpté dans les premières décennies du XII^e siècle continuent d'être pour nous une grande inconnue³⁰. L'historiographie a hésité entre deux voies pour expliquer les vastes programmes iconographiques qui le caractérisent. D'un côté, il y a les défenseurs d'une vision ritualiste qui voient dans ces cycles d'images une manifestation de la

²⁸ G. BARRACANE (éd.), Gli Exultet di Bari, Bari, 1994.

²⁹ C. F. ALTMAN, *The Medieval Marquee : Church Portal Sculpture as Publicity*, dans : *Journal of Popular Culture*, 14, 1, 1980, pp. 37-46.

³⁰ J-P. CAILLET, *Retour sur les grands portails romans : essai sur les causes de leur essor*, dans : F. ELSIG *et al.* (éds.), *L'image en question pour Jean Wirth*, Genève, 2013, pp. 34-41.

volonté de l'Église d'extérioriser la liturgie. Ceci expliquerait pourquoi ils célébreraient avec une telle constance, comme dans la liturgie, la vie éternelle de Dieu, son Incarnation ainsi que la condition et la destinée de l'humanité ³¹. De même que sur les frontons de la Grèce antique ³², le spectateur roman savait parfaitement ce qui allait arriver, puisque tout était censé advenir en accord avec le mythe chrétien qui se célébrait périodiquement lors des principales fêtes de l'année liturgique. À l'opposé, on trouve les partisans d'une approche visant à reconnaître dans chaque portail l'écho direct d'un fait ou d'un personnage historique concret. Le portail transformerait ainsi en « événement » ce qui fut toujours perçu comme une « célébration rhétorique atemporelle ». Selon moi, le débat met en évidence les limites de l'iconologie panofskienne et, plus particulièrement, la nature et le rôle du troisième niveau d'interprétation dans la conception des programmes iconographiques. Sommes-nous dans l'inconscient ou dans le conscient, dans le rituel ou dans l'historique, dans le collectif ou dans l'individuel ?

Cependant, le portail roman ne saurait se réduire à un simple reflet des textes liturgiques. Il est texte en lui-même. En conséquence, face à lui, nous nous trouvons comme des spectateurs devant une performance théâtrale. Son intérêt ne réside pas dans le seul « texte dramatique », c'est-à-dire la source biblique, liturgique ou exégétique des images, mais également dans la mise en scène ou la performance du « texte dramatique », telle qu'exécutée par le sculpteur. Le résultat est très simple : le spectateur se trouve comme englobé dans le portail, puisque ce dernier a été conçu depuis toujours comme un texte performatif, selon la terminologie établie par Marco De Marinis en 1993 33.

L'idée selon laquelle les portails romans constituent une sorte de *performance liturgique* est très ancienne. Elle trouve son origine dans le désir profond de la Réforme grégorienne de christianiser la société et de conférer ainsi à la classe ecclésiastique un rôle prépondérant. D'un point de vue artistique, ce désir se serait traduit par le développement des entrées monumentales. Avec elles, le centre du sanctuaire se serait déplacé — ou plutôt étendu — depuis l'autel jusqu'au parvis, de l'intérieur vers l'extérieur, dans un effort visant à toucher un public de passants. Les fidèles qui entraient dans le sanctuaire, les citadins qui effectuaient les transactions de la vie quotidienne sur la voie publique ou encore les pèlerins dévots qui parcouraient les routes à la recherche des plus fameux sanctuaires ne pouvaient manquer de remarquer les reliefs qui ornaient les façades romanes, éventuellement stimulés, dans le nord de l'Italie, par les inscriptions en forme d'avertissements de Niccolò. Ces reliefs en sont venus à constituer,

 $^{^{31}\,}$ Y. CHRISTE, L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques, Paris, 1996.

³² R. OSBORNE, Archaic and Classical Greek Art, Oxford / New York, 1998, pp. 170–171, 182.

³³ Pour une application de la théorie de M. DE MARINIS (*The Semiotics of Performance*, Indiana University Press, Bloomington, II., 1993) à l'étude des portails romans, voir mon article : CASTIÑEIRAS, *op. cit.* (2015).



Fig. 3. Wiligelmo, *Adam et Ève cultivant la terre après l'expulsion du Paradis*. Modène, cathédrale, portail occidental, 1099-1106 (photo de l'auteur).

parallèlement aux homélies et aux drames liturgiques, un des genres les mieux développés par la nouvelle Église grégorienne pour attirer l'attention du public et rendre ainsi le dogme chrétien plus attractif³⁴.

En ce sens, les études reprenant les intuitions pionnières d'Émile Mâle (1922) méritent d'être signalées ³⁵. La mise en relation du texte du drame liturgique avec l'émergence de certaines scènes sur des chapiteaux et des reliefs, ou même comme arrière-plan d'ensemble de façades monumentales, constitue une direction de recherche fructueuse. Les cérémonies chantées depuis les X^e et XI^e siècles dans les monastères et les cathédrales visaient à enrichir la liturgie pascale et celle de Noël. Elles jouèrent un rôle important dans le renouvellement et la monumentalisation de l'iconographie chrétienne. En 1985, Chiara Frugoni s'est montrée pionnière en identifiant des échos du *Jeu d'Adam* dans le programme iconographique de la façade occidentale de la cathédrale de Modène. En effet, le cycle de la Genèse semble s'articuler suivant les différents actes de la pièce (fig. 3), pour aboutir à un défilé de prophètes disposés sur les piédroits

³⁴ S. MORALEJO, *Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval : románico, romance y roman*, dans : *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 17, 1985, pp. 61-70.

³⁵ É. MÂLE, L'Art religieux du XII^e siècle en France, Paris, 1922, pp. 121-150.

du portail principal³⁶. Une autre pièce théâtrale de l'époque était l'*Ordo Prophetarum*, un drame liturgique qui décrivait l'annonce de la venue du Messie par les prophètes de l'Ancien Testament, ainsi que par les philosophes païens. Son interprétation avait lieu durant les matines de Noël et son objectif était en plus d'embellir la liturgie, de rendre explicite le mystère de l'Incarnation³⁷. Des témoignages en pierre, aujourd'hui muets, de ces performances de Noël se trouvent disséminés sur des monuments du XII^e siècle en Italie, en France et en Espagne. Parmi eux, se détachent les reliefs des prophètes à phylactères des piédroits du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Crémone (1107-1117) (fig. 4), des colonnes des portails des cathédrales de Ferrare et de Vérone³⁸, les figures de la frise de la façade de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers et les monumentales statues-colonnes du Portail de la Gloire de Saint-Jacques-de-Compostelle³⁹.

Des auteurs tels que Roberto Salvini⁴⁰, Willibald Sauerländer⁴¹, Serafín Moralejo⁴² ou Arturo Carlo Quintavalle⁴³ ont plus particulièrement approfondi l'impact de ces nouveaux *media* sur la culture visuelle des XI^e et XII^e siècles. On peut considérer comme une des grandes originalités de l'art roman la création des « portails parlants », dans lesquels les figures non seulement sont accompagnées d'une profusion de textes – *tituli* et *explanationes* – mais aussi s'articulent de manière discursive, de façon à ce que leurs composantes communiquent entre elles et avec nous, tant gestuellement que linguistiquement⁴⁴. Nous pouvons affirmer sans crainte que le portail roman constitue un discours singulier et complexe, organisé à partir de divers codes et de différents thèmes. La rhétorique des vastes programmes iconographiques déployés sur les façades

³⁶ C. FRUGONI, *Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata*, dans : *Lanfranco e Willigelmo, il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche* (cat. expo Modène-Nonantola 1984), Modène, 1985, pp. 422-431, 507-519.

³⁷ K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, II, pp. 125–171; E. CASTRO, *Teatro Medieval. I. El Drama litúrgico*, Barcelone, 1997, p. 55; C. FLETCHER JR, *The Production of Medieval Church Music-Drama*, Charlottesville, 1972, pp. 146–149.

³⁸ En ce qui concerne les exemples italiens, Dorothy Glass préfère plutôt les considérer comme une libre réélaboration à partir du sermon *De symbolo*, lequel était à l'origine du drame liturgique de l'*Ordo Prophetarum*: D. GLASS, *Otages de l'historiographie : l'Ordo Prophetarum en Italie*, dans : *Cahiers de Civilisation médiévale*, 44, 2001, pp. 259-273

³⁹ S. MORALEJO, El Pórtico de la Gloria, dans: FMR. Franco Maria Ricci, 199, 1993, pp. 28-46; M. CASTIÑEIRAS, Cremona y Compostela: de la "performance" a la piedra, dans: A. CALZONA, R. CAMPARI, M. MUSSINI (éds.), Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle, Milan, 2007, pp. 173-179.

⁴⁰ R. SALVINI, *Medieval Sculpture*, Londres, 1969.

⁴¹ W. SAUERLÄNDER, Romanesque Sculpture and its Architectural Context, dans: D. KAHN (éd.), The Romanesque Frieze and its Spectator, Londres, 1992, pp. 17-47, p. 29.

⁴² MORALEJO, op. cit. (1985).

⁴³ QUINTAVALLE, op. cit. (1991), p. 53.

⁴⁴ SCHAPIRO, op. cit. (2006), pp. XXIX, XXXV, 29. Voir aussi M. CASTIÑEIRAS, Santiago de Compostela y los portales "parlantes" del Románico, dans : I. LÓPEZ GUIL et L. M. CALVO (éds.), El Camino de Santiago. Encrucijada de saberes, Madrid, 2011, pp. 85–108.



Fig. 4. Le prophète Ézéchiel. Crémone, cathédrale, portail occidental, 1107-1117 (photo de l'auteur).

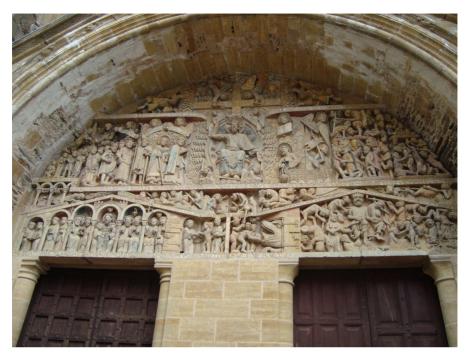


Fig. 5. Sainte-Foy de Conques (Aveyron), église abbatiale, portail occidental, vers 1100. (photo de l'auteur)

a été comparée par les auteurs susmentionnés à d'autres genres littéraires émergents. On citera notamment le *sermo rusticus* dans le cas de Conques (fig. 5) ou de San Quirce de Hontoria de la Cantera (Burgos)⁴⁵, le *mester de juglaría* (littérature de jongleurs) et le *mester de clerecía* (littérature de clercs) le long du chemin de Saint-Jacques⁴⁶ ou encore l'épopée chrétienne à propos de la fameuse *officina* de Mathilde de Toscane⁴⁷.

Personne ne met en doute que le lieu de la figuration par excellence soit alors devenu le portail sculpté, un nouveau genre artistique qui, avec de lointains antécédents dans les arcs de triomphe romains, constitue une véritable « invention » de l'époque. Le portail sculpté se transforma ainsi en principal support de l'art public et de la commémoration citadine ⁴⁸. C'est pour cela que, dès la fin du XI^e siècle, sa rhétorique se veut délibérément grandiose, prétendant, dans

⁴⁵ W. SAUERLÄNDER, Omnes perversi sic sunt in Tartara mersi. Skulptur als Bildpredigt. Das Weltgerichtstympanon von Sainte-Foy in Conques, dans: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 1979, pp. 33-47; D. RICO, Las voces del Románico. Arte y epigrafía en San Quirce de Burgos, Murcie, 2008.

⁴⁶ MORALEJO, op. cit. (1985).

⁴⁷ QUINTAVALLE, op. cit. (1991).

⁴⁸ C. RUDOLPH, Inventing the Gothic Portal: Suger, Hugh of Saint Victor, and the Construction of a New Public Art at Saint-Denis, dans: Art History, 33, 4, 2010, pp. 568-595.

de nombreux cas, égaler la grandeur des monuments romains ⁴⁹. Si les portes à double passage des cités romaines, toujours debout, comme la Porta Maggiore de Rome, la Porta Romana de Milan ⁵⁰ ou la Porte Dorée de Jérusalem, purent inspirer des structures bipartites telles que la Porte des Comtes à Toulouse, la Porte de France et la Porte des Orfèvres à Compostelle ou la façade sud du Saint-Sépulcre de Jérusalem ⁵¹, par ailleurs, des arcs de triomphe romains tels celui d'Orange ou la *Porta Nigra* de Besançon, toujours en usage à l'époque médiévale, peuvent avoir servi de modèle à la conception du portail de Santa María de Ripoll ⁵². Enfin, la façade spectaculaire de Saint-Gilles-du-Gard présente un développement en largeur qui ne s'explique que si on la compare aux *frons scenæ* des théâtres romains ⁵³.

Parfois, l'usage de ce langage rhétorique antique permet de revendiquer un passé glorieux en des temps difficiles. C'est probablement le cas du portail occidental de l'abbaye bénédictine de Ripoll, réalisé entre 1134 et 1150, dont l'imagerie exubérante semble être une évocation de la glorieuse consécration célébrée dans l'église abbatiale un siècle auparavant, en 1032, par l'évêque-abbé Oliba et quelques membres de sa famille. L'ensemble du programme semble contenir une allusion générale à la cérémonie en question, avec des scènes telles que *Moïse recevant l'ordre de construire le Tabernacle* (fig. 6), le *Transfert*

⁴⁹ M. F. HEARN, Romanesque Sculpture: the Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries, Ithaca, 1981; E. VERGNOLLE, Le Portail roman: Un nouveau cadre architectural pour la sculpture, dans: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 45, 2014, pp. 49–60, pp. 50–51.

⁵⁰ A. VON HÜLSEN-ESCH, Romanesque Sculpture in Italy: Form, Function and Cultural Practice, dans: R. A. MAXWELL, K. AMBROSE (éds.), op. cit., pp. 169-184.

⁵¹ M. CASTIÑEIRAS, Puertas y metas de la peregrinación: Roma, Jerusalén y Santiago hasta el siglo XIII, dans: P. CAUCCI VON SAUCKEN (éd.), Peregrino, ruta y meta en las peregrinationes maiores, VIII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, Santiago de Compostela, Saint-Jacques-de-Compostelle, 2012, pp. 327–77, pp. 345–51; J. FOLDA, Pilgrimage Sites in Jerusalem and Bethlehem with Reflections of the Pilgrimage to Santiago de Compostela in the 12th Century, dans: P. CAUCCI VON SAUCKEN (éd.), op. cit., pp. 397–415.

⁵² M. CASTIÑEIRAS, Un passaggio al passato: il portale di Santa Maria di Ripoll, dans: A. C. QUINTAVALLE (éd.), Medioevo, il tempo degli antichi. VI Convegno Internazionale di Studi di Parma, Palazzo Sanvitale 23-28 settembre 2003, Parme / Milan, 2006, pp. 365-381; M. CASTIÑEIRAS, The Portal at Ripoll revisited: an honorary arch for the ancestors, dans: J. MCNEILL, R. PLANT (éds.), Romanesque and the Past, Leeds, 2013, pp. 121-141. Concernant Ripoll, voir aussi l'article d'Y. CHRISTE, La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'Arc d'Éginard et le Portail de Ripoll, dans: Cahiers archéologiques, 21, 1971–72, pp. 31–42.

⁵³ À propos de cet « arrière-plan » antique de la sculpture, des motifs et de la structure architectonique de Saint-Gilles-du-Gard, il existe une vaste littérature : J. ADHÉMAR, Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français, Paris, 1939, pp. 237–240 ; V. LASALLE, L'influence antique dans l'art roman provençal, Paris, 1970 ; W. S. STODDARD, The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its Influence on French Sculpture, Middletown, Connecticut, 1973 ; A. HARTMANN-VIRNICH, L'image de l'art monumental antique dans l'architecture romane provençale : nouvelles réflexions sur un ancien débat, dans : Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 39, 2008, pp. 27–64, pp. 51 et 61; H. HANSEN et A. HARTMANN-VIRNICH, La façade de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard : nouvelles recherches sur la construction d'un chef-d'œuvre de l'art roman, dans : Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 45, 2014, pp. 157–173.



Fig. 6. Yahvé donne les tables de la Loi à Moïse et le charge de construire le Tabernacle. Santa María de Ripoll (Gérone), portail occidental, vers 1134-1150 (photo de l'auteur).

de l'Arche au Temple de Jérusalem ou encore les figures de Pierre et de Paul situées aux angles, comme piliers de l'Église. On avait pour habitude au XI^e siècle de mentionner tous ces thèmes lors des actes de consécration des églises catalanes ⁵⁴.

⁵⁴ CASTIÑEIRAS, *op. cit.* (2006 et 2013).

Corps, oralité et textualité

Les nombreux témoignages concernant l'usage des espaces publics situés devant les grandes facades médiévales – Guillaume de Malmesbury, le *Paradisus* de Compostelle ou les nouvelles de Boccace – nous décrivent des lieux bruvants et remplis de toutes sortes de gens. Devant ces facades pouvaient se dérouler des actes publics, tels que des procès ou des ordalies, des représentations paraliturgiques et des performances musicales. Elles fournissaient également une toile de fond aux agissements des ribaudes, des histrions et des mendiants. Tout cela démontre l'importance du parvis comme espace de performance. dans lequel le langage du corps, rhétorique et gestuel, acquérait une dimension particulière. Oue l'on se souvienne à ce titre que l'un des Jugement dernier les plus effrayants de l'époque romane – le tympan de Saint-Lazare d'Autun – domine un ample portique que le chapitre avait fait construire pour accueillir les lépreux se rendant à la fête de leur saint patron. Ils pouvaient ainsi assister aux cérémonies sans entrer en contact avec les fidèles présents dans l'église 55 (fig. 7). Le portail roman constituait en outre une frontière où se rejoignaient, de manière unique, culture lettrée et culture populaire, le latin et la langue vernaculaire. C'était un accès au sacré qui pouvait comporter des éléments profanes, provocants et vulgaires. De ce fait, ce n'est pas un hasard si c'est là que naquit notre art dramatique et même, d'une certaine manière, le Body Art⁵⁶.

Dans les portails, la condition humaine pouvait se manifester dans ses états les plus élevés comme les plus obscurs. Le potentiel de la représentation figurée s'y trouve comme démultiplié et récupère sa tridimensionnalité naturelle. Il n'est donc pas étonnant que les habitants de pierre de certaines de ces architectures aient été perçus comme « presque » vivants, ainsi qu'en témoignent les rares *ekphrasis* de l'époque qui nous soient parvenues, telles que la fameuse *Visio Thurkilli*, dans laquelle est décrit, vers 1206, le Portail de la Gloire ⁵⁷. C'est aussi ce que semble suggérer Thomas E. A. Dale lorsqu'il évoque la célèbre *Femme aux serpents* du portail de Moissac (fig. 8). Celle-ci aurait pu être exorcisée à l'occasion des processions que les moines menaient devant l'abbaye, en invoquant la Vierge Marie, justement représentée en regard ⁵⁸.

Bien que l'usage de termes contemporains – *performance* et *Body Art* – puisse paraître choquant pour un public éduqué dans l'herméneutique traditionnelle ou rompu aux systèmes structuralistes, ils nous aident pourtant à mieux comprendre le caractère particulier de ces ensembles monumentaux et leur impact

⁵⁵ D. GRIVOT, G. ZARNECKI, Gislebertus, Sculptor of Autun, Londres, 1961, p. 17.

⁵⁶ D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, F. RAME (éd.), Turin, 1997, pp. 279–284; CASTIÑEI-RAS, *op. cit.* (2015), pp. 14-16.

⁵⁷ M. CASTIÑEIRAS, Périégesis et ekphrasis : les descriptions de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle : entre la cité réelle et la cité idéale, dans : Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 44, 2013, pp.141-156, pp. 153–154.

⁵⁸ T. E. A. DALE, *The Nude at Moissac : Vision, Phantasia* and the Experience of Romanesque Sculpture, dans : R. A. MAXWELL, K. AMBROSE (éds.), *op. cit.*, pp. 61-76, p. 66, pp. 73–74.



Fig. 7. Gislebertus, $Jugement\ dernier$. Autun, église Saint-Lazare d'Autun, tympan, vers 1135 (photo : Dulce Ocón).

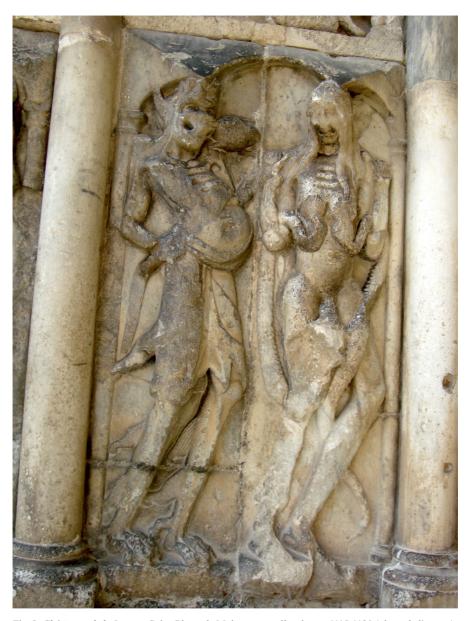


Fig. 8. Châtiment de la Luxure. Saint-Pierre de Moissac, portail sud, vers 1115-1120 (photo de l'auteur).

sur le spectateur. Il s'agit pour moi de dépasser l'idée selon laquelle un portail roman serait le simple reflet d'un texte biblique, liturgique, paraliturgique, exégétique ou profane. Je considère plutôt qu'il s'agit d'un « texte en soi », dont la mise en scène par l'artiste/concepteur est le résultat d'une création au sens propre, comportant l'orchestration de nombreuses sources différentes et incluant le spectateur dans l'œuvre finale. Il s'agit de ce que Marco de Marinis a dénommé un *texte performatif*, unique et authentique par rapport à ses éventuels référents textuels. L'expérience synesthésique ⁵⁹ du public joue un rôle fondamental. Les portes monumentales délimitaient en effet une frontière entre le sacré et le profane et constituaient par conséquent des lieux où le défi et la provocation étaient constants et où l'art figuratif exprimait et exagérait tout à la fois la condition humaine ⁶⁰.

La valeur symbolique, publique et même « parlante » de la Porte des Orfèvres de la cathédrale de Saint-Jacques (1101-1111) trouve son origine dans la fonction même de cet espace durant la première décennie du XIIe siècle. Il jouxte la cour contiguë au premier palais épiscopal. Cette cour remplissait des fonctions attachées à une « architecture du pouvoir », puisque c'est sur cette platea palatii que se réunissait tous les vendredis, selon l'Historia Compostelana, le tribunal présidé par l'évêque en personne, assisté d'un conseil de chanoinesjuges ⁶¹. Vu la fonction particulière de la porte en question, associée à l'évêque et à la justice, il a été suggéré que c'est par celle-ci qu'était passé l'infant Alfonso Raimúndez, lors de son couronnement dans la cathédrale compostellane en 1111. Des motifs tels que les anges buccinateurs du Jugement dernier (Matthieu 24, 32, Apocalypse 8-11), les lions féroces de Salomon, le juge biblique par excellence, ou encore le châtiment cruel de la Femme au Crâne, font clairement allusion à la fonction judiciaire du portail (fig. 9). C'est devant ces images que l'évêque Gelmírez avait l'habitude de tenir ses audiences publiques. On pouvait y entendre, entre autres, des histoires d'adultère, terme sous lequel on englobait également les cas de concubinage entre des femmes et des clercs, une habitude qui, un siècle auparavant, avait été dénoncée par le réformateur Pierre Damien et que Diego Gelmírez (1100-1140) voulut éradiquer en recourant aux canons conciliaires et à des sentences exemplaires. L'un de ces jugements nous est connu grâce à l'Historia Compostelana. Il s'agit de celui rendu par Gelmírez contre Pierre, abbé du monastère San Paio d'Antealtares, reconnu coupable

J'utilise le terme emprunté à la phénoménologie d'Edmund Husserl « expérience synesthésique » afin de souligner l'importance de la mobilité et de l'emplacement dans l'expérience médiévale des œuvres d'art, ainsi que l'a proposé A. NAGEL, Medieval Modern. Art out of time, Londres, 2012, pp. 69-83.

⁶⁰ En ce qui concerne cette vision particulière, je m'inspire des postulats de Dario FO (*op. cit.*, pp. 279-284) ainsi que de l'article fondamental de Chiara Frugoni sur la dramaturgie médiévale et son reflet dans l'art monumental : C. FRUGONI, *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII secolo*, dans : *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini, Atti del II Convegno di Studio, Viterbo, 17-19 giugno 1977*, Rome, 1979, pp. 113-134. Voir également : CAS-TIÑEIRAS, *op. cit.* (2015), pp. 14-21.

⁶¹ CASTIÑEIRAS, op. cit. (2000), pp. 77-82.



Fig. 9. Femme au Crâne. Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, Porte des orfèvres, entre 1101 et 1111 (photo de l'auteur).

d'entretenir de nombreuses maîtresses. Dans ce contexte particulier, la Porte des Orfèvres apparaît comme un véritable manifeste visuel de la Réforme grégorienne, destiné à la promotion du siège compostellan et à la réforme de ses habitudes ⁶².

Il est très probable que la mystérieuse Femme au Crâne du tympan gauche de la Porte des Orfèvres ait été dans un premier temps conçue pour un autre emplacement dans la cathédrale de Saint-Jacques, sans doute la porte nord ou Porta Francigena (1101-1111), malheureusement détruite au XVIIIe siècle (fig. 10)63. À mon avis, quand on commença, au début du XIIe siècle, à élaborer les façades des deux transepts de la cathédrale, il était prévu que cette figure féminine ornerait le tympan droit de la Porta Francigena (porte nord). Elle aurait alors servi de contrepoint au relief de l'Annonciation situé sur le tympan gauche de cette double entrée, créant ainsi une opposition Marie / Luxure. Néanmoins, un changement dans le premier projet de la porte sud (des Orfèvres) eut pour conséquence qu'à partir de 1103, furent incorporées dans cette entrée méridionale des pièces originellement conçues pour la porte nord et réalisées par le Maître de la Porta Francigena.

En effet, le caractère profane et – à mon avis – moralisateur de la *Femme au Crâne* – parfois considérée comme une évocation d'Ève – s'accorderait parfaitement avec les reliefs dédiés aux conséquences du Péché originel qui formaient une frise au-dessus de l'entrée de la *Porta Francigena*. On aperçoit, en effet, un centaure-sagittaire, une sirène, un arbalétrier et un homme chevauchant un coq. Bien que nous ne connaissions pas la localisation originelle de ces derniers reliefs sur la façade primitive, quelques indices et notamment l'écho qu'ils ont pu laisser sur le portail nord de l'abbatiale San Quirce de Hontoria de la Cantera (Burgos), conduisent à postuler une disposition en frise au-dessus de la porte droite. Cette frise aurait constitué le pendant de celle avec les Travaux des mois, située au-dessus de la porte gauche.

Tous ces reliefs en relation avec le Péché originel se trouvaient juste en dessous de la frise représentant l'épisode biblique proprement dit. La voix mélodieuse de la sirène évoquait, depuis l'*Odyssée*, l'enchantement de la séduction féminine destructrice, devenue l'image de l'envoûtement trompeur des plaisirs mondains. C'est pourquoi cette figure est blessée par la flèche du centaure, devenant ainsi une allégorie de la lutte contre le mal. Quant à l'homme chevauchant un coq, on pouvait y voir une image de la luxure masculine ou peut-être de l'orgueil

⁶² CASTIÑEIRAS, op. cit. (2010).

⁶³ CASTIÑEIRAS, op. cit. (2010), pp. 63-82. La porte en question a été récemment reconstruite en trois dimensions, sous ma direction, dans le cadre de l'exposition Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez, qui s'est tenue en 2010. Voir M. CASTIÑEIRAS, La reconstitution 3D de la Porte de France de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle. Un défi pour la connaissance du développement des portails romans sur les chemins de Saint-Jacques, dans : J. ROLLIER, A. VILAIN (éds.), Portails romans et gothiques menacés par les intempéries. Le relevé laser au service du patrimoine, Actes du colloque international des 25-26 novembre 2014, Archéovision, 7, Bordeaux, 2016, pp. 49-64.



Fig. 10. Porta Francigena (Porte de France). Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale. Reconstitution hypothétique en trois dimensions de la façade, 2010. Conseil scientifique : Manuel Castiñeiras ; réalisation technique : Tomas Guerrero-Magnetostudio Ó S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Saint-Jacques-de-Compostelle.

ou de la vaine gloire. Ces reliefs renvoyaient de manière métaphorique à la cupidité, à la luxure d'Adam et Ève, ainsi qu'au pouvoir séducteur du Démon. Enfin, l'arbalétrier, image de la discorde, amplifie les effets du Péché originel, puisque l'arbalète était non seulement honnie à cause de son pouvoir mortifère, mais aussi considérée comme une arme diabolique, son usage venant d'être condamné lors du deuxième concile du Latran (1139).

Il est également révélateur que l'impressionnante *Femme au Crâne* se trouvait probablement en relation avec le cycle des amours tragiques de Tristan et Yseult (fig. 11) qui, selon S. Moralejo, décorait une des colonnes torses de la porte nord primitive ⁶⁴. Son contenu moralisant serait à mettre en rapport, par ailleurs, avec le *sermo rusticus* qui accompagnait la frise de la Genèse sur la porte nord primitive, comme s'il s'agissait à nouveau d'un relief commentant les conséquences du Péché originel.

Les recherches que j'ai réalisées à l'époque sur la légende de Tristan m'ont permis d'identifier un épisode significatif, passé inaperçu, lequel m'a aidé à mieux comprendre le contenu de la célèbre plaque de la *Femme au Crâne*, ainsi que de confirmer son caractère intertextuel, vernaculaire et direct. Ces éléments

⁶⁴ Je reprends ici l'interprétation de MORALEJO, *op. cit.* (1985) – à propos de l'existence d'un cycle dédié à Tristan et Yseult sur l'une des colonnes torses – plutôt que celle, plus récente, de F. PRADO-VILAR (*Nostos, Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible*, dans : M. CASTIÑEIRAS (éd.), *op. cit.* (2010), pp. 260-269), qui voit dans ces mêmes images un cycle dédié à Ulysse. Selon moi, la première interprétation, celle de Moralejo, est plus cohérente eu égard à la signification globale de la porte nord (CASTIÑEIRAS, *op. cit.* (2015), pp. 17-19).



Fig. 11. *Tristan soigné et pansé par Yseult (?)* (S. Moralejo). Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, colonne torse provenant de la *Porta Francigena*, vers 1101-1111 (photo : Térence de Monredon).

se retrouvent d'ailleurs dans d'autres programmes monumentaux contemporains, comme le portail de Sainte-Foy de Conques. Sur celui-ci, par exemple, le spectateur / pèlerin pouvait reconnaître, dans la grande variété des images proposées, des références plus ou moins explicites aux récits retranscrits dans le Liber miraculorum sancte Fidis. De même, le Maître de la Porta Francigena, auteur incontestable de la Femme au Crâne et des plaques infernales qui l'accompagnent, semble avoir appris à conférer à ses sculptures un caractère « parlant », suite à son contact avec le Maître de Conques (ou des Tentations) qui travaillait sur le premier projet de la Porte des Orfèvres. Ceci expliquerait le traitement vernaculaire qu'il réserve au péché de la luxure, en accord parfait avec le genre des exempla et la littérature tristanienne. En effet, dans l'une des versions les plus anciennes de la légende, le Tristan de Thomas, écrit vers 1155 par un clerc anglo-normand de la cour d'Aliénor d'Aquitaine, apparaît la référence à l'exemplum libidinis incarné par le relief compostellan, à savoir, l'histoire de l'amant assassiné par le mari de la femme adultère et le châtiment qui en découla. Ainsi, dans le Tristan de Thomas, Yseult, une fois mariée au roi Marc de Cornouailles, entonna, accompagnée à la harpe par Tristan, le tragique Lai de Guérin, qui racontait l'histoire d'un amant assassiné par l'époux de l'amante, laquelle était ensuite forcée de manger son cœur servi à table (v. 781-790):

« En sa chambre se set un jor E fair un lai pitus d'amur: Coment dan Guirun fu surpris, Pur l'amur de la dame ocis

Qu'ils sur tute rien ama, E coment li cuns puis li dona Le cuer Guirun a sa moillier Par engin un jor a mangier,

E la dolur que la dame out Quant la mort de sun ami sout »⁶⁵

(Traduction en français moderne : « (Yseut), un jour, se tenait dans sa chambre et composait un douloureux lai d'amour sur Guérin, qui fut surpris et mis à mort pour l'amour de sa dame, qu'il aimait par-dessus tout : le comte alors offrit traîtreusement le cœur de Guérin à son épouse qui le mangea et connut le désespoir quand elle apprit la fin de son ami »).

Ce même *Lai de Guérin* se retrouve, des années plus tard, dans le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg (1205-1210) mais, cette fois, Tristan s'émeut en présence de son oncle, le roi Marc de Cornouailles, lorsqu'il entend cette belle mélodie interprétée par un harpiste gallois :

« Il arriva un jour, peu après le repas, dans le lieu où ils avaient l'habitude de s'asseoir pour discuter, que le roi Marc écoutait attentivement une mélodie interprétée par un harpiste, un maître dans sa spécialité et le meilleur connu. Il venait du Pays de Galles. Tristan de Parménie vint se joindre à eux, s'asseyant aux pieds du roi pour écouter avec intérêt la mélodie et les délicates intonations.

⁶⁵ Le texte en question est conservé dans le manuscrit Sneyd (XIIe s.), la plus ancienne des versions conservées de Thomas (THOMAS, Les fragments du 'Roman de Tristan', poème du XIIe siècle, Bartina H. WIND (éd.), Textes littéraires français, 92, Genève / Paris, 1960, pp. 64-65). La légende d'un mari qui tue l'amant de sa femme et lui arrache le cœur pour ensuite le faire manger à cette dernière, qui en meurt de chagrin, peut également s'appliquer au troubadour roussillonnais Guillaume de Cabestany, dont le cœur fut servi à Saurimonde (Seremonda), épouse de Raymond de Château-Roussillon ; au trouvère Le Châtelain de Coucy et au Minnesänger Reinmar von Brennenberg. Voir M. COTS, Notas históricas sobre el trovador Guillem de Cabestany, dans : Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 37, 1977-1978, 43-65, p. 2; L. ROSSI, Il cuore, mistico pasto d'amore : dal "Lai Guirun" al "Decameron", dans : Studi Provenzali e Francesi, 82, 1983, pp. 28-128 ; J. PAREDES, Del "utile consiglio" y las "sollazzevoli cose". El Decameron en el marco de la cultura popular, dans : Cuadernos de Filología Italiana, 8, 2001, pp. 119-136. Le Décaméron (IV, 9, Guerardo Casini Editore Milan, 1987, pp. 314-317), outre qu'il reprend la légende de Guillaume de Cabestany, ajoute une curieuse version de l'exemplum (IV, 5, éd. cit., pp. 294-297), particulièrement suggestive pour commenter la Femme au crâne de la Porte des Orfèvres : Isabetta di Messina, dont l'amant a été assassiné et enterré par ses frères, parvient à en exhumer la tête, qu'elle cache dans un pot de basilic sur lequel elle pleure chaque jour, jusqu'à ce qu'un de ses frères la prive de ce souvenir, lui provoquant un chagrin mortel.

Même si on l'avait menacé de mort, il n'aurait pu cacher qu'il était très ému et que son cœur s'emplissait de nostalgie. Il dit alors : 'Maître, vous jouez bien. Les notes sont bien reproduites, avec sentiment et telles qu'elles furent pensées. Elles furent écrites par des Bretons qui évoquaient le seigneur Guérin et son amante' » ⁶⁶.

Comme dans les textes littéraires, dans ce premier contexte de la Porte de France, l'image trouvait tout son sens, puisqu'elle servait d'*exemplum libidinis* ⁶⁷ aux conséquences du Péché originel, en contrepoint à la Vierge de l'Annonciation et en association avec les figures de la sirène, de l'homme chevauchant un coq et de l'arbalétrier violent. La *Femme au Crâne*, une fois exilée sur la Porte des Orfèvres, n'en perdit pas pour autant son contenu moralisateur, puisque, selon le *Codex Calixtinus* (V, 9), on continuait à lui attribuer une signification proche de celle des lais chantés par Tristan :

« Et il ne faut pas oublier de mentionner la femme qui se trouve à côté de la Tentation du Christ : elle tient entre ses mains la tête immonde de son séducteur qui fut tranchée par son propre mari et que deux fois par jour sur l'ordre de celui-ci, elle doit embrasser. O quel terrible et admirable châtiment de la femme adultère, qu'il faut raconter à tous » ⁶⁸.

Après des décennies d'abondantes discutions historiographiques, la lecture de la *Femme au crâne* qui me paraît la plus cohérente est la suivante : il s'agit d'une représentation audacieuse, sur fond courtois et vernaculaire, qui avait été pensée à l'origine pour trôner au tympan droit de la *Porta Francigena* primitive, en opposition directe avec la représentation de la plaque de l'*Annonciation* située sur le tympan de gauche. De cette manière, on aurait recherché une antithèse similaire à celle qui s'observe quelques années plus tard au portail de Saint-Pierre de Moissac, où la figure de la *Luxure* féminine, sur l'ébrasement de gauche, se situe juste en face du relief de l'*Annonciation*, sur l'ébrasement de droite. Cependant, le relief de Compostelle ne fut jamais placé sur la *Porta Francigena* et finit par être intégré, d'une manière quelque peu précipitée, à la décoration du tympan gauche du Portail des Orfèvres (1101/1103-1111), jouxtant les reliefs de la Tentation du Christ et conservant ainsi son caractère « moralisant », tel que décrit dans le *Codex Calixtinus*.

La récente identification du relief comme Bethsabée, l'amante et ensuite l'épouse du roi David, proposée par Claudia Rückert me paraît improbable, tout comme l'hypothèse de sa localisation originelle dans la frise de la Porte

⁶⁶ Il s'agit d'une vielle chanson bretonne sur le sort du seigneur Guérin et de son amante, connue comme le *Lai de Garin* (GOTTFRIED VON STRASSBURG, *Tristán e Isolda*, trad. esp. Dietz, Madrid, 1987, p. 48).

 $^{^{67}\,}$ J. WILLIAMS, La Mujer del Cráneo y la simbología románica, dans : Quintana, 2, 2003, pp. 13-27.

⁶⁸ Liber sancti Iacobi "Codex Calixtinus", trad. esp. A. MORALEJO, C. TORRES et J. FEO, Saint-Jacques-de-Compostelle, (1951) 1992, p. 562 (pour la traduction française nous suivons l'édition de J. VIELLIARD, Le guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle, Paris, 1978).



Fig. 12. La Mère de la Tromperie avec le Vas mortis, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Reg. Lat. 12, f. 25, Psautier de Bury St-Edmunds, ca. 1025-1050.

nord primitive ⁶⁹. En premier lieu, la tradition médiévale relative à Bethsabée semble toujours privilégier l'épisode du bain et je ne connais aucun exemple dans lequel celle-ci apparaîtrait tenant le crâne de son mari Urie. De plus, ce dernier ne fut pas assassiné par David, mais mourut sur le champ de bataille, après avoir été envoyé combattre dans le bataillon le plus périlleux de l'armée (Samuel 2, 11, 17). En outre, l'auteure invoque un fait réel mais mal référencé. En 2000, dans un article sur la cathédrale romane de Saint-Jacques, j'ai mentionné, pour la première fois, le fait que sur le frontal du crâne que la femme tient dans son giron apparaît un V gravé. Selon moi, il s'agit d'un écho de la formule *V*(asa mortis), comme le suggère une illustration du *Psautier de Bury Saint-Edmunds* (1025-1050) (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Reg. Lat. 12, f. 25) (fig. 12) qui accompagne le Psaume VII, 13-16. On y voit une femme à la

⁶⁹ C. RÜCKERT, A Reconsideration of the Woman of the Skull on the Puerta de las Platerías of Santiago de Compostela Cathedral, dans: Gesta, 51, 2, 2012, pp. 129-146. Voir aussi l'article récent d'A. EIRAS MARTÍNEZ, La historia de Betsabé de la Puerta Francigena o la recuperación de un ciclo escultórico de la catedral de Santiago, dans: Anuario Brigantino, 40, 2017, pp. 283-318.



Fig. 13. La *Femme adultère*. Santa Marta de Tera (Zamora), église paroissiale, transept, fenêtre du mur méridional, chapiteau, vers 1110-1120 (photo de l'auteur).

longue chevelure, identifiée comme étant la mère de la tromperie. Elle est assise et transpercée d'une flèche, tandis qu'elle soutient dans sa main gauche un récipient portant l'inscription *Vas mortis* (« le vase de la mort »), ce qui est une allusion à l'expression « *vasa mortis* » contenue dans un des versets du Psaume VII ⁷⁰. Pourtant, Claudia Rückert ⁷¹ n'hésite pas à attribuer mon observation et mon hypothèse à José Luis Senra, pour ensuite affirmer que le V constitue une allusion à Urie, le mari défunt de Bethsabée. Selon moi, il est nettement plus convaincant de considérer que le V renvoie au *vas mortis* ou à la *vanitas*, étant donné que l'œuvre fut conçue à l'origine pour un espace au contenu profane et moralisant, jouxtant l'entrée où se serait trouvée la colonne des amours de Tristan et Iseult. L'image pouvait ainsi entrer en relation avec tout le jeu de références intertextuelles associé au *Lai de Guérin*.

En outre, comme l'avaient déjà signalé A. K. Porter et S. Moralejo, on peut reconnaître sur un chapiteau de l'abbatiale de Santa Marta de Tera (Zamora) (fig. 13), qui remonte sans doute à la deuxième décennie du XII^e siècle, un écho de la figure de la *Femme au crâne* de la Porte des Orfèvres ⁷². Le crâne est devenu cette fois une tête masculine. Je pense que la répétition du motif de la tête coupée ou du crâne dans le *Lai de Guérin*, dans le *Codex Calixtinus*, chez Guillem de Cabestany ou encore chez Boccace, constitue un élément suffisamment probant pour faire pencher la balance en faveur d'une interprétation vernaculaire et courtoise du relief de Compostelle.

Comprendre ce que fut la grande aventure de l'époque romane ainsi que le statut acquis par les portails monumentaux sculptés dans une culture fondamentalement orale est une tâche qui requiert du temps, de la patience et de l'érudition. Il ne faut pas oublier que, suivant les préceptes de Grégoire le Grand, les *picturæ* ou représentations étaient considérées, surtout suite à la rédaction des *Libri Carolini* (vers 794), comme l'écriture des illettrés : « *picturæ est quædam litteratura illiterato* » ⁷³. Pour cette raison, à mon avis, leur usage « massif » sur les chemins de pèlerinage aux XIe et XIIe siècles apparaît plus que justifié, vu la nécessité de donner à connaître aux fidèles et pèlerins les dogmes de l'Église, dans une période d'expansion de celle-ci.

Le fait que certaines de ces images monumentales sont dotées de *tituli* ou *explanationes* ne les éloigne d'aucune façon du spectateur illettré, bien au contraire. Comme le rappelait à juste titre M. Camille, la fonction des *tituli* était d'authentifier, par leur seule présence, la valeur de la représentation et de faire

⁷⁰ CASTIÑEIRAS, op. cit. (2000), p. 78.

⁷¹ RÜCKERT, op. cit. (2012), pp. 130 et 136.

⁷² Concernant la contextualisant du chapiteau en question au sein du décor de Santa Marta de Tera, voir F. REGUERAS GRANDE, Santa Marta de Tera. Monasterio e iglesia, abadía y palacio, Benavente, 2005, pp. 107-109, fig. 10.

⁷³ R. MCKITTERICK, *Text and Images in the Carolingian World*, dans: R. MCKITTERICK (éd.), *Uses of Literacy in Medieval Europe*, Cambridge / New York / Melbourne, pp. 397-318, pp. 298-299.

le départ entre le vrai et le faux. Les destinataires des cycles figurés, en majorité analphabètes, pouvaient comprendre par une *dumb perception* (perception sourde) que les inscriptions, par leur seule présence, suffisaient à confirmer l'orthodoxie des histoires représentées ⁷⁴. En ce qui concerne leur lecture et la « voix » qu'il importait de leur donner, ces mêmes destinataires pouvaient se reporter aux sermons prononcés en langue vernaculaire le jour de la fête du saint titulaire, aux sentences des jugements rendus à la porte de l'église ou simplement aux commentaires narquois et moraux des clercs-guides qui accueillaient les pèlerins sur le parvis des grands sanctuaires.

⁷⁴ M. CAMILLE, Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy, dans: Art History, 8, 1985, pp. 26-49.

LE MODÈLE ROGIÉRIEN DE LA *VIERGE À L'ENFANT DANS UNE LOGGIA* ET SES ÉCHOS DANS LA PEINTURE FLAMANDE DE LA FIN DU XV° SIÈCLE

ALEXANDRE DIMOV

I.

Le Cabinet des Estampes de Dresde conserve un énigmatique dessin, manifestement une copie, représentant une *Vierge à l'Enfant dans une loggia* ¹ (fig. 1).

Abréviations:

M.J.F. I-XIV = M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Leyde – Bruxelles / New York – Washington, 1967-1976, I – XIV.

NG Cat. 1998 = L. CAMPBELL, National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools. Londres. 1998.

Francfort – Berlin 2008-2009 = S. KEMPERDICK, J. SANDER (éds.), *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (cat. d'exp.), Francfort-sur-le-Main, Staedel Museum – Berlin, Staatliche Museen, 2008-2009.

Louvain 2009 = L. CAMPBEL, J. VAN DER STOCK (éds.), Rogier van der Weyden. 1400-1464. Maître des Passions (cat. d'exp.), Louvain, M-Museum, 2009.

¹ Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Kupferstich-Kabinett), inv. C780; plume à l'encre ferro-gallique et au noir de charbon sur tracé préparatoire au graphite; 275 x 197 mm. Voir, sur cette œuvre, F. WINKLER, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier, Strasbourg, 1913, pp. 66-71; M. CONWAY, The Van Eycks and their Followers, Londres, 1921, p. 152; G. HULIN DE LOO, É. MICHEL, Early Flemish Paintings in the Renders Collection at Bruges exhibited at the Belgian Exhibition, Burlington House, January, 1927, Londres, 1927, p. 125; H. FIERENS-GE-VAERT, Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle. Les continuateurs des Van Eyck, Paris-Bruxelles, 1928, p. 63; É. RENDERS, « The Riddle of the Maître de Flé-



Fig. 1. Pays-Bas méridionaux, *Vierge à l'Enfant dans une loggia*, *ca* 1460-1480. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Photo : © Herbert Boswank/Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden).

Mentionné dans de nombreux écrits consacrés à Rogier van der Weyden (1399/1400-1464) et considéré comme un écho direct ou indirect d'une œuvre perdue du maître par la plupart des historiens de la peinture flamande du XV^e siècle, ce dessin ne fit, jusqu'ici, que l'objet de descriptions et d'études relativement succinctes. Il recèle pourtant un grand nombre de motifs et d'éléments qu'il est utile d'analyser plus avant et qui permettent de mieux situer l'œuvre au sein de la production du maître bruxellois d'origine tournaisienne. La composition rencontra un grand succès aux XVI^e et XVII^e siècles, époque où le groupe marial en particulier fut abondamment repris, le plus souvent à mi-corps². Il faut toutefois également signaler quelques images remontant au XV^e ou au début du XVI^e siècle, qui reproduisent fidèlement l'ensemble de la composition du dessin de Dresde, avec toutefois quelques différences qu'il conviendra d'exploiter dans le cadre d'une démarche de critique de copies.

Bien que d'aucuns aient de longue date signalé l'existence d'un modèle commun, c'est Friedrich Winkler qui, le premier, s'attela à résoudre la question de

malle », dans : The Burlington Magazine for Connoisseurs, 54, 1929, n° 315, pp. 298-299 ; É. REN-DERS, La solution du problème Van der Weyden-Flémalle-Campin, Bruges, 1931, 1, pp. 85-86; W. SCHÖNE, Dieric Bouts und seine Schule, Berlin-Leipzig, 1938, p. 63, nº 6; F. WINKLER, « Weyden, Rogier van der », dans : U. THIEME, (éd.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 35, Leipzig, 1942, p. 474; T. MUSPER, Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck, Stuttgart, 1948, pp. 21, 45, 58; E. PANOFSKY, Early Netherlandish painting, its origins and character, Cambridge (MA), 1953, I, pp. 252 (et note 1, p. 459), 296, 301, 341; R.M. TOVELL, Roger van der Weyden and the Flémalle Enigma, Toronto, 1955, pp. 18, 27, 29, 31; F. BAUDOUIN, « Kanttekeningen bij de Catalogus van de Dieric Bouts-Tentoonstelling », dans: Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 7, 1958, n° 3-4, pp. 138-139; K.-A. WIRTH, « Eleüsa », dans: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, 4, 1958, col. 1302; Der Menschheit bewahrt. Schätze der Weltkultur – vom Altertum bis zur Gegenwart – von der Sowjetunion vor Kriegsschäden bewahrt, vor Verderb und Zerstörung gerettet und der Deutschen Demokratischen Republik übergeben (cat. d'exp.), Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 1959, nº B61; M. SONKES, L'œuvre de Roger de le Pasture-van der Weyden, Bruxelles, 1964, p. 32; M.J.F. II, nº 121b; M. SONKES, Dessins du XVe siècle: Groupe Van der Weyden. Essai de catalogue des originaux du maître, des copies et des dessins anonymes inspirés par son style (Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 5), Bruxelles, 1969, n° C10; D. DE VOS, « De Madonnaen-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers », dans: Jahrbuch der Berliner Museen, 13, 1971, pp. 146-147, n° 1; S. KEMPERDICK, Der Meister von Flémalle: Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden (Ars Nova, 2), Turnhout, 1997, p. 137; D. DE VOS, Rogier van der Weyden. Het volledige œuvre, Anvers, 1999, n° B5; T. KETELSEN, notice, dans: Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden (cat. d'exp.), Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2005, n° 31; T. KETELSEN, notice, dans: De van Evck à Bosch. Chefs-d'œuvre des anciens Pays-Bas des Staatliche Kunstsammlungen de Dresde (cat. d'exp.), Bruges, Groeningemuseum, 2005, n° 15; A. DUBOIS, R. SLACHMUYLDERS, notice, dans: The Flemish Primitives. Anonymous Masters (Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 5), Bruxelles, 2009, pp. 140-141; D. MARTENS, « D'Antonio Solario dit le Gitan au Maître de Monteoliveto, ou la redécouverte d'un peintre brugeois de la fin du XVe siècle », dans : Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 81, 2012, pp. 41-46.

