

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1990.

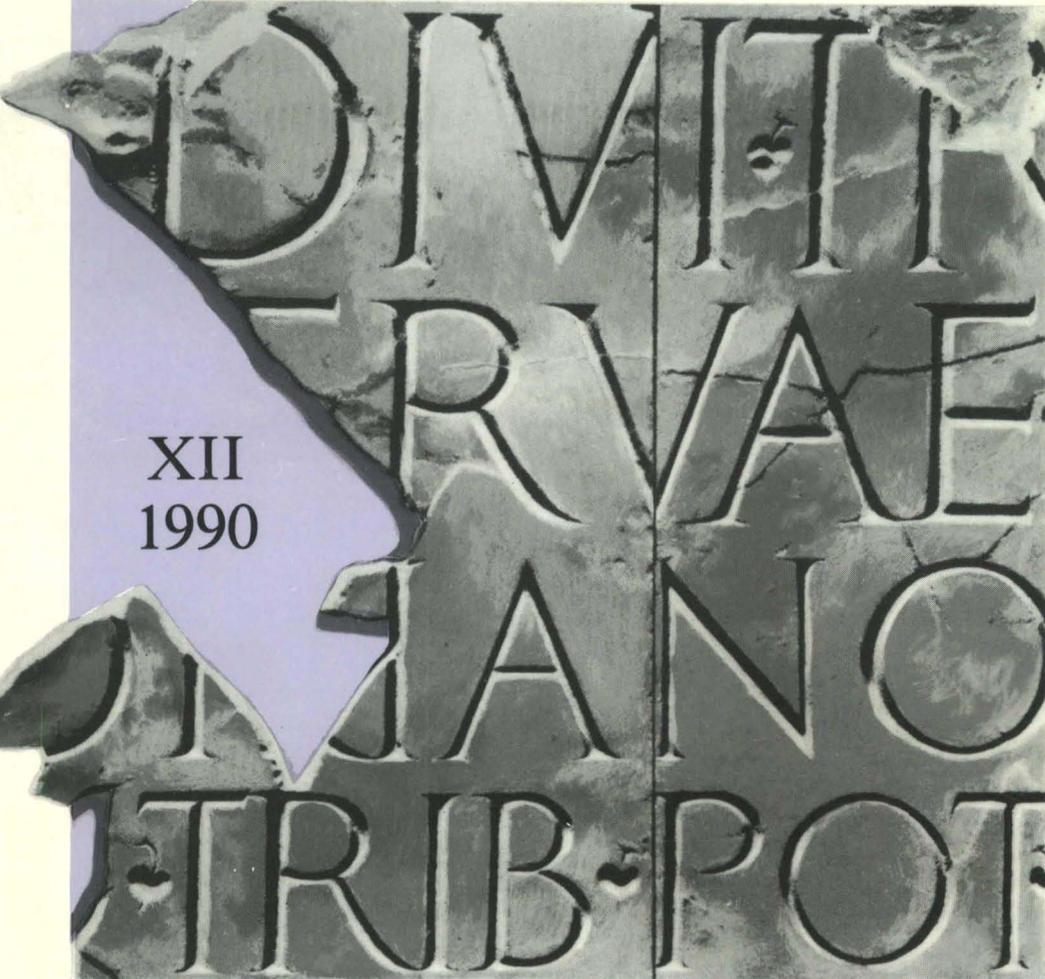
http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1990_000_12_f.pdf

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

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

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

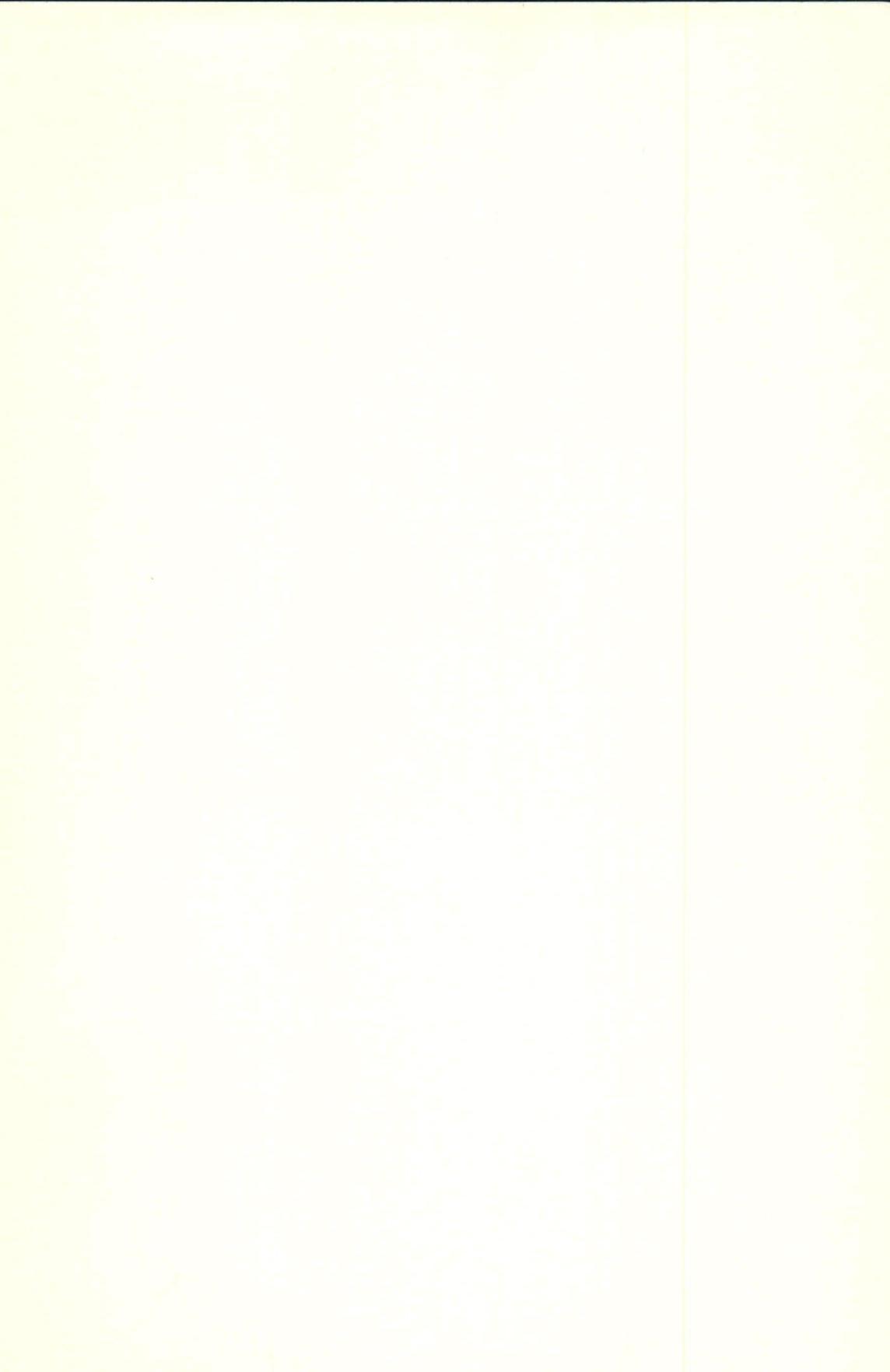
L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>



XII
1990

Université Libre de Bruxelles

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





ANNALES d'HISTOIRE de l'ART et d'ARCHEOLOGIE

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

Comité directeur

Pierre BONENFANT Charles DELVOYE Pierre de MARET Paul PHILIPPOT Philippe ROBERTS-JONES Henri VANHULST

Comité de Rédaction

Catheline PÉRIER-D'IETEREN, *directeur*. Thierry LENAIN, *secrétaire de rédaction*. Véronique BÜCKEN, *secrétaire de rédaction adjoint*.
 Alain DIERKENS Cécile EVERS Eric FIERENS Paul HADERMANN Lydie HADERMANN-MISGUICH Cathy LECLERCQ Didier MARTENS Georges RAEPSAET, *membres*.

Le présent volume a été réalisé avec l'appui de la Fondation Universitaire, du Ministère de l'Education nationale, du Ministère de la Communauté française, grâce à la subvention accordée par l'Université et aux nombreuses souscriptions dont plusieurs majorées spontanément.

ISSN 0771-2723

Les Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie sont répertoriées dans les grands répertoires bibliographiques dont le RILA (International Repertory of the Literature of Art) et le RAA (Répertoire d'Art et d'Archéologie).

MARC GROENEN

Quelques problèmes à propos des mains négatives dans
les grottes paléolithiques. Approche épistémologique,
p. 7-29

JACQUELINE LECLERCQ-MARX

Entre anges et démons. Les anges dans l'iconographie médiévale,
p. 31-42

MAŁGORZATA SCHUSTER-GAWŁOWSKA

Contribution à la connaissance de l'atelier de peinture médiévale
de la Petite Pologne à partir de l'analyse des dessins sous-jacents,
p. 43-53

DIDIER MARTENS

Lecture d'un « Andachtsbild » colonais de la fin du XV^e siècle,
p. 55-72

SABINE VAN SPRANG

Les décors des joyeuses entrées gantoises du XVI^e siècle,
p. 73-89

THIERRY LENAIN

Y a-t-il une « crise de la représentation »
dans la peinture classique ?,
p. 91-108

YVES ROBERT

Akarova : le geste comme signe de la matière sonore,
p. 109-120

VINCENT HEYMANS

Voyage de l'œuvre d'art au pays de la publicité,
p. 121-134

PAUL PHILIPPOT

Histoire et actualité de la restauration,
p. 135-145

HEINZ ALTHÖFER

L'art contemporain et la restauration,
p. 147-154

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

En souvenir de Suzanne Sulzberger et Germain Bazin,
p. 155-158

Chronique de la Section,
p. 159-181

QUELQUES PROBLÈMES À PROPOS DES MAINS NÉGATIVES DANS LES GROTTES PALÉOLITHIQUES

APPROCHE ÉPISTÉMOLOGIQUE

MARC GROENEN

La préhistoire — science de l'homme d'avant l'écriture — offre ce paradoxe étrange d'avoir pour but l'étude d'un homme qui cependant n'existe plus. C'est que depuis longtemps celui-ci a disparu, ne laissant à la postérité que « l'ombre » de ses passages, révélés par les objets matériels qu'il a abandonnés et que le temps a bien voulu nous conserver. Comme pour ajouter encore à la difficulté de l'atteindre, il ne s'est lui-même représenté que rarement, de façon non réaliste et souvent dans des figures où il ne se donne pas comme tel (hommes-oiseaux d'Altamira et de Lascaux ; hommes-bisons des Trois-Frères et du Gabillou ; « fantômes » du Portel et de Cougnac ; personnage bestialisé de Font-de-Gaume...).

Fait curieux, cet homme, si réservé dans les représentations qu'il a données de lui-même, a cependant représenté des images de sa main. Les mains négatives, à cet égard, méritent une attention toute particulière, car elles sont non seulement les seules représentations de mains humaines dont on ne puisse absolument pas mettre en doute le caractère intentionnel¹, mais elles constituent encore un document dont l'abondance et l'étendue de la répartition permet une approche épistémique significative. Leur présence pose cependant une série de problèmes qui doivent être pris en charge et qui conditionnent, en retour, une approche épistémologique particulière.

À l'inverse de la main positive — empreinte directe de main sur la paroi rocheuse —, la main négative a été réalisée en vaporisant une matière colo-

¹ M. GROENEN, *Les représentations de mains humaines dans l'art paléolithique*, in *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, à paraître.

rante liquide – ocre ou bioxyde de manganèse – autour de la main posée à plat sur le support pariétal². Ceci a eu pour conséquence de conserver une image très nette de la main, circonscrite par un halo coloré d'aspect vaporeux. Cette technique très particulière ne laisse évidemment aucun doute quant à la volonté des paléolithiques de représenter intentionnellement des images de mains humaines. Fait intéressant, ces mains négatives sont abondantes et largement réparties dans l'aire franco-hispanique (fig. 1). En France, elles intéressent l'Aquitaine, le Limousin et la région de Midi-Pyrénées. Des huit sites aquitains qui en comportent, un se trouve dans les Pyrénées-Atlantiques – la grotte d'Erberua (Isturitz) avec deux mains négatives rouges et une noire³ – et sept sont situés en Dordogne. Ce sont les grottes de Font-de-Gaume (4 ou 5 mains négatives noires), des Combarelles (1 main négative noire), l'abri du Poisson (1 main négative noire), tous trois aux Eyzies-de-Tayac ; les grottes de Bernifal (1 main négative noire et 2 ou 3 probables) et du Bison (2 mains négatives noires) à Meyrals ; l'abri Labatut à Sergeac qui a livré, en stratigraphie, un bloc détaché de la paroi sur lequel se trouve une main négative noire⁴, et la grotte du Roc-de-Vézac à Vézac (1 main négative noire et 1 main négative rouge). Il faut en revanche exclure de notre inventaire les traces d'ocre rouge des grottes de Beyssac et d'Archambeau (Dordogne) que l'on a considérées, à tort, comme des mains négatives ; celles-ci se sont révélées être des traces naturelles⁵. Dans le Limousin, seule la grotte du Moulin de Laguenay à Chasteaux en Corrèze a jusqu'à présent livré deux mains négatives noires.

La région de Midi-Pyrénées est, quant à elle, remarquable tant pour le nombre de mains négatives qu'on lui connaît que pour les particularités que certaines d'entre elles comportent. Ces représentations sont bien connues dans le Lot, dans les grottes de Pech-Merle à Cabreret (12 mains négatives dont 6 noires), des Fieux à Miers (environ 12 mains négatives dont 8 rouges et 1 noire sont sûres), des Merveilles à Rocamadour (4 mains négatives rouges et 2 noires) et de Roucadour à Thémines (9 mains négatives noires et rouges). En Ariège, la grotte des Trois-Frères à Montesquieu-Avantès en contient cinq, toutes rouges.

Mais les sites les plus remarquables sont, sans doute, les grottes de Gargas à Aventignan et de Tibiran à Tibiran-Jaunac dans les Hautes-Pyrénées, qui

² M. GROENEN, *Les représentations de mains négatives dans les grottes de Gargas et de Tibiran (Hautes-Pyrénées)*, in *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, XCIX, 1988, pp. 89-101.

³ Le nombre de mains négatives fourni pour la France et l'Espagne est donné à titre indicatif ; il ne prend en charge que les mains publiées – sauf pour Gargas et Tibiran (recensement personnel). Sources bibliographiques : H. BREUIL, *Quatre cents siècles d'art pariétal, Les cavernes ornées de l'Age du Renne*, Montignac, 1952 ; M. ALMAGRO, *Las pinturas rupestres cuaternarias de la Cueva de Maltravieso en Caceres*, in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVIII, 2, 1960, pp. 665-707 ; A.R. VERBRUGGE, *Le symbole de la main dans la Préhistoire*, Compiègne, 1969, (supplément 1976) ; A. LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'Art occidental*, Paris, 1978 ; *L'Art des Cavernes, Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, Paris, 1984 ; M. LORBLANCHET, *Quercy préhistorique*, Toulouse, 1987, (coll. « Terres du Sud », n° 40).

⁴ Ce bloc est conservé au Musée des Antiquités Nationales à Saint-Germain-en-Laye.

⁵ *L'Art des Cavernes, op. cit.*, 1984, pp. 73-74.

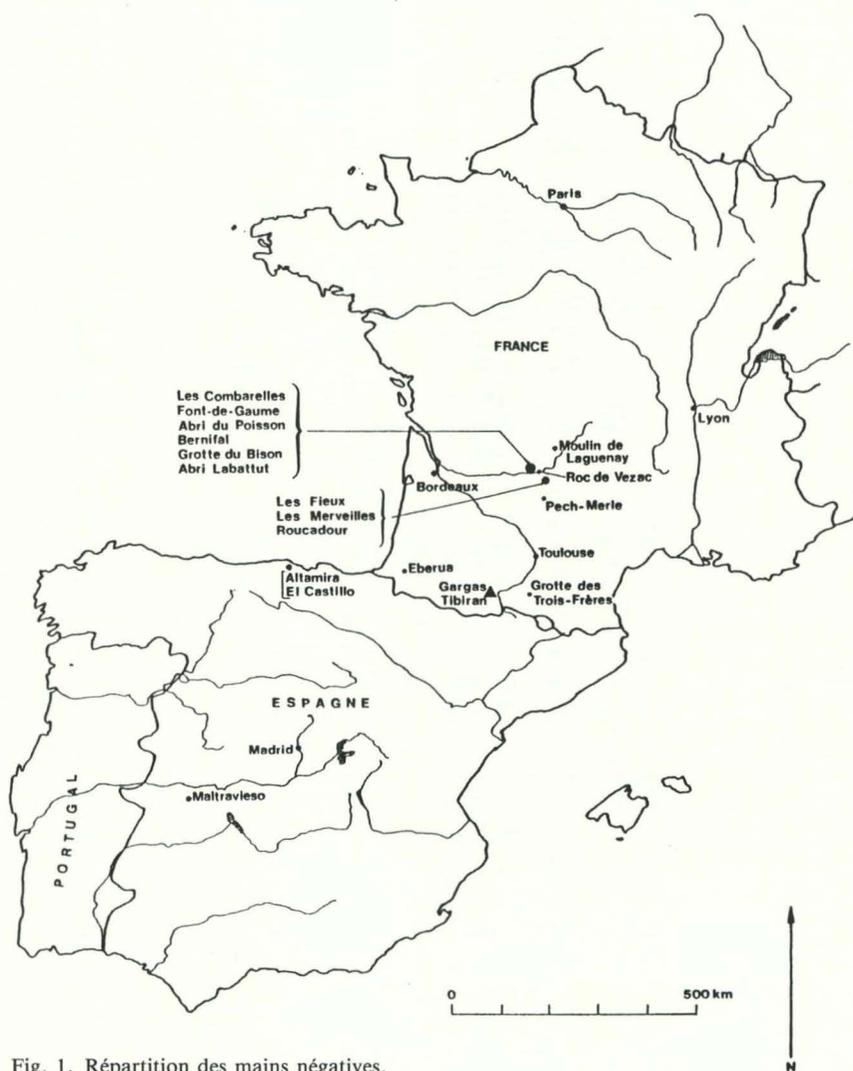


Fig. 1. Répartition des mains négatives.

présentent tous deux des mains négatives dont certains doigts sont incomplets. Ceux-ci ont respectivement fourni 192 mains négatives sûres et 20 probables, pour le premier, et 10 mains négatives rouges sûres et 1 probable, pour le second.

En Espagne, deux sites dans les Monts Cantabriques et un dans la province de Caceres attestent de l'importance de sa répartition. Ce sont, respectivement, les grottes d'Altamira à Santillane del Mar (3 mains négatives violettes) et d'El Castillo à Puente Viesgo (120 mains dont environ 50 rouges), et celle de Maltravieso à Caceres (une trentaine de mains négatives rouges), seul site en Espagne à présenter des mains incomplètes.

D'autre part, ces dix-neuf sites totalisent environ 440 mains, ce qui en fait un document numériquement supérieur aux représentations de bouquetins (318 pour le domaine franco-hispanique), de mammouths (261) et d'anthropomorphes (130)⁶.

Cette distribution est d'autant plus remarquable qu'elle intéresse le seul type de document qui rende, dans le Paléolithique européen, l'image exacte d'une réalité en négatif⁷. Or, la réalisation d'une main négative implique quelque chose de très différent de ce qui est en jeu dans la réalisation d'une représentation animalière ou anthropomorphe, qui nécessite une reconstruction abstraite de la réalité perçue, résultant elle-même d'un acte de synthèse préalable, bien visible dans le fait que le trait du dessin s'inscrit d'emblée dans la cohérence de la représentation qu'il reconstruit. Il est à peine besoin de rappeler, en effet, que les traits dans les dessins paléolithiques s'enchaînent les uns aux autres sans retouche, ni repentir. Dans le cas des mains négatives, au contraire, la vaporisation de colorant sur la main restitue l'image de façon « mécanique », sans qu'aucune reconstruction abstraite préalable n'ait dû être opérée ; la technique rend l'image de la main de façon immédiate et reproduit toujours l'original de manière identique. Or ceci donne à la main négative un caractère ambigu.

Les documents artistiques du Paléolithique peuvent se répartir en trois catégories distinctes : les figures animales, les représentations anthropomorphes et les signes. Les premières sont caractérisées par un « réalisme » qui les distingue des représentations anthropomorphes schématiques (l'homme de la scène du puits à Lascaux ou « Adam et Eve » dans la galerie H de Rouffignac, par exemple) ou « expressionnistes » (les « vénus » gravettiennes), toutes deux ayant en commun la figurativité qui les oppose au caractère systématiquement non figuratif des signes. Or, la main négative n'entre dans aucune de ces trois catégories : son réalisme l'apparente formellement aux représentations animalières avec lesquelles elle n'entretient cependant aucune relation thématique. D'autre part, ce même réalisme la distingue du schématisme parfois extrême ou de l'expressionnisme déformant des représentations anthropomorphes. Enfin, – et contrairement à ce qu'à considéré Leroi-Gourhan⁸ – son caractère figuratif ne permet pas de la rattacher à la catégorie des signes. Ainsi donc, la main négative est formellement et thématiquement distincte des représentations connues par ailleurs dans l'art paléolithique et ne peut se rattacher ni morphologiquement, ni typologiquement à aucune des trois catégories de représentations de cette époque (animaux, anthropomorphes, signes). Cela lui confère un caractère original qui invite à la placer dans une catégorie particulière.

⁶ Ces chiffres proviennent de : I.A.P., *Bilan des études d'art pariétal préhistorique à travers les mémoires de maîtrises soutenues à l'I.A.P. de Toulouse de 1967 à 1984*, in *Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique de Toulouse*, XXVII, 1985, p. 142.

⁷ Il faut cependant faire exception pour deux représentations, toutes deux dans la grotte de Gargas : une figuration interprétée par Breuil (*Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes*, IV. Gargas, in *l'Anthropologie*, XXI, 1910, pp. 131-132) comme une représentation en négatif d'une tête d'humérus ou de tibia, et le cercle du Laminoir des Crevasses (voir infra p. 13).

⁸ A. LEROI-GOURHAN, *op. cit.*, 1978, pp. 107-110.

Mais de nouvelles questions surgissent alors : si la main négative occupe une catégorie distincte, quelle relation noue-t-elle avec les autres types de représentations ? Doit-elle être considérée en tant que telle, isolément – auquel cas, chacune des mains ne représenterait que le fruit des passages aléatoires des paléolithiques –, ou n'est-elle qu'un des éléments d'une composition d'ensemble ? Et si tel est le cas, peut-elle s'intégrer dans le schème général de cet art dont Laming-Empeire et Leroi-Gourhan se sont attachés à démontrer la cohérence interne ? Ces questions ont leur importance, car le caractère de reproduction mécanique de cette représentation ne donne aucun indice stylistique qui permette de la rattacher a priori à un courant culturel déterminé. Ce problème a été traité de façons diverses et a reçu des réponses contradictoires. Ainsi à Gargas, où le nombre de mains négatives est suffisamment élevé pour le vérifier, Leroi-Gourhan a tenté de montrer que la disposition des mains négatives, loin d'être aléatoire, répond, au contraire, à une structure organisée. Celle-ci « se présente par groupes de densité croissante, groupes dans lesquels la fréquence relative des mains rouges croît également, de l'entrée vers le fond. Les mains sont fréquemment disposées par couples de même nature, parmi lesquelles se distribuent des mains noires ou rouges disposées horizontalement »⁹. Et l'auteur va alors s'attacher à découvrir le code qui a présidé à cette organisation. Tout d'abord, il constate que « les figures sont réparties en une suite de panneaux formant une chaîne dont les éléments sont unis par des figures isolées »¹⁰, ce qui évoque une disposition figurative comme celle que l'on trouverait à Lascaux ou aux Combarelles. Mais cette homologie va plus loin puisqu'il constate que les pourcentages des différentes conformations digitales observées s'accordent plus ou moins avec ceux des quatre animaux les mieux représentés dans les grottes pyrénéennes (bison, cheval, bouquetin, cervidé) et qu'on peut donc assimiler les mains de Gargas à des symboles comparables aux symboles animaux¹¹. On aurait donc ici, selon Leroi-Gourhan, le témoignage d'un groupe ethnique circonscrit – puisque ces caractéristiques ne s'appliquent qu'à Gargas et à Tibiran, distants l'un et l'autre de quelques centaines de mètres – qui aurait transposé le cortège des représentations traditionnelles par des représentations de mains négatives, tout en conservant la même cohérence générale. Malheureusement, de cet article novateur d'esprit on retire un sentiment de gêne : la tâche a été menée un peu hâtivement. Les problèmes principaux ont déjà fait l'objet de comptes rendus¹² et je ne ferai donc que les rappeler en les précisant. Tout d'abord, Leroi-Gourhan a postulé que les mains négatives ont été réalisées au départ de mains dont les doigts ont été repliés sous la paume. Or, les formules digitales qu'il fournit trahissent la réa-

⁹ A. LEROI-GOURHAN, *Les mains de Gargas. Essai pour une étude d'ensemble*, in *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, LXIV, 1967, p. 118.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² A. CLOT, *L'art graphique préhistorique des Hautes-Pyrénées. Essai de synthèse et catalogue à l'occasion d'une exposition*, Tarbes, 1973, pp. 103-104 et C. BARRIÈRE, *A propos des mains de Gargas*, in *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, C.R.S.M., LXXIV, 1977, pp. 226-228.

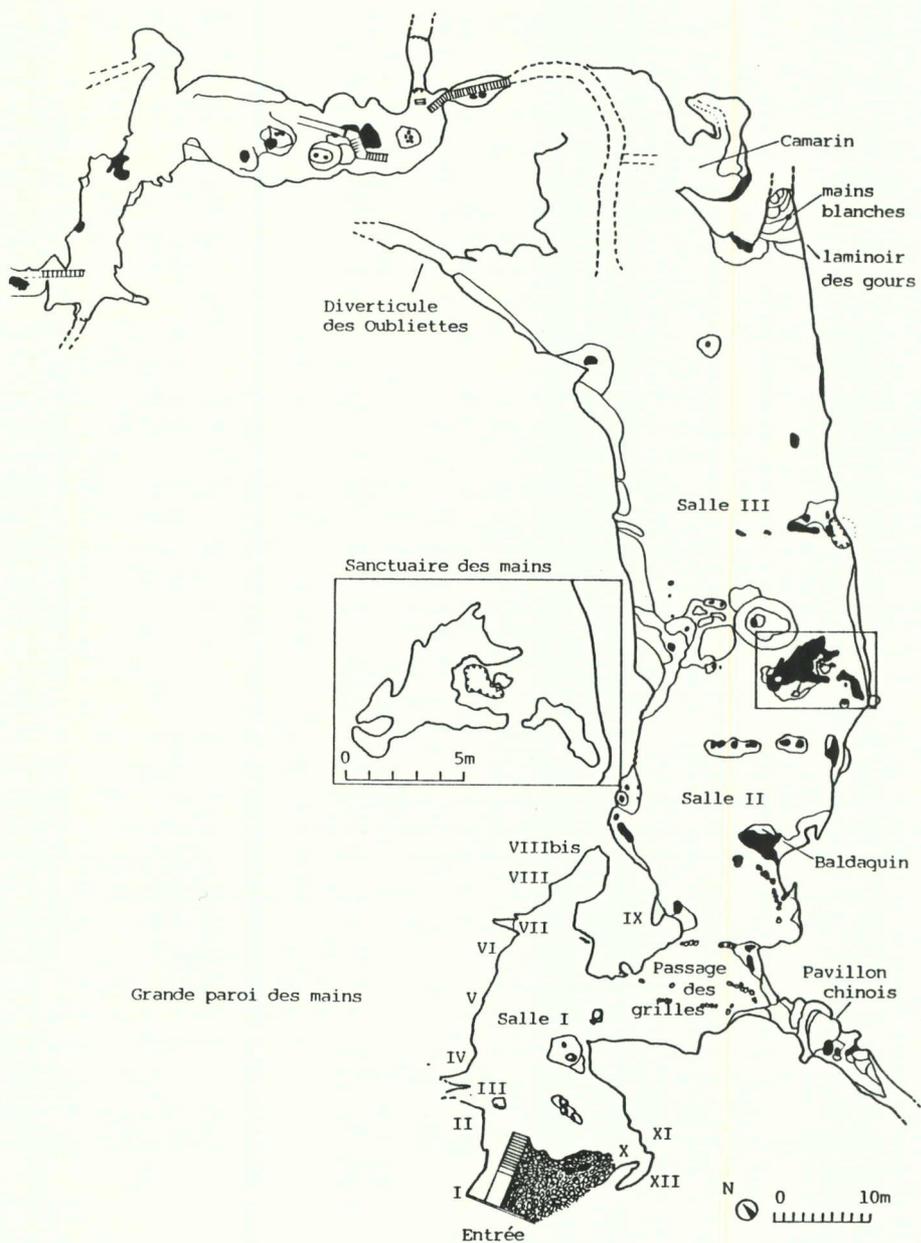


Fig. 2. Grotte de Gargas: plan et localisation des panneaux de mains négatives (d'après Atlas, 1984: 515).

lité, puisqu'il a posé que le doigt incomplet est invariablement réduit à une phalange, ce qui n'est pas toujours le cas. L'examen des conformations digitales à Gargas montre, en effet, que certains doigts sont réduits à deux phalanges (5 fois de façon sûre et 6 de façon probable sur 29 types de conformation digitale différents), à une phalange et demie (7 occurrences sûres et 2 probables) ou encore à moins d'une phalange (4 occurrences sûres et 1 probable) (voir tableau III).

Il y a par ailleurs le problème de la subdivision de la grotte en ensembles et en sections. Si les deux premiers ensembles qu'il avance sont justifiés (paroi gauche et droite de la Salle I) (fig. 2, X & XI), on comprend moins bien le troisième: la main noire au plafond de la «loggia» (fig. 2, IX) est tout à fait isolée par rapport à celles du Sanctuaire des mains, elles-mêmes séparées – il s'agit de deux salles d'aspect très différent – des deux mains blanches du «laminoir» dont Leroi-Gourhan oublie de tenir compte. De même celui-ci omet-il les mains négatives du Pavillon chinois, qui auraient dû, par leur situation topographique, constituer un ensemble séparé. D'autre part, la division en sections dans le premier ensemble (Salle I, paroi gauche) trahit la réalité: on ne voit pas très bien à quoi correspondent les trois premières sections. Celles-ci ne rendent pas compte de la distribution des mains négatives telle qu'elle peut être observée *in situ*. En outre, l'auteur a rassemblé dans une même section (n° 5) les panneaux VII et VIII, pourtant séparés l'un de l'autre par plusieurs mètres de paroi vierge. Il a, en outre, oublié de prendre en charge le dernier groupe situé au fond de la salle¹³ qui comporte cinq mains négatives noires. On s'étonne enfin du fait que l'auteur souligne le nombre réduit de mains à l'entrée, alors que Cartailhac et Breuil¹⁴ en ont mentionné «*dès l'entrée, presque au contact des tables installées par le fermier guide de la grotte*». Quinze de ces mains ont, du reste, encore été vues par le Dr. Sahly dans les années soixante¹⁵. Cette dernière critique soulève, en réalité, un problème méthodologique plus général. Dans la mesure où des documents situés à l'entrée des grottes ont dû subir plus de dommages que ceux situés dans les parties mieux protégées, dans la mesure donc où ces œuvres ont eu moins de chance d'arriver jusqu'à nous, tout essai d'analyse statistique qui viserait à mettre des structures distributives en évidence est d'emblée suspect. Dès lors que la disparition des œuvres est topographiquement inégale, toute démonstration d'une cohérence précise est vaine puisque cette cohérence a elle-même fait l'objet d'une altération. Le texte de Leroi-Gourhan illustre bien le problème: le faible nombre de mains négatives au début du réseau est dû à leur disparition plus importante dans cette zone, et cette disparition ne peut pas être estimée quantitativement; la structure avancée par l'auteur pose donc d'emblée le problème de sa validité.

¹³ Ce groupe correspond au panneau VIIIbis de C. BARRIÈRE, *L'art pariétal de la grotte de Gargas*, Oxford, B.A.R., 1976, vol. 1, pp. 50-51.

¹⁴ E. CARTAILHAC et Abbé H. BREUIL, *Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes, IV, Gargas, Commune d'Aventignan (Hautes-Pyrénées)*, in *L'Anthropologie*, XXI, 1910, pp. 131-132.

¹⁵ C. BARRIÈRE, *op. cit.*, 1976, p. 17.

Tout à fait opposée d'esprit, l'interprétation de Nougier explique la présence des mains négatives à Gargas et à Tibiran comme étant le signe d'une «prophylaxie préhistorique»¹⁶. S'appuyant sur la thèse du Dr. Sahly¹⁷, qui voyait dans les mains négatives incomplètes de ces deux sites des mutilations pathologiques, Nougier estime qu'on a là «une tribu, affaiblie peut-être par d'implacables consanguinités, victime de ses gelures oblitérantes extrêmes, sous un climat très froid, très humide et très venteux, [qui] vient s'abriter»¹⁸. La grotte est alors une «grotte clinique» où le préhistorique va «stopper les hé-morragies, calmer les douleurs, cicatriser les plaies des phalanges qui tombent, plonger les moignons dans la douce argile, enduire ses mains mutilées de la même argile apaisante»¹⁹. On comprend aisément que dans cette optique il ne peut être question de rechercher une cohérence quelconque dans la disposition des mains négatives – ni d'ailleurs, plus simplement, d'y voir de l'art. Celles-ci sont le fait de la disposition aléatoire des patients mutilés de certains doigts et dont «les gestes variaient selon les prescriptions médicales. D'où ces mains positives, négatives... ces mains enduites d'ocre ou de manganèse»²⁰. C'est une idée similaire qui rend compte de la situation des mains négatives de Maltravieso où l'on se trouve, selon l'auteur, en présence d'un rite sanglant d'autant plus cruel qu'il s'appliquait surtout aux femmes et aux enfants²¹. On aurait ici la marque de mutilations rituelles en pratique chez certaines tribus préhistoriques où «il était de coutume que la veuve fit le sacrifice d'une de ses phalanges pour bien marquer sa douleur. Deux ou trois phalanges oblitérées, deux ou trois veuvages regrettés»²².

Comme on vient de le voir, Nougier centre toute son interprétation autour du problème de la mutilation pathologique et rituelle. Or, cette interprétation ne tient pas. J'ai traité ce problème en détail ailleurs²³, et je n'y reviendrai donc plus. Qu'il me soit seulement permis de rappeler ici que l'hypothèse de la mutilation pathologique, d'abord défendue par le Dr. Janssen²⁴, puis par le Dr. Sahly²⁵, avançait, pour expliquer les mains incomplètes de Gargas et de Tibiran, des mutilations dues à la gelure et à la maladie de Raynaud. Or, ni l'une ni l'autre de ces affections ne peuvent être retenues car la première touche tous les doigts, le pouce y compris, et celui-ci est toujours présent, sauf dans un cas qui ne pose pas le problème de la mutilation ; et la seconde n'aboutit,

¹⁶ L.-R. NOUGIER, *L'art préhistorique*, Paris, 1966, p. 83.

¹⁷ Dr. A. SAHLY, *Le problème des mains mutilées dans l'art préhistorique*, Thèse de Doctorat ès Lettres (Toulouse), Tunis, 1966.

¹⁸ L.-R. NOUGIER, *Premiers éveils de l'homme. Art, magie, sexualité dans la préhistoire*, Paris, 1984, p. 100.

¹⁹ L.-R. NOUGIER, *loc. cit.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ L.-R. NOUGIER, *loc. cit.*

²² *Ibid.*

²³ M. GROENEN, *op.cit.*, 1988, pp. 101-111 (note 2).

²⁴ Dr. P. A. JANSSENS, *Medical Views on Prehistoric Representations of Human Hands*, in *Medical History*, I, 1957, pp. 318-322.

²⁵ Dr. A. SAHLY, *op. cit.*, 1966.

dans les cas les plus extrêmes, qu'à la nécrose d'une partie de la dernière phalange. Or, à Gargas, sur 93 mains négatives incomplètes sûres, 86 présentent des doigts réduits à une phalange. Dans quatre cas, il est même permis de penser que le doigt a été réduit d'une partie de la première phalange. Je rappelle, en outre, qu'il est aisé de reproduire toutes les conformations digitales de Gargas, Tibiran — comme le montrent les essais que j'ai publiés — ainsi que celles de Maltravieso.

En ce qui concerne la mutilation rituelle, cette hypothèse ne rend pas compte de ce que l'on observe dans les grottes : il est, en effet, très peu concevable que des chasseurs, dont l'existence dépendait essentiellement des mains, se soient coupé presque l'entièreté de leurs doigts. Il est, de même, impensable qu'ils se soient tranché des doigts aussi indispensables que l'index et le majeur (à Gargas et Tibiran) ou le pouce (Maltravieso). Étant donné que les mains ont appartenu, comme je l'ai montré pour Gargas²⁶, à des individus appartenant aux deux sexes et à toutes les tranches d'âge — du nourrisson à l'adulte —, le groupe ethnique entier aurait été, à brève échéance, menacé d'extinction.

Barrière, enfin, tout en s'appuyant sur la thèse médicale, constate cependant que les hommes de Gargas ont voulu laisser le négatif de leurs mains sur les parois, puisqu'ils en ont réalisé dans des endroits et des positions souvent difficiles²⁷, mais que si on les trouve « *concentrées en des secteurs limités, et non dispersées au hasard (...) leur concentration ne répond à aucun rythme particulier, ni dans le nombre, ni dans la répartition des couleurs* »²⁸. Il y a bien des concentrations particulières de couleur, mais celles-ci s'expliquent sans doute, selon l'auteur, par le fait que les hommes ont voulu utiliser la couleur déjà prête à l'emploi²⁹.