² Je prépare une étude systématique sur les versions à mi-corps de la composition aux XVI^e et XVII^e siècles. Elle sera publiée dans les *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 76, 2020.

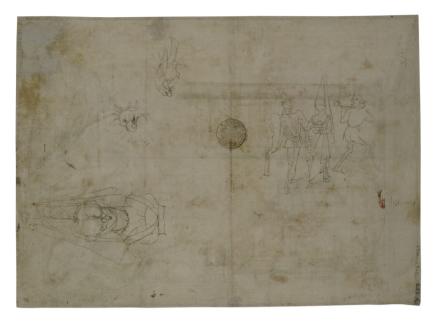


Fig. 2. Pays-Bas méridionaux, *Croquis avec personnages et animaux* (verso de la fig. 1), *ca* 1460-1480. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett (Photo: © Herbert Boswank/Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden).

sa genèse. Dans sa thèse de doctorat publiée en 1913³, il proposa d'attribuer la paternité de ce modèle à Rogier van der Weyden⁴. Jusque dans les années 1890-1900, en raison des très nombreux exemplaires du XVI^e siècle, on avait avancé les noms de Gérard David (*ca* 1455-1523) et de Quentin Metsys (1466-1530)⁵. C'est la découverte du dessin de Dresde qui allait convaincre Winkler que le modèle originel devait en réalité remonter au milieu du XV^e siècle⁶. Cette feuille aurait rejoint le Cabinet des Estampes de la métropole saxonne dès avant 1764⁷.

Pendant la seconde guerre mondiale, un grand nombre d'œuvres des musées de Dresde furent mises à l'abri au château de Weesenstein, tout proche. C'est là que, ayant échappé à la destruction de la ville par les bombardements britanniques en 1945, elles furent « récupérées » par l'Armée rouge. Elles furent ensuite transférées en URSS et déposées au Musée Pouchkine de Moscou et à Kiev. Le dessin fut restitué à la République démocratique allemande le 2 novembre 1958 et réintégra le Cabinet des Estampes de Dresde en même temps que quelque 180 000

³ F. WINKLER, op. cit., 1913.

⁴ *Ibid.*, pp. 65-71.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ T. KETELSEN, notice, dans: Das Geheimnis..., op. cit., 2005, p. 104.

autres feuilles. Il fut présenté dans la foulée à Dresde en 1959 lors d'une exposition dont le titre porte clairement la marque de la guerre froide : « Préservés pour l'Humanité. Trésors de la Culture mondiale – de l'Antiquité à nos jours – préservés des dommages de la guerre par l'Union soviétique, sauvés de la ruine et de la destruction et restitués à la République démocratique allemande » 8.

Ce dessin inachevé représente Marie en pied dans une position difficile à décrire. La figure semble accroupie ou assise sur un coussin rendu invisible par l'ample drapé de son manteau qui s'étend sur un carrelage au tracé complexe. L'Enfant Jésus, apparemment nu, se tient debout sur les cuisses de sa Mère et l'enlace en passant le bras droit autour de son cou. Il semble vouloir agripper le décolleté de sa robe de la main gauche et approcher son visage de celui de Marie, au point de presser sa joue contre celle de sa Mère, donnant ainsi l'impression de l'étreindre. Marie paraît elle-même disposée à répondre à cette attente en inclinant la tête vers son Fils. Les divers titres associés à la composition, tels la *Vierge embrassée par l'Enfant*, la *Vierge étreignant l'Enfant* ou encore la *Vierge enlaçant l'Enfant*, traduisent d'ailleurs la grande proximité, tant psychique que physique, entre Marie et l'Enfant Jésus. Cette proximité, qui humanise la scène et accroît son pouvoir émotionnel auprès du spectateur, constituait, de manière générale, une nouveauté dans le Nord de l'Europe au XVe siècle.

Les mains de Marie reposent sur le corps de l'Enfant et le soutiennent. Les personnages sont agencés de telle sorte que la Vierge se trouve à la droite du Christ, c'est-à-dire du côté des Élus⁹. Cette position sera conservée dans les images issues du modèle remontant au XV^e ou éventuellement aux premières années du XVI^e siècle. En revanche, dans celles qui ont été réalisées plus avant dans le XVI^e et au XVII^e siècle et qui constituent la majorité du corpus, la position est inversée.

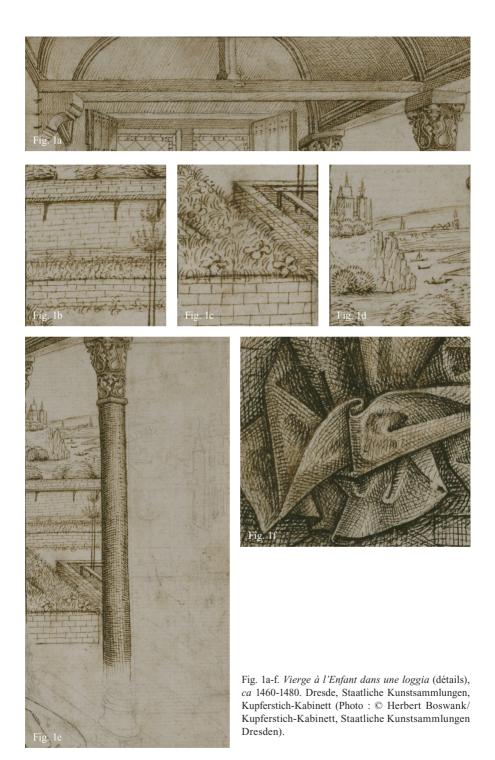
Marie est vêtue d'un surcot à manches longues avec, au-dessous, une cotte que l'on peut apercevoir au niveau de son avant-bras droit. Elle porte, en outre, un manteau dont un pan est rabattu sur ses genoux et dont l'ample drapé anguleux s'étale sur le sol, dissimulant ainsi une partie du carrelage. La lumière venant de la droite par le portique est bien rendue au niveau du drapé ¹⁰. Les parties plus sombres y sont signalées par des hachures parallèles ou entrecroisées, au trait plus ou moins appuyé.

Au dos de la feuille (fig. 2), des croquis d'animaux et un couple de personnages vers lequel se tourne un fou brandissant probablement une marotte côtoient une

⁸ Voir Der Menschheit bewahrt..., op. cit., 1959.

⁹ Les Élus auxquels l'accès au paradis est garanti prennent place à la droite du Christ dans les représentations du Jugement dernier. Voir sur ce sujet, D. MARTENS, « Les *Trois Ordres de la chrétienté* de Barthel Bruyn et l'iconographie de saint Renaud de Dortmund », dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, pp. 182-184.

¹⁰ On remarquera dans l'image la présence d'une seconde source de lumière, sous la forme d'une fenêtre à croisée située dans le dos de Marie. Cette fenêtre n'a aucun impact sur le modelé du drapé.



représentation obscène ¹¹: un buste de femme au visage en forme de postérieur masculin. Winkler relève, au revers du dessin, des costumes et des coiffes qu'il rapproche judicieusement de ceux de la donatrice du volet droit du *Triptyque Portinari* ¹² de Hugo van der Goes (*ca* 1440-1482). Ceci suggère une datation du dessin dans les années 1460-1490 ¹³. On retrouve le même type de hennin, porté par Lady Donne dans le panneau central du *Triptyque de John Donne* ¹⁴ ou par la jeune femme du *Diptyque de l'Allégorie du Véritable Amour* ¹⁵, deux œuvre de Hans Memling (*ca* 1433-1494) datées aux alentours des années 1480-1490.

À l'avers de la feuille, le dessin comporte de nombreux éléments que l'on retrouve dans diverses œuvres de Rogier van der Weyden. Ils nous offrent ainsi l'occasion de remettre en contexte un certain nombre de motifs propres au répertoire du maître.

Le groupe marial se trouve dans une loggia voutée en berceau que Panofsky définit comme une « salle flémallesque » ¹⁶ (fig. 1a). Sous un bardeau à caissons en bois, un entrait est soutenu à gauche par une console et à droite par une colonne. Un poinçon placé au milieu de l'entrait, perpendiculairement, semble avoir pour fonction de contrebuter la voûte. Une cheville faisant saillie indique que le poinçon n'est pas simplement posé mais enfoncé dans l'épaisseur de l'entrait. L'on peut encore observer, dans le territoire actuel de la Belgique, ce type de bardeau, toutefois sans le poinçon, dans l'église Saint-Médard à Solre-sur-Sambre (Hainaut) ¹⁷.

Dans l'angle formé par le mur et la console, on retrouve un motif qui n'avait, semble-t-il, jamais été relevé. On aperçoit en effet trois séries de petits traits bien marqués. Il s'agit de toiles d'araignées, comme on peut en observer non

Voir, au sujet du verso de ce dessin et de sa relation avec le recto, T. KETELSEN, « Verborgene Welten: die Rückseiten der Dresdener Zeichnungen », dans: *Das Geheimnis..., op. cit.*, 2005, pp. 240-247. Cette publication de 2005 est, semble-t-il, la première à reproduire le verso comportant le buste obscène. Winkler ne mentionne que les costumes et les coiffes de femme et Micheline Sonkes se borne prudemment à indiquer « au revers, plusieurs figures d'hommes, de femmes et d'animaux ».

¹² Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 3193; huile sur panneaux; panneau central: 253 x 304 cm; volets: 253 x 141 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. IV, n° 10; E. DHANENS, *Hugo van der Goes*, Anvers, 1998, pp. 250-301.

¹³ F. WINKLER, op. cit., 1913, p. 66.

Londres, National Gallery, inv. NG6275; huile sur panneaux de chêne; panneau central: 72,2 x 71,7 cm, volets: 72 x 31,1 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. VI, n° 10; D. DE VOS, Hans Memling. Het volledige œuvre, Anvers, 1994, n° 39; NG Cat. 1998, pp. 374-391; B.G. LANE, Hans Memling. Master Painter in Fifteenth-Century Bruges, Londres, 2009, n° 34.

¹⁵ New York City (NY), The Metropolitan Museum of Art, inv. 49.7.23 (panneau gauche) / Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen, inv. 2470 (panneau droit); huile sur panneaux; panneau gauche: 43,2 x 18,7 cm, panneau droit: 43,5 x 18 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. IV, n° 16; D. DE VOS, *op. cit.*, 1994, n° 73; B.G. LANE, *op. cit.*, n° B10.

¹⁶ E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 459, note 1.

¹⁷ Voir L.F. GENICOT, T. COOMANS, « Architecture religieuse : Le Hainaut », dans : *Architecture gothique en Belgique*, Bruxelles, 1997, p. 109, fig.

seulement dans le panneau central du *Retable des Sept Sacrements* ¹⁸ mais aussi chez Jan van Eyck (*ca* 1390-1441), dans la *Vierge dans une église* de Berlin ¹⁹ et dans l'*Annonciation* du *Polyptyque de l'Agneau mystique* ²⁰. Il aurait été difficile d'identifier ces toiles d'araignées dessinées sans l'aide des représentations picturales qui viennent d'être citées.

Winkler, pour sa part, indique très justement que, bien que ce type de plafond ne soit pas inhabituel au XV^e siècle, celui du dessin de Dresde présente des similitudes frappantes avec des dispositifs reproduits dans des œuvres certaines de Rogier van der Weyden²¹. On retrouve exactement le même plafond dans le *Saint Luc dessinant la Vierge*²² ainsi que dans le volet gauche du *Retable de Sainte-Colombe*²³. Les colonnes fines au fût nu sont des plus courantes dans la peinture bruxelloise du XV^e siècle.

Winkler relève²⁴ encore des analogies entre le dessin de Dresde et le volet gauche du *Triptyque Werl*²⁵, qui comporte une voûte similaire avec deux entraits et deux poinçons. Seules manquent les consoles. Stephan Kemperdick compare, lui aussi, « l'espace en tunnel avec voûte en bois et entrait » du dessin avec celui de ce même volet²⁶. Le même auteur souligne également la correspondance stylistique dans le drapé sur ces deux œuvres et met notamment en évidence le motif en forme de « s » inversé de l'ourlet du froc du franciscain dans le volet Werl. Ce motif se retrouve presque à l'identique dans les plis du manteau de Marie dans le dessin²⁷ (fig. 1f). Winkler renvoie²⁸ en outre à la *Vierge à l'Enfant dans un*

¹⁸ Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 393-395; huile sur panneaux de chêne; panneau central: 200 x 97 cm, panneaux latéraux: 119 x 63 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 16; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 11; L. CAMPBELL, G. STEYAERT, notice, dans: Louvain 2009, n° 81; L. CAMPBELL, notice, dans: *Rogier van der Weyden y los reinos de la península Ibérica* (cat. d'exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, n° 4.

¹⁹ Berlin, Staatliche Museen (Gemäldegalerie), inv. 525C; huile sur panneau de chêne, 32 x 14 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. I, p. 52; E. DHANENS, *Hubert et Jan van Eyck*, Anvers, 1980, pp. 316-328.

²⁰ Gand, Sint-Baafskathedraal, inv. 426; huile sur panneau de chêne; 204,5 x 260 cm (*Annonciation*). Voir, sur cette œuvre, M.J.F. I, pp. 24-32; E. DHANENS, *op. cit.*, 1980, pp. 72-121.

²¹ F. WINKLER, op. cit., 1913, p. 69.

²² Boston (MA), Museum of Fine Arts, inv. 93.153; huile sur panneau de chêne; 137,7 x 110,8 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 106c; C. PURTLE (éd.), *Rogier van der Weyden. St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context*, Turnhout, 1997; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 8.

Munich, Alte Pinakothek, inv. WAF 1189-1191; huile sur panneaux; panneau central: 139,5 cm x 152,9 cm, volet gauche: 139,4 x 72,9 cm, volet droit: 139,2 x 72,5 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 49; D. DE VOS, $op.\ cit.$, 1999, n° 21.

²⁴ F. WINKLER, op. cit., 1913, pp. 69-70.

 $^{^{25}}$ Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P-1513,1514 ; huile sur panneaux ; volets : 101 x 47 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 67 ; S. KEMPERDICK, notice, dans : Francfort – Berlin 2008-2009, n° 22.

²⁶ S. KEMPERDICK, op. cit., 1997, p. 137.

²⁷ Ibia

²⁸ F. WINKLER, op. cit., 1913, pp. 69-70.

intérieur de Londres²⁹, qui présente des consoles soutenant cette fois les poutres d'un plafond plat. Dans le volet gauche du *Triptyque Abegg*³⁰, le donateur est agenouillé sous une loggia surmontée d'un bardeau sur arc brisé qui s'ouvre vers la droite par un portique. Le recours, dans ce cas, à la voûte sur arc brisé ainsi qu'à une lancette de forme similaire est probablement imputable à la relative étroitesse du volet. On aperçoit également deux entraits portant chacun en leur milieu un poinçon. La voûte sur arc brisé semble rendre ce dispositif encore plus superflu qu'une voûte en berceau et ne s'explique sans doute que par la résurgence d'un motif faisant partie intégrante du langage pictural du maître.

La fenêtre du dessin de Dresde est du type à croisée avec un croisillon situé aux deux tiers de la hauteur du meneau. La partie supérieure, munie de vitraux constitués de petits losanges encadrés par un bandeau à motifs décoratifs, est renforcée par des barlotières horizontales en son milieu. Les deux battants en bois sont subdivisés chacun en trois petits volets indépendants. Chaque élément de volet comporte trois planches verticales fixées à un châssis par six rangées de six clous. Ces châssis peuvent être observés sur les deux petits volets inférieurs du battant droit, retournés. On aperçoit des traces de rouille s'écoulant de nombre de ces clous, comme dans l'*Homme lisant (Saint Yves?)* conservé à la National Gallery de Londres³¹. Sous la fenêtre, dans l'épaisseur du mur, est aménagée une banquette. On peut supposer que son pendant est occulté par le corps de la Vierge. Un type similaire de banquettes aménagées sous une fenêtre est bien visible dans le fragment avec la *Sainte Madeleine lisant*, également conservé à la National Gallery de Londres³². L'on observe un dispositif comparable dans la petite salle des archives à l'Hôpital Saint-Jean de Bruges³³.

La conjugaison de ces éléments est attestée à plusieurs reprises dans l'œuvre de Rogier. On retrouve, en effet, le même type de fenêtre avec des banquettes se faisant face à deux reprises dans le volet droit du *Triptyque de saint Jean*

 $^{^{29}\,}$ Londres, National Gallery, inv. NG6514 ; huile sur panneau de chêne ; 18,7 x 11,6 cm. Voir, sur cette œuvre, NG Cat. 1998, pp. 83-91.

³⁰ Riggisberg, Abegg-Stiftung, inv. 14.2.63; huile sur panneaux de chêne; panneau central: 103,5 x 72,4 cm, volets: 103,5 x 32,8 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, Supp. 131; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 10; S. KEMPERDICK, notice, dans: Francfort – Berlin 2008-2009, n° 31; S. KEMPERDICK, *Ein Kreuzigungstriptychon von Rogier van der Weyden (Monographien der Abegg-Stiftung*, 20), Riggisberg, 2014.

³¹ Londres, National Gallery, inv. NG6394; huile sur panneau de chêne; 45 x 35 cm. Voir, sur cette œuvre, ; L. CAMPBELL, « The materials and technique of five paintings by Rogier van der Weyden and his Workshop », dans: *National Gallery Technical Bulletin*, 18, 1997, pp. 68-86; NG Cat. 1998, pp. 433-439; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° C8.

³² Londres, National Gallery, inv. NG654; huile sur panneau de chêne; 62,2 x 54,4 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 12; L. CAMPBELL, *op. cit.*, 1997, pp. 68-86; NG Cat. 1998, pp. 392-406; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 14.

³³ Voir M. BUYLE, « La couleur dans l'architecture gothique », dans : *Architecture gothique en Belgique*, Bruxelles, 1997, p. 207, fig.

Baptiste ³⁴ et on les devine dans le volet de triptyque fragmentaire représentant Sainte Marguerite et sainte Apollonie ³⁵. Dans le panneau central du Triptyque de l'Annonciation ³⁶ et dans la Vierge de Chesterfield ³⁷, ces éléments sont encore présents, à l'exception des banquettes se faisant face, l'emplacement où l'on s'attend à les trouver n'étant, dans les deux cas, pas visible. Signalons encore l'existence de ces mêmes banquettes sous une fenêtre à croisée dans le volet gauche du Triptyque Bladelin ³⁸, dans la Madone de saint Luc de Bruxelles d'après Rogier ³⁹, où l'on aperçoit en plus un battant de volet subdivisé en trois parties, et, enfin, sous un autre type de fenêtre dans un panneau avec l'Empereur Auguste et la Sybille de Tibur conservé à Berlin ⁴⁰. On notera aussi la présence de consoles dans ces deux dernières œuvres.

Dans le dessin de Dresde, la loggia, délimitée par deux colonnes au chapiteau à motifs végétaux, communique par deux marches avec un jardin. On admet généralement que ce jardin, clos dans le fond, symbolise la virginité de Marie. Le mur d'enceinte est construit en briques. Le long de sa base court une banquette constituée de cinq assises de briques et recouverte d'herbe (fig. 1b). Elle est surmontée par un auvent. Le copiste a indiqué par des traits horizontaux, dans le haut du mur, l'ombre portée par l'auvent et, dans le bas, une zone dans laquelle les végétaux dissimulent partiellement les briques. À l'intérieur du jardin, on aperçoit des murets de brique dessinant des carrés ou des rectangles qui forment des jardinières ou des parterres (fig. 1c). Les angles de deux de ces dispositifs sont bien visibles dans la première travée à droite des personnages. Il semble qu'il s'agisse de

³⁴ Berlin, Staatliche Museen (Gemäldegalerie), inv. 534B; huile sur panneaux; 77 x 48 cm (chacun). Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 2; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 22; J. SANDER, notice, dans: Francfort – Berlin 2008-2009, n° 37.

³⁵ Berlin, Staatliche Museen (Gemäldegalerie), inv. 534C; huile sur panneau de chêne; 51,5 x 27,5 cm (volet droit de triptyque). Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 17; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 18; S. KEMPERDICK, notice, dans: Francfort – Berlin 2008-2009, n° 36.

³⁶ Paris, Musée du Louvre, inv. 1982 (panneau central) / Turin, Galleria Sabauda, inv. 210, 320 (volets); huile sur panneaux; panneau central: 86,3 x 92,3 cm, volet gauche: 89,4 x 36,7 cm, volet droit: 89,7 x 36,5 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 6 (volets) et n° 9 (panneau central); D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 7; A.-F. KÖLLERMANN, notice, dans: Francfort – Berlin 2008-2009, n° 26; L. CAMPBELL, notice, dans: Louvain 2009, n° 27.

 $^{^{37}}$ Saint-Louis (MO), Saint Louis Art Museum, inv. 155:1971 ; huile sur panneau ; 58 x 40 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 119 ; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° B25 ; M. WOLFF, notice, dans : Louvain 2009, n° 35.

³⁸ Berlin, Staatliche Museen (Gemäldegalerie), inv. 535; huile sur panneaux de chêne; panneau central: 93,5 x 92 cm, volet gauche: 93,3 x 41,7 cm, volet droit: 93,5 x 41,2 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 38; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 15; A.-F. KÖLLERMANN, notice, dans: Francfort – Berlin 2008-2009, n° 33.

³⁹ Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 330 ; huile sur panneau de chêne ; 56,6 x 35,6 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 107a ; C. STROO, notice, dans : Louvain 2009, n° 44.

 $^{^{40}}$ Berlin, Staatliche Museen (Gemäldegalerie), inv. 555 (revers) ; huile sur panneau de chêne ; 70,8 x 70,2 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 9a ; S. KEMPERDICK, notice, dans : Francfort – Berlin 2008-2009, n° 35.

deux quadrilatères. L'un, à gauche, est constitué de murets, encore d'une hauteur de cinq assises, formant une banquette herbeuse similaire à celle parcourant le mur d'enceinte. Ce qui se trouve au centre, dans l'espace délimité par les murets, n'est pas visible. L'autre, à droite, est entouré par un muret de trois assises. Dans l'espace délimité se situe un petit enclos fait de planches se coupant à angle droit. Dans cet enclos pousse un arbuste taillé (avec son tuteur ?).

Tout comme la base de la colonne médiane et une partie des figures, l'espace délimité par la travée la plus à droite de l'image demeure à l'état d'esquisse (fig. 1e), ce qui trahit une copie d'après un modèle, le copiste ayant travaillé de la gauche vers la droite 41. On distingue, dans cette partie du dessin, deux marches menant vers le jardin où l'on retrouve le prolongement des parterres ainsi que deux arbustes supplémentaires. Le mur d'enceinte se prolonge également et aboutit, à l'extrême droite de l'image, à une fine tourelle d'escalier flanquant une entrée, à la façon d'une porte d'enceinte de château ou d'abbaye. Par commodité, ce dispositif sera dénommé ci-après 'porte à tourelle unique'.

Ce type de porte à tourelle unique est fréquemment attesté dans l'œuvre de Van der Weyden et de son entourage et, plus largement encore, dans la peinture bruxelloise héritière du maître 42. On en retrouve un exemple similaire dans le volet droit du *Triptyque de saint Jean Baptiste*, où il constitue l'entrée d'une cour murée à créneaux. L'on peut encore observer ce dispositif, cette fois en vue extérieure, dans la *Visitation* conservée à Leipzig 43.

Winkler relève lui aussi quelques analogies concernant le jardin. Il cite notamment l'*Annonciation de Clugny/Morgan*⁴⁴, qu'il définit « dans le goût de Rogier » de jardin clos par un mur, une porte à tourelle unique ainsi que des parterres de plantes et des jardinières. L'auteur mentionne encore une œuvre hollandaise, le *Diptyque de Brunswick* dans lequel on remarque des parterres à l'intérieur d'une cour fermée de la cour fermée de la

⁴¹ M. SONKES, op. cit., 1969, p. 108.

⁴² Cette expression fait référence à l'exposition *L'héritage de Rogier van der Weyden : la peinture à Bruxelles 1450-1520*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013.

⁴³ Leipzig, Museum der bildenden Künste, inv. 1550; huile sur panneau de chêne; 57,8 x 36,2 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 5; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 9; S. KEMPERDICK, notice, dans: Francfort – Berlin 2008-2009, n° 27.

New York City (NY), The Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.7; huile sur panneau; 186.1 x 114.9 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 48; M. SPRINSON DE JESÚS, notice, dans: From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art (cat. d'exp.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1998, n° 10; D. DE VOS, op. cit., 1999, pp. 163-165.

⁴⁵ F. WINKLER, op. cit., 1913, p. 70.

⁴⁶ Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. 13; huile sur panneaux; 34 x 22 cm (chacun). Voir, sur cette œuvre, *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Verzeichnis der Gemälde*, Brunswick, 1969, p. 94, n° 13; M.J.F. V, n° 16; A. CHÂTELET, *Les Primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XVe siècle*, Paris, 1980, n° 90; F. LAMMERTSE, notice, dans: *Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen* (cat. d'exp.), Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2008, pp. 130-132.

⁴⁷ F. WINKLER, op. cit., 1913, p. 70.

En ce qui concerne le jardin, Winkler rapproche 48 en outre le dessin de Dresde d'un panneau de Dieric Bouts conservé à Grenade : la Vierge à l'Enfant entourée de quatre anges⁴⁹. On aperçoit un jardin clos avec, du côté gauche, une porte à tourelle unique et une banquette en brique, recouverte d'herbe. Comme dans le dessin de Dresde, le groupe marial occupe une loggia voûtée en berceau comportant des caissons. Cette œuvre étant la seule occurrence dans le catalogue de Bouts d'une Vierge à l'Enfant installée dans une architecture ouverte vers l'extérieur, Catheline Périer-D'Ieteren envisage ⁵⁰ qu'elle pourrait s'inspirer de la Vierge à l'Enfant trônant dans un portique de Petrus Christus conservée au Prado⁵¹. Maryan Ainsworth abonde dans le même sens en indiquant que Bouts a amélioré la composition⁵². On aperçoit dans cette dernière œuvre le même jardin clos et un paysage traversé par un large cours d'eau mais la loggia est d'un type bien différent. Peter Schabacker considère que les anges musiciens ne font pas partie du vocabulaire de Rogier et qu'ils constituent une interpolation de Bouts 53. L'auteur relève que l'ange tenant la couronne au-dessus de la Vierge est attesté dans la Madone Durán⁵⁴ et suggère très justement que le prototype du dessin de Dresde se trouverait à l'origine aussi bien du panneau de Grenade que de celui du Prado⁵⁵. Sonia Caballero a également repris l'hypothèse de Schabacker ⁵⁶. On notera que l'on retrouve encore des anges couronnant rogiériens dans les trois panneaux du *Triptyque de Miraflores* 57.

Chez Hans Memling apparaissent les mêmes motifs. On retrouve ainsi le jardin muré, la porte à tourelle unique et les parterres dans la *Vierge à l'Enfant trônant*

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Grenade, Capilla Real, inv. 14; huile sur panneau de chêne; 53,8 x 38,8 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. III, n° 17; C. PÉRIER-D'IETEREN, *op. cit.*, 2005, pp. 139-145 et n° 22.

⁵⁰ C. PÉRIER-D'IETEREN, op. cit., 2005, pp. 139-140.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P-1921; huile sur panneau de chêne; 49 x 34 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. I, p. 87; P.H. SCHABACKER, *Petrus Christus*, Utrecht, 1974, n° 22; M.W. AINSWORTH, notice, dans: *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges* (cat. d'exp.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, n° 14; S. CABALLERO ESCAMILLA, « Nouvelles recherches sur la *Vierge à l'Enfant* de Petrus Christus conservée au musée du Prado », dans: *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 69, 2008, pp. 39-53. Autre copie: Madrid (?), Collection privée (?); huile sur panneau de chêne; 51 x 33 cm. Voir, sur cette œuvre, J. LAVALLEYE, *Collections d'Espagne, 1* (*Répertoire des peintures flamandes des XVe et XVIe siècles*, 1), Anvers, 1953, n° 34; M.J.F. I, p. 107.

⁵² M.W. AINSWORTH, notice, dans: Petrus Christus..., op. cit., 1994, pp. 144-145.

⁵³ P.H. SCHABACKER, op. cit., p. 122.

⁵⁴ Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P-2722 ; huile sur panneau de chêne ; 100 x 52 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° Supp. 132 ; D. DE VOS, *op. cit.*, n° 5 ; L. CAMPBELL, J.J. PÉREZ PRECIADO, notice, dans : *Rogier van der Weyden y los reinos...*, *op. cit.*, 2015, n° 2.

⁵⁵ P.H. SCHABACKER, op. cit., p. 122.

⁵⁶ S. CABALLERO ESCAMILLA, op. cit., p. 43.

⁵⁷ Berlin, Staatliche Museen (Gemäldegalerie), inv. 534A; huile sur panneaux de chêne; panneau central: 74 x 44,5 cm (chacun). Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 1a; S. KEMPERDICK, notice, dans: *Rogier van der Weyden y los reinos...*, *op. cit.*, 2015, n° 3.

et deux anges musiciens de Kansas City ⁵⁸ tandis que, dans la *Vierge à l'Enfant trônant avec saint Georges et un donateur* de Londres ⁵⁹, la porte à tourelle a disparu au profit d'un dispositif plus modeste. Ces réminiscences chez Memling ainsi que celles concernant le pavement qui seront abordées plus loin n'ont rien d'étonnant si l'on admet que Memling aurait effectué une partie de son apprentissage dans l'atelier bruxellois de Van der Weyden avant de s'installer à Bruges ⁶⁰.

Les motifs étudiés jusqu'ici semblent être apparus avec Van der Weyden et faire partie intégrante de son répertoire, pour être ensuite repris par les artistes lui ayant succédé dans la seconde moitié du XV^e siècle. Ces motifs, on ne les retrouve pas, en effet, dans la peinture des grands peintres contemporains de Rogier, ni chez son maître Robert Campin, ni chez Jan Van Eyck, ni chez Hugo Van der Goes. Les seuls exemples qui ont pu être observés se trouvent dans l'œuvre de Dieric Bouts et de Petrus Christus, deux artistes de la génération suivante.

L'un des arguments avancés par Winkler pour considérer le dessin de Dresde comme le document plus proche de l'original perdu réside dans l'analyse du pavement. L'auteur remarque ⁶¹ que le motif de carrelage est reproduit quasi à l'identique dans les volets gauches du *Triptyque Bladelin* ⁶² et du *Retable de Sainte-Colombe* ainsi que dans le *Saint Luc dessinant la Vierge* (figs. 3a-d). Il s'agit d'un motif de carrelage complexe. On peut considérer qu'il se répète de manière régulière, pour autant que l'on admette que le copiste ayant réalisé le dessin a pu commettre quelques erreurs dans les hachures des carreaux. La trame générale du motif est constituée d'un grand carré comportant un octogone de couleur, les quatre triangles aux angles étant blancs. Ce grand carré est

⁵⁸ Kansas City (MO), The Nelson-Atkins Museum of Art, inv. 44.43; huile sur panneau de chêne; 75,4 x 52,3 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. IV, n° 59; D. DE VOS, *op. cit.*, 1994, n° 1; B.G. LANE, *op. cit.*, n° B5.

⁵⁹ Londres, National Gallery, inv. NG686; huile sur panneau de chêne; 55,6 x 39,5 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. VI, n° 63; D. DE VOS, *op. cit.*, 1994, n° 51; NG Cat. 1998, pp. 354-358; B.G. LANE, *op. cit.*, n° 36.

North Netherlandish Example », dans: Dessin sous-jacent et pratiques d'atelier (Underdrawing and Technology in Painting. Symposium, 9), Louvain-la-Neuve, 1993, pp. 101-111; M.W. AINSWORTH, « Hans Memling as a Draughtsman », dans: Hans Memling. Essays, Bruges, 1994, pp. 78-87; D. DE VOS, op. cit., 1994, pp. 20-21, 361-364; M. FARIES, « The underdrawing of Memling's Last Judgement Altarpiece in Gdańsk », dans: Memling Studies: Proceedings of the international Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994) (Underdrawing and Technology in Painting. Symposium, 12), Louvain, 1997, pp. 243-260; T.-H. BORCHERT, « Hans Memling and Rogier van der Weyden », dans: Invention. Northern Renaissance Studies in Honor of Molly Faries, Turnhout, 2008, pp. 87-93; B.G. LANE, op. cit., pp. 17-41; C. PÉRIER-D'IETEREN, « L'héritage de Van der Weyden et la peinture sur panneaux », dans: Louvain 2009, pp. 211-213.

⁶¹ F. WINKLER, op. cit., 1913, pp. 68-69.

⁶² Berlin, Staatliche Museen (Gemäldegalerie), inv. 535; huile sur panneaux de chêne; panneau central: 93,5 x 92 cm, volet gauche: 93,3 x 41,7 cm, volet droit: 93,5 x 41,2 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° 38; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 15; A-F. KÖLLERMANN, notice, dans: Francfort – Berlin 2008-2009, n° 33.

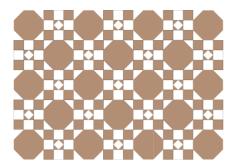


Fig. 3a. Schéma du pavement du *Triptyque Bladelin* (© J.-C. Colin/A. Dimov).

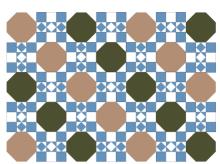


Fig. 3b. Schéma du pavement du *Retable de Sainte-Colombe* (© J.-C. Colin/A. Dimov).

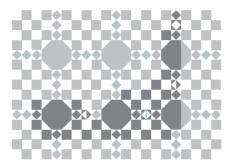


Fig. 3c. Schéma du pavement de la *Vierge à l'Enfant dans une loggia* (© J.-C. Colin/A. Dimov).

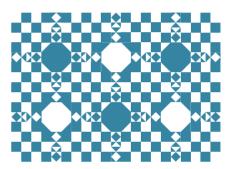


Fig. 3d. Schéma du pavement du *Saint Luc* dessinant la Vierge (© J.-C. Colin/A. Dimov).

entouré de huit carrés de dimensions identiques. Chacun de ces huit carrés est lui-même subdivisé en neuf petits carreaux. Le motif peut ensuite être prolongé en ajoutant des octogones verticalement et/ou horizontalement.

Il existe néanmoins de subtiles variations dans le carrelage de ces quatre versions, à savoir le dessin et les trois images peintes. Ces variations pourraient indiquer une évolution graduelle dans la conception des motifs de pavement rogiériens. Dans le volet gauche du *Triptyque Bladelin*, le carreau situé au centre des neufs petits carreaux accueille lui-même un losange clair. C'est là la formule la plus simple de la série. Dans les trois autres images, ce sont les trois carreaux de la ligne centrale entre deux octogones qui accueillent ce même losange clair. Dans le *Retable de Sainte-Colombe* et dans le *Saint Luc dessinant la Vierge*, couleur claire et sombre alternent dans les octogones ⁶³. Dans le dessin de Dres-

⁶³ On retrouve déjà cette même alternance de couleur des octogones dans le *Triptyque de Mérode* (New York City, The Metropolitan Museum of Art – The Cloisters) mais dans un carrelage ne présentant aucun autre motif.

de et le *Saint Luc dessinant la Vierge*, le losange du petit carreau central est luimême subdivisé en deux triangles. Avec l'alternance de couleur des octogones, l'alternance de couleur des premier et troisième losanges de chaque ligne centrale entre les octogones et, enfin, les triangles des losanges centraux subdivisés pointant chacun vers l'octogone de couleur inverse, le *Saint Luc dessinant la Vierge* ⁶⁴ présente sans aucun doute le motif de carrelage le plus complexe de la série. La version du dessin de Dresde, même si l'on se permet de corriger les erreurs présumées du copiste ⁶⁵, semble occuper une place intermédiaire entre celles du *Retable de Sainte-Colombe* et du *Saint Luc dessinant la Vierge*.

Le *Triptyque Bladelin* peut être situé vers la fin des années 1440 grâce à l'habit porté par Pierre Bladelin, identique à celui de Philippe le Bon dans la célèbre miniature des *Chroniques de Hainaut*, que l'on peut dater avec certitude aux alentours de 1448 66. Commandé pour une chapelle établie après 1448, on situe généralement l'exécution du *Retable de Sainte-Colombe* dans la décennie suivante 67. Enfin, dans le *Saint Luc dessinant la Vierge*, l'autoportrait probable de Van der Weyden présente les traits d'un homme grisonnant âgé au moins d'une cinquantaine d'années et doit, en toute logique, être situé entre 1450 et le décès de l'artiste en 1464. La complexification évolutive du motif de pavement corrobore cette chronologie des œuvres. Et, si l'on se réfère à la typologie du motif, on peut, dès lors, comme décrit ci-dessus, en plaçant celui du dessin de Dresde entre ceux du *Retable de Sainte-Colombe* et du *Saint Luc dessinant la Vierge*, déduire une datation du prototype du dessin vers les années 1450-1460.

Winkler assure avoir vérifié parmi toutes les images qui lui étaient accessibles et n'y avoir trouvé aucun pavement un tant soit peu similaire ⁶⁸. Il relève uniquement quelques analogies dans le panneau représentant *Jésus parmi les docteurs* du *Retable d'Afflighem*, aujourd'hui conservé à Bruxelles ⁶⁹. D'autres pavements similaires peuvent néanmoins être signalés, comme par exemple

On signalera que ce carrelage est fidèlement reproduit dans les versions de Munich (Alte Pinakothek), Bruges (Groeningemuseum) et Saint-Pétersbourg (Musée de l'Ermitage), mais a disparu au profit d'un pavement aux motifs aléatoires dans la version tissée du Louvre. Voir, sur cette dernière tapisserie, E. CLELAND, notice, dans : Louvain 2009, n° 42.

⁶⁵ L'auteur du dessin de Dresde aura sans doute été imprécis en traçant une simple ligne verticale au milieu du losange central de la ligne de trois losanges à l'avant plan droit de l'image sans tracer de hachures dans l'un des deux triangles découlant de cette division ainsi qu'en hachurant les quatre triangles d'angle. Le losange en dessous du genoux de Marie a pour sa part été laissé en blanc alors que l'on s'attendrait plutôt à le voir divisé et les quatre triangles d'angle sont à nouveau hachurés.

⁶⁶ A.-F. KÖLLERMANN, op. cit., p. 340.

⁶⁷ D. DE VOS, 1999, p. 282.

⁶⁸ F. WINKLER, op. cit., 1913, pp. 68-69.

⁶⁹ Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 352; huile sur panneau de chêne; 151 x 119,5 cm. Voir, sur cette œuvre, G. STEYAERT, notice, dans: *L'héritage de Rogier van der Weyden: la peinture à Bruxelles 1450-1520* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2013, n° 30.
83

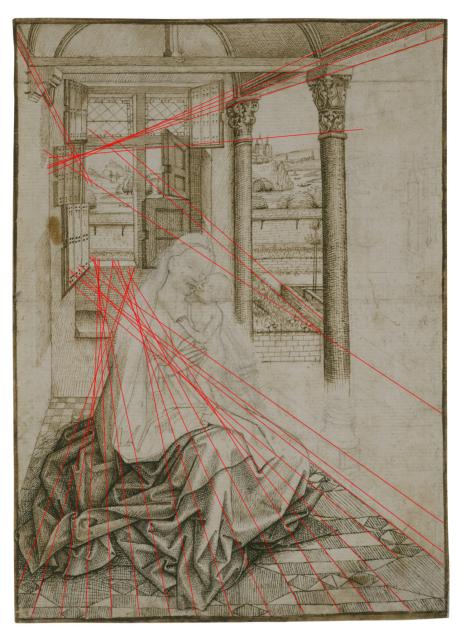


Fig. 4. Schéma perspectif de la *Vierge à l'Enfant dans une loggia, ca* 1460-1480. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett (Photo: © Herbert Boswank/Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Schéma: © A. Dimov).

celui du panneau du *Mariage de la Vierge* par le Maître de la Vie de Marie ⁷⁰, peintre actif à Cologne dans les années 1460-1490, marqué par l'influence de Van der Weyden ⁷¹. On signalera également que le motif de carrelage rogiérien décrit ci-dessus ne se retrouve dans aucune des cinq autre images reproduisant la *Vierge à l'Enfant dans une loggia*, lesquelles seront étudiées plus avant.

Winkler semble considérer le paysage comme un argument supplémentaire permettant de situer le modèle dans l'entourage de Van der Weyden. Il compare ce paysage avec le fond de plusieurs versions du *Saint Luc dessinant la Vierge* celui du dessin et les juge fort semblables ⁷². Dans le dessin, on aperçoit, par la fenêtre, un espace vallonné parcouru par un cours d'eau. À travers la travée de gauche du portique, le paysage se prolonge et, sur un éperon rocheux, se dresse une église inachevée (fig. 1d). On aperçoit seulement la tour et le chœur. Le cours d'eau est sillonné par trois bateaux. Au loin s'élèvent l'une ou l'autre tour à peine suggérées par quelques traits verticaux. Le paysage se prolonge encore dans la partie seulement esquissée. On y distingue une colline s'élevant sur la droite sur laquelle on devine des bâtiments à l'endroit de ce que l'on imagine être le prolongement du chemin menant à l'entrée du jardin.

Quant à la perspective du dessin de Dresde, elle est construite selon deux larges zones vers lesquelles convergent les lignes de fuite (fig. 4). C'est là le procédé courant dans la peinture des Pays-Bas méridionaux dans les deux premiers tiers du XV^e siècle. Ruth Tovell considère que l'utilisation de colonnes correspond à la volonté de rendre visible la perspective ⁷³. S'appuyant sur la dureté des hachures et les inexactitude dans la perspective du pavement et des volets entrouverts, Thomas Ketelsen juge l'œuvre maladroite ⁷⁴. Enfin, même l'éminent Max Friedländer qualifie celle-ci de « copie assez médiocre » ⁷⁵. Ces jugements sont toutefois quelque peu expéditifs. Rappelons que le dessin est inachevé et que l'on ne connaît ni sa fonction ni les conditions dans lesquelles il a été réalisé. À la lumière des représentations au revers, il ne semble pas avoir été destiné à être montré à un large public mais constituait plutôt une sorte de *ricordo* plus ou moins rapide de la composition originelle de Rogier.

Quel que soit le regard critique que l'on puisse porter sur les qualités techniques de l'auteur du dessin, le nombre de motifs rogiériens mis en évidence jusqu'ici semble trahir une copie effectuée directement d'après une œuvre peinte de

Munich, Alte Pinakothek, inv. WAF 621; huile sur panneau de chêne; 85,3 x 105,2 cm. Voir, sur cette œuvre, H.M. SCHMIDT, Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, 22), Düsseldorf, 1978, n° 3d; M. SCHAWE, Alte Pinakothek. Katalog der ausgestellten Gemälde 2: Altdeutsche und altniederländische Malerei, Ostfildern, 2006, pp. 206-213.

⁷¹ Voir, sur ce sujet, H.M. SCHMIDT, *op. cit.*, pp. 27-31.

⁷² F. WINKLER, op. cit., 1913, p. 70.

⁷³ R.M. TOVELL, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁴ T. KETELSEN, notice, dans: Das Geheimnis..., op. cit., 2005, p. 104.

⁷⁵ M.J.F. II, p. 87.



Fig. 5. Pays-Bas méridionaux, Vierge à l'Enfant dans une loggia, ca 1470-1500. Paris, collection Carvalho (anciennement) (© IRPA-KIK).

l'artiste. Cette copie serait due à un exécutant qui était familier avec le langage pictural du maître. Hippolyte Fierens-Gevaert ⁷⁶, Micheline Sonkes ⁷⁷ et Dirk De Vos ⁷⁸ tiennent également le dessin pour une copie d'après un tableau perdu de Rogier. La précision dans le rendu du carrelage, les toiles d'araignée et les coulées de rouille sur les volets constituent sans doute les élément les plus décisifs permettant de considérer que le dessin de Dresde reproduit fidèlement une œuvre peinte sur panneau d'un certain format plutôt qu'un autre dessin.

II.

Comme il a été annoncé, il existe cinq autres exemplaires du modèle rogiérien donnant à voir la *Vierge à l'Enfant dans une loggia*. Tous ces exemplaires sont

⁷⁶ H. FIERENS-GEVAERT, op. cit., p. 63.

⁷⁷ M. SONKES, op. cit., 1969, p. 108.

⁷⁸ D. DE VOS, op. cit., 1999, p. 358.

sur panneau, ils datent tous de la fin du XV^e ou des premières années du siècle suivant. En termes stylistiques, aucun ne peut être situé raisonnablement audelà de cette fourchette chronologique. L'étroitesse du corpus et le *terminus ante quem* stylistique des œuvres conduisent à penser que tableau perdu de Van der Weyden aurait pu disparaître assez rapidement après sa création.

Friedrich Winkler connaissait deux des cinq copies sur panneau. Il mentionne tout d'abord la version de l'ancienne collection Carvalho à Paris, qui combine le modèle à un Couronnement de la Vierge 79 (fig. 5). Il n'analyse pas plus avant la composition, à peine relève-t-il quelques différences par rapport au dessin de Dresde dans le paysage et le carrelage ainsi que la présence d'anges de part et d'autre de Marie 80. Ce petit panneau, qui ne nous est connu que par une photographie ancienne 81 et que Friedländer considère comme « une faible imitation »82, contient pourtant d'autres éléments qu'il est intéressant de relever. Le cliché noir et blanc peut être complété par la courte notice que consacre Léonce Amaudry au panneau dans un article de 1905 dédié aux peintures anciennes de la collection du « Dr. Carvallo » 83. Dans cet article, l'auteur nous livre de nombreuses indications relatives aux couleurs. On apercoit, dans une loggia, l'Enfant Jésus situé à nouveau à la gauche de Marie. Un petit ange ailé dont les draperies tournoient dans les airs tient au-dessus de la tête de cette dernière une couronne sertie de pierres précieuses aux couleurs les plus variées 84. Des auréoles à rayons entourent la tête de la Mère et de l'Enfant. La chevelure de Marie présente de petites boucles à ondulation dorées 85. Sur la gauche de l'image, trois autres anges se trouvent dans l'embrasure d'une porte qui n'est pas visible et tiennent un livre dont ils semblent lire et chanter les paroles. Aux pieds de la Vierge se trouve également un ange qui tient un orgue portatif et paraît suivre des yeux une partition sur les pages d'un livre ouvert posé à ses pieds. On remarquera le vase percé qu'il applique contre l'instrument, de façon à renforcer le son. Si l'on en croit la description d'Amaudry, les anges sont drapés de bleu, l'habit de Marie est de couleur rose-rouge avec des broderies au fil d'or et sa cotte, que l'on aperçoit à hauteur de la manche du poignet droit et de l'encolure en « v », de couleur verte et noire 86. L'historien d'art français ne semble pas distinguer le manteau du surcot. On remarque pourtant clairement, exactement

⁷⁹ Paris, collection Carvalho (anciennement); huile sur panneau; 45 x 32 cm. Voir, sur cette œuvre, L. AMAUDRY, « The Collection of Dr. Carvallo at Paris. Article III-Early Pictures of Various Schools », dans: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 6, Janvier 1905, n° 22, p. 300, n° III; F. WINKLER, *op. cit.*, 1913, p. 66; M. CONWAY, *op. cit.*, p. 152; M.J.F. II, n° 121a; M. SONKES, *op. cit.*, 1969, p. 107; D. DE VOS, *op. cit.*, 1971, pp. 146-147, n° 5.

⁸⁰ F. WINKLER, op. cit., 1913, p. 66.

⁸¹ Photographie A. Giraudon.

⁸² M.J.F. II, p. 87.

⁸³ L. AMAUDRY, op. cit., p. 300.

⁸⁴ *Ibid*.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

comme sur le dessin de Dresde, un pan du manteau rabattu sur les genoux de Marie, ce qui permet de distinguer, même sur le cliché en noir et blanc, manteau et surcot. Les ourlets brodés au fil d'or des deux vêtements constituent également de bons repères pour les distinguer. On remarquera au passage, sur ceux-ci, une série de lettres pseudo-hébraïques. Le fait qu'Amaudry ne fasse point mention du surcot incite à considérer qu'il devait être également de couleur rose-rouge, comme le manteau. L'ample drapé de celui-ci s'étale encore sur le carrelage et, sur la gauche, on retrouve à nouveau le motif en forme de « s » inversé identifié par Kemperdick dans le dessin de Dresde et dans le volet Werl.