Ici encore, l'interprétation fournie rejette la possibilité d'une cohérence interne et d'une organisation structurée. Dans les deux cas, les particularités sont expliquées par des considérations pragmatiquement contraignantes : hauteur des mains déterminée par la taille de l'individu, technique et couleur déterminées par la prescription médicale dans le but de soulager et de cicatriser les plaies, nombre de mains de même couleur dépendante de la quantité préparée, explications qu'aucun élément factuel ne vient ici justifier. Or, un certain nombre d'éléments importants montrent que ce type d'explication ne suffit pas. C'est ce fait que je voudrais mettre maintenant en évidence. Pour ce faire, je donnerai d'abord la distribution générale des mains négatives de Gargas et de Tibiran qui sont sans doute les sites les plus représentatifs ; ensuite, je présenterai les principaux caractères remarquables qui ressortent de mes analyses.

²⁶ M. GROENEN, *op. cit.*, 1988, pp. 86-89.

²⁷ C. BARRIÈRE, *op. cit.*, 1976, pp. 80-81.

²⁸ C. BARRIÈRE, *op. cit.*, 1977, pp. 227-228 (note 12).

²⁹ C. BARRIÈRE, *loc. cit.*

TABLEAU I
GARGAS: tableau récapitulatif par panneau

Salle I, paroi gauche

| PANNEAU | NOMBRE | Noire | Rouge | Ocre | Blanche | Pouce à gauche | Pouce à droite |
|------------|--------|-------|-------|------|---------|----------------|----------------|
| II | 4 | 3 | 1 | — | — | 2 | 2 |
| | 1? | — | 1 | — | — | — | — |
| Total | 5 | 3 | 2 | — | — | 2 | 2 |
| III | 11 | 9 | 2 | — | — | 1 | 7 |
| | 1? | — | 1 | — | — | — | — |
| Total | 12 | 9 | 3 | — | — | 1 | 7 |
| IV | 9 | 7 | 2 | — | — | — | 6 |
| | 6? | 1 | 5 | — | — | — | 1 |
| Total | 15 | 8 | 7 | — | — | — | 7 |
| V | 11 | 6 | 2 | 3 | — | — | 11 |
| | 2? | 1 | — | 1 | — | — | — |
| Total | 13 | 7 | 2 | 4 | — | — | 11 |
| Vla | 7 | — | 7 | — | — | 1 | 1 |
| Vlb | 13 | 4 | 7 | — | 2 | 3 | 9 |
| | 2? | — | 1 | 1 | — | — | — |
| Sous-total | 15 | 4 | 8 | 1 | 2 | 3 | 9 |
| Vlc | 15 | 10 | 5 | — | — | — | 15 |
| | 3? | 3 | — | — | — | — | — |
| Sous-total | 18 | 13 | 5 | — | — | — | 15 |
| Total VI | 35 | 14 | 19 | — | 2 | 4 | 25 |
| | 5 | 3 | 1 | 1 | — | — | — |
| VII | 3 | 3 | — | — | — | — | 2 |
| VIII | 40 | 34 | 6 | — | — | 5 | 27 |
| | 4? | 1 | 3 | — | — | — | — |
| Total | 44 | 35 | 9 | — | — | 5 | 27 |
| VIIIbis | 5 | 5 | — | — | — | 1 | 3 |

Salle I, paroi droite

| PANNEAU | NOMBRE | Noire | Rouge | Ocre | Blanche | Pouce à gauche | Pouce à droite |
|---------|----------|--------|--------|--------|---------|----------------|----------------|
| X | 9 | 8 | 1 | — | — | — | 8 |
| XI | 15? 1 | 9 1 | 6 — | — — | — — | 11 — | 3 — |
| Total | 16 | 10 | 6 | — | — | 11 | 3 |

TOTAL DES MAINS NEGATIVES DE LA SALLE I: 142 mains sûres et 20 probables.

Salle II

| PANNEAU | NOMBRE | Noire | Rouge | Ocre | Blanche | Pouce à gauche | Pouce à droite |
|-------------------|--------|-------|-------|------|---------|----------------|----------------|
| IX | 1 | 1 | — | — | — | — | 1 |
| Pav. chin. | 4 | 4 | — | — | — | 2 | 2 |
| <i>Sanctuaire</i> | | | | | | | |
| Façade ant. | 1 | 1 | — | — | — | — | 1 |
| Façade int. | 27 | 16 | 11 | — | — | 2 | 23 |
| Façade post. | 15 | 1 | 14 | — | — | — | 14 |
| Total SM | 15 | 1 | 14 | — | — | — | 14 |

TOTAL DES MAINS NEGATIVES DE LA SALLE II: 48 mains sûres.

Salle III

| PANNEAU | NOMBRE | Noire | Rouge | Ocre | Blanche | Pouce à gauche | Pouce à droite |
|----------|--------|-------|-------|------|---------|----------------|----------------|
| Laminoir | 2 | — | — | — | 2 | — | — |

1. Distribution générale

1.1. Gargas (fig. 2 et tableau I)

La grotte de Gargas est constituée de deux réseaux séparés par un petit couloir ascendant. Les mains négatives, toutes situées dans le réseau inférieur, ne sont pas distribuées tout au long des parois de manière continue. Elles la scandent, au contraire, en six ensembles topographiquement distincts : la paroi gauche et la paroi droite de la salle I, le Pavillon chinois, la « loggia » à l'entrée de la salle II, le Sanctuaire des mains et le « laminoir » de la salle III. Au total, j'ai pu répertorier 192 mains négatives sûres et 20 probables³⁰.

- La paroi gauche de la salle I ou « Grande paroi des mains » se déroule sur environ 45 m et comprend 9 groupes de mains négatives³¹ isolés les uns des autres par des particularités topographiques naturelles. L'ensemble totalise, suivant mon recensement, 118 mains sûres – soit 61,46% de l'ensemble des mains actuellement visibles – et 19 probables.
- La paroi droite de la salle I comprend 2 groupes de mains négatives³² qui se trouvent de part et d'autre de l'entrée d'une petite salle en recoin dans laquelle on trouve, pour toute décoration, 4 groupes de ponctuations noires et rouges réalisées en posant le bout du doigt préalablement coloré sur le rocher. Ces 2 groupes de mains totalisent 24 mains négatives sûres – soit 12,5% de la totalité des mains toujours visibles – et 1 probable.
- Le Pavillon chinois est situé le long de la paroi droite à hauteur de la première « grille ». A cet endroit se trouve une galerie ascendante, étroite et haute dont le sol est formé d'une cascade stalagmitique qui se poursuit en haut par un couloir d'une vingtaine de mètres et se termine par une cheminée fort ascendante. C'est sur la paroi droite de ce couloir, avant la cheminée, que se trouvent 4 mains négatives noires peu lisibles – soit 2,08% de la totalité – et plusieurs incertaines.
- La « loggia » se trouve à l'entrée de la seconde salle, du côté gauche. On y trouve un massif rocheux imposant recouvert d'une calcite opaque. Au plafond de cette loggia, on aperçoit distinctement 1 main négative noire et complète³³ – soit 0,52% de la totalité.

³⁰ Ces chiffres constituent les résultats des analyses détaillées que j'ai réalisées à Gargas en mars 1985, mars 1986 et février/mars 1987. Ils ne reprennent que les mains négatives encore visibles et ne tiennent donc pas compte de celles que Cartailhac et Breuil (*Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes, IV Gargas*, in *l'Anthropologie*, XXI, 1910, pp. 131-132) avaient vues à l'entrée de la grotte et qui sont aujourd'hui éteintes. Il ne prennent pas en compte non plus quelques mains négatives (essentiellement aux panneaux IV et VIII), renseignées par le Pr. Barrière (1976), que je n'ai pas retrouvées.

³¹ Ces neuf groupes correspondent aux panneaux I à VIIIbis de C. BARRIÈRE, *op. cit.*, 1976.

³² Ces deux groupes correspondent aux panneaux X et XI de C. BARRIÈRE, *op. cit.*, 1976.

³³ Cette main négative correspond au panneau IX de C. BARRIÈRE, *op. cit.*, 1976.

- Le Sanctuaire des mains est situé dans la deuxième salle et se présente comme un massif rocheux approximativement triangulaire. Il comporte 3 groupes de mains bien distincts : celui de la façade antérieure avec 1 main négative noire appelée la « main à la niche », celui de la façade postérieure avec 15 mains négatives sûres et celui de la façade intérieure avec 27 mains négatives sûres, le tout totalisant 43 mains négatives sûres, soit 23,39% de la totalité, et plusieurs incertaines.
- Le « laminoir » de la salle III se présente comme un diverticule difficile d'accès qui comprend le dernier ensemble de mains négatives. Il comprend 1 main négative blanche sûre – soit 0,52% de la totalité – dont le pouce a été replié sous la paume ou gommé, et la trace peu visible de ce qui semble bien être l'image d'une paume avec le raccourci de la première phalange de trois ou quatre doigts, et qui serait donc le négatif d'une main dont tous les doigts auraient été repliés sous la paume. À ce groupe s'ajoute une figure qui a été vue comme un cercle ou un anneau, également de couleur blanche, mais qui est plus vraisemblablement le halo coloré d'un objet posé contre la paroi, dont il reste le négatif. L'espace interne n'est, en effet, pas circulaire comme un regard superficiel pourrait le laisser croire, mais plutôt losangique ; on peut donc supposer que l'objet posé sur la paroi avait un contour quadrangulaire³⁴. Ce groupe est, en réalité, assez problématique et on peut se demander – sans pouvoir trancher – si l'auteur de cette composition appartenait au groupe des personnes qui ont réalisé les autres mains de la grotte. Il y a, en effet, entre ces deux types de mains des différences fondamentales dans le lieu qu'elles occupent (les unes dans la première moitié de la grotte, les autres au fond), dans la technique de réalisation (vaporisation de colorant liquide – y compris pour les mains blanches du panneau VI – dans un cas, application d'une pâte de kaolin dans l'autre), dans la conformation digitale (celles du « laminoir » sont uniques dans les grottes de Gargas et de Tibiran) et dans les relations qu'elles entretiennent avec les autres figures (cette image d'objet négatif ne se retrouve qu'à cet endroit).

Ces 192 mains négatives sûres n'étaient pas toutes suffisamment lisibles et je n'ai pu préciser la conformation digitale que pour 110 d'entre elles. Sur ces 110 mains négatives, j'ai pu déterminer 20 types de conformation digitale différents sûrs et 7 probables (voir tableau II).

1.2. Tibiran ³⁵ (fig. 3)

Les mains négatives de Tibiran sont toutes situées sur la paroi gauche de la grande salle, au sommet d'un témoin de remplissage alluvial formant corni-

³⁴ Voir illustration dans C. BARRIÈRE, *op. cit.*, 1976, p. 70, pl. XIII, 2 et C. BARRIÈRE, *La grotte préhistorique de Gargas*, Tarbes, s.d., p. 14, n° 1.

³⁵ Voir pour l'art de Tibiran, en attendant la publication d'ensemble, *L'Art des Cavernes*, *op. cit.*, 1984, pp. 536-539 (note 3).

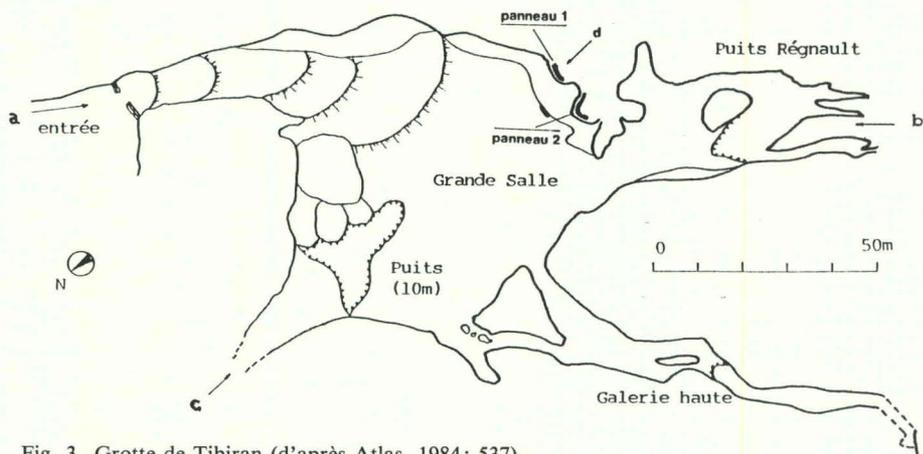


Fig. 3. Grotte de Tibiran (d'après Atlas, 1984: 537).

che, auquel on accède par une montée le long de la paroi. L'ensemble se laisse diviser en 2 panneaux séparés par un rideau rocheux calcité, comprenant respectivement 8 mains négatives rouges sûres et 1 probable, et 2 mains négatives rouges. Toutes semblent incomplètes. La conformation digitale la plus fréquente – mais la lisibilité faible exige ici beaucoup de prudence – semble être la même que celle de Gargas : les quatre derniers doigts réduits à une phalange (voir tableau III).

2. Caractères remarquables

Comme on a pu le constater, les mains négatives de Gargas sont distribuées depuis l'entrée jusqu'au fond du réseau inférieur de la grotte. Cette situation est générale. Contrairement à ce qu'il ressort des conclusions de Leroi-Gourhan³⁶, les mains négatives occupent n'importe quelle partie de la grotte. On en trouve dès l'entrée (Les Merveilles, Bernifal, Trois-Frères), et tout au long de la grotte (Font-de-Gaume, Erberua, Tibiran...) jusque dans les réseaux profonds ou terminaux (Les Combarelles, Grotte du Bison, Roc-de-Vézac). Elles se distribuent aussi bien sur les parois (Tibiran, Bernifal, El Castillo...) que sur les plafonds (Les Combarelles, Le Poisson, Altamira...) ou encore sous des surplombs rocheux assez bas (Bernifal, Font-de-Gaume, Moulin de Laguenay...). Il faut encore mentionner qu'elles occupent des hauteurs très diverses : les plus basses sont disposées, sur la paroi, presque à même le sol (Gargas, Grotte du Bison), la majorité se trouve à des hauteurs comprises entre 1 m et 1,80 m, mais on peut en trouver qui sont situées à plusieurs mètres de hauteur par rapport au sol, comme au Roc-de-Vézac où elles dominent de 5 m le remplissage de la grotte³⁷.

³⁶ A. LEROI-GOURHAN, *op. cit.*, 1978, p. 466 (note 3).

³⁷ *L'Art des Cavernes, op. cit.*, 1984, p. 243.

TABLEAU II
GARGAS: les types de conformation digitale

| 1* | 2 | 3 | 4 | 5 | SURE | % AGE | PROBABLE |
|--------------------------------|----|----|----|----|------|--------|----------|
| C | 1 | 1 | 1 | 1 | 52 | 47,27% | 4 |
| C | C | C | C | C | 17 | 15,45% | 5 |
| C | C | 1 | 1 | 1 | 6 | 5,45% | 1 |
| C | C | 1 | C | C | 6 | 5,45% | 1 |
| C | C | C | 1/ | 1/ | 6 | 5,45% | — |
| C | C | C | 1 | 1 | 3 | 2,73% | 1 |
| C | 1 | 1 | 1 | C | 3 | 2,73% | — |
| C | C | 1 | 1 | C | 2 | 1,82% | 1 |
| C | C | C | C | 1 | 2 | 1,82% | — |
| C | 1 | 1 | 1 | /1 | 2 | 1,82% | — |
| C | C | 2 | C | C | 1 | 0,91% | 1 |
| C | C | /1 | C | C | 1 | 0,91% | — |
| C | C | 1/ | 1 | /1 | 1 | 0,91% | — |
| C | C | 1 | 1 | 2 | 1 | 0,91% | 1 |
| C | C | 2 | 1 | 1 | 1 | 0,91% | — |
| C | 1 | C | C | C | 1 | 0,91% | 1 |
| C | 2 | C | C | C | 1 | 0,91% | — |
| C | 2 | C | 1 | C | 1 | 0,91% | — |
| C | 1 | C | 1 | 1 | 1 | 0,91% | 1 |
| C | 1 | 1 | C | C | 1 | 0,91% | — |
| C | 1 | 1 | C | C | 1 | 0,91% | — |
| — | — | — | — | — | — | — | 1 |
| C | 2 | 1 | 1 | 1 | — | — | 1 |
| C | 1/ | 1 | 1 | 1 | — | — | 1 |
| C | 2 | 2 | 1 | 1 | — | — | 1 |
| C | 2 | C | 1 | 1 | — | — | 1 |
| C | C | C | C | /1 | — | — | 1 |
| C | 1 | 1 | 1 | / | — | — | 1 |
| C | 1 | 1 | 1 | 2 | — | — | 1 |
| Total: 21 sûres et 8 probables | | | | | 110 | | 25 |

TABLEAU III
TIBIRAN: tableau récapitulatif

| PANNEAU | MAIN | COULEUR | POUCE | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---------|------|---------|---------|----|----|----|----|
| I | 1 | Rouge | Gauche? | 1? | 1? | 1? | 1? |
| I | 2 | Rouge | — | — | — | — | — |
| I | 3 | Rouge | Droite | C | 1 | 1 | 1 |
| I | 4? | Rouge | — | — | — | — | — |
| I | 5 | Rouge | Droite | 1 | 2? | C | C |
| I | 6 | Rouge | — | — | — | — | — |
| I | 7 | Rouge | Droite | 2? | C | C | C? |
| I | 8 | Rouge | Droite | 1 | 1 | 1 | 1 |
| I | 9 | Rouge | — | — | — | — | — |
| II | 10 | Rouge | Droite | 1 | 1 | 1 | 1 |
| II | 11 | Rouge | — | — | — | — | — |

* Les doigts sont numérotés de 1 à 5, du pouce à l'auriculaire. 1/ signifie que le doigt est réduit à plus d'une phalange; /1 signifie qu'il est réduit à moins d'une phalange; 2 signifie qu'il est réduit à deux phalanges; C signifie que le doigt est complet.

En ce qui concerne l'orientation des mains négatives sur la paroi, il apparaît à Gargas que sur 138 mains dont j'ai pu noter la disposition, 71 suivent la verticale — soit un peu plus de la moitié de l'ensemble — et 42 (24 + 18) s'en écartent très légèrement. Ces deux valeurs totalisent 81,9% de l'ensemble des mains orientables. À Tibiran, toutes les mains sont disposées verticalement ou à peu près.

L'importance numérique des mains disposées de cette manière ne suggère pas le choix systématique d'une orientation particulière, sinon celui de la position la plus naturelle et donc la moins contraignante. L'examen suggère toutefois qu'il a pu exister, au moins dans certains cas, la possibilité d'une orientation préférentielle. Ainsi certaines mains ont-elles été placées horizontalement à Gargas et à Maltravieso; dans ce dernier site, en outre, l'une d'elles a été orientée vers le sol, exigeant de son auteur une position difficile³⁸. En revanche, les mains négatives ont presque toujours été regroupées (Gargas, Tibiran, Les Merveilles, Erberua, El Castillo, Maltravieso,...). De plus, on les trouve fréquemment associées à des endroits isolés: petite salle en recoin (Gargas, Trois-Frères, Roucadour...); diverticule ascendant (Gargas, Pech-Merle...); niche profonde (Roucadour, Gargas...). À Gargas, le panneau VII de la Grande paroi des mains nous offre l'exemple caractéristique d'une grande niche de plus de 2 m de haut, profondément encaissée dans la paroi (fig. 4). Un couloir stalagmitique en cascade, dont la pente est assez raide, permet de franchir l'embrasure et d'accéder au fond de la niche dont le plafond est suffisamment haut pour qu'un homme s'y tienne debout. Deux mains négatives noires encadrent l'embrasure et une autre se trouve sur la paroi gauche à l'intérieur de la niche.

Il est intéressant de remarquer que les mains se trouvent préférentiellement au niveau des zones d'accès: soit de part et d'autre de l'entrée d'une petite salle ou d'une niche (Gargas: paroi droite de la salle I — panneau VII de la paroi gauche; Roucadour...), soit d'un côté de l'entrée (Gargas: Sanctuaire des mains, main n° 29, voir cliché 1) ou encore sur la voûte de celle-ci (ossuaire à Pech-Merle). D'autre part, les mains négatives se rencontrent fréquemment en vis-à-vis sur les parois opposées d'un couloir (Font-de-Gaume, Trois-Frères...) ou d'une salle (Erberua, Moulin de Laguenay).

Il faut également souligner le fait que, dans certains cas, des mains négatives ont été réalisées dans des endroits difficiles d'accès. A Gargas, pour ne citer que cet exemple, on peut mentionner les mains négatives noires — dont une main de bébé — situées dans le couloir du Pavillon chinois, qui nécessitent, pour y arriver, une escalade de plusieurs mètres. De même, pour réaliser la main négative noire disposée sur la plafond de la «loggia» (panneau IX), il a fallu d'abord que le préhistorique escalade le massif rocheux, qu'il s'y couche ensuite au sommet et vaporise enfin le colorant sur sa main apposée au plafond. Enfin, la réalisation des mains et de l'objet négatifs blancs du «laminé noir» de la salle III exige d'avoir rampé sur un sol fait de gours et tapissé de

³⁸ M. ALMAGRO, *op. cit.*, 1960, p. 675 (note 3).

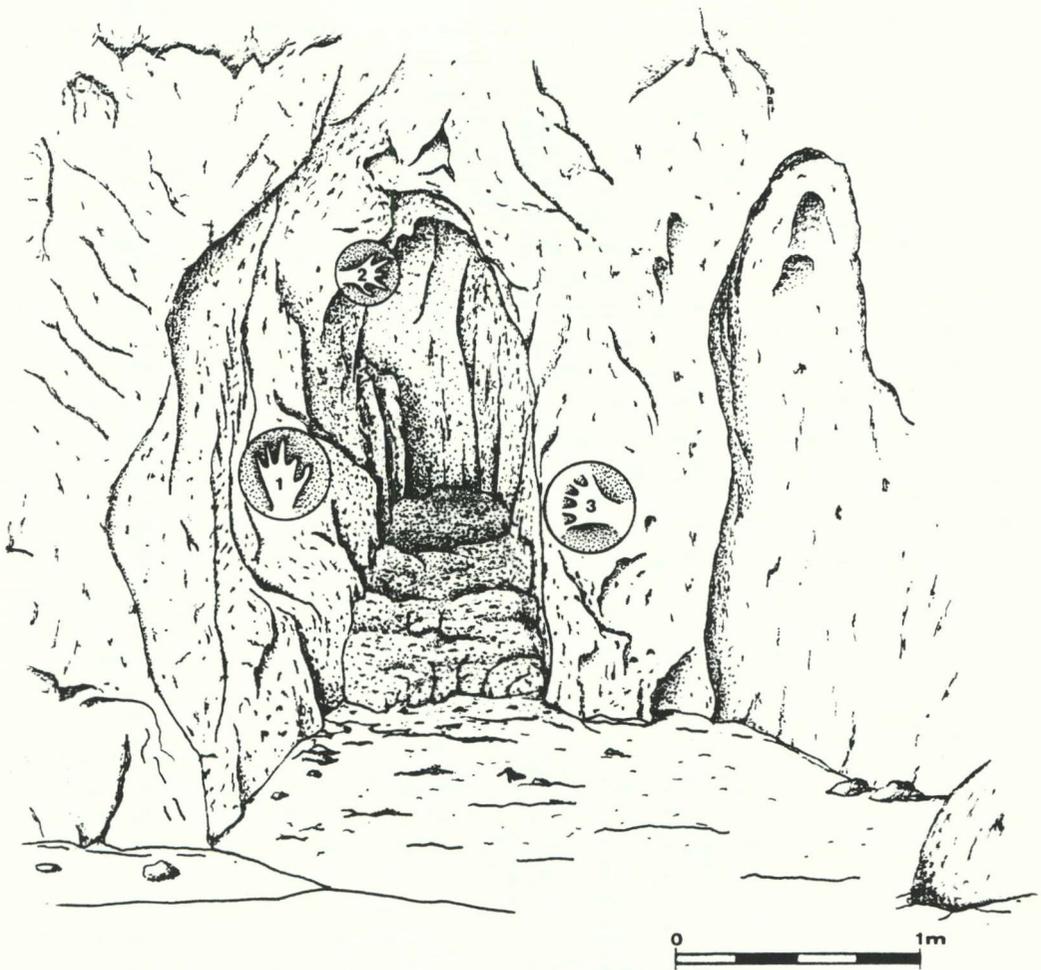


Fig. 4. Grotte de Gargas. Grande paroi des mains: panneau VII.

sable graveleux sur une distance d'environ 6 m et de s'être couché sur le dos – l'espace entre le sol et le plafond est, à cet endroit, d'environ 40 cm ! Comme on peut le constater, à ces endroits difficiles d'accès s'ajoute encore, bien souvent, la difficulté d'une position inconfortable, qu'une disposition aléatoire de la part du paléolithique ne justifie pas. L'examen topographique révèle, au contraire, que les mains négatives ont fait l'objet d'une distribution préférentielle qui souligne les structures isolées, reculées ou terminales des grottes et dont il y a lieu de penser qu'elles marquent la valeur significative. De plus, leur fréquence aux points charnières – entrée de salle, point d'inflexion important de la paroi, etc. – semble indiquer leur rôle comme élément d'articulation.

Outre la distribution préférentielle dans les grottes, la main négative a également fait l'objet de soins aux endroits destinés à la recevoir ; une série de particularités, sur lesquelles on n'a peut-être pas assez insisté, en attestent. Il s'agit tout d'abord de la recherche systématiquement orientée vers des concavités de la paroi. Le fait est tellement général à Gargas qu'on ne pourrait pas ne pas le remarquer. Le panneau VI de la grande paroi des mains comprend en son centre une grande niche qui descend obliquement, dans laquelle 14 mains négatives ont été réalisées³⁹. Sur la paroi droite de cette même salle I, les mains négatives des panneaux X et XI ont systématiquement été placées dans des concavités de la paroi, de même, du reste, que celles du Sanctuaire des mains. Mais l'utilisation de concavités pour y disposer la main n'est pas propre qu'à Gargas : aux Combarelles, par exemple, se trouve, à 200 m de l'entrée, une petite main négative noire disposée sur le plafond au centre d'une concavité. Le cas est également fréquent dans la grotte espagnole de Maltravieso. De plus, dans certains cas, la main négative a été exécutée sur une paroi préalablement préparée. Le fait était bien connu à Roucadour⁴⁰ où la séquence des opérations a été étudiée. Le paléolithique a ici d'abord préparé le support rocheux en le raclant, ensuite il a réalisé la main négative et enfin il a rectifié les doigts en y gravant des stries très fines.

Par ailleurs, les examens que j'ai faits des parois de Gargas ont montré que là aussi, en deux endroits au moins, le support a fait l'objet de soins particuliers. Le fond de la niche centrale du panneau VI a révélé une série de traits gravés dans sa partie supérieure, qui ne forment aucun motif figuratif ; en outre, le fond rocheux a été uniformément tapissé d'ocre rouge à cet endroit. L'examen à la loupe éclairante indique bien la séquence des opérations : les traits gravés sont antérieurs au colorant puisque celui-ci les recouvre, et les mains négatives sont elles-mêmes postérieures, puisque le colorant de fond transparaît dans la main. D'autre part, l'aspect diffus, « vaporeux », l'absence d'encrassement dans les fissures de la paroi et l'absence de coulées de colorant indiquent que la technique utilisée pour la couverture du fond coloré — la vaporisation — est la même que celle qui a permis la réalisation des mains négatives, ce qui constitue un bon indice en faveur de la contemporanéité de ces différents éléments.

Le second lieu où l'on trouve des traces de préparation à Gargas est situé sur la façade antérieure du Sanctuaire des mains (Salle II). Là, l'homme paléolithique a disposé une seule main négative — la « main à la niche »⁴¹ —

³⁹ Voir illustration de ce panneau dans H. BREUIL, *op. cit.*, 1952, p. 249, fig. 269 (note 3) ; S. GIEDION, *L'éternel présent. La naissance de l'art*, Bruxelles, 1965, p. 122, pl. III ; A. LEROI-GOURHAN, *op. cit.*, 1978, p. 359, fig. 291.

⁴⁰ Abbé A. GLORY, *Nouvelles découvertes de dessins rupestres sur le Causse de Gramat (Lot)*, in *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, LXII, 1965, pp. 528-538 ; *L'Art des Cavernes*, *op. cit.*, 1984, p. 512. On trouvera un cliché couleur sur lequel les traces sont clairement visibles dans M. LORBLANCHET, *op. cit.*, 1987, p. 13 (en bas) (note 3).

⁴¹ Cette main très célèbre a été illustrée dans beaucoup d'ouvrages. Voir entre autres H. BREUIL, *op. cit.*, 1952, p. 248 ; C. ZERVOS, *L'Art de l'Époque du Renne en France*, Paris, 1959, p. 123, pl. 20 ; cliché couleur dans C. BARRIÈRE, *op. cit.*, s.d., p. 10 (en bas).

dans la partie supérieure d'une belle niche d'environ 30 cm de large à sa base et de 60 cm de hauteur. Mais le fait intéressant est la présence de nombreux traits qui ont été gravés avant la main négative, puisque celle-ci les recouvre, et qui semblent avoir servi à aménager le support. En outre, le plafond de cette petite niche a fait l'objet d'un traitement étonnant : le préhistorique y a gravé une série de traits disposés en feston, formant une double guirlande, à l'avant d'une petite ouverture naturelle béante qui évoque une vulve. Enfin, à la base de la niche, l'homme a passé ses doigts dans l'argile, laissant des impressions digitées parallèles ainsi qu'une empreinte de sa main. La calcite recouvrant le tout garantit l'ancienneté de cet ensemble.

Une autre particularité qui rappelle le fond coloré évoqué ci-dessus est l'existence de mains négatives réalisées sur une plage rocheuse préalablement colorée; et on peut mentionner à Gargas la présence de mains noires sur fond rouge⁴², d'au moins une main rouge sur fond rouge⁴³ et de mains négatives blanches sur fond rouge⁴⁴. La présence de colorant blanc mérite d'être soulignée, l'utilisation de celui-ci étant en effet rarissime au paléolithique.

Comme on l'a vu, le paléolithique a non seulement disposé des images de mains dans des endroits de la grotte qu'il jugeait stratégiques, mais il a, en outre, préparé le support pariétal. Tout ceci témoigne d'une composition qui a été pensée jusque dans le détail. La mise en évidence d'une temporalisation dans le processus de réalisation est, à cet égard, précieuse, car elle évoque le fait que les représentations s'inscrivaient au sein d'un projet d'ensemble de signification précise, dont la réalisation était soumise à des impératifs bien déterminés.

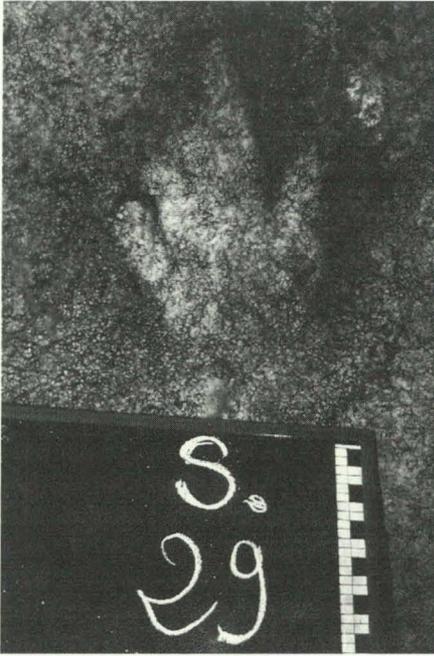
3. Les compositions

On peut, dès lors, se demander si la main négative n'était pas elle-même insérée dans des compositions d'ensemble. La main négative n'a-t-elle pas, autrement dit, été pensée en association avec d'autres figures? Ce problème pose une difficulté qui vient du fait qu'aucun critère stylistique n'apporte d'arguments décisifs pour la comparaison. De plus, la tâche est encore rendue malaisée par le fait que les mains négatives sont souvent isolées par rapport aux autres représentations artistiques présentes dans la grotte (Gargas, Tibiran, Grotte du Bison). Enfin, lorsque les mains sont en contact avec d'autres représenta-

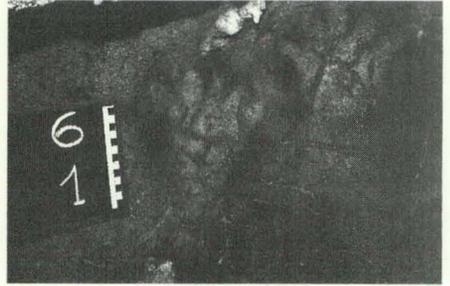
⁴² Les mains n° 2 à 4 et 16 situées dans la salle I (paroi droite) sur le panneau XI.

⁴³ La main n° 4 située sur la façade postérieure du Sanctuaire des mains.

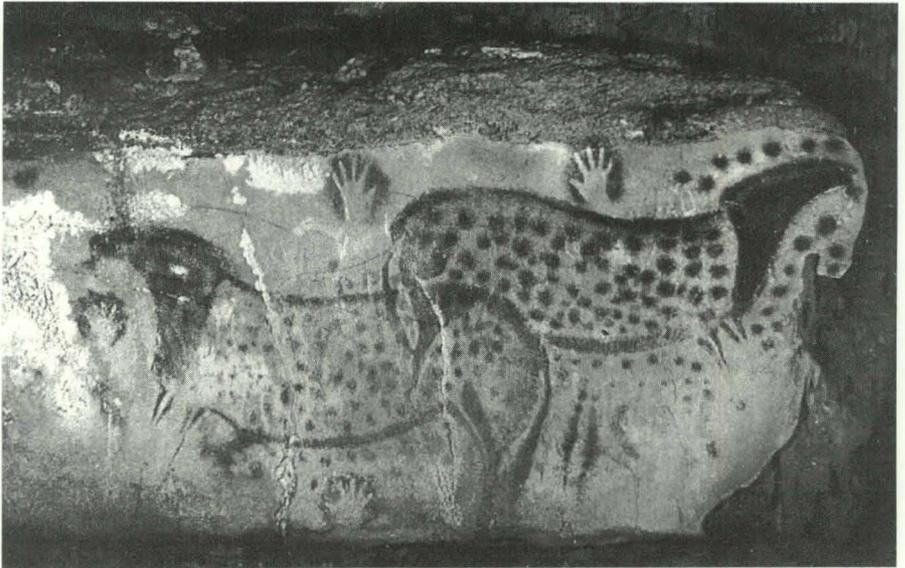
⁴⁴ Les mains n° 12 et 13 situées sur la paroi gauche de la salle I, dans la niche centrale du panneau VI. C. BARRIÈRE, *op. cit.*, 1976, p. 34, signale, pour les mains n° 12 et 13, des négatives rouges. Il ajoute que le Dr. Sahly avait vu, pour ces mêmes mains, « *des mains blanches positives appliquées sur le fond rouge, créant ainsi une fausse négative* ». En réalité, les nombreuses observations que j'ai faites à l'aide de loupes éclairantes ont bien montré que le paléolithique a apposé sa main sur la paroi déjà tapissée de colorant rouge — celui-ci transparaît nettement dans l'image de la main — et a vaporisé — la netteté des contours et l'aspect vaporeux signent cette technique — le colorant blanc tout autour de celle-ci.



Cliché n° 1 [C. Barrière]
GARGAS : main négative 29 du Sanctuaire
des mains (paroi intérieure).



Cliché n° 2 [C. Barrière]
GARGAS: main négative 1 du panneau VI.



Cliché n° 3 [d'après C. Zervos, 1959, pl. XIX]
PECH-MERLE: les chevaux ponctués.

tions — soit que celles-ci les recouvrent comme c'est le cas à Font-de-Gaume⁴⁵ ou à El Castillo⁴⁶, soit, plus rarement, que les mains les recouvrent comme c'est le cas à Altamira⁴⁷ —, les œuvres peuvent avoir appartenu à des périodes différentes et n'être donc pas apparentées. Les cas où des œuvres sont voisines sont rares. Ils existent cependant, et on a parfois souligné des associations de mains négatives avec certains animaux. En fait, celles-ci sont rarement contraignantes. Les seuls arguments qui permettent le rapprochement dans ce cas est la proximité des figures et l'identité de la couleur. Ces arguments, qui ne constituent que des indices, ne peuvent, en fait, pas être considérés comme décisifs. S'ajoute encore à la difficulté le fait que les associations de mains et d'animaux sont exceptionnelles et que la relation avec le même animal représente presque toujours un cas unique (main + mammoth à Bernifal; main + poisson à l'abri du Poisson et à Pech-Merle).

L'association main-cheval est, quant à elle, plus fréquente (Erberua, Les Merveilles, Pech-Merle, Altamira). Mais il faut tenir compte du fait que le cheval est l'un des animaux les plus représentés et la probabilité de le rencontrer est donc d'autant plus élevée. Dans un cas, cette association est cependant plus probante: celui du célèbre panneau des «chevaux ponctués» de Pech-Merle, sur lequel on peut observer, entre autres, deux chevaux adossés noirs, des disques noirs et rouges, un brochet rouge et sept doigts négatifs rouges⁴⁸ (cliché n° 3). Les mains négatives sont ici associées aux chevaux qu'elles circonscrivent. On trouve, d'autre part, l'association main-disques bien attestée comme nous allons le voir. Or ces disques sont en rapport immédiat avec les chevaux puisqu'ils en suivent la courbe des contours. Mais, hormis ce cas où une série de caractères convergents rendent plausible l'association, les autres occurrences restent problématiques.

Il en va autrement de l'association fréquente des mains négatives et des ponctuations. Leroi-Gourhan avait déjà remarqué que les mains avoisinaient souvent des ponctuations ou des bâtonnets, tous deux appartenant au groupe des signes masculins (groupe α). La main, dans ce contexte, pouvait dès lors avoir joué, selon lui, le rôle du signe complémentaire féminin (groupe β)⁴⁹. L'association main-bâtonnet est, à vrai dire, peu fréquente (elle existe dans les grottes de Tibiran et des Fieux, où les bâtonnets ne se trouvent pas dans le voisinage des mains), celle des mains négatives et des ponctuations est, quant à elle, beaucoup plus probante. La plupart des sites dans lesquels on trouve des mains en présentent. Celles-ci se présentent de deux manières différentes: sous forme

⁴⁵ L. CAPITAN, H. BREUIL et D. PEYRONY, *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies (Dordogne)*, Monaco, 1910, p. 119.