Le plafond est similaire à celui du dessin de Dresde. La partie supérieure de la fenêtre à croisée est ici encore munie de vitraux mais cette fois constitués de pièces de verre ovales mises sous plomb. Ceux-ci sont renforcés par deux rangées de barlotières horizontales. Les volets cloutés sont eux aussi similaires à ceux du dessin. Deux banquettes se faisant face sont encore aménagées sous la fenêtre. À droite du groupe marial, la loggia ouvre à nouveau par deux marches sur un jardin clos. La muraille est surmontée de créneaux et est bordée, sur toute sa longueur, par une jardinière basse contenant des plantes diverses. Dans le jardin, on remarque, comme dans le dessin de Dresde, des murets de briques formant d'autres jardinières et des parterres d'herbes et de fleurs. Au centre du quadrilatère formé par ces murets se trouve une fontaine, surmontée de plusieurs niches gothiques abritant des statues. Peut-être s'agit-il de la Fontaine de Vie des Écritures. La seconde travée de la loggia, seulement esquissée dans le dessin de Dresde, laisse apparaître le même type de porte à tourelle unique. Celle-ci présente une tourelle fine et élancée à laquelle est accolée, au niveau du rez-de-chaussée, un corps d'architecture semicirculaire constituant probablement l'accès de l'escalier. Ce dispositif flanque un bâtiment coiffé par un pignon à degrés. Sous la façade à colombage, le bâtiment est percé d'une arche menant vers l'extérieur du jardin. Dans l'ombre créée par celleci, une porte rectangulaire se signale par la lumière entrant de l'extérieur. Au-delà du mur du jardin, le paysage est rythmé de collines et l'on aperçoit, par le battant gauche de la fenêtre, au loin, ce qui semble être un éperon rocheux.

L'auteur signale, dans sa notice, l'utilisation de « métaux précieux appliqués ou introduits à la manière des anciens enlumineurs : la mosaïque du pavement, les joyaux de la couronne, le manteau brodé d'or, les parterres plantés de petites fleurs émaillées » ⁸⁷. Le peintre du panneau Carvalho n'aura pas repris le carrelage complexe rogiérien du dessin de Dresde, mais base encore le sien sur des motifs d'octogones et de carrés, petits et grands.

Amaudry considère que « le bleu des draperies des anges, le bleu brillant de l'arrière-plan et la lumière bleue qui, dans le haut de la fenêtre, frappe les vitraux sont tout à fait caractéristiques de Jan Gossaert »⁸⁸. Il précise qu'au cas où Gossaert (*ca* 1478-1532) serait effectivement le peintre, l'œuvre devrait être

⁸⁷ L. AMAUDRY, op. cit., p. 300.

⁸⁸ *Ibid*.

située avant son départ pour l'Italie ⁸⁹, c'est-à-dire avant les années 1508-1509. Bien qu'il ne disposât que de la photographie Giraudon en noir et blanc, Winkler rejeta rapidement et à raison cette attribution : « Gossaert comme auteur est, rien que par la photographie, totalement à exclure » ⁹⁰. Amaudry relève encore que le peintre, qu'il associe également dans son texte à un « disciple des Memling et des Metsys », remonte plus loin que les maîtres de ses débuts dans « la persistance de l'esprit gothique » ⁹¹. Ce que constate ici l'auteur n'a en réalité rien d'étonnant si l'on considère, comme on l'a mis en évidence, que cette copie emprunte à son modèle, non seulement la composition, mais également de nombreux détails.

L'autre exemplaire dont Winkler eut connaissance connut une histoire plutôt mouvementée. Cette *Sainte Famille dans une loggia* (fig. 6), qui fit notamment partie des collections Cernuschi (Paris) et Van Gelder (Bruxelles), fut vendue *manu militari* pendant la Seconde Guerre mondiale et intégra la tristement célèbre collection du maréchal Goering, avant d'être confisquée par l'État belge au sortir de la guerre. Elle orna ensuite les murs du Ministère de l'Instruction publique, pour être finalement confiée, dans les années 1950, au Musée des Beaux-Arts de Tournai ⁹², où elle se trouve aujourd'hui encore en dépôt. Friedländer ⁹³ envisageait que l'œuvre puisse être espagnole tandis que De Vos ⁹⁴ la croyait bruxelloise. La regrettée Caterina Virdis rapprocha toutefois le panneau de l'œuvre d'un artiste répondant au nom de convention de Maître de la Chapelle du Noviciat de Monteoliveto, un peintre qu'elle crut pouvoir identifier a un anonyme bruxellois de la fin du XV^e siècle, le Maître de la Séquence de

⁸⁹ *Ibid*.

⁹⁰ F. WINKLER, op. cit., 1913, p. 66.

⁹¹ L. AMAUDRY, op. cit., p. 300.

⁹² Tournai, Musée des Beaux-Arts, inv. 71/482 (dépôt de l'État fédéral belge) : huile sur panneau; 155 x 101 cm (dimensions originelles: 155 x 123 cm). Voir, sur cette œuvre, Collection Cernuschi. Catalogue des tableaux anciens des écoles primitives italienne, allemande & flamande, bois sculptés, tapisseries provenant de la collection Cernuschi (cat. de vente), Paris, Galerie Georges Petit, 25-26 mai 1900, n° 144; S. REINACH, Répertoire de peintures anciennes du Moyen Âge et de la Renaissance (1280-1550), II, Paris, 1907, p. 113, n° 1; M. SONKES, op. cit., 1964, p. 32; F. WIN-KLER, op. cit., 1913, p. 67; M. CONWAY, op. cit., p. 152; R.M. TOVELL, op. cit., p. 29; M.J.F. II, nº 121e; M. SONKES, op. cit., 1969, p. 108; D. DE VOS, op. cit., 1971, pp. 146-147, nº 2; L. PION, I. PION-LEBLANC, Tournai. Musée des Beaux-Arts. Catalogue des peintures et des sculptures, Tournai, 1971, nº 482; S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, Tournai, Musée des Beaux-Arts (Musea nostra, 14), Bruxelles, 1989, p. 43; DE VOS, op. cit., 1999, n° B5b; J. LUST, « Grandeur et décadence d'Émile Renders. Chronique mouvementée d'une collection d'art belge », dans : D. VANWIJNSBERGHE (dir.), Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire de la collection, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle (Scientia Artis, 4), Bruxelles, 2008, p. 146, n° 23; N.H. YEIDE, Beyond the Dreams of Avarice. The Hermann Goering Collection, Dallas, 2009, nº A988; C. LIMENTANI VIRDIS, « La bottega del Maestro delle Storie di san Giuseppe. Dipinti in Italia », dans : De lapidibus sententiæ. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni, Padoue, 2002, pp. 210-211; D. MARTENS, op. cit., 2012, pp. 33-34, 41-46.

⁹³ M.J.F. II, p. 87.

⁹⁴ D. DE VOS, op. cit., 1999, p. 358.



Fig. 6. Maître de la Chapelle du Noviciat de Monteoliveto, *Sainte Famille dans une loggia* (reconstitution), dernier quart du XV^e siècle. Tournai, Musée des Beaux-Arts (en dépôt) (Photos : © Musée des Beaux-Arts de Tournai/© IRPA-KIK – Reconstitution : © J.-C. Colin/A. Dimov).

Joseph ⁹⁵. Caterina Virdis prête à ce peintre tout un atelier dans lequel aurait été réalisée cette œuvre, suivant « un dessin sous-jacent tracé rapidement par le maître » ⁹⁶. Plus récemment, Didier Martens proposa de voir dans le Maître de Monteoliveto un peintre actif à Bruges dans le dernier quart du XV^e siècle peut-être originaire d'Utrecht ⁹⁷.

Le groupe marial, dans la même position, est toujours situé dans une loggia ouvrant sur un jardin enclos. L'Enfant Jésus est à nouveau nu et Marie porte un manteau ainsi qu'un surcot, cette fois tous deux de couleur bleue. Sa cotte, que l'on aperçoit à sa manche droite, est noire et rehaussée de broderies d'or à hauteur du poignet. Le décolleté du surcot laisse apparaître une chemise blanche. Les deux figures sont coiffées par des auréoles circulaires, celle de Jésus enserrant, par ailleurs, des motif cruciformes. Deux anges portant des tuniques blanches et des capes verte et rouge tiennent également une couronne dorée au-dessus de la tête de Marie, enrichissant la composition, comme le souligne Didier Martens, par le dédoublement de la signification de la scène représentée : 'Vierge d'Humilité' dans la *Sainte Famille* et 'Reine des Cieux' dans le *Couronnement* 98. On signalera qu'un dédoublement de signification équivalent s'observe également dans le panneau Carvalho.

Du côté gauche, Joseph, vêtu d'un ample manteau d'un rouge plus profond que celui de la cape d'un des anges, tient une cuillère et un bol contenant une purée ou une bouillie. La partie droite occupait une planche et demi malheureusement amputée par un restaurateur ignorant qui a pensé qu'elle constituait une simple addition moderne. Le restaurateur, non content d'éliminer une partie originale du tableau, a en outre doté la partie droite de la composition d'un faux bord non peint. Le fragment originel est encore visible sur la photographie de la vente de la collection Cernuschi en 1900 (fig. 7). La seconde travée de la loggia abrite un personnage portant un bonnet et habillé de couleur sombre que Winkler identifie comme un donateur. Il semblerait plutôt qu'il s'agisse d'un saint Côme ou d'un saint Damien, tenant une boîte à onguent, qui fut ajouté au XVIe siècle 99. Une autre intervention malheureuse est imputable à ce restaurateur zélé. Au bas de l'image, un petit cartouche accueille une inscription. Ce cartouche est bien visible sur la photographie de la vente Cernuschi. Il a, en revanche, disparu sur le cliché en lumière visible (fig. 8) réalisé avant traitement lors de la restauration par Albert Philippot dans les années 1950 et est à peine perceptible sur le cliché dans l'infrarouge (fig. 9). Il est, depuis lors, à nouveau visible mais comporte de nombreuses lacunes, rendant le texte actuellement indéchiffrable.

Aux pieds de Marie est assoupi un petit chien qui, s'il était vraiment présent

⁹⁵ C. LIMENTANI VIRDIS, op. cit., pp. 208-209.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 210.

⁹⁷ Voir, sur ce sujet, D. MARTENS, op. cit., 2012, pp. 50-65.

⁹⁸ D. MARTENS, op. cit., 2012, pp. 33.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 46.



Fig. 7. Maître de la Chapelle du Noviciat de Monteoliveto, Sainte Famille dans une loggia (photo vente Cernuschi), dernier quart du XV^e siècle. Tournai, Musée des Beaux-Arts (en dépôt) (Photo: © IRPA-KIK).

dans la composition originelle, pourrait évoquer sa fidélité dans cette image aux connotations familiales.

D'autres motifs encore de ce panneau se retrouvent dans les exemplaires déjà évoqués. On remarque, en effet, dans la travée de la loggia représentée sur la planche et demi aujourd'hui disparue, au-dessus de l'épaule du saint ajouté, une porte à tourelle unique perçant le mur d'enceinte du jardin. Bien que quelque peu simplifiée, elle est assez similaire à celles du dessin de Dresde et du panneau Carvalho. Le mur d'enceinte du jardin est en briques et surmonté d'un auvent gris bleuté, sans doute en ardoise. On retrouve aussi dans le jardin des murets de briques délimitant des jardinières. De même encore, sur la gauche de l'image, une porte est à nouveau visible, cette fois fermée. La salle est toujours voûtée en berceau et recouverte d'un bardeau à caissons de bois mais l'entrait et le poinçon ont disparu. La fenêtre, en revanche, n'est pas visible, un drap d'honneur à brocart d'or sur fond rouge et bordure verte occupant son emplacement. Sur le revers de l'étoffe est visible au niveau du baldaquin, l'inversion du motif de brocart et des couleurs ayant été rendue de manière très réaliste. Trois faisceaux de cordelettes rouges permettent de fixer le drap d'honneur au plafond. Ce dispositif de maintien semble inadapté à une plafond voûté, mais il faut peut-être plutôt y voir un effet illusionniste qui visait à suggérer que la tapisserie était directement



Fig. 8. Maître de la Chapelle du Noviciat de Monteoliveto, *Sainte Famille dans une loggia* (photo avant traitement), dernier quart du XV^e siècle. Tournai, Musée des Beaux-Arts (en dépôt) (Photo: © IRPA-KIK).

Fig. 9. Maître de la Chapelle du Noviciat de Monteoliveto, *Sainte Famille dans une loggia* (photo dans l'infrarouge), dernier quart du XV^e siècle. Tournai, Musée des Beaux-Arts (en dépôt) (Photo: © IRPA-KIK).

attachée à l'encadrement d'origine, aujourd'hui disparu ¹⁰⁰. Le sol est pavé de carreaux formant des motifs de losanges contenant des octogones. Le tout rappelle le schéma rogiérien décrit ci-dessus. Le paysage est dominé par une étendue d'eau sur laquelle navigue un bateau isolé. On constate, sur la partie amputée, que le plan d'eau est bordé par un relief escarpé.

Caterina Virdis indique encore que le panneau de Tournai devait probablement faire partie d'un « ensemble » comportant deux volets. Étonnamment, elle prétend se baser sur les « mesures » du tableau qui correspondraient, selon elle, aux « standards » du maître ¹⁰¹. Sans doute cette assertion est-elle due au fait que les panneaux napolitains éponymes du Maître de Monteoliveto faisaient tous partie de triptyques. Une telle conclusion relève plutôt d'un imaginaire associant de manière systématique la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles

¹⁰⁰ Voir, sur l'illusionnisme dans la peinture flamande du XV^e siècle, D. MARTENS, « L'illusion du réel », dans : *Les Primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 2000, pp. 268-277.

¹⁰¹ C. LIMENTANI VIRDIS, op. cit., p. 210.



Fig. 10. Pays-Bas méridionaux, *Vierge à l'Enfant dans une loggia*, *ca* 1470-1500. Vienne, Dorotheum, 31 mars 2009, n° 39 (Photo: © Dorotheum).

à la formule du triptyque. En réalité, aucun indice matériel ou iconographique ne permet de penser que le panneau ait pu faire partie d'un ensemble. De plus, les quatre autres exemplaires peints, comme le dessin, semblent indiquer que le modèle perdu relevait de la formule du panneau unique.

Trois autres panneaux, dont Winkler ne semble pas avoir eu connaissance, laissent apparaître la plupart, voire tous les motifs déjà signalés jusqu'ici. L'un d'eux, jadis dans la collection polonaise Skórzewski (Czerniejewo), a refait surface pour être vendu à Vienne en 2009. Il donne à voir une *Vierge à l'Enfant dans une loggia avec un ange musicien* ¹⁰² (fig. 10). Marie porte cette fois un manteau rouge à l'ourlet de broderies d'or, un surcot assorti, de même couleur, avec, aux manches, des broderies d'or similaires et une cotte bleue ou noire avec un décolleté laissant apparaître une chemise blanche plissée. On notera que le drapé du manteau recèle à nouveau des plis en forme de « s ». Un diadème, orné

Czerniejewo, collection Skórzewski (anciennement); huile sur panneau; 70 x 56 cm. Voir, sur cette œuvre, D. DE VOS, *op. cit.*, 1971, pp. 146-147, n° 3; D. MARTENS, « Les deux triptyques jumeaux du Maître de la Légende de sainte Catherine: analyse des sources et chronologie relative », dans: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 66, 1997, pp. 43-44; *Old Master Paintings* (cat. de vente), Vienne, Dorotheum, 31 mars 2009, n° 39.

d'un médaillon quadrilobé accueillant un cabochon en son centre et cerclé de huit perles, enserre la tête de la Vierge. Ce motif pourrait à nouveau suggérer une Vierge couronnée.

Au premier plan, un ange aux ailes tachetées, drapé de blanc, joue de la harpe. Comme l'a signalé Didier Martens, on retrouve cet ange harpiste notamment dans un triptyque du Maître de la Légende de sainte Catherine ¹⁰³. Dans le jardin, un personnage au costume bleu-gris portant, par-dessus son épaule droite, un bâton sur lequel est suspendu un baluchon déambule sur un chemin. Cette figure ne peut être identifiée qu'à Joseph, faisant de l'image une *Sainte Famille* sur le point de partir pour l'Égypte.

Le plafond voûté, l'entrait et le poinçon, les consoles, la fenêtre à croisée avec les banquettes aménagées au-dessous, les deux battants subdivisés en six volets, le jardin clos et les jardinières, tous ces motifs, bien que rendus de manière plus synthétiques pour la plupart, sont présents dans l'image. Une simple ouverture percée au travers d'un petit bâtiment aux étranges proportions remplace l'habituelle porte à tourelle unique. L'étage à colombage et la toiture paraissent, en effet, bien trop petits par rapport au soubassement. La hauteur du mur du jardin présente également une anomalie, de sorte qu'elle est insuffisante pour ne fût-ce que soustraire l'intérieur du jardin clos aux regards extérieurs, comme le montre la figure de Joseph. Les lignes de fuite du mur gauche de la loggia, de la poutre toisant les trois colonnes et du carrelage ainsi que le rendu spatial des volets et des banquettes sont incorrects. De telles anomalies ne peuvent totalement s'expliquer par la faiblesse des qualités technique de l'artiste et trahissent clairement un désintérêt pour le décor. L'attention du peintre semble ne s'être portée que sur les seules figures.

L'enceinte du jardin est constituée de briques, surmontée d'un chaperon en terre cuite émaillée et bordée d'une jardinière contenant différentes plantes à fleurs et arbustes. Aucune ouverture n'est visible dans le mur à gauche, pas plus que de vitrage aux fenêtres. Le motif de carrelage est ici réduit à une simple alternance de carreaux ocres et blancs. Un paysage vallonné laisse apparaître deux châteaux, aux toitures rouge et bleue.

Le deuxième panneau méconnu de Winkler se trouvait anciennement dans la collection Fattorini (Bradford, West Yorkshire) avant de reparaître chez Sotheby's à Londres en 2001 ¹⁰⁴ (fig. 11). On aperçoit le groupe marial dans la position habituelle. L'Enfant est nu, la Mère porte un manteau et un surcot du même rouge. Des broderies d'or rehaussent les ourlets de l'un comme de l'autre. On relèvera également le revers de couleur verte du surcot, visible au niveau

¹⁰³ Voir, sur ce sujet, D. MARTENS, *op. cit.*, 1997, pp. 43-44.

¹⁰⁴ Bradford, collection Fattorini (anciennement); huile sur panneau; 41,3 x 31,5 cm. Voir, sur cette œuvre, *Fine Paintings by Old Masters* (cat. de vente), Londres, Sotheby's, 23 juin 1937, n° 114; D. DE VOS, *op. cit.*, 1971, pp. 146-147, n° 4; *Old Master Paintings* (cat. de vente), Londres, Sotheby's, 26 avril 2001, n° 9.



Fig. 11. Pays-Bas méridionaux, *Vierge à l'Enfant dans une loggia*, *ca* 1470-1500. Londres, Sotheby's, 26 avril 2001, n° 9 (Photo: © Sotheby's).

des manches, et la cotte en velours bleu sombre fermée par trois boutons à la hauteur des poignets. Enfin, une chemise blanche émerge du décolleté.

Les principaux motifs du dessin de Dresde sont à nouveau réunis dans l'image. On notera la présence d'une petite banquette accolée à la porte à tourelle unique. L'embrasure d'une porte est également visible sur la gauche. Des vitraux comportant des ornements enserrant des blasons occupent la partie haute de la fenêtre. Un ample escalier descendant de la loggia vers le jardin se détache clairement. On aperçoit une rampe d'au moins six marches, alors qu'on n'en compte seulement une ou deux dans les autres images de la série évoquées. La loggia se trouve ainsi placée plus haut. On retrouve un espace fort similaire dans la *Messe de saint Grégoire* dite 'flémallienne', notamment dans l'exemplaire conservé à Bruxelles ¹⁰⁵. Le chœur ou la chapelle d'une église remplace ici la loggia. La salle où se déroule la messe, voûtée en berceau avec bardeau à caissons de bois et délimitée par trois colonnes, ouvre par sept marches vers une salle.

Le jardin du panneau Fattorini ne contient ni parterre ni jardinière. Le paysage

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 6298; huile sur panneau de chêne; 85,6 x 72,9 cm. Voir, sur cette œuvre, M.J.F. II, n° Add. 150; A. CHÂTELET, Robert Campin. Le Maître de Flémalle: La fascination du quotidien, 1996, n° C13a.



Fig. 12. Pays-Bas méridionaux, Vierge à l'Enfant dans une loggia (dessin réalisé pour le catalogue de la collection J.P. Weyer, Cologne), avant 1862. Aix-la-Chapelle, collection privée (anciennement) (Photo: © Rheinisches Bildarchiy Köln).

montagneux est traversé par un cours d'eau. Du haut d'un éperon rocheux, une construction du type château-fort domine la vallée. En contrebas, entre le pied du mont et la rivière, s'étend une ville délimitée par une enceinte parsemée de tours. Le pavement conserve, quant à lui, le souvenir du motif de carrelage du dessin de Dresde avec des carrés, des octogones et des triangles, en alternance de couleurs.

Enfin, la dernière image de la série reprenant la *Vierge à l'Enfant dans une log-gia* se trouvait au XIX^e siècle dans les mains de l'architecte et collectionneur colonais Johann Peter Weyer ¹⁰⁶. Le panonceau, que l'on n'a pas revu de longue

¹⁰⁶ Cologne, collection J.P. Weyer (anciennement); huile sur panneau; 49,5 x 34,3 cm. Voir, sur cette œuvre, Beschreibung des Inhaltes der Sammlung von Gemälden älterer Meister des Herrn Johann Peter Weyer in Coeln, Cologne, 1852, n° 134; Catalog der Sammlung von Gemälden älterer Meister des Herrn Johann Peter Weyer, Stadtbaumeister a. D. und Ritter des Leopold Orden, Cologne, 1859, n° 210; Catalogue illustré de la riche et nombreuse collection de tableaux composant la galerie de Mr. J.P. Weyer, architecte honoraire de la ville de Cologne et chevalier de l'ordre de Léopold de Belgique (cat. de vente), Cologne, J.M. Heberle (H. Lempertz), 25 août 1862 et seq., n° 222; W. DUNSTHEIMER, I. SCHMITZ, notice, dans: Ausstellung altniederländischer und altdeutscher Gemälde aus Aachener Privatbesitz. 1. Mai bis 2. Juni 1929 (cat. d'exp.), Aix-la-Chapelle, Städtisches Suermondt-Museum, 1929, n° 7; H. VEY, « Johann Peter Weyer. Seine Gemäldesammlung und seine Kunstliebe », dans: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 28, 1966, p. 219, n° 108; H. KIER, F.G. ZEHNDER (éds.), Lust und Verlust II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800-1860, Cologne, 1998, p. 470, n° 134.



Fig. 13. Pays-Bas méridionaux, Vierge à l'Enfant dans une loggia, ca 1470-1500. Aix-la-Chapelle, collection privée (anciennement) (Photo: © Städtisches Suermondt-Museum, Aachen).

date, nous est connu par l'un des dessins reproduisant les œuvres de la célèbre collection (fig. 12) ainsi que par un cliché monochrome (fig. 13). Le tableau fut vendu à Cologne en 1862 ¹⁰⁷ et refit surface en 1929, à Aix-la-Chapelle, à l'occasion d'une exposition de peintures issues de collections privées locales ¹⁰⁸.

Le groupe marial, en position toujours inchangée, occupe l'habituel espace avec plafond voûté, entrait et poinçon, comportant colonnes, bancs et volets. À droite du groupe marial, un ange agenouillé présente un plat contenant des cerises, si l'on en croit le catalogue de vente de 1862 ¹⁰⁹ ou des fleurs, selon le catalogue d'exposition de 1929 ¹¹⁰. Un livre ouvert est posé au sol, devant le groupe. On retrouve à nouveau, dans le drapé, le motif en « s ».

Outre les éléments communs à la série que l'on vient de mentionner, les panneaux Weyer et Fattorini partagent des similitudes étroites qui invitent à les rapprocher. Ainsi, l'escalier menant au jardin du panneau Weyer est particulièrement développé, la loggia étant comme surélevée. On remarque à nouveau une rampe. Les battants de la fenêtre sont dans une position strictement iden-

¹⁰⁷ Catalogue illustré de la riche et nombreuse collection ..., op. cit., p. 61.

W. DUNSTHEIMER, I. SCHMITZ, op. cit., p. 9.

Catalogue illustré de la riche et nombreuse collection ..., op. cit., p. 61.

W. DUNSTHEIMER, I. SCHMITZ, op. cit., p. 9.

tique dans les deux tableaux et les vitraux dans la partie haute de la fenêtre à croisée laissent apparaître les mêmes bandeaux décoratifs entourant un blason vide. Les colonnes et surtout leurs chapiteaux paraissent également très semblables. Enfin, dans les deux images, l'on aperçoit une muraille crénelée et une porte à tourelle unique similaires, avec un étage à colombage percé d'une grande fenêtre. La porte menant vers l'extérieur est surmontée dans les deux cas d'une double arcade que l'on chercherait en vain dans les autres exemplaires de la série.

Le panneau Weyer propose néanmoins une version inédite du mur de fond de la loggia. La pièce semble en effet se prolonger vers la gauche au premier plan. Un muret forme un angle droit et est surmonté d'une petite colonne soutenant une double arcade. Sous la fenêtre à croisée, des bancs se faisant face sont à nouveau aménagés et, sur celui de gauche, est posé un objet sphérique, sans doute une pomme ou une pelote de laine.

L'arrière-plan du panneau Weyer s'apparente à un décor montagneux couvert par endroits de végétation et l'on y aperçoit une église de village et l'une ou l'autre construction dans le prolongement du chemin qui mène à la porte à tourelle unique. On remarquera également que le pavement du panneau Weyer semble avoir conservé un lien plus étroit avec celui du dessin de Dresde, et donc probablement avec l'œuvre originelle de Rogier.

Comme on peut le constater, les panneaux Fattorini et Weyer sont unis par un réseau de correspondances étroites et constituent un sous-groupe à l'intérieur de la série de la *Vierge à l'Enfant dans une loggia*. Dans ces conditions, on est tenté de considérer, soit que les deux panneaux dérivent d'un modèle intermédiaire commun, soit que l'une des versions a été inspirée par l'autre.

Il convient enfin de mentionner un volet de triptyque conservé à Bruxelles dans lequel on aperçoit la loggia, reprise de façon quasi littérale, mais accueillant, cette fois, une Vierge de l'*Annonciation* ¹¹¹ (fig. 14). Il s'agit d'une œuvre due à un 'petit maître' brugeois ou bruxellois des années 1480-1500. Les convergences remarquables avec les architectures et le jardin du dessin de Dresde confirment la valeur testimoniale exceptionelle de ce dernier.

III.

Parmi les six images de la série, c'est le dessin de Dresde qui réunit le plus grand nombre de motifs communs, ce qui semble indiquer qu'il constitue l'écho le plus proche du modèle originel disparu. Par ailleurs, c'est le panneau de Tournai qui comporte le moins de motifs communs, mettant ainsi en exergue la liberté créative et l'assurance du Maître de Monteoliveto. On peut considérer

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2242 ; huile sur le panneau de chêne; 128 x 40,5 cm (volet gauche). Voir, sur cette œuvre, A. DUBOIS, R. SLACHMUYLDERS, *op. cit.*, n° 4.



Fig. 14. Pays-Bas méridionaux, Annonciation, ca 1480-1500. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (photo: © MRBAB).

que l'œuvre peinte par Rogier a dû disparaître au plus tard dans les premières années du XVI^e siècle puisqu'aucun écho de la composition d'ensemble ne nous est parvenu qui soit postérieur à cette époque.

Winkler s'interroge sur la question de savoir si Rogier aurait abandonné ici la « solennité figée (starre Feierlichkeit) » qui lui est coutumière au profit d'une « intimité discrète (*leise Innigkeit*) » ¹¹². Il est vrai que cette image semble véhiculer une proximité nouvelle au XV^e siècle entre Marie et l'Enfant Jésus et par la même conférer un pouvoir émotionnel accru à la représentation. Ce ne fut d'ailleurs pas la seule tentative du peintre en la matière, comme l'atteste la *Madone Durán*. Dans les deux cas, il s'efforce de fixer l'attention du spectateur sur les seuls personnages, mettant ainsi en avant la dimension dévotionnelle. Dans les deux peintures, il s'agit de produire des images de culte, même si les solutions adoptées peuvent varier. Dans la Madone Durán, l'artiste installe le groupe marial dans une simple niche en pierre monochrome, évitant de ce fait de distraire le spectateur par la présence d'un décor élaboré. À l'inverse, dans la Vierge à l'Enfant dans une loggia, il assume pleinement une composition plus moderne, avec des éléments architecturaux et un paysage. Le cadre architectural s'inscrit toutefois dans une logique visant à focaliser, par les moyens de la perspective, l'attention du spectateur sur les seules figures de la Vierge et de l'Enfant. L'utilisation de la loggia avec une fenêtre munie de volets peut paraître absurde d'un point de vue fonctionnel, mais trouve son sens en ce qu'elle permet de séparer clairement les personnages du reste de la composition.

Par ailleurs, le portique en perspective assure aux personnages une présence physique crédible aux yeux du spectateur. Il s'agit là d'un procédé que l'on retrouve déjà dans la peinture pré-eyckienne et chez les miniaturistes. Van der Weyden réintroduit, quant à lui, un dispositif similaire, sous une forme nouvelle au rendu perspectif cohérent. On pourrait considérer le portique comme une sorte d'alternative à la niche. Outre dans la *Vierge à l'Enfant dans une loggia*, on notera la présence d'un portique dans les trois panneaux du *Triptyque de Miraflores*, dans le *Baptême du Christ* du *Triptyque de saint Jean Baptiste* et dans le volet gauche du *Triptyque Abegg*. Ce procédé sera repris, dans la génération suivante, par Petrus Christus, Dieric Bouts ou encore Hans Memling. On le retrouvera aussi, régulièrement, dès le début du XVI^e siècle, au-delà des Flandres, comme on peut le voir, par exemple, dans une *Virgo lactans* de Pedro Berruguete 113.

En 1955, Ruth Tovell estimait que le dessin de Dresde partage des similitudes avec les volets Werl et se demandait si le dessin ne constituerait pas un écho

¹¹² F. WINKLER, op. cit., 1913, pp. 70-71.

Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 2013/24 (dépôt temporaire du Museo de Historia, Madrid); huile sur panneau; 61 x 44 cm. Voir, sur cette œuvre, M. DÍAZ PADRÓN, notice, dans: *Splendeurs d'Espagne et les villes belges. 1500-1700* (cat. d'exp.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1985, 2, n° C3.

du panneau central perdu du triptyque ¹¹⁴. La porte ouverte devant laquelle est agenouillé le franciscain dans le volet Werl, que l'on retrouve dans quatre des six images version de la *Vierge à l'Enfant dans une loggia*, et les ressemblances d'ordre architectural déjà évoquées pourraient constituer des arguments en faveur de cette hypothèse. Toutefois, aucune image de la série ne présente d'élément permettant d'envisager que l'une d'elles ait pu faire partie d'un diptyque ou d'un triptyque. On s'étonnera donc que Caterina Virdis ait affirmé que le panneau de Tournai devait comporter deux volets ¹¹⁵. Il semble plus raisonnable d'imaginer que l'œuvre originelle se présentait comme un panneau indépendant, se suffisant à lui-même, à l'instar de la *Madone Durán* ou des *Vierge à l'Enfant* en pied de Jan van Eyck.

Enfin, dans la mesure où on ne possède pas le prototype rogiérien, il paraît difficile de situer sa conception avec certitude dans le temps. La série d'images ciétudiée offre en effet bien peu d'intérêt quant à la résolution de ce point et ce n'est qu'à partir du seul dessin de Dresde que certaines balises peuvent être envisagées. Theodor Musper se base sur les similitudes au niveau dans la construction spatiale des volets Werl, qui remontent à 1438, pour situer au même moment le prototype rogiérien de la *Vierge à l'Enfant dans une loggia* ¹¹⁶. Cette datation paraît toutefois hasardeuse. Comme le montre l'évolution comparative des pavements qui a pu être dégagées ci-dessus, une datation dudit prototype vers 1450-1460 paraît plus vraisemblable.

On est tenté de conclure en donnant une dernière fois la parole à Friedrich Winkler qui, dès 1913, avait compris de manière particulièrement précoce tout ce que la critique de copie pouvait apporter à l'étude des Primitifs flamands : « Le tableau doit [...] avoir été l'une de ses œuvres [= de Rogier] les plus particulières et les plus belles » 117 118

¹¹⁴ R.M. TOVELL, *op. cit.*, p. 27. Dès 1929, Émile Renders avait opéré une telle reconstitution sur papier, tout en la contestant dans le corps du texte. Voir É. RENDERS, *op. cit.*, 1929, pp. 298-299. Voir aussi É. RENDERS, *op. cit.*, 1931, p. 85.

¹¹⁵ C. LIMENTANI VIRDIS, op. cit., p. 210.

¹¹⁶ T. MUSPER, op. cit., pp. 45, 58.

 $^{^{117}~}$ F. WINKLER, $\it op. cit., 1913, p. 71:$ « Das Bild muß […] eins der eigentümlichsten und schönsten seiner Werke gewesen sein ».

Je tiens à exprimer ma sincère et profonde gratitude à celles et ceux qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont apporté leur aide. Je remercie plus particulièrement Dominique Deneffe, Bart Fransen, Famke Peters, Elisabeth Van Eyck et le Centre d'étude des Primitifs flamands, Véronique Bücken, Sara Lambeau, Louise Longneaux, Sacha Zdanov, ainsi, bien sûr, que ceux sans qui le texte n'aurait pu voir le jour, Valentine Henderiks, Didier Martens et ma chère et douce mère.

UNE VIERGE ALLAITANT INÉDITE S'INSCRIVANT DANS LA SÉRIE DES PEINTURES DE L'ENTOURAGE DU MAÎTRE DE LA MADONE DU LOUVRE

CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN ET SACHA ZDANOV

Le Maître de la Madone du Louvre est un peintre à nom de convention dont la production connue semble principalement destinée au marché libre. Actif à Anvers vers 1520-1530, il fut nommé par Didier Martens, en 1986¹, d'après une *Maria lactans* à mi-corps conservée au musée du Louvre. Il associera à cette Vierge à l'Enfant huit œuvres de même type et quatre autres peintures dans lesquelles il pense reconnaître la même main (fig. 1). Trois ans plus tard, Diane Wolfthal publie l'ouvrage fondamental: *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*. Elle y recense onze peintures de composition analogue dont cinq qu'elle attribue à ce Maître de la Madone du Louvre ou à son atelier².

Aujourd'hui, un examen stylistique attentif de tous les exemples relevés dans la littérature et lors de ventes publiques met en évidence l'hétérogénéité du groupe. En effet, les œuvres semblent plutôt être réalisées par plusieurs mains

¹ D. MARTENS, À propos d'un 'Tüchlein' flamand du XVI^e siècle conservé au Louvre, dans: La revue du Louvre et des Musées de France, 6, 1986, pp. 394-402. L'auteur y retient le nom de « Maître de la Madone RF 46 » qui sera modifié en « Maître de la Madone du Louvre » (D. WOLFTHAL, The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530, Cambridge, 1989). Les deux noms associés en « Maître de la Madone R.F. 46 du Louvre » dénomment actuellement le peintre dans le catalogue du musée (J. FOUCART, Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre, Paris, 2009, p. 41). Voir en dernier lieu sur ce peintre D. MARTENS, Un 'Tüchlein' flamand de la Renaissance au château de Peralada et le Maître de la Madone RF 46 du Louvre, dans: Locus amænus, 6, 2002-2003, pp. 115-128.

² WOLFTHAL, op. cit., pp. 81-83.



Fig. 1. Maître de la Madone du Louvre, *Vierge à l'Enfant*, premier tiers du XVI^e siècle, tempera sur toile, 39 x 30 cm, Paris, Musée du Louvre (Photo: Musée du Louvre / A. Dequier - M. Bard).



Fig. 2a. Anonyme anversois (?), *Vierge à l'Enfant*, premier tiers du XVI^e siècle, tempera sur toile, 44.8 x 30.3 cm, localisation inconnue (Photo : Sotheby's, New York).



Fig. 2b. Maître de la Madone Thyssen, *Vierge à l'Enfant*, premier tiers du XVI^e siècle, tempera sur toile, 39.7 x 29.7 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (Photo: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid).



Fig. 2c. Anonyme anversois (?), Vierge à l'Enfant, premier tiers du XVI^e siècle, tempera sur toile, 39.7 x 30.2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (Photo: The Metropolitan Museum of Art, New York).

au sein d'un même atelier ou même d'ateliers différents (fig. 2a-c). Cet ensemble de peintures se caractérise par le support en toile de lin non préparé et une exécution à la détrempe (*Tüchlein*). L'économie de moyens utilisés grâce à une mise en place élémentaire de la composition et des types morphologiques répétitifs est une autre particularité essentielle. Ainsi, les visages de la Vierge et du Christ, leur anatomie complètement masquée par leurs vêtements et la présentation frontale du groupe sont autant d'éléments qui s'inscrivent dans un même schéma de construction, ne se différenciant les uns des autres que par de petits détails. Ces procédés traduisent une volonté de simplifier la production de ces œuvres de série destinées à la dévotion privée. Elles devaient être relativement bon marché afin de les vendre aisément lors des foires de Bruges et d'Anvers (*pand*) à des fidèles et peut-être même à des pèlerins comme l'a suggéré Max J. Friedländer L'usage du support toile, moins onéreux que les panneaux de chênes plus coutumiers aux peintres des XVe et XVIe siècles, participe au même titre que les caractéristiques précitées au faible coût de cette production.

Une version inédite de cette composition nous a été récemment présentée ⁶ (fig. 3). Elle revêt un intérêt spécifique au sein de cette série, vu qu'elle est peinte sur panneau et dans un format un peu plus grand que les toiles connues dont les dimensions varient de quelques millimètres ⁷. À ce jour, seuls trois autres exemplaires sur bois ont été répertoriés par Wolfthal ⁸ dont deux sont passés entre les mains du célèbre restaurateur et faussaire de génie Jef van der Veken ⁹. Ces œuvres sont considérées par Jean-Luc Pypaert ¹⁰ comme des pastiches, c'est-à-dire des faux associant des éléments variés du vocabulaire formel

³ M. W. AINSWORTH & K. CHRISTIANSEN (éds.), From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art, cat. d'exp., New York, 1998, p. 254. Voir notamment la version inédite récemment exposée à New York (fig. 2a): Sotheby's, New York, Important Old Master Paintings and Sculpture, 31 janvier 2013, n° 111.

⁴ MARTENS, op. cit. (1986), p. 398.

⁵ Friedländer cité par L. CUST, *Franco-Flemish School*: 'Divine Mother', dans: Burlington Magazine, 11, 1907, pp. 231-232.

⁶ Lors de la rédaction de cet article, nous avons appris que le tableau figurerait à la vente Sotheby's, Paris, 21 juin 2018, n° 9.

⁷ Le panneau de chêne, d'un seul élément, conserve une barbe complète du côté droit et irrégulière sur la gauche. Le bord non peint supérieur a été surpeint à une date indéterminée. Les dimensions sont très comparables à celles des œuvres sur toile (hors cadre, 40 x 31,40 cm). L'œuvre pourrait toutefois avoir été légèrement réduite.

⁸ WOLFTHAL, op. cit. (1989), p. 82.

⁹ Il s'agit d'un tableau autrefois dans la collection Juan José Rochelt à Madrid (dimensions non connues) et d'un autre anciennement dans la collection Schneeberger à Berne (46 x 31 cm).

Voir respectivement J.-L. PYPAERT, Identification de deux pastiches de Joseph Van der Veken, dans: Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 34, 2012, pp. 69-82 (p. 77) (l'œuvre est passée en vente chez Sotheby's, New York, le 18 octobre 2000, n° 10) et D. VANWIJNSBERGHE (éd.), Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du vingtième siècle (= Scientia Artis 4), Turnhout, 2008, cat. n° 119, note 5.



Fig. 3. Anonyme anversois (?), *Vierge à l'Enfant*, premier tiers du XVI^e siècle, huile sur panneau, 40 x 31.3 cm, localisation inconnue (Photo : fondation C. Périer-D'Ieteren).



Fig. 4. Anonyme anversois (?), *Vierge à l'Enfant*, premier tiers du XVI^e siècle, huile sur panneau, 40 x 31.3 cm, localisation inconnue (Photo : Diane Wolfthal, *op. cit.*, n° 144).

des Primitifs flamands, démarche dans laquelle Van der Veken excellait ¹¹. Le troisième exemplaire est la version de l'ancienne collection Mori (fig. 4) qui serait, quant à elle, une peinture authentique exécutée sur panneau, comme l'exemplaire étudié. C'est d'ailleurs avec ce tableau que les rapprochements sont les plus probants, même s'il semble avoir été peint par une autre main. Toutefois, en l'absence d'examen *de visu* du tableau de la collection Mori et donc de données objectives, il convient de rester prudent quant aux comparaisons stylistiques menées à partir des seules photographies.

À première vue, l'œuvre étudiée ici paraît être en bon état général de conservation (fig. 3). Un examen approfondi révèle néanmoins d'importantes interventions sur toute la surface picturale. On observe notamment une restauration poussée du fond rouge rehaussé d'or, partie qui, à l'origine, devait être ponctuée de points de couleur à l'instar des autres versions connues de ce thème. Les inscriptions ont aussi été largement reprises, probablement lors de la même campagne de restauration, autant d'interventions qui modifient l'aspect général de la composition. De surplus, des repeints ponctuels sont présents dans le cou, le visage, les cheveux et la robe de la Vierge dont le bleu azurite, en forte épaisseur, s'est assombri au cours du temps. Cette altération de la couleur renforce le contraste avec l'éclat de l'or et les carnations de Marie rendues très claires par un nettoyage appuyé.

Examinons maintenant la composition. La Vierge à mi-corps, vêtue d'un manteau bleu, allaite l'Enfant Jésus qu'elle soutient de la main gauche. Elle est pré-

¹¹ Le tableau de la collection madrilène reprend le groupe central à la composition du Musée du Louvre, tandis que le paysage constitue une citation de celui du volet gauche du *Martyre de saint Hippolyte* de Dirk Bouts, achevé par Hugo van der Goes (Bruges, musée de la cathédrale Saint-Sauveur. Voir sur cette œuvre C. PÉRIER-D'IETEREN, avec l'assistance de V. Henderiks, *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005, pp. 344-357).



Fig. 5. Anonyme anversois (?), Vierge à l'Enfant (détail de la fig. 3).



Fig. 6. Anonyme anversois (?), Vierge à l'Enfant (détail de la fig. 3).

sentée frontalement, les yeux baissés et les cheveux tombant sur les épaules. Des petites flammes se détachant sur un fond doré entourent le haut du corps et la tête. Un cadre peint fictif aux contours gravés, porte dans sa gorge une inscription peinte en vert : $Ave \cdot regina \cdot celorum \cdot ave \cdot domina \cdot angelorum \cdot salve \cdot radix \cdot sancta \cdot ex \cdot qua \cdot mundo \cdot lux \cdot est \cdot orta \cdot (fig. 5). Ce cadre trilobé s'insère lui-même dans un encadrement de format rectangulaire dont le talus présente un second texte de couleur rouge : <math>Beata \cdot es \cdot maria \cdot qu[æ] \cdot omnium \cdot portasti / creatorem seculorum genuisti eum qui / te fecit et in eternum <math>p[er]manes \ Virgo$. Cette double inscription, identifiée par Didier Martens comme une antienne à la Vierge terminant l'Office du Bréviaire pendant le Carême pour la première, et un répons du Petit Office de la sainte Vierge pour la seconde 12 , est similaire à celle trouvée dans la plupart des versions connues.

Le modelé des carnations, quoique usé, est de qualité. Il présente des passages très fluides entre les plages d'ombres et de lumières (fig. 6). De même, l'exécution serrée des mains et des éléments décoratifs de la robe de la Vierge, comme la bordure raffinée de sa chemise, révèlent une certaine maîtrise du peintre dans le rendu des détails. Celle-ci est visible aussi dans l'exécution en glacis des pupilles, et les fins rehauts orangés qui bordent la partie inférieure de l'œil. Enfin, les ondulations des cheveux, peu retouchés là où ils se superposent au manteau bleu, sont rendues par de petits empâtements plus clairs, simulant le reflet de la lumière sur les boucles. Le peintre montre peu d'intérêt pour l'anatomie de Marie. Son expression intériorisée, ses yeux mi-clos, et sa bouche serrée lui confèrent néanmoins une certaine élégance.

Le style de l'œuvre étudiée se démarque des autres versions connues. Premièrement, une volumétrie plus affirmée de la Vierge dont la massivité corporelle s'oppose à la figure minuscule de son fils en grande partie cachée par le drapé. Ensuite, les transitions de passage de l'ombre à la lumière sont plus douces dans le modelé des carnations de Marie et l'écriture est moins graphique.

Quelles conclusions peut-on tirer de toutes ces observations ?

La réalisation d'une peinture à l'huile sur un support bois au sein d'une série de Vierge et Enfant peintes à la détrempe sur toile mérite réflexion. À ce jour, nous l'avons vu, seuls deux exemplaires de ce type sont connus. Ils incitent à proposer plusieurs hypothèses de travail. D'une part, le choix du type de support et de liant pourrait s'expliquer par une catégorisation de prix au sein de la production multiple d'œuvres de dévotion pour le marché libre. Les matériaux employés ne devaient cependant pas être l'unique raison du choix, l'effet brillant de la peinture à l'huile ou mat de celle à la détrempe jouait probablement aussi un rôle esthétique aux yeux de l'acquéreur, de même que la qualité d'exécution. Une composition à la mode pouvait ainsi être soit acquise sur le marché sous une forme standardisée, soit être commandée avec une exigence particulière de qualité dans le but de se démarquer d'une production de masse.

¹² MARTENS, op. cit. (1986), p. 395 et notes 7 et 8, p. 402.

Enfin, une dernière hypothèse mériterait d'être approfondie, à savoir celle de la fonction du tableau au sein de l'atelier de peintures. Ne s'agirait-il pas d'une œuvre de référence servant de modèle pour reproduire aisément une composition à succès ? Elle aurait alors été délibérément exécutée sur un support en bois, plus durable qu'un support en toile ¹³. La *Vierge et Enfant* ici étudiée serait-elle dès lors la version *princeps* destinée à être conservée dans l'atelier ? Étant donné l'usage de plusieurs variantes dans les schémas de composition de ces Vierge et Enfant, l'existence d'autres « versions modèles » sur panneau est plausible. Il reste toutefois à les découvrir afin de pouvoir confirmer cette hypothèse de travail.

Comme toujours dans le cadre d'étude portant sur la répétition de compositions appréciées, les hypothèses soulevées sont nombreuses. Pour vérifier leur bienfondé il est nécessaire de rassembler le plus grand nombre d'exemples comparables et, à défaut de documents d'archives, de s'aider des données fournies par l'étude matérielle des œuvres. C'est dans cette optique que la publication de ce petit panneau de *Vierge et Enfant* peut constituer un jalon important dans la recherche sur la production des peintures de dévotion et sur l'organisation des ateliers et du marché des œuvres d'art, notamment pour l'exportation de peintures brugeoises vers la péninsule ibérique ¹⁴.

¹³ Une hypothèse semblable a été émise concernant des peintures sur papier marouflées sur bois qui auraient servi de modèle dans l'atelier. Voir C. PÉRIER-D'IETEREN, *Un portrait peint à l'huile sur papier marouflé à attribuer au Maître des Portraits princiers*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 37, 2015, pp. 7-29 (particulièrement p. 20).

Nous remercions Valentine Henderiks pour sa relecture critique du manuscrit et ses suggestions judicieuses venues enrichir la recherche.

ARTUS QUELLINUS L'ANCIEN ET ERASMUS LE JEUNE : UN ÉCHANGE ARTISTIQUE *

WENDY FRÈRE

La famille Quellinus compte parmi les grandes dynasties d'artistes anversois du XVII^e siècle. Elle s'établit dès 1606 à Anvers avec à sa tête Erasmus l'Ancien (1584-1640)¹. Patriarche de la famille, il développe un atelier florissant en plein cœur du quartier des tailleurs de pierre, à la *Lombardenvest* dans le prolongement de la *Steenhouwersvest*² (fig. 1). Sa progéniture totalise onze enfants³, parmi lesquels on compte cinq figures majeures : Erasmus le Jeune, Artus l'Ancien, Cornelia, Hubertus et Catharina (fig. 2).

Erasmus le Jeune (1607-1678), fils aîné d'Erasmus l'Ancien, se destine au métier de peintre et sera suivi dans cette voie par son fils unique Jan Erasmus Quellinus (1634-1715). Le premier de ses deux frères, Artus l'Ancien (1609-1668), deviendra l'un des principaux sculpteurs flamands du Baroque tandis que le se-

^{*} Cet article a été rédigé à la suite d'une conférence donnée le 15 mars 2018 au Centre Rubenianum à Anvers, dans le cadre d'une journée d'étude consacrée à la figure d'Erasmus Quellinus le Jeune. Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Natacha Daubercy, Sara Lambeau, Géraldine Patigny, Dr. Valerie Herremans et Prof. Didier Martens pour leurs remarques avisées et leurs relectures.

¹ Les *Liggeren* mentionnent Erasmus l'Ancien inscrit comme maître à la gilde de Saint-Luc en 1606, ceci implique que la dynastie quellinienne, vraisemblablement originaire de la principauté de Liège, se serait établie peu de temps avant 1606 dans la cité scaldienne. Theodor LEVIN, « Handschriftliche Bemerkungen von Erasmus Quellinus », dans : *Zeitschrift für bildende Kunst*, 23, 1888, p. 137. Philip Felix ROMBOUTS, Theodoor VAN LERIUS, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, vol. 1, Anvers-La Haye, 1864-1876, pp. 435-436.

² Le *Gouden Leeuw* est le nom de la maison des Quellinus. Jean-Pierre DE BRUYN, « Pictor doctus, pictor Antverpiæ », dans : *Érasme Quellin dans le sillage de Rubens*, cat. d'exp., Cassel, Musée de Flandre, 2014, p. 24.

³ Il épouse, un peu avant 1606, Betje van Uden, alias Élisabeth, fille d'Artus van Uden, peintre de la cour royale d'Angleterre et sœur du peintre anversois Lucas van Uden. Th. LEVIN, *op. cit*, 1888, p. 137.

cond, Hubertus (1619-1687), exercera l'art du dessin et de la gravure. Quant aux deux sœurs cadettes, Cornelia et Catharina, elles épouseront respectivement Peter Verbruggen l'Ancien (1615-1686)⁴ et François de Saggere, deux sculpteurs qui seront des collaborateurs de grande valeur dans l'atelier Quellinus⁵.

Cette richesse artistique issue de la dynastie quellinienne ne s'arrête pas à la descendance directe d'Erasmus l'Ancien (fig. 2). En effet, il existe une branche parallèle dans l'arbre généalogique de la famille : Arnoldus Quellinus, frère ainé d'Erasmus I. Du mariage d'Arnoldus avec Maria Morren naît à Saint-Trond en 1625 Artus le Jeune (1625-1700)⁶. Très rapidement, celui-ci quitte sa ville natale pour rejoindre ses cousins afin d'intégrer l'atelier anversois. Il épouse en premières noces Anna-Maria Gabron, avec laquelle il aura six enfants dont deux deviendront des sculpteurs – Arnold (1653-1686) et Thomas (1661-1709).

La lignée des Quellinus se constitue donc essentiellement de sculpteurs mais pas de manière exclusive. Comme il a été indiqué, Erasmus le Jeune, Hubertus et Jan Erasmus ont opté pour la peinture et la gravure. Bien que plusieurs membres de la famille évoluent dans des domaines artistiques distincts, cela n'empêchera pas des rapprochements entre les frères Quellinus, Erasmus le Jeune et Artus l'Ancien. Le présent article tentera de mettre en exergue, au travers de plusieurs cas concrets, la relation fraternelle, quasi omniprésente dans la vie des deux maîtres. Il s'agit d'une première synthèse sur le sujet⁷.

À maintes reprises, les divers auteurs des XX^e et XXI^e siècles qui se sont penchés sur les Quellinus ont pu mettre en évidence les rapports entre les différents membres de la famille. Dès 1930, Juliane Gabriels publie une monographie sur Artus l'Ancien⁸. En plus d'aborder la carrière et la production artistique du maître, elle étudie notamment les liens intrafamiliaux chez les Quellinus. Elle cible toutefois davantage les corrélations entre les sculpteurs de la dynastie quellinienne. Quelques années auparavant, l'historien de l'art danois Viggo Thorlacius-Ussing dédie un ouvrage à Thomas Quellinus, fils d'Artus le Jeune, qui travailla environ dix-sept ans (ca 1690-1707) dans le royaume de Danemark⁹. L'auteur se concentre sur les sculpteurs du clan Quellinus et analyse leur réseau commun de commanditaires.

⁴ De ce mariage naîtront six enfants dont deux sculpteurs : Peter II Verbruggen et Hendrik-Frans Verbruggen.

⁵ Ces mariages endogamiques dans les familles d'artistes sont fréquents et dans le cas des Quellinus, ils permettent d'asseoir leur notoriété dans la cité scaldienne. Un autre exemple est celui de Jan Erasmus Quellinus qui épousera en 1706 Cornelia, fille de David Teniers, célèbre peintre flamand du XVII^e siècle et fondateur de l'Académie anversoise en 1663. J.-P. DE BRUYN, *op. cit.*, 2014, p. 20.

⁶ P.F. ROMBOUTS, Th. VAN LERIUS, op. cit., vol. 2, 1864-1876, p. 213.

⁷ Cet aspect de la recherche sera développé dans ma thèse de doctorat portant sur *Les sculpteurs Quellinus dans l'Europe du XVII^e siècle. Individualités artistiques, réseau professionnel et clientèle, sous la direction du Prof. Didier Martens et du Dr. Valerie Herremans à l'Université libre de Bruxelles.*

⁸ Juliane GABRIELS, Artus Quellien, de Oude « Kunstryck belthouwer », Anvers, 1930.

⁹ Viggo THORLACIUS-USSING, Billedhuggeren Thomas Quellinus, Copenhague, 1926.



Fig. 1. P. Verbiest, Plan de la ville d'Anvers, 1650.

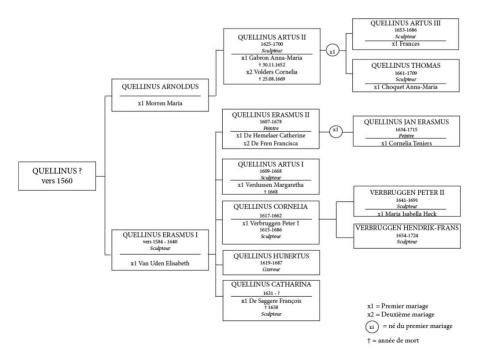


Fig. 2. Arbre généalogique de la famille Quellinus.

Il faut attendre la monographie, accompagnée d'un catalogue raisonné, sur le peintre Erasmus le Jeune ¹⁰ par Jean-Pierre De Bruyn en 1988 pour se rendre réellement compte des relations tangibles qui existent entre les deux frères, Erasmus II et Artus I. Le dernier éclaircissement sur ce suiet figure dans le catalogue d'exposition intitulé Érasme Quellin dans le sillage de Rubens 11 où, à nouveau. Jean-Pierre De Bruvn et Alain Jacobs s'interrogent dans leurs contributions respectives sur les échanges artistiques entre la sculpture et la peinture quelliniennes. Le premier parle d'une « connivence artistique » ¹² entre les deux frères. Une comparaison de leur production révèle de grandes similitudes dans le choix des sujets et des compositions. Une inspiration mutuelle semble donc envisageable. Le second auteur consacre son article à la présence de la sculpture dans l'œuvre peint d'Erasmus II. Il se demande si « le peintre subit [...] l'influence de son père et de son frère cadet ? Dans quel sens le chassé-croisé d'émulations et d'influences entre Erasmus II et Artus I s'est effectué? » ¹³ II relève les propos de Hans Vlieghe 14 expliquant l'apport du milieu familial de sculpteurs dans l'œuvre d'Erasmus le Jeune. Afin de répondre au mieux à sa problématique de départ, il poursuit sa démonstration et souligne les deux emprunts directs d'Erasmus à son frère cadet, en parlant de transpositions picturales de modèles sculptés 15. Pour finir, il mentionne, à l'instar des auteurs précédents, que les liens familiaux ont favorisé les échanges d'idées dans les différentes disciplines 16. Mais qu'en est-il exactement du degré d'affinités artistiques qui unit les deux frères ? Celui-ci se résume-t-il uniquement aux deux exemples généralement proposés par les chercheurs?

Seules deux années séparent Erasmus le Jeune et Artus l'Ancien. Alors que le premier se tourne vers la peinture, le second se forme à l'art de la sculpture dans l'atelier paternel. Bien qu'Erasmus II aurait été apprenti chez un certain Verhae-

¹⁰ Jean-Pierre DE BRUYN, Erasmus II Quellinus (1607-1678): De schilderijen met catalogue raisonné, Freren, 1988.

¹¹ Érasme Quellin dans le sillage de Rubens, cat. d'exp., Cassel, Musée de Flandre, 2014.

¹² J.-P. DE BRUYN, op. cit., 2014, p. 15.

¹³ Alain JACOBS, « La sculpture dans l'œuvre peint d'Érasme Quellin », dans : Érasme Quellin ... op. cit., 2014, pp. 27, 32.

Hans VLIEGHE, « Erasmus Quellinus der Jüngere und Italien », dans: Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium Wien 1993, Cologne, 1993, p. 217.

¹⁵ Les deux modèles sont, d'une part le relief représentant le *Jugement de Salomon* conservé dans la Salle du Tribunal du nouvel hôtel de ville d'Amsterdam – actuellement le palais royal – et, d'autre part, une terre cuite représentant la *Vierge à l'Enfant* conservée à Copenhague. A. JACOBS, *op. cit.*, 2014, pp. 27-30.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 34-35.

gen ¹⁷ avant de travailler aux côtés de Peter Paul Rubens, il est tout à fait probable qu'il ait eu une formation initiale dans le cercle familial ¹⁸. Ni l'un ni l'autre n'est inscrit dans les *Liggeren* comme apprentis d'Erasmus l'Ancien. Cela n'est pas surprenant puisque les enfants de maître obtenaient un prix préférentiel à l'inscription et n'étaient pas obligatoirement répertoriés dans les listes. Une fois maîtres, ils obtenaient le titre de *Wijnmeester* ¹⁹. Les deux frères auraient très certainement pu recevoir une brève formation commune de départ.

L'apprentissage

Erasmus II obtient le titre de *Wijnmeester*²⁰ en 1633-1634 à la gilde de Saint-Luc et épouse dans la foulée Catherine de Hemelaer. De cette union naquit en décembre 1634 Jan Erasmus Quellinus. Quant à Artus l'Ancien, il entame dès 1635 son périple vers la Ville éternelle. Il séjournera au total quatre années à Rome²¹. À la manière des artistes des XVI^e et XVII^e siècles qui entreprirent le voyage au-delà des Alpes, Artus I souhaitait manifestement étendre ses connaissances, étudier l'art de l'Antiquité mais également celui de ses contemporains italiens. Il entra en contact avec François du Quesnoy (1597-1643), qui « lui fit étudier avec zèle les académies antiques » ²². Il semble qu'au cours de son séjour, Artus l'Ancien intègre les milieux artistiques nécessaires au bon développement ultérieur de sa carrière. En effet, le fait qu'il fut, sous le pseudonyme

¹⁷ Dans sa biographie consacrée à Erasmus le Jeune, Marie-Louise Hairs retrace clairement les différentes hypothèses proposées au cours des siècles au sujet de la formation artistique d'Erasmus II. Dans un premier temps, les noms de Jean-Baptiste Verhaegen et Peter Paul Rubens ont été mis en avant. Très rapidement, Frans Jozef Peter van den Branden avait démontré qu'il était impossible pour Verhaegen d'être le maître d'Erasmus puisqu'il obtint sa maîtrise après celui-ci. Hairs propose donc qu'Erasmus le Jeune se soit formé au dessin chez son père et au maniement du pinceau dans l'atelier d'un certain Verhaegen ou Verhaecht (L'auteure se demande s'il ne s'agirait pas de Pierre Verhaecht, qui eut un élève en 1631-32 ?). Puis, une fois formé, l'Anversois serait devenu un proche collaborateur de Rubens. Marie-Louise HAIRS, *Dans le sillage de Rubens : les peintres d'histoire anversois au XVIIe siècle*, Liège, 1977, p. 121.

¹⁸ J.-P. DE BRUYN, op. cit., 1988, p. 22.

¹⁹ Selon la définition donnée par Marie-Louise Hairs, il s'agit d'un nouveau maître qui était lui-même fils de maître. Étant donné que l'inscription de ces derniers était gratuite, ils étaient uniquement conviés à offrir une simple « tournée » de vin. M.-L. HAIRS, *op. cit.*, 1977, p. 99 (note 7).

²⁰ P.F. ROMBOUTS, Th. VAN LERIUS, op. cit., vol. 2, 1864-1876, p. 47.

²¹ Pour des informations supplémentaires sur le périple d'Artus l'Ancien en Italie, voir : Joris VAN GASTEL, « A Fiammingo in Rome : Artus Quellinus and the Origins of the Northern Baroque Bust », dans : *The Rijksmuseum Bulletin*, 64, 2, 2016, pp. 121-138 ; Wendy FRÈRE, « Il se rendit à Rome : séjour et réseau professionnel du sculpteur Artus Quellinus dans la Cité éternelle », dans : *Faire carrière en Italie. Les artistes étrangers à Rome et à Venise au XVIIe siècle, Actes du colloque de Nantes 23-25 février 2018*, Presses Universitaires de Rennes, sous presse.

²² Joachim VON SANDRART, Teutsche Academie Der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nuremberg, 1675-1680 (éd. 1995), p. 351.

de *Corpus* ²³, membre des *Bentvueghels* ²⁴, association d'artistes itinérants principalement originaires du Nord, lui permit de tisser des liens d'amitiés avec plusieurs membres qu'il rencontra à moult reprises hors de Rome, comme le peintre hollandais Jan Asselijn (1610-1652) ²⁵. Ce voyage en Italie fut donc d'une importance capitale puisqu'il lui donna la possibilité, d'une part, d'étendre son réseau professionnel, élément bénéfique pour les autres membres de la famille Quellinus et, d'autre part, de ramener une pléthore de plâtres, terres cuites, etc. d'après des modèles antiques et des œuvres modernes.

La période anversoise simultanée d'Erasmus le jeune et d'Artus l'Ancien

Lorsqu'Artus l'Ancien rentre à Anvers en l'an 1639, les deux frères sont à nouveau réunis. Artus I travaille auprès de son père et peut pleinement jouir du réseau professionnel établi par ses aînés. Le 22 janvier 1640, Erasmus l'Ancien décède. Un mois plus tard, Artus paye six florins à la gilde et acquiert le titre de maître ²⁶. Il reprend immédiatement à son compte les commandes de son défunt père avec l'aide de Peter Verbruggen l'Ancien ²⁷. Quelques mois plus tard, le 30 mai 1640, Rubens trépasse. C'est une période charnière à Anvers puisque l'on assiste au passage d'une génération d'artistes à une nouvelle avec à sa tête les deux frères Quellinus. Désormais, Erasmus le Jeune apparaît comme un des successeurs directs de Rubens et jouera donc un rôle majeur en peinture. Artus l'Ancien tiendra le même rôle en sculpture. Par conséquent, le clan Quellinus devient, en moins de cinquante ans, une des familles artistiques anversoises phares du XVII^e siècle. Il est présent sur tous les fronts et les deux frères sont

²³ Au cours du rituel du baptême, les nouveaux membres de la *Bent* obtenaient un pseudonyme, appelé le *Bentname*. Celui-ci était choisi en fonction de l'aspect physique ou du caractère de la personne. Artus l'Ancien a été surnommé *Corpus*, très probablement en raison de sa forte corpulence. Arnold HOUBRAKEN, *De Groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, vol. 2, Amsterdam, 1719, p. 350 (note 21).

²⁴ La Schildersbent également dénommée les Bentvueghels – bande d'oiseaux – est une association d'artistes qui se réunissaient à maintes reprises dans les tavernes romaines, des lieux à l'allure « antique » tel que Santa Costanza pour célébrer diverses réjouissances. Pour des informations supplémentaires à ce sujet, voir les différentes publications qui s'y rapportent : Godefridus Johannes HOOGEWERFF, De Bentvueghels, La Haye, 1952 ; Henk VAN DE SCHOOR, « Bentvueghel Signatures in Santa Costanza in Rome », dans : Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, 38, 3, 1976, pp. 77-86 ; Judith VERBERNE, « The Bentvueghels (1620-1621-1720) in Rome. A portrait of the group and presentation of a new document », dans : Peter SCHATBORN, Drawn to Warmth: 17th-Century Dutch Artists in Italy, Amsterdam, 2001, pp. 22-32 ; Annick LEMOINE, « Sous les auspices de Bacchus. La Rome des bas-fonds, de Caravage aux Bentvueghels », dans : Les bas-fonds du Baroque. La Rome du vice et de la misère, cat. d'exp., Paris, Petit Palais, 2015, pp. 23-41 ; Suzanne BAVEREZ, La Schildersbent : un réseau d'artistes néerlandais à Rome au XVII* siècle (v. 1620-1720), Thèse en préparation à Paris Sciences et Lettres sous la direction du Prof. Michel Hochmann.

²⁵ Jan Asselijn, surnommé par les *Bentvueghels* « crabbetje » en raison de sa déformation physique, séjourna à Rome entre 1638 et 1642, dates auxquelles il aurait rencontré Artus l'Ancien. J. VERBERNE, *op. cit.*, 2001, p. 101; F. SCHOLTEN, *op. cit.*, 2010, p. 9.

²⁶ P.F. ROMBOUTS, Th. VAN LERIUS, op cit., vol. 2, 1864-1876, p. 121.

²⁷ J. GABRIELS, op. cit., 1930, p. 30.



Fig. 3. Erasmus II Quellinus, *Labore et Constantia*, 1640, huile sur toile, 140 x 120 cm, Anvers, Musée Plantin-Moretus, inv. 1991.GRO0007.1. (Source: J.-P. DE BRUYN, *op. cit.*, 2014, p. 17, fig. 2)

très actifs dans la vie culturelle anversoise, en particulier dans la gilde de Saint-Luc. En effet, dès 1643, ils intègrent ensemble la chambre de rhétorique *de Violieren* (les Giroflées)²⁸. Nous savons par une mention d'archives qu'Artus I assista à l'une des représentations dramatiques jouées par la chambre en compagnie de sa jeune épouse, Marguerite Verdussen, et d'Erasmus II²⁹. Ce dernier, qui avait obtenu à une date inconnue le titre de Maître en Philosophie³⁰, était un grand érudit qui témoignait d'un réel intérêt pour les Lettres. Il poussa dans cette voie son frère ainsi que tous les membres de sa famille.

Les années 1640-1650, sont habituellement appelées la « période anversoise » dans la carrière d'Artus l'Ancien. Durant cette période, l'artiste fait du développement de l'atelier familial sa priorité absolue. Il répond à des commandes diverses parmi lesquelles certaines sont communes à celles de son frère.

À la mort de Rubens, en 1640, Erasmus le Jeune devient en quelque sorte le dessinateur officiel de l'entreprise Plantin-Moretus, pour laquelle il réalisera une multitude de dessins mais également de tableaux. En septembre 1640, il peint, à la demande de Balthasar I Moretus (1574-1641), la devise de la famille

²⁸ Jan Baptist VAN DER STRAELEN, Geschiedenis der Antwerpsche rederykkamers, Anvers, 1854, p. 79.

²⁹ P.F. ROMBOUTS, Th. VAN LERIUS, *op. cit.*, vol. 2, 1864-1876, pp. 160-170.

³⁰ Cornelis DE BIE, Het gulden cabinet vande edel vry schilder const inhoudende den lof vande vermarste Schilders, Architecten, Beldthouwers ende Plaetsnyders, van dese eeuw, Lierre, 1661, p. 261. Ce diplôme universitaire permettra à Erasmus Quellinus le Jeune d'accéder au statut de pictor doctus, peintre érudit, capable d'entreprendre des peintures aux sujets divers relevant de l'histoire classique, de la Bible et de la mythologie. H. VLIEGHE, op. cit., 1993, p. 217.



Fig. 4. Artus I Quellinus, *Cartouche avec les armoiries Plantin-Moretus et la devise Labore et Constantia*, 1639, pierre, h. *ca* 100 cm, Anvers, Façade Musée Plantin-Moretus. (© Photo de l'auteure)



Fig. 5. Erasmus II Quellinus, *Portrait de Jan II Moretus*, 1642, huile sur toile, 65 x 50 cm, Anvers, Musée Plantin-Moretus. (Source: J.-P. DE BRUYN, *op. cit.*, 1988, p. 133, cat. 53)

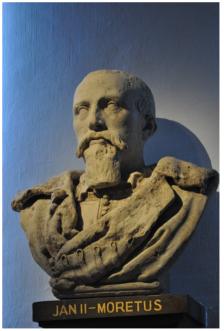


Fig. 6. Artus I Quellinus, *Buste de Jan II Moretus*, 1644, pierre, h. *ca* 50 cm, Anvers, Musée Plantin-Moretus. (© Photo de l'auteure)

Labore et Constantia (fig. 3)³¹. À peu près un an auparavant, le 12 août 1639, une quittance de 150 florins est versée à Artus, également de la part de Balthasar I Moretus, pour avoir exécuté le cartouche avec les armoiries ainsi que la devise familiale (fig. 4)³². Pour ce projet, les deux frères se sont inspirés de la composition de Rubens³³. Il s'agissait pour Erasmus II, et sans doute aussi pour Artus I, de leur première commande importante et de leur première collaboration. Les rapports avec la famille Plantin-Moretus seront intensifs tout au long de la carrière d'Erasmus le Jeune et seront encore d'actualité pour Artus l'Ancien en 1642 et en 1644. À la mort de son oncle, Balthasar II Moretus (1615-1674) reprend les rênes de l'entreprise familiale. En 1642, il commande à Erasmus II un portrait de son père Jan II Moretus³⁴ (fig. 5) et à Artus I le buste de son oncle Balthasar I Moretus³⁵. Deux ans plus tard, il fait à nouveau appel à Artus pour réaliser un buste de son père (fig. 6) mais également pour déplacer le cartouche de la maison de la rue Haute au Marché du Vendredi³⁶. Au total, les Quellinus exécuteront trois effigies posthumes.

Une deuxième possible collaboration des frères Quellinus entre 1640-1650 mérite d'être mentionnée ici : il s'agit de l'épitaphe de Jan Gaspar Gevartius qui ornait une des chapelles de la cathédrale Notre-Dame d'Anvers. Cas très particulier, l'épitaphe a, à une date inconnue ³⁷, disparu et n'est connue qu'à travers une gravure d'Adriaan Lommelin (1620-1673) exécutée d'après un dessin de Rubens (fig. 7).

³¹ Pour des informations supplémentaires sur l'œuvre, voir l'article de Maurits SABBE, « *Labore et Constantia* een schilderij van Erasmus Quellin », dans : *De Gulden passer*, 12, 1934, pp. 107-109.

³² Adi: 12 augusti 1639. Aen Quellinus steenhouwer, voor den passer met Labor et Constantia in steen gehouwen: fl. 150. Max ROOSES, Catalogue du Musée Plantin Moretus, Anvers, 1887, pp. 1-2 (note 1).

³³ Dans sa peinture, Erasmus le Jeune reprend clairement des éléments à Rubens. Pour le cartouche d'Artus, il est difficile de savoir si le sculpteur s'est inspiré d'un modèle gravé de Rubens, de son frère ou s'il est l'auteur de la composition. J. GABRIELS, *op. cit.*, 1930, p. 82.

³⁴ M.-L. HAIRS, op. cit., 1977, p. 101.

³⁵ 1642, 13 Maij. Betaelt aen N. (sic.) Quellinus beltsnijder voor het belt van oom saligher, op de plaets staende: fl. 59-10. Le buste se trouvait initialement dans la cour intérieure, façade est. M. ROOSES, op. cit., 1887, p. 48 (note 1).

³⁶ Mentions publiées par Max Rooses: 1644, 22 Novemb. Betaelt aen Artus Quellinus, belt-snijder voor het pourtraict van Monper saliger, ghestelt boven de deur van het comptor: fl. 60. Le buste se trouvait initialement dans le cour intérieure, façade ouest. Il fut déplacé dans la salle dite « Salle des Caractères » et remplacé par un moulage. Adi: 22 november 1644. Item betaelt aen Artus Quellinus voor het versetten en repareren van den passer van de Bonte Huyt op de mart: fl. 18. M. ROOSES, op. cit., 1887, pp. 2,61.

³⁷ Jacobus de Wit (1695-1754) décrit l'épitaphe en 1748 lorsque celle-ci est encore visible dans l'église. En 1841, le monument funéraire n'est déjà plus présent dans la cathédrale puisque Théodore van Lerius écrit « [...] j'ignore le sort qu'il [monument] a éprouvé ». Jacob DE WIT, *De kerken van Antwerpen (schilderijen, beeldhouwwerken, geschilderde glasramen, enz., in de XVIIIe eeuw [ca. 1748] beschreven door Jacobus de Wit) met aanteekeningen door J. de Bosschere en Grondplannen, uitg. door J. de Bosschere*, Anvers/La Haye, 1910, p. 20; Théodore VAN LERIUS, *Notre-Dame d'Anvers, avant la seconde invasion française en 1794*, Anvers, 1841, p. 20.



Fig. 7. Adriaan Lommelin, *Épitaphe de Jan Gaspar Gevartius*, après 1640, papier, 270 x 175 mm, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-46.302 (Rijksmuseum – Prentenkabinet)

Selon la littérature³⁸, il ne fait aucun doute que l'œuvre finale fut réalisée par Artus l'Ancien au retour de son voyage d'Italie³⁹. Cependant, les avis divergent quant à l'auteur du *disegno*⁴⁰. Bien que les étapes du processus ne soient pas parfaitement établies et que la participation d'Artus l'Ancien à ce projet ne relève que de suppositions d'auteurs depuis le XVIII^e siècle, le cas de Gevartius devait toutefois être cité dans le contexte des échanges artistiques entre les deux frères. Il s'agit également d'un second exemple où la figure de Rubens est centrale dans la relation fraternelle mais aussi où le réseau anversois d'Erasmus II joue un rôle important dans les commandes de sculptures associées à Artus I.

Au cours de cette période dite « anversoise », la présence de Rubens dans la sphère familiale quellinienne ne peut être niée, bien qu'elle soit difficile à déterminer précisément. Tout au long de sa carrière, Erasmus le Jeune sera à maintes reprises, voire régulièrement, comparé à Rubens. Il fait partie du groupe de peintres qui gravite directement autour de l'orbite rubénienne. En revanche, Artus l'Ancien, une fois qu'il quitte Anvers, semble plus facilement s'émanciper de cette figure phare. Des liens avec Rubens demeurent perceptibles dans sa production artistique mais ils apparaissent, de manière plus subtile, telle que la reprise de simples motifs ⁴¹. Ce dosage plus équilibré permet de dégager des rapprochements avec d'autres peintres, comme en particulier avec Erasmus le Jeune.

Les années 1646-1647 apparaissent comme une période de transition pour les deux frères Quellinus. Alors qu'Erasmus le Jeune séjourne en 1646 dans la

³⁸ Voir l'article de Frans BAUDOUIN, « Het epitaaf van Jan Gevaerts : een prent van Adriaan Lommelin, naar Peter Paul Rubens of naar Erasmus Quellin ? », dans : Francine DE NAVE (réd.), *Liber Amicorum Leon Voet*, Anvers, 1985, pp. 485-504 dédié au cas de la tombe de Jan Gaspar Gevartius. Voir également la littérature citée par l'auteur.

³⁹ Frans Baudouin propose l'intervalle de dates : 1637-1643. Nous suivons sa proposition mais diminuons l'écart de deux ans puisqu'Artus serait de retour à Anvers en 1639. Fr. BAUDOUIN, *op. cit.*, 1985, pp. 495, 504.

⁴⁰ Dans ce cas-ci, le terme de *disegno* est à prendre dans le sens de « création » et non pas uniquement dans le sens de « dessin ». À ce sujet, voir l'article de Valerie HERREMANS, « [...] il marmo si sia intenerito in vita [...] Rubens and Sculpture: a status quæstionis », dans : Charles BOSSU, Wouter BRACKE, Alain JACOBS, Sara LAMBEAU *et al.* (dirs.), *Alla Luce di Roma : i disegni scenografici di scultori fiamminghi e il Barocco romano*, cat. d'exp., Rome, Istituto Centrale per la Grafica, 2016, pp. 33-42. Frans Baudouin s'est attardé longuement sur la question et propose de considérer l'esquisse préliminaire comme l'œuvre de Peter Paul Rubens qui aurait été reprise par Erasmus Quellinus le Jeune. Fr. BAUDOUIN, *op. cit.*, 1985.

⁴¹ Nous avons constaté qu'Artus l'Ancien a repris le motif rubénien de Diane chasseresse dans la décoration sculpturale du nouvel hôtel de ville d'amsterdam. Il représente la déesse avec une robe mi-longue, le sein gauche dénudé, des sandales montantes, un croissant de lune sur le front et les cheveux attachés qui volent au vent. Le sculpteur emprunte des éléments dans l'œuvre de Rubens lorsque ceux-ci correspondent à ses besoins. Le motif de Diane est également utilisé par Erasmus le Jeune dans une œuvre de collaboration avec Jan Fyt : *Diane chasseresse avec des chiens de chasse et gibier mort, ca* 1650, huile sur toile, 79 x 116 cm, Berlin, Staatliche Museen, inv. 967.

principauté de Liège⁴², Artus l'Ancien se rend au début de l'année suivante à Amsterdam. L'un comme l'autre exécutent des commandes en dehors de leur ville natale et diffusent ainsi le nom familial au-delà des frontières anversoises.

Les retrouvailles à Amsterdam

En 1650, Artus l'Ancien quitte la cité scaldienne et s'installe à Amsterdam pour une période de quinze ans, jusqu'en 1665. Il est engagé comme chef de projet pour le décor sculptural du nouvel hôtel de ville 43. Sous les ordres de Jacob van Campen (1596-1657), Artus I réalise l'intégralité du programme sculptural. Il s'intègre pleinement dans la vie culturelle amstellodamoise⁴⁴, développe un atelier florissant et engage un nombre impressionnant d'apprentis pour mener à terme ce projet de grande envergure. En peu de temps, Artus l'Ancien devient l'un des sculpteurs les plus en vogue des Pays-Bas et accepte, en outre, des commandes pour des particuliers 45. Son succès à Amsterdam ne l'empêche toutefois pas de garder contact avec son atelier anversois et ses proches collaborateurs. Il n'hésitera pas à inclure trois membres de sa famille dans sa grande entreprise amstellodamoise: Artus le Jeune, Hubertus et Erasmus le Jeune, Au début des années 1650, Artus I semble avoir fait venir auprès de lui son jeune cousin Artus II, dont l'apport se situe essentiellement dans l'exécution de motifs décoratifs 46. Dès 1655, son frère cadet, Hubertus Quellinus, publie le premier des deux volumes de gravures consacrés au programme sculptural de l'hôtel de ville d'Amsterdam⁴⁷. Ces ouvrages sont d'une importance primordiale pour la diffusion de l'art des Quellinus à travers les pays européens 48. L'année sui-

⁴² Au sujet d'Erasmus le Jeune dans la principauté de Liège, voir l'article de Pierre-Yves KAI-RIS, « Précisions sur le séjour à Liège en 1646 du peintre anversois Érasme Quellin », dans : *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 86, 2017, pp. 317-330.

⁴³ Pour des informations supplémentaires sur la construction du nouvel hôtel de ville ainsi que son programme sculptural, voir Katherine FREMANTLE, *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht, 1959; Pieter VLAARDINGERBROEK, *Het paleis van de Republiek. Geschiedenis van het stadhuis van Amsterdam*, Zwolle, 2011.

⁴⁴ Artus l'Ancien semble avoir acquis le statut de citoyen bourgeois de la ville puisqu'il jouit pleinement des privilèges amstellodamois pendant quinze ans et intègre la gilde de Saint-Luc à Amsterdam. Une fois retourné à Anvers, il demandera par courrier aux magistrats de la ville à retrouver ses droits de bourgeoisie. Ceux-ci lui seront rendus sans grande difficulté. Voir J. GABRIELS, *op. cit.*, 1930 p. 39.

⁴⁵ Pour des informations supplémentaires sur Artus I et son activité à Amsterdam, voir Frits SCHOLTEN, *Artus Quellinus sculptor of Amsterdam*, Amsterdam, 2010.

⁴⁶ Serge LANDUYT, *De funeraire monumenten van Artus Quellinus de Jonge (1625-1700). Een kritische analyse van hun geschiedenis, iconografie en stijl*, mémoire de licence inédit présenté sous la direction du Prof. Guy Delmarcel, vol. 1, KULeuven, 1998, p. 19.

⁴⁷ Hubertus QUELLINUS, De voornaemste statuen ende ciraten van't konstryck Stadhuys van Amstelredam't meeste in marmer ghemaeckt door Artus Quellinus beelthouwer der voorseyde Stadt, geteeckent ende geetst door H. Quellinus, en wert gedruckt ten huyse van Artus Quellinus, 2vols., Amsterdam, 1655, 1663.

⁴⁸ Objet de notre thèse de doctorat en cours de préparation, à l'Université libre de Bruxelles.

vante, en 1656, Artus l'Ancien réussit à faire engager sur le projet de l'hôtel de ville Erasmus le Jeune ⁴⁹, pour décorer le plafond de la Salle dite de Moïse avec une *Allégorie de la ville d'Amsterdam* ⁵⁰.

La personnification de la ville (fig. 8) est représentée au centre de la composition sous les traits d'une Minerve assise sur l'aigle de Jupiter. Elle tient dans ses mains un bouclier et le caducée de Mercure, dieu du commerce. Elle est couronnée de laurier et accompagnée par la *Religion* reconnaissable par les tables de la loi. En dessous d'elle, flottant dans les nuages, sont représentées plusieurs allégories, dont des personnifications des arts. Ces figures sont entourées de têtes de chérubins ⁵¹. Erasmus II témoigne d'une grande prouesse technique puisqu'il réussit à intégrer une scène dans le compartiment central, relativement étroit d'une longue voûte en berceau ⁵². Le raccourci de la personnification d'Amsterdam est parfaitement maîtrisé. Le peintre arrive à se hisser au même rang que ses confrères du Nord tels Nicolas de Helt Stockade (1614-1669), Govert Flinck (1615-1660), Jan Gerritsz van Bronkhorst (1603-1661) et Ferdinand Bol (1616-1680). Outre le plafond de la Salle de Moïse, Erasmus le Jeune serait également l'auteur de six autres médaillons peints dans la salle des Échevins de l'hôtel de ville ⁵³.

La présence d'Eramus II à Amsterdam permet, à nouveau, de souligner l'importance du réseau quellinien. Son séjour dans la ville portuaire est facilité par son frère cadet qui dispose de tous les contacts nécessaires pour lui obtenir le contrat.

Quelques années auparavant, vers 1649, alors qu'Artus I se prépare à quitter Anvers pour Amsterdam, Erasmus le Jeune reçoit, par l'intermédiaire de Michel Le Blon (1587-1656), la commande d'un portrait de la reine Christine de

⁴⁹ Erasmus le Jeune semble être resté à Amsterdam un peu moins d'une année. En effet, en septembre 1656, il est de retour à Anvers et signe un contrat au nom de son frère pour la création de deux sculptures représentant *Saint Ignace de Loyola* et *Saint François-Xavier* pour l'église Saint-Charles Borromée. Voir à ce sujet Carl VAN DE VELDE, « Rubens, de gebroeders Quellin en de beelden van Sint-Ignatius en Sint-Franciscus in het koor van de Jezuïetenkerk te Antwerpen », dans : *Rubens and his world (Bijdragen – Études – Studies – Beiträge. Opgedragen aan Prof. Dr. Ir. R.-A. d'Hulst naar aanleiding van het Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de 16de en de 17de eeuw), Anvers, 1985, pp. 297-306.*

L'attribution à Erasmus Quellinus le Jeune est sans équivoque puisque l'œuvre est signée et datée en grandes capitales sur tout le long du bord inférieur : Erasmus Quellinus Invenit et Fecit A° 1656. Hans SCHNEIDER, « Erasmus Quellinus te Amsterdam », dans : Oud Holland, 42, 1925, p. 54.

⁵¹ Pour une analyse approfondie de l'iconographie de l'œuvre, voir H. SCHNEIDER, op. cit., 1925, pp. 54-57; J.-P. DE BRUYN, op. cit., 1988, p. 229 (cat. 180). Dans son article, Hans Schneider a également démontré que le Louvre possédait un projet dessiné à la plume et au lavis de cette Al-légorie.

⁵² M.-L. HAIRS, op. cit., 1970, p. 107.

⁵³ Il est impossible aujourd'hui d'analyser ces œuvres car elles ont été entièrement repeintes en 1747 par Jan Engelbrechts. Par ailleurs, plusieurs *Allégorie* peintes dans la Salle du Trône, anciennement la Salle des Échevins, étaient attribuées à Quellinus le Jeune. J.-P. DE BRUYN, *op. cit.*, 1988, p. 229; M.-L. HAIRS, *op. cit.*, 1977, p. 107 (note 64).





Fig. 8. Erasmus II Quellinus, *Personnification de la ville d'Amsterdam*, 1656, plafond peint, 1300 x 500 cm, Amsterdam, Palais royal – Mozeszaal. (Source: *Érasme Quellin dans le sillage de Rubens*, cat. d'exp., Cassel, Musée de Flandre, 2014, p. 146)

Fig. 9. Artus I Quellinus, *Jugement de Salomon*, 1653, marbre de Carrare, Amsterdam, Palais royal – Vierschaar. (© Photo de l'auteure)

Suède. Ce Michel Le Blon est réputé pour son activité de marchand d'art au service de la reine, mais également d'acquéreurs suédois privés ⁵⁴. Au cours de ses nombreux voyages en Italie, dans les Pays-Bas et en Flandre, il avait, en 1647, rencontré Artus l'Ancien avec lequel il semble avoir sympathisé. Grâce aux recommandations de Le Blon auprès des bourgmestres amstellodamois, Artus l'Ancien obtient plus facilement la commande de l'hôtel de ville. Le Blon avait très certainement eu de bons échos au sujet d'Artus à travers son cousin Joachim von Sandrart, qui avait dû croiser le Flamand lors de son périple transalpin. Par ailleurs, le défi de l'Anversois fut relevé, puisque ses objectifs premiers en quittant sa ville natale étaient d'établir de nouveaux contacts solides et de se créer une nouvelle clientèle.

⁵⁴ Karl Erik STENEBERG, «Le Blon, Quellinus, Millich and The Swedish Court "Parnassus" », dans: *Queen Christina of Sweden. Documents and studies*, Stockholm, 1966, p. 332.

Même si la rencontre de 1647 entre Le Blon et Quellinus fut très brève, elle semble avoir été de haute qualité et a perduré. Il n'est donc pas surprenant que, dans une lettre datée de septembre 1649, Le Blon explique qu'après son passage à Amsterdam, il s'est rendu à Anvers et à Bruxelles. Dans la Cité scaldienne, il commande quatre esquisses peintes représentant la reine Christine, dont deux furent réalisées par Erasmus Quellinus le Jeune 55. Il écrit 56 : « Je ratends quatre inventions ou *schetsen* que j'ay fait peindre à Anvers pour joiyndre au pourtraits de V. Mté que Mr. Falck a envie de graver, deux du frère de Kvellinus et deux autres du Sr. Boekhorst [...] ». La mention « deux du frère de Kvellinus » interpelle. En effet, Le Blon parle d'Erasmus II à travers son frère cadet Artus I. Le marchand d'art semble avoir davantage connu Artus l'Ancien – de même que la reine – et aurait alors choisi cette appellation afin d'éviter les malentendus.

Une fois encore, le réseau européen des Quellinus, initié par Artus I, porte ses fruits et permet à la famille d'obtenir de prestigieuses commandes et ainsi de diffuser pleinement l'art familial dans l'Europe entière.

La distance géographique qui sépare les deux frères n'apparaît pas un obstacle. Au contraire, les similitudes relevées dans leurs productions restent d'actualité, bien que l'un et l'autre s'épanouissent dans deux villes différentes. Dans ce contexte, le cas du *Jugement de Salomon* constitue un bel exemple. Erasmus II de même qu'Artus I ont chacun exécuté une œuvre reprenant cette iconographie et dont la composition est similaire. Cet exemple a fait couler beaucoup d'encre puisque les auteurs se sont donné pour tâche d'identifier le modèle initial issu du sculpteur ou du peintre.

En 1653, le relief en marbre d'Artus l'Ancien représentant le *Jugement de Salo-mon* (fig. 9) est placé sur le mur du fond de la salle du Tribunal ⁵⁷, face à la place du Dam, entre deux autres reliefs illustrant, à gauche, le *Jugement de Zaleucos* et, à droite, le *Jugement de Brutus*. Avant leur exécution finale en marbre de Carrare, des modèles en terre cuite pour les trois reliefs ont été réalisés entre 1651 et 1652 ⁵⁸.

Le Roi Salomon est représenté assis sur un trône reposant sur cinq marches flanquées de lions. Le dossier du trône a pris la forme d'une niche ornée d'une conque et se mêle à l'architecture de l'arrière-plan. L'ensemble est surmonté d'une lourde tenture. Salomon s'incline vers l'avant, s'appuie de la main gauche sur l'accoudoir de son trône et, par son geste de la main droite, dans laquelle

⁵⁵ *Ibid.*, p. 336.

 $^{^{56}}$ Cécile LAFFON, « 2.1. Christine, reine de Suède, en Minerve », dans : Érasme Quellin ... op. cit., 2014, p. 104.

⁵⁷ Pour des informations complémentaires sur la Salle du Tribunal, voir l'article de Katherine FREMANTLE, « The Open Vierschaar of Amsterdam's Seventeenth-century Town Hall as a Setting for the City's Justice », dans : *Oud Holland*, 77, 3, 1962, pp. 206-227; 229-234.

⁵⁸ Ces trois terres cuites sont conservées pour deux d'entre elles au Rijksmuseum tandis que le *Jugement de Salomon* est actuellement dans les réserves du Musée d'Histoire de la ville d'Amsterdam.



Fig. 10. Jacob de Formentrou, Erasmus II Quellinus, *Cabinet d'art*, 1659, huile sur toile, 75 x 112 cm, Windsor Castle, Royal Collection Trust, inv. RCIN 404084. (Royal Collection Trust / © Her Majesty Oueen Elizabeth II 2018)

il tient le sceptre, il donne l'ordre au bourreau de couper l'enfant en deux. Le bourreau est représenté à l'extrême droite du relief. Il regarde le roi, dans l'attente du jugement. Dans sa main droite, derrière sa tête, il tient l'épée prête à frapper et, avec sa main gauche, il soulève l'enfant vivant par un pied. Derrière lui, un chien semble participer à la scène. Au premier plan, la vraie mère, de dos, implore à genou le roi et cherche à protéger son fils en l'enserrant de ses deux bras. Derrière elle, couché sur le sol, se trouve le second enfant mort. À gauche, sa mère est représentée debout et de trois-quarts. Elle tente d'agripper avec sa main gauche l'autre jeune femme et, de sa main droite, tient un pan de sa robe. À l'arrière-plan, côté gauche, on retrouve les officiers du roi dont l'un se saisit la barbe, comme s'il méditait sur la sentence que Salomon vient de prononcer.

À une date inconnue, Erasmus le Jeune réalise également un *Jugement de Salomon*. Cette peinture, aujourd'hui disparue, est uniquement connue grâce à son insertion dans un cabinet d'amateurs, réalisé en collaboration avec Jacob de Formentrou (vers 1620-1679)⁵⁹. Au-dessus de la cheminée, au centre de la composition, trône la scène du jugement (fig. 10). Ce tableau, actuellement conservé dans la collection de Windsor Castle, est daté de 1659. Selon Hans Vlieghe, Erasmus le Jeune aurait réalisé une copie quasi exacte du célèbre relief am-

⁵⁹ Cette peinture a fait l'objet d'une analyse approfondie par Hannelore MAGNUS, « Schilders, connoisseurs en hun (Salomons)oordeel. Het Schilderijenkabinet (1659) van Jacob de Formentrou en Erasmus II Quellinus », dans : *De Zeventiende Eeuw*, 28, 1, 2012, pp. 40-65.

stellodamois ⁶⁰. Il sera suivi par Alain Jacobs qui ajoute l'intention du peintre de rendre hommage au talent de son jeune frère. L'auteur explique toutefois qu'Erasmus II s'écarte de la composition de celui-ci par plusieurs aspects, notamment dans le cadre architectural et les attitudes des personnages, moins soumis à un principe de frontalité. Il termine sa démonstration en indiquant que « si le modèle de composition est à trouver chez Artus, on est ici confronté à deux univers distincts » ⁶¹.

Même si l'on part effectivement du principe qu'Artus I serait l'auteur du modèle initial, on remarque qu'il a eu plusieurs exemples à portée de la main. En effet en 1547, Frans Floris (1517-1570) peint un Jugement de Salomon pour la salle de Justice de l'hôtel de ville d'Anvers et un siècle plus tard, c'est Peter Paul Rubens qui réalise une peinture de même thème pour l'hôtel de ville de Bruxelles 62. Cette peinture fut détruite suite au bombardement de la ville par les troupes françaises en 1695. Elle est uniquement connue par des descriptions, par une copie conservée au musée de Copenhague 63 et par une gravure de Boëtius Adamsz, Bolswert (1580-1633). Il est clair que cette œuvre fut la principale source d'inspiration pour Artus l'Ancien puisque l'on retrouve dans le relief sculpté plusieurs éléments clefs provenant de la peinture : le trône surélevé, flanqué de deux lions et dont le dossier se transforme en niche dans laquelle est insérée une conque, la tenture qui retombe au-dessus du trône, la mère agenouillée et représentée de dos, le bourreau à la gauche du roi prêt à appliquer la sentence, le chien aux pieds de l'exécuteur et l'officier à la droite de Salomon se tenant la barbe. Comme l'a justement souligné Katherine Fremantle, les personnages sont vêtus suivant la mode des Pays-Bas méridionaux des XVIe et XVIIe siècles ⁶⁴. Cependant, le sculpteur se détache de l'Anversois en optant pour une vue de face de la scène et en modifiant quelques éléments de la composition. Il place les deux mères au premier-plan et crée une interaction entre elles. Il privilégie une composition triangulaire dans laquelle la figure de Salomon domine. De cette manière, il accentue l'idée que le roi hébreu reçoit sa sagesse de Dieu et qu'il se place au-dessus des passions humaines. Le sculpteur emprunte des éléments à son frère aîné, comme la cascade de lions présente dans le Roi Salomon recevant la reine de Saba, une œuvre datée de 1650 et conservée à Vaduz 65.

Les modèles employés par Artus circulent entre les Pays-Bas méridionaux et septentrionaux et permettent de cette manière au sculpteur de proposer une œuvre de synthèse. Il faut toutefois rester prudent car le manque d'information

⁶⁰ H. VLIEGHE, op. cit., 1993, p. 218.

⁶¹ A. JACOBS, op. cit., 2014, p. 28.

⁶² Georges MARTYN, « *Exempla iustitiæ*: inspiring examples », dans: *The Art of Law. Three centuries of Justice depicted*, cat. d'exp., Bruges, Groeningemuseum, 2016, pp. 39-41.

http://www.smk.dk/udforsk-kunsten/soeg-i-smk/#/detail/KMSsp185 (Consulté le 7 juin 2018)

⁶⁴ K. Fremantle, op. cit., 1959, p. 162.

⁶⁵ Erasmus Quellinus, Le *Roi Salomon et la reine de Saba*, 150 x 238 cm, Vaduz, Gemäldesammlungen der Fürsten von Liechtenstein, inv. 90.

au sujet du tableau perdu d'Erasmus II ne permet pas d'être catégorique en ce qui concerne l'inventeur de la composition. On peut simplement conclure qu'il y a eu une interaction indéniable entre les deux Quellinus.

L'omniprésence de la sculpture dans l'œuvre peint d'Erasmus le Jeune : le cas des guirlandes de fleurs ⁶⁶

Comme l'a judicieusement démontré Alain Jacobs 67, les petites peintures de dévotion représentant des niches ornées de statues monochromes et ceintes de guirlandes de fleurs sont l'un des témoins les plus révélateurs de l'influence de la sculpture dans l'œuvre peint d'Erasmus le Jeune. Juliane Gabriels envisageait déjà en 1930 qu'Erasmus II ait réalisé ses grisailles à partir de modèles d'Artus I⁶⁸. Ce type de composition dans lequel les sculptures peintes contrastent avec le décor floral suscite un véritable engouement auprès de la clientèle. On observe des collaborations entre Erasmus et plusieurs peintres de renom, tels Daniel Seghers (1590-1661) et Jan Philips van Thielen (1618-1667). Sur les dix peintures à grisailles attribuées avec certitude à Erasmus le jeune, la Guirlande de fleurs avec l'Immaculée Conception⁶⁹ datée de 1651 et la Guirlande de fleurs avec la Charité⁷⁰ datée de 1652 retiennent l'attention. Il s'agit des deux exemples clefs témoignant de l'affinité artistique entre les deux frères. Ces petites toiles sont en réalité des pendants et résultent d'une collaboration entre Erasmus II Quellinus et Jan Philips van Thielen⁷¹. Dans le premier cas, l'Immaculée Conception d'Erasmus est comparable à celle sculptée par son frè-

Le présent article n'a pas pour prétention de proposer une nouvelle analyse des guirlandes de fleurs dans la production d'Erasmus le Jeune. Cet exemple est cité et uniquement employé dans le cadre de l'étude des échanges entre les deux frères Quellinus. En effet, étant d'une importance singulière dans l'œuvre d'Erasmus le Jeune, il ne peut être écarté de notre analyse. Toutefois, il ne sera pas développé. Pour de plus amples informations à ce sujet J.-P. DE BRUYN, *op. cit.*, 1988 et A. JACOBS, *op. cit.*, 2014 ainsi que les notices 2.5 à 2.12 (pp. 112-127) dans le catalogue du Musée de Flandre de Cassel (2014).

⁶⁷ Voir la partie « guirlandes de fleurs » dans l'article d'A. JACOBS, *op. cit.*, 2014, pp. 29-32.

⁶⁸ J. GABRIELS, op. cit., 1930, p. 170.

⁶⁹ Erasmus Quellinus, Jan Philips van Thielen, Guirlande de fleurs avec l'Immaculée Conception, 1651, huile sur toile, 156 x 123, 5 cm, Mannheim, Städtisches Reiss-Museum, inv. 283. Voir, Érasme Quellin ... op. cit., 2014, p. 121.

The Erasmus Quellinus, Jan Philips van Thielen, *Guirlande de fleurs avec la Charité*, 1652, huile sur toile, 154 x 123 cm, Mannheim, Städtisches Reiss-Museum, inv. 282. Contrairement à ce que l'on peut lire dans la plupart des publications, il ne s'agit pas d'une représentation de la Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste mais bien d'une *Charité* comme l'indique la présence d'un troisième enfant monté sur les épaules de la figure féminine. Cette allégorie de la Charité comporte toutefois une dimension christique : l'un des enfants, tenant une pomme, rappelle l'Enfant Jésus ; un autre, vu de profil, évoque saint Jean-Baptiste.