⁴⁶ H. ALCADE DEL RIO, H. BREUIL, L. SIERRA, *Les cavernes de la région cantabrique*, Monaco, 1912, p. 208.

⁴⁷ H. BREUIL, *op. cit.*, 1952, p. 64.

⁴⁸ Pour la description complète de ce panneau, on se reportera à *L'Art des Cavernes*, *op. cit.*, 1984, p. 470.

⁴⁹ A. LEROI-GOURHAN, *op. cit.*, 1978, pp. 107-110.

de gros points d'environ 1 cm de diamètre, qui ont été réalisés par impression directe du bout du doigt coloré sur la paroi (Gargas, Tibiran, Les Fieux, Maltravieso...), ou sous forme de disques colorés qui se présentent comme de petites plages circulaires de quelques centimètres de diamètre, d'aspect vaporeux (El Castillo, Pech-Merle, Moulin de Laguenay...). Or, l'examen de certaines mains négatives, à Gargas ou à Tibiran par exemple, a révélé un halo constitué de plages colorées identiques et de diamètre semblable, que la technique de vaporisation seule parvient à reproduire⁵⁰ (voir cliché n° 2). Dans la mesure où la technique de réalisation est identique dans les deux cas et dans la mesure où l'instrument a dû être similaire – puisque les disques ont approximativement le même diamètre –, on peut raisonnablement admettre que les disques et les mains négatives ont été réalisés, sinon par la même main, en tous cas par des personnes ayant appartenu au même groupe culturel.

La répartition de cette association est elle-même intéressante à considérer. Tout d'abord, pour sa fréquence puisque, sauf en Dordogne, elle est présente ailleurs dans presque tous les sites. Mais il y a plus. L'étude des sites français du point de vue de cette association révèle l'existence de trois zones géographiquement distinctes : la Dordogne où cette association semble inexistante – la seule exception figure au Roc-de-Vézac –, le Quercy où les mains négatives sont en relation avec des disques colorés (Pech-Merle, Les Merveilles, Moulin de Laguenay) et dans un cas avec des ponctuations de petit diamètre (Les Fieux), et plus au sud la région s'étendant des Pyrénées-Atlantiques à l'Ariège où les mains négatives sont associées uniquement à des séries de petites ponctuations réalisées avec le bout du doigt (Erberua, Gargas, Tibiran, Trois-Frères).

En Espagne, le faible nombre de sites qui comportent des mains n'autorise pas de conclusion. Il faut cependant noter qu'on retrouve l'association main/disques colorés à El Castillo et l'association main-points à Maltravieso. Dans ce dernier cas, cependant, et contrairement aux autres sites où les deux sont de même couleur, les mains sont rouges et les points noirs.

En fait, cette association est si fréquente qu'il est difficile de croire qu'elle est due à une simple coïncidence ou au hasard. Elle suggère, au contraire, par sa large diffusion, son inscription comme fait culturel dans le réseau symbolique d'une entité culturelle très large, et, par sa distribution en zones préférentielles, elle évoque le fait d'entités culturelles plus restreintes ayant chacune leur tradition propre, celles-ci plongeant leurs racines dans le sol de celle-là.

4. Le cas particulier des mains incomplètes

Le dernier problème que je voudrais aborder concerne le cas spécifique des représentations de mains négatives incomplètes. Celles-ci existent, comme on l'a vu, à Maltravieso en Espagne et à Gargas et Tibiran en France. A Maltravieso, Almagro a relevé une trentaine de mains négatives qui révèlent trois types

⁵⁰ M. GROENEN, *op.cit.*, 1988, pp. 98-100.

de conformation digitale différents dont les deux premiers sont imputables, selon lui, à des mutilations rituelles : 9 mains présentent un auriculaire incomplet ou manquant, 2 mains présentent le pouce et l'auriculaire manquant, et 1 seule apparaît comme complète⁵¹. A Gargas et à Tibiran, tous les doigts, hormis le pouce absent dans un seul cas, sont susceptibles d'être incomplets, et je rappelle que plus de 20 conformations digitales différentes ont pu être déterminées (voir tableau III). Ces deux groupes – Maltravieso d'une part, Gargas et Tibiran d'autre part – présentent un intérêt supplémentaire en ce qu'ils nous offrent chacun une manifestation artistique originale et suffisamment circonscrite dans l'espace pour qu'on puisse en attribuer le fait à une ethnie particulière, comme l'avait, du reste, déjà suggéré Leroi-Gourhan⁵² pour Gargas et Tibiran.

5. Conclusion

Par rapport aux représentations animalières, aux anthropomorphes et aux signes, la main négative mérite d'être placée dans une catégorie particulière. L'analyse topographique témoigne de sa présence systématique à des endroits charnières de la grotte, où elle a pu jouer un rôle moteur comme élément d'articulation et souligner certaines zones topographiquement significatives. D'autre part, la mise en évidence de choix dans l'utilisation du support, de traces de préparation diverses, de superposition de colorants, atteste d'une réalisation différée avec séquençement des opérations qui montre l'inscription codifiée de la main négative au sein d'un projet. Son association possible avec des représentations animalières (cheval) et celle, plus certaine, avec des ponctuations, montre qu'elle a fait l'objet de compositions. Ceci marque son inscription dans un projet d'ensemble qui faisait sens pour le paléolithique, mais dont la signification nous échappe. Enfin, les trois sites dans lesquels on trouve des mains incomplètes – Gargas, Tibiran et Maltravieso – constituent des cas particuliers pour lesquels il est permis de penser qu'ils représentent le signe distinctif de groupes ethniques particuliers⁵³.

⁵¹ M. ALMAGRO, *op. cit.*, 1960, pp. 684-685 (note 3).

⁵² A. LEROI-GOURHAN, *op. cit.*, 1967, p. 121 (note 9).

⁵³ Il m'est agréable de remercier ici le Pr. Barrière, Directeur de l'I.A.P. de Toulouse, qui a bien voulu me communiquer et m'autoriser à publier les clichés de mains négatives de Gargas; A. Clot, Géologue, pour la spontanéité avec laquelle il m'a invité à examiner les mains négatives de Tibiran et à en prendre les mesures, et ce malgré les travaux de relevés qu'il était occupé à y faire; et J. Clottes, Directeur des Antiquités Préhistoriques de Midi-Pyrénées, pour l'accueil chaleureux qu'il m'a réservé. Je tiens, d'autre part, à remercier Pierre Szapu qui a réalisé les dessins de ce travail.

ENTRE ANGES ET DÉMONS. LES VENTS DANS L'ICONOGRAPHIE MÉDIÉVALE

J. LECLERCQ-MARX

Lorsqu'Isidore de Séville écrit au VI^e siècle dans son *De Natura Rerum* que l'on entend par Vents, soit des esprits angéliques, soit des esprits tentateurs, voire une personnification du diable¹, il s'inscrit dans une longue tradition dont les racines plongent dans la cosmologie et l'eschatologie gréco-orientales². Par ailleurs, le Saint Évêque espagnol apparaît comme un simple relais dans la transmission de cette croyance que le Moyen Age adoptera pleinement et poussera même à un point limite puisque parfois l'iconographie médiévale ne distinguera pas les Vents des Anges et des Démons, suivant le cas.

En fait, cette forme de syncrétisme, qui s'explique évidemment par des rencontres sur le plan symbolique, se fonde sur une double représentation qui s'était imposée au monde antique et dont certains éléments passèrent dans l'angéologie juive puis chrétienne. Ainsi la croyance en l'existence de puissances spirituelles commises à l'administration et à l'animation des éléments, et celle en une âme conçue comme un souffle qui, après le décès, flotte dans l'atmosphère.

C'est pourquoi les Vents, qui appartiennent au grand cycle cosmique les unissant au Ciel, à la Mer, à la Terre, au Soleil, à la Nuit et aux Saisons, furent-ils, dès l'origine, associés au culte des Morts comme en témoignent notamment deux de ses plus anciennes expressions: l'épisode mythique de l'enlèvement d'Orithye par Borée et la légende des Harpies accusées du rapt des filles de

¹ Isid., *Nat. rer.* 36,3 et 37,1 (éd. J. FONTAINE, Bordeaux, Féret, 1960, pp. 294-295 (*Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques*, 28).

² L'argument du présent article a déjà été développé, mais de manière incomplète et non systématique dans l'article par ailleurs remarquable et extrêmement bien documenté de Th. RAFF, «Die Ikonografie der mittelalterlichen Windpersonifikationen», *Aachener Kunstblätter*, 48, 1978-79, pp. 77-218 qui constitue la référence de base.

Pandore pour les mener vers l'Hadès³. Les Harpies, on le sait, étaient à l'origine des démons femelles des Vents malfaisants, un peu comme les Sirènes — si proches d'elles d'ailleurs par leur morphologie — dont l'épiphanie homérique intervient dans un « calme sans haleine » et dont Hésiode aurait affirmé qu'elles commandaient aux Vents⁴. En tout état de cause, la conviction que l'âme, aérienne de sa nature, doit s'élever vers le ciel à travers les airs, n'a pris force et consistance en Grèce que grâce à l'importation des doctrines étrangères et plus particulièrement du Mazdéisme iranien dont les livres sacrés distinguaient un bon et un mauvais « esprit de l'air », le *Vayu*, l'un des éléments de la plus ancienne triade de l'Inde : *Vayu*, *Agni* et *Aditya*, le mauvais *Vayu* étant censé arracher l'âme de l'homme en provoquant sa mort, le bon *Vayu*, la recevoir en son sein et la protéger. Et si le caractère de ces dieux accouplés s'estompa dans la théologie moralisante du Zoroastrisme, leurs épithètes prouvent qu'ils étaient *ab initio* les génies des tempêtes et de l'orage, à la fois bons et mauvais⁵.

Lorsque les Pythagoriciens accueillirent, sous l'influence de l'Orient, la croyance en l'immortalité astrale, ils confièrent donc aux Vents un rôle considérable dont on peut résumer comme suit l'essentiel : les Vents saisissent les âmes soit pour favoriser leur ascension céleste, soit pour la ralentir, soit encore pour les faire descendre dans les corps à vivifier. C'est ainsi que des tritons soufflant dans une trompe marine ou bien encore des têtes exhaltant un souffle matérialisé par des traits divergents figurés sur une stèle ou un sarcophage personnifient les Vents favorables qui aident l'ascension aérienne de l'âme jusque dans les astres majeurs⁶. En réalité, quand l'eschatologie nouvelle transporta le séjour des justes dans les hauteurs célestes, cette fonction de psychopompe fut élargie non seulement aux Vents mais aussi aux Muses, aux Sirènes et même à des démons (δαίμονες) sans nom particulier. Et comme ces divinités ou ces démons pouvaient être notamment conçus comme des envoyés du Dieu suprême chargés de ramener vers lui l'âme des morts, on leur donna aussi le nom de messagers ou d'anges (ἄγγελοι). « Très logiquement, le syncrétisme païen allait rapprocher ces anges psychopompe qui transportent les âmes à travers les airs des génies des Vents à qui une même mission était dévolue »⁷.

Parallèlement, le Judaïsme hellénistique fit de même en doublant sa croyance aux anges conducteurs d'âmes par celle de Vents ravisseurs de mortels⁸ comme en témoignent notamment les tourbillons qui emportèrent Elie et Hénoch

³ Sur les Vents dans l'Antiquité, et leur iconographie, voir essentiellement les références citées dans Th. RAFF, *op. cit.*, note 2. Sur les rapports des Vents avec l'au-delà à cette période, voir Fr. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Geuthner, 1942, pp. 104-176 (*Bibliothèque archéologique et historique*, 35), et du même, « Les Vents et les Anges psychopompe », *Pisciculi. Studien zur Religion und Kultur des Altertums (Mélanges J. Dölger)*, Münster en Westphalie, Aschendorff, 1933, pp. 70-75 (*Antike und Christentum Ergänzungsband 1*).

⁴ *Od.* XII, 169 et *Schol. Od.* XII, 168-69 Q.V. (éd. G. DINDORF, p. 543).

⁵ Fr. CUMONT, *Recherches*, p. 105.

⁶ *Ibid.*, figs 19 et 24 ; pl. X et XI.

⁷ Fr. CUMONT, *Les Vents*, p. 71.

⁸ *Ibid.*, p. 73 à qui les exemples sont repris.

vivants au ciel. C'est qu'ici aussi, la tradition avait fini par attribuer aux uns et aux autres des fonctions communes suite à un glissement de sens qui s'explique par des mécanismes voisins de ceux qui déterminèrent les rapports entre δαίμων, ἄγγελος et πνεῦμα en Grèce. Ainsi les Vents et les Anges étaient-ils depuis longtemps conçus par les Juifs comme les messagers de Yaveh, comme le rappelle le Psalmiste : « Il fait des Vents ses Anges et du feu brûlant ses serviteurs » (Ps. 103,4), ou comme on le lit dans l'Épître aux Hébreux qui s'en inspire (Hebr. 1, 14).

Par ailleurs, la croyance en l'existence de puissances spirituelles animant les στοιχεῖα, partagée par les Grecs, les Juifs et les Chrétiens⁹, renforça encore la confusion entre Vents et Anges dans la mesure où cette compétence leur fut parfois dévolue simultanément. En fait, un premier courant qui semble remonter à Xénocrate se représenta d'abord les éléments matériels parcourus de l'intérieur par des puissances divines appelées Hadès dans l'Air, Poseidon dans l'Eau et Démeter dans la Terre. Ensuite, certains commentateurs médio- et néoplatoniciens du *Timée* y virent la confirmation de la réalité des στοιχειοκράτορες θεοί. Enfin, des démons propres à chacun des éléments furent évoqués dans les papyrus magiques.

Parallèlement à ces traditions et non sans rapports avec elles, la théologie juive puis chrétienne transféra ces fonctions aux anges à qui furent attribués la présidence des phénomènes physiques et le gouvernement de tous les éléments. N'empêche que dans le *Livre d'Hénoch*, la Terre et le Firmament apparaissent comme soutenus par quatre Vents, et le Ciel, le Soleil et la Lune, comme soumis à leur action¹⁰. En outre, dans un passage justement célèbre de l'*Apocalypse* (Apoc. 7, 13), on assiste à un véritable transfert de fonction des Vents aux Anges, comme si le visionnaire les avait, pour un instant, confondus après avoir clairement exprimé la sujétion des premiers aux seconds :

«Après quoi j'aperçus quatre Anges, debout aux quatre coins de la terre, retenant les quatre vents de la terre pour qu'il ne soufflât point de vent, ni sur la terre, ni sur la mer, ni sur aucun arbre. Puis j'aperçus un autre Ange monter de l'Orient, portant le sceau du Dieu vivant ; il cria d'une voix puissante aux quatre Anges auxquels il fut donné de malmener la terre et la mer : «Attendez, pour malmener la terre et la mer et les arbres, que nous ayons marqué au front les serviteurs de notre Dieu''.»

Cette confusion ne manqua évidemment pas de susciter chez Beatus de Liebana un commentaire allant en ce sens¹¹ : «Quattuor angeli et quattuor venti

⁹ Voir à ce sujet J. PÉPIN, *Théologie cosmique et Théologie chrétienne*, Paris, P.U.F., 1964, p. 306 sq. (*Bibliothèque de Philosophie contemporaine. Histoire de la Philosophie et Philosophie générale*).

¹⁰ *Hénoch* 18,3; 72, 5; 73, 2. Cité par Fr. CUMONT, *Les Vents*, p. 72, note 12 qui remarque aussi qu'en 18,5 il est, semble-t-il, question d'«anges à qui appartient la route des Vents menant vers les nuées et le firmament».

¹¹ *Beati in Apocalipsin libri duodecim* (éd. H.A. SANDERS, dans *Papers and Monographs of the American Academy in Rome*, 1930, vol. 7, p. 360 (v. aussi p. 8 et p. 430).

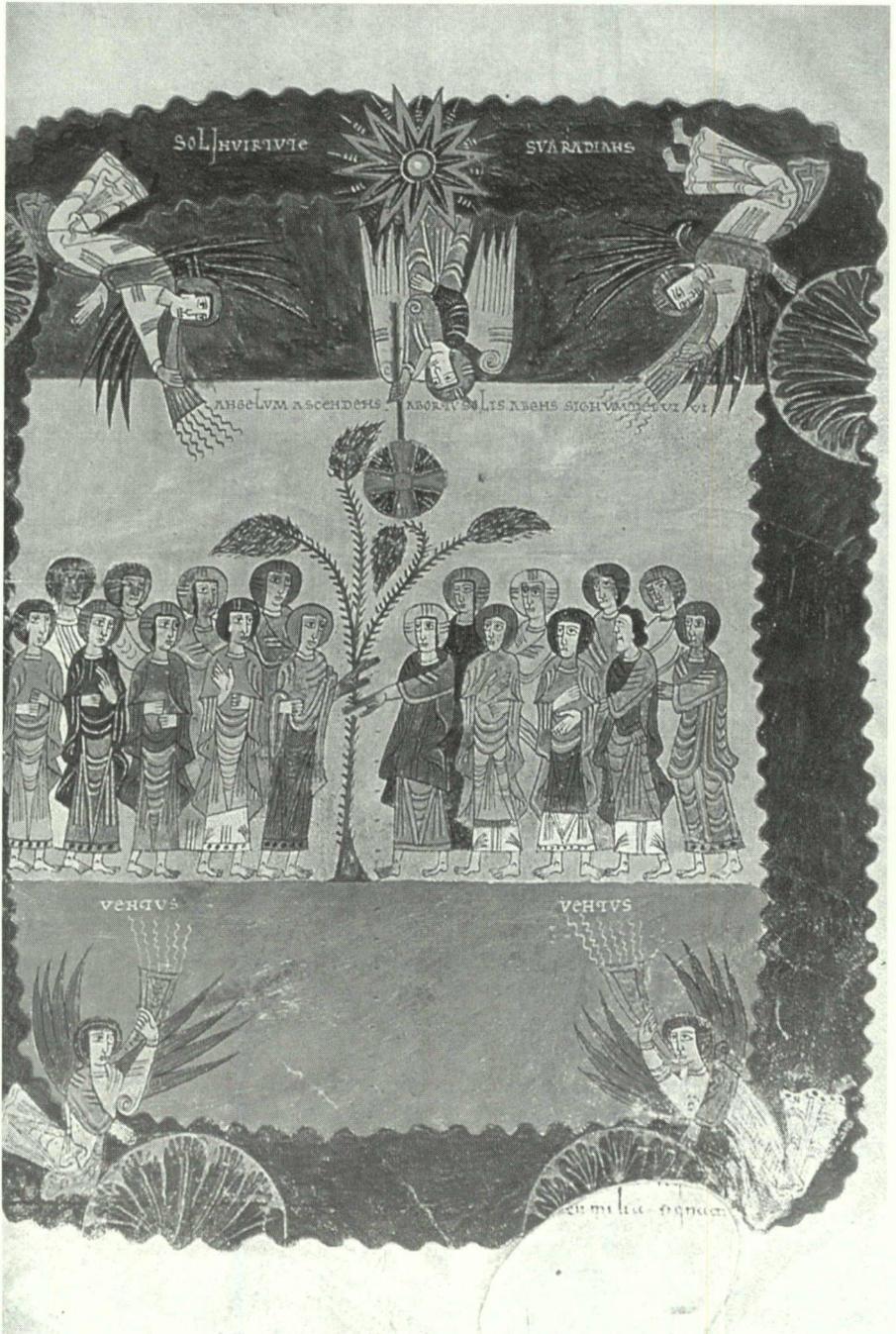


Fig. 1. *Beatus de Gérone*, fol. 135 r° (D'après *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin. Codex Gerudensis*, Olten, Urs Graf, 1962. Facsimile).

unum sunt, ac si aperte diceret: vidi quattuor angelos tenentes quattuor ventos... Isti... angeli vel venti et boni sunt et mali».

Cette assimilation entre Vents et Anges fut graphiquement exprimée dans plusieurs miniatures célèbres illustrant son *Commentaire sur l'Apocalypse*. Ainsi, dans l'exemplaire de Gérone, seuls quelques détails de forme et de couleur les distinguent les uns des autres (fig. 1). En fait, un seul ange illustre ici le commentaire: c'est celui qui, dans le texte, est présenté montant de l'Orient, portant le sceau du Dieu vivant et criant aux anges d'attendre pour malmener les éléments, et que l'on voit ici, tête en bas. Dans les quatre coins, il s'agit bien des Vents, représentés en pied, ailés et munis d'une trompette. Un autre exemplaire illustré du *Commentaire* de Beatus, daté de 1047 et conservé à la Bibliothèque Pierpont Morgan de New York, présente une composition analogue dans laquelle les Vents ne se distinguent pas davantage de l'Ange portant le sceau du Dieu vivant. Quoique différents, on les prendrait aisément pour d'autres anges, malgré une inscription qui les désigne bien comme vents et notwithstanding leur souffle matérialisé par un faisceau de lignes blanches¹². Il est vrai que Beatus de Liebana affirma aussi ailleurs que «les Anges furent dotés d'ailes à l'imitation des Vents»¹³, ce qui paraît d'ailleurs rétrospectivement fondé quand on sait que l'attribution d'ailes aux anges, généralisée au IV^e siècle, s'explique par les ressemblances entre certaines de leurs fonctions et celles d'antiques génies ailés, comme les Vents précisément, ou bien encore les Sirènes et les Victoires¹⁴.

En outre, Anges et personnifications des Vents se trouvent fréquemment réunis dans des schémas rayonnants où ils se succèdent ou partagent les mêmes zones. Et dans ce cas, il est particulièrement malaisé de les distinguer les uns des autres. Ainsi faut-il être particulièrement attentif pour s'apercevoir que sur un dessin de l'*Encyclopédie* de Raban Maur, exécuté au Mont-Cassin dans les premières années du XI^e siècle (fig. 2), les cercles rayonnants à partir de la création d'Adam sont soutenus à la fois par des anges et par des personnifications de Vents réunis en une seule et même «angelica turba caelorum», comme le précise une inscription. Les rencontres sur le plan symbolique, jointes aux liens qu'une parenté de formes avait déjà créés entre eux, fut sûrement renforcée encore par l'utilisation du schéma rayonnant, utilisé surtout dans les représentations cosmographiques. Placés successivement autour de l'image du Christ, de celle du Macrocosme ou de la rose astronomique, Vents et Anges ont ainsi acquis, par identité de situations, une certaine interchangeabilité propre d'ailleurs à toutes les roses à personnages¹⁵.

¹² Reproduction dans Th. RAFF, *op. cit.*, p. 130, fig. 87.

¹³ *Beati in Apocalipsin*, p. 105.

¹⁴ C'est l'opinion, que nous partageons d'ailleurs, de G. BEREFELT, *A Study on the Winged Angel. The Origin of a Motif*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1968, p. 20 sq. (*Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art*, 14).

¹⁵ J. BALTRUSAITIS, «Roses des Vents et Roses à personnages à l'époque romane», *Gazette des Beaux-Arts*, déc. 1938, pp. 265-276.

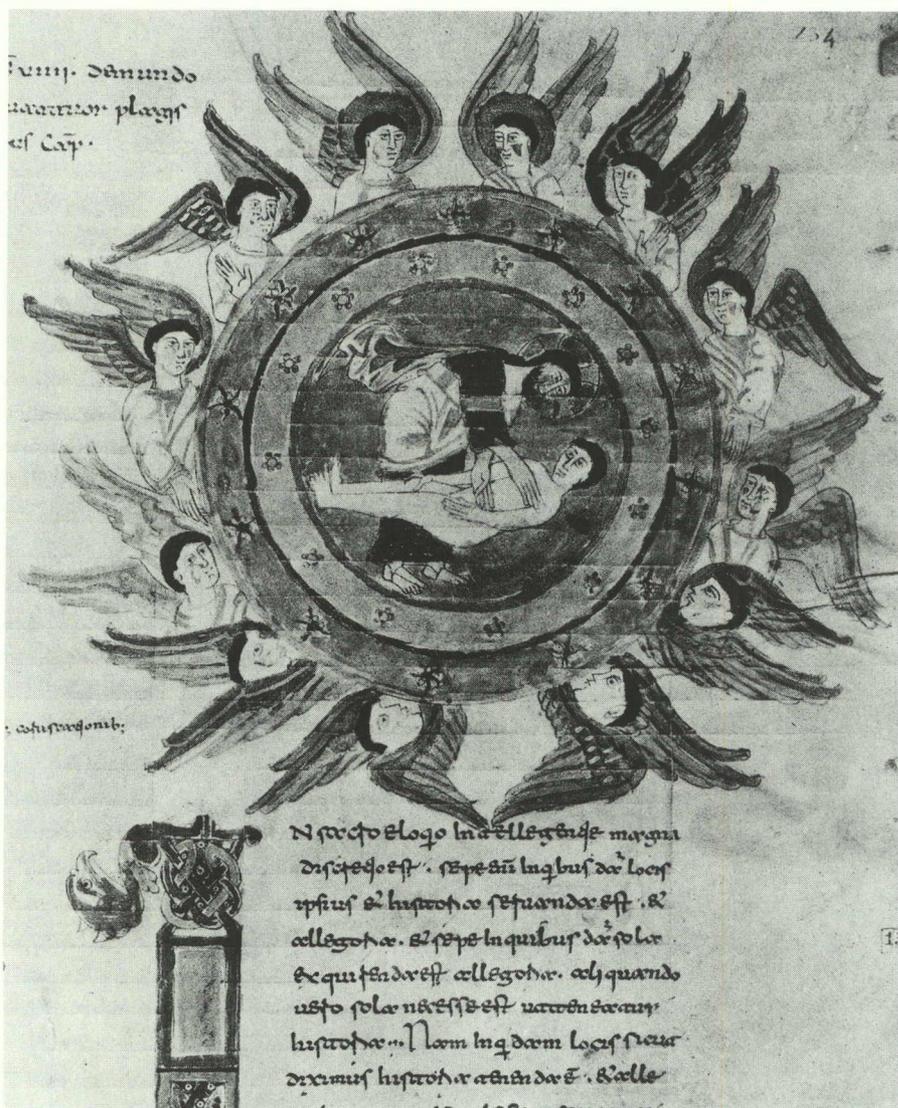


Fig. 2. Badia di Montecassino, Archives, Cod. 132 (Raban Maur), fol. 234. (D'après M. AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton, 1936, pl. CXCIV).

Par ailleurs, il est même parfois malaisé de les identifier figurés isolés comme en témoigne une miniature italienne du IX^e siècle où Adam, en Maître des animaux, tel l'antique Orphée, est entouré par les douze Vents dont la silhouette élancée évoque davantage une myriade d'anges que des personnifications d'éléments naturels¹⁶. De même, dans l'un des *Exultet* de Bari, du début du XI^e

¹⁶ Reproduction dans Th. RAFF, p. 147, fig. 113.



Fig. 3. Bari. Archiv. Cath. 1 (D'après M. AVERY, pl. VIII).

siècle, le créateur de l'Univers est entouré de têtes ailées sonnant du cor qu'on prendrait aisément pour des Anges si une inscription ne précisait pas qu'il s'agit bien de Vents et n'en énumérait pas les noms (fig. 3).

Mais si, comme on vient de le voir, les Vents furent parfois assimilés aux Anges, ils le furent aussi aux démons. Isidore de Séville n'avait-il pas affirmé dans son *De Natura Rerum* qu'«on a parfois coutume de désigner par Vents les esprits tentateurs parce que sous le souffle de leurs suggestions perverses, ils enflamment de concupiscences terrestres le cœur des méchants, selon qu'il est écrit : "Un vent brûlant l'emportera"». Et un peu plus loin, de l'Aquilon glacé, sec et sans pluie, que «ce n'est pas sans raison qu'il personnifie le diable, car il resserre les cœurs des païens par le froid de la méchanceté»¹⁷.

¹⁷ Références, *supra*, note 1. Par ailleurs, dans Raban., *Univ.* 25 (P.L. 111 (1852), col. 281-282), les considérations d'Isidore sur les Vents sont reprises et développées.



Fig. 4. Escorial. Real Biblioteca, Vitr. 127 (*Évangélaire d'Henri III*), fol. 70 r°. (Copyright Patrimonio nacional Madrid)

Cette démonisation des Vents s'exprima notamment par l'attribution de traits monstrueux à certaines de leurs personnifications, comme on en voit sur une miniature de l'Évangélaire d'Henri III conservé à l'Escorial (fig. 4), représentant le Christ apaisant la tempête. En effet, la plupart des êtres monstrueux sont connotés avec le démoniaque au Moyen Âge. Quant aux cornes dont les Vents sont parfois affublés, on s'accorde généralement à en voir l'origine dans l'interprétation erronée des ailes fixées aux tempes ou bien encore des oreilles pointues qui surmontaient certaines têtes antiques des Vents (fig. 5). Mais ces cornes seraient également à interpréter parfois comme symboles démoniaques quand le contexte présente les Vents comme des éléments déchaînés et hostiles¹⁸. À cet égard, l'auteur de l'illustration d'un martyrologe souabe a fait œuvre originale en représentant le Vent violent de Février sous les traits d'un homme sauvage velu, la barbe et les cheveux longs et ébouriffés (fig. 6). Enfin, les Vents ont été parfois figurés comme des petits démons hirsutes comme dans un des exemplaires illustrés du *Liber Scivias* d'Hildegarde de Bingen (fig. 7) où on les reconnaît aux quatre coins du feuillet, tenant dans chaque main une tête de Vent secondaire. À ce nouveau type de transfert correspon-

¹⁸ Une des plus anciennes «roues des Vents», dessinée dans un manuscrit wisigothique (c. 700), en illustration du passage du *Nat. rer.* d'Isidore de Séville consacré aux Vents, comporte quatre «Vultus trifrons» surmontés d'oreilles pointues (à interpréter comme des ailerons stylisés?). L'allure bestiale de ces têtes jointe aux connotations dont le «Vultus trifrons» a fait l'objet depuis Origène semble faire écho au passage du texte où les Vents sont présentés comme une personnification du diable (Reproduction dans Th. RAFF, fig. 109). À signaler, par ailleurs, que de manière exceptionnelle, toutes les personnifications des Vents issues du *Scriptorium* de Reichenau portent des cornes, quel que soit le contexte dans lequel ils s'inscrivent.

7 Ex tribu leui · duodecim milia signati .
Ex tribu isachar · duodecim milia signati .
Ex tribu habulon duodecim milia signati .
Ex tribu ioseph · duodecim milia signati .
8 Ex tribu beniamin · duodecim milia signati .



Fig. 5. Bamberg. Staatsbibliothek. Ms 140, fol. 17 v°. (Copyright Staatsbibliothek Bamberg)

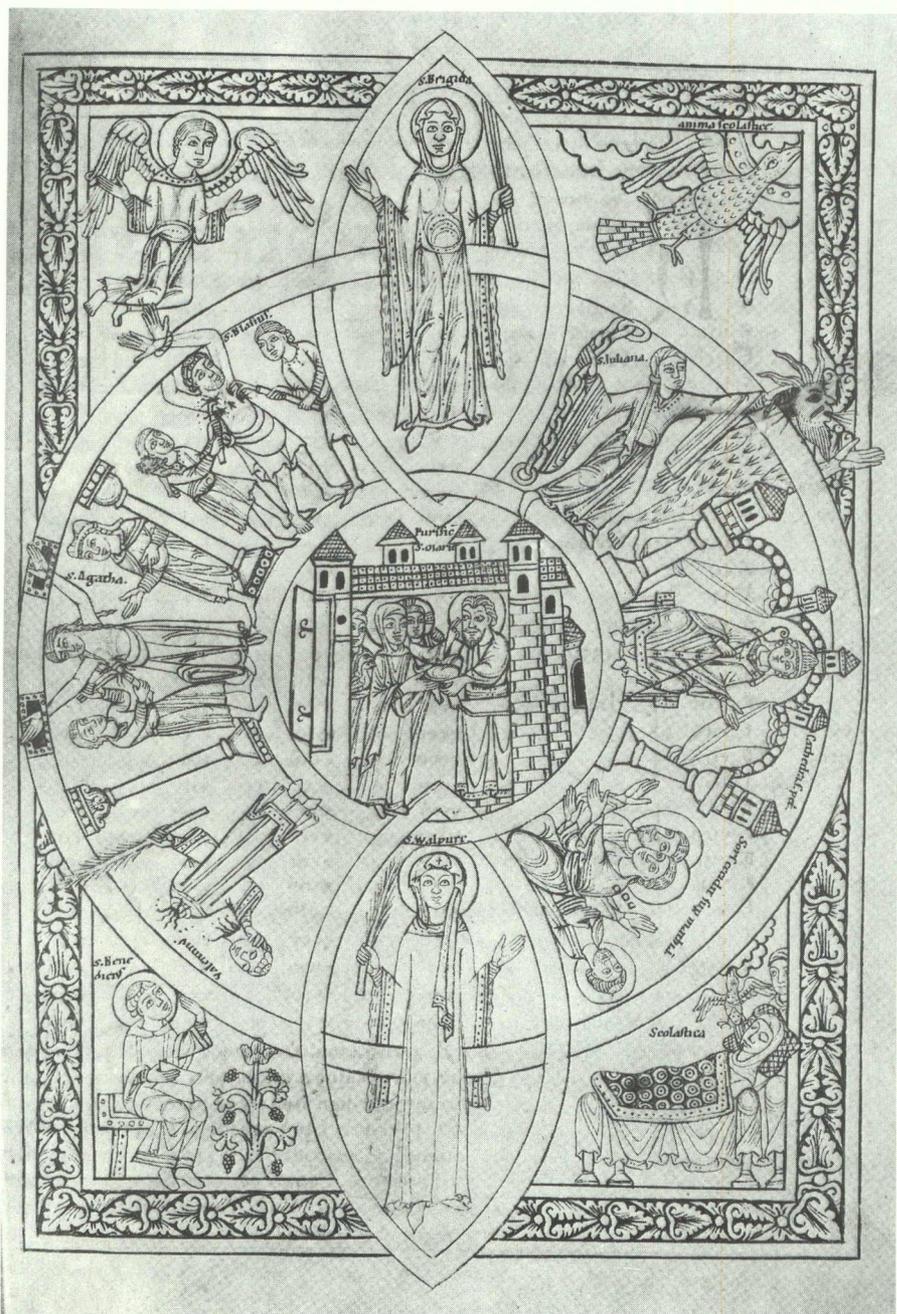


Fig. 6. Stuttgart. Württembergische Landesbibliothek, Hist. fol. 415, fol. 25 r°. (Copyright Württembergische Landesbibliothek Stuttgart)

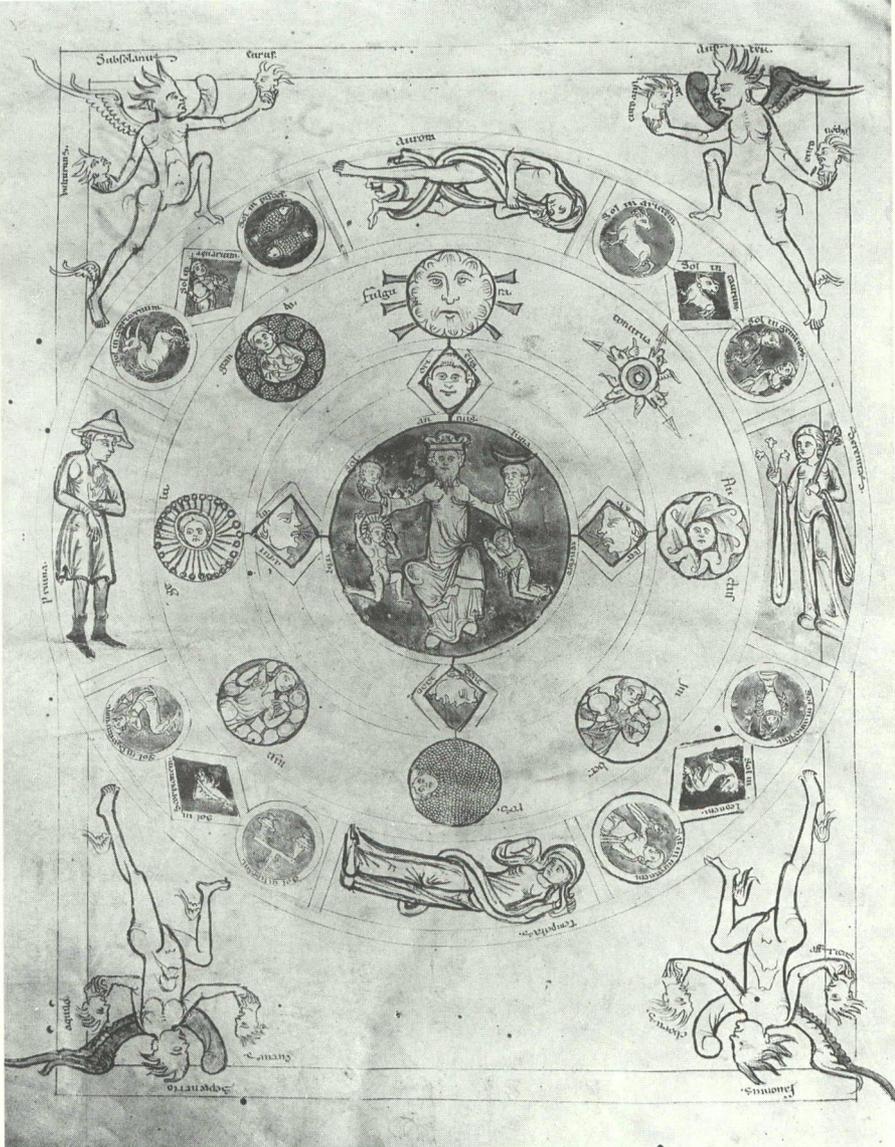


Fig. 7. Heidelberg. Universitätsbibliothek. Cod. Sal. X16 (Hildegarde de Bingen, *Liber Scivias*), fol. 2 v°. (Copyright Universitätsbibliothek Heidelberg)

dirent très tôt les séances d'exorcisme organisées en vue d'éloigner les esprits mauvais animant la tempête, puis plus tard, les cloches sonnées dans un même but.