⁷¹ Chacune des deux œuvres a été signée et datée par les deux peintres.

re ⁷². Étant donné la fréquence de ce thème dans l'œuvre du peintre ⁷³, il n'est pas impossible que le chassé-croisé d'inspiration se soit toutefois fait du peintre au sculpteur et non l'inverse. En revanche, pour le second cas, les auteurs n'ont aucun doute sur le fait que le peintre a réalisé une copie quasi conforme de la *Vierge à l'Enfant* de son frère cadet, conservée au Statens Museum for Kunst à Copenhague (figs. 11-12). Les deux compositions concordent jusque dans les détails : l'attitude de la femme, la position de ses mains et de ses pieds, les plis de sa robe et ceux du drap avec lequel elle porte l'enfant ainsi que les bourrelets sur la cuisse droite de ce dernier. De tels détails dans la peinture montrent une observation très attentive de la part d'Erasmus II. En outre, il ne se contente pas de reproduire simplement les attitudes des figures, il place les saillies et les creux de la même façon que dans l'œuvre sculptée. On peut voir, dans cette coïncidence, une preuve supplémentaire de ce que la sculpture a bien servi de modèle à la peinture.

On le constate : Erasmus le Jeune témoigne d'un réel intérêt pour la sculpture de son frère cadet. Tout au long de sa carrière, il montre une certaine sensibilité pour cet art qu'il connaissait par son milieu familial. Dans les grisailles, il maîtrise complètement les deux aspects de sa formation initiale : peinture et sculpture. Ce genre pictural constitue « une extraordinaire porte d'entrée pour appréhender des représentations en trois dimensions » ⁷⁴.

L'hommage d'Erasmus le Jeune à Artus l'Ancien

Lorsque le 23 août 1668, Artus l'Ancien décède à Anvers à l'âge de 59 ans sans progéniture, il lègue la majorité de son fond d'atelier à son frère aîné, Erasmus le Jeune, et l'intégralité de ses dessins et de ses estampes à son neveu, Jan Erasmus Quellinus⁷⁵. Il s'agit d'un fond d'atelier fort riche. En effet, de son voyage aux bords du Tibre, Artus a pu ramener avec lui une pléthore de petites statuettes en terre cuite, en cire et en plâtre d'après des modèles antiques et modernes, notamment les statues de François du Quesnoy. Ces modèles, Artus I les a probablement achetés, reçus, voire réalisés lui-même. Son inventaire des biens après décès n'ayant jusqu'ici jamais été découvert, c'est celui d'Erasmus le Jeune dressé entre 1678 et 1679 qui permet de connaître l'étendue de la richesse

⁷² Jean-Pierre DE BRUYN, « 2.9. Guirlande de fleurs avec l'Immaculée Conception », dans : Érasme Quellin ... op. cit., 2014, p. 120 compare l'Immaculée Conception de la peinture et de la sculpture en faisant référence à J. GABRIELS, op. cit., 1930, p. 92-94. Cependant, la sculpture n'a pas pu être attribuée avec certitude à Artus l'Ancien. Placée au sommet d'une colonne sur le Paardenmarkt, elle fut brisée et ensuite restaurée par le sculpteur Gerrit.

⁷³ Jean-Pierre De Bruyn a dénombré une quinzaine de peintures illustrant ce thème dans la production d'Erasmus le Jeune. Voir J.-P. DE BRUYN, « 2.9. Guirlande de fleurs avec l'Immaculée Conception », dans : *Érasme Quellin ... op. cit.*, 2014, p. 120.

⁷⁴ Sandrine VÉZILIER-DUSSART, « 2.6. Guirlande de fleurs avec la Vierge à l'Enfant et le petit saint Jean-Baptiste », dans : *Érasme Quellin ... op. cit.*, 2014, p. 114.

⁷⁵ J. GABRIELS, op. cit., 1930, p. 64.



Fig. 11. Erasmus II Quellinus, Jan Philips van Thielen, *Guirlande de fleurs avec la Charité*, 1652, Huile sur toile, 154 x 123 cm, Mannheim, Städtisches Reiss-Museum, inv. 282. (Source : *Érasme Quellin dans le sillage de Rubens*, cat. d'exp., Cassel, Musée de Flandre, 2014, p. 115)



Fig. 12. Artus I Quellinus, *Vierge à l'Enfant*, terre cuite, h. 31, 5 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst, inv. KMS5508. (Statens Museum for Kunst)



Fig. 13. Erasmus II Quellinus, Jan I van Kessel, *Europe*, vers 1665/1670, Huile sur cuivre, 48 x 36,8 cm, Kontich, collection privée. (Source : *Érasme Quellin dans le sillage de Rubens*, cat. d'exp., Cassel, Musée de Flandre, 2014, p. 145)



Fig. 13bis. Erasmus II Quellinus, Jan I van Kessel, *Europe (détail)*, vers 1665/1670, Huile sur cuivre, 48 x 36,8 cm, Kontich, collection privée. (Source: *Érasme Quellin dans le sillage de Rubens*, cat. d'exp., Cassel, Musée de Flandre, 2014, p. 145)

matérielle des Quellinus 76.

Pendant environ une dizaine d'années, Erasmus II continue d'employer les modèles de son frère après son décès : des figures antiques d'Hercule, Mars, Vénus, Bacchus, Junon, Cléopâtre, des figures animalières mais également des bustes, des *putti*, des parties de membres du corps humain, des *bozzetti*, etc. Il possède un large panel d'objets qu'il peut, à sa guise, utiliser dans ses compositions.

À la fin des années 1660, Erasmus Quellinus le Jeune, en collaboration avec Jan van Kessel l'Ancien (1626-1679), exécute vraisemblablement une série de quatre panneaux représentant les allégories des continents : l'*Europe*, l'*Amérique*, l'*Asie* et l'*Afrique*⁷⁷. Alors qu'il n'existe à ce jour aucune preuve qui puisse attester que ces quatre peintures formaient initialement un ensemble, leur composition est similaire. Les personnifications sont représentées en grisaille dans un cadre mouluré et doré, lui-même placé au centre de la composition et suspendu à des anneaux par du lierre et/ou des rubans. Autour des cadres sont disposés de manière réfléchie et ordonnée des objets hétéroclites en lien avec le continent dépeint.

⁷⁶ L'inventaire des biens après décès d'Erasmus le Jeune a été retranscrit par Jean DÉNUCÉ, Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst II: Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert, Anvers, 1932, pp. 272-296 et par Éric DUVERGER, Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw (Fontes Historiæ Artis Neerlandicæ, I), 10 (1674-1680), Bruxelles, 1999, pp. 347-374.

⁷⁷ Seules les peintures représentant l'*Europe*, l'*Asie* et l'*Amérique* sont conservées. La première se trouve dans une collection privée en Belgique. Les deux autres à Milan à la *Pinacoteca del Castello Sforzesco*. L'*Afrique* est manquante. Baptiste RIGAUX, « 3.8. Europe », dans : Érasme Quellin ... op. cit., 2014, pp. 144-145.

L'Europe est représentée à mi-corps, tournée légèrement de trois-quarts et le visage de face observant le spectateur (fig. 13). Elle porte une couronne et est vêtue d'une tunique et d'un manteau épais fermé par un mors circulaire. La main droite, tenant un sceptre, s'appuie sur la main gauche, elle-même posée sur un globe indiquant l'emprise de l'Europe sur le monde. De part et d'autre du cartouche, on retrouve divers objets en relation avec l'Église comme la tiare papale, un galero cardinalice, un crucifix et un calice surmonté de l'hostie ornée du Christ en croix. D'autres éléments font par ailleurs directement référence à l'homme et à certains de ses vices tels que le jeu et la gourmandise. En outre, on retrouve des objets plutôt liés à l'art, à la musique et à la guerre 78.

Dans cette surcharge décorative, les deux peintres ont chacun honoré une personne qui leur est chère. Ainsi, Jan I van Kessel décide de reproduire une des pages du Gulden Cabinet de Cornelis de Bie avec le portrait d'Anthony van Leven, grand érudit et collectionneur qui joua un rôle important dans la vie du peintre ⁷⁹. Quant à Erasmus le Jeune, il semble avoir voulu rendre un hommage particulier à son jeune frère tout juste décédé. À droite du cartouche, on retrouve, outre un nu antique de dos, un marteau et une équerre qui rappellent clairement les outils du sculpteur. Il faut également signaler ici la présence d'un portrait d'Artus l'Ancien, apparemment gravé sur une plaque de cuivre. À l'instar de celui de Van Leven, celui d'Artus s'inspire manifestement de l'effigie gravée contenue dans le même ouvrage de De Bie (fig. 14). Derrière la plaque, on aperçoit un buste sculpté. Une identification avec Artus I a déjà été proposée 80. Cependant, la physionomie évoque celle du buste du Marquis Luis de Caracena (fig. 15) exécuté en 1664 par Artus⁸¹. La présence de ce buste plutôt que d'un portrait posthume d'Artus l'Ancien paraît plausible. En effet, l'inventaire de 1678 atteste qu'Erasmus le Jeune possédait un bozzetto de ce buste réalisé par son frère 82. Erasmus ayant ce modèle à portée de la main, pouvait l'employer comme il lui plaît dans ses peintures. L'hommage à son frère est donc bel et bien présent avec un certain degré de subtilité 83.

⁷⁸ Nous invitons le lecteur à prendre connaissance de l'*ekphrasis* de Baptiste Rigaux qui propose une analyse intéressante des différents objets qui entourent l'allégorie. *Ibid.*, pp. 144-145.

⁷⁹ Nadia BAADJ, *Jan van Kessel I (1626-79)*. Crafting a Natural History of Art in Early Modern Antwerp, Londres/Turnhout, 2016, p. 65

⁸⁰ Jean-Pierre DE BRUYN, « Erasmus II Quellinus (1607-1678): Addenda en Corrigenda I », dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Anvers, 1990, p. 330; B. RI-GAUX, *op. cit.*, 2014, p. 144; N. BAADJ, *op. cit.*, 2016, p. 65.

⁸¹ Le buste a été commandé par la gilde de Saint-Luc à Artus l'Ancien en guise de remerciement au Gouverneur des Pays-Bas espagnol pour son implication dans la création de l'Académie d'Anvers. Actuellement, il est conservé au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers sous le numéro d'inventaire 701

⁸² Dans l'inventaire, il est indiqué : « Marcquis Carracena geboetseert scheijtse van Artus Quellinus ». E. DUVERGER, op. cit., 1999, p. 355.

⁸³ Les auteurs qui ont analysé l'œuvre concordent sur le fait, que dans cette peinture, Erasmus le Jeune a voulu faire un clin d'œil à son frère cadet. Toutefois, les avis divergent quant à la manière de rendre cet hommage. Certains ont privilégié l'hypothèse du buste représentant Artus l'Ancien





Fig. 14. Richard Collin, *Portrait d'Artus Quellinus l'Ancien*, estampe du *Gulden Cabinet*. (Photo Wikimedia)

Fig. 15. Artus I Quellinus, *Buste du marquis de Caracena*, marbre, h. 98 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 701. (© KIK-IRPA, Bruxelles)

En guise de conclusion

La « connivence artistique »⁸⁴ entre Erasmus le Jeune et Artus l'Ancien est indéniable et apparaît d'une importance capitale pour l'entreprise familiale. La famille Quellinus est un clan dans lequel les influences sont réciproques et mutuelles. Elle crée autour d'elle un large réseau de commanditaires européens, tout en assurant une haute qualité de travail grâce à un savoir-faire en partie collectif⁸⁵. En effet, elle compte dans ses rangs sculpteurs, peintres et graveurs.

alors que d'autres ont, outre l'identification de ce buste, proposé un lien avec l'évêque Ambroise Capello dont Artus aurait exécuté le monument funéraire. Dans la partie supérieure de la peinture, la *Vulgate* est ouverte à la page citant l'évêque. Cette citation et le buste auraient un objectif commun : celui de remémorer Artus l'Ancien. Cependant, cette proposition n'est pas convaincante puisque le véritable auteur de la tombe d'Ambroise Capello est Artus le Jeune et non son cousin homonyme. Les confusions entre les deux Artus sont assez courantes. Voir sur le monument, qui se trouve actuellement dans le déambulatoire de la cathédrale Notre-Dame d'Anvers, numéro d'objet IRPA : 86946.

⁸⁴ J.-P. DE BRUYN, op. cit., 2014, p. 15.

⁸⁵ Valerie HERREMANS, « Mingling with artless crafts: the corporative context of Antwerp sculpture after 1585 », dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 2012, p. 148.

Elle peut donc faire appel, pour chaque étape de la création, à l'un des membres de la lignée. Elle proposait ainsi un produit entièrement « Quellinus », apparaissant comme une marque apposée, un véritable label aux yeux de la clientèle.

Alors qu'Erasmus le Jeune opte pour le métier de peintre, Artus l'Ancien suit les traces de son père et devient sculpteur. Ces différences professionnelles n'empêcheront en aucun cas la collaboration entre les deux frères que seulement deux années séparent. Ils semblent liés comme les doigts de la main. Erasmus II obtient la maîtrise à la gilde anversoise de Saint-Luc en 1634-1635 tandis qu'Artus I entreprend son périple en Italie. Il n'est pas improbable que ce voyage fût prévu pour les deux mais la naissance de Jan Erasmus Quellinus en 1634 aurait pu changer leurs plans initiaux. Quoi qu'il en soit, ce séjour fut aussi bénéfique pour Artus que pour Erasmus. En effet, la connaissance acquise par le sculpteur dans la Ville éternelle a également été assimilée par le peintre grâce aux innombrables modèles ramenés par son frère cadet. Par ailleurs, étant un proche collaborateur de Rubens, Erasmus le Jeune pouvait déjà, bien avant le retour d'Artus I, profiter d'un riche répertoire d'œuvres. L'intégralité de la production artistique d'Erasmus II est imprégnée de connotations italiennes alors que celui-ci n'a jamais foulé le sol de la Péninsule 86.

Pendant la période d'absence d'Artus l'Ancien à Anvers, Erasmus le Jeune s'impose véritablement dans la ville portuaire et accroît son réseau. Son frère cadet appliquera la même stratégie en étendant le réseau quellinien au-delà des frontières des Pays-Bas espagnols. Il développe donc des relations dans le Sud de l'Europe qui auront un impact par la suite dans le Nord, puisque la majorité des artistes qu'Artus rencontre à Rome sont originaires des Provinces-Unies. Cette stratégie de départ des deux frères Quellinus est habile et servira de tremplin pour les autres membres de la famille.

Le lien fraternel est un aspect de la production des Quellinus que quelques auteurs ont déjà envisagé. Cependant, il a été résumé à deux exemples phares – le *Jugement de Salomon* et les grisailles. La présente étude tente de démontrer que l'interaction entre les deux artistes va bien au-delà de ces deux cas et remonte au moment de l'apprentissage pour se poursuivre durant toute leur carrière. Les membres de la famille Quellinus travaillent régulièrement ensemble. Ils se comportent donc comme un groupe qui témoigne d'un réel respect vis-à-vis des différentes disciplines artistiques. Chaque membre de la famille avait une place à part entière et put donc se développer aussi bien individuellement qu'au sein du groupe.

⁸⁶ H. VLIEGHE, op. cit., 1993, pp. 218, 220.

REDÉCOUVERTE DE LA VUE IDÉALISÉE DE L'INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME DU VAL-DE-GRÂCE DE PARIS PEINTE PAR DANIEL DE BLIECK EN 1669

CÉDRIC PELGRIMS DE BIGARD

Peint par Daniel de Blieck (Middelburg, c. 1620 – 1673) en 1669, ce tableau¹, dont le Rijksmuseum d'Amsterdam possède le dessin préparatoire également signé et daté du 19 avril de la même année², nous permet de mieux comprendre le processus de création des peintres d'intérieurs d'églises du XVII^e siècle (fig. 1 et 2).

Dans cet article, nous étudierons deux aspects particuliers de cette représentation d'intérieur d'église. D'une part, la place qu'elle occupe dans le corpus de l'artiste et, d'autre part, l'identification du bâtiment. Cette dernière démarche est compliquée du fait que De Blieck, comme de nombreux autres artistes, a peint à la fois des intérieurs d'églises existants et imaginaires.

Ces deux types de représentations apparaissent dès la seconde moitié du XVIe

¹ Provenance: Galerie Giroux, Bruxelles, puis collection privée, Belgique, Galerie Costermans, Bruxelles. Le panneau est constitué d'une seule planche en chêne. Son revers, qui présente des griffures, conserve sur les quatre côtés un chanfrein original. Il comporte les restes d'une étiquette portant l'inscription: « *Galerie Georges Giroux, N° 192 − Intérieur d'église* ». Signé et daté, le tableau fut toutefois curieusement repris sous deux références dans la publication de Bernard Maillet, avec une attribution à Dirk van Delen et une datation de 1650, dans: B.G. MAILLET *et al.*, *Intérieurs d'églises*. *La peinture architecturale des écoles du Nord 1580 − 1720*, Wijnegem, 2012, M.0342, p. 234 et M.0364, p. 238.

² Rijksmuseum inv. RP-T-1919-31.



Fig. 1. Daniel de Blieck, *Vue idéalisée de l'intérieur de l'église Notre-Dame du Val-de-Grâce de Paris*, huile sur panneau, 31,5 x 38,6 cm, signé et daté en bas à droite : « *D.D. BLIECK A* ° 1669 »*.



Fig. 2. Daniel de Blieck, Vue idéalisée de l'intérieur de l'église Notre-Dame du Val-de-Grâce de Paris, dessin à l'encre, mine de plomb et craie sur papier, 12,8 x 14,5 cm, signé et daté : « 19 april 1669 DBlieck », Rijksmuseum, Amsterdam, inv. RP-T-1919-31 (sous le titre : « Interior of a barok basilica (Sint Peeter, Rome? »).

^{*} Provenance : Galerie Giroux, Bruxelles, puis collection privée, Belgique, Galerie Costermans, Bruxelles.

siècle et se sont développées en parallèle³. Ainsi, si le théoricien et précurseur de ce mouvement, Hans Vredeman de Vries (Leeuwarden 1525/6 – c. 1609 Hambourg), privilégiait les vues imaginaires d'églises et de palais, on attribue le premier intérieur d'église réaliste⁴ à son élève Hendrick van Steenwijck (Kampen c. 1550 – 1603 Francfort)⁵. Il est révélateur de noter que dès cette première représentation datant de 1573, le peintre ne se contente pas de faire un relevé fidèle du monument, mais y intègre des éléments fantaisistes et imaginaires, pratique qui caractérisera la production flamande et hollandaise du XVII^e siècle. C'est également le cas du présent tableau qui illustre la volonté du peintre d'exprimer sa virtuosité au-delà du rendu fidèle de l'architecture.

Suite à l'incendie qui détruisit les archives municipales de Middelburg en 1945, la naissance comme les années d'apprentissage de De Blieck ne sont pas documentées. En revanche, sa carrière est mieux connue. Il entre à la guilde de Saint-Luc de Middelburg en 1647 en tant qu'architecte et peintre⁶. Dirck van Delen (Heusden 1605 – 1671 Arnemuiden) pourrait avoir été son maître. Ce dernier, après avoir épousé la fille du bourgmestre de Middelburg, devint bourgmestre d'Arnemuiden, un port situé non loin de Middelburg. Ses premières œuvres « découlent à la fois des gravures de Vredeman de Vries et de la fameuse gravure de Hendrick Aerts »⁷ largement diffusée et qu'il possédait sans doute⁸. Or, une des premières œuvres de De Blieck, datée de 1651, est également la reprise de cette œuvre de Aerts ⁹. Même si d'autres artistes ont copié cette gravure ¹⁰, nous verrons que Daniel de Blieck était familier de l'œuvre de Dirck van Delen.

Si Dirck van Delen est un adepte des vues imaginaires, De Blieck va s'inspirer

³ Il s'agit bien de la représentation d'intérieur d'église comme sujet principal du tableau et non suivant l'usage des Primitifs flamands d'un décor à un autre sujet (par exemple : Jan van Eyck : *Vierge dans une église*, huile sur panneau, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 525c; Rogier van der Weyden : *Triptyque des sept sacrements*, huile sur panneau, 200 x 97 cm (panneau central) & 119 x 63 cm x 2 (pour les panneaux extérieurs), Anvers, KMSKA, inv. 393-395).

⁴ La cathédrale d'Aix-la-Chapelle, huile sur panneau, 52 x 70,5 cm, signé et daté : 1573 / HvS, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 4525.

⁵ Pour une biographie complète de l'artiste voir : J. HOWARTH, *The Steenwyck family as masters of perspective* (= Pictura Nova 12), Turnhout, 2009.

⁶ W.A. LIEDKTE, Architectural Painting in Delft: Gerard Houckgeest, Hendrick Van Vliet, Emanuel de Witte (= Aetas Aurea), Doornspijk, 1982, pp. 71-73.

⁷ MAILLET, *op. cit.*, p. 142. Jan van Londerseel (Anvers 1578 – c. 1625 Rotterdam), *Église gothique imaginaire*, gravure sur papier d'après Hendrick Aerts (Malines c. 1565/1575 – 1603 Dantzig), 30,4 x 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1889-A14674. Dirck van Delen, *Intérieur d'église gothique d'après la gravure de Londerseel*, huile sur toile, 102,2 x 135,7 cm, coll. privée, ill. dans: MAILLET, *op. cit.*, p. 183, M-0034.

⁸ MAILLET, op. cit., p. 142.

⁹ Daniel de Blieck, *Intérieur d'église gothique d'après la gravure de Londerseel*, huile sur panneau, 89 x 125 cm, signé et daté « *d. d. Blieck 1651* », Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. 5145.

¹⁰ MAILLET, *op. cit.*, pp. 179-185.



Fig. 3. Daniel de Blieck, *Intérieur d'église*, huile sur panneau, 51 x 59 cm, signé et daté : « *D.D. Blieck INV 1656* », Hoogsteder & Hoogsteder, La Haye.

d'églises existantes dès 1652, en représentant l'intérieur de l'église Saint-Laurent de Rotterdam ¹¹. C'est sans doute sous l'influence de Gerrit Houckgeest (La Haye, avant 1600 – 1661 Delft), qui vivait près de Middelburg au début de l'année 1652 ¹², que De Blieck se met à représenter des édifices réels. Et c'est probablement par l'intermédiaire de ce peintre qu'il découvre Hendrick van Vliet (Delft 1611 – 1675) à Delft ainsi que Anthonie de Lorme (Tournai c. 1610 – 1673 Rotterdam) qui vont fortement l'influencer.

Durant le reste de sa carrière, De Blieck va ainsi peindre des églises existantes. Saint-Laurent de Rotterdam et Saint-Pierre de Middelburg seront ses modèles de prédilection. Simultanément, il continuera à peindre des églises imaginaires

¹¹ Daniel de Blieck, *Intérieur de l'église Saint-Laurent de Rotterdam avec de nombreux personnages*, huile sur panneau, 89 x 123 cm, signé et daté « *D D Blieck 1652* », coll. privée ; ill. dans : Ibid., p. 218, M-0243.

¹² LIEDKTE, op. cit., p. 72.

dans le style renaissance apparentées à celles de Dirck van Delen. De nombreux historiens de l'art considèreront dès lors de Blieck comme un artiste sans véritable originalité, « plus enclin à imiter ses confrères qu'à trouver sa propre voie » ¹³.

En 1656, De Blieck peint pour la première fois un intérieur d'église classique ¹⁴, avec une vue presque frontale, légèrement décalée vers la gauche, sur la nef centrale (fig. 3). Des pilastres viennent remplacer les colonnes propres à son vocabulaire architectural antérieur.

Daniel de Blieck est un des rares artistes dont on possède un carnet annoté de 74 dessins 15. Un tiers de ceux-ci a pu être associé à des tableaux connus de l'artiste 16. De 1652 à 1659, le peintre va ainsi « archiver » ses œuvres en les dessinant au crayon sur des petites feuilles de papier ensuite reliées. On ignore la raison qui l'a poussé à faire ses reproductions 17. En effet, il ne s'agit pas de dessins préparatoires mais bien de dessins réalisés d'après ses tableaux. Au revers du dessin 82 on lit le texte suivant : « van de voorgaende schettsen / heb ickse al geschildert, op / achte naer, soo dat ick der / 74 stucken geschildert hebbe / waer naer deze schetsen, na / de schilderien geschets sijn » 18. Par ailleurs, les dessins portent la lettre « G » qui signifie probablement « geschilderd » (peint), indiquant qu'ils font référence à des tableaux exécutés. Le dessin du tableau de 1656 se trouve repris à la page 78 de ce carnet.

En 1661, Daniel de Blieck réalise une vue de l'intérieur de l'église Saint-Sulpice pendant sa construction, d'un rendu proche de l'architecture actuelle de l'édifice (fig. 4 et 5). L'artiste a dû visiter l'édifice alors qu'il n'était pas achevé. En effet, les travaux, commencés en 1655, durèrent plus de cent ans. Le tableau fixe un état projeté à l'origine de la construction qui a été modifié au cours du chantier. C'est le cas notamment des parties hautes de l'édifice réalisées autrement qu'elles n'apparaissent sur la peinture et de la grande coupole sur tambour à la croisée du transept qui ne vit jamais le jour.

On ignore quand De Blieck s'est rendu à Paris, sans doute au retour de son séjour en Angleterre, qu'il effectua vers 1657-1659. Ce voyage nous est connu par

¹³ MAILLET, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴ Daniel de Blieck, *Intérieur d'église*, huile sur panneau, 51 x 59 cm, signé et daté « *D. D. Blieck INV 1656* », coll. privée. MAILLET, *op. cit.*, p. 222, M-0268.

¹⁵ Composé initialement de 95 dessins, 74 sont aujourd'hui conservés à Zeist. Daniel de Blieck, carnet de 74 dessins, crayon et encre de chine sur papier, 15,2 x 9,7 cm, Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist.

¹⁶ Voir l'article de E. BUIJSEN, Het « archief » van een architectuur-schilder. Een tekenboekje van Daniel de Blieck, dans : Antiek. Tijdschrift voor oude kunst en kunstnijverheid, Zwolle, septembre 1995, pp. 60-69.

¹⁷ BUIJSEN, *op. cit.*, p. 64, pense qu'il s'agirait soit d'un carnet de croquis pour que l'artiste se souvienne de ses compositions, pour éventuellement pouvoir les reproduire, ou de source d'inspiration pour de nouvelles compositions. Soit d'une sorte de catalogue de vente qu'il pourrait présenter à un nouveau client.

¹⁸ BUIJSEN, op. cit., p. 60.



Fig. 4. Daniel de Blieck, *Vue idéalisée de l'intérieur de l'église Saint-Sulpice pendant sa construction*, huile sur toile, 126 x 116 cm, signé et daté : « *D.D.BLIECK F.A. 1661 »*, Musée Carnavalet, Paris, inv. P2512.

Fig. 5. Vue de l'intérieur de l'église Saint-Sulpice, Paris.



une note qu'il rédigea au dos du dessin 95, daté de 1657 : « *Dit was het laeste / stuck dat ick geschildert / hebbe aleer dat ick naer / Engelant gegaen ben* » ¹⁹. Il pourrait aussi se situer dans les année 1660-1661 car il a peint en 1659 deux vues intérieures de Saint-Laurent de Rotterdam ²⁰ et de Middelburg ²¹.

Il est intéressant de noter qu'entre ces rares représentations d'architecture classique, tel l'intérieur de l'église Saint-Sulpice représentée ici exceptionnellement de nuit (1665) (fig. 6), l'artiste continue de peindre des vues d'églises gothiques. Ces variations ne sont donc pas liées à un changement de style mais plutôt à une production marginale de quelques œuvres réalisées à quelques années d'intervalles (1656 – 1661 – 1665 – 1669).

La dernière de ces vues d'intérieur d'église classique connue peinte par De Blieck est le tableau de 1669 représentant l'église Notre-Dame du Val-de-Grâce de Paris dont le dessin préparatoire 22 est conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam. Il est particulièrement intéressant pour comprendre les étapes de création du peintre. Il était jusqu'à présent considéré comme une vue de la basilique Saint-Pierre de Rome. Cependant, nos dernières recherches tendent à montrer qu'il s'agirait plutôt de l'église Notre-Dame du Val-de-Grâce de Paris comme l'illustre la ressemblance avec cette église et ce malgré quelques modifications (fig. 7). Cette église, voulue par Anne d'Autriche pour remercier la Vierge de lui avoir donné l'enfant tant désiré fut justement conçue par François Mansart sur le modèle de Saint-Pierre de Rome.

Le dessin et le tableau ont été exécutés la même année, la date du dessin étant même précisée. Le 19 avril 1669, le peintre était donc sans doute à Paris²³. La raison de ses multiples déplacements dans la capitale française nous est connue. De Blieck avait reçu pour mission, vu son statut de peintre et d'architecte, d'aller étudier à l'étranger les presses à frapper la monnaie. « Les Etats de Zélande décident en 1670 de fabriquer mécaniquement les pièces de monnaie qui étaient jusqu'alors frappées à la main. Daniel de Blieck, peintre et architecte à Middelburg, est chargé de réaliser une série de dessins des machines qui leur seront nécessaires. De Blieck était déjà au courant des dernières avancées

^{19 «} C'est la dernière œuvre que j'ai peinte avant que j'aille en Angleterre » (BUIJSEN, op. cit., p. 61).

²⁰ Daniel de Blieck, Église Saint-Laurent à Rotterdam avec personnages, huile sur panneau, 95,5 x 117,5 cm, signé et daté « 1659 », Historische Museum, Rotterdam, inv. 11002-A.

²¹ MAILLET, op. cit., M-0294, p. 226.

²² Sachant que le carnet de dessins, qui nous est parvenu, est considéré comme étant une compilation des dessins réalisés d'après ses tableaux, on peut se demander si le dessin du Rijksmuseum n'a pas également été fait après le tableau. Si on ne peut pas l'exclure, plusieurs éléments poussent à penser qu'il s'agirait plutôt d'un dessin préparatoire. En effet, si on le compare aux autres dessins, il est beaucoup plus détaillé, les dessins du carnet sont moins précis, esquissés rapidement à main levée, uniquement au crayon, alors que notre dessin est exécuté essentiellement à l'encre, à la plume et au pinceau pour les ombres et les parties plus foncées. Tous les détails du dessin se retrouvent sur le tableau, y compris l'éclairage qui est généralement absent dans les autres dessins. Enfin, il ne porte pas la lettre « G » comme sur les autres.

²³ En 1668, il peindra l'église Saint-Pierre de Middelburg (MAILLET, op. cit., p. 224, M-0277).



Fig. 6. Daniel de Blieck, *Intérieur d'église de nuit*, huile sur toile, 58 x 50,5 cm, signé et daté : « *DBLIECK INV. 1665* », Christie's Amsterdam, 6 mai 2008, lot 122.



Fig. 7. Vue de l'intérieur de l'église Notre-Dame du Val-de-Grâce de Paris.

techniques, il connaissait l'équipement de la Monnaie de Paris et avait déjà réalisé une série de dix-huit dessins, pour la Monnaie hollandaise à Dordrecht. Cette série n'a jusqu'à présent pas été retrouvée. La construction des presses à Middelburg connut de nombreux problèmes, de Blieck, qui supervisait le projet, dut faire plusieurs voyages à Anvers, Rotterdam et La Haye pour trouver les pièces nécessaires à leur réparation »²⁴. Le peintre est ainsi devenu un expert en la matière. En revanche, on ignore s'il a peint le tableau à Paris ou si c'est sur base du dessin qu'il pourra le réaliser à son retour à Middelburg.

Le tableau est très fidèle au dessin, si ce n'est l'ajout de personnages curieusement habillés à la mode hollandaise et non pas française. De Blieck, qui se présente souvent comme peintre et architecte, s'intéresse d'avantage aux bâtiments. Pour la peinture du Val-de-Grâce, il s'est contenté de reprendre certaines figures d'un tableau de Dirk van Delen, datant de 1641. Ceci montre les liens étroits que De Blieck devait entretenir avec l'œuvre de Van Delen pour encore s'inspirer de son œuvre vingt-huit ans après et explique le caractère hollandais des personnages souligné plus haut. Ceci prouverait que le tableau fut probablement peint à Middelburg et non à Paris.

De Blieck reprend certaines figures, ou groupes, et les cite dans son tableau. On relève notamment le personnage de gauche, tenant son chapeau repris au groupe figurant au centre de la composition de Van Delen. Ce personnage a rajeuni, mais son attitude reste identique. La femme et les deux hommes quant à eux ont gardé les mêmes tenues vestimentaires. Enfin, les deux personnes au centre du Val-de-Grâce étaient déjà représentées conversant dans le tableau de 1641. De Blieck emprunte également au tableau de van Delen le dallage gris et blanc, qui remplace celui du Val-de-Grâce, au dessin plus complexe et ne permettant pas de créer un effet de perspective. Ces citations révèlent l'état d'esprit du peintre qui n'hésite pas à animer son église catholique parisienne d'hommes et de femmes habillés à la mode protestante hollandaise (fig. 8).

Il n'y a, en effet, pas de doute qu'il s'agisse d'une église catholique au vu des différents tableaux qui l'ornent. La peinture au centre de l'autel semble représenter Anne d'Autriche agenouillée devant la Vierge. Dans les tableaux qui ornent le chœur, on en distingue deux, l'un représentant Saint-Jean Baptiste et l'autre un saint évêque. Or, les archives nous apprennent que l'autel portait un groupe sculpté de la *Nativité*, par Michel Augier, et qu'il était surmonté d'un baldaquin à colonnes torsadées conçu par Gabriel Le Duc, inspiré de celui du Bernin à Saint-Pierre de Rome (fig. 9). Les seules œuvres peintes de l'église étaient la fresque de la *Communion des anges* de Jean-Baptiste de Champaigne dans la chapelle du Saint-Sacrement et les paysages de la chapelle Sainte-Scholastique

²⁴ De muntpers van Daniel de Blieck, Zeeuws Archief, Middelburg, 22, juin 2004. La série de huit dessins réalisée par de Blieck pour la Zélande porte le titre: Teekeningen van al instrumenten tot het schoufwerck voor de nieuwe munte, om het gelt niet meer te slaen, maer te schrouwen, alles geteickent door Daniel de Blieck, pictor et archit. Anno 1671. Elle est conservée au Rijksarchief van Zeeland à Middelburg (Zelandia Illustrata, Deel III (Historie en leven) XVIe – XXe eeuw, 1027).



Fig. 8. Dirck van Delen, *Intérieur d'une cathédrale*, huile sur panneau, 47 x 63,7 cm, signé et daté en bas à gauche : *D. v. Delen. F. 1641*, Galerie Johnny van Haeften, Londres.



Fig. 9. L'Intérieur du Val de Grâce à Paris, gravure sur papier, Paris chez Daumont, XVIIIe siècle, Musée du Service de santé des armées, Paris.

attribués à Dufresnoy. Ainsi les ajouts de De Blieck renforcent délibérément la connotation catholique de l'église.

Ce n'est pas la seule liberté que le peintre prend avec l'architecture originale du Val-de-Grâce. Il remplace les bas-reliefs par un balcon entre les pilastres, qu'il double. Il simplifie le décor de la voûte et agrandi les fenêtres du dôme. Ces changements peuvent se comprendre pour des raisons esthétiques. Le rendu sur un tableau de petite dimension²⁵ d'autant d'éléments auraient sans doute nui à l'équilibre et à la lisibilité de la composition.

En revanche, le dessin à fleurettes des chapiteaux des pilastres est identique à ceux de l'église. Ce souci du détail porté à certains éléments décoratifs de l'architecture est remarquable chez De Blieck et très caractéristique de son art. Cette démarche pourrait s'expliquer par les modèles qu'il fournit dès 1665 aux tailleurs de pierre . Il réalisa ainsi des modèles de chapiteaux corinthiens et une colonne romaine dans le style de Scamozzi.

Il faut également souligner le soin qu'il apporte aux effets de lumière. Enfin, utilisant la perspective frontale, il adopte un procédé visant à faire coller son architecture aux bords du tableau, comme si l'équilibre même de la composition reposait sur ce procédé.

En conclusion, le tableau du Val-de-Grâce est, avec celui de Saint-Sulpice, le seul exemple connu de représentation d'une église française par un peintre hollandais au XVII^e siècle. Grâce à ses voyages, de Blieck a pu s'affranchir du modèle d'églises qu'il fréquentait en Hollande. Alors qu'il était à Paris pour étudier les presses de la Monnaie, il a pu dessiner, de façon très détaillée, l'intérieur de l'église Notre-Dame du Val-de-Grâce, ce chef-d'œuvre du baroque français, qui venait d'être achevé et réaliser l'une des œuvres les plus originale de sa carrière. Elle sera, quatre ans avant son décès, l'une de ses dernières créations.

²⁵ Dimensions: 31,5 x 38,6 cm.

CHARLES BAUGNIET, DESSINATEUR DU ROI

ALINE WACHTELAER

En Belgique, l'encouragement des beaux-arts et la revalorisation du statut des artistes, amorcés sous les périodes autrichienne, française et hollandaise, prennent véritablement leur envol en 1830. Académies, institutions, salons, expositions, musées, sociétés et revues deviennent alors autant d'espaces où peut s'exprimer une nouvelle génération d'artistes belges ¹. Dans ce contexte, l'une des préoccupations majeures des autorités dirigeantes consiste à poser les jalons pour la légitimation de leur jeune nation. « La révolution politique amena la révolution artistique et l'amour de la patrie éveilla l'amour de l'art », rappelle le peintre Antoine Wiertz ². Les commandes officielles de grandes peintures d'histoire mettent en avant un nouvel art national s'inscrivant dans l'héritage de Rubens.

Dès son inauguration au trône de Belgique, Léopold I^{er} s'attache également, par le biais de l'art, à consolider la fonction qui lui a été dévolue et la dynastie royale qu'il inaugure. Des portraits peints et sculptés du premier roi des Belges, mais aussi de son épouse et de leurs enfants, sont alors exécutés par de grands noms de l'école belge tels Gustave Wappers et Guillaume Geefs.

Dans ce monde artistique foisonnant, Charles Baugniet (1814-1886), jeune lithographe portraitiste, perçoit très vite les avantages qu'il pourrait retirer en portraiturant des personnes en vue (fig. 1). Il ne tarde donc pas à se placer en évidence sur le chemin du roi. Dans cet article, nous souhaitons examiner

¹ Christophe LOIR, L'émergence des Beaux-arts en Belgique : institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835) (= Études sur le XVIIIe siècle, hors-série, 10), Bruxelles, 2004.

² Antoine WIERTZ, École flamande de peinture. Caractères constitutifs de son originalité, dans : Mémoires couronnés et mémoires de savants étrangers, publiés par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique, Bruxelles, 1865, 32, p. 33.

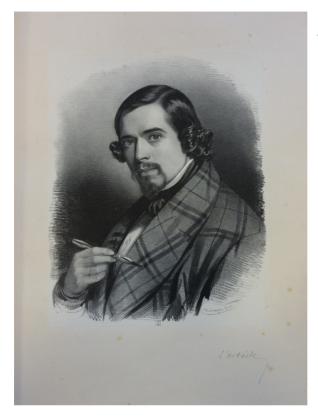


Fig. 1. Charles Baugniet, *Auto-portrait*, 1836, lithographie. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.II.8349.IV, planche 33.

les différents portraits que Baugniet réalise de la famille royale belge avant et après avoir obtenu le titre de *dessinateur du roi*. Trouvant ses origines dans l'Ancien régime, ce titre purement honorifique, insigne de gratitude royale, n'entraîne pas de contraintes particulières pour celui qui le détient, mais lui confère au contraire une certaine renommée. Nous développerons donc également le rôle de vecteur de popularité que ces portraits royaux ont pu avoir à leur époque – aussi bien pour leur auteur que pour les personnes représentées – et au sein du contexte de propagande dans lequel ils peuvent s'inscrire.

Charles Baugniet, portraitiste lithographe

Baugniet a légué deux fonds très importants à la Bibliothèque royale de Belgique. Le premier est constitué d'un peu plus de 1800 portraits et le second ras-

semble près de 2000 documents d'archives (lettres, dessins, etc.)³. L'ensemble de ces documents nous a permis de retracer en grande partie sa vie et son œuvre, de ses débuts artistiques à Bruxelles, en passant par ses années comme lithographe à Londres (de 1843 à 1859) jusqu'à la fin de sa carrière à Paris en tant que peintre de genre (de 1861 à son décès en 1886). Cet artiste, quasiment oublié aujourd'hui, a ainsi pu reprendre corps à la lumière de documents inédits.

Baugniet est né à Bruxelles le 27 février 1814. Après des études à l'Académie des beaux-arts de cette ville et un bref passage comme employé au Ministère des finances, il se lance, à partir de 1834, dans une carrière de lithographe, spécialisé dans le portrait.

Mise au point par l'Allemand Aloïs Senefelder (1771-1834) à partir de 1796, la lithographie a connu un énorme succès tout au long de la première moitié du XIX^e siècle, avant d'être peu à peu éclipsée par l'arrivée d'autres méthodes de reproduction. Avant l'apparition de la photographie, la lithographie est un des nouveaux médias de « culture visuelle de masse »⁴, permettant des tirages bien plus important que la traditionnelle gravure sur bois ou sur cuivre. En Belgique, comme ailleurs en Europe, elle se développe de manière exponentielle et, un peu partout, s'ouvrent des établissements d'impression et d'édition. Reproductions de peintures historiques, scènes folkloriques, paysages campagnards, vues de villes et portraits de personnalités peuplent rapidement les devantures des magasins d'estampes, pour le plus grand plaisir de la classe bourgeoise, très friande de ce nouveau mode d'expression. En Belgique, des peintres reconnus, tels Mathieu-Ignace Van Brée ou Gustave Wappers, s'essayent à manier le crayon lithographique. Cependant, plusieurs artistes en font une véritable spécialité. Parmi les grands noms de la lithographie belge, on retient Eugène Verboeckhoven, Paul Lauters, Jean-Baptiste Madou, Théodore Fourmois, Joseph Schubert, Gustave Simonau, sans oublier Baugniet. Chacun d'entre eux a un domaine de prédilection : les animaux pour Verboeckhoven, les paysages pour Lauters et Fourmois, les scènes de vie pour Madou, les monuments pour Simonau, les portraits pour Baugniet et Schubert. C'est d'ailleurs grâce à la qualité de ses portraits que la lithographie belge acquiert une réputation européenne selon l'historien de l'art Henry Hymans⁵.

Baugniet fait ses armes dans l'atelier de Dewasme-Pletinckx⁶ et publie plusieurs portraits dans la revue *L'Artiste*, journal des salons, revue des arts et de

³ Ces deux fonds légués respectivement en 1865 et en 1889 sont aujourd'hui conservés au sein de la Bibliothèque royale de Belgique par le Cabinet des estampes. Le premier est constitué de 35 volumes de portraits reliés (inv. S.II.8349, I à XXXV), les documents du second sont répartis en 19 volumes reliés (inv. S.V.78791 à S.V.81418).

⁴ Beatrice FARWELL, *Lithography in Art and Commerce* (= French Popular Lithographic Imagery, 1815-1870, 12), Chicago, 1982, p. 1.

⁵ Fanny HYMANS-CLUYSENAAR, Œuvres de Henri Hymans. Études et notices relatives à l'Histoire de l'art dans les Pays-Bas. La Gravure, Bruxelles, 1, 1920, p. 442.

⁶ Pour plus d'informations sur l'atelier d'Antoine Dewasme, voir l'article de Marie-Christine CLAES, *Dewasme ou les querelles de la lithographie*, dans : *Le livre illustré en Belgique* (= *In Monte Artium. Journal of the Royal Library*, 7), Bruxelles, 2014, pp. 15-35.

*la littérature*⁷. Cette revue belge – qu'il ne faut pas confondre avec le périodique parisien homonyme – paraît de 1833 à 1837. Elle se révèle une véritable tribune pour les artistes en tous genres, faisant découvrir la nouvelle école belge, mais rappelant aussi le souvenir des grands maîtres du passé⁸.

Longtemps réservé à l'aristocratie, l'art du portrait s'est véritablement démocratisé en ce début de XIX^e siècle. On ne compte plus les portraits mondains de bourgeois en quête d'une affirmation sociale ⁹ et la lithographie ne fera que renforcer encore cette vogue. Chacun peut se faire portraiturer à un prix abordable ¹⁰, bien qu'encore hors de portée des classes les plus modestes ¹¹, et distribuer sa figure à ses parents et amis. À cet égard, la dextérité de Baugniet est reconnue très rapidement pour le rendu fidèle de ses physionomies et sa capacité à capter et retranscrire le caractère de son modèle ¹². Cependant, l'artiste n'échappe pas pour autant au dénigrement de cette pratique nouvelle :

« Être lithographié par Baugniet, est aujourd'hui une mode, une manie, une rage qui, partie des sommités législatives, est descendue jusqu'aux artistes en plein vent et aux garçons coiffeurs. Chacun veut jouir des honneurs de l'exhibition publique. Les croque-notes et les rapins, pour montrer leur chevelure mérovingienne et leur front dévasté par le génie. Les avocats et les bourgmestres de village, pour inspirer le respect à leurs clients et à leurs administrés, par une pose tribunitienne. Les épiciers, pour faire cadeau de leur image ornée de chaînes, de boutons, d'épingles, de bagues – à leur épouse, le jour de sainte Pétronille ou de sainte Ursule. Chose inouïe! M. Baugniet suffit à tout cela. Mais, en homme habile, il a toujours en réserve une trentaine de têtes ornées de nez de hasard et de bouches de rencontre. Au moyen de quelques coups de crayon, il fait, au gré des amateurs, d'un artiste un bourgmestre, et d'un notaire un officier

⁷ Alexandra CASPERS, *Une revue littéraire au premier temps de l'indépendance belge : L'artiste, journal des salons, revue des arts et de la littérature (1833-1837)*, mémoire de licence inédit, Université libre de Bruxelles, 2009.

⁸ Par exemple, y sont publiés les portraits par Baugniet du pianiste et compositeur Ignaz Moscheles, celui du peintre Henri Leys ou encore celui du poète André Van Hasselt.

⁹ Sous la direction de Gabriel BADEA-PAÜN, Portraits de sociétés : XIXe-XXe siècles, Paris, 2007, p. 15.

Ainsi le total de la dépense pour une gravure sur cuivre (coût de la planche de cuivre et de la gravure des traits) est de 70 francs alors que le total de la dépense pour une lithographie n'est que de 10 francs (Antoine RAUCOURT, Mémoire ou expériences lithographiques faites à l'École royale des Ponts et Chaussées de France ou Manuel théorique et pratique du dessinateur et de l'imprimeur lithographes, Toulon, 1819, p. 180).

A titre de comparaison, le portrait de l'anglais Thomas Musgrave que Baugniet réalise en 1848 se vend à Londres au prix de 7 shillings et 6 pence (Hereford Journal, 9 février 1848) alors qu'à la même époque, le salaire moyen hebdomadaire d'un paysan est de 11 shillings et celui d'un artisan est de 33 shillings (cf. Arthur L. BOWLEY, Wages in the United Kingdom in the Nineteenth Century. Notes for the Use of Students of Social and Economic Questions, Cambridge, 1900, p. 23).

¹² L'indépendance belge, 7 octobre 1839.

de cavalerie. Les têtes sortent de son facile crayon comme par enchantement. Nous ne savons comment la sienne résiste. Être *Baugnietisé* est le rêve des modistes et des élèves du conservatoire. Il n'est pas de clarinette enrhumée du cerveau, qui ne puisse aujourd'hui admirer son image; — et le moyen de ne pas se croire un grand homme, lorsqu'on se contemple les yeux levés vers le ciel, la main posée sur un amas de partitions ou de livres — avec un éclair de génie dans le front » ¹³.

Et, en effet, on peut affirmer que l'on se presse véritablement dans son atelier. Grâce aux portraits lithographiés conservés à la Bibliothèque royale de Belgique et en très grande majorité datés, nous avons pu déterminer que, dans les premières années de sa pratique comme lithographe, Baugniet produit en moyenne une centaine de portraits par an.

Une société en représentation : galeries de portraits

La classe bourgeoise de ce début du XIX^e siècle aime feuilleter au coin du feu les albums de lithographies comprenant des vues pittoresques, des scènes de genre ou encore des séries de costumes. Ces planches, qui font alors les beaux jours des ateliers d'impression lithographique, sont leur fond de commerce ¹⁴. Parmi ces albums, on retrouve également des galeries de portraits représentant des personnalités du passé ou contemporaines, influentes et célèbres.

Baugniet réalise plusieurs galeries de contemporains au début de sa carrière. Ces effigies lui apportent un nom sur le marché du portrait, tout en offrant publicité et importance aux personnages représentés. Ainsi, Baugniet exécute-t-il une *Galerie des artistes contemporains illustres* (1837-1838), une *Galerie des artistes musiciens de Belgique* (1840) et une *Galerie des artistes dramatiques des théâtres royaux de Bruxelles* (1840-1841). Cependant, la plus importante d'entre elles, en nombre de portraits, est la *Galerie des membres de la Chambre des représentants*. Réalisée à partir de 1835 à l'initiative de Baugniet, en col-

¹³ Karel REYNAERT, *Les croquignoles*, Bruxelles, 10, 1842, pp. 23-24. *Les croquignoles* est une revue mensuelle satirique sur le modèle des *Guêpes* d'Alphonse Karr (cf. Joseph-Marie QUÉ-RARD, *Les supercheries littéraires dévoilées*, Paris, 1852, 4, p. 104). Karel Reynaert est le pseudonyme du pamphlétaire et chroniqueur politique belge Vincent, dit *Victor* Joly (1807-1870). Sous différents noms de plume (Jean de Nivelles, M. Jacob, etc.), ce républicain convaincu s'en prend aux hommes politiques de son temps qu'il accuse d'avoir trahi les idées de la révolution de 1830 et de ne servir que leurs propres intérêts (cf. Francis SARTORIUS, *Victor Joly*, dans : *La Nouvelle biographie nationale*, Bruxelles, 1990, 2, pp. 242-245). On comprend aisément qu'il puisse s'en prendre à Baugniet, dont le crayon tend à immortaliser des personnes qui, à ses yeux, n'en valent guère la peine.