La valorisation positive et négative des Vents, induite par leurs manifestations tantôt bienveillantes et tantôt destructrices, s'est donc traduite symboliquement par une forme d'assimilation avec les Anges et les Démons avec lesquels ils partageaient depuis longtemps des fonctions identiques ou voisines. L'iconographie médiévale conserve aussi la mémoire de ce curieux syncrétisme qui s'est surtout exprimé dans l'illustration des *Beatus* et des *Exultet*, des ouvrages cosmographiques et, d'une manière plus générale, dans celle de l'Ancien et du Nouveau Testament.

CONTRIBUTION À LA CONNAISSANCE DE L'ATELIER DE PEINTURE MÉDIÉVALE DE LA PETITE POLOGNE À PARTIR DE L'ANALYSE DES DESSINS SOUS-JACENTS¹

M. SCHUSTER-GAWŁOWSKA

Les examens du dessin sous-jacent révélé par la photographie dans l'infra-rouge, qui se sont multipliés ces dernières années, ont enrichi notre connaissance des pratiques d'atelier. Ils ont permis de distinguer les dessins autographes exécutés au pinceau et à la plume, au crayon et à la pointe métallique, des dessins répétés dans les ateliers à l'aide de moyens mécaniques de reproduction tels le pochoir, le poncif, la mise aux carreaux. Grâce à ces recherches, notre connaissance de la pratique des ateliers médiévaux a été enrichie².

Le modèle iconographique de *la Vierge à l'Enfant* de type de « Hodigitrie », appelé en Pologne type « piekarski »³, a servi d'œuvre de référence aux analyses comparatives des dessins de mise en place des formes pour des peintures analogues. Les églises et les musées du sud de la Pologne possèdent quelques dizaines de ces représentations dont l'exécution s'échelonne de 1450 à 1550.

¹ Le présent article est un extrait de la thèse présentée par l'auteur pour le brevet d'aptitude du 1^{er} degré afin d'obtenir le poste de professeur agrégé de l'Académie des Beaux-Arts à Cracovie, à la Chaire de restauration des peintures de chevalet et de la sculpture sur bois polychromé, appartenant à la Faculté de Restauration des Oeuvres d'Art, dirigée par M^{me} le Professeur Zofia Medwecka. Le travail, rédigé en 1985, est intitulé « Méthodes choisies pour l'identification de tableaux de chevalet au cours des travaux de restauration ». Il a été complété par les résultats des recherches menées dès 1985 à 1990. Je voudrais sincèrement remercier : M^{me} le Professeur Z. Medwecka, M. le Professeur L. Kalinowski, Docteur D^r J. Gadomski, M^{me} le Professeur M. Niedzielska, M. le Professeur J. Nykiel, D^r M. Piwocka, M. Peciorek, J. Gawłowski.

² *Le dessin sous-jacent dans la peinture*. Colloque V 1983, Louvain-la-Neuve 1985. Les résultats de ces études, fort intéressants, ont été publiés dans de nombreux travaux.

³ J. GADOMSKI, *Imagines Beatae Mariae Virginis Gratosae. Malopolski typ Hodegetrii z XV wieku / Le type de Hodigitrie de la Petite Pologne du XV^e siècle* dans *Folia Historiae Artium*, t. XXII. Kraków/ 1966/ pp. 29-48.

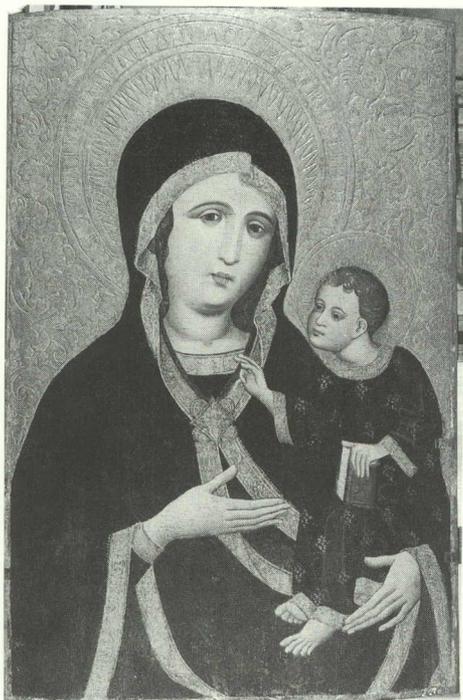


Fig. 1 *La Vierge à l'Enfant, Pustelnik.* (Photo J. Gawłowski, 1985)

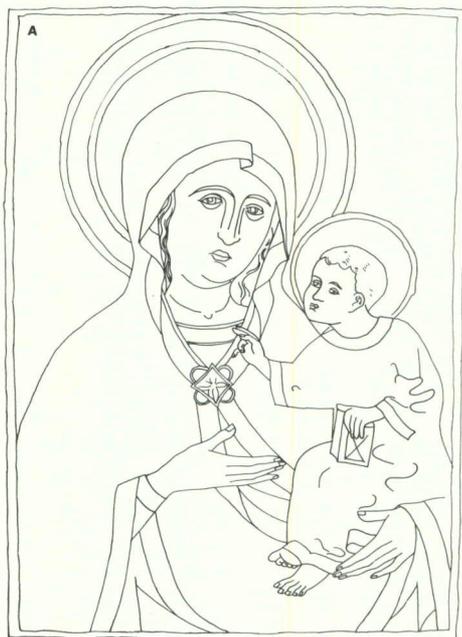


Fig. 1A. Photographie du dessin de mise en place, *La Vierge à l'Enfant* de Pustelnik sur feuille de polyester. Dessin exécuté par M. Gawłowski. (Photo J. Gawłowski, 1985)



Fig. 2. *La Vierge à l'Enfant, Cracovie, église Saint-Marc.* (Photo H. Gujda, 1980)

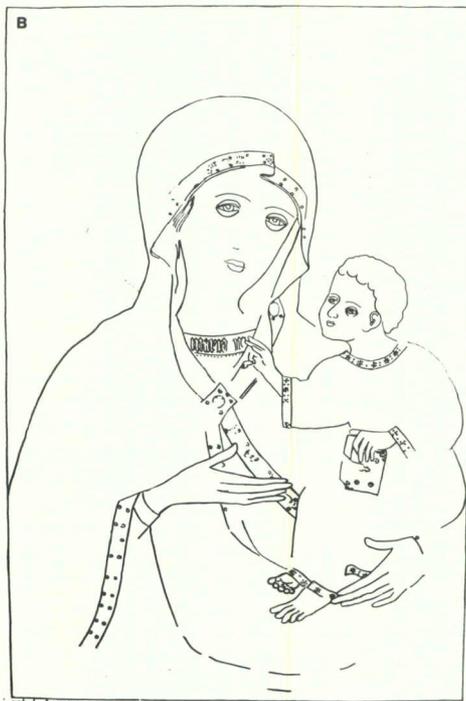


Fig. 2B. Photographie du dessin de mise en place, *La Vierge à l'Enfant* de l'église Saint-Marc de Cracovie, sur feuille de polyester. Dessin exécuté par M. Sokół-Augustyńska en 1980. (Photo J. Gawłowski, 1985)

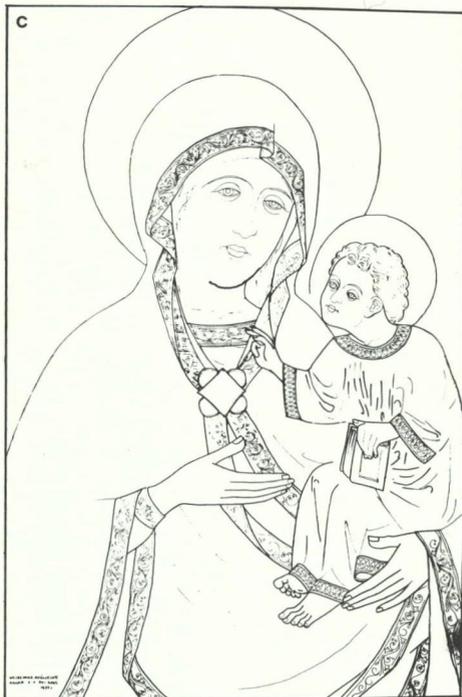
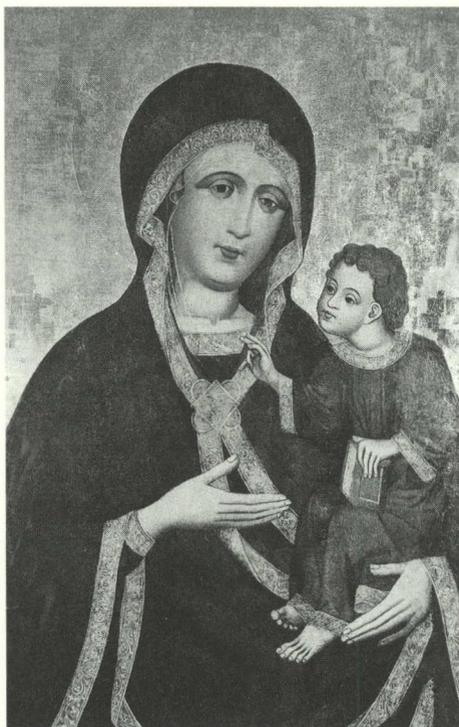


Fig. 3. *La Vierge à l'Enfant*, Wojkowie Kościelne. (Photo J. Gawłowski, 1987)

Fig. 3C. Photographie du dessin de mise en place, *La Vierge à l'Enfant*, Wojkowie Kościelne. Dessin et photographie de J. Gawłowski, 1987.

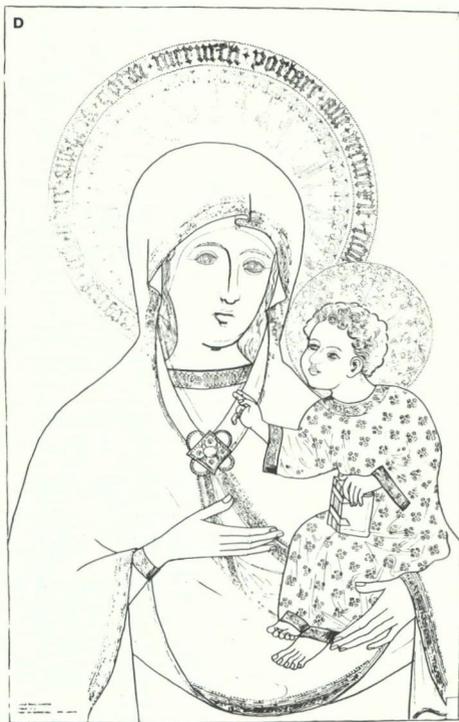


Fig. 4. *La Vierge à l'Enfant*, Wola Radziszowska. (Photo J. Gawłowski, 1987)

Fig. 4D. Photographie du dessin de mise en place, *La Vierge à l'Enfant*, Wola Radziszowska. Dessin et photographie de J. Gawłowski, 1987.

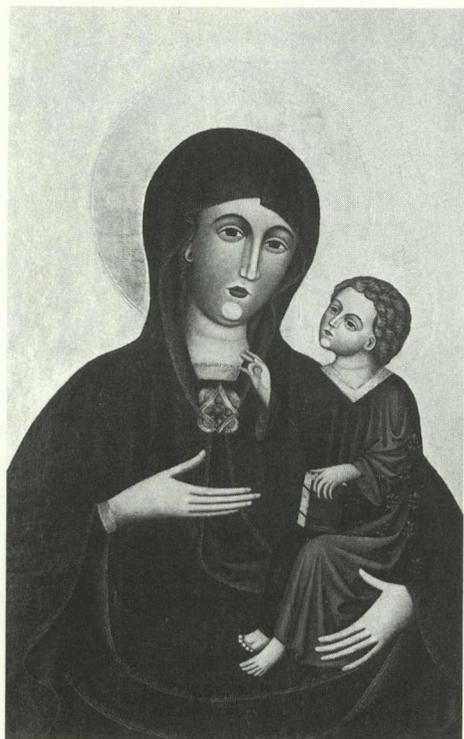


Fig. 5. *La Vierge à l'Enfant*, Kocina. (Photo Z. Starzyński, 1989)

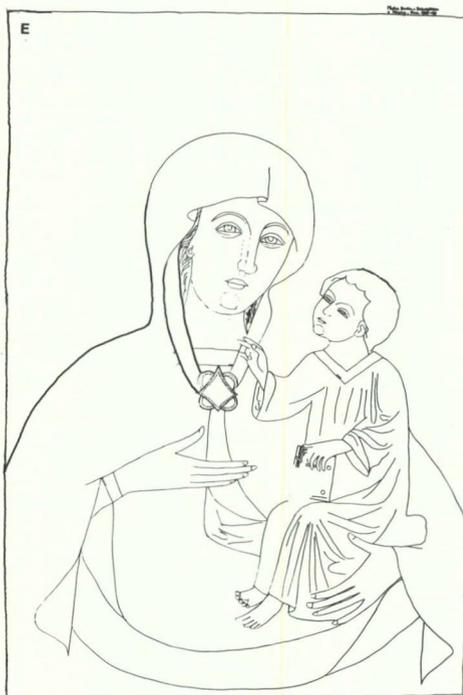


Fig. 5E. Photographie du dessin de mise en place, *La Vierge à l'Enfant*, Kocina. Dessin exécuté par A. Nowak-Skowrońska, 1989. (Photo J. Gawłowski, 1990)

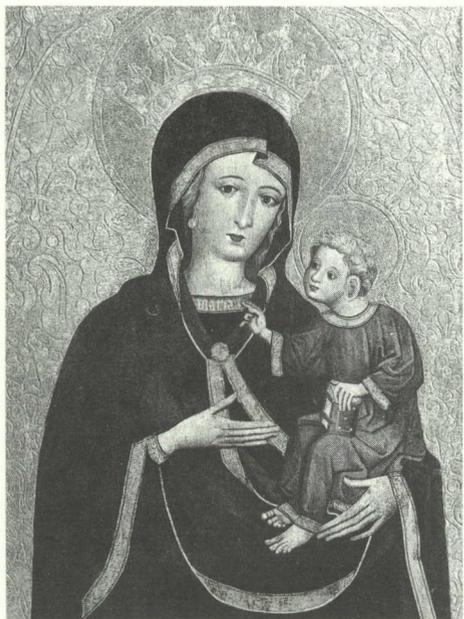


Fig. 6. *La Vierge à l'Enfant*, Wrocieryż après l'enlèvement des repeints. (Photo M. Paciorek, 1985)



Fig. 6F. Photographie du dessin de mise en place, *La Vierge à l'Enfant*, Wrocieryż, sur feuille de polyester. Dessin exécuté par M. Paciorek, 1985. (Photo J. Gawłowski, 1985)

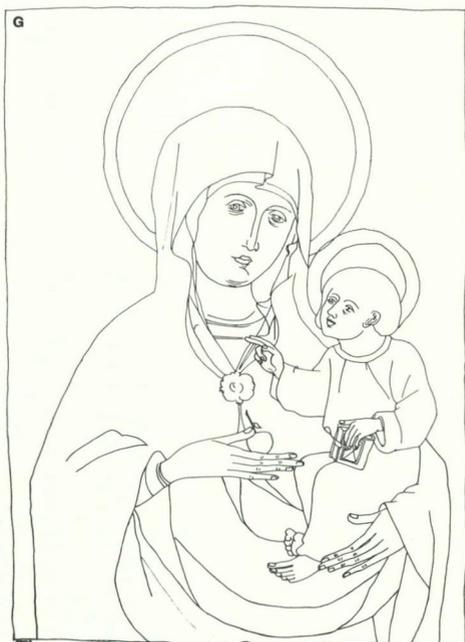


Fig. 7. *La Vierge à l'Enfant*, Opole. (Photo M. Paciorek, 1983)

Fig. 7G. Photographie du dessin de mise en place, *La Vierge à l'Enfant* d'Opole, sur feuille de polyester. Dessin exécuté par M. Paciorek, 1983. (Photo J. Gawłowski, 1985)

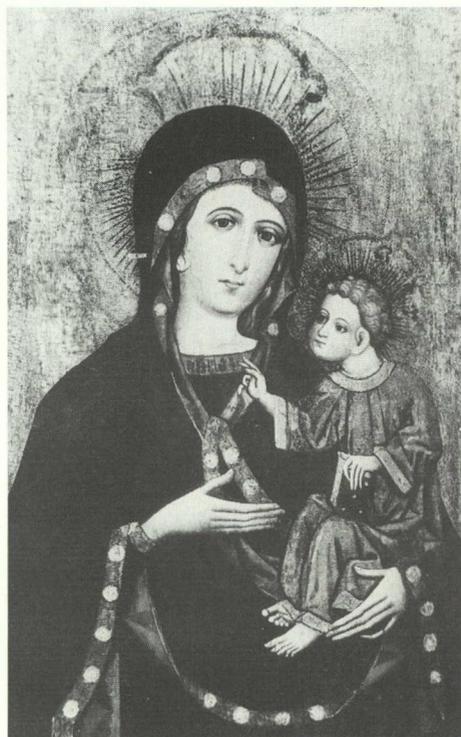
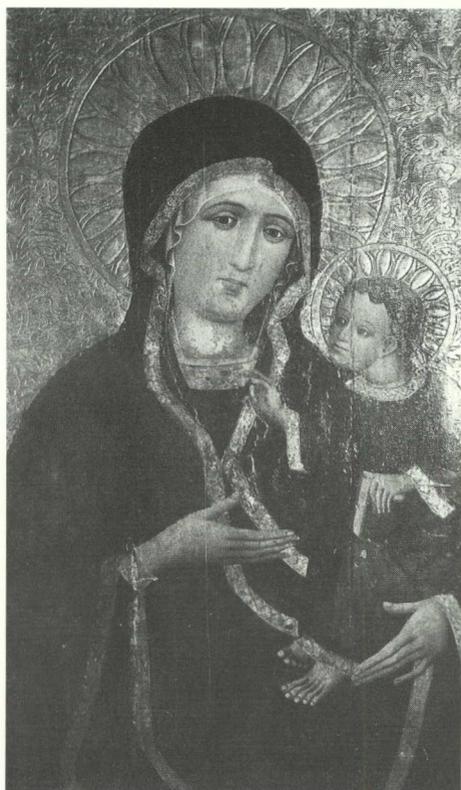


Fig. 8. *La Vierge à l'Enfant*, Błędów. (Photo PIS, 1977)

Fig. 9. *La Vierge à l'Enfant*, Kęty. (Photo J. Gawłowski, 1984)

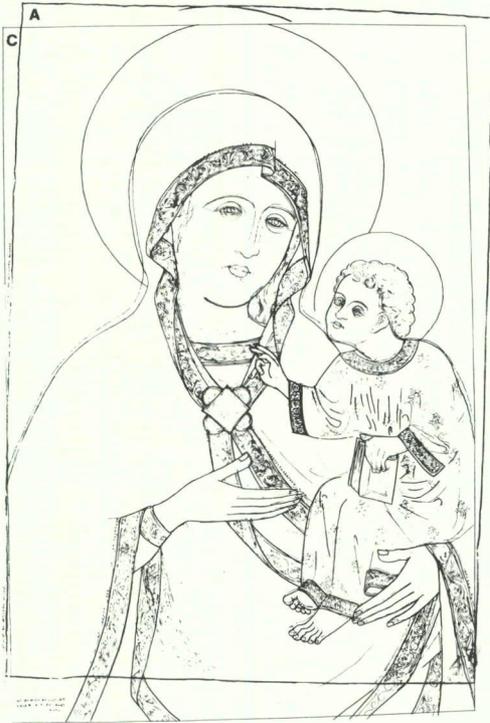


Fig. 10AC.
La comparaison des dessins superposés des tableaux de Pustelnik et de Wojkowice Kościelne montre un dessin presque identique, sauf un écart minime de l'axe et un format un rien différent du support.
(Photo J. Gawłowski, 1990)

Le grand nombre de ces tableaux, qui se concentrent autour de Cracovie et en Silésie, draine l'attention des chercheurs depuis bien longtemps⁴. Quelques exemplaires isolés apparaissent aussi dans des régions plus éloignées. Jusqu'à présent, quelques dizaines d'œuvres de ce type, partiellement masquées par des repeints ou des robes en relief, ont été inventoriées.

Le type iconographique de « Hodigitrie » de la Petite Pologne se caractérise par sa composition verticale. La Vierge est présentée à mi-corps et de face. Elle tient l'Enfant sur son bras gauche et pointe vers lui sa main droite, tenue horizontalement. Elle est vêtue d'un manteau bleu foncé qui lui couvre la tête, descend en ligne ondulée de part et d'autre de son visage et se referme sous

⁴ T. MROCZKO, B. DAB, *Gotyckie Hodegetrie polskie / Les Hodigitries gothiques polonaises* dans « Sredniowiecze. Studia o kulturze » t. III, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, p. 18.

J. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470 / Peinture de chevalet gothique de la Petite Pologne 1420-1470*, Warszawa 1981 (bibliographie complète).

J. GADOMSKI, *Wstęp do badań nad małopolskim malarstwem tablicowym XV wieku / L'introduction aux études de la peinture de chevalet du XV^e siècle en Petite Pologne 1420-1470*, Folia Historiae Artium, t. XI, Kraków 1975, p. 37.

J. GADOMSKI, *Imagines Beatae Mariae... o.c.*

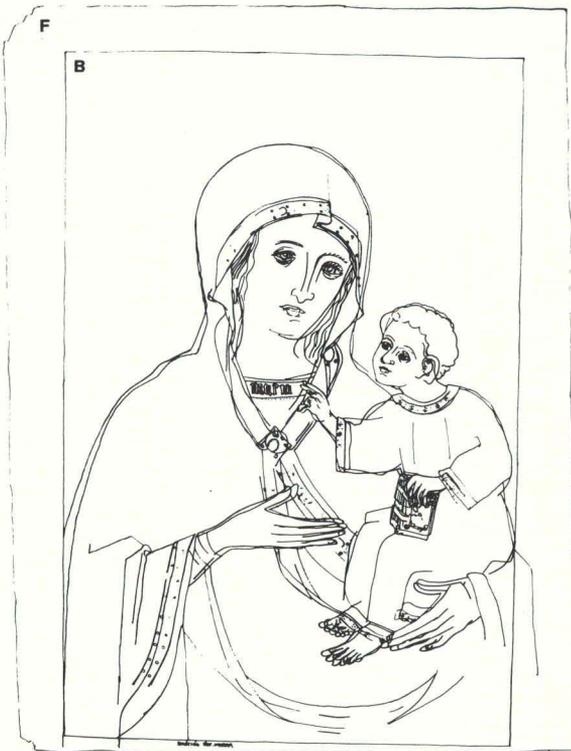


Fig. 11AB et 12BF.

La comparaison des dessins superposés des tableaux de Pustelnik et de l'église Saint-Marc de Cracovie et celle des tableaux de Wrocieriż et de l'église Saint-Marc révèle l'analogie de leur composition sauf un écart de l'axe. (Photo J. Gawłowski, 1985)

le cou, attaché par une broche. Jésus, habillé d'une tunique et tourné de trois-quarts, lève la tête et regarde sa Mère; il bénit de sa main droite et de la gauche tient un livre posé sur ses genoux. Les têtes de Marie et de son Fils sont entourées de nimbes.

À l'occasion des travaux de restauration de ces tableaux, on a réalisé directement sur la composition originale des calques à l'échelle 1 : 1 du dessin de mise en place des formes. Ce dessin apparaît de trois manières : par la perte du pouvoir couvrant de la couche picturale (en particulier dans les parties claires), en radiographie et enfin au stade final de l'exécution. Ainsi, au cours de la restauration de la *Vierge à l'Enfant* de Pustelnik⁵ j'ai relevé à l'échelle 1 : 1

⁵ «La Vierge à l'Enfant» – Pustelnik, détrempe, bois, 104 × 71 cm, vers 1460, restauré en 1985 par M. Schuster-Gawłowska.

M. SCHUSTER-GAWŁOWSKA, *Konserwacja obrazu z przedstawieniem «Matki Boskiej z Dzieciątkiem» typu piekarskiego z Pustelnika / La restauration du tableau représentant la Vierge à l'Enfant de type dit «piekarski» de Pustelnik*, *Ochrona Zabytków*, 3, 1986, pp. 178-196.



Fig. 13AF et 14AG.

La comparaison des dessins superposés des tableaux de Pustelnik et de Wrocieryż prouve la conformité générale de composition sauf un écart de l'axe et différentes distances entre les éléments. (Photo J. Gawłowski, 1985)

La comparaison des dessins superposés des tableaux de Pustelnik et d'Opole prouve la conformité générale de composition, sauf un écart de l'axe et différentes distances entre les éléments (la composition d'Opole étirée verticalement). (Photo J. Gawłowski, 1985)

le dessin de mise en place des formes sur le tableau et sa radiographie et l'ai comparé à celui de la *Vierge à l'Enfant de l'église Saint Marc de Cracovie*⁶. Il s'est avéré presque identique dans les deux œuvres, seul l'axe de leur composition a été déplacé de 4° dans la peinture de Cracovie (fig. 11 AB). Cette observation intéressante m'a amenée à examiner les tableaux du même type également restaurés, à savoir: la *Vierge à l'Enfant de Wojkowice Kościelne*⁷

⁶ «La Vierge à l'Enfant» – Cracovie, église Saint-Marc, 112 × 70 cm, détrempe, bois, vers 1475.

Travail pour l'obtention du diplôme exécuté par M. Sokół-Augustyńska sous la direction de M^{me} le Professeur Zofia Medwecka à la Faculté de Restauration des Œuvres d'Art de l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie en 1980. Texte dactylographié et documentation aux Archives de la Faculté.

⁷ «La Vierge à l'Enfant», Wojkowice Kościelne, détrempe, bois, 120 × 170 cm, vers 1472. Restauré en 1987 par M. Schuster-Gawłowska.

(fig. 3), de Wola Radziszowska⁸ (fig. 4), de Kocina⁹ (fig. 5), de l'église Saint-Martin de Wrocieryż¹⁰ (fig. 6), de la cathédrale Sainte-Croix d'Opole¹¹ (fig. 7), de Błędów, actuellement conservée à l'église La-Providence-de-Dieu de Varsovie¹² (fig. 8) et enfin la *Vierge à l'Enfant* de l'église Saintes Catherine — et — Marguerite de Kęty¹³ (fig. 9).

L'examen comparatif de la technique picturale des tableaux mentionnés, décrite par J. Nykiel et J. Gadomski¹⁴, permet d'y reconnaître la production d'une même école ou d'un même atelier cracovien. Seuls le style et la datation de la *Vierge* d'Opole diffèrent un peu des autres. Faute de documentation à l'échelle 1:1 des tableaux de Błędów et de Kęty, nous avons appliqué le calque du dessin du tableau de Pustelnik directement sur les originaux. En comparant les neuf tableaux, nous avons constaté dans tous les cas une analogie frappante du dessin sous-jacent. Seule la composition du tableau d'Opole semble être «étirée» verticalement, ce qui résulterait d'une différence de format du support. Les modifications de détails dans la position de la main de la Vierge, dans les distances entre les éléments tel le torse court de l'Enfant et celui plus long de la Vierge ainsi que dans l'angle d'inclinaison de l'axe de toute la composition (tableau de l'église Saint-Marc ou de Wola Radziszowska) prouvent que le modèle était utilisé de manières diverses par les auteurs des tableaux. On observe soit une reprise exacte du modèle (fig. 10 AC), soit la reprise d'éléments légèrement modifiés dans leur agencement mais à l'intérieur d'un schéma imposé. Il semble que les éléments constants étaient les visages de la Vierge et de l'Enfant, les mains et les pieds de l'Enfant, le livre de l'Évangile. Les

⁸ «La Vierge à l'Enfant», Wola Radziszowska, détrempe, bois, 116,5 × 72 cm, vers 1480. Restauré en 1987 par M. Schuster-Gawłowska.

⁹ «La Vierge à l'Enfant», Kocina, détrempe, bois, 115 × 74,5 cm, vers 1480. Travail pour l'obtention du diplôme exécuté par Agata Nowak en 1989 sous la direction de M. Schuster-Gawłowska à la Faculté de Restauration des Œuvres d'Art de l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie. Texte dactylographié et documentation dans les Archives de la Faculté.

¹⁰ «La Vierge à l'Enfant», Wrocieryż, détrempe, bois, 121 × 87 cm, vers 1470. Restauré en 1985 par M. Paciorek.

¹¹ «La Vierge à l'Enfant», cathédrale d'Opole, détrempe, bois, 129 × 92 cm, vers 1480. Restauré en 1983 par M. Paciorek.

¹² «La Vierge à l'Enfant», de Błędów, actuellement à Varsovie, détrempe, bois, 115,5 × 74,5 cm, vers 1460. Restauré en 1980 par M. Wodzinska et A. Romanowiczowa. I. GALICKA, HANNA SYGIETYSKA, «Hodegetria z Błędowa» / «Hodigitrie de Błędów», Biuletyn Historii Sztuki, Warszawa 1980, nr 1, p. 35.

¹³ «La Vierge à l'Enfant» de Kęty, détrempe, bois, 113 × 68 cm, vers 1457. Restauré en 1968 par Zofia Stawowiak.

¹⁴ J. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo... op. cit.* J. NYKIEL, *Technologia malarstwa tablicowego Małopolski w latach 1480 – ok. 1510 / La technologie de la peinture de chevalet de la Petite Pologne entre 1480 et environ 1510*, Kraków 1976. Texte dactylographié dans les Archives de la Faculté de Restauration des Œuvres d'Art de l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie, n° 181a. J. NYKIEL, *Budowa technologiczna obrazów na desce t.zw. szkoły krakowskiej z lat 1420-1460 malowanych na podłożu drewnianym / Structure technologique des tableaux sur bois de l'école dite cracovienne, peints entre 1420 et 1460 sur un support de bois*, Ochrona Zabytków, Warszawa 1969, n° 4, p. 273.

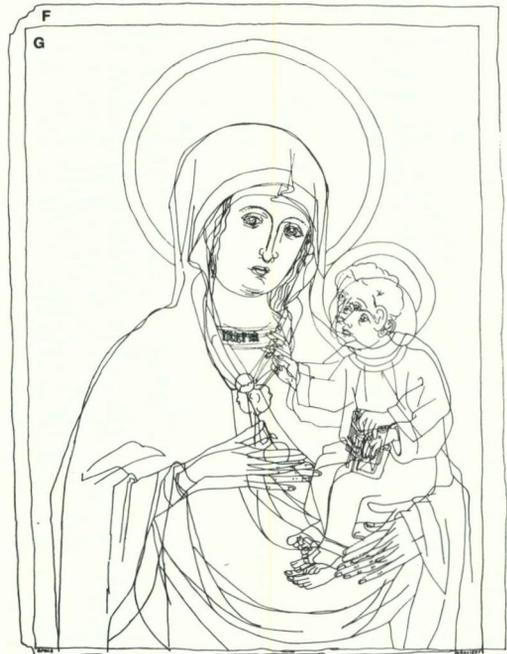
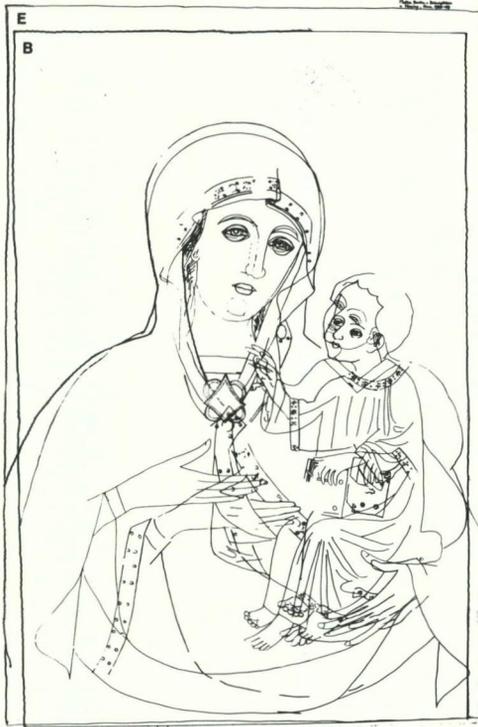


Fig. 15FG. La comparaison des dessins superposés des tableaux de Wrocieryż et d'Opole prouve une conformité générale des axes de composition, sauf différentes directions des éléments et différentes distances entre eux. (Photo J. Gawłowski, 1985)

Fig. 16BE. Tableaux de Kocina et Cracare: idem. (Photo J. Gawłowski, 1990)

et de l'Enfant, les mains et les pieds de l'Enfant, le livre de l'Évangile. Les différences dans la disposition de ces éléments ont eu comme effet l'allongement ou l'élargissement des personnages.

Il est donc permis de formuler l'hypothèse que la plupart des tableaux de la Petite Pologne ont été peints d'après le même patron. La diversité de ces Vierges à l'Enfant du type de «Hodigitrie» n'est qu'apparente et réside dans la qualité de l'exécution picturale, dans le choix et l'application des couleurs et de l'ornementation et enfin dans le traitement des détails tels les sourcils «à chevrons», le dessin de mise en place des formes étant identique. On peut dès lors en conclure que ces œuvres n'étaient pas des copies au sens propre du mot, mais plutôt des répétitions ou des multiplications dues à la main de différents artistes. Le peintre conservait le même dessin mais mettait l'œuvre au goût du jour ou la modifiait en fonction des desiderata du commanditaire.

Ces tableaux, exécutés au cours d'une période d'une centaine d'années, sont donc des *versions d'atelier* au départ d'un dessin de composition constitué des mêmes éléments. Nous supposons qu'il y avait un patron, sans savoir comment ni en quoi il fut exécuté, qui était gardé dans le même atelier pendant des dizaines d'années pour y être répété. L'utilisation de matériaux identiques

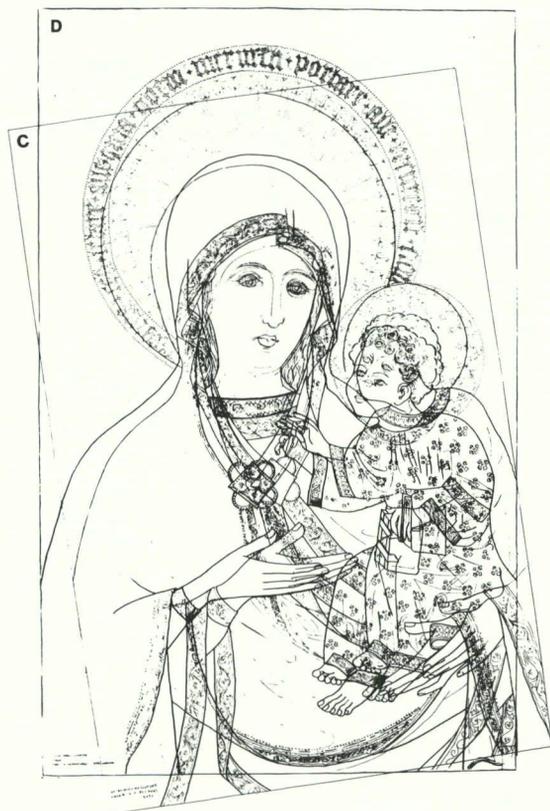


Fig. 17CD.

La comparaison des dessins superposés des tableaux de Wojkowice et de Wolà Radziszowska révèle une analogie d'ensemble de la composition mais aussi un important changement de l'axe, différentes directions des éléments et différentes distances entre eux. (Photo J. Gawłowski, 1990)

mis en œuvre de la même façon confirme cette hypothèse. On retrouve dans tous les exemples cités des planches en bois de tilleul collées à joints plats, une préparation de craie et de colle en plusieurs couches, un dessin gravé et ensuite peint en noir, des fonds dorés ou argentés, parfois avec motifs gravés. Les tableaux sont peints à la détrempe avec les pigments suivants : blanc de plomb, noir animal, azurite, vermillon, garance, terres ocre et rouge, jaune massicot. Les ornements des vêtements sont souvent dorés à l'huile avec de l'or en poudre.

Des recherches récentes sur un autre type iconographique de *Vierge à l'Enfant* des XIV^e et XV^e siècles confirment l'hypothèse que les artistes répétaient les compositions en se servant librement des éléments des « patrons ». Ces pratiques relevées sur des œuvres produites dans un atelier de peinture de la Pologne du sud pourraient également se retrouver dans d'autres régions ou pays. En effet, nous savons que les jeunes peintres étaient obligés de faire leur apprentissage à l'étranger au moins pendant 2 ans. Ce qui aboutissait à un vaste échange d'expériences, de recettes, de modèles et aussi d'influences stylistiques et techniques.

LECTURE D'UN «ANDACHTSBILD» COLONAIIS DE LA FIN DU XV^e SIÈCLE

DIDIER MARTENS

L'influence considérable qu'ont exercée les maîtres des anciens Pays-Bas sur les peintres de Cologne dans le dernier tiers du XV^e siècle¹ explique qu'encore aujourd'hui, dans certains musées et non des moindres, l'on puisse rencontrer sous des attributions à des ateliers flamands et hollandais des tableaux visiblement produits dans la grande cité rhénane². Nous nous proposons d'étudier ici un de ces cas d'attribution erronée. Il s'agit d'une représentation du Christ à mi-corps (fig. 1) conservée au musée de Maastricht – un *Ecce Homo*, suivant la terminologie proposée par Panofsky³. Jusqu'ici, l'œuvre a été cataloguée comme «école de Dieric Bouts»⁴. Une rapide analyse démontre toutefois qu'en dépit de son *habitus* flamand, elle doit être restituée à

¹ Sur la peinture colonaise du XV^e siècle, voir les publications récentes de R. BUDDÉ, *Köln und seine Maler 1300-1500*, Cologne, 1986 et de F.G. ZEHNDER, *Gotische Malerei in Köln. Alt-kölner Bilder von 1300-1500* (Wallraf-Richartz-Museum Köln. Bildhefte zur Sammlung, 3), Cologne, 1989. Ces deux ouvrages contiennent une copieuse bibliographie, qui ne mentionne toutefois pas le catalogue de N. Reynaud, *Les Primitifs de l'école de Cologne* (Les dossiers du département des peintures, 9), Paris, 1974.

² C'est le cas par exemple d'une Messe de saint Grégoire conservée au Maagdenhuis d'Anvers : ce tableau, attribué jusqu'ici à l'école anversoise, est en fait un original du Maître du Retable de saint Barthélémy (cf. notre article *Espace et niveaux de réalité dans une Messe de saint Grégoire due au Maître de saint Barthélémy*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 48-49, 1987-1988, pp. 45-64).

³ Comme le recommande E. PANOFSKY [*Jean Hey's Ecce Homo. Speculations about its Author, its Donor and its Iconography*, in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles*, 5, 1956, pp. 95-138 (102)], nous utilisons le terme d'*Ecce Homo* pour les seules effigies du Christ à mi-corps avec la couronne d'épines et le manteau rouge, réservant pour les scènes complètes le terme d'*Ostentatio Christi*.

⁴ Maastricht, Bonnefantenmuseum, n° d'inv. 532. Huile s/bois 40,5 × 34 cm. Cadre moderne, panneau complet présentant sur les 4 côtés des bords non peints cf. *Catalogus van Schilderijen en Beeldhouwwerken. Bonnefantenmuseum Maastricht*, 1958, p. 16 («Richtung Dieric Bouts»). Le tableau présente de nombreuses retouches. C'est ainsi que le Christ a été pourvu d'une puissante musculature à l'antique pour le moins anachronique eu égard à la date d'exécution vraisemblable du panneau. De même, le manteau rouge a été en très grande partie refait, ainsi que les rehauts clairs structurant le visage.



Fig. 1. Maître de la Parenté: *Ecce Homo*. Maastricht, Bonnefantenmuseum. (Photo du Musée)

l'école de Cologne et qu'elle présente toutes les caractéristiques formelles d'une œuvre du Maître de la sainte Parenté (c. 1450 – c. 1515)⁵.

La production de ce peintre, qui dut être abondante (Marga Kessler-van den Heuvel a répertorié dans sa thèse 29 œuvres autographes et 14 œuvres d'atelier), se signale par un fort éclectisme. Le maître unit dans ses compositions des stylèmes dérivés de Lochner à des emprunts faits aux peintres flamands et hollandais les plus en vogue du moment. Van der Goes et Gérard de Saint-Jean paraissent avoir été ses sources favorites.

Du point de vue stylistique, le tableau de Maastricht se rapproche tout particulièrement du *Retable du Comte Gumprecht von Neuenahr* conservé au Musée Wallraf-Richartz de Cologne. On comparera notamment la tête du Christ avec la figure de saint André figurant sous la première arcade de droite. La quasi-identité des visages suggère pour l'*Andachtsbild* de Maastricht une datation proche de celle du *Retable von Neuenahr*, œuvre que la critique situe communément vers 1484⁶.

Mais outre par son style, l'*Ecce Homo* de Maastricht se signale aussi à l'attention par le cadrage particulier qui a été donné de la scène bien connue. L'œuvre est en effet un *Andachtsbild*, c'est-à-dire une composition narrative à mi-corps. Les manuels nous apprennent que ce type d'image trouverait son origine dans le développement que connut la piété personnelle à partir du XIII^e siècle et qu'il servait en général de support visuel à la méditation ou à la prière.

Le terme d'*Andachtsbild*, dont l'utilisation dans la nomenclature de l'histoire de l'art s'est imposée à la suite d'un célèbre article de Panofsky publié en 1927⁷, a fait couler beaucoup d'encre ces dernières années⁸ et suscité des

⁵ Sur le Maître de la Parenté, voir la récente thèse de doctorat de M. KESSLER-VAN DEN HEUVEL, *Meister der heiligen Sippe der Jüngere* (Europäische Hochschulschriften, série XXVIII, vol. 75), Francfort (...), 1987. cf. aussi A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 5, Munich, 1952, pp. 73-90; IDEM, *Die deutschen Tafelbilder vor Dürer. Kritisches Verzeichnis*, 1, Munich, 1967, pp. 90-96; R. BUDDE, *op. cit.* note 1, pp. 119-127; M. KESSLER-VAN DEN HEUVEL, *Der Richterlicher-Altar vom Meister der heiligen Sippe dem Jüngeren*, in *Aachener Kunstblätter*, 54-55, 1986-1987, pp. 259-271; A. KULENKAMPFF, *Zur Ausstattung der Grablege der Grafen von Neuenahr (...)*, in *Festschrift G. Bott*, Darmstadt, 1987, pp. 29-52; IDEM, *Stifter und Stiftungen in der Pfarrei St. Kolumba in Köln in der Zeit von 1446-1487*, in *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 48-49, 1987-1988, pp. 443-452 et F.G. ZEHNDER, *op. cit.* note 1, pp. 77-78. Le Docteur Frank Günter Zehnder, auquel j'ai présenté une photographie du tableau de Maastricht, a bien voulu m'autoriser à faire part de son avis favorable quant à l'attribution de cette œuvre au Maître de la Parenté. Qu'il en soit ici remercié.

⁶ Cf. R. BUDDE, *op. cit.*, note 1, pp. 124-125 (cf. fig. 108); A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 5, fig. 150.

⁷ E. PANOFSKY, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des «Schmerzensmannes» und der «Maria Mediatrix»*, in *Festschrift M.J. Friedländer*, Leipzig, 1927, pp. 261-308 (définition pp. 264-265).

⁸ Voir essentiellement à ce propos S. RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo, 1965 (seconde édition avec postface, Doornspijk, 1983); R. SUCKALE, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in *Städel-Jahrbuch*, 6, 1977, pp. 177-208; H.W. VAN OS, *The Discovery of an Early Man of Sorrows on a Dominican Triptych*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41, 1978, pp. 65-75 et H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981.

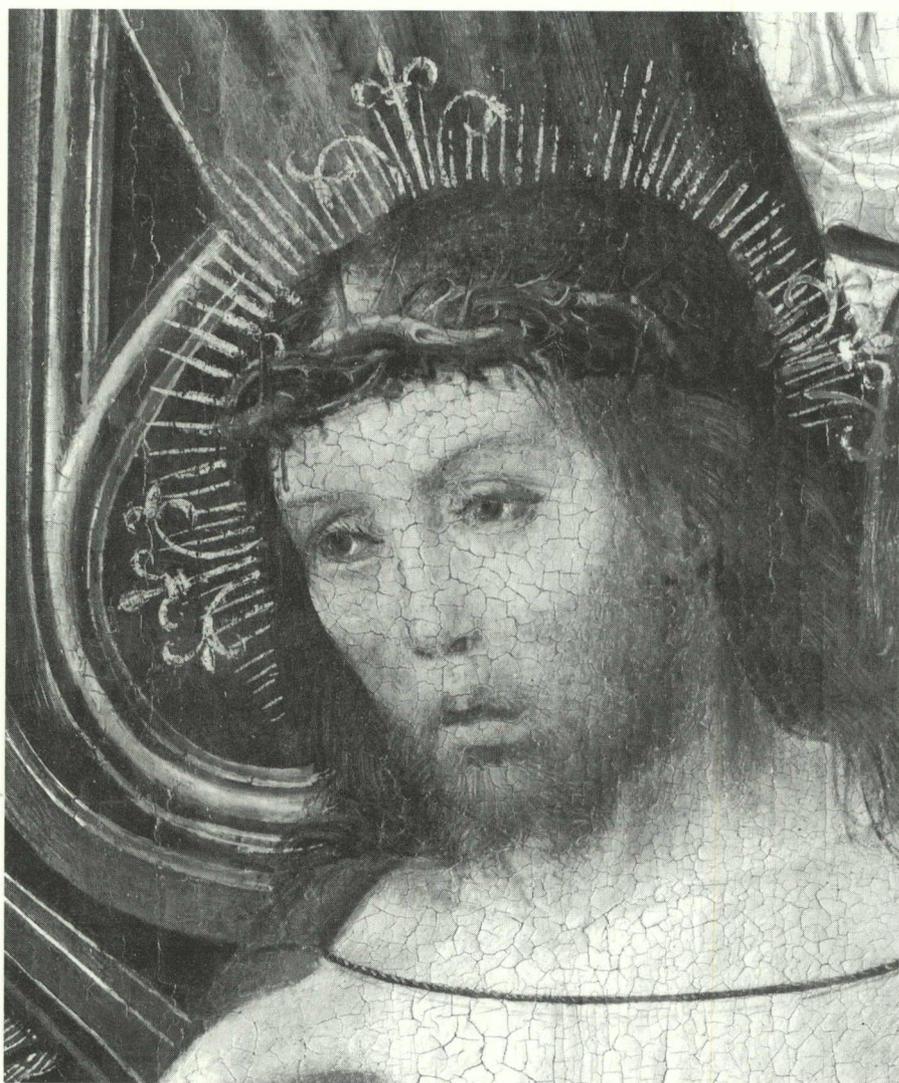


Fig. 2. Maître de la Parenté: *Ex-voto de Johannes von Mecheln*. Cologne, Musée Wallraf-Richartz. (Photo Rheinisches Bildarchiv)

prises de position en sens divers. Nous n'avons pas pour notre part l'ambition de proposer une nouvelle définition du concept. Ce que nous désirerions faire, c'est plutôt aborder le problème sous l'angle de l'analyse, en produisant une énonciation aussi complète que possible des expériences fictionnelles auxquelles donnait lieu la contemplation d'un *Andachtsbild*-type, comme l'est justement l'*Ecce Homo* du Maître de la Parenté. Un tel travail de description devrait permettre, pensons-nous, de mieux saisir les raisons de l'attrait qu'exerçait ce

genre de représentation sur le public dévot du XV^e siècle et pourrait ainsi apporter une certaine clarification dans les enjeux du débat actuel.

Il nous faut préciser ici que nous reconnaissons pleinement la pertinence des critiques formulées par Sixten Ringbom à l'encontre du concept panofskien d'*Andachtsbild*⁹, concept qui confond dangereusement type et fonction de la représentation. Le savant finnois a démontré dès 1965 que l'*Andachtsbild* – au sens typologique d'image narrative en *close-up* – pouvait jouer non seulement le rôle d'une image de dévotion mais aussi celui d'une image de culte ou même prendre place dans un cycle narratif. C'est pourquoi il proposa aux historiens de ne plus employer le terme d'*Andachtsbild* qu'au sens typologique de scène narrative vue en *close-up* et de réserver l'appellation « image de dévotion » aux seules représentations qui ont effectivement rempli cette fonction (et qui, dans certains cas, n'étaient pas – typologiquement parlant – des *Andachtsbilder*!).

Tout en souscrivant pleinement à cette discrimination, nous ne pouvons en tenir compte dans notre étude de l'*Ecce Homo* du Maître de la Parenté. En effet, une lecture d'image historiquement légitime n'est possible qu'en fonction d'un « contexte de réception » qu'il convient au préalable de préciser. Or, vu l'absence totale d'informations concernant la fonction originelle du tableau de Maastricht, nous devons reconstituer hypothétiquement ce contexte et c'est certainement l'hypothèse d'une fonction dévotionnelle de l'œuvre qui paraîtra – et de loin – la plus vraisemblable. Bien qu'il nous soit impossible de le prouver, nous considérerons donc que l'*Andachtsbild* de Maastricht fut conçu comme « image de dévotion » car c'est à cette seule condition que nous pourrions produire une lecture du tableau. On notera d'ailleurs que cette obligation pour l'exégète de postuler une fonction dévotionnelle concerne la grande majorité des *Andachtsbilder* conservés dans les musées, puisque ces œuvres nous sont presque toujours parvenues coupées de leur contexte original.

Sur le tableau de Maastricht, le Christ est vu de face, la tête inclinée vers la gauche, les paupières baissées, la bouche entrouverte. Il porte le traditionnel manteau rouge sur les épaules ainsi que la couronne d'épines. Il a les poignets liés, le droit par-dessus le gauche ; de la main droite, il tient le fameux roseau. Sur son front, on peut distinguer des gouttelettes de sang. A l'arrière-plan figurent un drap de brocart aux bords sertis de pierreries¹⁰ et un muret de briques. Vers le fond s'ouvre un paysage constitué de petites collines ainsi que de quelques arbres et bosquets.

Une observation plus attentive de l'œuvre fait apparaître dans certains motifs du drap de brocart les éléments d'un nimbe crucifère. La confrontation avec des occurrences explicites de ce motif permet de valider une telle lecture. Comme on peut le constater sur le détail d'un panneau du musée de Cologne dû au Maître de la Parenté (fig. 2), les bras d'un nimbe crucifère canonique étaient

⁹ Voir l'état de la question dans S. RINGBOM, *op. cit.*², note 8, pp. 212-219.

normalement situés dans le prolongement direct du nez et de la zone des yeux. Face au panneau de Maastricht, le spectateur du XV^e siècle, qui était familiarisé avec semblables structures graphiques, ne devait donc guère éprouver de difficultés à retrouver la croix dans les arabesques tissées autour du regard et du front du Christ.

Sur ce tableau, le même groupe de motifs est donc susceptible d'être lu de deux façons différentes. Ou bien, on y verra de simples ornements végétaux décorant un tissu et ceux-ci devront alors être prolongés en esprit derrière la tête du Christ. Ou bien, au contraire, on associera ces motifs à la figure de Jésus et ils se métamorphosent alors en un nimbe crucifère entourant le chef du Seigneur. Il faut noter ici combien le mouvement de va-et-vient qui s'instaure entre les deux interprétations – ni l'une ni l'autre ne pouvant réellement saturer le perçu – confère à l'auréole le caractère d'une apparition éphémère, puisque le surgissement du nimbe s'accompagne toujours déjà de son évanouissement instantané et du rétablissement de la lecture « prosaïque ». Ainsi, en dépit du statisme auquel toute représentation peinte est par définition condamnée, le spectateur pouvait avoir l'impression que quelque mystérieux processus ne cessait d'advenir en image, autour du visage du Christ.

Ces propriétés cinétiques constituaient, à n'en pas douter, l'une des raisons d'être de la formule. Mais celle-ci possédait aussi des propriétés ludiques non négligeables. On se rappellera ici le goût du XV^e siècle pour la dissimulation de la transcendance sous des dehors anodins. A cette époque, le camouflage « naturaliste » de symboles sacrés transformait souvent la contemplation d'un tableau en une recherche de « signes », recherche dont le spectateur savait par avance qu'elle serait sans doute fructueuse. Le « symbolisme caché » (Panofsky)¹¹ était en effet à ce point répandu dans l'imagerie du XV^e siècle qu'il faisait très certainement partie des attentes du regard. C'est pourquoi on peut

¹⁰ Le motif du drap de brocart tendu derrière les figures fut introduit à Cologne par Stephan Lochner (cf. R. BUDE, *op. cit.* note 1, p. 118) et a joui d'une grande popularité dans cette ville jusqu'au milieu du XVI^e siècle. On le retrouve encore à l'arrière-plan de la sainte Cène peinte par Barthel Bruyn sur le panneau central du triptyque de l'église Saint-Séverin vers 1550 [cf. H.J. TÜMMERS, *Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn*, Cologne, 1964, p. 229 (ill.)]. L'abandon du motif s'explique par la mise en cause au XVI^e siècle, sous l'influence de la Renaissance italienne, de l'antique espace médiéval, solide et matériel, conçu à l'instar d'un fond de bas-relief. La variante du drap de brocart serti de pierreries est très rare dans la peinture colonaise de la fin du XV^e siècle. On en trouve cependant une autre occurrence chez le Maître du Retable de saint Barthélémy, sur la Vierge aujourd'hui à la National Gallery de Londres (cf. cat. exp. *Der Meister des Bartholomäus-Altars. Der Meister des Aachener Altars*, Cologne, 1961, n° 21 ; *The National Gallery Report, January 1985-December 1987*, Londres, 1988, pp. 16-17).

¹¹ Sur le concept de « symbolisme caché », voir E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, Cambridge (Mass.), 1953, chap. 5. Cette notion a fait l'objet de nombreuses critiques ces dernières années. On trouvera un état de la question dans B. G. LANE, *Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting*, in *Simiolus*, 18, 1988, pp. 107-115. Cet auteur a certes raison d'affirmer que « le (symbolisme caché) est en fait plus « déguisé » pour le spectateur moderne qu'il ne l'était pour les spectateurs du XV^e siècle » (p. 108) mais il ne saurait pour autant être question de mettre en cause son caractère de signification non immédiate, que le regardant ne peut mettre au jour qu'au prix d'un effort d'ingéniosité particulier.

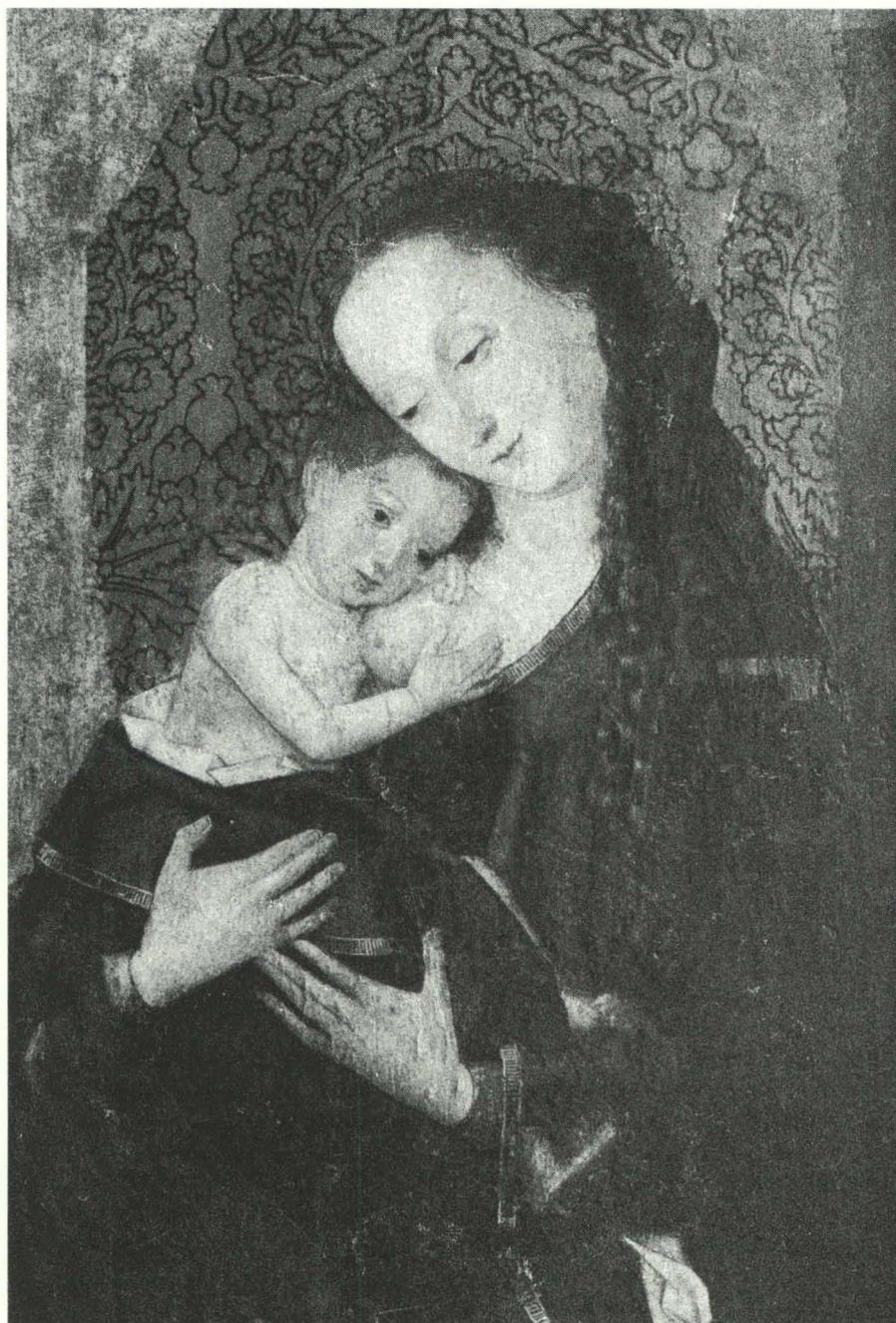


Fig. 3. Maître au brocart d'or?: *Vierge à l'Enfant*. Lucques, Musée national de Villa Guinigi.
(Photo D. Martens)

considérer que la découverte d'une croix dissimulée parmi les motifs floraux d'un drap d'honneur s'apparentait pour le spectateur historique à la résolution d'une énigme. « Où donc le peintre a-t-il caché les symboles surnaturels que je puis m'attendre à rencontrer sur une effigie sacrée ? » Devant le tableau de Maastricht, un amateur conscient des règles du jeu pictural en vigueur à son époque aura pu se poser une telle question. On notera d'ailleurs que certaines devinettes graphiques dans les illustrés pour enfants reposent sur le même principe du camouflage de motifs.

Ce sont ces propriétés cinétiques et ludiques qui expliquent que les crypto-auréoles sont si fréquentes dans la peinture nordique du XV^e siècle. Pensons par exemple à l'écran d'osier figurant derrière la *Madone Salting* du Maître de Flémalle¹² ou aux brocarts ambigus de Hans Memling et de Jérôme Bosch¹³. Une représentation de la Vierge à l'Enfant dont il existe plusieurs dizaines de répliques – nous reproduisons ici celle, peu connue, du musée de Lucques (fig. 3)¹⁴ – démontre on ne peut mieux le caractère de *topos* que la formule avait acquise dans les anciens Pays-Bas. À Cologne, elle connut un succès moindre, vu l'attachement dans cette ville au rendu traditionnel de l'auréole sous la forme d'un disque d'or ou de rayons de lumière. Elle se rencontre toutefois à plusieurs reprises chez le Maître de la Parenté. Ainsi, sur le *Retable du Comte Gumprecht von Neuenahr*, un motif floral circulaire visible derrière la figure du Père éternel (fig. 4) semble par intermittence vouloir remplir la fonction de nimbe (seuls les bras de la croix sont effectivement représentés)¹⁵.

Mais l'*Andachtsbild* de Maastricht est, comme nous l'avons signalé d'entrée de jeu, plus qu'une simple effigie du Christ : il s'agit d'un *Ecce Homo*. L'image renvoie à un épisode précis de la Passion, celui de l'exhibition à la foule par Pilate du Christ humilié. L'épisode ne nous est narré que par une seule source, Jean, qui rapporte la scène en ces termes : *Exivit ergo Jesus portans coronam spineam, et purpureum vestimentum. Et dicit (Pilatus) eis (= les Juifs) « Ecce Homo »* (19,5). Le lecteur remarquera toutefois que le témoignage de Jean ne contient de référence ni au roseau ni aux liens. Le roseau

¹² Voir le commentaire d'E. PANOFKY, *op. cit.* note 11, p. 163.

¹³ Nous pensons ici à plusieurs représentations mariales dues à Hans Memling ou à son atelier (FRIEDLÄNDER, 6a, nos. 56, 57, 60, 65, 66) ainsi qu'à l'Adoration des Bergers de Jérôme Bosch (FRIEDLÄNDER, 5, nos. 65 et 65a). Cf. aussi un exemple spectaculaire sur un retable de Fernando Gallego reproduit dans J. BIALOSTOCKI, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* (Propyläen-Kunstgeschichte, 7), Berlin, 1972, pl. XXII.

¹⁴ Lucques, Musée national de Villa Guinigi, n° d'inv. 152. Huile s/bois 42,5 × 28,5 cm. Cf. *Catalogo Museo Nazionale di Villa Guinigi*, Lucques, 1968, p. 156. Voir sur cette composition M. COMBLÉN-SONKES, *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon* (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux, 14), Bruxelles, 1986, pp. 233-241 (cf. p. 235 : « Le Motif principal du brocart est la grenade, disposée de telle sorte qu'elle dessine une auréole à la Vierge »). Cf. aussi une remarque analogue, à propos d'une Vierge à l'Enfant du Maître de la Légende de sainte Ursule dans la Collection Thyssen à Lugano, chez C. EISLER, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Netherlandish Painting*, Londres, 1984, p. 104.

¹⁵ Voir aussi, pour d'autres occurrences, A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 5, fig. 184 (Couronnement de la Vierge de Bonn) et fig. 176 (verso du volet droit du Retable de la Parenté).



Fig. 4. Maître de la Parenté: *Retable du Comte Gumprecht von Neuenahr* (détail). Cologne, Musée Wallraf-Richartz. (Photo Rheinisches Bildarchiv)

que le Christ tient de la main droite est par contre cité par Mathieu (27,29) mais dans un autre contexte, celui de la Dérision qui précéda immédiatement la Montée au Calvaire. Quant aux liens, Mathieu (27,2) et Marc (15,1) sont les seuls à les mentionner, et ce... dans leur récit de la Livraison du Christ par les Juifs à Pilate!

Une fois de plus, la recherche des fondements scripturaires d'une représentation sacrée de la fin du Moyen Âge aboutit à la mise en évidence d'un véritable montage. L'image agglomère en effet en une scène unique des éléments provenant de sources différentes et offre ainsi au spectateur, par le biais d'un simulacre, la possibilité de faire l'expérience de la Passion comme d'une réalité unique, là où les Évangiles offrent quatre regards différents et parfois même contradictoires sur une même séquence d'événements. On peut supposer qu'au XV^e siècle, les personnes qui achetaient et utilisaient pour leurs dévotions privées des *Andachtsbilder* devaient tout particulièrement apprécier ces propriétés agglutinantes de la représentation figurée et voyaient même en elles l'une des légitimations les plus manifestes de l'Art de la Peinture.

Les expériences dévotionnelles auxquelles convie un tableau comme l'*Ecce Homo* du Maître de la Parenté ne se limitent pas, bien entendu, au seul plan scripturaire (la possibilité offerte par l'image d'une véritable lecture synoptique d'un épisode de la Passion). Elles englobent également la réalité du sujet-spectateur et son rapport présent à la Divinité. Le panneau de Maastricht met en effet en œuvre un certain nombre de procédures figuratives destinées à abolir – illusoirement bien sûr – les limites de la représentation et à mettre celle-ci en communication avec la réalité du spectateur. Aussi, pour autant que ce dernier se donne la peine de se représenter concrètement les différentes implications logiques suscitées par le fragment de réalité qu'exhibe simulativement l'image, il pourra faire l'expérience du caractère révoicable de la « limite esthétique »¹⁶.

C'est là, on le sait, un type d'expérience que l'on englobe le plus souvent sous le terme générique d'illusionnisme et que la conscience goûte particulièrement en raison de l'effet de surprise à répétition que suscite toute transgression de la limite esthétique. Le principe est simple: ce qui a tout d'abord été reconnu comme représentation dans le plan d'un fragment de nature s'avère soudain, lorsqu'on y regarde de plus près, faire partie intégrante de notre réalité immédiate. De ce glissement catégoriel résulte l'illusion d'une présence réelle de l'objet représenté. Cette illusion est certes fugace, elle n'en effondre pas moins

¹⁶ Nous reprenons ici le terme introduit par E. MICHALSKI (*Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, 1932) mais l'utilisons dans un sens plus large que cet auteur, puisque nous l'appliquons ici à tout type d'ouverture illusionniste de l'image sur le monde du spectateur. Voir aussi sur ce thème l'essai de A. NEUMEYER, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, 1964 et, pour les peintres néerlandais du XV^e siècle, L. BRAND PHILIP, *Raum und Zeit in der Verkündigung des Genter Altars*, in *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 29, 1967, pp. 62-104 (voir surtout les pp. 62-74) ainsi que P. PHILIPPOT, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Turin, 1970, pp. 20-21.

nos attentes usuelles en matière d'images planes. Le spectateur qui a reconnu l'image comme image part en effet du principe que le fragment de monde qu'elle nous suggère ne peut qu'être situé dans un espace imaginaire, au-delà du cadre et de la surface du panneau (la limite esthétique), dans un espace qu'il se doit – lui, spectateur – de construire, d'imaginer... La surprise est donc grande lorsque le peintre, mettant en cause la limite esthétique par l'un ou l'autre artifice que nous détaillerons plus loin, parvient à nous faire assumer une portion – donnée ou déduite – de la représentation comme faisant partie de notre réalité d'observateur extérieur.

Mais, sur le tableau de Maastricht, ces transgressions de la limite esthétique font plus que simplement susciter l'étonnement. Du fait qu'elles se trouvent associées à des contenus sacrés, elles possèdent aussi aux yeux du sujet-spectateur la dimension d'une gratification existentielle. Celle-ci trouve sa source dans les enjeux propres à toute figuration sacrée : dans la mesure où, dans la liturgie comme dans la prière, l'image tend à se substituer à la Divinité, l'abolition indéfiniment répétée du dualisme image-réalité extérieure ne peut que suggérer une abolition parallèle de la scission ontologique entre le monde du Créateur et celui de la créature. Une bonne raison, on en conviendra, pour s'abîmer dans la contemplation d'une image pieuse !

Cette ouverture de la représentation sur le monde du spectateur se répète selon des modalités qui varient considérablement suivant la perspective dévotionnelle dans laquelle le spectateur lit l'image. Pour ce motif, nous avons décidé de structurer notre inventaire des virtualités illusionnistes contenues dans l'*Ecce Homo* de Maastricht en prenant en compte différents points de vue. Nous distinguerons ainsi trois « niveaux de signification » dans le tableau, qui chacun correspondent, pour le sujet-spectateur, à une possibilité d'assumer l'image en fonction d'une activité mentale particulière.

On peut considérer que la tradition médiévale impartissait de manière générale trois rôles différents à l'image de dévotion :

- a) celui de support visuel à la prière
- b) celui de support visuel à la remémoration d'un épisode de l'histoire sacrée
- c) celui d'une homélie visuelle, d'une prédication par le biais de l'Art.

Nous proposons de considérer qu'à chacun de ces rôles correspondrait à l'intérieur de l'*Andachtsbild* de Maastricht un niveau de signification propre, c'est-à-dire une possibilité spécifique de lecture cohérente du tableau. Ainsi, lorsque le spectateur assumait celui-ci comme support visuel de la prière, il dégageait un premier niveau de signification ; se bornant à reconnaître *in effigie* « le Christ », il cherchait à en faire le destinataire de sa prière. Si, par contre, il utilisait l'*Andachtsbild* comme support d'un exercice de remémoration, il isolait un deuxième niveau de signification ; dans ce cas, c'est l'épisode sacré représenté – l'*Ecce Homo* – que le spectateur reconnaissait et cherchait à actualiser par la contemplation d'une image. Enfin, lorsque le spectateur assumait l'œuvre comme homélie peinte, il mettait au jour un troisième niveau de signification. Cherchant à saisir le sens complet de la représentation, il se posait alors de manière implicite la question suivante : « Si le fragment de

réalité qu'exhibe l'image est bien une représentation de l'*Ecce Homo*, comment dois-je interpréter dans le détail ce fragment ? » Cette coexistence dans l'image de trois niveaux de signification différents que le spectateur peut isoler en fonction de choix dévotionnels personnels nous semble être une caractéristique essentielle de l'œuvre que nous étudions, comme d'ailleurs de bien d'autres *Andachtsbilder*.

Supposons que le spectateur assume le tableau comme une simple image du Christ: dès ce premier niveau, une stratégie de mise en cause de la limite esthétique se donne cours, stratégie qui permettra au regardant d'intégrer le cadre à l'image. Certains des objets représentés tendent en effet à s'arracher à l'emprise du panneau pour venir se placer devant lui. Ainsi, par exemple, l'une des feuilles du roseau visible à l'extrême droite de la composition paraît reposer directement sur le rebord du cadre¹⁷ et acquiert de ce fait, par intermittence, une localisation en dehors des limites de la représentation. De même, le drap de brocart suspendu derrière le Christ semble directement accroché au cadre. La nécessité logique de trouver un objet (réel ou imagi-

¹⁷ L'extrémité redressée de la feuille est une adjonction moderne. Toutefois, l'observation attentive de la partie droite du tableau permet d'affirmer que, dès l'origine, cette feuille était tangente au cadre.

Fig. 5. Maître de la Parenté: *Scène de supplice* (détail avec *Ostentatio Christi*). Cologne, Collection Neuerburg. (Photo Rheinisches Bildarchiv)



naire) auquel ce drap serait attaché, — il ne peut tout de même pas flotter dans les airs et aucun ange n'est là pour le maintenir¹⁸ — amène tout naturellement le spectateur à postuler une relation fonctionnelle entre le cadre et le drap. Celui-ci, de toute évidence, doit être suspendu au cadre¹⁹! Une telle conclusion n'est bien entendu pas sans conséquence pour la compréhension visuelle de l'ensemble de la composition. Le spectateur qui lit l'image de haut en bas — l'un des nombreux sens de lecture possibles — aura tendance à déduire que la figure du Christ, puisque placée devant le drap, émerge en quelque sorte de l'encadrement mouluré.

De tels mirages ne sont que de courte durée car ils reposent sur de simples déductions ayant leur source dans la situation relative des objets représentés par rapport au cadre. Ceux-ci ne contiennent en effet pas en eux-mêmes les informations visuelles qui permettraient au spectateur de considérer qu'ils existent réellement dans son espace. C'est pourquoi l'illusion de leur présence réelle est condamnée à s'effondrer dans l'instant même où elle se constitue. Néanmoins, elle ne cessera de se reproduire sous nos yeux : les indices qui l'ont suscitée, émanant d'une image, sont par définition constants.

Tout autre est le stratagème d'ouverture illusionniste qui se donne cours au deuxième niveau de signification du tableau. Dès que le spectateur cherchera, dans la perspective d'une actualisation personnelle de la Passion, à reconnaître en image le thème représenté, il constatera que celui-ci a été traité de manière extrêmement abrégée : ni Pilate, ni les soldats romains, ni la foule des Juifs ne sont en effet visibles sur l'*Ecce Homo* que nous étudions. Le contraste est donc grand avec les représentations complètes de l'épisode (*Ostentatio Christi* suivant la terminologie de Panofsky), comme celle qui figure dans l'angle supérieur droit d'un tableau méconnu du Maître de la Parenté (fig. 5)²⁰. Les exégètes de l'*Andachtsbild* ont consacré de nombreuses analyses aux propriétés particulières de ces formulations fragmentaires. Nous ne nous attacherons pour notre part qu'à un seul aspect : aux virtualités illusionnistes contenues dans les représentations narratives vues en *close-up*. La mise en page élidée de la scène offre en effet au spectateur la possibilité exceptionnelle d'assumer son espace propre comme étant constitutif du lieu même où advient le mythe représenté.

Pour que l'image devienne conforme à ce que le spectateur cherche à y reconnaître — une évocation de Jean 19, 4-5 —, elle nécessite un complément : on ne saurait concevoir que l'exhibition du Christ au peuple soit advenue sans

¹⁸ Des anges portant le dais de brocart se rencontrent par exemple sur l'Adoration des Mages du Maître de la Parenté conservée à New York (cf. A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 5, fig. 159).

¹⁹ On pourra interpréter de façon identique les tentures visibles sur l'Épithaphe de Jakob Udemann due aussi au Maître de la Parenté (cf. A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, 5, fig. 162; G. GOLDBERG - G. SCHEFFLER, *Alte Pinakothek. Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland*, Munich, 1972, pl. 123).

²⁰ Photo Rheinisches Bildarchiv n° 39 493 (Cologne, coll. Neuerburg). Ce tableau n'est pas mentionné dans le catalogue de Marga VAN DEN HEUVEL (*op. cit.*, note 5).

Pilate ni la foule des Juifs ! Il faut donc se représenter aux côtés du Christ ces acteurs qu'on ne peut voir sur l'image mais dont parlent les Écritures. Or, cette obligation revêt une importance particulière dans le cadre de notre analyse des potentialités illusionnistes de l'*Andachtsbild* de Maastricht car le spectateur se doit de postuler la présence de la foule précisément là où il se trouve : devant l'image. Du même coup, il se découvrira au milieu de la plèbe de Jérusalem, face au Prétoire, en l'an 33 de notre ère et le sol qu'il occupe deviendra partie intégrante de la scène représentée. Par le biais d'une formulation elliptique, le peintre offre ainsi au fidèle la possibilité de contempler un épisode de la Passion sans l'obliger à postuler en permanence une rupture spatiale dans son champ visuel : c'est le propre espace du regardant qui, par intermittence, servira de cadre à une partie de la scène.

Enfin, au troisième niveau de signification, on peut reconnaître un troisième type d'ouverture de l'image sur le monde extérieur. Au terme d'un cheminement interprétatif complexe, le fidèle, qui aura tenté de comprendre le fragment de réalité représenté en fonction du thème suggéré, pourra en effet s'assumer comme acteur dans la représentation. Pour ce spectateur désireux d'épuiser les significations véhiculées par l'image, le plus simple est évidemment de considérer que l'image donne à voir un épisode biblique dans sa réalité historique : cette hypothèse repose sur le postulat commode de l'unité d'action, de temps et de lieu. Mais l'arrière-plan paysagistique du tableau de Maastricht n'évoque en rien le Prétoire et empêche en définitive d'en rester à une interprétation aussi « économique » de par les structures qu'elle mobilise.

Nous rencontrons en fait sur l'*Andachtsbild* du Maître de la Parenté le dualisme cher au XV^e siècle entre personnage et environnement, la figure, visiblement, ne participant pas de la même réalité que l'espace qui l'entoure. Ce phénomène est bien connu des historiens. On se rappellera ici la *Descente de Croix* de Roger de la Pasture au Prado, située à l'intérieur de la caisse d'un retable ou cette *Crucifixion*, conservée au Musée des Beaux-Arts d'Anvers²¹, que le même maître a localisée dans la nef d'une église gothique. On pourrait aussi citer le *Diptyque du Calvaire* (fig. 6) du musée de Philadelphie, dû également à Roger de la Pasture : sur cette œuvre, le Golgotha apparaît curieusement limité par une muraille sur laquelle ont été étendus de longs draps rouges au plissé réticulé. Cette dernière solution est fort proche de celle adoptée par le Maître de la Parenté pour le tableau de Maastricht.

Mais, au Moyen Âge, une représentation christologique ne pouvait qu'avoir un sens et le spectateur historique, confronté à une anomalie – la discordance entre action et environnement que suscite la compréhension événementielle de l'image –, se devait de la résorber. Pour sauver la possibilité logique de la réalité suggérée par le panneau de Maastricht, il lui faudra se départir de ce modèle d'interprétation. Et, comme il est de règle dans le cas d'images devant être *a priori* « sensées » mais paraissant « invraisemblables », le spectateur aura

²¹ FRIEDLÄNDER, 2, n° 16.