¹⁴ Malou HAINE, 400 lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont, Bruxelles, 1995, p. 29.



Fig. 2. Charles Baugniet, *Charles Vilain XIIII*, 1840, lithographie. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.II.8349.V, planche 54.

laboration avec Louis Huard, cette « entreprise toute nationale » ¹⁵ se révèle un excellent tremplin pour l'artiste : elle lui offre l'occasion, en effet, de rencontrer plusieurs personnages politiques importants attachés aux arts, et qui seront en quelque sorte ses premiers protecteurs, tels le vicomte Charles Vilain XIIII (1803-1878) ou encore Charles Rogier (1800-1885) ¹⁶ (fig. 2). C'est probablement grâce à eux que les portes du Palais royal s'ouvrent devant Baugniet.

Membres de la Chambre des Représentants, ont osé espérer que vous voudrez bien accueillir favorablement cette entreprise toute nationale et l'encourager en y souscrivant ». C'est ainsi que débute la demande de souscription adressée aux membres de la Chambre des représentants afin de soutenir la réalisation de leurs portraits (Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, inv. S.II.8349.V). La galerie comptera en tout 130 planches dont huit réalisées par Huard. La carrière de ce dernier, de même que les modalités de répartition du travail entre les deux artistes, sont mal connues. Pour plus d'informations sur Huard, nous renvoyons à Marie-Christine CLAES, Répertoire des lithographes actifs en Belgique sous la période hollandaise et le règne de Léopold Ier, http://balat.kikirpa.be/lithographes/.

En 1836, Charles Vilain XIIII, alors gouverneur de la province de Flandre orientale, invite Baugniet à séjourner à Gand pour qu'il puisse faire son portrait. Pendant ce séjour de plusieurs semaines, l'artiste réalisera d'autres portraits de notables gantois. C'est également grâce à lui qu'il devient membre correspondant de la Société royale des Beaux-arts et de Littérature de Gand, société dont le vicomte est lui-même membre honoraire. Quant à Charles Rogier, il a montré un intérêt pour l'art et les artistes tout au long de sa carrière politique. Alors qu'il est ministre de l'Intérieur, c'est sous son égide qu'est organisée la première exposition belge des beaux-arts (1833). Il est désigné ministre des Travaux publics en avril 1840, ministère auquel sont rattachés les beaux-arts.



Fig. 3. Gustave Wappers d'après Thomas Lawrence, *Prince Léopold en chevalier de l'Ordre de la Jarretière*, sd, huile sur toile. Collection royale de Belgique (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Un dessinateur pour le roi : les portraits de la famille royale belge

Les nombreuses études sur l'histoire du genre et son pouvoir de représentation mettent en lumière l'évolution de la fonction du portrait, sa place dans l'histoire de l'art, sa perception par les artistes et les critiques ainsi que les différentes catégories qui le définissent. Parmi ces dernières, le portrait royal est probablement l'une des évocations d'une personnalité requérant le plus de symboles. Les discours construits essentiellement sur l'analyse de portraits peints peuvent néanmoins être transposés aux représentations lithographiées des souverains. En effet, même si la technique diffère, les codes utilisés restent quasiment immuables et trouvent leur origine dans une tradition remontant parfois jusqu'à l'Antiquité.

Dans la tradition du portrait royal, qu'il soit peint, dessiné ou sculpté, au-delà du rendu plus ou moins fidèle des traits du monarque, le dessein affiché est d'exprimer le statut de la personne représentée. L'attachement des peintres à la ressemblance et à la vérité n'empêche pas toujours une mise en scène des modèles pour leur conférer la majesté qu'ils sont censés incarner ¹⁷.

Les portraits officiels de Léopold I^{er} ne représentent pas le roi comme individu,

¹⁷ Édouard POMMIER, *Le portrait du pouvoir : de la norme à la réalité*, dans : *Les portraits du pouvoir*, Rome, 2003, pp. 3-17.

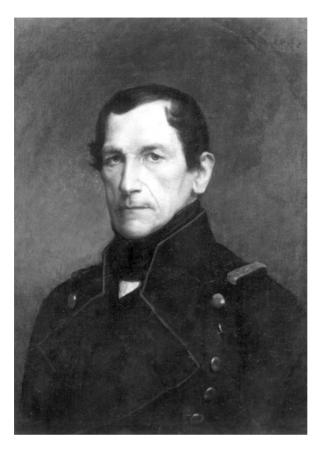


Fig. 4. Liévin De Winne, *Le roi Léopold Ier*, huile sur toile. Collection royale de Belgique (© KIK-IRPA, Bruxelles).

mais comme symbole de la jeune nation, dont il est un des piliers. Le souverain, selon son serment, est le fidèle protecteur du peuple belge et le garant de la constitution de l'État ¹⁸. Cependant, n'étant pas un monarque absolu de droit divin, mais un roi élu ¹⁹, il n'a pas toujours à recourir au faste et à l'apparat propre à cette fonction. Il y a ainsi une certaine perpétuation de la tradition du portrait très cérémoniel quand Wappers copie le *Prince Léopold en chevalier de l'Ordre de la Jarretière* d'après Thomas Lawrence, ou encore dans le portrait du roi peint par Ary Scheffer (fig. 3). Par ailleurs, on trouve également une dimension plus intimiste, par exemple, chez Liévin De Winne, un des plus éminents portraitistes que comptait la Belgique à cette époque, et qui réalise plusieurs portraits du roi où la part belle est faite à la dimension psychologique du modèle (fig. 4).

¹⁸ Sous la direction de Dominique MARÉCHAL, *Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*, cat. d'exp., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2005, p. 76.

¹⁹ Léopold Ier a été élu par le Congrès national dont les membres ont été eux-mêmes élus le 3 novembre 1830 au suffrage censitaire, ce qui représentait à l'époque un peu moins de 50000 électeurs.



Fig. 5. La reine Louise-Marie, Gustave Wappers et Eugène Verboeckhoven, 1840, huile sur toile. Collection royale de Belgique (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Autre portrait grave dans son officialité, celui de la reine Louise-Marie par Wappers. Cependant, le peintre du roi en propose une autre représentation plus naturelle dans son portrait de *Louise-Marie en cavalière*, réalisé en collaboration avec Eugène Verboeckhoven pour les animaux²⁰ (fig. 5).

Dans cette période de légitimation du nouveau pouvoir en place qui suit l'indépendance de la Belgique, la facilité de diffusion qu'offrent les lithographies joue également un rôle de communication tout particulier. La lithographie permettant techniquement l'impression de grands formats, les portraits pouvaient aisément se substituer à des toiles peintes pour être encadrés et exposés aussi bien dans des lieux publics que dans les intérieurs privés des admirateurs de la monarchie. Néanmoins, les lithographies de grands formats ne constituent pas la norme, la production de formats plus raisonnables étant toujours privilégiée. Les portraits royaux réalisés par Baugniet mesurent entre 50 et 60 cm de large pour 60 à 80 cm de hauteur.

²⁰ Balthasar HERMAN et Jean STENGERS, *La dynastie et la culture en Belgique*, Anvers, 1990, pp. 25-38.

Portrait de Léopold, duc de Brabant

Le 16 décembre 1840, jour anniversaire de la naissance de Léopold I^{er}, le roi décide officiellement de conférer à son fils aîné Léopold le titre de duc de Brabant et à son cadet Philippe, celui de comte de Flandre²¹.

« 'L'existence d'une dynastie est la première et la plus indispensable force de notre nationalité. [...] Entre l'avenir et l'existence de la Belgique, et l'avenir de la dynastie belge, le lien est si étroit, que consolider l'une, c'est raffermir l'autre, nationaliser la dynastie, c'est nationaliser le pays lui-même. Ce n'est pas seulement pour l'intérieur du pays qu'il est utile de rattacher à notre jeune monarchie nationale la popularité des anciens souvenirs provinciaux, c'est au-dehors aussi qu'il importe qu'elle se confonde de plus en plus avec la Belgique elle-même, et qu'on s'habitue à ne pas l'en séparer. Ce n'est pas pour le public uniquement qu'il y a une différence grave entre la dénomination vague et sans souvenirs de prince royal et celle de duc de Brabant; au loin l'effet est le même, surtout là où les anciens titres ont conservé tout leur prestige. Mais si un jour il arrivait malheur à la nationalité belge, de quelle importance ne serait-il pas pour nous qu'une illustre famille survécût, dont à aucune époque les membres ne pussent être nommés dans le monde, sans que leurs noms mêmes rappelassent sans cesse à la Belgique ses espérances, et à l'Europe nos droits'

C'est cette pensée patriotique, si bien exprimée par la *Revue belge*, qui a inspiré à notre habile dessinateur Baugniet, l'heureuse idée d'offrir à ses compatriotes les traits du jeune Prince qui est destiné à régner sur la Belgique »²².

Ce prospectus publicitaire qui accompagne le portrait du duc de Brabant par Baugniet, reprend un extrait de la *Revue nationale de Belgique* – auparavant *Revue belge* – publié au moment de l'officialisation des titres des deux petits princes royaux ²³. Cet organe libéral, fondé par Paul Devaux, ancien membre du Gouvernement provisoire, a commencé de paraître en 1839, quelques mois seulement après l'approbation par le Parlement du *Traité des XXIV articles* qui fixait définitivement l'indépendance de la Belgique. Cette volonté d'asseoir la dynastie royale naissante se comprend alors aisément dans un contexte politique compliqué où les unionistes – libéraux et catholiques –, fondateurs du pays, désirent éteindre définitivement les tendances orangistes pro-hollandaises

²¹ Jean Servais Guillaume NYPELS, *Pasinomie ou Collection complète des lois, décrets, arrêtés et règlements généraux qui peuvent être invoqués en Belgique*, Bruxelles, 1840, 3^e série (règne de Léopold I^{er}), 10, pp. 673-674.

²² Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, fonds Baugniet, inv. SV79037.

²³ Revue nationale de Belgique, Bruxelles, 1840, 3, p. 435.



Fig. 6. Franz-Xaver Winterhalter, *Le prince Léopold, duc de Brabant*, 1839, huile sur toile. Collection royale de Belgique (© KIK-IRPA, Bruxelles).

et rattachistes pro-françaises ²⁴. À nouveau, ainsi qu'il l'avait fait avec les portraits des membres de la Chambre des représentants, Baugniet met son crayon au service de la nation en pleine quête de légitimation. Son portrait lithographié de l'héritier de Léopold I^{er}, grâce à sa large diffusion, va contribuer à faire connaître et officialiser un peu plus le nouveau titre de duc de Brabant ainsi que celui qui le porte, alors à peine âgé de cinq ans.

Baugniet commence son portrait au mois de novembre 1840²⁵. Afin d'épargner à l'enfant de longues séances de pose, il s'inspire d'un tableau peint un an auparavant par Franz-Xaver Winterhalter²⁶ (fig. 6). Pour ce faire, la toile est spécialement transférée du château de Laeken au Palais royal de Bruxelles afin que

²⁴ Marcel BOTS, Revue nationale de Belgique (1839-1847), dans: Bibliografie van de liberale tijdschriften, Gand, s.d., document disponible en ligne, http://www.liberaalarchief.be/frans/publications.html

²⁵ Lettre du vicomte de Conway, intendant de la liste civile, à Baugniet, 7 novembre 1840, Bibliothèque royale, Cabinet des estampes, fonds Baugniet, hors inventaire.

²⁶ Ce tableau (collection royale de Belgique) est en réalité une répétition par Winterhalter, d'un tableau qu'il avait réalisé un an plus tôt en 1838 et figurant le duc de Brabant avec sa mère, la reine Louise-Marie (Royal collection, Royaume-Uni).

Baugniet puisse venir la copier à son aise ²⁷. Dans sa composition, le lithographe garde la tenue et la pose du jeune garçon, mais l'installe dans un extérieur réalisé par le dessinateur paysagiste Hilaire Kreins (1806-1862)²⁸. Baugniet est tout à fait capable de réaliser un paysage, cependant il fera appel quelque fois à d'autres artistes pour réaliser un arrière-plan paysagé, dont Fourmois et ici, Kreins. Les raisons véritables de cette collaboration restent inconnues. Kreins jouissant déjà d'une reconnaissance dans le domaine du paysage lithographié ²⁹, il est probable que l'association de son nom à celui de Baugniet pour la réalisation d'un tel portrait en augmentait encore le prestige.

Le 28 novembre 1840, un arrêté royal avait ordonné le placement à la Bibliothèque royale de tous les ouvrages ayant fait l'objet d'un dépôt par leurs auteurs en vertu de la loi du 25 janvier 1817 sur la propriété littéraire et artistique. La lithographie de Baugniet et Kreins est déposée légalement le 19 févier 1841 (fig. 7). Imprimée par Pierre Degobert (1806-1844)³⁰ et éditée par Randon, elle est vendue 10 francs. L'éditeur offre une des premières épreuves à l'exposition de la Société royale de philanthropie pour servir de lot lors d'une tombola³¹.

Un arrêté royal du 6 mars 1841 annonce, sur la proposition de Rogier, alors ministre des Travaux publics, une souscription de 2500 exemplaires du portrait du duc de Brabant. Ces exemplaires seront répartis dans les différentes communes du royaume. L'arrêté royal précise également qu'une souscription, s'élevant à 6000 francs, est prélevée sur le fonds destiné à l'encouragement des beaux-arts³².

La reine Louise-Marie fait parvenir à sa mère Marie-Amélie, une douzaine d'exemplaires de la lithographie du portrait de son fils, que la reine des Français juge comme « assez ressemblante, mais je le trouve plus joli »³³. Louise-Marie deman-

²⁷ Lettre du vicomte de Conway à Baugniet, 2 décembre 1840, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, fonds Baugniet, inv. SV79042.

²⁸ Hilaire-Antoine Kreins, entre au Département de la guerre comme graveur-lithographe en 1831 afin d'y réaliser des cartes, poste qu'il occupe jusqu'à sa mort (cf. Claude LEMOINE-ISABEAU, *La carte de Belgique et l'Institut cartographique militaire (dépôt de la guerre) 1830-1914*, Bruxelles, 1988, pp. 43 et 54). À côté de son emploi de fonctionnaire, il collabore à plusieurs projets artistiques. Il livre notamment quelques planches pour la revue *L'Artiste, journal des salons, revue des arts et de la littérature* (cf. CLAES, *op.cit.*).

²⁹ Voir L'Artiste, journal des salons, revue des arts et de la littérature, 1836, p. 374.

³⁰ Degobert, originaire de Tournai, commence d'abord sa formation dans les ateliers de Dewasme avant d'ouvrir sa propre imprimerie à Bruxelles vers 1836. L'une de ses premières collaborations avec Baugniet est la publication de la série de six planches *Promenades du Parc de Bruxelles* d'Henri Borremans pour lesquelles Baugniet réalise les figures. Vers 1841-1842, Degobert obtient pour son établissement le titre de « Lithographie royale ». (cf. Marie-Christine CLAES, *Répertoire...*, *op. cit.*). Degobert, puis sa veuve, resteront, avec Simonau et Toovey, les principaux imprimeurs de Baugniet, pour les portraits qu'il réalise en Belgique.

³¹ Le Courrier belge, 3 mars 1841.

³² Copie de l'arrêté royal, 6 mars 1841, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, fonds Baugniet, inv. SV79036.

³³ Lettre de la reine Marie-Amélie à sa fille la reine Louise-Marie, 24 février 1841, Archives de l'État. Archives du Palais.



Fig. 7. Charles Baugniet, *Le prince Léopold, duc de Brabant*, 1841, lithographie. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.II.8349.VII, planche 6.

de à Marie-Amélie de distribuer les exemplaires aux membres de sa famille ainsi « qu'aux vieux de maison qui pourraient en être sensibles tels que Rumigny » ³⁴.

Portraits du roi Léopold Ier

Satisfait du travail de Baugniet, Léopold I^{er} le nomme « dessinateur du roi » par arrêté royal du 20 juillet 1841 ³⁵. Avant Baugniet, le souverain avait nommé Wappers et Geefs, respectivement « peintre du roi » et « statuaire du roi ». Baugniet entame la réalisation d'un premier portrait d'après nature du roi des Belges, dès le mois d'août 1841 ³⁶. Dans cette représentation, Léopold I^{er} se tient debout dans les

³⁴ Lettre de la reine Louise-Marie à sa mère Marie-Amélie, 30 mars 1841, Archives de l'État, Archives du Palais.

³⁵ Copie de l'arrêté royal, 20 juillet 1841 Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, fonds Baugniet, inv. SV79167. Une copie est également conservée aux Archives de l'État, Archives du Palais, fonds Léopold I^{er}, inv. LC-L1 265.

³⁶ Lettre de la reine Louise-Marie à sa mère Marie-Amélie, 6 août 1841, Archives de l'État, Archives du Palais.



Fig. 8. Charles Baugniet, *Le roi Léopold Ier*, 1841, lithographie. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.II.8349.XXXV, planche 2.

jardins du château de Laeken, en arrière-plan. Il porte sa main droite à son gilet et la gauche repose sur la garde de son épée, posture qu'il affectionne et que l'on retrouve dans plusieurs de ses portraits (fig. 8). Il porte la petite tenue à pied de lieutenant-général qui se distingue de la grande tenue à pied que Léopold I^{er} arbore sur certains de ses portraits, par le fait que le col et les manches ne présentent pas d'ornements en feuilles de chênes et de lauriers brodés au fil d'or³⁷. Quant aux trois décorations, nous pouvons penser que, symboliquement, elles représentent la noblesse et la gloire venues du passé (Toison d'or), la petite Belgique résistante face à l'envahisseur (Croix de fer) et enfin, l'ordre nouveau créé (Ordre de Léopold) ³⁸.

 $^{^{37}\,}$ Éric DODÉMONT, La dynastie belge en images : anciennes gravures du XIXe siècle, Bruxelles, 2015, p. 232.

³⁸ L'ordre de la Toison d'or est considéré par Léopold I^{er} comme un ordre royal et national. Hérité des Pays-Bas espagnols au XV^e siècle, il est directement attaché à la couronne. La Croix de fer est un ordre militaire fondé par Frédéric-Guillaume III de Prusse en 1813 pour récompenser les militaires qui s'étaient battus contre Napoléon : tel était le cas de Léopold I^{er} qui avait combattu l'Empereur des Français en s'engageant dans l'armée russe. L'ordre de Léopold est créé en 1832. À la fois civil et militaire, il récompense des personnes méritantes dans tous les domaines (voir *Idem*, p. 234).

Dans ce portrait, d'apparence modeste, tout est fait pour que la personne du roi soit mise en valeur, avec simplicité, mais avec cette petite touche d'apparat et de grandeur qu'un portrait royal doit revêtir pour impressionner le spectateur. Laissons la parole au journal l'*Indépendance belge* qui rend son avis sur la valeur de ce portrait :

« Le Roi, assure-t-on, a bien voulu accorder plusieurs séances à M. Baugniet. Nous sommes disposés à croire que la ressemblance de traits existe, mais nous n'avons aucunement besoin de rechercher si les cheveux sont arrangés comme le Roi porte ses cheveux, si le Roi a dans la figure tel ou tel signe particulier que le dessinateur a cru devoir fidèlement copier ; ces détails sont des niaiseries ; la ressemblance est merveilleuse, parce que le portrait reproduit exactement la physionomie du Roi, nous oserions presque dire sa pensée. Le portrait dessiné par M. Baugniet est bien certainement le meilleur de tous les portraits du Roi, parce que jamais la figure du Roi n'a été mieux comprise sous son aspect psycologique [sic]. Nous cherchons à nous exprimer le plus clairement possible, mais le mot nous manque, et *aspect psycologique* est encore ce qui rend le mieux notre pensée ; c'est qu'en réalité, là est pour nous la ressemblance.

Le portrait du Roi est exposé déjà depuis deux ou trois mois chez tous les marchands de gravures, et tous ceux qui le regardent sont frappés de la ressemblance. On ne voit pas le Roi tous les jours ; le nombre des personnes qui peuvent parfaitement reconnaître les traits du Roi est fort restreint, et la ressemblance pourtant saute aux yeux de tout le monde. C'est le plus bel éloge qu'on puisse adresser à l'artiste ; il a su saisir dans la belle tête du Roi, ce qui reste dans le souvenir de tous ceux qui l'ont seulement vu passer : l'expression.

Disons encore que jamais M. Baugniet n'a mieux dessiné : son portrait du Roi est irréprochable sous tous les rapports » ³⁹.

En août 1841, Baugniet se rend à Ostende où séjournent les souverains pour leur présenter officiellement le portrait terminé. Ils donnent tous les deux « de nouveaux éloges à M. Baugniet pour son travail, dont ils ont beaucoup loué aussi l'impression lithographique » ⁴⁰. La lithographie, imprimée par Degobert, est alors mise au dépôt légal le 30 août 1841 ⁴¹. Elle est également présentée à l'Exposition des produits de l'industrie nationale, la même année ⁴².

³⁹ L'Indépendance belge, 11 décembre 1841.

⁴⁰ *Idem*, 30 août 1841.

⁴¹ La Bibliothèque royale de Belgique conserve toujours l'exemplaire déposé légalement par l'imprimeur Degobert (Cabinet des estampes, inv. S.II.5842).

⁴² Édouard PERROT, Revue de l'Exposition des produits de l'industrie nationale en 1841, Bruxelles, 1841, p. 318. Le jury salue le travail de Degobert notamment pour cette lithographie en lui attribuant une médaille de bronze de deuxième classe (cf. Rapports du jury et documents de l'Exposition de l'Industrie belge en 1841, Bruxelles, 1842, p. 266).
163



Fig. 9. Charles Baugniet, *Le roi Léopold Ier*, 1843, lithographie. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.II.8349.XXXV, planche 3.

Le portrait connaît un beau succès général, comme en témoigne cet article paru dans *Le Courrier belge* :

« Les exemplaires du portrait de S.M. par M. Baugniet, dessinateur du Roi, bien qu'ils aient été tirés à un grand nombre d'exemplaires, seront bientôt épuisés. Tout le régiment des Partisans, commandé par le colonel Capiaumont, vient d'y souscrire ; plusieurs corps l'avaient déjà devancé. Le jeune et habile artiste, auquel nous devons une œuvre d'art que sa ressemblance avec l'illustre modèle rendra éminemment historique, devra probablement refaire une copie pour pouvoir répondre à l'empressement de ses nouveaux souscripteurs. Le succès dont M. Baugniet est digne à tous égards, doit cependant quelque chose aux circonstances qui ont fait éclater, d'une manière si frappante, les sentiments du pays pour la royauté » ⁴³.

Le directeur général des chemins de fer, Jean-Baptiste Masui, appréciant également l'œuvre, fait mander à Baugniet de lui en remettre quatorze exemplaires afin de les faire installer dans les salles d'attente des futures gares, alors en

⁴³ Le Courrier belge, 15 novembre 1841.

pleine construction⁴⁴. Baugniet fait rééditer en Angleterre la lithographie en format réduit⁴⁵, dans le courant de l'année 1842, chez le graveur Henry Robinson (1796-1871)⁴⁶. C'est avec cet artiste anglais que Baugniet collaborera à la réalisation du premier timbre-poste belge reprenant le portrait du roi lithographié par Baugniet. L'émission de ce timbre, appelé plus communément *épaulettes*, évocation de l'uniforme que porte le roi sur cette effigie, débute le 1^{er} juillet 1849.

Fort de son succès auprès du souverain, Baugniet entreprend un deuxième portrait d'après nature de Léopold I^{er} (fig. 9). Le roi lui accorde plusieurs séances de pose entre mars et avril 1843 ⁴⁷. Il reprend le même schéma que pour son premier portrait : Léopold est debout, tourné légèrement de trois quarts, la main droite tenant son gilet, l'autre posée sur une épée. Baugniet ajoute quelques éléments venus de la tradition du portrait royal, comme le fait de placer son modèle sur une terrasse avec une colonne soutenant un drap. L'usage d'un dais ou d'une tenture encadrant le souverain, symbole de son pouvoir temporel, se réfère à un schéma classique qui se retrouve dans nombre de représentations de monarques depuis la Renaissance⁴⁸. Parfois, le drapé s'ouvre pour laisser apercevoir une vue en arrière-plan : dans le cas présent, il s'agit de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. La raison qui pousse Baugniet à mettre en arrière-plan cet édifice religieux catholique reste cependant mystérieuse. Nous en sommes réduite aux hypothèses et l'une de celle-ci pourrait être la volonté du roi d'estomper ses convictions religieuses protestantes et son appartenance à la franc-maçonnerie 49. Ce portrait sera offert en récompense aux provinces et aux communes ayant participé à la souscription pour l'encouragement des beaux-arts 50.

⁴⁴ Lettre de Masui à Baugniet, 23 octobre 1841, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, fonds Baugniet, album 1842-1844/SV79168.

⁴⁵ La Bibliothèque royale conserve également un exemplaire de ce format réduit (Cabinet des estampes, inv. S.I.5256). Dans cette version, le cadrage a été réduit et l'arrière-plan avec le parc et le château de Laeken a été supprimé.

⁴⁶ John Henry Robinson est un graveur qui milita notamment pour l'admission des artistes graveurs à la Royal Academy (cf. Robert Edmund GRAVES, *Robinson, John Henry*, dans : *Dictionary of National Biography*, Londres, 1885–1900, 49, col. 29-30).

⁴⁷ Lettres de la reine Louise-Marie à sa mère, mars-avril 1843, Archives de l'État, Archives du Palais.

⁴⁸ Shearer WEST, *Portraiture*, Oxford, 2004, p. 25.

⁴⁹ D'après Jean-Pierre Nandrin, Léopold I^{er} bien que protestant, a toujours protégé l'Église catholique et ce malgré la politique menée par les libéraux favorables à la séparation de l'Église et de l'État (cf. Jean-Pierre NANDRIN, *Le pacte fondateur de la Belgique*, dans : *Hommes et normes : enjeux et débats du métier d'historien*, Bruxelles, 2016, p. 429). La fin des années 1830 et le début des années 1840 voient l'unionisme de plus en plus mis à mal par des querelles politiques et idéologiques où s'affrontent libéraux, pour beaucoup francs-maçons et anticléricaux, et catholiques radicaux. Face à ces querelles, le roi choisit son camp, celui de l'Église « le plus utile pour consolider son trône [...] dans un pays dont l'immense majorité des habitants se réclamaient du catholicisme » (Hervé HASQUIN, *Les catholiques belges et la franc-maçonnerie. De la « rigidité Ratzinger » à la transgression*, Bruxelles, 2011, p. 82).

⁵⁰ Journal de Bruxelles, 25 juin 1843.



Fig. 10. Charles Baugniet, *La reine Louise-Marie*, 1850, lithographie. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.II.8349.XXXV, planche 4.

Portrait de la reine Louise-Marie

En novembre 1845, Baugniet convainc la reine de lui laisser réaliser son portrait (fig. 10). Louise-Marie est représentée en extérieur dans un parc, comme Baugniet l'avait déjà fait pour son époux en 1841 : l'arrière-plan choisi est, une fois encore, la cathédrale de Bruxelles. Malheureusement, alors que la pierre est mise sous presse, elle se casse, empêchant par-là la parution du portrait 51.

Le 11 octobre 1850, Louise-Marie meurt. Le chagrin populaire est tel que Baugniet voit l'occasion de refaire sa première lithographie en hommage à « cette

⁵¹ Cet accident est rapporté par *L'Indépendance belge* du 30 octobre 1850 et confirmé entre les lignes par une lettre du père de Baugniet datée du 19 mai 1846 : « Il m'eut été plus agréable d'entendre l'entière réussite de l'affaire « *Portrait de la Reine des Belges* », mais comme vous êtes consolé de la déconvenue et que vous avez pour vous la façon, je ne serais pas surpris que vous soyez déjà en train de le refaire. C'est une grande perte de temps, et un déficit considérable dans votre caisse, et comme vous le dites fort bien, le voyage de Bruxelles n'a pas été très heureux pour vos intérêts » (Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, fonds Baugniet, inv. SV79604).

princesse si chère à tous les Belges »⁵². Il dépose son portrait le 2 novembre 1850 et en profite pour rééditer le pendant représentant Léopold I^{er}:

« Le succès que nous avons prédit au portrait de la Reine par M. Baugniet, ne lui a pas fait défaut et a dépassé peut-être même nos prévisions. C'est à qui veut posséder cette planche où sont si fidèlement reproduits les traits de l'excellente Reine que la Belgique regrettera toujours. Cette publication a reporté l'attention sur un autre portrait exécuté, il y a quelques années, par le même artiste, dans les mêmes dimensions, le même genre et avec le même talent. Nous voulons parler du portrait du Roi, qui obtint, à son apparition, un succès tel qu'aujourd'hui le tirage est complètement épuisé et qu'il n'en reste plus un seul exemplaire chez les marchands. Un grand nombre de souscripteurs au portrait de la Reine, qui pensent avec raison que le portrait du Roi est le pendant forcé en quelque sorte du premier, se sont adressés à M. Baugniet pour l'engager à reproduire son œuvre. L'habile artiste n'a pas cru pouvoir refuser de faire droit à ces nombreuses demandes, et il a reporté sur la pierre le portrait épuisé. Inutile d'ajouter qu'il a mis à ce travail ce soin minutieux, cette délicatesse de touche, ce talent si complet qui font de chacune de ses lithographies une œuvre exceptionnelle. Dans quelques jours le tirage aura lieu, et cette œuvre d'art et de patriotisme tout à la fois obtiendra, nous le lui prédisons d'avance, le même succès qu'à sa première édition »⁵³.

Portrait des enfants royaux

En septembre 1848, Baugniet entreprend de réunir en une même lithographie les portraits des princes Léopold et Philippe et de la princesse Charlotte (fig. 11). N'étant pas autorisé à faire poser longtemps les enfants, Baugniet s'inspire, une fois encore, de trois tableaux peints par Winterhalter et représentant chaque enfant individuellement. Pour sa composition, Baugniet réalise quelques études afin de déterminer comment disposer au mieux les figures pour que l'équilibre et l'harmonie soient assurés : Charlotte assise, Charlotte entre ses deux frères, ou encore le décor où les installer. Finalement, comme il l'avait fait pour leurs parents, Baugniet place les enfants debout dans un décor extérieur où la végétation les encadre. Léopold s'appuie au socle d'un vase sculpté et Philippe se tient entre son frère et sa sœur Charlotte. Le lithographe obtient la permission de faire poser un quart d'heure les deux princes 54 afin de pouvoir retravailler leurs visages qui avaient changé depuis que Winterhalter les avait peints en 1844. Quant au portrait de Charlotte, il avait été réalisé par le peintre allemand à une

⁵² L'Indépendance belge, 15 octobre 1850.

⁵³ *Idem*, 21 décembre 1850.

⁵⁴ Lettre du vicomte de Conway à Baugniet, 29 septembre 1848, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, fonds Baugniet, inv. SV79263.



Fig. 11. Charles Baugniet, *Les enfants royaux*, 1848, lithographie. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.II.8349. XXXV, planche 5.

date inconnue, mais probablement plus récente : aussi Baugniet put-il reproduire presque telle quelle la figure de la petite princesse, ainsi que son habillement.

Grâce aux études en couleurs faites par Baugniet (fig. 12 et 13), il est possible d'identifier les uniformes avec plus de certitude. Léopold porte celui de sous-lieutenant des grenadiers – tunique et pantalon bleus, col et rayure du pantalon rouges – et Philippe celui de sous-lieutenant des guides – tunique et pantalon verts, col vert avec passepoil rouge, rayure du pantalon rouge, plastron rouge sur le devant de la tunique – ⁵⁵. Ces grades avaient été donnés aux princes par arrêté royal du 16 décembre 1846 ⁵⁶. Le peuple belge pouvait dès lors être certain des « aptitudes guerrières des fils du roi qui ont commencé par obéir pour apprendre à commander, afin de prouver à la Belgique qu'ils sauront, au besoin, combattre et

⁵⁵ DODÉMONT, op. cit., p. 188.

⁵⁶ Charles POPLIMONT, La Belgique héraldique. Recueil historique, chronologique, généalogique et biographique complet de toutes les maisons nobles reconnues de la Belgique, Bruxelles, 1863, 1, p. 80-81.



Fig. 12. Charles Baugniet, *Esquisse pour le portrait des enfants royaux*, crayon et aquarelle. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.V.79495 (album 1848-1849).

Fig. 13. Charles Baugniet, Esquisse pour le portrait des enfants royaux (duc de Brabant), crayon et aquarelle. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes : inv. S.V.79542 (album 1848-1849).



vaincre pour le maintien de son indépendance »⁵⁷. À nouveau, Baugniet évoque dans un appel à souscription les motivations de son entreprise, entre autres, à mots voilés, la révolution en France qui, cette même année 1848, a mis fin au règne des Orléans et donc du grand-père maternel des enfants, le roi Louis-Philippe :

« Le Roi a daigné m'autoriser à réunir dans un même cadre les portraits des deux princes et de la jeune princesse royale. Je livre aujourd'hui cet ouvrage au public. Les événements dont nous sommes témoins prouvent chaque jour davantage que la stabilité de la monarchie constitutionnelle et de la dynastie appelée au trône par le libre choix du peuple belge est la plus solide garantie de notre sécurité et de nos libertés intérieures autant que de notre indépendance et de notre considération à l'étranger. J'espère donc que vous voudrez bien encourager par votre souscription un travail entrepris moins comme spéculation que comme réalisation d'une pensée patriotique. J'ose dire en même temps que j'ai mis tous mes soins et mes

⁵⁷ *Idem*, p. 82.

efforts à en faire une œuvre d'art dont l'exécution répondit à l'idée qui l'avait inspirée » ⁵⁸.

Baugniet a la délicatesse de faire parvenir au roi Louis-Philippe alors exilé en Angleterre le portrait de ses petits-enfants ⁵⁹. En 1851, cette lithographie est gravée par Smyth pour être reproduite dans l'*Illustrated London News* comme illustration d'un article écrit à l'occasion du séjour du roi Léopold I^{er} et de ses enfants à la cour d'Angleterre. Une façon habile de rappeler au peuple anglais les liens qui unissent les deux monarchies et de rendre hommage au petit royaume de Belgique qui se maintient « calmement au centre d'une mer agitée » ⁶⁰, référence implicite aux récents événements en France.

En conclusion, il apparaît que Baugniet, par ses portraits, s'est inscrit dans la démarche promotionnelle d'une dynastie naissante. Durant la première moitié du XIXe siècle, la fin des guerres napoléoniennes avait fait émerger des étatsnations en quête de légitimation et d'identité. La nouvelle Belgique, territoire à l'histoire mouvementée et soumis aux nombreuses invasions, était à la pointe de cette réflexion dans les années qui suivirent sa création. Baugniet œuvra à créer l'image du roi Léopold Ier qui, pour faire oublier son origine étrangère, cherchait à s'inscrire dans la continuité en s'appuyant sur les traditions passées. Ses enfants, pour leur part, devaient incarner le futur et garantir la stabilité du pays. Mais l'artiste lithographe n'était pas non plus sans ignorer les retombées publicitaires qu'un tel travail pouvait lui apporter, notamment grâce, nous l'avons vu, aux comptes rendus élogieux parus dans les journaux. Une fois reconnu comme dessinateur du roi Léopold Ier, Baugniet devint, littéralement, le lithographe du « Gotha » et fit le portrait de plusieurs membres de la famille des Saxe-Cobourg et de leurs alliés. Ce titre de « dessinateur du roi » et les attaches que la famille royale de Belgique avait avec sa cousine britannique allaient lui donner également accès à une clientèle londonienne bien plus ample que celle de Bruxelles. Sa maîtrise du crayon lithographique et sa bonne réputation amenèrent à Baugniet de nombreuses commandes de nobles, mais aussi de bourgeois, tous en quête d'un artiste habile pour immortaliser au plus juste leurs traits.

⁵⁸ Appel à souscription, s.d., Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, fonds Baugniet, inv. SV79551.

⁵⁹ Lettre du général de Chabannes à Baugniet, 4 février 1849, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, fonds Baugniet, inv.SV79261.

⁶⁰ Illustrated London News, 12 juillet 1851.

LE MAIRE DU PALAIS PÉPIN DE HERSTAL (CA. 645 - 714), UNE FIGURE DE PROPAGANDE NATIONALE DANS L'ART BELGE DU XIX^e SIÈCLE

MATHILDE DESENDER

Après la déclaration d'indépendance de 1830, l'État belge veut justifier sa création auprès des autres nations et construire, puis renforcer le sentiment patriotique de la population belge. Pour atteindre ces objectifs, il va se tourner vers le passé « national » et y sélectionner les événements annonciateurs de la création de la Belgique ¹. « Pour combattre l'idée d'une formation artificielle du pays, il convenait de recourir à l'histoire, de montrer la volonté, permanente à travers les siècles, d'union de nos provinces et de mettre en évidence les traits spécifiques du Belge, combattant, pour la liberté et l'indépendance, contre les 'dominations étrangères' : Charlier 'à la jambe de bois' et les héros de la Révolution de 1830 devaient apparaître comme les fidèles descendants d'Ambiorix et de Boduognat, des vainqueurs de la bataille des Éperons d'Or et des 600 Franchimontois »². Judith Ogonovszky identifie deux sources justificatrices utilisées par la Belgique pour créer ce sentiment d'appartenance à la

^{*} Cet article fait suite à un mémoire réalisé sous la direction d'Alain Dierkens : Mathilde DE-SENDER, *Les ancêtres de Charlemagne. Mémoire artistique et étude iconographique du Moyen* Âge à nos jours, Mémoire de master en Histoire de l'art, Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 2016.

¹ Judith OGONOVSZKY, *L'art officiel en Belgique au XIX*^e siècle, dans : Vincent HEYMANS (dir.), *Les sentinelles de l'histoire : le décor sculpté des façades de l'hôtel de ville de Bruxelles*, Bruxelles, 2000, pp. 27-38, p. 27.

² Alain DIERKENS, Le Moyen Âge dans l'art belge du XIX^e siècle : I. La statue équestre de Charlemagne par Louis Jéhotte (Liège, 1868), dans : Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'Université libre de Bruxelles), 9, 1987, pp. 115-130, p. 115.

Nation : la religion catholique et le passé national³. Parmi les moyens utilisés, une importance particulière fut accordée à la création artistique, qui prit la forme d'une série de commandes publiques. Les œuvres réalisées se voulaient apologétiques, patriotiques, didactiques et nationales⁴. Plusieurs historiens les ont analysées⁵.

Des personnages illustres ou des épisodes glorieux du passé ont été mis à l'honneur, principalement dans la peinture monumentale d'histoire et la sculpture. Dans les villes d'une certaine importance, des statues historiques furent érigées à des endroits stratégiques pour glorifier un ancêtre régional. Les commandes ont été financées par l'État, les provinces et les communes. Celles-ci célébrèrent en leur sein leur passé et leurs ancêtres locaux et choisirent les sujets dans leurs annales. Philippe Godding souligne que « le désir de glorifier un 'enfant du pays' est indissociable des passions politiques et autres antagonismes locaux » 9. Les tensions politiques de l'époque se reflétèrent surtout dans la sélection des personnages ou des événements à glorifier ¹⁰, « chaque parti interprète le passé en fonction de son idéologie, dont les héros de jadis deviennent les champions involontaires » ¹¹.

En Belgique, les thèmes privilégiés repris dans l'art et la littérature sont issus de la période du développement des principautés territoriales et de la période bour-

³ Judith OGONOVSZKY, *L'incarnation d'un rêve de nation belge vue à travers la peinture d'histoire. Godefroid de Bouillon, un soldat garant de l'indépendance belge*, dans : Alain DIER-KENS *et al.*, *Le temps des croisades*, Bruxelles, 1996, pp. 161-172, p. 169.

⁴ J. OGONOVSZKY, *op. cit.* (2000), pp. 27-28. Comme autres moyens utilisés il y a la publication de livres consacrés à l'histoire nationale, l'intérêt pour le classement et la publication des archives et la restauration de monuments anciens jugés importants : *ibid*.

⁵ Voir les travaux d'Alain DIERKENS: Le Moyen Âge dans l'art et la littérature belges du XIX^e siècle, Liège, 1987 (Faculté ouverte. L'histoire aujourd'hui, 38); Le Moyen Âge dans l'art belge du XIX^e siècle, op. cit. (1987); "Nos rois", de Clovis à Charlemagne, dans: Anne MORELLI (dir.), Les grands mythes de l'histoire de Belgique, de Flandre et de Wallonie, Bruxelles, 1995, pp. 35-45. Richard KERREMANS, Les monuments publics à Bruxelles et en Wallonie, dans: Jacques VAN LENNEP (coord.), La sculpture belge au XIX^e siècle, (catalogue de l'exposition organisée par la Générale de Banque du 5 octobre au 15 décembre 1990, Bruxelles), Bruxelles, 1990, 2 vols., vol. 1, pp. 149-168. Voir aussi les travaux de Judith OGONOVSZKY: La peinture monumentale, "manière parlante d'enseigner l'histoire nationale", dans: Anne MORELLI (dir.), op. cit., pp. 163-174; op. cit. (1996); La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1830-1914), Bruxelles, 1999; op. cit. (2000).

⁶ J. OGONOVSZKY, op. cit. (2000), p. 28.

⁷ A. DIERKENS, Le Moyen Âge dans l'art et la littérature belges du XIX^e siècle, op. cit. (1987), p. 6.

⁸ J. OGONOVSZKY, op. cit. (2000), pp. 33-34.

⁹ Philippe GODDING, Statuaire, histoire et politique au 19^e siècle, dans : Bulletin (de la) Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques (de l') Académie Royale de Belgique, 6^e série, 8, 1997, pp. 213-240, p. 214.

¹⁰ Ph. GODDING, op. cit., p. 239. La tension principale était alors celle qui opposait les libéraux aux catholiques.

¹¹ *ibid.*, p. 239.

guignonne ¹². En ce qui concerne les personnages du Haut Moyen Âge, c'est majoritairement la famille Pippinide qui est mise à l'honneur ¹³. Cette famille, à l'origine de la dynastie carolingienne, a en effet été vue comme principalement originaire de la région mosane, alors qu'elle est aussi mosellane ¹⁴. À cette époque également, on a tenté de montrer que Charlemagne était né à Liège, ou du moins en pays mosan ¹⁵.

Les ancêtres de Charlemagne, et donc son arrière-grand-père Pépin de Herstal, identifiés comme étant originaires de Belgique, ont contribué à construire un passé et une légitimité au peuple belge. Au début du XIX^e siècle l'intérêt pour l'histoire locale dans l'art et la littérature a donné lieu à plusieurs représentations des Pippinides dans la ville de Liège ¹⁶.

Les représentations des figures nationales réalisées dans la seconde moitié du XIX^e siècle sont à rattacher au courant artistique historiciste. Les artistes étaient attentifs à la vérité historique des scènes qu'ils représentaient : ils sont nombreux à s'être documentés, notamment sur les costumes, dans l'élaboration de leurs œuvres. Une représentation réaliste fut rendue possible grâce aux progrès des études historiques et archéologiques, au développement des institutions adaptées et à l'intérêt croissant pour ces disciplines et pour la sauvegarde du patrimoine ¹⁷. En plus de permettre dans certains cas de différencier les nombreux personnages des différentes époques représentés côte à côte, la représentation réaliste est un gage de crédibilité auprès du public ¹⁸.

Néanmoins, malgré les recherches effectuées par certains artistes, plusieurs éléments des costumes et certains attributs relèvent soit d'anachronismes soit de l'imagination. La mise en parallèle des représentations de Pépin de Herstal, toutes différentes, le démontre assez clairement.

On étudiera dans cet article sept représentations de Pépin de Herstal. Il est souvent représenté tel un guerrier et porte parfois la couronne. Il participe au décor de bâtiments publics, officiels ou religieux et d'une place publique. Jamais représenté seul, il est toujours une figure nationale parmi d'autres. Il est presque systématiquement accompagné d'autres membres de sa famille.

Pépin de Landen, maire du palais d'Austrasie, et sa femme Itte d'Aquitaine eurent plusieurs enfants : Grimoald, Gertrude et Begge. Begge épouse Anségisel, fils de l'évêque Arnoulf de Metz ; ils auront pour fils Pépin de Herstal. Ce dernier serait né vers 645 et devint maire du palais d'Austrasie. Sa victoire à Tertry en 687 l'amène à occuper ce poste sur tout le *regnum Francorum* du-

¹² A. DIERKENS, Le Moyen Âge dans l'art et la littérature belges du XIX^e siècle, op. cit. (1987), p. 9.

¹³ *ibid.*, p. 9.

¹⁴ A. DIERKENS, op. cit. (1995), p. 39.

¹⁵ ibid., p. 41.

¹⁶ A. DIERKENS, Le Moyen Âge dans l'art et la littérature belges du XIX^e siècle, op. cit. (1987), p. 10.

¹⁷ *ibid.*, p. 11.

¹⁸ *ibid.*, p. 11.



Fig. 1. Eugène Simonis : sculpture en pierre calcaire peinte en blanc, hauteur : 258 cm - largeur : 86 cm - profondeur : 77 cm, *Pépin de Herstal*, vers 1848. Bruxelles, Péristyle du Parlement. Inscription sur le socle : *Pépin d'Herstal maire du palais d'Austrasie † 714*, écrit en néerlandais également. (© KIK-IRPA, Bruxelles)

rant le règne de plusieurs rois mérovingiens. Il prend alors le titre de *duc des Francs*. Avec son épouse Plectrude, ils ont pour fils Grimoald et Drogon. Pépin fréquente également Alpaïde ; ils eurent comme fils Charles Martel et Childebrand. Pépin de Herstal meurt en 714 ¹⁹.

La représentation la plus ancienne de Pépin dans le contexte belge du XIX^e siècle est une sculpture d'Eugène Simonis réalisée vers 1848 (fig. 1) et exposée dans le péristyle du Parlement, côté Sénat.

Eugène Simonis (1810-1882), né à Liège, est issu d'une famille aisée. Il fut formé par François Joseph Dewandre (1758-1835) dans la classe de sculpture à l'École des Dessins de Liège, qui devient en 1835 l'Académie des Beaux-Arts. Dewandre enseignait le style néo-classique italien. En 1828 Simonis gagne le prix de

¹⁹ Davantage d'informations dans : Christian SETTIPANI, Patrick VAN KERREBROUCK, La préhistoire des Capétiens 481-987. Première Partie : Mérovingiens, Carolingiens et Robertiens, Villeneuve d'Ascq, 1993, pp. 153-156.

la Fondation Darchis qui lui permet de partir à Rome. Là, il est d'abord l'élève de Mathieu Kessels (1784-1836), qui avait été formé par Bertel Thorvaldsen (1770-1884), puis passe dans l'atelier de Carlo Finelli (1786-1853), un suiveur d'Antonio Canova (1757-1822). En Italie, Simonis recoit « la marque indélébile de l'harmonie humaniste »²⁰. Sur place, il a sans doute côtoyé Louis Jéhotte, bénéficiaire de la même bourse. En rentrant de Rome, il passe notamment par Florence et Paris²¹. L'enseignement classique qu'il reçut, mêlé de naturalisme, se retrouve dans ses premières œuvres²². Simonis rentre à Liège où on lui propose de succéder à son maître Dewandre comme professeur à l'Académie des Beaux-Arts mais il refuse et décide de s'installer à Koekelberg, près de Bruxelles. Son mariage avec Hortense Orban, fille d'un industriel liégeois et future belle-sœur de Walthère Frère, l'introduit dans le milieu de la haute bourgeoisie. En 1845, il devient membre de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique. En 1848, il devient membre avec Jéhotte du Comité du Cercle Artistique et Littéraire. Il sera aussi membre du jury de la Commission directrice du Salon de Bruxelles²³. Il est nommé premier professeur de sculpture à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles en 1863, où il remplace Louis Jéhotte, et titulaire des cours de modelage d'après nature, de composition historique et du cours de dessin à la tête d'expression. Il enseigne jusqu'à sa mort. Il fut directeur de l'Académie de 1863 à 1877²⁴. Parmi ses élèves, il y eut Thomas Vincotte (1850-1925), Albert Desenfans (1845-1900) ou encore Charles Van Der Stappen (1843-1910)²⁵. Simonis a réalisé plusieurs commandes officielles dont la plus connue est la statue de Godefroid de Bouillon érigée sur la Place Royale en 1848. Ses œuvres suivront la tendance européenne en évoluant vers le style romantique. Cela se reflète dans le choix de ses sujets - le quotidien, les enfants et les animaux - traités dans des poses plus pittoresques et dans « un climat sentimental à fleur de peau » 26. Chantal Jordens qualifie le style romantique des sculptures de Simonis d'« 'esthétique de restitution' : un accent tout particulier mis sur le détail réaliste, des recherches préparatoires intenses pour v parvenir et le danger de perdre l'unité finale de l'œuvre parce que la statuaire devient un exercice de restitution archéologique que guette dangereusement l'éclectisme stylistique » ²⁷.

²⁰ Chantal JORDENS-LEROY, Un sculpteur belge du XIX^e siècle : Louis-Eugène Simonis, Bruxelles, 1990, p. 16.

²¹ Ch. JORDENS-LEROY, op. cit. (1990), pp. 11-20.