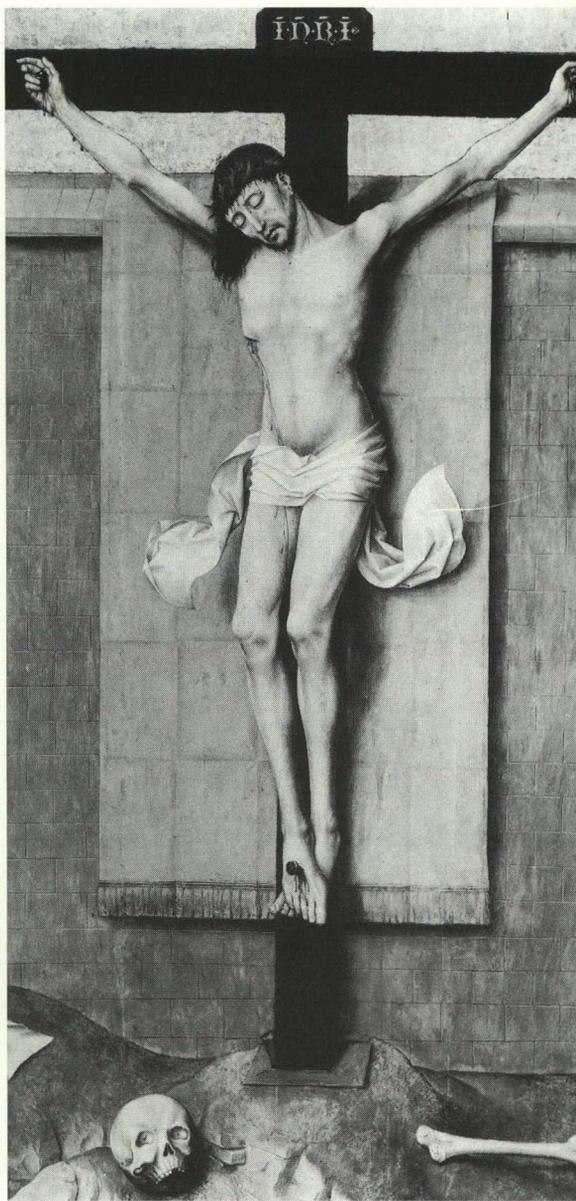


Fig. 6. R. Van der Weyden: *Diptyque du Calvaire*. Philadelphie, Museum of Art, Collection Johnson. (Copyright ACL, Bruxelles)

recours à une clé de lecture métalinguistique (du type : un élément – ou le tout – de la représentation est représentation d'une représentation)²². Il pourra par exemple postuler que, puisque l'image ne donne pas à voir le moment historique de la présentation du Christ au peuple de Jérusalem, elle convierait plutôt à assister à la répétition de cet épisode par le Christ lui-même. La scène représentée acquerra du même coup le caractère d'une vision, d'une apparition transcrite en peinture.

Le bénéfice d'une telle reformulation du thème représenté est considérable : elle permet de résorber de manière satisfaisante la discordance entre figure et environnement. Le spectateur historique avait en outre la possibilité de se raccrocher à des structures familières : il pouvait ainsi considérer que le Christ apparaissait en image jouant son propre rôle dans quelque mystère miraculeux (la physionomie du personnage représenté laisse peu de doutes quant à l'identité de l'acteur).

Or, mimé par le Christ, l'épisode de l'*Ecce Homo* prend une dimension nouvelle, qui n'est plus celle de l'événement, mais bien celle d'un message, d'une communication, dont le regardant peut à bon droit se considérer le destinataire. Cette ultime inférence est évidemment essentielle dans la perspective d'une ouverture de la représentation sur la réalité extérieure et répond pleinement, pensons-nous, à la stratégie développée jusqu'ici par l'auteur du panneau de Maastricht. C'est pourquoi on peut dire qu'au troisième niveau de signification de l'image, le spectateur se voyait offrir la possibilité de s'assumer en tant que tel comme étant le complément logique nécessaire du fragment de réalité exhibé par le tableau. Du même coup, il se libérait de sa condition d'observateur extérieur pour devenir acteur dans la représentation. Peut-on en effet imaginer une vision qui ne serait vue par aucun, une apparition qui n'aurait pas de témoin, un « discours » qui ne s'adresserait à personne ? La tentation, pour le spectateur réel de l'*Andachtsbild* de Maastricht, de s'identifier au destinataire de la communication transcendantale qu'il venait d'induire devait être irrésistible.

On se rappellera à ce propos qu'il est presque impossible de ne pas se sentir observé par une figure peinte jetant un regard de côté ou de ne pas se croire désigné par un personnage pointant le doigt vers l'avant. L'hypothèse « égocentrique » est apparemment chaque fois la plus « économique » et fait que le spectateur se considère toujours comme étant l'objet du regard ou du geste en question. Il en va de même, pensons-nous, lorsque l'image a été reconnue comme apparition et qu'elle réclame de ce fait un témoin.

À condition de s'être attaché au déchiffrement du troisième niveau le temps suffisant pour avoir découvert les implications que nous venons d'énoncer, le spectateur historique de l'*Ecce Homo* du Maître de la Parenté ne pouvait en tout cas que s'estimer pleinement récompensé de son attention dévote. Quel

²² Nous avons déjà traité de l'hypothèse métalinguistique comme d'une possibilité pour le spectateur de résoudre certaines apories logiques de la représentation dans notre article (note 2), pp. 55 sq.

fidèle ne se réjouirait pas de découvrir subitement que sa simple présence devant un tableau pieux constituait en fait la raison d'être de la réalité sur laquelle celui-ci œuvre?

Ainsi donc, sur l'*Ecce Homo* du Maître de la Parenté, chaque niveau de signification recelait des virtualités illusionnistes particulières. Si le spectateur cherchait simplement à visualiser dans la prière la présence du Christ, il considérerait l'image sous l'angle du premier niveau et ce sont les effets illusionnistes que nous avons mis en évidence à ce niveau qui entraient en jeu. Cherchait-il plutôt, à l'occasion de quelque méditation sur un thème biblique, à se représenter le Christ à un moment précis de la Passion? Il appréhendait alors la représentation sous l'angle du deuxième niveau et en concrétisait les ouvertures sur le monde extérieur. On voudra bien noter ici que les effets illusionnistes mis en évidence au premier niveau sont évidemment caducs à ce second niveau car, pris comme tel, le cadre du tableau n'est pas susceptible d'être intégré de manière sensée à une représentation de l'épisode de l'exhibition du Christ aux Juifs. Par contre, comme nous l'avons vu, il peut fort bien servir d'écrin à un Christ conçu sans temps ni lieu.

Tant au premier qu'au deuxième niveau, l'image était donc uniquement là pour susciter, renforcer et préciser les représentations intérieures du sujet-spectateur. Au troisième niveau, par contre, la conscience se disposait tout autrement car le sujet abordait la représentation non plus sur le mode du reconnaître mais bien sur celui du comprendre. Il cherchait à déchiffrer le «texte» figuratif en fonction de l'épisode qu'il y avait préalablement reconnu, de manière à se mettre en situation de comprendre ce que l'image pouvait éventuellement lui en dire. Cette relecture aboutit, nous l'avons vu, à l'hypothèse d'une vision du Christ mimant pour autrui une phase de sa Passion, une interprétation qui rend bien sûr caduques les suggestions illusionnistes perçues aux deux autres niveaux. L'apparition divine, en effet, est une réalité spirituelle qui ne peut se voir qu'avec l'œil intérieur — c'est ainsi, en tout cas, que les peintres nordiques de la fin du Moyen Âge se représentaient la situation, comme le montre la constance avec laquelle ils cherchèrent à éviter tout contact visuel direct entre la vision et son destinataire²³. L'interprétation de l'*Andachtsbild* de Maastricht comme représentation d'une vision, d'une apparition, ne saurait de ce fait intégrer de manière sensée le monde immanent environnant, que ce soit le cadre matériel du tableau ou le lieu réel occupé par le spectateur.

²³ Cf. C. HARBISON, *Visions and Meditations in Early Flemish Painting*, in *Simiolus*, 15, 1985, pp. 87-118 (p. 101).

Sur l'*Ecce Homo* du Maître de la Parenté, chaque type de regard mettait donc au jour un autre type de transgression de la limite esthétique, conviant ainsi à un nouveau simulacre de miracle²⁴.

²⁴ On peut évidemment se demander si le tableau de Maastricht ne constituait pas le volet gauche d'un diptyque sur lequel aurait figuré également l'effigie de Marie en prière. C'est là un type de représentation bien connu dans les anciens Pays-Bas (cf. par exemple le diptyque d'Albrecht Bouts à Aix-la-Chapelle reproduit dans FRIEDLÄNDER, 3, n° 63). Il existe de la main du Maître de la Parenté une «Mère de Douleurs» (cf. A. STANGE, *Kritisches Verzeichnis* (op. cit. note 5), n° 266; M. KESSLER-VAN DEN HEUVEL, op. cit. note 5, p. 325); ses dimensions – 62 × 42 cm – ne correspondent toutefois pas à celles du tableau de Maastricht – 40,5 × 34 cm –, lequel, rappelons-le, est intégralement conservé. La perte du cadre original empêche en définitive de trancher la question de l'appartenance de notre «Ecce Homo» à un ensemble plus important. Un hypothétique pendant marial aurait offert au spectateur un modèle de comportement pieux à adopter en présence de l'effigie divine (cf. F. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin, 1983), sans toutefois l'obliger à intégrer Marie dans les trois modes de lecture possibles du tableau: de par sa morphologie additive, le diptyque permet en effet de considérer chaque panneau isolément.

Abréviation

FRIEDLÄNDER = M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, 1-14, Leyde, 1967-1976.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à mon ami Thierry Lenain et à mon frère François-René Martens, qui ont bien voulu relire ce travail et me faire part de leurs observations. Je suis en outre redevable de documents photographiques et/ou de renseignements bibliographiques à Mesdames de Jong (Maastricht) et Piancastelli Politi (Pise), ainsi qu'au Docteur Frank-Günter Zehnder (Cologne).

LES DÉCORS DES JOYEUSES ENTRÉES GANTOISES DU XVI^e SIÈCLE

SABINE VAN SPRANG

Les événements historiques ont fourni l'occasion d'organiser à Gand, entre 1549 et 1584, quatre *Joyeuses Entrées*, qui, si elles ne purent égaler en faste les fêtes du temps des Bourguignons, constituent aujourd'hui un témoignage précieux des apports de la Renaissance dans nos régions.

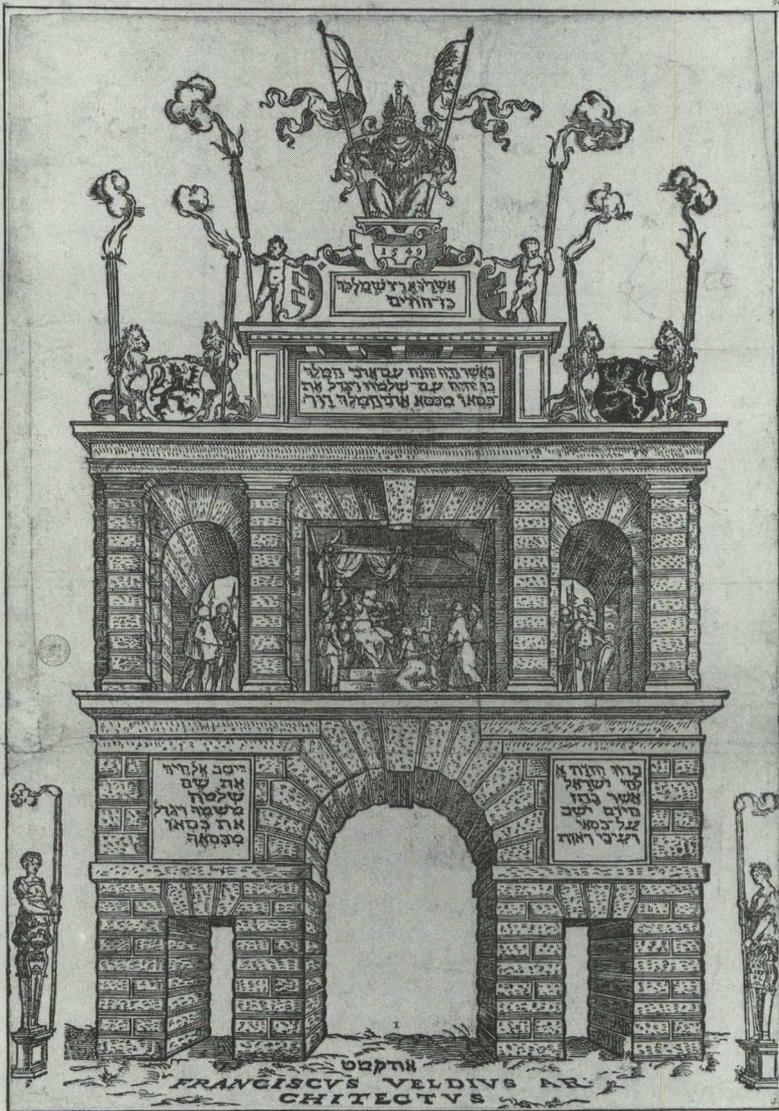
De nature éphémère, ces célébrations ont donné lieu à la réalisation de décors en matériaux légers (bois, toile, ...) voués à la disparition. Seuls des témoins et sources « indirectes », tels que les comptes, les descriptions officielles, les chroniques, les projets, les gravures, des dessins, ..., nous renseignent encore sur ces moments privilégiés du passé.

Les *Joyeuses Entrées* gantoises de la seconde moitié du XVI^e siècle nous ont transmis un matériel sinon complet, du moins important, permettant de reconstituer le déroulement probable des festivités.

Par *Joyeuse Entrée*, les textes anciens désignent à la fois l'entrée solennelle d'un prince et son inauguration comme souverain. Or ces deux cérémonies ne vont pas forcément de pair et n'ont pas la même signification. L'entrée solennelle est l'accueil fait par la ville au souverain (ou à son représentant officiel) lorsque ce dernier vient l'honorer de sa visite, une tradition qui se manifeste dans toute l'Europe. L'inauguration, quant à elle, est caractéristique de la situation juridique et constitutionnelle de nos régions. Elle implique la reconnaissance du souverain par ses sujets, scellée par un acte solennel définissant leurs droits et devoirs respectifs¹. En d'autres termes, la population promet fidélité et soumission au prince à condition qu'il prête serment de gouverner selon les us et coutumes de la ville et de respecter les privilèges. Ce principe

¹ M. SOENEN, *Fêtes et cérémonies publiques à Bruxelles aux Temps Modernes*, in *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 68, 1984-1985, p. 48.

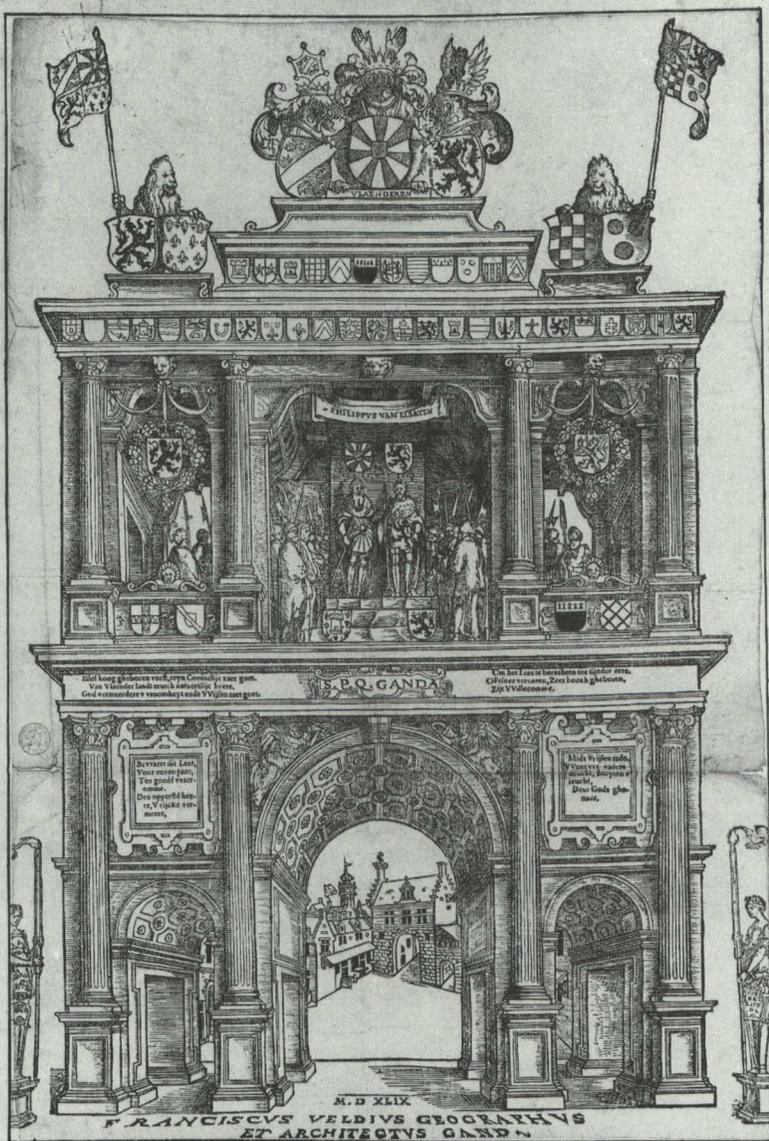
Joyeuse entrée du prince Philippe fils de Charles V, comme Comte de Flandres le 3 juillet 1549.



L'arc de triomphe élevé au milieu du second état de structure rustique, au dessus de la grande porte, était représenté le roi David, sur son trône, et ayant les yeux fixés sur son fils Salomon, auquel il va remettre la couronne. Le Grand prêtre Sadoc, le prophète Chathan et plusieurs princes sont à ses côtés, sur l'attique se lisait une inscription hébraïque.

Fig. 1. Arc de triomphe pour la Joyeuse Entrée du prince Philippe à Gand en 1549. Gravure sur bois, 42 × 28,5 cm. Signée en bas au milieu: FRANCISCUS VELDIUS ARCHITECTUS. Gand, R.A.G., n° inv. G14010 (4). (copyright A.C.L., Bruxelles)

Joyeuse entrée du Prince Philippe, fils de Charles V, comme Comte de Flandre, le 13 juillet 1549.



Le cinquième arc-de-triomphe étant placé près de la tour du Prince, fut aussi destiné à loger le nouveau souverain; son architecture de l'ordre composité était éblouissante de richesse, toutes les villes de Flandre y étaient représentées par leurs écussons armoriés. Au dessus de la principale porte, était représenté Théovry d'Alace, avant son départ pour Jérusalem; proclame son fils Philippe régent. Le 4^e près de l'Église de la monnaie, le 3^e près du pont des Comtes, le 2^e près de la maison de ville, le 1^{er} au milieu du Steenwaa, près de l'église de S. Jacques.

Fig. 2. Arc de triomphe pour la Joyeuse Entrée du prince Philippe à Gand en 1549. Gravure sur bois, 42 × 28,5 cm. Signée et datée en bas au milieu : M. D. XLIX FRANCISCUS VELDIUS GEOGRAPHICUS ET ARCHITECTUS GAND. Gand, R.A.G., n° inv. G14010 (4). (copyright A.C.L., Bruxelles)

restera en vigueur jusqu'à la fin de l'Ancien Régime², même si, dès le XVI^e siècle, son application sera quasi inexistante.

L'entrée solennelle s'accompagnait d'un cérémonial précis, codifié par une tradition qui remonte au Moyen Âge : accueil du prince par les autorités civiles et religieuses aux portes de la cité, cortège à travers les rues et places principales, réception à l'Hôtel de Ville. Des festons, tentures et draperies masquaient les façades des maisons tandis que des décors monumentaux imposaient à la ville leur architecture de bois et de toile. À la nuit tombante, les festivités se prolongeaient à la lueur des flambeaux, brûlots de poix et feux d'artifice.

Dès le XV^e siècle, les pantomimes présentées sur des échafauds ou des portiques constituèrent l'attraction principale du parcours. Ces théâtres de rue étaient très en faveur, non seulement aux Pays-Bas, mais également en France et en Angleterre³. Dans nos régions, où ils ne disparaîtront pas avant le XVII^e siècle, leur mise en scène était réalisée par les bourgeois eux-mêmes, regroupés dans les Chambres de Rhétorique, associations littéraires et théâtrales supposées entretenir la vie culturelle de la cité. La réception solennelle était pour la ville une occasion unique d'exprimer sa loyauté vis-à-vis de son souverain, ainsi que les espoirs qu'elle nourrissait envers lui. Les tableaux vivants étaient soumis à une programmation d'ensemble qui précisait les rapports entre le prince et ses sujets. Les représentations célébraient les louanges du souverain, honoraient ses vertus, saluaient son rôle libérateur. À cet effet, on illustra les épisodes les plus significatifs de la Bible, de la mythologie, de la légende ou de l'histoire, qui pouvaient préfigurer l'événement fêté.

Au cours du XVI^e siècle, sous l'impact de l'idéologie humaniste, l'esprit des festivités se modifia. Venu d'Italie, le thème du *Triumphus* se profila de plus en plus à l'arrière-plan de nos *Joyeuses Entrées*. On éleva des arcs de triomphe, des obélisques, des statues fluviales, aux côtés de fontaines et théâtres à l'antique. L'arc fit ainsi sa première apparition parmi les échafauds et portiques toujours d'inspiration médiévale à la Joyeuse Entrée du prince Charles, futur Charles Quint, à Bruges en 1515⁴.

Parallèlement, le programme iconographique, défini par des hommes de lettres, fit recours à un langage allégorique toujours plus hermétique. L'entrée devint l'affaire d'un nombre restreint d'intellectuels. Le peuple, désormais inapte à comprendre le message adressé à son souverain, assista plus qu'il ne participa aux solennités.

En 1549, Charles Quint vint présenter son fils comme unique successeur à l'ensemble des Dix-Sept Provinces. Leur réception à Gand fut prévue pour le mois de juillet. Plusieurs descriptions des préparatifs et du déroulement des

² M. FREDERICQ-LILAR, *Pieter van Reysschoot et les siens: une famille de peintres gantois du XVIII^e siècle*, Thèse dactylographiée, U.L.B., Année académique 1984-1985, vol. I, pp. 94 à 110.

³ G.R. KERNOLDE, *From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, 1943, pp. 52 à 108.

⁴ S. ANGELO, *La triomphante entrée de Charles, prince des Espagnes en Bruges 1515* (fac-similé avec introduction), Amsterdam-New-York, 1973, p. 16.

cérémonies sont parvenues jusqu'à nous⁵. La ville avait fait appel au philologue Jean Oste (Otho ou Othonis) pour l'ordonnance des textes, décors et inscriptions. Les magistrats, peu soucieux des dépenses, avaient même supporté certains frais de déplacement, notamment à Cologne, pour qu'il puisse rechercher en bibliothèques les récits utiles à la mise au point des thèmes⁶. François Van de Velde, qui avait déjà acquis une certaine expérience dans ce domaine⁷, fut chargé d'élaborer les décors⁸, alors que les chambres de Rhétorique, comme de coutume, s'étaient proposé de régler la mise en scène des tableaux vivants⁹.

Le prince, accompagné du prince de Piémont, des ducs de Holstein et d'Albe et escorté par la garde impériale, joignit Gand en fin d'après-midi, le 13 juillet 1549. Il fut accueilli à la porte Saint-Georges par les représentants de l'Église et les hauts dignitaires de la cité, au son de fanfares et de salves d'artillerie. Une fois la porte franchie, le cortège s'engagea dans la rue Saint-Georges jusqu'au Marché-aux-Porcs (actuel Marché-au-Lin); il parcourut ensuite la rue du Sablon, la rue Haute, traversa le pont des Comtes (actuel pont de la Boucherie) et la « Veerleplein », prit la rue de la Monnaie, passa devant le couvent des Augustins et atteignit, en fin de soirée, la Cour des Princes, résidence provisoire de la cour. Le lendemain arrivèrent Charles Quint et sa suite, ainsi que les reines de France et de Hongrie, qui furent accueillies par les mêmes festivités que la veille¹⁰. Le prince ne fut inauguré comte de Flandre que deux jours plus tard. Pour ce faire, il se rendit avec son père à l'abbaye Saint-Pierre afin d'y recevoir la croix et l'épée des mains du prélat et d'y prêter un premier serment.

⁵ JAN OSTE, *Brevis descriptio cor, quae S.P.Q. Gand. Philippo Austri. Caro. V. Caesar. Principi Flandriar. filio et haeredi et futuro principi Flandriar, exhibita fuere Gandavi, tertio idus jul. An. M.D.XXXXVIII*, Gandavi excudebat Cornelius Manilus, 1549.

CORNELIUS MANILUS, *Declaratie vander triumphe bewesen den Hooghe Gheboren Prince van Spaegnen, Philips, des Keizers Charles van Oostenrijk zone, binnen der stad van Ghend, in Vlaenderen, den XIII july, anno M.D.XLIX*. Réimprimé par la Maetschappij der Vlaemse Bibliophilen, série II, III, Gand, 1851.

MARCUS VAN VAERNEWIJCK, *Die Waerachtige geschiedenis van allen gheloofwaardige saken van den Keyser van Roomen Carolus de Vijfde te Ghendt*, by Gheeraardt van Salenson, 1564, pp. 12 à 18.

JUAN CRISTEVAL CALVETE DE ESTRELLA dans son ouvrage *El felicissimo viaie del muy alto muy poderoso principe Don Phelippe, IHijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo Espagna a susterras de la Basea Aleman con la descripcion de todos les stados de Brabant y Flandres*, relate également l'Entrée avec beaucoup de précision. Cet ouvrage fut traduit par J. PETIT, *Le très heureux voyage fait par le très haut et très puissant prince Don Philippe*, publications de la Société des Bibliophiles de Belgique, Bruxelles, 1873. Les festivités gantoises sont décrites dans le tome X, aux pp. 61 à 68.

⁶ S.A.G., stadsrekeningen, 1549-1550, fol. 225.

⁷ Il avait notamment réalisé l'estrade pour la « Fête de Rhétorique » de 1539. Voir : E. DE BUSSCHER, *Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Gand, 1866, p. 64.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Gand possédait quatre chambres : De Fonteyne, Sinte-Barbara, Sinte-Agnete et Marien Theeren.

¹⁰ *Le très heureux voyage...*, *op. cit.*, pp. 85-86.

Ils furent ensuite reçus à l'église Saint-Jean pour la seconde prestation de serment où, selon une singulière coutume, le prince dut prononcer le discours d'usage tout en tenant une cloche. Ils aboutirent enfin au Marché du Vendredi où le prince monta sur une large estrade « drapée d'une tapisserie fort riche »¹¹, pour y recevoir le serment du peuple en présence des délégués des Quatre États.

Conformément aux idées nouvelles, Gand s'était efforcée d'offrir à ses souverains une réception « à l'antique ». Une procession formée d'Aurore, Phébé, Jupiter, Cupidon et les Trois Grâces, Vénus, Junon et Pallas, avait ouvert les festivités. Le long du parcours, pas moins de mille quarante jeunes filles, couronnées de fleurs et vêtues « à l'orientale »¹², étaient assises sur de hauts tabourets masqués par des pilastres, évoquant ainsi une large allée romaine bordée de termes. Deux statues géantes, tenant de la main droite l'anguille et de la gauche la corne d'abondance, symboles de prospérité, personnifiaient l'Escaut et la Liève. Cinq arcs de triomphe d'allure monumentale, alternant avec quatre théâtres, faisaient de Gand une nouvelle Rome. Ces édifices ont fait l'objet de gravures réalisées chez Joan Liefrinck d'après les dessins de Van de Velde, qui ont été conservées jusqu'à nos jours¹³. Si les arcs servaient encore, suivant la tradition des portiques, de supports aux pantomimes, leur architecture se conformait aux canons classiques divulgués par les traités récemment apparus aux Pays-Bas. On dénote entre autres une influence évidente du *Generale Reglen der Architecturen of Vijve Manieren van Edifiën*, traduction du livre IV de Serlio, due à Pieter Coeck van Aelst¹⁴. Selon la succession des ordres proposée dans l'ouvrage, le premier arc monté sur le parcours était toscan, le second dorique, le troisième ionique, le quatrième corinthien et le dernier composite. Les parties inférieures des édifices, suivant le modèle antique, étaient percées de trois baies, dont une grande arcade centrale flanquée — excepté pour l'arc toscan — de victoires dans les écoinçons. Les étages supérieurs, quoique tous différents, étaient empreints d'une même sobriété. Les niches, aménagées pour les tableaux vivants, étaient encadrées de colonnes ou pilastres dans le prolongement de ceux du niveau inférieur, ce qui assurait une articulation parfaite entre les deux étages. Contrairement aux artistes anversoïses qui, la même année, avaient peuplé leurs décors de grotesques flamandes, Van de Velde, plus soucieux d'imiter l'Antiquité, n'orna que certains arcs de masques de lion, de quelques termes et ferronneries, et préféra parer ses constructions d'imitations de pierre, de marbre et de jaspé¹⁵.

¹¹ *Ibid.*, p. 86.

¹² *Ibid.*, p. 83.

¹³ Les gravures sont réunies dans *Arcus triumphales Quinque a S.P.Q. Gand. Philippo Austr. Caroli imp. principis Flandriarum filio, & futuro principio Flandriarum, exhibiti fuere Gandavi Anno MCCCCXLX tertio idus. jul.*, Franciscus Veldius geographicus et architectus Gandavicus fecit, Antverpiae apud J. Liefrinck, 1549, R.A.G., inv. G14010 (4).

¹⁴ Ouvrage édité en 1539. Voir : P. ROLF, *Pieter Coeck van Aelst en zijn architectuuruitgaven van 1539*, Amsterdam, 1978.

¹⁵ *Le très heureux voyage...*, *op. cit.*, p. 65.

Les sujets des pantomimes appartenait, quant à eux, au répertoire classique des entrées du Nord. Chaque tableau illustrait un fait historique suivant une progression dans le temps qui correspondait au passage de l'arc toscan à l'arc composite et qui devait préfigurer la transmission de la dignité comtale par Charles Quint à son fils Philippe. Ces épisodes étaient respectivement extraits de l'histoire juive (David remettant sa couronne et son sceptre à Salomon), grecque (Philippe de Macédoine présentant Alexandre à la cour), romaine (Vespasien élevant Titus au rang de co-empereur), chrétienne (Charlemagne couronnant Louis le Pieux) et celle de la Flandre médiévale (Thierry d'Alsace léguant le pouvoir à son fils Philippe, avant son départ pour Jérusalem). Jean Oste n'avait toutefois pas manqué de mettre son érudition à profit : les scènes étaient commentées par des inscriptions dans la langue des époques et des civilisations mimées.

Les théâtres, dont nous n'avons malheureusement plus d'illustrations, étaient dédiés aux vertus cardinales entourées des facultés et vertus auxiliaires qui, bien entendu, exaltaient les qualités indispensables à la souveraineté. Le premier théâtre, disposé au sommet de la porte Saint-Georges et pourvu de deux étages — l'étage inférieur étant réservé à la Pucelle de la ville qui, selon l'usage, devait accueillir le prince¹⁶ —, présentait à l'étage supérieur la Prudence, reconnaissable à son miroir, entourée de l'Intelligence, la Mémoire et la Providence. Le second théâtre était réservé à la Justice accompagnée de la Loi, des Droits Coutumiers et Naturels, ainsi que de la Religion, la Piété, la Grâce, la Vengeance, la Bienveillance, la Vérité et la Concorde, celle-ci étant symbolisée par deux fillettes se tenant la main. Plus loin, la Force, personnifiée par « une femme hommasse »¹⁷ tenant un château miniaturisé, trônait au milieu de la Patience, de la Persévérance et de la Confiance. La Chasteté, la Miséricorde et la Modestie étaient les qualités exigées par la Tempérance. Posées sur les corniches des mêmes théâtres, des statues des ancêtres de la ville, dont les faits et la réputation illustraient les vertus mises en scène, se prêtaient à la comparaison héroïque avec le jeune prince Philippe. La statue du comte Arnoulf couronnait le théâtre de la Prudence ; celles de Baudouin à la Hache et de Charles le Bon, celui de la Justice ; Robert de Jérusalem incarnait, par ses exploits en Terre Sainte, l'idée de la Force et Baudouin le Preux, par sa bonté, celle de la Tempérance. Malgré la volonté de faire à l'antique, les thèmes traditionnels prévalaient donc toujours. Le passage d'un langage à l'autre ne s'était pas encore pleinement réalisé.

Dix ans plus tard, Philippe II retourna définitivement en Espagne tandis que les tensions politiques et religieuses opposant les protestants et les catholiques fidèles à la couronne ne faisaient que croître. En 1566, la Flandre fut victime d'une vague iconoclaste. Après avoir subi les répressions du duc d'Albe, le pays fut secoué par la « Furie d'Anvers » au cours de laquelle les soldats espagnols mirent la Métropole à sac. Le 8 novembre 1576, les provinces du

¹⁶ W. VLERICK, *De Maagd van Gent*, Gand, s.d., pp. 8-9.

¹⁷ *Le très heureux voyage...*, op. cit., p. 71.

Nord et du Sud signèrent la Pacification de Gand et scellèrent l'union sacrée pour chasser les troupes de Philippe II, alors que la ville venait de se proclamer « République Calviniste ». Face aux positions extrémistes de certains « républicains », les États de Flandre, réunis à Gand le 28 novembre 1577, décidèrent de faire appel à Guillaume d'Orange afin qu'il rétablisse le calme et la paix entre catholiques et réformés¹⁸. La scénographie de l'entrée fut confiée au peintre et poète Lucas de Heere en collaboration avec son frère, l'architecte et sculpteur Jan Schoorman¹⁹. Le même De Heere dut rédiger le livret commémoratif dont nous possédons encore la version flamande²⁰.

Venant d'Anvers, Guillaume d'Orange, Jean de Nassau et une garde formée de 170 Anversois, furent accueillis à la porte Saint-Georges le soir du 29 décembre par la nouvelle magistrature gantoise. Escortés de 600 fantassins et devancés par 54 apprentis, ils parcoururent les mêmes rues et places que Philippe II et sa suite, 28 ans plus tôt, salués par le son éclatant des trompettes et coups de canon. En ces périodes de troubles, les festivités furent modestes. Était-ce un honneur réservé aux souverains ? L'arc de triomphe ne figurait pas parmi les décors ; le parcours, éclairé de 54 brûlots offerts par les gildes auxquelles la république avait rendu les anciens privilèges²¹, ne comprenait que trois théâtres. En l'absence de sources iconographiques²², seules les descriptions nous renseignent sur les pantomimes. Les sujets des tableaux s'étaient écartés du répertoire traditionnel des entrées. Inspirés des pièces des rhétoriciens, ils étaient de caractère allégorique et nécessitaient des poèmes explicatifs récités par des personnages au devant des scènes. Sur le premier échafaud, Judas Macchabée, qui « representeerde zijne excellentie »²³, y défendait la Patrie, encouragé par les allégories de la Liberté et de l'Amour Patriotique. Les Trois États, la Bonne Volonté et le Courage l'aidaient à combattre la Violence, le Pillage et le Meurtre, personnages vêtus en soldats espagnols — allusion à la Furie d'Anvers — ainsi que la Traîtrise et l'Inquisition, toutes deux en fuite²⁴. Sur la toile de fond, la Grâce Divine, symbolisée par une main sortant des nuages et tenant un roseau, protégeait le héros. Aux extrémités de la

¹⁸ B. DE JONGHE, *Gendsche Geschiedenissen ofte Kronijcke van de Beroerten en Kettereye sedert het Jaer 1566 tot het Jaer 1585*, T. I, 1746, p. 309.

¹⁹ E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 211.

²⁰ LUCAS DE HEERE, *Beschrijvinghe van hetgene dat vertoocht wierdt ten incompste van d'Excellentie de princen van Orangien, binnen der stede van Ghendt den XXIX decembris, Anno MDLXXVII*, gedrukt int jaer ons Heeren 1578. Réimprimé par la Maetschappij der Vlaemsche Bibliophilen, série II, IV, Gand, 1852.

²¹ En 1540 Charles Quint instaura la « Concession Caroline » par laquelle il supprima les anciens privilèges afin de renforcer ses pouvoirs sur les autorités provinciales des Pays-Bas.

²² John Lothrop Motley affirme dans son ouvrage, *The Rise of Dutch Republic*, T. III, Amsterdam, 1958, p. 244, s'être servi d'un exemplaire illustré appartenant à la collection Duncan de la Bibliothèque Royale de La Haye. Le catalogue de la collection Knuttel nr. 325 et 326, ne renseigne rien de pareil. Il semble que la Bibliothèque ne possède pas — ou ne possède plus — cet ouvrage illustré. Voir : *Bibliotheca Belgica*, T. III, Bruxelles, 1964, p. 240.

²³ L. DE HEERE, *Beschrijvinghe...*, *op. cit.*, 1852, p. 13.

²⁴ Nous ignorons si les figurants portaient les attributs de leurs fonctions. Il est probable qu'ils ne portaient que des écharpes avec les inscriptions permettant de les identifier.

scène, l'Histoire et la Rhétorique exposaient combien les victoires d'Orange étaient semblables à celles qu'avaient réalisées en son temps Judas Macchabée sur ses ennemis et justifiaient de la sorte la politique du Taciturne. Aussi n'avait-on pas hésité à confondre les deux personnages. Le second théâtre contenait des tableaux tout aussi élogieux, qui représentaient symboliquement la « mission » dont avait été chargé le prince par les États de Flandre. D'un côté, la Paix gantoise, ceinte d'une écharpe aux couleurs de la maison d'Orange (orange, bleu et blanc) la liant à la Foi Catholique et la Foi protestante, forgeait sur l'enclume de la Force, avec le marteau de la Confiance, une chaîne à laquelle pendaient les armoiries des Dix-Sept Provinces. Elle était entourée de la Foi, la Vérité, la Tempérance, la Discretion et la Concorde, alors qu'à ses pieds, la Discorde, déguisée en duc d'Albe, dévorait son cœur ensanglanté. De l'autre côté, le Taciturne, présenté comme le Protecteur de la Patrie, arborait l'épée par laquelle il avait combattu la Mort, l'Incendie et le Viol (gisant à terre), aidé par la Sagesse, la Force, l'Amour, la Bonne Volonté, la Concorde et l'Accord Conclu. Au devant du théâtre, deux « pucelles triomphantes », appelées Rhétorique et munies de torches nommées « Ardent Désir de paix »²⁵, louaient les qualités d'Orange. Le dernier échafaud était réservé à la Pucelle de Gand qui offrait au prince son cœur gravé au nom de *Sinceritas*, tandis que se tenaient autour d'elle la Justice, le Bon Gouvernement et les personnifications féminines de l'Amour, de la Fidélité, de la Persévérance et de la Force, toutes mises « à la disposition du souverain »²⁶. Le plateau était flanqué de deux estrades sur lesquelles figuraient 54 jeunes filles vêtues aux couleurs du Taciturne qui brandissaient les bannières des corporations. Au fond de la scène s'élevait un obélisque décoré aux armes anciennes et nouvelles des États de Flandre, en symbole de l'éternelle alliance. On avait ainsi évoqué le passé, le présent et l'avenir.

Au mois de septembre 1581, Lucas De Heere apprenait qu'il avait à organiser la réception et l'inauguration comtale du duc d'Anjou, auquel le prince d'Orange avait demandé son appui en échange de la souveraineté des Pays-Bas²⁷. Les cérémonies, prévues pour le 30 avril, furent différées de quatre

²⁵ L. DE HEERE, *Beschrijvinghe...*, *op. cit.*, 1852, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁷ E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, p. 212. De Heere rédigea également les livrets commémoratifs en français et flamand : LUCAS DE HEERE, *L'Entrée Magnifique de Monseigneur François, filz de France, frère unique du Roy, par la grâce de Dieu Duc de Lothier, de Brabant, d'Anjou et d'Alençon, de Berry, etc., Comte de Flandre, etc., faicte en sa metropolitaine et fameuse ville de Gand, le XX d'aoust, anno 1582*, Gand, chez Corneille de Rekenare, 1582. Réimprimé chez C. Annoot-Brackman, Gand, 1841.

LUCAS DE HEERE, *De Eerlijke Incomste van onsen ghenadigden en gheduchten Heeren, mijn Heere Fransoys van Franckrijk, de conings eenighe broeder bij Gods ghenade, Hertoghe van Lotherie, Brabant, van Anjou, Alenchon, Berry, etc., Grave van Vlaenderen, etc., in syne vermaerde hoofstadt van Ghendt, de xxste Augusti, MDLXXXII*, C. de Rekenare, 1582.

De Heere réalisa encore un manuscrit enluminé de dix dessins à la plume rehaussés à l'aquarelle, actuellement conservé au cabinet des estampes du Musée de Dahlem à Berlin. L. DE HEERE, *L'Entrée Magnifique de Monseigneur François, filz de France, frere unique du Roy, par la grace de Dieu Duc de Lothier, de Brabant, d'Anjou, d'Alençon, etc., Comte de Flandre etc., faicte en sa très renommée ville de Gand, le xxme d'Aougt, 1582*. — MS 78D6.

mois : le duc ferait son Entrée le 20 août et serait inauguré le lendemain comte de Flandre par les députés des Quatre États²⁸, ce qui laissait largement le temps à l'artiste de régler les festivités dans le moindre détail.

Sans égaler les fastes de l'entrée du prince Philippe, celle de François de Valois fut digne d'un frère d'Henri III : vingt-quatre enseignes bourgeois attendirent le prince à la nouvelle porte d'Anvers (qui précède la porte Saint-Georges) rebaptisée « porte française » en son honneur²⁹ ; à la seconde porte, un quatuor chanta un intermezzo pour celui qui « rendra la Pucelle heureuse »³⁰. Il fut ensuite mené en cortège sous un « poisle d'or », privilège réservé aux souverains régnants et dont la pratique semble s'être d'abord répandue en France³¹, jusqu'à la Cour des princes. Le long du parcours, deux rangées de 650 jeunes filles assises derrière de hauts pilastres, formaient, comme en 1549, une haie d'honneur continue. Les décors étaient composés de cinq théâtres et un arc de triomphe dont les frontons à volutes et cartouches spectaculaires en guise de couronnement, les vases et candélabres en guise d'acrotères, les cascades de lourdes guirlandes de fleurs, feuilles et fruits, les masquarons, les putti, les termes, etc., rappelaient le style maniériste de Cornélis Floris et Hans Vredeman de Vries. Ce dernier avait par ailleurs projeté des décors de fêtes dont De Heere aurait pu s'inspirer³². Mais alors que l'artiste anversois avait réduit les ornements au langage architectural au point de donner à ses décors un caractère « martial »³³, De Heere, visant la fantaisie et l'anecdote, leur avait préservé leur aspect naturaliste.

Des scènes allégoriques semblables à celles qui furent réalisées pour le prince d'Orange saluaient le duc d'Anjou comme celui qui délivrait la Flandre du pouvoir espagnol. Sur les échafauds, la Pucelle de Gand, entourée de la Constance, de la Religion (réformée), de l'Amour, de la Force et de la République et Flandrine, suivie de l'Espoir, de la Concorde et de représentants des Quatre États, l'exhortaient à « les délivrer de la tyrannie insupportable des Hespä-

²⁸ Reçu par la République Calviniste, il était évident que le prince ne prêterait pas serment à la cathédrale Saint-Bavon et à l'abbaye Saint-Pierre, comme le voulait la coutume.

²⁹ L. DE HEERE, *L'Entrée Magnifique...*, op. cit., 1841, p. 4.

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ Dès le XV^e siècle, le dais fut un privilège accordé aux souverains dans les entrées françaises. Voir : J. CHARTOU, *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1551)*, Paris, 1928, p. 11. Il fut également utilisé pour la *Joyeuse Entrée du duc d'Anjou à Anvers*. Aux Pays-Bas, il sera réservé aux seuls souverains régnants et non aux gouverneurs. Voir : H.G. EVERS, *De weg gevolgd door de Blijde Inkomsten langs de straten van Antwerpen*, in *Versieringen bij Blijde Inkomsten gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16e en de 17e eeuw*, de I. VON ROEDER-BAUMBACH, Amsterdam, 1943, pp. 125-126.

³² Vredeman de Vries réalisa notamment les projets des décors de la *Joyeuse Entrée d'Anne d'Autriche à Anvers en 1570* et, en collaboration avec Peter Leys, ceux de la réception du duc d'Anjou en 1582. Voir : H.M.C. PURKIS, *Introduction*, in *La Magnifique Entrée de François d'Anjou en sa ville d'Anvers* (fac-similé avec introduction), Amsterdam, 1973, p. 34.

³³ Le mot est de J. JACQUOT dans *Panorama des fêtes et Cérémonies du Règne*, in *Les Fêtes de la Renaissance. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, T. II, Paris, 1960, p. 16.

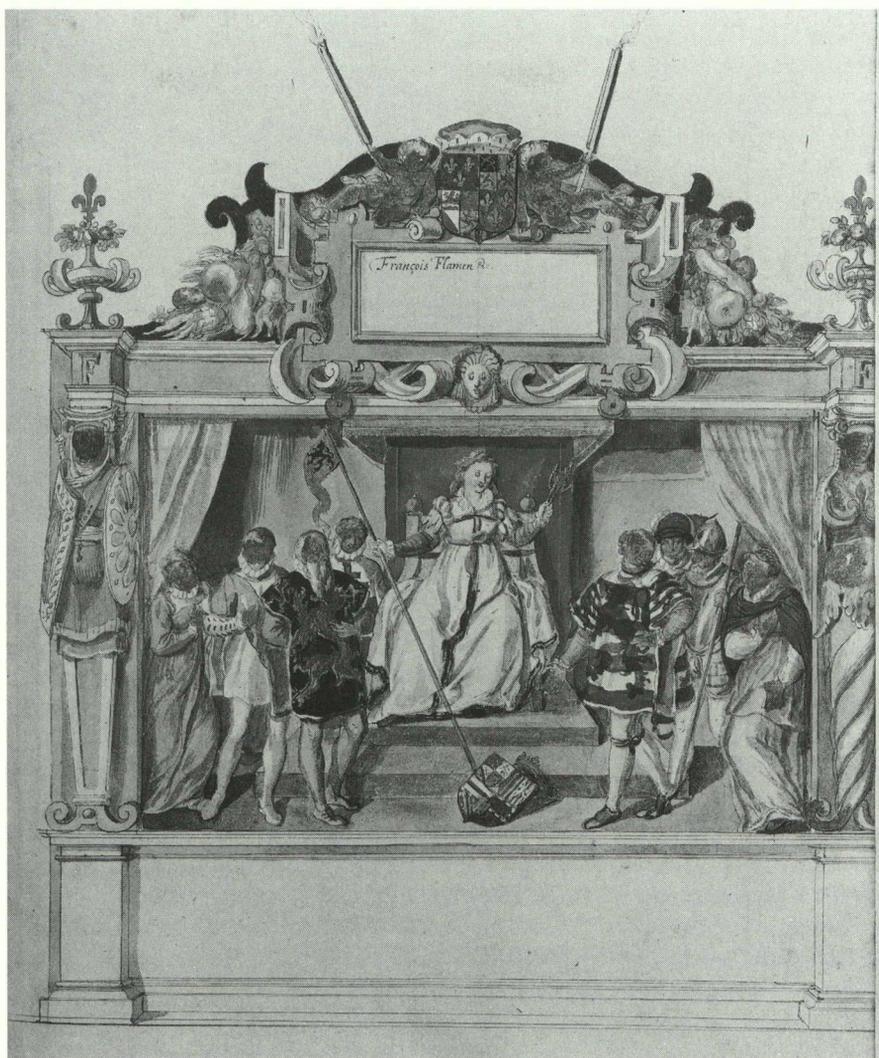


Fig. 3. Lucas De Heere, Théâtre pour la *Joyeuse Entrée du duc d'Anjou à Gand en 1582*. Encre et aquarelle, 28 × 41 cm. Dahlem, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Cabinet des Estampes, Hs. 78D6. (cliché du musée)

gnols»³⁴. Dans les trois autres théâtres, des tableaux historiques montraient respectivement le prince réconciliant des soldats catholiques et protestants — allusion à la « Paix de Monsieur » qu'Anjou avait négociée en France, six ans auparavant³⁵ — ; Gédéon appelé par la Providence Divine à devenir le Sou-

³⁴ L. DE HEERE, *L'Entrée Magnifique...*, *op. cit.*, 1841, p. 13.

³⁵ La « Paix de Monsieur » fut conclue en 1576. Elle réconcilia — provisoirement — catholiques et Huguenots, et permit à ces derniers d'obtenir un certain nombre de concessions.

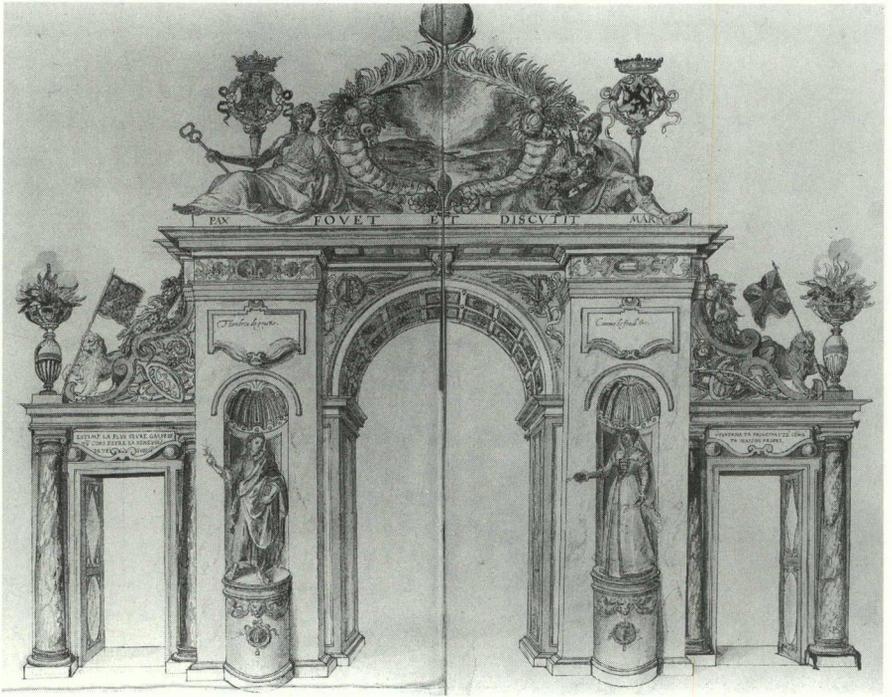


Fig. 4. Lucas De Heere, Arc de triomphe pour la Joyeuse Entrée du duc d'Anjou à Gand en 1582. Encre et aquarelle, 56 × 41 cm. Dahlem, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Cabinet des Estampes, Hs. 78D6. (cliché du musée)

verain d'Israël et Constantin délivrant Rome de la tyrannie de Maxence. Leur originalité résidait moins dans le choix des sujets que dans leur mise en scène. La majeure partie des épisodes était non plus mimée par des acteurs mais représentée sur la toile de fond. Ainsi, derrière les figurants de la « Paix de Monsieur », avait-on peint le champ de bataille et l'allégorie de la Paix. La vocation de Gédéon n'avait d'intérêt pour l'événement fêté que dans la mesure où le héros chassa lui aussi les ennemis de son pays, épisode représenté à l'arrière-plan. Quant à la victoire de Constantin sur Maxence, elle était entièrement peinte sur toile et commentée par l'Histoire qui rapportait le sujet à l'actualité. Ce passage progressif d'un art de figuration à celui de représentation s'illustre mieux encore au niveau de l'arc de triomphe. On avait pris conscience de l'incohérence que présentait le fait d'enfermer les pantomimes dans la structure antiquisante des arcs. L'édifice était cette fois agrémenté de tableaux peints, mais des orateurs, juchés sur des socles à la manière de statues, interpellaient encore le souverain. L'élimination des scènes mimées avait entraîné l'élaboration d'un système allégorique subtil dans lequel chaque élément décoratif avait sa signification : des trophées d'armes, des palmes de la victoire et des couronnes de laurier soulignaient la fonction première de l'arc. Dans le couronnement,

l'emblème d'Anjou (le soleil), encadré par des cornes d'abondance et des palmes, était surmonté d'un globe terrestre « pour signifier que l'immortalité suit après la vertu laquelle chasse le mal et nourrit le bien »³⁶; il était flanqué des statues de la Paix, munie du caducée de Mercure, et de la Guerre, personnifiée par le dieu Mars, « pour monstrier que son Alteze déchasse la guerre et avance la paix »³⁷. De l'autre côté, jouant toujours sur l'imagerie princière, une « platte peinture » figurait « Phébus à la face dorée » qu'implorait un couple à genoux alors que Mars fuyait, emmenant une femme blessée, « pour dénoter la cruauté de la guerre »³⁸. Dans le même ordre d'idées, la fontaine figurait un obélisque monumental couronné du soleil ducal. L'eau et le vin y coulaient à flots, en hommage à la générosité d'Anjou mais aussi en promesse d'une prospérité nouvelle.

La politique d'alliance du prince d'Orange avec la maison de France ne fut qu'un beau songe. Après le coup d'état manqué de François de Valois à Anvers³⁹, le Taciturne alla s'installer à Delft où il sera assassiné un an plus tard. Entretemps, Alexandre Farnèse, envoyé par l'Espagne afin de rallier les provinces à sa cause, ne cessa de remporter de nouveaux succès. Après Hulst, le Sas de Gand, Alost, Ypres et Bruges, la république gantoise, épuisée et sans ressources, abdiqua et, le 17 septembre 1584, Gand fut à nouveau sous l'obédience officielle du roi Philippe II⁴⁰. Voulant témoigner de leurs bonnes intentions vis-à-vis de la couronne espagnole dont ils avaient nié l'autorité pendant plus de huit ans, les magistrats de la ville avaient décidé de recevoir Alexandre Farnèse en grande pompe. Les travaux artistiques furent dirigés par Lieven van der Schelden, à qui on avait également demandé de réaliser un manuscrit enluminé de l'entrée destiné à être offert au prince et dont nous possédons encore aujourd'hui les illustrations accompagnées de certains textes⁴¹. Le prince serait accueilli en vainqueur, conformément au Triomphe romain dont l'influence devint tout à fait prépondérante. Fin octobre, tous les décors étaient montés dans les rues de la cité. Le parcours passait cette fois de la porte Saint-Georges, par la « Korte Steendam », l'Église Saint-Jacques, le Marché du Beffroi, rue de la Madeleine et Mont de la Calandre, à la Cour Saint-Bavon où logerait Farnèse⁴². De la porte au Beffroi, les rues étaient bordées de porti-

³⁶ L. DE HEERE, *L'Entrée Magnifique...*, op. cit., 1841, p. 18.

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁸ *Ibid.*, p. 20.

³⁹ Le 17 janvier 1583, le duc d'Anjou tenta de s'emparer de la ville d'Anvers pour le compte de la France.

⁴⁰ V. FRIS, *Histoire de Gand depuis les origines jusqu'en 1913*, Gand, 1930, p. 224.

⁴¹ Le manuscrit était enluminé de 25 aquarelles. Actuellement, les archives de la ville de Gand en possèdent 18 : S.A.G., *Atlas Goetghebuere*, L. 125, nr. 19 à 29, 31 à 33, 35, 36, 39 à 43. Dans les chemises protégeant les aquarelles nr. 19, 24, 27, 28, 33, 36 et 41 ont été glissés certains feuillets du texte appartenant au manuscrit. Les sept autres aquarelles font partie des collections du Musée archéologique de la Byloke. Nr. inv. 586 à 591, 635 et 637.

⁴² *Memorieboek der stad Ghent, van 't jaer 1301 tot 1796*, T. II, pp. 96-97.

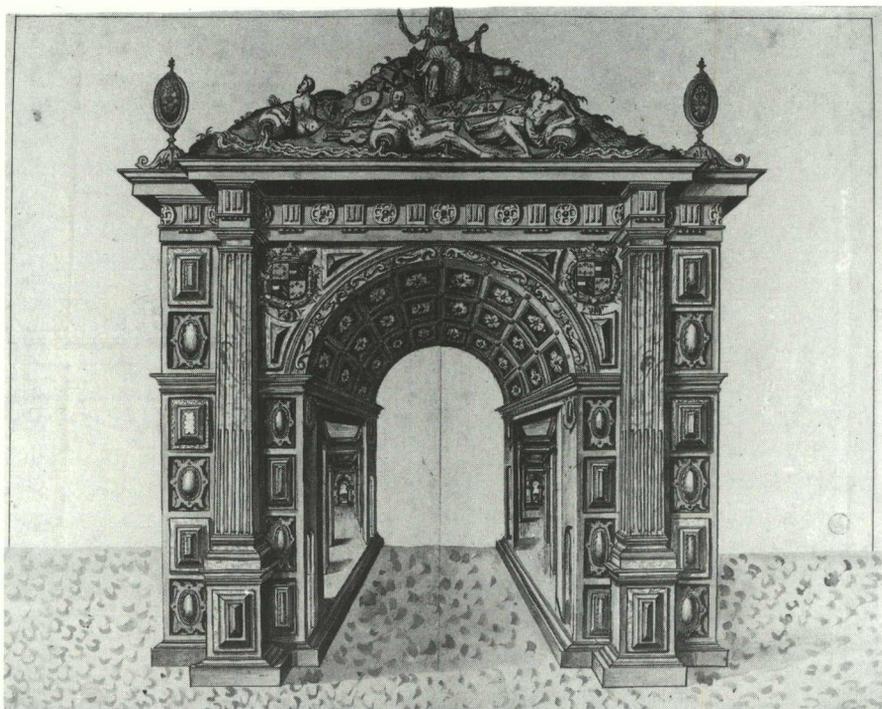


Fig. 5. Lieven Van der Schelden, Arc de triomphe pour la *Joyeuse Entrée* du prince Alexandre Farnèse à Gand en 1584 (face antérieure). Encre et aquarelle, 50 × 40,5 cm. Gand, S.A.G., Atlas Goetghebuer, L. 125, n° 24. (cliché S.A.G.)

ques continus auxquels étaient pendues des lourdes tentures aux initiales de Farnèse, de Philippe II ou aux armes de l'ordre de la Toison d'or. Plus loin, 54 pucelles assises, comme de coutume, derrière des piliers en gaine, arboraient les écussons des corporations gantoises dont Farnèse avait provisoirement maintenu les privilèges⁴³. Des statues fluviales, «haultes de XII pieds»⁴⁴, allongées sur des parterres d'herbes et appuyées sur des urnes, comme leur modèle antique, garnissaient les ponts traversant la Liève et l'Escaut. Sur les eaux de la Lys, Neptune, muni de son trident, chevauchait un monstre marin, tandis qu'y naviguait un bateau battant pavillon espagnol et flamand. Cinq théâtres, deux arcs de triomphe et deux obélisques exaltaient la victoire de Farnèse. Enfin une vaste fontaine, dressée devant la Cour Saint-Bavon, s'appêtait à abreuver la population d'eau et de vin.

Van der Schelden n'avait pas l'imagination décorative de De Heere. Ses architectures étaient alourdies de motifs puisés dans le répertoire ornemental déjà éprouvé de Hans Vredeman de Vries. Des cartouches aux enroulements ramassés ornaient les piliers; des panneaux de bois découpés et ponctués de

⁴³ V. FRIS, *loc. cit.*

⁴⁴ Voir feuillet compris dans la chemise nr. 41, L. 125. S.A.G., *Atlas Goetghebuer*.

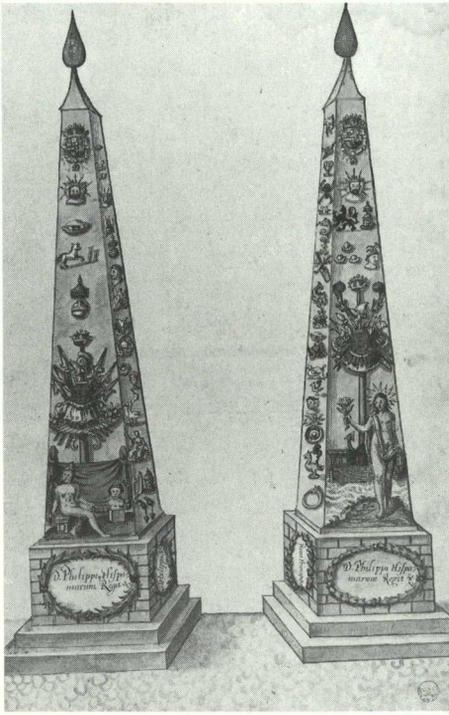


Fig. 6.
Lieven Van der Schelden, Obélisques pour la Joyeuse Entrée du prince Alexandre Farnèse à Gand en 1584 (faces antérieures). Encre et aquarelle, 37,5 × 27,5 cm. Gand, S.A.G., Atlas Goetghebuer, L. 125, n° 29. (cliché S.A.G.)

clous, des bossages à anglets et cabochons envahissaient les parois des arcs et échafauds. Des frontons sévères et pesants avaient effacé le souvenir des légères constructions de 1582. Certains décors ne manquaient pourtant pas de fantaisie. Ainsi la fontaine, encadrée de cet étrange portique orné de l'effigie de la Pucelle de la ville présentée en médaillon. Le médaillon formait la base d'un candélabre à huit branches réparties sur deux étages. Ou encore l'un des arcs de triomphe entièrement couvert de pierreries aux couleurs diverses et dont la face interne des piliers abritait une perspective ouvrant sur un vaste paysage. L'illusion devait être d'autant plus remarquable que le cortège, passant sous l'arc, devait être isolé du milieu urbain et pris dans un espace scénographique clos.

Le ton de l'entrée était celui de la soumission à Farnèse et, à travers lui, à la couronne espagnole. Sur les échafauds, les tableaux vivants célébraient le courage de l'homme de guerre et imploraient son pardon. Sur le premier d'entre eux figurait la Pucelle de la ville, entourée des personnifications de la Flandre et d'autres villes de la province rendues à l'Espagne, se prosternant devant Farnèse qui, par le biais d'une doublure, apparaissait sur scène. Dans le second théâtre, trois jeunes filles semblaient préparer une boisson à partir d'une substance solide, sous l'œil protecteur de la Charité. Sujet emblématique, il était complété d'un poème : *le fort caillou sur le dur l'on ne brise / Mais le posant sur le coussinet mol / Frappant hardiment, il rompra le dol / Voyla*

qui meult ce prince Haulte / Qui se perdre dans ses dures furis / Par la douceur doit les mettre à mépris⁴⁵. La ville exhortait donc le prince à modérer ses « furis » et à user de clémence (symbolisée par la Charité). Le message s'exprimait autant par la parole et le texte que par l'image, différence fondamentale avec les pantomimes du début du siècle. Le troisième tableau présentait la Piété et la Justice qui rappelaient que l'équité était nécessaire à la Paix, celle-ci étant représentée dans le couronnement par une statue munie de la palme et la corne d'abondance. Au quatrième théâtre, la Pucelle de Gand, assise sur une chaise curule, devait sans doute, elle aussi, inviter Farnèse à pardonner à la ville rebelle. Dans le couronnement, deux tableaux peints évoquaient, l'un, la victoire et la gloire par Zéphyr, emblème de la Fortune⁴⁶, qui par son souffle vital offrait des ailes et des fleurs à Pégase, le cheval avec lequel Bellérophon vainquit ses ennemis ; l'autre, la restauration de l'autorité royale en Flandre, symbolisée par le Phénix ressuscité de ses cendres et accueilli par d'autres oiseaux⁴⁷. Sur le dernier échafaud, deux fillettes, assises sur des chaises curules, encadraient un portrait gigantesque de Farnèse vêtu en chevalier de l'ordre de la Toison d'or. Le prince y était comparé aux héros romains représentés en médaillon sur la toile de fond.

L'arc de triomphe réalisé pour Anjou en 1582 avait également été réutilisé, adaptant bien sûr le style à l'ensemble des décors⁴⁸. L'édifice servait de support à de nombreux emblèmes et allégories, créés à partir des sources les plus ésotériques. Si l'entrée était supposée être l'apanage de la ville entière, son langage s'adressait plus que jamais à un cercle restreint se flattant d'avoir inventé son propre mode de communication, hors de portée du profane, mais qui reflétait la haute estime que Gand portait à Farnèse. Des orateurs devaient encore se poster au devant de l'arc. Le couronnement de la face antérieure avait pour sujet la Clémence souveraine tempérant les arts de la guerre et portant la Paix à la Flandre, représentée par le Temple de Janus surmonté de l'épée croisant la lance, du globe terrestre et de la balance, deux attributs de la Justice, tandis qu'à l'arrière-plan se profilaient toits et clochers. Dans le fronton de la face postérieure, la concorde épargnait la guerre (symbolisée par des trophées d'armes qui jonchaient le sol) aux villes flamandes évoquées au loin. Deux obélisques flanquaient l'édifice, suivant une disposition déjà apparue à la réception d'Anjou à Anvers⁴⁹. Exemple unique pour les *Joyeuses Entrées* des Pays-Bas, les obélisques gantois étaient recouverts d'hiéroglyphes à l'instar de leur prototype antique. D'après l'étude de W. Waterschoot, le modèle en était l'obélisque qui apparaissait à la fin des ouvrages de l'humaniste Jan Van der

⁴⁵ Voir feuillet compris dans la chemise nr. 33, L. 125. S.A.G., *Atlas Goetghebuër*.

⁴⁶ Les fleurs sont l'attribut de Zéphyr. Voir : G. DE TERVARENT, *Attributs et Symboles dans l'art profane, 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 1958, pp. 191 et 358.

⁴⁷ Voir feuillet compris dans la chemise nr. 28, L. 125. S.A.G., *Atlas Goetghebuër*. Le phénix, d'après Valériano, symbolise l'éternité et la résurrection. Voir : G. DE TERVARENT, *op. cit.*, p. 214.

⁴⁸ B. DE JONGHE, *op. cit.*, T. II, Gand, 1746, p. 455.

⁴⁹ Voir H.M.C. PURKIS, *op. cit.*, pl. 16.

Noort. Quant aux hiéroglyphes, qui vantaient les victoires de Farnèse au nom du bon roi Philippe II (sic), on les avait composés en s'inspirant des ouvrages de Valériano, d'Alciat et du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna⁵⁰. L'ensemble — l'arc et les obélisques — marquait l'apothéose du triomphe à l'antique célébré à Gand.

Tous ces efforts déployés furent pourtant inutiles, le prince ne vint pas et la ville, lasse d'attendre, finit par démonter les décors le 11 décembre de la même année. Certains d'entre eux, préservés de la démolition, furent placés dans les églises, avant de disparaître à leur tour⁵¹.

L'analyse des décors gantois de la Renaissance montre combien le triomphe à l'antique fut interprété chez nous de façon originale. À côté des arcs et obélisques, les pantomimes continuèrent à visualiser de manière souvent éloquente les espoirs que la ville nourrissait envers ses souverains. L'importance de l'image alla néanmoins croissant, exigée par un programme iconographique toujours plus complexe. Quant à l'aspect stylistique des architectures, seul Van de Velde avait réussi à créer un art vraiment personnel et monumental, sans se laisser impressionner par l'ingéniosité inventive des maniéristes anversoïis.

⁵⁰ W. WATERSCHOOT, *Hieroglyphica te Gent in 1584*, in *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, Gand, 1978, pp. 47 à 85.

⁵¹ J. VAN DE VIVERE, *Chronijcke van Gent*, Gand, 1885, p. 377. Les arcs de triomphe furent placés dans l'église Saint-Nicolas et Saint-Jacques et les obélisques dans l'église Saint-Michel. Leur transfert est confirmé par les comptes de la ville. Ceux-ci sont reproduits dans E. DE BUSSCHER, *op. cit.*, pp. 61-62.

Y A-T-IL UNE «CRISE DE LA REPRÉSENTATION» DANS LA PEINTURE CLASSIQUE ?

TH. LENAIN

*Les mots et les concepts ne doivent jamais se substituer à
une confrontation permanente avec le passé.*

Randolf STARN

L'imaginaire philosophique contemporain aime les crises, les fractures et les effondrements. Cet amour, où le goût romantique des belles ruines paraît quelquefois revivre sous une autre forme, s'affirme avec une faveur toute particulière dans l'horizon des pensées de la déconstruction. Bien sûr, il serait absurde de n'y voir qu'une simple affaire de goût. L'herméneutique déconstructive pense la « crise » en général comme un concept fondamental dont elle ne cesse d'explorer les possibilités dans les domaines les plus divers et jusqu'aux limites sans cesse reculées du champ interprétatif. Comme tel, le concept de crise n'a certes pas épuisé ses ressources¹. Mais il est aussi des cas où il se développe surtout par enthousiasme pour la beauté de l'idéal déconstructif. Sous prétexte de vocation critique, il régresse alors au rang d'un jugement de goût qui s'ignore, perd son tranchant herméneutique et vient glisser sur la surface des objets qu'il prétend assimiler.

¹ En 1976, la revue *Communications* avait consacré son vingt-cinquième numéro à *La notion de crise*. Pour les auteurs qui y avaient participé (et parmi lesquels comptaient R. Starn, E. Le Roy Ladurie, R. Thom et E. Morin), il était en effet apparu urgent d'entamer un réexamen critique approfondi de ce concept très ancien et donc très chargé, afin d'en préciser les usages dans les différents secteurs des sciences humaines.

L'idée d'une crise de la représentation dans l'art classique

Considérons un texte de Louis Marin sur l'imaginaire classique de la représentation : exemple parfait d'une étude inspirée par l'idéal déconstructif, florilège excellent de ses concepts et gestes caractéristiques². Sur la base d'une analyse sémiologique de deux tableaux, il nous y est parlé d'une crise de la représentation *comme telle* dans la peinture des XVI^e et XVII^e siècles – non pas d'une crise de tel aspect ou condition particulière de la représentation picturale, mais bien de cette représentation elle-même, considérée au niveau de ses « conditions de possibilité ». Une telle crise serait donc proprement constitutive de l'« épistémè » classique, celle-ci pouvant être définie comme un imaginaire lié au principe de représentation comme à son fondement même et à son mode opératoire spécifique.

Or, j'entends démontrer non seulement qu'une telle crise ne se présente pas dans la peinture classique, mais encore qu'en vertu de la structure même du principe de représentation, tel qu'il est symboliquement investi dans la culture prémoderne, elle ne le peut absolument pas en droit. Ni son fait ni sa possibilité ne se présentent dans l'horizon de l'art classique.

À l'appui de sa thèse, Louis Martin met en œuvre des concepts de pointe qui lui permettent une mise en évidence poussée et cohérente de certains aspects du fonctionnement de l'image dans la peinture classique. Sans aucunement vouloir mettre en cause ces qualités de cohérence et de richesse conceptuelle, je voudrais toutefois montrer que le propos de Marin s'avère dépourvu de la consistance référentielle à laquelle il prétend. Tout se passe comme si, dans l'opération d'un malentendu très articulé, diverses fonctions de l'image classique n'étaient indiquées que pour se voir aussitôt détournées, intégrées dans un schéma global qui pervertit lourdement leur statut réel. Sous couvert d'une réelle rigueur technique et d'une profondeur d'interprétation incontestable, et comme s'ils s'excitaient mutuellement au sein de ce schéma, les concepts de la sémiologie et de l'herméneutique déconstructive se livrent ici à une étonnante prolifération – laquelle s'exerce au profit du bénéficiaire numéro un des vices de méthode en histoire, j'ai nommé l'anachronisme. Car le but secret de toutes ces distorsions interprétatives qui s'enchaînent et s'articulent les unes sur les autres consiste en effet à projeter de force, dans le champ de la peinture classique au sens large, les éléments d'une situation historico-culturelle toute différente : la nôtre, celle de la modernité avancée. Il apparaît cependant qu'en raison de ses qualités intrinsèques, le texte mérite d'être lu comme une sorte de fiction hautement signifiante, dont la critique permet, *a contrario*, une compréhension renouvelée de l'imaginaire classique.

² *Les mots et les choses dans la peinture*, in : *AHAA*, n° 6, 1984, pp. 69 à 86. Le texte étant assez court, les citations sont présentées sans numéro de page. C'est volontairement que je m'en tiendrai à ce seul article : outre qu'il me semble d'une valeur exemplative particulière, une telle limitation garantit la possibilité, précisément visée ici, d'une analyse « microscopique » de l'argumentation. Le lecteur désireux d'apprécier les ancrages méthodologiques et les riches développements des thèses de Louis Marin sur la sémiologie de la peinture classique consultera en particulier *Pour une sémiologie picturale. Écritures, Peintures*, Klincksieck, Paris, 1971.

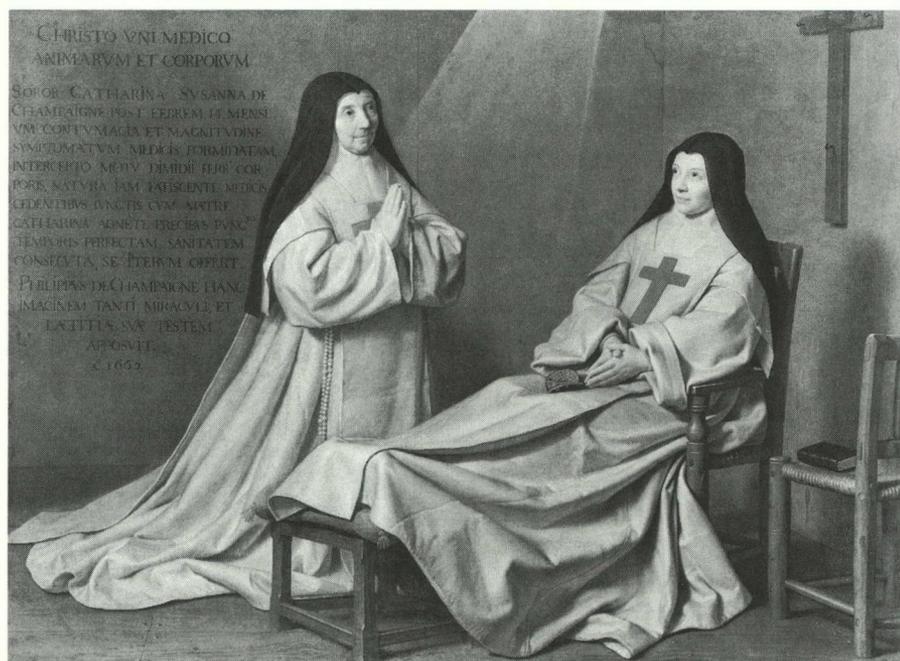


Fig. 1. Philippe de Champaigne, *Ex-voto* (1662), Paris, Louvre. (cliché des Musées Nationaux)

La crise: tératologie intrinsèque et auto-transgression du dispositif de représentation

L'argumentation de Louis Marin repose sur une lecture iconologico-sémiologique de deux tableaux très différents choisis, dans l'histoire de la peinture-représentation, à des époques et dans des contextes fort éloignés: l'*Ex-voto* de Philippe de Champaigne (fig. 1) et une *Annonciation* de Carlo Crivelli (fig. 2).

Selon l'auteur, le premier de ces deux exemples serait particulièrement révélateur de la crise transcendante de la représentation elle-même. Marin se propose d'y étudier les mécanismes les plus fondamentaux du rapport entre *signes écrits* et *choses représentées* dans le tableau³. La crise se manifesterait en l'occurrence au croisement de deux «subversions» distinctes et complémentaires. D'une part, elle procéderait de «l'introduction d'un élément *hétéro-*

³ Les choses représentées, c'est la scène de l'exaucement d'une prière pour la guérison d'une religieuse malade (qui n'est autre que la fille du peintre) suite aux prières d'une autre religieuse: l'une allongée, l'autre agenouillée, toutes deux mains jointes regardant avec un sourire serein vers le haut, d'où tombe un rayon de lumière surnaturelle. Le texte, c'est l'ex-voto rédigé par le grand Arnould, rendant grâce au Christ du miracle accompli et lui dédiant le tableau, signé et daté juste en dessous.