²² Jacques VAN LENNEP (coord.), *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles : 275 ans d'enseignement*, (catalogue de l'exposition qui a eu lieu aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, Musée d'Art Moderne, du 7 mai au 28 juin 1987), Bruxelles, 1987, p. 374.

²³ Ch. JORDENS-LEROY, op. cit. (1990), pp. 20-30.

²⁴ Chantal JORDENS, *Simonis, Eugène*, dans: Jacques VAN LENNEP (coord.), *op. cit.* (1990), vol. 2, pp. 557-559.

²⁵ J. VAN LENNEP, op. cit. (1987), p. 375.

²⁶ Ch. JORDENS-LEROY, op. cit. (1990), pp. 154-155.

²⁷ *ibid.*, p. 156.



Fig. 2. Eugène Simonis : Pépin de Herstal, détail. (photographie de l'auteur)

La représentation de Pépin fait partie d'un ensemble de six statues réparties dans le péristyle du Parlement. C'est une commande du ministre de l'Intérieur Jean-Baptiste Nothomb²⁸. « Ces statues sont celles des personnalités ayant marqué les prémices de l'histoire de l'État belge – thème récurrent dans la décoration du Parlement »²⁹. Du côté Sénat se trouvent les statues de Pépin de Herstal, Thierry d'Alsace (par Louis Jéhotte) et Baudouin de Constantinople (par Joseph Geefs). Du côté Chambre des Représentants se trouvent les statues de Jean I^{er} de Brabant (par Charles Geerts), Philippe le Bon (par Jean-Baptiste De Cuyper) et Charles Quint (par Jean-Baptiste-Joseph De Bay). Quatre de ces personnages se retrouvent dans les toiles de Louis Gallait qui ornent l'hémicycle du Sénat, à savoir Pépin de Herstal, Baudouin de Constantinople,

²⁸ Un arrêté royal du 17 juin 1845 confirme la commande de ces statues : *Le Moniteur belge*, 1845, II, 22 juin 1845, n°173, p. 1447.

²⁹ Anne ADRIAENS-PANNIER, Ludo BEKKERS, Jan BRAET, L'art au Sénat. Découverte d'un patrimoine, Bruxelles, 2006, p. 14.

Philippe le Bon et Charles Quint. Les statues ont peu souffert de l'incendie de 1883 qui débuta dans la Chambre des Représentants avant de se propager aux pièces alentours³⁰.

Pépin est revêtu d'une tunique à manches courtes s'arrêtant au-dessus des genoux et resserrée à la taille. Par-dessus, il porte un manteau attaché par une fibule sur l'épaule droite et dont un pan retombe sur l'avant du corps. C'est le *paludamentum* hérité des généraux et empereurs romains. Cette tenue semble, d'après les images qui nous sont parvenues de cette période, être conforme à l'époque carolingienne³¹. Elle n'est pas sans rappeler la tenue des Gallo-Romains encore portée à l'époque mérovingienne³². En-dessous de la tunique, Pépin porte des braies resserrées par des courroies (fig. 2). Il est chaussé de bottines remontant jusqu'aux mollets. Il tient une épée de la main gauche et un bouclier de la droite. Celui-ci est allongé, en forme d'amande, et a les bords latéraux incurvés, ce qui semble davantage le rattacher à un modèle du XIIe siècle 33 qu'aux boucliers ronds avec umbo en usage sous les Mérovingiens et Carolingiens. Un casque de style romain est posé entre ses pieds. Les muscles du bras gauche et des jambes sont marqués. Hanché, mais dans une position stable, Pépin est représenté devant un petit monticule rocheux. Son visage est tourné vers la droite et légèrement incliné vers le bas. Ses cheveux sont coupés assez courts. Pépin porte une longue moustache.

La deuxième œuvre de ce corpus est une toile d'Auguste Chauvin, *Saint Lambert au banquet de Jupille* (fig. 3). Elle fut réalisée en 1861 et est exposée actuellement à la cathédrale Saint-Paul de Liège.

Auguste Chauvin (1810-1884), né à Liège, suit ses parents en Allemagne. Il fut formé par Jean-Baptiste Bastiné (1783-1844), le fondateur de l'École de Dessin d'Aix-la-Chapelle et par Wilhelm von Schadow (1788-1862), professeur à l'Académie de Düsseldorf. Grâce à ce professeur, il sera peintre de la cour de Neuwied jusqu'en 1841. De retour en Belgique, il fut de 1842 à 1880 professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège et directeur de l'institution dès 1856. Il peint des scènes de genre, des portraits, des scènes religieuses et des peintures d'histoire dans un style romantique³⁴. Sa formation lui avait donné le goût de

³⁰ Elles furent légèrement restaurées par le sculpteur Edmond Lefever : Luc SOMERHAUSEN, Willy VAN DEN STEENE, *Le palais de la Nation*, Bruxelles, 1981, pp. 235-245, 261 (note 20).

³¹ Sophie JOLIVET, S'habiller au Moyen Âge, Paris, 2013, p. 25.

³² *ibid.*, p. 23.

³³ Olivier BUZY, *Les armes du 8e au 15e siècle*, dans : Louis BONNAMOUR (dir.), *Du silex à la poudre... 4000 ans d'armement en Val de Saône*, (catalogue de l'exposition organisée à Chalon-sur-Saône 1990-1991), Drémil-Lafage, 1990, pp. 151-179, p. 153.

³⁴ Sibylle VALCKE, Gaëtane WARZÉE-LEMMERTYN, dans: Eliane DE WILDE, Philippe ROBERTS-JONES, *Le dictionnaire des peintres belges du XIV*^e siècle à nos jours depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains, Bruxelles, 1995, 3 vols., vol. 1, p. 171.



Fig. 3. Auguste Chauvin : huile sur toile, 390 cm x 470 cm, *Saint Lambert au banquet de Jupille*, 1861. Liège, Musée de l'Art Wallon (inv. 60), en dépôt à la cathédrale Saint-Paul de Liège. Signée et datée au centre en bas : *A. Chauvin 1861*. (© Trésor de Liège)

l'Allemagne et du romantisme ³⁵. « Chauvin avait des idées très arrêtées en matière d'art. Il les avait, semble-t-il, reçues de ses maîtres allemands : Bastiné, [...] et Schadow, directeur de l'Académie de Düsseldorf, dont il fut le disciple préféré » ³⁶. Chauvin était renommé dans la ville de Liège. En plus de son poste à l'Académie, il fut membre de la commission directrice de la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts de 1846 à 1857 ³⁷.

³⁵ Philippe GEORGE, "Saint Lambert au banquet de Jupille". Auguste Chauvin (1810-1884) et la peinture d'histoire, dans : Bulletin de la Société Royale Le Vieux-Liège, 13, n°276, 1997, pp. 580-600, p. 589.

³⁶ Maurice DESTENAY (président du comité organisateur), *Le romantisme au pays de Liège*, (catalogue de l'exposition qui a eu lieu au Musée des Beaux-Arts de Liège du 10 septembre au 31 octobre 1955), Liège, 1955, p. 139.

³⁷ Jules BOSMANT, La peinture et la sculpture au Pays de Liège de 1793 à nos jours, Liège, 1930, p. 79. Jules Bosmant juge sévèrement le peintre : « Solennel et morose, cet élève de l'Académie de Düsseldorf a tourné le dos, sa vie durant, à la simple et vulgaire nature que même dans un portrait, il ne put se retenir de corriger. Le tableau du Musée : "St-Lambert au banquet de Pépin de Herstal" présente, dans une couleur déplorable, une gesticulation d'acteurs tragiques qui posent pour l'objectif et se soucient plus de faire valoir la noblesse de leurs attitudes et l'harmonie de leurs grimaces que la vérité véhémente des sentiments qu'ils éprouvent » : ibid., p. 91.

Le tableau est une commande de la Ville de Liège et de l'État à Chauvin. Le contrat est signé en 1855. Chauvin reçut la consigne d'exécuter une peinture représentant un événement tiré des annales du pays, destinée à être exposée au Musée communal de Liège. C'est l'artiste qui décida de représenter la condamnation d'Alpaïde par saint Lambert. À cette époque, les légendes sur Alpaïde et son altercation avec l'évêque sont nombreuses à Liège. Le choix du sujet a pu aussi être influencé par la découverte d'un cimetière franc comprenant des sarcophages en tuf en 1847 à Saint-Pierre-lez-Maastricht, le premier lieu d'inhumation de l'évêque. En 1861, le tableau est terminé et exposé au Musée communal de Liège. Le conseil communal est ravi. En 1996, la toile alors entreposée roulée dans les réserves du Musée de l'Art Wallon, est restaurée pour être présentée dans la cathédrale Saint-Paul de Liège 38.

Cette peinture romantique fait référence à un épisode légendaire ayant mené à la mort de l'évêque de Tongres-Maastricht, Lambert³⁹. La *Vita Landiberti episcopi Traiectensis vetustissima* écrite entre 727 et 743 par un clerc vivant dans le même diocèse que Lambert (qui ne l'a pas rencontré personnellement mais a côtoyé des contemporains de Lambert) raconte l'épisode meurtrier. Elle rapporte que deux frères, Rivaldus et Gallus, agressent Lambert et ses serfs, puis sont finalement tués. Ces frères étaient apparentés à Dodon, *domesticus* de Pépin de Herstal et frère d'Alpaïde. Ce dernier décide de venger leur mort et se rend, avec des guerriers de sa milice privée, à Liège où réside Lambert. Celui-ci, alerté de leur approche par un garde, refuse de se battre et prie dans sa chambre. L'un des agresseurs monte sur le toit, le perce et tue l'évêque avec sa lance. Lambert meurt un 17 septembre. L'année reste incertaine mais est antérieure à 706. L'évêque fut enterré dans l'église Saint-Pierre de Maastricht ⁴⁰.

Au fil des siècles, le meurtre de l'évêque, commis par Dodon comme acte de vengeance, va être transformé et enrichi de nouveaux éléments qui vont forger la légende de saint Lambert. Celui-ci aurait été tué après avoir réprimandé Pépin pour sa liaison illégitime avec Alpaïde⁴¹. L'évêque serait mort en « martyr de la chasteté conjugale », l'archétype de la fidélité⁴². Certains récits ont impliqué la famille carolingienne dans le meurtre, en mentionnant l'approbation de Pépin, tandis que d'autres condamneront uniquement Alpaïde et son frère.

C'est dans une addition datant au plus tôt du XIe siècle, dans les Annales Lobien-

³⁸ Ph. GEORGE, op. cit., pp. 580-600.

³⁹ Pour des explications détaillées sur la légende de saint Lambert, voir : Philippe GEORGE, Jean-Louis KUPPER, *Saint Lambert : de l'histoire à la légende*, Bruxelles, 2006.

⁴⁰ Ph. GEORGE, J-L. KUPPER, *op. cit.*, pp. 17-18. Treize ans après le meurtre, l'évêque Hubert, successeur de Lambert, déplace les reliques de Lambert de Maastricht à Liège. Son objectif d'accroître l'importance de Liège est atteint : entre le milieu du VIII^e siècle et le début du IX^e siècle le siège épiscopal est déplacé de Maastricht à Liège : *ibid.*, pp. 17-25.

⁴¹ Or à l'époque, une forme de mariage germanique (*Friedelehe*) permettait aux classes aristocratiques de pratiquer la polygamie : *ibid.*, p. 26.

⁴² *ibid.*, p. 74.



Fig. 4. Auguste Chauvin : huile sur bois, 21,7 cm x 27,3 cm, *Saint Lambert au banquet de Pépin de Herstal*, 1861. Liège, Musée de la Ville de Herstal (inv. C919). Signée. (photographie reçue du Musée de la Ville de Herstal)

ses, qu'on trouve la mention du banquet de Jupille. Il est rapporté que lors d'un banquet, Lambert aurait réprimandé Pépin qui avait fait d'Alpaïde sa femme, alors que Plectrude, son épouse, était toujours en vie. Durant la nuit qui suivit, Dodon, frère d'Alpaïde, aurait vengé sa sœur avec le consentement de Pépin ⁴³. Vers 1080, le moine Sigebert de Gembloux va développer l'épisode dans une nouvelle *Vie de saint Lambert* commandée par l'archidiacre Henri de Montaigu, chanoine de la cathédrale de Liège. Il rapporte que, lors du banquet de Jupille, Lambert doit consacrer la coupe et la remettre à Pépin et aux autres invités. Il refuse de le faire pour Alpaïde et quitte le banquet. Celle-ci, ayant peur que Pépin n'écoute l'évêque et ne la quitte, demande alors à Dodon de tuer Lambert ⁴⁴. Du XVIIe au XIXe siècle, la légende fut reprise dans de nombreux ouvrages consacrés à l'histoire du Pays de Liège ⁴⁵ et elle est toujours présente aujour-d'hui dans l'imaginaire liégeois ⁴⁶. Elle fut aussi transmise par l'iconographie ⁴⁷.

⁴³ *ibid.*, p. 26.

⁴⁴ *ibid.*, pp. 31-32. Pour les autres textes rapportant la légende voir : *ibid.*, pp. 25-34.

⁴⁵ Voir notamment les extraits repris par : Ph. GEORGE, *op. cit.* (1997), pp. 590-591. Ph. GEORGE, J-L. KUPPER, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁴⁶ *ibid.*, p. 79.

⁴⁷ *ibid.*, pp. 39-89.

Le peintre a représenté le banquet dans le palais de Pépin à Jupille 48. L'évêque Lambert a refusé de bénir la coupe d'Alpaïde, renversée sur la table (un jet de vin s'écoule). Il pointe celle-ci du doigt. Le petit garçon à côté d'elle est son fils Charles Martel. Derrière eux. Pépin de Herstal hausse le bras en guise de protection. Tous trois semblent effrayés. À leur gauche, Dodon, fâché, a déjà dégainé son épée. Philippe George souligne que le petit dragon aux ailes déployées sur l'accoudoir du trône est évocateur du drame à venir. Les autres convives semblent plus calmes. Un enfant tente d'éloigner Lambert, tandis qu'un autre porte sa crosse. La scène prend place dans un décor architectural antique, avec de nombreux personnages venus pour le banquet, tous individualisés 49. Plusieurs éléments peuvent être rapprochés de la peinture italienne. Par exemple, pour la composition, on peut remarquer des similitudes avec les *Noces de Cana* ou la *Cène chez Levi* de Véronèse 50. Pépin et Alpaïde portent tous les deux une couronne, qu'ils n'ont en réalité jamais portée. Pépin exhibe des vêtements de style antique de la couleur impériale. Une esquisse de la toile (fig. 4) est conservée au Musée de la Ville de Herstal. Pour Philippe George, la toile a un caractère plus dramatique que l'esquisse, en raison du geste de défense de Pépin, des regards des personnages et de la position de Lambert faisant face au couple jugé illégitime 51. Les vêtements ressemblent à ceux de la fin du Moyen Âge 52.

Le *Pépin de Herstal*, peint par Louis Gallait (fig. 5) s'inscrit dans une série de quinze toiles de la main du peintre, placées dans l'hémicycle du Sénat et réalisées entre 1864 et 1878.

Louis Gallait (1810-1887), né à Tournai, est un peintre qui a joui d'une renommée européenne de son vivant. Il est formé à l'Académie des Beaux-Arts de Tournai par Corneille Cels (1778-1859), puis Philippe Auguste Hennequin (1762-1833), mais aussi à Anvers par Mathieu Ignace Van Bree (1773-1839)⁵³. Il reçoit une formation néo-classique et réalise des œuvres dans ce style avant de devenir un des représentants majeurs du romantisme modéré en Belgique, courant qui se développe chez nous pendant la Révolution. « Comme peintre d'histoire, sa fidélité au romantisme 'juste-milieu' – conception qui avait fait sa gloire – a été indéfectible! Elle se manifeste tant dans la matière – sujets

⁴⁸ Une autre représentation de cette scène est peinte sur un volet du retable d'Affeln datant du XVI^e siècle et conservé dans l'église Saint-Lambert d'Affeln en Westphalie : Ph. GEORGE, *op. cit.* (1997), p. 593.

 $^{^{49}\,\,}$ Voir la description de Philippe George : ibid., p. 588. Parmi les invités se trouve peut-être un autoportrait du peintre.

⁵⁰ *ibid.*, p. 588.

⁵¹ *ibid.*, p. 590.

⁵² *ibid.*, p. 590.

⁵³ Philippe MOINS, *Louis Gallait*, dans : Philippe ROBERTS-JONES (dir.), *Cent cinquante ans de vie artistique. Documents et Témoignages d'académiciens membres de la Classe des Beaux-Arts présentés à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de l'Indépendance de la Belgique*, (catalogue de l'exposition organisée par la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique au Palais des Académies du 28 novembre 1980 au 18 janvier 1981), Bruxelles, 1980, p. 47.



Fig. 5. Louis Gallait : huile sur toile, 240 cm x 120 cm, *Pépin de Herstal*, vers 1864-1878. Bruxelles, hémicycle du Sénat. Inscription : *Pépin de Herstal* en lettres dorées sur bois, en français au-dessus de la toile et en néerlandais en dessous. (© KIK-IRPA, Bruxelles)

tirés d'un passé national, le plus souvent médiéval ou renaissant – que dans la manière – traitement des sujets choisis évitant tous les excès de sentiments et toutes les outrances de coloris – » ⁵⁴. Lors d'un séjour à Paris, le roi Louis-Philippe (1773-1850) prend connaissance de ses œuvres et lui passe plusieurs commandes pour son Musée historique de Versailles. À Paris, il collabore un certain temps avec Ary Scheffer (1795-1858). Il se lie d'amitié avec Paul Delaroche (1797-1856). L'œuvre qui fit sa renommée est l'Abdication de Charles

⁵⁴ Serge LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Louis Gallait (1810-1887) : la gloire d'un romantique*, (catalogue de l'exposition organisée au Musée des Beaux-Arts de Tournai du 21 novembre 1987 au 22 février 1988), Bruxelles, 1987, p. 19.

Quint ⁵⁵ réalisée en 1841 ⁵⁶. Afin de ramener le peintre au pays, le gouvernement belge va lui assurer une série de commandes. Gallait installe son atelier à Schaerbeek, près de Bruxelles. Sa réputation fut telle qu'il devint membre de plusieurs Académies à l'étranger : membre de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Vienne, membre ordinaire et étranger de l'Académie royale des Beaux-Arts de Berlin, membre associé de la quatrième Classe de l'Institut royal des Pays-Bas, membre correspondant, puis membre associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France et membre correspondant de l'Académie royale des trois nobles arts de Saint-Ferdinand à Madrid. Chez nous, il devient membre de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique en 1845 et fut le directeur de cette Classe et président de l'Académie en 1871 et en 1880 ⁵⁷. Il fut aussi le directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Tournai ⁵⁸.

En 1830, les institutions démocratiques belges s'installent dans les bâtiments qui hébergeaient auparavant le Conseil souverain du Brabant et les États généraux des Pays-Bas⁵⁹, et qui seront désormais dénommés le Palais de la Nation. C'est alors que l'hémicycle du Sénat va être entrepris et décoré de peintures historiques⁶⁰. En 1863, le Sénat commande à Louis Gallait quinze portraits de souverains et régents historiques, antérieurs à la création de l'État belge⁶¹. « Le bureau du Sénat vient de décider que l'hémicycle de la salle de ses séances serait orné de quinze portraits en pied, des personnages qui ont principalement illustré les fastes de notre histoire nationale. Ils formeront en quelque sorte une galerie historique des anciennes gloires de la patrie. L'exécution d'un semblable travail ne peut être mieux confiée qu'à l'artiste éminent entre tous, qui est lui-même une des illustrations du pays. [...] Mieux que personne vous comprendrez notre patriotique et glorieuse pensée, et vous saurez la traduire avec l'énergie du magnifique talent que vous possédez » ⁶². Les sujets avaient été choisis par le député historien catholique Kervyn de Lettenhove : « la re-

⁵⁵ Huile sur toile, 1841, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. 2695).

⁵⁶ Ph. MOINS, op. cit., p. 47.

⁵⁷ S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *op. cit.*, pp. 16-22.

⁵⁸ Ph. MOINS, op. cit., p. 47.

⁵⁹ A. ADRIAENS-PANNIER, L. BEKKERS, J. BRAET, op. cit., p. 13.

⁶⁰ Pour les étapes de construction de l'hémicycle voir : L. SOMERHAUSEN, W. VAN DEN STEENE, *op. cit.*, pp. 195-212.

⁶¹ Cette idée avait déjà été avancée : dans une lettre adressée le 12 mai 1859 aux Questeurs du Sénat, le ministre de l'Intérieur Charles Rogier les informe qu'il a proposé au peintre Louis Gallait de réaliser l'œuvre capitale que représente la décoration de l'hémicycle (le ministre propose aussi que le Sénat participe à la moitié des frais) : Archives historiques du Sénat, patrimoine artistique S.286, dossier Louis Gallait. Nous remercions Sophie Wittemans, conseillère à la cellule Patrimoine Artistique du Sénat, pour les recherches qu'elle a bien voulu effectuer pour nous au sein des archives.

⁶² Archives historiques du Sénat, dossier Louis Gallait, Lettre du 13 mai 1863 du Sénat de Belgique adressée au peintre. Le Sénat demande aussi les considérations du peintre et le temps que ce travail prendrait. Dans une lettre du 14 mai 1863 adressée au Président du Sénat, Louis Gallait accepte la tâche et exprime son souhait de réaliser une œuvre historique. Il fixe le prix à 6000 francs par tableau et prévoit que le travail prendrait 3 à 4 années.

production de quinze figures historiques, choisies parmi celles dont l'influence sur les destinées du pays a été la plus considérable » ⁶³. Pépin de Herstal, Charlemagne, Godefroid de Bouillon, Robert de Jérusalem et Baudouin de Constantinople sont les représentants des guerriers et des croisades. Viennent ensuite les représentants des princes législateurs : Notger, évêque de Liège, Philippe d'Alsace, Jean II duc de Brabant, Guillaume le Bon, Philippe le Noble. Enfin, les représentants de l'industrie et de l'art : Philippe le Bon, Charles Quint, l'archiduchesse Isabelle et l'archiduc Albert, l'impératrice Marie-Thérèse ⁶⁴. Deux autres portraits furent ajoutés à l'ensemble en 1902 : Charles de Lorraine peint par André Hennebicq (1836-1904) et l'archiduchesse Marie-Christine par Juliaan De Vriendt (1842-1935).

Gallait n'achève la commande qu'en 1878 sous la pression du président du Sénat et des questeurs ⁶⁵. Dans une lettre en réponse à plusieurs rappels, datée du 16 mars 1872, le peintre explique les raisons de son retard et mentionne qu'il a déjà beaucoup travaillé au projet : « Les recherches historiques des physionomies et des costumes des personnages célèbres que j'ai à reproduire ont demandé une étude sérieuse, puis la composition des quinze portraits tous de différentes époques devant varier d'attitude et d'arrangement a exigé un assez long travail préparatoire » ⁶⁶.

Ces portraits glorifient le passé national et font aussi figure d'exemples : « Postés derrière les législateurs de la Belgique indépendante, les représentants significatifs du passé "national" jouent le rôle de garant des valeurs issues du passé. Leur présence signifie que le présent de la Belgique, comme son avenir, doivent se construire sous le regard des ancêtres, en d'autres termes que les hommes politiques belges ont la charge, dans leurs décisions, d'être dignes du passé qui les contemple » ⁶⁷.

⁶³ Archives historiques du Sénat, dossier Louis Gallait, Lettre de Kervyn de Lettenhove datée du 18 avril 1863 et adressée à Monsieur le Baron Mifsion. Greffier du Sénat.

⁶⁴ Archives historiques du Sénat, dossier Louis Gallait, Lettre de Kervyn de Lettenhove datée du 18 avril 1863 et adressée à Monsieur le Baron Mifsion, Greffier du Sénat. Le député explique que la répartition des portraits dans la salle (qui prévoyait une division en trois) devait être justifiée dans le choix des sujets : « Il est rationnel de distinguer dans toutes les existences propres, une première période où elles se forment, une seconde où elles sont affirmées et constituées, une troisième ou elles traversent des luttes et des épreuves avant d'atteindre le jour où elles seront définitivement proclamées, comme cela a eu lieu pour la Belgique, il y a trente ans. [...] Ses premiers temps [de la Belgique] ont vu un glorieux travail de formation par les armes. ... ».

Voir les lettres de rappel conservées dans le dossier Gallait des archives du Sénat.

dressée au Président et aux membres du Sénat. Le peintre explique aussi avoir terminé ce travail préparatoire et donne son intention de fournir le premier portrait l'année d'après, en 1873. Les autres portraits seront fournis à raison d'un, deux ou trois portraits par an. Le peintre espère avoir terminé les quinze toiles d'ici six à sept ans. Nous n'avons malheureusement pas trouvé de mention des sources utilisées par le peintre pour ses recherches historiques sur les physionomies et costumes. Quatre autres portraits de la dynastie régnante avaient été commandés à Gallait, le travail, inachevé à sa mort, ne fut pas exposé. Pour les quinze portraits le peintre fut payé 150 000 Francs.

⁶⁷ J. OGONOVSKY, op. cit. (2000), p. 31.

Même si Gallait eut sans doute l'occasion d'observer la sculpture de Simonis exposée dans le péristyle du Parlement, c'est un Pépin totalement différent qu'il a représenté. Pépin de Herstal est le premier de la série. Il est représenté comme un puissant guerrier. Plusieurs éléments iconographiques témoignent des recherches du peintre sur le costume guerrier porté au Haut Moyen Âge. Certains sont chronologiquement corrects, tandis que d'autres dépassent de plusieurs siècles la mort de Pépin. Le casque ressemble aux casques mérovingiens : des plaques de fer en forme d'amande allongée reliées entre elles par des bandes plus fines en bronze et se prolongeant dans le bord du casque par un cercle également en bronze (parfois abondamment orné), l'ensemble étant fixé à l'aide de rivets ⁶⁸. Une curiosité est constituée par la petite plaque en forme de demiamande accrochée au-dessus du cercle en bronze. La cuirasse ressemble à une broigne : un support de cuir sur lequel sont cousues des plaques métalliques rondes ou carrées. Elle descend normalement jusqu'à la cuisse. Cet équipement de guerrier est rare avant le XIe siècle 69. Par-dessus, Pépin porte un manteau recouvert d'une cape de fourrure attachée par une fibule 70. Il agrippe son glaive de la main gauche et de la droite il tient une hache dont la lame ressemble à celles des haches mérovingiennes mais paraît être montée à l'envers sur le manche. En revanche, ce dernier ne correspond pas du tout à celui des haches de jet d'époque ⁷¹. De sa taille pend également une corne. Les jambes sont couvertes de braies serrées par des courroies.

Au-dessus de chacune des toiles de l'hémicycle, le nom des personnes représentées est surmonté d'un petit carré peint d'un symbole, une sorte de blason. Sur celui de Pépin il s'agit d'une hache (fig. 6). Le fond doré des toiles renforce le prestige des personnages représentés tout en harmonisant l'ensemble.

Plusieurs études préparatoires à la toile sont conservées. Une étude réalisée au crayon (fig. 7) diffère en plusieurs points de la version finale. De nombreux rapprochements peuvent être faits entre la tenue de Pépin sur ce dessin et celle portée par les tétrarques dans le groupe de porphyre engagé dans un angle de la basilique Saint-Marc à Venise 72 (fig. 8). Le peintre a repris le manche de l'épée en forme de tête d'aigle, la forme du fourreau et une partie des motifs gravés, la tunique à lambrequins, le manteau attaché sur l'épaule droite et les sandales. Il apparait qu'au XIX^e siècle, certains historiens dataient le groupe de porphyre

⁶⁸ O. BUZY, op. cit., pp. 141-144.

⁶⁹ O. BUZY, op. cit., p. 153.

Ta forme de la fibule est la même que celle reproduite dans le dictionnaire d'Eugène Viollet-le-Duc et décrite comme un modèle retrouvé dans les tombes mérovingiennes. Eugène VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, tome III: Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette, Paris, 1872, p. 5.

Nous remercions Alain Dierkens pour cette observation. Le manche en bois de la hache est orné de cordes s'entrecroisant et d'un nœud semblable au manche d'une reproduction de hache datée du début du XIIIe siècle dans le dictionnaire d'E. Viollet-le-Duc: E. VIOLLET-LE-DUC, op. cit., tome VI: Armes de guerre offensives et défensives, Paris, 1874, p. 9.

Nous remercions Alain Dierkens de nous avoir informé de cette ressemblance.









Fig. 6. Louis Gallait : *Pépin de Herstal*, détail. (photographie de l'auteur)

Fig. 7. Louis Gallait: étude au crayon, 34 cm x 21 cm, *Pépin de Herstal*. Anciennement conservée à Paris, Collection du vicomte Gérard de Wissocq-Gallait. (photographie extraite de: S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *op. cit.*, p. 218)

Fig. 8. Anonyme: sculpture en porphyre, *Les Tétrarques*, IVe siècle. Venise, Place Saint-Marc. (© Wikipédia Commons)

Fig. 9. Louis Gallait: étude sur toile marouflée, 20 cm x 12 cm, *Pépin de Herstal*. Anciennement conservée à Paris, Collection du vicomte Gérard de Wissocq-Gallait. (photographie extraite de : S. S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *op. cit.*, p. 217)

Fig. 10. Louis Gallait: peinture sur bois, 41 cm x 24 cm, *Pépin de Herstal*. Bruxelles, Palais Royal. (© KIK-IRPA, Bruxelles, Stéphane Bazzo)



au VIII^e siècle et pensaient qu'il représentait des princes ⁷³. Ceci pourrait expliquer l'utilisation par Gallait d'un tel modèle. Les chaussures sont conformes aux modèles de l'époque carolingienne : elles sont maintenues en place par des courroies se croisant sur la jambe jusqu'au genou⁷⁴.

Il existe une autre étude de Gallait. Il s'agit cette fois d'une toile marouflée (fig. 9). Celle-ci présente un Pépin nettement plus proche de celui de la toile finale. Enfin, il existe encore un panneau (fig. 10) faisant partie d'une série de peintures sur bois qui représentent en petit format les mêmes portraits que les toiles du Sénat. Cette production mériterait une étude approfondie. Nous ne savons pas s'il s'agit d'études préparatoires de Gallait ou d'une série de reproductions

⁷³ Félix DE VIGNE, *Vade-mecum du peintre ou recueil de costumes du Moyen-Âge pour servir à l'histoire de la Belgique*, 2 vols., Gand, seconde édition, 1844. La reproduction dans le vol. 1 sur la planche 41 et son explication p. 18: « *Un bas-relief en porphyre sur la place de St-Marc à Venise, que l'on dit du VIII*° siècle, laisse le souvenir de deux princes vêtus de la même manière ». En regardant attentivement les reproductions de l'ouvrage de Félix De Vigne et le dessin préparatoire de Gallait, plusieurs éléments peuvent être rapprochés: la lance de Gallait est calquée sur celle représentée sur la planche 61 (personnage repris d'un manuscrit du X^e siècle), le casque ressemble fort à celui porté par le chef militaire de la planche 59 (tiré d'un manuscrit du IX^e siècle). E. Viollet-le-Duc, quant à lui, décrit cette statue des tétrarques comme représentant deux empereurs d'Orient d'avant le VIII^e siècle. Il l'aborde dans le paragraphe traitant du baudrier de l'époque de Charlemagne, dont le modèle était, selon l'auteur, également présent à Byzance avant le VIII^e siècle. D'où une possible confusion pour ses lecteurs (et peut-être chez Louis Gallait): E. VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, tome V: *Armes de guerre offensives et défensives*, Paris, 1874, pp. 192-193.

⁷⁴ Camille ENLART, *Manuel d'archéologie française depuis les temps les plus reculés jusqu'à la Renaissance*, tome III: *Le Costume*, Paris, 1916, p. 261.





Fig. 11. Louis Jéhotte : statue en bronze, hauteur : 1,50 m, *Pépin de Herstal*, 1868. Liège, Boulevard d'Avroy. Sculpture insérée dans le socle de la *Statue équestre de Charlemagne*. Inscription sur le socle de la statue de Pépin : *Pippinus Haristal* sis. (photographie de l'auteur)

Fig. 12. Louis Jéhotte : statue en bronze, hauteur : 12 m - largeur : 7,50 m, *Statue équestre de Charlemagne*, 1868. Liège, Boulevard d'Avroy. (photographie de l'auteur)

miniatures de ses toiles du Sénat⁷⁵. La hache et le casque de Pépin sont différents de ceux de la toile du Sénat, sans que l'on puisse exactement déterminer le choix des modèles.

Le *Pépin de Herstal* de Louis Jéhotte (fig. 11) est inséré dans le socle de la *Statue équestre de Charlemagne* (fig. 12) réalisée en 1868 et placée sur le Boulevard d'Avroy à Liège.

⁷⁵ Cette information nous a été transmise par Madame Martine Vermeire, responsable du patrimoine artistique du Palais Royal. Serge Le Bailly de Tilleghem rapporte qu'à la suite de ses problèmes conjugaux, Louis Gallait s'occupa plus de ses enfants et petits-enfants et consacra moins de temps à la création de nouvelles œuvres, en œuvrant plutôt à la reproduction miniature de ses anciennes créations « dans une facture toujours plus minutieuse » : S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, op. cit., p. 21. Or, la facture du petit panneau est beaucoup moins nette que la toile du Sénat.

Louis Jéhotte (1803-1884) est né à Liège dans une famille d'artistes. Il est le fils du sculpteur et graveur Léonard Jéhotte (1772-1851). Il suit des cours à l'Académie des Beaux-Arts de Liège où il a eu le même professeur de sculpture que Simonis, François Joseph Dewandre, Également boursier de la Fondation Darchis, il part en 1823 à Rome où il se forme dans l'atelier de Matthias Kessels puis de Bertel Thorwaldsen. Après avoir passé un an à Paris, Jéhotte revient à Bruxelles en 1831 ⁷⁶. Dès 1835, il devient professeur de sculpture à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il y est notamment à l'origine des cours consacrés à la sculpture d'après l'art antique et à la composition historique. Ses élèves furent notamment Constantin Meunier (1831-1905), Guillaume de Groot (1839-1922) et Jean-Joseph Jacquet (1822-1898). Eugène Simonis succède à Jéhotte à la tête de la classe de statuaire en 1862. Dès 1846 il devient membre correspondant de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie rovale de Belgique 77. Le style de ses œuvres va au-delà du néoclassicisme, elles sont empreintes de romantisme et de réalisme ⁷⁸. En 1888, il écrit avec l'écrivain poète André Van Hasselt un ouvrage intitulé Charlemagne et le pays de Liège 79.

En 1855 le sculpteur propose au Conseil communal de Liège un modèle de statue représentant Charlemagne 80 pour orner la place Saint-Lambert : « c'est au centre de la place Saint-Lambert, au seuil même de la résidence de ses ancêtres, que vous voudrez ériger la statue équestre du chef de la dynastie carlovingienne » 81. En 1860, la Commune accepte. Elle financera un tiers des coûts, le reste étant payé par l'État et par la Province. Après de longs débats entre la Province, l'État et la Ville de Liège, celle-ci décide d'élever la statue sur le boulevard d'Avroy, contre l'avis de l'artiste 82. Elle est inaugurée le 26 juillet 1868 avec pour seul représentant officiel à la cérémonie le gouverneur de la Province Jean-Charles de Luesemans, obligé de présider l'événement par le ministre de l'Intérieur. Ceci laisse voir le malaise qui s'était installé entre

Nancy RUELENS, Louis Jehotte, dans: Ph. ROBERTS-JONES, op. cit. (1980), p. 114.

⁷⁷ J. VAN LENNEP, op. cit. (1987), p. 348.

⁷⁸ Pierre COLMAN, *Le sculpteur Louis Jehotte, alias Jéhotte (1803-1884) académicien comblé... d'avanies*, dans : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, 6^e série, 21, 2010, pp. 169-187, p. 187.

⁷⁹ Sibylle VALCKE, Jéhotte, Louis, dans : J. VAN LENNEP, op. cit. (1990), p. 461.

⁸⁰ Pour une étude plus complète de la statue : Pierre COLMAN, La statue équestre de Charlemagne, œuvre maîtresse de Louis Jéhotte, monumentale pomme de discorde : une inauguration 'sans apparat', dans : Joseph DENOOZ, Véronique DORTU et Rudy STEINMETZ (éds.), Mosaïque. Hommages à Pierre Somville, Liège, 2007, pp. 7-18 ; P. COLMAN, op. cit. (2010), pp. 171-173 ; A. DIERKENS, Le Moyen Âge dans l'art belge du XIX^e siècle, op. cit. (1987).

⁸¹ Bulletin administratif de la Ville de Liège, 1864, p. 278 (séance du 25 mars 1864) cité dans A. DIERKENS, Le Moyen Âge dans l'art belge du XIX^e siècle, op. cit. (1987), p. 119.

⁸² Sur la question de l'emplacement de la statue voir : P. COLMAN, op. cit. (2007), p. 11 ; A. DIERKENS, Le Moyen Âge dans l'art belge du XIX^e siècle, op. cit. (1987), pp. 119-122.

l'artiste, la Ville et l'État⁸³. C'est dans le socle colossal de la statue que Pépin de Herstal est représenté aux côtés de cinq autres ancêtres de Charlemagne. En-dessous de Charlemagne à cheval, nous retrouvons : Pépin de Landen sur la face avant du socle (côté Sud), sa fille Begge auprès de son fils Pépin de Herstal (côté Est), son fils Charles Martel (côté Nord), Pépin le Bref et sa femme Berthe (côté Ouest). Alain Dierkens a souligné que le choix de ces ancêtres n'a rien d'anodin. Jéhotte n'a retenu que la descendance directe de Pépin de Landen à Charlemagne. De plus, il a omis de représenter Arnoul, rattaché à la branche mosellane de la famille Pippinide⁸⁴. La pierre de Caen utilisée pour le socle s'étant très vite détériorée, un nouveau piédestal fut réalisé, ce qui entraîna une diminution des dimensions et la perte de certaines inscriptions, dont la signature de l'artiste 85. Le monument à *Charlemagne* souffrit aussi du vandalisme 86 : dès 1869, l'effigie de sainte Begge est à terre : en 1876, trois statues du socle sont enlevées. À cette occasion, la statue de Pépin de Herstal fut décapitée. Les dommages subis sont décrits dans le journal La Meuse : « La statue de Sainte-Begge, qui, pour la seconde fois, faisait pareille chute, n'a éprouvé aucun dommage; son auréole seule a été séparée du front. Mais il en est autrement des statues de Pepin de Herstal et de Charles-Martel, qui ont été également renversées : la tête du premier a été détachée de ses épaules, et la poignée de l'épée du second a été tordue. On ne saurait trop flétrir de pareils actes de mauvais gré. Hier après-midi, les trois statues ont été rétablies dans leurs niches : un nombreux public assistait à cette opération » 87. La tête de la statue de Pépin fut remise de travers sur son corps : « l'une [des statues] a la tête brisée, défoncée et remise de travers sur ses épaules ; une autre a le bras tordu ; une troisième est estropiée. Ces statues ont été replacées en cet état par les ouvriers de l'administration, en dépit des droits

⁸³ À la suite de la décision d'ériger la statue sur le boulevard d'Avroy, Jéhotte avait intenté un procès contre la Ville et l'État, procès qu'il perdu : P. COLMAN, op. cit. (2010), p. 172. Le discours prononcé lors de l'inauguration par le gouverneur et les articles rédigés à cette occasion sont très critiques envers la statue. Des commentaires plus positifs furent rédigés à Bruxelles et en Flandre : P. COLMAN, op. cit. (2007), pp. 7-10. C'est ensuite la main de l'empereur qui fut l'objet de moquerie : P. COLMAN, op. cit. (2007), p. 12. Pour Jéhotte le bras de l'empereur était levé en guise d'apaisement, il titrait d'ailleurs son œuvre : Charlemagne apaisant ses peuples : Pierre COLMAN, Monique MERLAND, La réfection du piédestal de la statue équestre de Charlemagne en 1897, dans : Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 26, 2014, pp. 73-84, p. 80. La statue fait encore l'objet de commentaires négatifs dans la première moitié du XXe siècle mais elle est réhabilitée petit à petit : P. COLMAN, op. cit. (2007), pp. 15-17.

⁸⁴ A. DIERKENS, Le Moyen Âge dans l'art belge du XIX^e siècle, op. cit. (1987), p. 124.

⁸⁵ La commune avait intenté un procès à l'encontre du sculpteur, jugé responsable de la dégradation, procès non terminé à la mort de Jéhotte : P. COLMAN, *op. cit.* (2010), p. 172.

⁸⁶ P. COLMAN, op. cit. (2007), pp. 13-14.

⁸⁷ La Meuse 27/01/1876.

les plus sacrés de l'artiste »88.

La tenue de Charlemagne et de ses ancêtres est révélatrice non seulement des recherches iconographiques et archéologiques entreprises par l'artiste mais aussi de confusions chronologiques ⁸⁹. Pépin se tient fièrement. Il est vêtu d'une tunique recouverte d'une cotte de maille descendant jusqu'aux genoux et couvrant également ses bras. Or, la côte de maille ne se développe réellement qu'à partir du XI^e siècle. On peut faire la même remarque en ce qui concerne le baudrier auquel semble suspendue l'épée ⁹⁰. Par-dessus, Pépin porte un manteau attaché sur l'épaule droite rappelant la chlamyde ou le *paludamentum* antique. On distingue sur l'épaule droite une fibule. Le casque est assez curieux : en forme de demi sphère, son bord inférieur est orné de pierreries. Il porte les cheveux milongs, arborant la barbe et la moustache. Sur les jambes de Pépin, le sculpteur a placé des courroies et des jarretières, destinées à maintenir les chausses ⁹¹. La sculpture de *Pépin de Herstal* par Joseph-Antoine Vanden Kerckhove (fig. 13), fut placée en 1881 sur la façade occidentale du Palais du Gouvernement Provincial de Liège.

Joseph-Antoine Vanden Kerckhove (1849 - ?), pseudonyme Nelson, né à Bruxelles, est issu d'une famille de sculpteurs. Il est formé par son père Augustin (1825-1895) et les cours de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles (de 1865 à 1867 ou de 1867 à 1868) ⁹². Il travaille à Paris et séjourne à Londres entre 1890 et 1910 ⁹³. Il a réalisé plusieurs objets décoratifs en étain d'une « grande qualité esthétique » et « typiques de l'Art 1900 dans ce qu'il a de plus exubérant » ⁹⁴.

La façade occidentale du Palais Provincial de Liège fait partie de l'aile de style néo-gothique remplaçant les anciennes écuries des princes-évêques et l'hôtel des États ⁹⁵. L'architecte en charge de sa construction fut Jean-Charles Delsaux (1821-1893). Les travaux débutent en 1849. La nouvelle aile est pratiquement

⁸⁸ Journal de Bruxelles 17/02/1876. Même constat dans L'Écho du Parlement 18/02/1876: « Aussi les trois héros, victimes de ces attentats, font-ils peine à voir. Ils sont replacés dans leurs niches, mais dans des attitudes étranges. Pepin d'Herstal, par exemple, a bien sa tête sur les épaules, mais enfoncée dans le cou et de travers! ». Jéhotte a porté plainte et a demandé à la Ville et à la Province de Liège que l'état initial des statues soit restauré, sinon de lui payer un montant de dommages et intérêts équivalent au tort qu'il a subi. Sa demande fut rejetée: La Meuse 10/02/1876 et 16/02/1876: Journal de Bruxelles 17/02/1876.

⁸⁹ A. DIERKENS, Le Moyen Âge dans l'art belge du XIX^e siècle, op. cit. (1987), p. 124.

⁹⁰ ibid.

⁹¹ E. VIOLLET-LE-DUC, op. cit. (1872), p. 150.

⁹² J. VEN LENNEP, op. cit. (1987), p. 477.

⁹³ Cor ENGELEN, Mieke MARX, (trad. Française Benoit Boelens), *La sculpture en Belgique à partir de 1830*, Louvain, 2006, tome V : *Marchal-Roller*, pp. 2706-2711.

⁹⁴ Philippe DAHHAN, Étain 1900 : 200 sculpteurs de la Belle Époque, Paris, 2000, pp. 302-304.

⁹⁵ Julie GODINAS, Panorama de l'histoire liégeoise : la façade du palais provincial, dans : Jean-Marie DUVOSQUEL, Denis MORSA (dir.), Figures de Wallonie : premiers jalons d'analyse et d'inventaire de portraits sculptés, Namur, 2015, pp. 32-38, p. 32.



Fig. 13. Joseph-Antoine Vanden Kerckhove: sculpture en pierre calcaire, hauteur: entre 1,62 m et 1,72 m, *Pépin de Herstal*, 1881. Liège, façade occidentale du Palais du Gouvernement Provincial. (© KIK-IRPA, Bruxelles)



Fig. 14. Jean-Baptiste Van Heffen: sculpture en pierre de Caen, hauteur: 1,60 m, *Pépin de Herstal*, vers 1861-1866. Bruxelles, façade principale de l'Hôtel de Ville, aile orientale. Inscription lacunaire: *De Hers*. (© KIK-IRPA, Bruxelles)

terminée en 1853. Cependant, des raisons financières vont empêcher la réalisation du décor. Ce dernier avait été prévu par une commission présidée par l'historien Mathieu-Lambert Polain (1808-1872), qui avait imaginé un programme reprenant des personnages marquants de la principauté liégeoise du point de vue politique, religieux, scientifique ou culturel au travers de statues, de bas-reliefs historiés et de blasons ⁹⁶. Plus de deux décennies plus tard, le gouverneur de la Province de Liège, Jean-Charles de Luesemans, relance le projet du décor avec une nouvelle commission en 1878. Quarante-deux figures et dixneuf bas-reliefs sont prévus en plus des blasons. Les travaux débutent en 1878 et se poursuivent jusqu'en 1884. Une douzaine de sculpteurs se mettent à l'ouvrage sous la supervision de l'architecte Lambert Noppius (1827-1889).

Vanden Kerckhove n'a pas représenté un personnage du VIII^e siècle. Pépin est à nouveau vêtu d'une cotte de maille descendant jusqu'aux mollets. Il porte un casque de fantaisie en forme d'arc brisé⁹⁷. Il tient une épée de la main gauche et, de la droite, un bouclier effilé dans le bas, dont la typologie renvoie au XII^e siècle.

⁹⁶ J. GODINAS, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁷ Claude GAIER, *Batailles et guerriers dans l'imagerie principautaire du palais provincial de Liège : historicisme ou historicité ?*, dans : *Bulletin de la Société Royale le Vieux Liège*, 13, 266, 1994, pp. 165-180, p. 168.

La sculpture de Jean-Baptiste Van Heffen, *Pépin de Herstal*, (fig. 14), occupait une niche sur la façade principale de l'Hôtel de Ville de Bruxelles.

Jean Baptiste Van Heffen (1840-vers 1890) né à Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles), fut un élève de l'Académie royale de Bruxelles et de Guillaume Geefs (1805-1883) 98. Il a participé aux épreuves pour le Prix de Rome en 1869. Il installe son atelier à Schaerbeek jusqu'en 1871 et à Saint-Josse-ten-Noode en 1888. Il est l'auteur de bustes et de sculptures animalières très réalistes et de statues. Il expose ses œuvres notamment aux salons de Gand et d'Anvers ainsi qu'à l'Exposition générale des Beaux-Arts de Bruxelles, en 1890. On lui doit notamment le *Dogue d'Ulm* et *Samson envoyant des renards dans les champs des Philistins*, toutes deux placées dans le parc du Cinquantenaire 99.

La construction de l'Hôtel de Ville de Bruxelles remonte à la première moitié du XVe siècle. C'est au début du XVIIIe siècle qu'il va acquérir sa forme actuelle avec l'ajout des ailes arrière formant une cour intérieure 100. Au début du XIX^e siècle, le bâtiment est fortement dégradé. Une première campagne de restauration a lieu de 1823 à 1825 et une seconde de 1840 à 1855, consacrée à la tour. C'est en 1843 que le Gouvernement décide d'orner les facades de statues. une entreprise qui ne s'achève qu'en 1903. Au total, 290 statues historiques, en plus des sculptures ornementales, furent ajoutées. L'aspect original du bâtiment en fut profondément modifié ¹⁰¹. Les niches durent même être recreusées pour accueillir les sculptures. Pas moins de quatre-vingt-six sculpteurs ont participé à ce décor ; la plupart sont nés à Bruxelles ou ont été formés à l'Académie des Beaux-Arts de cette ville. Le chantier se déroula sous la supervision de l'architecte Pierre-Victor Jamaer (1825-1902) et de l'archiviste de la Ville Alphonse Wauters (1817-1898). Malgré les nombreuses critiques quant à leur intervention, les deux responsables justifiaient leurs choix par des documents iconographiques et des observations faites sur le bâti 102. Jamaer et Wauters contrôlent les statues en veillant à l'unité de l'ensemble, à la qualité du style gothique et à la subordination de la sculpture à l'architecture 103.

Le programme iconographique de la façade principale est consacré aux souverains du Brabant. Il commence au Haut Moyen Âge avec la représentation de Pépin de Landen, puis convoque les seigneurs de Louvain et de Bruxelles, les souverains de la Maison de Bourgogne pour s'achever avec Charles Quint et

⁹⁸ Exposition universelle de Vienne en 1973. Catalogue des produits industriels et des œuvres d'art, Bruxelles, 1873, p. 289.

⁹⁹ C. ENGELEN, M. MARX, op. cit., tome VII: Vander vekens-zomers, p. 3774.

¹⁰⁰ Denis LAOUREUX, Une leçon d'histoire, dans : V. HEYMANS (dir.), op. cit., pp. 11-17, pp. 11-15.

¹⁰¹ *ibid.*, p. 16.

Vincent HEYMANS, Leçons de l'histoire, dans : V. HEYMANS (dir.), op. cit., pp. 19-26, p. 20.

¹⁰³ Vincent HEYMANS, Cette restauration qui fait revivre l'original, dans : V. HEYMANS (dir.), op. cit., pp. 41-54, p. 51.

Ferdinand de Habsbourg ¹⁰⁴. C'est l'archiviste de la Ville qui fit la liste des personnages à représenter. En 1878, l'ornementation de cette façade est achevée. C'est au quatrième niveau de l'aile orientale que le cycle iconographique débute. Les statues des prédécesseurs et des épouses de Charlemagne sont nombreuses. En partant de la tour d'angle, on observe : Pépin de Landen, Ide, Grimoald, Gertrude, Arnoul, Ode, Ansegisel, Begge, Pépin de Herstal, Plectrude, Alpaïde, Charles Martel, Gertrude, Hiltrude, Carloman, Pépin le Bref, Bertrade, Carloman Ier, Berthe, Ermengarde, Hildegarde, Charlemagne ¹⁰⁵. Ce dernier est représenté sur l'angle de la tour centrale.

La statue de Pépin de Herstal visible aujourd'hui sur l'aile orientale de la facade principale est une œuvre de la seconde moitié du XXe siècle réalisée par Anita Volckaert (fig. 15) en pierre d'Anstrude 106. Celle-ci remplace l'original du XIX^e siècle de Jean-Baptiste Van Heffen qui n'est malheureusement pas conservé ¹⁰⁷. La raison du remplacement est la fragilité des sculptures, réalisées en pierre de Caen, elles ont été dégradées par les intempéries. En 1920, 1930 et 1956, les pierres susceptibles de tomber sont retirées et en 1961 les statues les plus atteintes sont enlevées. Les façades furent nettoyées et les statues demeurées en place furent renforcées entre 1960 à 1973 108. Entre 1975 et 1980, treize nouvelles statues sont commandées et installées dans les niches alors vides 109, parmi celles-ci plusieurs membres de la famille pippinide : Pépin de Herstal, Alpaïde et Pépin le Bref. « La qualité des œuvres réalisées pour l'occasion s'avère particulièrement médiocre. Il faut probablement y lire un témoignage du peu d'importance accordée à la valeur intrinsèque de chaque œuvre, au profit d'une vision globale de l'édifice, à moins que ces lourdes et imprécises restitutions ne trahissent un malaise face à la nécessité de répéter l'expérience de recréation du passé, menée à bien par les artistes du siècle précédent » 110. L'œuvre d'Anita Volckaert a déjà été restaurée en 1997 111.

¹⁰⁴ *ibid.*, p. 47.

 $^{^{105}\,\,}$ Herman VAN NUFFEL, Les statues de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, Bruxelles, 1992, annexe 4.

La pierre d'Anstrude étant très blanche, la sculpture de Volckaert fut teintée in situ pour se rapprocher de la couleur plus jaune de la pierre de Caen utilisée pour les statues adjacentes : Nathalie HOLAND, Les sculptures du XIXème siècle de l'Hôtel de Ville de Bruxelles et la problématique de leur restauration à la fin du XXème siècle, Mémoire de Master en Histoire de l'art et archéologie, Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 1999, p. 72.

Nous remercions Quentin Demeure, historien de l'art travaillant à la Cellule Patrimoine Historique de la Ville de Bruxelles pour les recherches qu'il a bien voulu effectuer au sein du dépôt de la Ville.

¹⁰⁸ Vincent Heymans a souligné que lors de ces démontages, aucune attention ne fut portée à la sauvegarde de l'intégrité des statues : V. HEYMANS, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁰⁹ *ibid*.

¹¹⁰ ibid.

¹¹¹ Pour les procédés de restauration des statues : N. HOLAND, *op. cit.*, pp. 60-74. Celle de Volckaert a seulement reçu un traitement fongicide pour enlever les mousses : *ibid.* p. 72.



Fig. 15. Anita Volckaert : sculpture en pierre d'Anstrude, hauteur : 1,60 m, *Pépin de Herstal*, vers 1975-1980. Bruxelles, façade principale de l'Hôtel de Ville, aile orientale. (photographie de l'auteur)

On constate immédiatement que la sculptrice n'a pas reproduit l'œuvre de son prédécesseur. La question avait été discutée, comme nous le montre le compte rendu d'une réunion qui eut lieu en 1961 et qui avait rassemblé plusieurs experts ¹¹². La réunion avait pour objet la restauration de la façade principale, une réunion motivée par l'état très dégradé de certaines statues et les chutes de pierre. En plus des procédés techniques, des questions plus méthodologiques et stylis-

Archives de la Commission royale des Monuments et Sites, dossiers 2.8 Hôtel de Ville de Bruxelles (archive 4). Rapport dactylographié de la séance (23 pages): *Commission pour la restauration des façades de l'Hôtel de Ville* (instituée par décision du Conseil communal du 3 juillet 1961). Séances du 26 septembre 1961 ouverte à 14 h 45 et finie à 17 h 30, présidée par Mr. Pierre De Saulnier, l'Échevin des Travaux publics et du Commerce. Étaient présents à la réunion: Mrs. le Comte Joseph de Borchgrave d'Altena (conservateur en chef honoraire des Musées royaux), Paul Bonenfant (historien, professeur à l'Université libre de Bruxelles), Maximilien Winders (architecte, membre de l'Institut de France, vice-président de la Commission royale des Monuments et des Sites), Simon Brigode (architecte, professeur à l'Université de Louvain, membre de la Commission royale des Monuments et des Sites), René Sneyers (chimiste, directeur du Laboratoire de l'Institut royal du Patrimoine artistique), Victor Gaston Martiny (architecte en chef de la Province de Brabant, membre de la Commission royale des Monuments et des Sites), Jean Rombaux (architecte principal de la Ville), M¹le Mina Martens (archiviste de la Ville), Mr. Compere (architecte en chef au Ministère des Travaux publics, membre de la Commission royale des Monuments et des Sites), Mr. Nackaerts (secrétaire de l'Échevin des Travaux publics).

tiques furent abordées. L'échevin des Travaux publics et du Commerce Pierre De Saulnier demande : « Faut-il reconstituer dans le détail, exactement comme les sculpteurs du siècle dernier avaient conçu un ensemble de niches ? » 113. Excepté le comte de Borchgrave d'Altena qui propose d'enlever toutes les statues laides du XIXe siècle, les membres de la Commission sont d'avis de conserver l'aspect pris par l'édifice lors de sa restauration à cette époque. Mais faut-il remplacer les statues trop abimées ou laisser les niches vides ? Dans la discussion qui suivit, les experts partagent l'avis que les nouvelles statues qui viendraient remplacer la vingtaine de statues trop dégradées pourraient être réalisées dans une facture moderne, pour autant qu'elles s'insèrent bien dans l'ensemble architectural. La réunion se conclut en notant qu'il faut d'abord nettoyer les façades, pour avoir une meilleure vision de l'état des sculptures et de la pierre et puis réexaminer la question des statues 114.

Sur l'œuvre de Van Heffen, Pépin porte la cotte et des chausses de maille - celle-ci se développant également au XII^e siècle - maintenues par des courroies ¹¹⁵. Il porte un long manteau et tient une épée de la main droite. Le plus étonnant est la couronne qu'il arbore alors qu'il ne fut jamais roi ¹¹⁶. Quant à l'œuvre d'Anita Volckaert, si la longue tunique et le manteau peuvent encore être rattachés à un personnage du Haut Moyen Âge, le sceptre court, le globe orné de la croix et la couronne sont des insignes royaux qui, bien qu'attestés à l'époque carolingienne, n'ont pas de sens sur la figure de Pépin de Herstal.

Au XIX^e siècle, Pépin de Herstal est rappelé à la mémoire collective au travers de plusieurs œuvres. Son appartenance au cercle des ancêtres de la Nation belge est soutenue par les représentations qui en sont faites soit dans des programmes iconographiques réduits, soit au milieu de nombreux autres ancêtres. Il a été peint et sculpté par plusieurs artistes de renom, ces œuvres étant placées dans des lieux emblématiques. Les dimensions des représentations sont en général importantes si ce n'est celle de la sculpture de Louis Jéhotte qui ne mesure qu'un mètre cinquante.

À l'instar de Godefroid de Bouillon, Pépin a été représenté tel un guerrier de la Nation, pour montrer à tous, tant aux Belges qu'aux autres nations, que la Belgique sait se défendre militairement et que sa création est légitime ¹¹⁷. Sa présence dans les arts plastiques trouve un écho dans les livres d'histoire de

¹¹³ Archives de la Commission royale des Monuments et Sites, dossier 2.8 Hôtel de Ville de Bruxelles (archive 4), Rapport de la séance du 26 septembre 1961, p. 2.

Malheureusement les archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles ne conservent pas de rapport d'éventuelles réunions ultérieures. La statue d'Anita Volckaert ne laisse pas de doute sur la décision finale.

¹¹⁵ C. ENLART, op. cit., p. 460.

Nous n'avons malheureusement pas trouvé, au sein des Archives de la Ville de Bruxelles, d'autre reproduction de la sculpture que ce cliché négatif pris en 1944 par le Commissariat Général à la Protection aérienne passive, disponible sur BALaT (IRPA).

¹¹⁷ Voir à ce propos : J. OGONOVSZKY, *op. cit.* (1996) reprenant le contexte historique des années 1830 et l'utilisation de la figure de Godefroid de Bouillon.

l'époque, qui rappellent ses exploits guerriers. Ainsi, dans les *Récits historiques* belges d'Adolphe Siret, nous pouvons lire à propos des Pépins : « C'est notre province qui fut le berceau de cette immortelle race dont les six générations ont jeté tant d'éclat dans l'Europe. Le premier aui se présente à nos souvenirs est Pepin de Landen, né à Landen (Hesbaye). Il fut maire du palais et est vénéré par l'Église comme saint. Il mourut en 639 ou 640. Après lui se présente son petit-fils Pepin de Herstal, du lieu de sa naissance, situé à une lieue de Liège. Pepin fut également maire du palais sous Clovis III, Childebert III et Dagobert III. Ce politique adroit eut. comme son fils Charles-Martel, dont nous allons parler, tout le pouvoir d'un roi sans en prendre le titre. Souvent, dans ces temps reculés, on ne se distinguait que par le courage et le nombre d'ennemis que l'on parvenait à vaincre. Pepin de Herstal mérita une gloire plus enviable : il joignit à l'éclat de plusieurs victoires et de beaucoup de conquêtes celui d'avoir rétabli l'ordre intérieur en Austrasie et de s'être appliqué, bien différent en cela des grands hommes de l'époque, à faire le bonheur du peuple. Il contribua puissamment à la propagation du christianisme, et mourut en 714 à Jupille, près de *Liège* » ¹¹⁸. Il serait intéressant de rassembler les illustrations de Pépin présentes dans ces livres d'histoire.

Concernant le costume porté par Pépin dans ces représentations, nous avons vu que celui-ci comporte des éléments vraisemblables mais que des erreurs chronologiques sont notables. Elles sont peut-être en partie liées aux sources écrites erronées de l'époque. Il semble que certains artistes aient accordé d'avantage d'importance à l'exactitude historique du costume et des armes - nous l'avons vu par le travail de recherche mentionné par Louis Gallait dans une de ses lettres - tandis que d'autres se sont contentés de situer le personnage dans un passé lointain. Plusieurs auteurs ont relevé le peu d'attachement des artistes à la justesse historique. Julie Godinas conclut, pour les représentations de la façade occidentale du Palais Provincial de Liège: « Dans l'ensemble, les costumes militaires sont traités avec fantaisie, dans une démarche artistique qui correspond bien à l'air du temps en cette fin de XIX^e siècle. Il est vrai qu'en général, les sculpteurs ne pouvaient s'inspirer d'aucun document iconographique susceptible de les renseigner avec précision sur l'aspect physique des combattants ou sur leur environnement. Ils ont donc créé des personnages de convention, vêtus d'accoutrements destinés à les particulariser à travers le temps. Surfant sur la vague romantique, les artistes ont laissé libre cours à leur imagination et à leur sensibilité individuelle, parsemant ainsi les scènes historiques de détails vestimentaires anachroniques. Signalons par exemple la présence récurrente, pour les époques les plus diverses, dans les bas-reliefs sculptés et aux mains des statues, de la grande épée à deux mains, qui ne fut réellement utilisée qu'aux XIV^e-XV^e siècle » ¹¹⁹. Cette idée est également partagée par Claude Gaier, même s'il a relevé plusieurs livres sur l'histoire du costume dans lesquels les artistes

Adolphe SIRET, Récits historiques belges, Bruxelles, 1855, p. 273.

¹¹⁹ J. GODINAS, op. cit., p. 38.

auraient pu tirer des renseignements, livres qui ont été négligés ¹²⁰. Rappelons que le costume sert aussi à différencier les figures parfois nombreuses dans certains programmes iconographiques. Trois artistes ont attribué des ambitions plus hautes au maire du palais en l'affublant d'une couronne royale, comme l'avaient déjà fait les auteurs médiévaux ¹²¹. Souvent l'identification de la figure de Pépin est permise par l'inscription de son nom, sauf pour les œuvres de Chauvin et de Volckaert. Pour mesurer l'importance que ces artistes ont accordée à la vérité historique du costume, il est intéressant d'étudier les livres publiés au XIX^e siècle sur ce sujet ¹²². Il est clair néanmoins que chaque artiste a imaginé un Pépin de Herstal différent, ce qui démontre la part personnelle importante dans la réalisation de leurs œuvres ¹²³.

En revanche, les artistes se sont accordés sur la pilosité faciale de Pépin de Herstal. Tous l'ont représenté avec des cheveux descendants jusqu'à mi-nuque. voire jusqu'à toucher le haut du dos. C'est ce que firent Gallait, Chauvin et Volckaert. Pépin porte à la fois une barbe et une moustache, si ce n'est dans la représentation réalisée par Simonis, ou il porte seulement une moustache avec de longs bords pendants. Du point de vue historique, nous savons que les cheveux avaient une grande importance pour les peuples germaniques du Haut Moyen Âge. Les rois mérovingiens sont célèbres pour leur longue chevelure représentative du pouvoir qu'ils détenaient. Aussi, lorsqu'ils étaient déposés, étaient-ils tondus. Les souverains mérovingiens arboraient également une barbe et une moustache. Le port des cheveux longs était en outre un moyen de distinction entre Germains et Romains. Lorsque les Carolingiens prirent le pouvoir, ils accordèrent moins d'importance symbolique à la chevelure. Le dernier roi mérovingien, Childéric III, fut tondu avant d'être envoyé dans un monastère. Pour marquer la différence avec la dynastie mérovingienne, à partir des années 740-750, Pépin le Bref se coupe les cheveux. Selon l'historien Paul Edward Dutton, cela découle aussi de rapports plus étroits avec la chrétienté qui voit dans le port des cheveux longs un synonyme de paganisme. Grâce aux représentations iconographiques d'époque, nous savons que Charlemagne va innover en rasant sa barbe et en portant seulement une fine moustache. Nous ne savons pas si Pépin le Bref arborait déjà cette fine moustache. Tout porte à croire que Charlemagne en fut l'initiateur. En fait, il ne fit que reprendre la moustache arborée

¹²⁰ C. GAIER, op. cit., pp. 165-180.

La couronne royale belge n'a d'ailleurs jamais existé, observation signalée par Alain Dierkens.

Sur la base des ouvrages renseignés par Claude Gaier, nous avons consulté: Eugène VIOL-LET-LE-DUC, op. cit., 6 vols., Paris, 1858-1868; Paul LACOMBE, Les armes et les armures, première édition, Paris, 1868; Félix DE VIGNE, op. cit. (1844); Felix DE VIGNE, Recherches historiques sur les costumes civils et militaires des gildes et des corporations de métiers, Gand, 1847; Auguste DEMMIN, Guide des amateurs d'armes et armures anciennes, Paris, 1869.

Louis Jéhotte et Antoine Vanden Kerckhove ont représenté plusieurs membres de la famille Pippinide en utilisant des approches différentes. Jéhotte a attribué un costume spécifique et différent à chacun des ancêtres de Charlemagne sculptés sur le socle de sa statue équestre. Tandis que Vanden Kerkhove a privilégié une ressemblance entre le costume de Charles Martel et celui de Pépin de Herstal peut être pour montrer leur filiation et leur proximité chronologique.

par Théodoric le Grand, le roi des Ostrogoths (455-526), qu'il admirait. Par la suite, cette fine moustache a été reprise par les rois carolingiens, comme en témoignent plusieurs documents figurés. Cependant, il n'y en a pas trace dans les sources textuelles, sans doute parce qu'à cette période, la pilosité a cessé d'être sacrée comme pour les Mérovingiens et n'est donc plus jugée importante ¹²⁴.

Quant aux représentations de Pépin de Herstal au XIX^e siècle, sa pilosité reflète une idée alors partagée, attribuant aux guerriers des temps anciens une barbe et une moustache. Il faut sans doute lire cette pilosité comme un reflet de la robustesse de Pépin : « *c'est bien l'abondance poilue qui dit la force, exprime la virilité, signale le courage et proclame la puissance* » ¹²⁵. Elle correspond en outre à une valorisation de la moustache dans les sociétés européennes du XIX^e et du début du XX^e siècle.

Si l'on garde à l'esprit l'objectif premier de ces représentations de Pépin de Herstal et des autres ancêtres de la Nation, il importait que le public l'identifie, reconnaisse sa grandeur et les faits qu'il avait accomplis au temps des prémices de la Belgique. Les erreurs historiques relevées n'ont pas amoindri les objectifs de glorification des ancêtres belges, de création de sentiments nationaux et de renforcement du patriotisme que devaient - et doivent ? - remplir ces œuvres, en plus de leur vocation décorative. Cette visée idéologique propagandiste de la statuaire monumentale imprègne, de nos jours encore, les esprits, si opposés soient-ils à l'intention initiale, comme en témoignent les diverses dégradations des statues de Léopold II ¹²⁶. Les représentations de Pépin de Herstal, elles, ne semblent pas avoir été l'objet d'une quelconque revendication idéologique. ¹²⁷

¹²⁴ Paul Edward DUTTON, Charlemagne's mustache and other cultural clusters of a dark age, New York - Basingstoke, seconde édition, 2009, pp. 3-42.

¹²⁵ Joël CORNETTE, « *Conclusion* », dans : Marie-France AUZÉPY, Joël CORNETTE (dirs.), *Histoire du poil*, seconde édition, Paris, 2017, pp. 361-368.

Main coupée en 2004 sur sa statue de la digue d'Ostende, badigeonnage de sa statue équestre de la place du Trône en 2008, 2013 et 2015, collage de photos sur sa statue à Mons en 2017, enlèvement de son buste dans un parc à Forest en janvier 2018 : Journal *Le Soir : Un collectif anti-colonial déboulonne une statue de Léopold II à Forest*, mis en ligne par Belga le 11.01.2018.

¹²⁷ Cet article a bénéficié des commentaires et relectures efficaces d'Alain Dierkens et de Didier Martens que nous remercions chaleureusement.

LA PHOTOGRAPHIE ET L'HISTOIRE DE L'ART : UNE JEUNESSE COMMUNE

LODE GOUKENS

« Celui qui a le plus de photographies gagne » Citation apocryphe d'Erwin Panofsky

Le développement parallèle de la photographie et de l'histoire de l'art a fait l'objet de plusieurs publications ces dernières décennies. Les auteurs se sont en général contentés de réitérer des propos formulés essentiellement par des scientifiques allemands ¹. En effet, comme dans beaucoup de disciplines, l'histoire de l'art doit rendre hommage aux universitaires d'outre-Rhin du XIX^e siècle. On a principalement envisagé jusqu'ici l'histoire de la discipline dans une perspective empruntée à l'histoire des sciences. Une histoire des *Kunstverläge*, des maisons d'édition artistiques, n'a guère été entreprise jusqu'ici, ni davantage celle des manuels d'histoire de l'art ou des reproductions artistiques ². Ce dernier champ d'étude se trouve même jusqu'à présent dans la phase des premiers balbutiements ³. L'étude de la correspondance entre historiens d'art, photographes et éditeurs pourrait apporter de nombreux éclaircissements. Si les bibliothèques

¹ Walter Benjamin constitue la source de référence dès qu'il s'agit de décrire le statut de l'art à l'ère de la reproduction « parfaite ». Son approche philosophique toutefois ne correspond pas à la problématique envisagée dans le présent article. De même, André Malraux ne sera pas cité non plus car il ne fait que répéter des arguments formulés bien avant lui.

² D. PETERS, Fotogeschichte als Teil der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte, dans: Kunstgeschichte, Open Peer Reviewed Journal, 2009.

³ M. MATHIJSEN, *Naar de letter. Handboek editiewetenschap*, La Haye, 1997 (2^e édition), pp. 232-233. Une version plus récente est à consulter en pdf sur DBNL.

universitaires conservent des milliers de publications anciennes, ces fonds sont loin d'avoir été exploités jusqu'ici de manière satisfaisante. En outre, photos ou reproductions anciennes et surtout les diapositives tendent actuellement à disparaître des collections, alors même que leur valeur documentaire pour l'étude de l'histoire de l'histoire de l'art commence à être reconnue. C'est dans ce contexte que nous souhaitons inscrire le présent article. L'hypothèse d'un développement parallèle de la photographie et de l'histoire de l'art va être envisagée ci-après, en prenant particulièrement en considération le contexte belge.

Le recours à l'application de la photographie

Dès 1842, Franz Kugler notait dans son Handbuch der Kunstgeschichte que la daguerréotypie influencerait l'histoire de l'art. Un siècle plus tard, Erwin Panofsky aurait dit à Krautheimer que celui qui possède le plus de photographies gagnera. « Le public fait l'expérience des diapositives dans un environnement physique particulier. La salle étant plongée dans l'obscurité et l'estrade apparaissant en pleine lumière, l'orateur est éclairé de façon étrange. Pour lui, il est plus facile de voir la diapositive luisante que la salle obscure, alors que le public verra en général aussi bien l'orateur que l'image projetée » écrit Robert Nelson⁴. Il signale que Herman Grimm avait noté que les personnes présentes avaient été capables de bien voir les images lorsqu'il commença à recourir à des plaques de verre en 1890 durant ses cours à Berlin. Dès 1862, celui-ci relevait la « nécessité de [créer] une bibliothèque photographique pour la documentation relevant de l'histoire de l'art »⁵. Lors du premier congrès international d'histoire de l'art (CIHA) à Vienne en 1873, on recommanda aux participants l'usage de plaques de verre photographiques⁶. Au dixième congrès, en 1912, leur emploi s'était généralisé. Aby Warburg présenta pour l'occasion une analyse iconographique des peintures murales de Ferrare qui s'appuvait sur des diapositives. Il projeta des diapositives en couleur bien avant que ne s'impose la couleur en photographie 7. Heinrich Wölfflin publia des essais sur la rétroprojection et ses avantages ainsi que sur la manière dont il convenait de photo-

⁴ « Audiences experience slides in specific physical settings. Because of the dark room and the podium light, the speaker is spotlighted in strange ways and finds it easier to see the bright slide than the dark audience, whereas the audience can usually see the speaker and the picture equally well » (R.S. NELSON, The Slide Lecture, or the Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction, dans: Critical Inquiry, 26/3, 2000, p. 421).

⁵ H. GRIMM, Nothwendigkeit einer photographischen Bibliothek für das gesamte kunstgeschichtliche Material. Vorschläge zu deren Gründung in Berlin, dans: Über Künstler und Kunstwerke, 1, Berlin, 1865, pp. 36-40.

⁶ H. DILLY, Trouvailles. Images latentes du congrès international d'histoire de l'art, dans : Revue germanique internationale, 12, 2010, pp. 105-122.

⁷ X congresso internazionale di storia dell'arte, Rome, 1912.

graphier les sculptures⁸. Wölfflin fut l'un des premiers à adopter la projection en parallèle, de facon à mettre en évidence les sources d'inspiration des artistes. Goldschmidt appliqua et utilisa le *Skioptikon*, un projecteur construit selon ses propres instructions. Comme l'écrivit en 1911 l'historien de l'art pragois H.A. Schmid, « grâce au *Skioptikon*, il est possible de projeter les images de manière simultanée sur la paroi, de facon à ce qu'elles soient visibles pour tous en même temps, d'aborder des problèmes de critique formelle et d'affronter avec succès dans un amphithéâtre l'histoire de l'art comme une histoire des styles »9. Dans les années 1890. Grimm initia à Berlin la projection en parallèle qui un siècle plus tard était encore en usage dans les universités belges ¹⁰. Le *Lichtbild*vortrag, comme celui-ci le dénommait, était censé améliorer la familiarité du public avec les œuvres d'art 11. Anton Springer vovait dans le projecteur le microscope de l'historien d'art. L'ekphrasis céda rapidement la place aux images effectivement disponibles pour les orateurs et leur public. Cependant, l'échelle des reproductions posait problème. Hans Tietze l'analysa minutieusement dans sa *Methode der Kunstgeschichte* parue en 1912 ¹². La nécessité de bibliothèques photographiques s'imposait. À nouveau, ce fut Herman Grimm qui s'angagea le plus concrètement sur ce terrain 13. À Marbourg, Richard Hamann inaugura en 1913 une photothèque (Foto Marburg) qui, en 1926, devint la propriété de l'université. Boymann rapporte en 1924 qu'il n'y avait pas de musée dans la petite ville de Hesse mais que, grâce à la *Photographische Abteilung*, les étudiants connaissaient les œuvres d'art dans les moindres détails ¹⁴. Le projecteur spécial et une caméra avec un objectif de 1000 mm afin de réduire la déformation de la perspective reçurent le sobriquet de Marburger Kanone 15. L'annonce prophétique par Bruno Meyer en 1879 d'une « mechanische Objectivität » n'était plus une illusion 16. La créativité fut grande : Carl Lamb, par exemple, montra en

⁸ W.M. FREITAG, Early uses of photography in the history of art, dans: Art Journal, 39/2, 1979, pp. 117-123; H. WÖLFFLIN, Über das Rechts und Links im Bilde, dans: Gedanken zur Kunstgeschichte, Bâle, 1940, p. 82.

⁹ « [...] ermöglicht erst das Skiopticon, daß die Bilder für alle gleichzeitig sichtbar auf der Wand projiziert, stilkritische Fragen zu erörtern, die Kunstgeschichte als Stilgeschichte im Hörsaal mit Erfolg zu behandeln » (I. REICHLE et A. ZIMMERMANN, Fotografie und Lichtbild : Die 'unsichtbaren' Bildmedien der Kunstgeschichte, Hambourg, 2005, p. 172).

¹⁰ C'était notamment le cas du professeur Hans Vlieghe.

¹¹ D. HAFFNER, 'Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach'. Bilder an der Wand, auf dem Schirm und im Netz, dans: Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin, 2007, pp. 119-129.

¹² H. TIETZE, Die Methode der Kunstgeschichte: ein Versuch, Leipzig, 1913, p. 303.

¹³ H. DILLY, Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick, dans : Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 20, 1981, p. 81.

¹⁴ J. BOYMANN, Bericht der photographischen Abteilung, dans: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1, 1924, pp. 273-275.

¹⁵ A. MATYSSEK, "Entdecker" und "Finder". Über die fotografische Wissensproduktion der Kunstgeschichte und die Probleme der Reproduktion von Kunstwerken, dans: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte, 28/3, 2005, p. 229.

¹⁶ MATYSSEK, op. cit., p. 229.

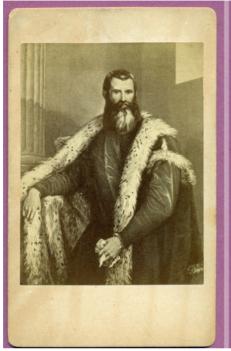






Fig. 1. Carte de visite avec la reproduction d'un portrait de Véronèse éditée par la maison Brogi de Florence, collection de l'auteur.

Fig. 2. Reproduction de la *Joconde* éditée par la maison Braun, collection de l'auteur.

1936 le mouvement de la lumière dans un bâtiment du XVIII^e siècle ¹⁷.

Il n'y avait pas que les historiens de l'art allemands à recourir à la photographie. Ainsi, William M. Ivins définit celle-ci comme une libératrice de l'histoire de l'art ¹⁸. La théorie et la méthode de travail en matière de documents photographiques restèrent toutefois principalement allemandes.

La reproduction sur papier photographique

Dès les années 1850, plusieurs entreprises commencèrent à se lancer dans la photographie d'œuvres d'art. Les agences photographiques comme Brogi à Florence (fig. 1), Goupil à Paris et Braun à Dornach, près de Bâle (fig. 2), connurent le succès ¹⁹. On signalera également une étude remarquable sur les imprimeurs-lithographes bruxellois Simoneau & Toovey ²⁰. Il ne faut pas oublier que la reproduction d'art exigeait un investissement de départ considérable. Le succès général qu'elle suscita l'a toutefois vite rendue lucrative.

Pendant mon stage au RKD à La Haye, un très grand nombre de plaques de verre reproduisant des Primitifs flamands, qui avaient été retirées de la collection, m'ont été confiées. Le développement considérable de banques d'images électroniques comme celle du Lukasweb donne l'impression à l'utilisateur que celui-ci aura toujours accès aux meilleures reproductions. Dans le même temps, les témoins de la photographie en tant que science auxiliaire de l'histoire de l'art sont en train de disparaître. Or, chaque photo constitue un *terminus ante quem* quant à l'état de l'objet figé en image. Dans le meilleur des cas, les plaques de verre, les diapositives, les clichés et les estampes photolithographiques du passé se retrouvent aujourd'hui chez les collectionneurs de *photografica*²¹. On ne dispose plus des instruments adéquats pour lire certains documents vieux d'à peine vingt ans. Ainsi, il est impossible de consulter un cd-rom du Musée d'Orsay datant de 2001 sans recourir à un vieil ordinateur (fig. 3). Un cd-rom datant des années 1990 est lui-même entièrement obsolète ²². Aucun bibliothécaire ne se préoccupe de conserver ce matériel.

¹⁷ DILLY, op. cit. (1981), p. 87.

¹⁸ FREITAG, op. cit., p. 117.

¹⁹ Voir, sur Goupil, l'étude suivante : A. SECCO, *L'industria dell'arte in Francia : il caso della Maison Goupil*, thèse, Venise, Université Ca' Foscari, 2014.

²⁰ L. MEUNIER, Les imprimeurs-lithographes Simonau & Toovey, dans: In Monte Artium, 7, 2014, pp. 193-216.

Qui se donne la peine de conserver les diapositives d'œuvres d'art offertes par la firme Leo, les cahiers de reproductions obtenues grâce aux points Soubry ou aux points Tintin? Le medium est tout à fait dépassé. Les appareils permettant d'utiliser certaines images ont pris depuis longtemps le chemin des parcs à containers. Les scanners professionnels Nikon ne fonctionnent plus avec les ordinateurs, faute de *drivers*. La situation des ektachromes n'est guère plus favorable.

²² Musée d'Orsay visite virtuelle (Version PC/MAC), Paris, Montparnasse Multimedia / Réunion des Musées nationaux, 2001.



Fig. 3. Musée d'Orsay visite virtuelle (Version PC/MAC), Paris, Montparnasse Multimedia / Réunion des Musées nationaux, 2001, collection de l'auteur.

De la didactique au connoisseurship

Au fur et à mesure que les sciences de l'art, dans les années 1860, se transformaient en Allemagne en une discipline indépendante, la photographie apparut comme un médium auxiliaire indispensable pour la didactique et pour la recherche.

Quel fut le rôle de la photographie dans l'histoire de l'art et, en particulier, dans les recherches concernant l'école flamande et les Primitifs flamands? Il est évident qu'il existait une histoire de l'art bien avant l'apparition de ce médium, comme le montre par exemple la publication de l'*Abregé de la vie des peintres* par Roger de Piles (1635- 1709)²³. Ce dernier, toutefois, ne dépasse guère le niveau de l'anecdote, à l'instar d'un Carel Van Mander. D'autres livres rédigés par des peintres comme Gérard de Lairesse ou Abraham Bloemaert servaient plutôt de manuels destinés aux aspirants-peintres²⁴. Il faut évidemment signaler qu'aucun de ces livres ne contenait de reproduction des chefs-d'œuvre réputés.

À la fin du XVIII^e siècle, les premières publications qui purent prétendre à être considérées comme de véritables ouvrages d'histoire de l'art sortirent de presse²⁵. Les revues commencèrent également à prendre de l'importance²⁶. Le

²³ R. DE PILES, Abregé de la vie des peintres Avec des réflexions sur leurs Ouvrages par M. de Piles de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture Nouvelle Edition Considerablement augmenté, Amsterdam, 1757.

²⁴ A. BLOEMAERT, Printkunst uit het kabinet der Bloemaerts, eene verzameling van zinbeeldige en toespeelende voorstellingen, onder anderen van de jaargetyden en de hoofdstoffen, Amsterdam, 1820; G. DE LAIRESSE, Groot Schilderboek. Waar in de schilderkonst In al haar deelen grondig werd onderwezen, Amsterdam, 1716.

²⁵ J.J. WINCKELMANN et M. HUBER, *Histoire de l'art de l'antiquité*, Leipzig, 1781.

²⁶ Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur, 1775.

grand problème résidait dans l'illustration. Les gravures pouvaient donner une idée de la composition, mais leurs limites restaient celles d'une transposition ou d'une traduction. Avec l'arrivée de la lithographie au XIX^e siècle, la qualité d'impression s'améliora, mais l'écart entre l'image originale et sa reproduction demeurait considérable²⁷. En effet, les lithographies reproduisaient non pas les œuvres elles-mêmes mais bien des dessins réalisés d'après celles-ci.

Très vite, après l'invention de la photographie, le nouveau médium fut adopté par les artistes et les éditeurs. Le scientifique Alexander von Humboldt est considéré comme le grand promoteur de la photographie dans l'ethnologie et, par extension, dans les sciences humaines²⁸. Il ne faut pas oublier que la majorité des photographies furent gravées par les imprimeurs. Ce n'est qu'avec l'avènement de l'héliogravure au XX^e siècle et ensuite de l'impression *offset* que la gravure fut abandonnée. L'adoption de la photographie par les artistes et les imprimeurs semble toutefois constituer une évidence. On peut citer par exemple le graveur et imprimeur anversois de souche luxembourgeoise Joseph-Ernest Buschmann. À Haarlem, l'un des héritiers de l'imprimeur et typographe Johan Enschedé se mit aussi à la daguerréotypie²⁹.

L'apport de la photographie au *connoisseurship* en histoire de l'art ne va pas de soi. Les sculptures perdaient en effet leur aspect spatial. Quant à l'architecture, elle souffrait des déformations perspectives causées par les objectifs³⁰. Le processus laborieux du développement de la photographie en couleur rendit dans un premier temps les photographies de tableaux difficilement reconnaissables. Tant la gamme chromatique que la structure matérielle d'un tableau n'apparaissaient pas sur les photographies en noir et blanc. De même, comme Tietze l'avait déjà remarqué, on ne pouvait deviner les dimensions de l'objet reproduit. Les reflets provoqués par le vernis ou par une lumière rasante entrainaient des problèmes de lecture.

Au XIX^e siècle, les amateurs fortunés rassemblèrent des galeries entières constituées de copies de tableaux célèbres. Ce phénomène existait depuis des siècles. Au XVIII^e siècle, une copie par Rubens d'un chef-d'œuvre italien valait 300 fois un original italien. La copie était une pratique essentielle dans l'apprentissage du peintre. Franz von Lenbach fut non seulement un habile copiste mais également un photographe. Dans ses archives personnelles au *Lenbachhaus* de Munich, on trouve une collection gigantesque de daguerréotypes réalisés par l'artiste lui-même. Un peintre comme le Liégeois Joseph Plumier abandonna même la peinture au profit de la *photographie artistique*.

²⁷ BLOEMAERT, op. cit. (1820).

²⁸ T. KLEINKNECHT, Die Fotografie –ein neues Bildmedium im Wissenschaftspanorama des 19. Jahrhunderts. Einführung in das Symposium, dans: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte, 28/2, 2005, p. 107.

²⁹ Une collection familiale peu exposée.

³⁰ La photographie d'architecture se transformera en une discipline indépendante, avec des objectifs P.C., caméras techniques à soufflet et *shift-lenses*.





Fig. 4 a-b. Photographie L'Epi ayant appartenu à Georges Hulin de Loo, La Haye, RKD.

Dès 1908, l'historien d'art Max Seeliger signalait à ses confrères l'utilité de la photographie et en particulier celle des reproductions peu coûteuses éditées par Braun & Cie à Dornach³¹. Parallèlement aux plaques de verre et aux diapositives, devenues un support essentiel de l'enseignement, il considérait les albumines comme un instrument herméneutique essentiel. Un cas particulièrement intéressant est constitué par celui que l'on peut considérer comme le père même de l'histoire de l'art en Belgique : Georges Hulin de Loo (1862-1945).

Georges Hulin de Loo fit ses études avec son ami et futur collègue Henri Pirenne en Allemagne ³². Après leur retour à l'université de Gand, où ils introduisirent le cours d'histoire économique, Hulin de Loo créa et organisa un cours d'histoire de l'art, plus de cinquante ans avant qu'un tel enseignement ne soit dispensé à la Sorbonne. Ses modèles furent allemands, mais Hulin de Loo qui était polyglotte, les transmit tant vers le monde francophone qu'anglo-saxon. L'historiographie flamande a laissé d'Hulin de Loo une image assez négative puisqu'il se refusa à enseigner en néerlandais. Il dut même remettre sa démission dans les années 1930. Hulin de Loo parlait et écrivait d'ailleurs un néerlandais impeccable ainsi que l'anglais, l'allemand et l'espagnol. L'intérêt de ses articles dans le *Burlington Magazine* est incontestable.

³¹ M. SEELIGER, *Die Photographie: Entdeckerin kunstwissenschaftlicher Werte*, dans: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1/9, 1908, pp. 791-794. Franz Rieffel construisit en 1895 une hypothèse entière autour d'une photo d'une œuvre d'art. F. RIEFFEL, *Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen*, dans: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 18, 1895, pp. 270-271.

³² K. DOBBELAERE, Georges Hulin de Loo (1862-1945): een biografische schets, 2009 (source inédite).

Dans un petit fonds légué par l'historien de l'art gantois Eric Duverger au RKD, une centaine de photographies ont pu être archivées (fig. 4). Le professeur Jozef Duverger, père du précédent et également historien d'art, les avait tamponnées avec l'inscription : « legaat Hulin de Loo ». Ces photos jettent une lumière sur les relations entre l'historien d'art et la photographie dans la période 1890-1930. Le fait que ces photos soient passées par les mains de trois générations de chercheurs avant d'aboutir au RKD est révélateur de la valeur documentaire qui leur fut reconnue dans la durée.

Certaines albumines sont découpées. La majorité porte des notes au crayon, certaines comportent le nom du photographe, celui de l'éditeur ou la provenance du document. Lors de mon stage au RKD, ces images ont été encodées. Il est apparu que Hulin de Loo, comme Friedländer, opérait des attributions sur la base de photographies en noir et blanc.

Hulin se procurait des photographies partout où l'on pouvait en trouver. De nombreux photographes cherchaient alors l'exclusivité des musées. Hulin de Loo acheta notamment chez Goupil une série de reproductions d'œuvres présentées à l'exposition des Primitifs français à Paris en 1904, exposition dont il avait rédigé en partie le catalogue (fig. 5). Il est à noter que celui-ci ne contient d'ailleurs aucune illustration.

Parmi les documents, certains constituent de véritables photographies, d'autres ne sont que des reproductions réalisées par la maison d'édition V.A. Bruckmann à Munich. Dans le fonds des 98 documents étudiés, les reproductions Bruckmann constituent le groupe le plus important.

Certaines maisons comme Giraudon fournissaient non seulement des tirages photographiques mais également des cartes postales, phénomène très populaire à l'époque.

Grâce à une lettre concernant *Jennin de Maubeuge* (Jean Gossaert) adressée par Hulin de Loo à un collectionneur, on sait que l'historien d'art gantois travaillait souvent à partir de photographies ³³ (fig. 6).

Le 20 septembre 1898 fut fondée une maison d'édition berlinoise : *Bruno & Paul Cassirer, Kunst- und Verlagsanstalt*. Après avoir popularisé la peinture impressionniste en Allemagne, les deux frères se séparèrent et la maison poursuivit son chemin sous la direction du seul Bruno Cassirer. Dans les années 1920, de nombreux changements s'observent. Le développement de techniques d'impression photographique rendait finalement possible le livre d'art. En 1921, sous la direction de Hans Tietze, la série *Bibliothek der Kunstgeschichte* commença à paraître auprès de la maison d'édition E.A. Seemann à Leipzig. Heinrich Wölfflin écrivit le premier volume *Das Erklären von Kunstwerken (L'explication de l'œuvre d'art)*. En 1915, il avait déjà publié chez Bruckmann à Munich ses *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (Concepts*

³³ Collection de l'auteur.



Fig. 5. Photographie Goupil ayant appartenu à Georges Hulin de Loo, La Haye, RKD. Le triptyque reproduit figurait à l'exposition des Primitifs français à Paris en 1904.



Fig. 6. Lettre de Hulin de Loo, collection de l'auteur.

fondamentaux d'histoire de l'art : le problème de l'évolution stylistique dans l'art des Temps Modernes). Chez le même éditeur parut également Die niederländischen Manieristen de Max Friedländer en 1921. Entre 1924 et 1937, le même Friedländer publia une série de monographies et de catalogues d'artistes flamands et hollandais des XV^e et XVI^e siècles sous le titre Die altniederländische Malerei, tout d'abord chez Cassirer à Berlin et ensuite chez Sijthoff à Leyde³⁴. Les quatorze volumes, illustrés de planches en pleine page en noir et blanc, constituent aujourd'hui encore un outil indispensable pour l'historien d'art. Plusieurs peintures des XV^e et XVI^e siècles ne sont en effet connues qu'à travers ces livres.

En 1923, une autre série impressionnante d'ouvrages illustrés sortit des presses : les vingt-quatre volumes de la *Propyläen Kunstgeschichte*. Le tirage était de 5000 exemplaires. En Belgique et aux Pays-Bas, les maisons d'édition Buschmann à Anvers et Veen à Amsterdam publièrent des monographies illustrées et surtout des revues, comme *Onze Kunst*, lancée en 1902 par Paul Buschmann jr, le futur conservateur du Musée des Beaux-Arts d'Anvers. Buschmann collabora avec l'éditeur bruxellois G. Van Oest qui, grâce à sa succursale parisienne,

³⁴ M.J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, Berlin / Leyde, 1924-1937.

distribuait la revue *L'art flamand & hollandais*. La présence de reproductions photographiques dans les livres de Buschmann et de Van Oest constituait un argument de vente. On peut voir dans la publication en 1907 de l'ouvrage monographique de Hulin de Loo et de Van Bastelaer sur Bruegel l'Ancien une étape importante dans l'histoire du livre illustré à vocation scientifique³⁵.

Conclusion

Il est manifeste que la photographie et l'histoire de l'art se sont développées en symbiose. Le nouveau médium s'est progressivement substitué à l'ancienne ekphrasis et a contribué à diffuser les chefs-d'œuvre dans le monde entier. Un canon d'images et d'artistes se trouve associé aujourd'hui à la photographie. Avant la parution du livre de Hulin de Loo sur Bruegel, cet artiste était loin d'être connu du grand public. Il suffit de consulter les statistiques de Google Books pour constater l'explosion de l'intérêt pour Bruegel depuis 1907. Par ailleurs, la photographie a apporté à l'histoire de l'art en tant que discipline académique une crédibilité scientifique. Sur la base de photographies en noir et blanc et de plaques de verre a pu se constituer une connaissance intime des œuvres du passé, source d'un connoisseurship dont on ne saurait contester la valeur fondamentale, au-delà des révisions critiques. L'objectivité mécanique devenait la munition des historiens d'art dans le cadre de débats parfois tendus. Comparer, contextualiser... tout cela ne fut possible que grâce à l'imagerie photographique. De même, la transmission effective de connaissances grâce aux projections en parallèle ne saurait être sous-estimée.

Dans ce contexte, on ne peut que regretter que le patrimoine constitué par les anciennes photos en noir et blanc et les diapositives soit à ce point menacé. Rien ne peut remplacer les anciennes reproductions. Les annotations laissées par certains spécialistes jettent un éclairage sur l'histoire des restaurations et sur les changements de propriétaire d'œuvres du passé.

Aujourd'hui, les diapositives d'antan ont cédé la place aux *PowerPoint*. Jusqu'à la fin du XX^e siècle, les étudiants, après avoir vu une diapositive au cours, étudiaient l'œuvre en se reportant généralement à des manuels et à leurs illustrations en noir et blanc. Il fallait tenter de fixer dans la mémoire une image fugitive et essayer de la retrouver ensuite dans les publications. Cet exercice a certainement contribué à renforcer la mémoire visuelle des étudiants. Puisse le confort offert par ArtStor et d'autres banques d'images ne pas mener à l'arrogance ou à la présomption! Peut-être une réflexion sur les risques inhérents à l'usage de tout type de reproduction demeure-t-elle utile. Celle qui a été menée au début du XX^e siècle, par les premiers historiens d'art ayant utilisé la photographie, pourrait ne rien avoir perdu de son actualité ³⁶.

³⁵ R. VAN BASTELAER et G. HULIN, *Peter Bruegel l'ancien, son œuvre et son temps: étude historique, suivie des catalogues raisonnés de son œuvre dessiné et gravé*, Bruxelles, 1907.

³⁶ Marie Goukens, historienne d'art et bibliothécaire à l'ULG, et Nadine Reginster de l'AWaP ont relu et donné des conseils sur mon texte français. Je leur suis très reconnaissant.

Cahier d'études III, 1992

— Retables en terre cuite des Pays-Bas (XVe-XVIe siècles)

— Belgique: $20 \in +4,50 \in \text{de port}$ — Etranger: $20 \in +12,00 \in \text{de port}$

Pour toute commande du cahier n°III, s'adresser à Conservart éditions, Chaussée d'Alsemberg, 975 - 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: $20 \in +4,50 \in \text{de port}$ — Etranger: $20 \in +12,00 \in \text{de port}$

Cahier d'études VII, 1999

- Public et sauvegarde du Patrimoine

- Belgique: $20 \in +4,50 \in \text{de port}$ - Etranger: $20 \in +12,00 \in \text{de port}$

Cahier d'études VIII, 2002

 Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers. Enseignements théoriques.

-- Belgique: $20 \in +4,50 \in \text{de port}$ -- Etranger: $20 \in +12,00 \in \text{de port}$

Cahier d'études IX, 2004

Genèse d'un vitrail

— Belgique: $20 \in +4,50 \in \text{de port}$ — Etranger: $20 \in +12,00 \in \text{de port}$

Cahier d'études X, 2007

— Cesare Brandi. Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration

— Belgique: $20 \in +4,50 \in \text{de port}$ — Etranger: $20 \in +12,00 \in \text{de port}$

Cahier d'études XI, 2010

 Etude stylistique et technologique des peintures murales et des mosaïques de Géo De Vlamynck

— Belgique: $20 \in +4,50 \in \text{de port}$ — Etranger: $20 \in +12,00 \in \text{de port}$

Les cahiers d'études I/1986, II/1987, V/1997, VI/1997 sont épuisés

Direction - Rédaction - Administration (Tél. 02/650.24.19):

Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles — CP 133/01 — Avenue F.D. Roosevelt, 50 — 1050 Bruxelles.

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie

Abonnement annuel (1 parution)
— Belgique:
Vente au numéro — Belgique: $€ 20,00 + 4,50 € de port$ — Etranger: $€ 25,00 + 12,00 € de port$
Bulletin de commande
A renvoyer dûment complété au Secrétariat d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (C.P. 175 Faculté de Philosophie et Sciences sociales, 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 €
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

Adresse de la Banque: Belfius Banque, Chaussée de Boendael, 456 - 1050 Bruxelles

214

CODE IBAN: BE09-0680-7168-6057

IN MEMORIAM LYDIE HADERMANN-MISGUICH (1936 - 2018)

MARC GROENEN Reproduire l'art des grottes ornées paléolithiques : du relevé au fac-simile

Manuel CASTINEIRAS

Au-delà de l'interprétation et de la surinterprétation de la sculpture romane réflexions sur la vie et la performance des images

ALEXANDRE DIMOV
Le modèle rogiérien de la *Vierge à l'Enfant dans une loggia* et ses échos dans la peinture flamande de la fin du XV^e siècle

CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN et SACHA ZDANOV Une *Vierge allaitant* inédite de l'entourage du Maître de la Madone du Louvre

WENDY FRÈRE
Artus l'Ancien et Erasmus le Jeune : un échange artistique

CEDRIC PELGRIMS
Redécouverte de la *Vue idéalisée de l'église Notre-Dame du Val-de-Grâce de Paris* peinte par Daniel de Blieck en 1669

ALINE WACHTELAER
Charles Baugniet, dessinateur du roi

MATHILDE DESENDER Le maire du palais Pépin de Herstal (ca. 645-714), une figure de propagande nationale dans <u>l</u>'art belge du XIX^e siècle

Lode GOUKENS La photographie et l'histoire de l'art : une jeunesse commune

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après BIBL., 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 BIBL. 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 BIBL. 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 défectuosités peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les BIBL. 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 BIBL. ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des '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 BIBL. encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les BIBL. 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 utilisées 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 BIBL., 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 à la Direction des 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'usager s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles –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 BIBL.;
- 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 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 <u>Article 3</u>) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les BIBL.

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 BIBL. dans les copies numériques est interdite.