Fig. 2. Carlo Crivelli, *Annonciation avec saint Emidius* (1484), détail, Londres, National Gallery. (cliché National Gallery)

gène dans le tableau, relevant d'une autre substance sémiotique, les mots écrits lisibles et lus dans l'image (...). D'autre part, elle serait aussi provoquée « par la découverte, dans la représentation, d'un *comble* de la représentation, de son excès interne, d'un affolement de son fonctionnement et d'une hypertrophie de sa fonction ». Ainsi adviendrait une « subversion réciproque de l'écriture et de la représentation ».

Marin affirme que ces deux éléments conjugués (irruption d'une altérité grammatologique et affolement tératologique du dispositif représentationnel lui-même), « manifestent (...) le retour d'un reste, d'un excès que le dispositif de la représentation ne cesserait de tenter de maîtriser ou de contrôler ». Sous la rubrique d'un tel « reste » s'inscrivent, pêle-mêle, les éléments suivants : « transcendance des forces, altérité du désir, forces du religieux et du sacré, désir d'absolu, présence d'une indéfinité, irruption d'une violence de mort que la réflexion philosophique contemporaine assignera au sublime, au post-modernisme, etc. ». Soumises à l'insistance du « reste », les règles et lois opératoires de la représentation classique s'avèreraient par conséquent « inséparables de leur dérèglement, de leur transgression », fonctions négatives qui tireraient en quelque sorte l'image classique vers son lointain futur.

Sur le plan proprement pictural, l'affolement de la représentation provoquerait une double irruption contradictoire, en quelque sorte monstrueuse, du «côté chose» de l'image et, en même temps, des choses elles-mêmes présentes comme par un effet d'«hyperréalisme» tel que l'image s'annulerait au profit de ses référés. Il y aurait ainsi une sorte de collision entre deux vecteurs imaginaires opposés. D'une part, l'espace et les corps représentés dans l'image excèderaient le dispositif pictural à la faveur de l'illusion, poussée à l'extrême et à l'absurde, d'une transparence du plan ouvrant sur un monde représenté. Et, d'autre part, la présence des signes écrits conduirait le plan opaque et matériel du tableau à apparaître pour lui-même, en dépit du principe de refoulement de la matérialité du support, propre à toute représentation picturale au sens classique⁴. Voilà donc comment le tableau de Philippe de Champaigne trahirait la présence d'un «reste» renvoyant la peinture classique à son histoire future.

Réfutation: les éléments soi-disant tétatologiques recouvrent des effets de secondarité et d'ambiguïté imaginaires pleinement conformes au principe de représentation; ils découlent de la fonction de scissiparité inhérente à toute image régie par ce principe

Or, le pivot de la démonstration – il s'agit de la détermination de la position du texte de l'*Ex-voto* dans ou par rapport à l'image elle-même, et de ses conséquences – ce pivot lui-même ne tient pas. Selon Louis Marin, «le texte est inscrit sur la surface même du tableau, sur le plan de représentation (non pas dans l'espace représenté (...), ni séparé de lui) et, du même coup, il rend visible ce plan dont la transparence invisible définit pourtant une des conditions de possibilité du dispositif de représentation». Mais ce raisonnement est faux pour deux raisons, tenant chacune en profondeur à la notion même de représentation.

Tout d'abord, il se fait que rien, dans le tableau de Philippe de Champaigne, ne permet d'affirmer que le texte se trouve en effet inscrit *sur* le plan matériel de représentation plutôt que représenté sous forme d'un texte-objet dans l'espace figuré. Il est tout aussi juste de dire qu'il se trouve représenté comme un texte écrit sur le mur du fond de la pièce où se tiennent les personnages. En toute rigueur, rien ne permet de trancher de façon péremptoire dans un

⁴ Citons les mots de l'auteur: «(...) tout se passerait *comme si* la chose même était là présente sur le tableau (...); «(...) parce que le tableau porte un texte sur sa marge, l'image visible acquiert une lisibilité contre nature qui interdit à la lisibilité du texte de se constituer en simple lecture, qui donne aux signes écrits l'opacité d'une image abstraite (...). Le plan de représentation est rendu visible et est vu comme tel (...). La surface d'inscription devient invisible, transparente, elle n'est pas vue comme telle. Dès lors, le texte flotte entre deux espaces, l'espace représenté et l'espace «réel». Il est écrit sur une limite et il la désigne, la limite constitutive du dispositif de représentation. Mais à l'inverse, les figures, sans cesser d'être représentées, imagées, deviennent à la fois des signes qui font signe, les véhicules d'un autre sens et des «présences», des représentations en-deçà ou au-delà de leur représentation».

sens ni dans l'autre ; Louis Marin ne justifie d'ailleurs pas son assertion. Ici, comme dans d'innombrables cas semblables à trouver dans l'histoire de la peinture du XV^e au XVII^e siècles, l'image peut être soit la représentation d'un espace dont l'une des limites figurées porte une inscription, soit l'image d'un tableau représentant des corps dans un espace et portant une inscription sur sa surface.

Cette situation d'indécidabilité tient à la nature même de la représentation mimétique, qui implique que *toute représentation puisse toujours être lue également comme représentation de représentation*. Moyennant une restriction, ce principe de scissiparité de la représentation possède sa réciproque pour corollaire : toute représentation de représentation peut toujours être lue aussi comme représentation de premier degré, mais pour autant qu'aucune contradiction spatiale ne l'empêche. La nécessité de cette restriction se comprend aisément. La « descente » en niveaux de secondarité supplémentaires est toujours possible à l'infini et sans limites (toute représentation, quelle qu'elle soit, pourra toujours aussi être prise comme représentation de représentation de représentation, etc.). Par contre, la « remontée » au fil de laquelle des niveaux de secondarité sont supprimés⁵ suppose l'absence de barrières imaginaires. De telles barrières sont constituées par des configurations spatiales dont l'équivalent non-représenté s'avère impossible à construire en imagination. Ces configurations fonctionnent alors comme des voies à sens unique, on ne peut les lire que comme représentations de représentations « aberrantes »⁶.

L'*Ex-voto* représente donc la possibilité la plus simple, où l'absence de contradiction spatiale permet une lecture primaire de la scène représentée : le texte peut parfaitement être perçu comme objet représenté dans l'espace figuré. S'il y a une observation à faire au sujet de la position du texte, elle concerne la façon dont le peintre exploite *positivement* l'ambiguïté spatiale du motif. Philippe de Champaigne a en effet choisi de placer son texte précisément de telle façon que l'image puisse être lue dans les deux sens, donc notamment dans le sens de la représentation illusionniste d'un espace s'ouvrant derrière le plan matériel de la toile, dont l'opacité matérielle est dès lors mise entre parenthèses par le regard. En première analyse, la lecture de Louis Marin ne paraîtrait fondée que si le texte de l'*ex-voto* venait passer *devant* un objet représenté plus à l'avant-plan que le mur du fond (par exemple l'épaule de la religieuse agenouillée). Ceci correspondrait à une incohérence spatiale obligeant à seconda-

⁵ Si un tableau présente une série d'encadrements figurés en trompe-l'œil autour de la scène principale, l'ensemble pourra, en droit, être lu soit comme image d'une image d'une image, etc., soit comme image primaire d'une situation entièrement réelle où une fenêtre comportant plusieurs étages de modénatures superposés s'ouvre sur la scène principale (le *retable Miraflores* de Roger van der Weyden constitue un assez bon exemple de cette situation).

⁶ C'est le cas lorsqu'un plan figuré en profondeur vient se confondre avec ou passe devant un autre plan situé plus en avant vers le spectateur : dans un tel cas, il est impossible de construire en imagination aucune situation spatiale réelle correspondante.

riser au moins une partie de la représentation⁷. Mais il est évident que ce n'est pas le cas.

Une seconde raison doit faire récuser l'interprétation de Louis Marin. Elle s'applique, cette fois, non pas à la détermination de la position du texte mais au lien de conséquence établi entre cette position et l'idée d'une subversion de la représentation comme telle. Car le principe fondamental selon lequel toute représentation peut toujours valoir aussi comme représentation de représentation entraîne que le tableau pourrait garder toute sa valeur de représentation *même si* le texte devait absolument être perçu comme s'étalant sur sa surface. Pour autant, en effet, que ce texte puisse être pris lui-même comme *représentation d'un texte* situé sur la surface du tableau (soit parce qu'il s'inscrit sur un support représenté, comme un *cartellino* en trompe-l'œil, soit de toute autre façon), l'ensemble pourrait encore conserver son plein statut de représentation. L'œuvre serait seulement une image dont la majeure partie devrait se lire de façon secondaire, en tant que représentation d'une représentation.

Il découle de cette double remarque qu'aucune crise de la représentation n'est à l'œuvre dans l'*Ex-voto* de 1662. On ne peut y voir que le jeu de la représentation elle-même, se déployant en parfaite conformité avec son principe. Avant de qualifier ce jeu de façon plus précise, il est donc déjà possible de réfuter la conclusion posée par Marin. Selon lui, le démantèlement ou la crise interne de la représentation se produirait au profit d'un usage plus archaïque de l'image, celle-ci devenant à la fois une machine votive et une sorte de relique artificielle renvoyant à l'appréhension pratique de l'altérité divine. « Dans l'*épistémè* classique (...) se manifeste ainsi un contre-dessein qui est à la fois l'insistance d'un archaïsme, voire d'une archéologie du savoir dans les dimensions représentatives du langage, du discours, de l'image et de la figure, mais aussi le travail interne, la crise permanente de la représentation moderne, en 1662, sous la forme d'un espace qui n'est ni de l'ordre de l'image ni celui du texte et qui atteste une « réalité autre » que Port-Royal lit comme manifestation du Tout Autre, du Dieu absent-présent, comme sa Grâce »⁸. En réalité, il s'avère donc que la représentation n'a nullement à se mettre en crise pour fonctionner comme « signe efficace » et assumer ainsi un usage plus archaïque par l'intermédiaire d'un jeu sur les rapports du signe écrit et du signe pictural.

⁷ Notons cependant que même dans cette hypothèse, il subsisterait encore en droit une autre possibilité, celle de lire l'inscription comme un objet flottant dans l'espace – possibilité fréquemment réalisée chez les Primitifs flamands, par exemple dans les panneaux de l'*Annonciation du Polyptyque de l'Agneau mystique* de Van Eyck, ou dans le *Triptyque Braque* de Roger van der Weyden (Louvre) et dans bien d'autres cas encore (sur ce sujet, voir P. PHILIPPOT, *Texte et image dans la peinture des Pays-Bas aux XV^e et XVI^e siècles*, in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1985-1988, 1-3, pp. 75 à 86). De façon générale et en toute rigueur, il faut considérer que l'option pour l'une ou l'autre de ces deux lectures dépendra d'un contexte inclinant plutôt à l'une ou à l'autre avec une force contraignante seulement relative.

⁸ Ainsi devrions-nous comprendre que cette insistance d'une fonction archaïque au sein de l'imaginaire classique s'exercerait en corrélation intime avec le mouvement inverse, celui d'une tension vers son futur lointain, également manifesté par la crise.

Car cet usage est l'une des multiples fonctions que peut assumer l'image classique tout en restant conforme au principe de représentation. Dans d'autres cas, il arrive par exemple que la représentation récupère une fonction dévotionnelle, invitant le spectateur à une contemplation qui vise à saisir l'apparition intérieure de la divinité elle-même à travers son image. Les diverses possibilités de jeu sur la démultiplication interne des niveaux de représentation ouvrent autant de voies de retour vers des statuts et des fonctionnements archaïques, fort différents de la seule fonction «représentative» au sens le plus étroit. Cette multiplicité de fonctions, à laquelle correspond une richesse extrême de formules possibles, définit l'imaginaire de la représentation au sens historiquement réel du terme⁹.

C'est donc par l'effet d'un tour de passe-passe ou de trompe-l'œil méthodologique qu'il devient possible de voir, dans les formules de représentation utilisées dans l'*Ex-voto* de 1662, «des excès, des incohérences, des énigmes».

Au nombre de ces anomalies foncières compterait une prétendue opposition entre la construction très rigoureuse de la composition d'ensemble et, «minutieusement greffés» sur elle, «des détails «hyperréalistes», clous du plancher, nervures du bois, écaille du mur de fond, qui provoquent dans les structures linéaires un effet de réel puissant et insignifiant». Or, la conjonction d'éléments «réalistes» et d'une composition très architecturée n'a rien d'exceptionnel dans l'histoire de la peinture classique, et remonte au moins au réalisme nordique de la fin du Moyen Âge (par exemple chez Konrad Witz). En outre, s'il est exact que les détails mentionnés visent à produire un «effet de réel», il n'y a aucune raison d'y voir du même coup un quelconque effet d'«insignifiance». Dans l'imaginaire de la peinture classique, l'effet de présence réelle ne s'oppose pas à l'harmonie formelle et à la saturation métaphysique de l'image figurée.

Une autre de ces excessives contradictions énigmatiques s'illustrerait au niveau de la composition lumineuse. Marin prétend que le rayon de lumière qui tombe du coin supérieur gauche sans rien éclairer «est présent sans avoir de fonction représentative; il apparaît arbitraire»; l'auteur écrit en outre que ce rayon serait, comme tel, «à la fois dans la représentation et hors d'elle». Mais la peinture ancienne, y compris celle du XVII^e siècle, pratique de la façon la plus courante la représentation d'objets et de faits surnaturels. Elle représente en particulier les rayons de lumière divine, visibles seulement pour le regard métaphysico-religieux des personnages touchés par la grâce, et qui par conséquent se distinguent expressément de la lumière naturelle présentée par l'éclairage proprement dit. A ce point ancienne, constante et courante était la représentation des rayons divins qu'elle ne pouvait guère jouer le rôle d'un signe «arbitraire» à statut d'«énigme» visuelle. Au contraire, elle était plutôt reconnue d'emblée comme signe du divin, et fonctionnait ainsi dans l'image au titre d'un objet immédiatement lisible. Mais il n'y a, par-dessus tout, aucune

⁹ Sur la notion d'image de dévotion, voir le texte de D. MARTENS dans le présent volume.

raison de dire que ce rayon se trouverait à la fois dans la représentation et hors d'elle : il est parfaitement en elle comme objet représenté. Qui voudrait soutenir que, dans l'imaginaire classique, la coupure entre réel et surnaturel coïncide avec la scission représentation/non-représentation ?

De même encore, analysant le texte de l'*Ex-voto* qui accompagne la signature de l'œuvre, Marin y voit une « transgression de la fonction de la signature », en particulier par la mise en jeu d'un élan votif indiquant qu'il s'agit d'une offrande du peintre en témoignage de sa joie (« hanc/imaginem tanti miraculi, et laetitiae suae testem/apposuit »). Or, la formule de la signature-offrande n'est jamais que l'une des possibilités bien connues parmi les très diverses formules développées par les peintres classiques quant aux statuts ou fonctions de la signature, lesquels se combinent souvent en des jeux sémantiques d'une grande richesse¹⁰. Seul Louis Marin décide que la fonction normale de la signature est celle d'un « signe de propriété » : à supposer que telle ait bien été l'une de ses fonctions dominantes dans la peinture ancienne (ce qui serait d'ailleurs plutôt inexact), ce n'a certes jamais été la seule ni la première.

Enfin, des remarques similaires s'appliquent à la seconde analyse proposée, celle de l'*Annonciation* de Crivelli, où Marin poursuit la question des « choses mêmes en peinture » et veut, ici aussi, voir une crise transcendante de la représentation, un affolement tératologique de son principe. Pour n'en retenir qu'un aspect, mentionnons l'idée selon laquelle la position des fruits placés en quasi trompe-l'œil tout à l'avant-plan de la composition (en sorte que l'un d'eux dépasse le plan correspondant à la limite de l'image) constituerait un surgissement du réel comme tel qui renverserait l'ordre de la représentation en venant présenter la chose en personne dans son inquiétante « obscénité ». Or, l'une des propriétés essentielles de la représentation picturale illusionniste réside en ce que la « fenêtre » d'Alberti et de Léonard de Vinci s'ouvre *dans les deux sens* : le plan de représentation définit un espace en profondeur, mais il peut tout aussi bien définir un espace de représentation en avant de lui, vers le spectateur. Les multiples possibilités de jeu sur ce lieu très particulier de la représentation qu'est le bord de l'image (où l'espace figuré vient rencontrer le cadre, pouvant se prolonger au-delà) ne contredisent en rien le principe du tableau-fenêtre. Elles font d'ailleurs fait l'objet d'exploitations très diverses dès le XV^e siècle¹¹, et l'on peut même dire que l'image-représentation au sens strict est née de ces jeux qui lui préexistent dans l'ordre de la genèse historique. Leur parfaite conformité avec le principe de représentation inscrit dès lors ces fruits en trompe-l'œil dans l'espace de sens métaphysique que déploie le tableau en son ensemble, sans donner aucune prise à l'intuition d'une quelconque « Unheimlichkeit », qui n'est ici que projection massive d'un tout autre imaginaire.

¹⁰ Voir à ce sujet la *Revue de l'art*, n° 26, 1974, p. 19 ; ce numéro de la revue offre une excellente synthèse des principaux aspects de la problématique de la signature dans l'histoire de l'art occidental.

¹¹ Voir P. PHILIPPOT, *Les grisailles et les « degrés de réalité » dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles*, in : *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 4, 1966, pp. 225-242.

Vers une caractérisation positive de la représentation comme imaginaire

Si l'on voulait à présent élargir le propos au-delà d'une simple critique des analyses de Louis Marin, et s'appuyer sur cette critique pour caractériser l'imaginaire classique de la représentation, l'on serait amené à évoquer les myriades de cas où le peintre joue sciemment sur l'auto-secondarisation de l'image. À travers ses multiples facettes, une telle pratique se situe véritablement au cœur de la problématique picturale des XVI^e et XVII^e siècles, tandis que les moyens ou artifices représentationnels qu'elle met en œuvre remontent pour la plupart au XV^e siècle. S'il fallait voir les attestations d'une crise de la représentation dans le tableau après tout très « normal » de Philippe de Champaigne, quels mots nous resteraient face à d'autres cas, bien plus étranges à nos yeux, où l'illusion tératologique, tout aussi illusoire, s'exerce néanmoins avec une force beaucoup plus grande ? Il suffirait de penser à certains tableaux de Dürer ou de Holbein, aux étonnants trompe-l'œil « nihilistes » de Gysbrechts¹² ; ou encore à cette *Immaculée Conception* de Zurbarán (fig. 3), où la signature figure sur un *cartellino* en trompe-l'œil, représenté comme s'il était collé à même le tableau et placé bien en évidence, désignant donc l'image comme pure et simple représentation plutôt que comme équivalent direct de la vision céleste qu'elle dépeint cependant.

Dans tous ces cas, y compris les plus extrêmes, où l'espèce de dédoublement critique de l'image donne à voir son contenu principal comme pure image, la représentation ne joue à se démultiplier et à se « critiquer » elle-même que pour se réaffirmer aussitôt à un niveau supérieur. Ainsi le *cartellino* de Zurbarán n'annule-t-il pas la représentation puisqu'il en est une lui-même, témoignage actuel de son pouvoir d'illusion littéralement confondant. Et l'on ne saurait dire davantage qu'il effondre la vision de l'Immaculée Conception, représentée en tant qu'image peinte, car la scène garde toutes ses qualités positives de présence¹³ ; elle est seulement préservée d'un regard idolâtre qui croirait trop facilement voir la chose même en son image. Une fois opérée cette mise en garde de l'image par elle-même – celle-ci affirmant ainsi son pouvoir « critique » comme contrepartie positive de sa puissance relativement sulfureuse d'illusion – le regard peut alors d'autant mieux s'absorber dans la contemplation de ce qu'elle représente.

L'auto-secondarisation de l'image dans la peinture classique n'annule pas mais confirme au contraire la représentation dans toute l'étendue positive de son pouvoir¹⁴. Ce fait peut certes paraître difficile à saisir au spectateur

¹² J'ai proposé une analyse du plus surprenant d'entre eux dans un article paru juste à la suite du texte de Louis Marin.

¹³ Ces qualités sont portées par les valeurs plastiques et stylistiques de la représentation peinte, qui n'est pas simple médiatisation d'un contenu extra-pictural mais présentification plastique éminente.

¹⁴ Dans mon article déjà cité, je proposais de lire sur base de ce schéma les trompe-l'œil de Gysbrechts ainsi que le *Portrait de Georg Gisze* par Holbein, montrant le fonctionnement à deux temps de la représentation qui se « nie » pour se réaffirmer aussitôt. Et j'y opposais un autre tableau, où le peintre conduit en effet l'effondrement transcendantal de la représentation picturale – mais il s'agissait du dernier tableau de Marcel Duchamp...



Fig. 3. Francisco de Zurbarán, *Immaculée Conception* (1661), Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. (cliché du Musée)

moderne, qui évolue dans une culture où l'image se légitime surtout lorsqu'elle produit effectivement la mise en crise radicale de la représentation. Et ce que nous ne réalisons pas avec moins de difficulté, c'est la diversité infinie de ces jeux positifs de la secondarité représentationnelle, la richesse de toutes les possibilités par lesquelles la représentation instaure dialectiquement son effectivité métaphysique.

L'exemple du « cartellino »

Considérons un instant le motif classique du *cartellino* en trompe-l'œil. Ce motif fort commun se présente selon les formules les plus variables¹⁵. Ses variations peuvent aussi bien relever de la pure nuance que d'un ordre proprement structurel.

Diverses *structures* de réalisation sont possibles, qui tiennent à la façon dont le *cartellino* se dispose par rapport aux espaces figurés. Ainsi pourra-t-il être strictement externe à la scène représentée, s'il y a contradiction spatiale caractérisée; mais il pourra aussi n'occuper cette position d'extériorité imaginaire de façon conditionnelle, s'il y a seulement ambiguïté spatiale et suggestion d'une double lecture. L'établissement d'un catalogue précis de toutes ces possibilités structurelles constituerait une tâche passionnante. Par exemple, il faudrait déterminer chaque fois si le lieu d'un texte figuré de façon spatialement ambiguë est ou non caractérisé en termes d'éclairage. Autre question : peut-on trouver dans la peinture classique des cas de *double contradiction* spatiale? Rencontrerait-on par exemple le cas d'un *cartellino* formellement situé sur le plan de représentation de la scène figurée, mais marqué par l'ombre d'un objet figuré dans cette même scène? Bien entendu, de telles investigations ne se borneraient pas à un inventaire purement formel de possibilités structurelles. Elles s'avèreraient toujours fécondes sur le plan de l'interprétation iconologique et ne pourraient d'ailleurs pas se développer sans une considération attentive du contenu métaphysique et culturel des œuvres étudiées, ainsi que des valeurs plastiques et stylistiques toujours indissociables de ce contenu.

Mais chacun de ces cas de figure se diversifie encore par des variations *non structurelles*, qui tiendront seulement à de pures différences de composition. Ainsi, l'effet produit par un *cartellino* en trompe-l'œil pourra-t-il varier selon son emplacement au sein d'un même lieu imaginal.

Dans la plupart des cas, les *cartellini* en trompe-l'œil « contradictoire » sont figurés avec discrétion, en petit et de préférence devant une zone de la représentation principale où les configurations sont complexes, de telle façon qu'il s'y dissimule en partie. Cela, bien sûr, afin que l'effet de secondarisation soit

¹⁵ Sur la typologie du *cartellino*, voir A.-M. LECOQ, *Les mots sur la peinture*, in cat. exp. *La peinture dans la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Dijon (12 déc. 1982 – 28 févr. 1983), pp. 266 à 269.



Fig. 4. Hans Holbein, *Portrait du marchand Georg Gisze* (1532), Berlin, Gemäldegalerie.
(cliché du Musée)

le plus subtil possible, et que la dialectique de l'illusion dévoilée ne se produise pas sans un double mouvement de l'imagination. D'abord, il y a le choc d'une surprise *in extremis* – comme si, parcourant le tableau, le spectateur se voyait soudain confronté à une sorte de miracle inattendu qui dévoile coup sur coup la perversité de l'apparence et la puissance plus grande encore de ce qui permet de lui échapper. Ensuite, il y a l'insistance visuelle de l'illusion, qui cause à chaque instant la rechute du regard et l'oblige en quelque sorte à recommencer sans cesse la critique de sa perception. Dans le *Portrait de Georg Gisze* par Holbein (fig. 4), seul un tout petit coin de *cartellino*, passant devant l'extrême bord d'un livre représenté sur une étagère, implique la nécessité de secondariser la scène représentée. La minimalité et la quasi-invisibilité de la contradiction spatiale font que l'on ne peut pratiquement pas *voir*, dans la durée du

regard, ce que pourtant l'on *sait* dès que l'on a remarqué le coin du *cartellino* : le fait que la scène principale n'est que représentation d'une représentation. La suggestivité spatiale de la scène est en effet trop forte pour que la conscience visuelle de la secondarité ne se perde pas constamment. Plus l'application du trompe-l'œil est subtile, plus il devient impossible de capter une fois pour toutes son effet secondarisant qui tient la scène représentée à distance : celle-ci ne cesse de revenir au premier plan malgré le savoir du spectateur. La perception de l'image fait alors penser au *cogito* cartésien, dont l'effet salvateur n'est jamais acquis une fois pour toutes, n'agissant que par l'effort soutenu et continu de la pure puissance de pensée qui le pose.

Mais dans son *Immaculée Conception*, Zurbarán a fait un autre choix : celui de placer au contraire le *cartellino* de façon à ce qu'il saute aux yeux, devant un plan presque uniforme (constitué de nuages) sur fond duquel il ressort parfaitement. Or, l'effet qui résulte de cette pure différence de composition est proprement une affaire de contenu, et plus exactement d'économie métaphysico-imaginaire de l'image. Cet effet est double également. La haute visibilité de la « contradiction » provoque une secondarisation plus immédiate et plus durable de la scène représentée. Et donc, au temps suivant, elle rend aussi plus difficile le réinvestissement dialectique de celle-ci. Tout se passe comme si, après s'être désignée comme représentation d'une représentation, l'image ne voulait rendre accès à la Vision qu'au prix d'un effort considérable de l'imagination, laquelle doit retrouver la voie du contenu représenté en assumant dans toute sa fragrance la conscience visuelle de sa secondarité. Mais quelle que soit l'importance de cet effet, le jeu métaphysique de l'image consiste bien à sur-affirmer la représentation et son contenu par voie médiate. La voie, plus raide dans ce cas-ci, reste néanmoins ouverte et sans faille infranchissable. Le succès de la contemplation ne dépend que de la puissance critico-métaphysique du spectateur. Toute liberté est laissée au regard de retrouver, par-delà sa « chute », la grâce du Représenté.

La grande santé de la représentation à l'âge classique

Ainsi, ce qui varie d'un cas à l'autre dans le champ de la représentation, où le structurel et le non-structurel ne cessent de s'entrecroiser¹⁶, ce n'est pas le principe d'investissement dialectique à deux temps, principe résultant lui-même de la scissiparité interne de toute représentation et impliquant que la représentation puisse toujours se réinstaurer à un niveau supérieur par l'effet de son auto-secondarisation. Ce qui change, c'est seulement l'économie particulière des forces d'illusion et de salut de l'imagination, qui varient les unes

¹⁶ On se doute, en effet, qu'il ne sera pas toujours possible de distinguer le structurel du non-structurel, les deux se mélangent ou s'indistinguent parfois. Ce qui empêche toute entreprise de recensement typologique de se développer comme simple inventaire, et en fait une enquête toujours proprement interprétative.

en fonction des autres par une sorte de loi de proportion inverse. Toute représentation au sens propre donne lieu à cette dialectique, toujours la même, mais les voies de son opération sont multiples et ne se distinguent que par la forme chaque fois spécifique de leur économie.

L'analyse synchronique fait donc apparaître comment le règne de la représentation s'établit et s'affirme dans les jeux de la secondarisation positive. Et la perspective diachronique confirme cette analyse, en ce qu'elle apprend que la représentation comme imaginaire ou « épistémè » est née de ces jeux d'auto-secondarisation. Ceux-ci existaient *avant elle* (notamment dans la peinture des Primitifs flamands), ce sont eux qui ont ouvert son espace, ils résident à son origine et en son cœur même, nullement dans ses marges. Cela est vrai pour le trompe-l'œil au sens large ainsi que pour les jeux de démultiplication du cadre et l'expansion de l'espace figuré au-delà de celui-ci. C'est également vrai quant à la question des rapports entre l'écriture et la peinture, qui non seulement ne constituent pas des substances sémiotiques antagonistes dans l'art du XV^e siècle, mais ne se distinguent ensuite que pour développer, comme dans l'*Ex-voto* de 1662, un espace de jeu qui est la représentation elle-même.

La démarche de Louis Marin revient à postuler une normalité étroite en restreignant artificiellement la notion de représentation, pour assigner ensuite tout ce qui n'en relève pas à l'ordre de la « crise », de la « transgression » et de la « subversion ». Le ressort de cette opération réside dans le transfert direct des concepts de la sémiologie dans le champ de l'histoire de l'art. Prenons le modèle sémiologique avancé au début du texte de Marin. Suivant ce modèle, l'essence de la représentation résiderait dans le croisement nécessaire et constant d'une fonction transitive (qui présente les référents extra-picturaux dans le tableau) et d'une fonction réflexive (par laquelle le tableau s'affirme lui-même simultanément comme représentation de ses référents). Il ne s'agit pas ici de contester la fécondité possible d'un tel schéma. Mais vouloir en faire une loi à l'usage des peintres classiques revient à aligner directement la réalité historique sur un modèle abstrait dont la valeur ne peut être que méthodologique. Ce qui s'impose dans l'imaginaire de la représentation, ce n'est pas la raide nécessité du croisement équilibré des axes transcendants de la représentation (transitivité et réflexivité). C'est au contraire l'ouverture des innombrables possibilités de jeu sur ces axes, qui peuvent toujours se nier l'un l'autre sans que la représentation elle-même soit aucunement mise en cause. Ce qui est vraiment premier, c'est l'espace des possibilités ouvertes par le principe de scissiparité. Le croisement du transitif et du réflexif s'opère de multiples façons sur la base de ce principe, et notamment selon des figures parfaitement asymétriques telles que l'un se trouve momentanément contredit par l'autre et ne se réinstalle que par voie seconde. Ainsi, dans le fonctionnement à deux temps qui caractérise le trompe-l'œil, y a-t-il d'abord abolition du réflexif dans le transitif, puis réaffirmation du réflexif par la secondarisation du transitif, le tout selon un va-et-vient dialectique de sur-affirmation où le « reliquat » transitif du trompe-l'œil (ce qui reste de son contenu lorsqu'il s'est dévoilé comme simple image) ne perd jamais toute valeur positive. Seul notre imaginaire mo-

derne, qui ne comprend plus la métaphysique de la représentation, trouve les fruits de Crivelli « obscènes », étrangement inquiétants dans leur familiarité incongrue. En fait, ils sont à leur manière tout aussi gonflés de sens métaphysique que les figures des *Ambassadeurs* de Holbein ou que l'*Immaculée Conception* de Zurbarán.

L'imaginaire de la représentation ne critique que la vanité des apparences. Ce que la représentation effondre effectivement, c'est l'apparence ou l'appréhension sensible comme telles, jamais son propre principe. Et si la représentation ne se met jamais elle-même en crise, c'est qu'en réalité *elle ne le peut absolument pas* : le principe de scissiparité la retient nécessairement en elle-même, voulant que chaque distanciation interne ne soit jamais, *ipso facto*, que représentation de niveau secondaire. Pour qu'intervienne la possibilité d'une crise de son économie, il faut donc sortir de ce cercle où la représentation s'enclôt comme au sein de sa seule véritable limite. Cela n'advient qu'au terme d'une transformation lente au fil de laquelle le cercle de la représentation va, peu à peu, s'affaiblir et se déformer — mais sans qu'il soit jamais question de sauter d'un coup au dehors ni de déclencher brutalement des affolements ou des dérèglements internes de son principe. Il faudra plutôt le long déroulement d'une multiplicité de petites torsions d'abord opérées sous les espèces de la répétition et du développement positifs de ce principe. Ces petits infléchissements, insensibles à les considérer un à un, vont cumuler partiellement leurs effets dans la durée historique jusqu'à produire peu à peu, autant par satiété et épuisement que par désagrégation, une situation où la dialectique des apparences ne sera plus l'essentiel de l'art du peintre. C'est là un processus qui se développe sur une période allant, *grosso modo*, de la seconde moitié du XVII^e siècle au milieu du XIX^e. Ainsi se dégagera lentement la possibilité d'une relégation décisive de la problématique des apparences au profit des esthétiques de la plastique pure, qui, elles, provoqueront vraiment la crise du principe de représentation.

La représentation comme imaginaire ne s'effondrera donc qu'au sein d'un autre horizon culturel. Cet horizon nouveau se déploiera dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec les phénomènes de l'épaississement de la trame picturale, de l'exhibition de la couleur comme telle et de la « verticalisation » de l'image qui tendra à rejoindre son plan matériel d'apparition pour s'y absorber peu à peu. L'effondrement de la représentation ne peut en effet se produire concrètement que par la mise en œuvre de dispositifs complexes comprenant deux composantes essentielles. La première est constituée de configurations figuratives « aberrantes » (pour lesquelles il s'avère impossible de construire en imagination aucun corrélat extra-pictural). Et la seconde procède de l'exhibition directe d'éléments de choséité brute dans le champ de l'image, que ce soient des objets non-représentés ou le substrat chosique de l'image (toile, couleurs présentées dans leur opacité matérielle maximale, etc.). Seule, la première de ces composantes ne peut jamais provoquer un éclatement décisif de la représentation, et cela en vertu du principe de scissiparité. Quant à la seconde, elle opère une sortie à ce point immédiate du champ représentationnel qu'elle ne

peut jamais se passer de médiateurs externes qui la désigneront comme anti-représentation plutôt que comme simple objet¹⁷.

En-deçà de ces conditions très précises, réunies seulement au terme d'une longue histoire et définissant d'autres possibles, d'autres jeux et d'autres valeurs¹⁸, il n'y a donc pas de crise possible du principe de représentation. Et il n'est pas, alors, jusqu'au plus étrange des phénomènes figuratifs qui n'en manifeste le règne souverain. C'est produire un contresens magistral que de suggérer qu'en tant qu'imaginaire de l'époque des temps modernes (ou en tant que ce qui porte les multiples imaginaires de cette époque), la représentation aurait rencontré des possibilités d'auto-secondarisation de nature à la mettre en crise, et aurait ainsi appréhendé sourdement son futur. Une telle conception passe à côté de ce qui fait précisément la spécificité et l'étrangeté véritables de l'imaginaire classique, lequel attribue à la représentation une positivité métaphysique à ce point forte que la secondarité y joue intégralement comme affirmation, confirmation et renforcement de cela même qu'elle secondarise.

À vouloir dépasser ou déconstruire l'imaginaire de la représentation sans en considérer l'épaisseur historique, on se retrouve bientôt empêtré dans les mailles de ses réseaux opératoires. Quiconque appréhende la crise de la représentation à un niveau trop bas se place, sans le savoir, à la merci de la représentation elle-même, qui continue de se jouer dans certaines couches du présent malgré le fait historique de cette crise. Comment ne pas admirer le pouvoir extraordinaire de l'imaginaire classique, qui parvient encore à piéger le regard du spectateur critique actuel tout armé de ses fiers concepts de déconstruction ? N'est-ce pas le fait d'une magnifique ironie de l'histoire de l'art, si l'imaginaire de la vanité des apparences, après sa mort encore, nous fait littéralement donner dans le panneau en produisant avec une sorte d'allégresse fantomatique les apparences d'une crise qui n'a jamais eu lieu pour lui ? Les malentendus critiques ne sont, il est vrai, pas réservés au domaine classique, ils constituent au contraire la condition naturelle de notre rapport à toutes les images du passé. Reste que la problématique de l'illusion est la dimension privilégiée de l'image classique : l'une de ses vocations essentielles consiste à produire

¹⁷ Ainsi un ready-made ne peut-il fonctionner comme anti-représentation qu'à l'aide des dispositifs externes d'une salle de musée ou d'exposition, qui l'indiqueront au regard esthétique en lieu et place d'un tableau. La formule énoncée ci-dessus, réunissant les deux éléments, se trouve réalisée déjà dans les peintures cubistes. Le dernier tableau de Marcel Duchamp en est l'une des premières réalisations pleinement synthétiques et radicales (où des éléments de représentation aberrants figurés en trompe-l'œil sont combinés à des objets réels fixés à même la toile et de façon à interférer avec ces éléments). La typologie des « *combine paintings* » de Rauschenberg en constitue un autre exemple caractéristique.

¹⁸ Un auteur de la *Revue de l'art* (*op. cit.*, p. 13) s'étonnait du peu d'imagination dont les artistes du XX^e siècle, pourtant avides de possibilités extrêmes, ont fait preuve quant à la pratique de la signature. La remarque est fort juste : l'étude de la signature dans la peinture moderne montre en effet qu'elle y fait l'objet d'exploitations beaucoup moins riches, voire d'une certaine banalisation. Mais il n'y a pas lieu de s'en étonner. Dans la perspective de l'image-chose et de la plastique pure, ces jeux sur la signature perdent globalement l'intérêt que pouvait leur conférer l'image-représentation, et s'épuisent avec elle.

des apparences pour s'en jouer sur des modes multiples. Ainsi peut-on penser que les discours qui prétendent la mettre en crise ne sont encore que ses propres jouets, internes à son règne, agités et contrôlés par elle à partir des limbes de l'histoire du signe. Tant pis pour notre romantisme grammatologique, tant mieux pour la différence du passé.

AKAROVA : LE GESTE COMME SIGNE DE LA MATIÈRE SONORE

YVES ROBERT

Le but de la présente réflexion est d'attirer l'attention sur quelques aspects propres à l'esthétique de la danseuse Akarova, dont l'œuvre chorégraphique fut révélée récemment auprès des nouvelles générations. Il apparaît utile, au moment où une exposition¹ consacrée aux costumes de l'artiste « tourne » en Europe, de situer ses conceptions chorégraphiques dans l'univers de la danse, riche et complexe de par la quantité des paramètres entrant en jeu.

Nous rappelons qu'Akarova, née à Bruxelles en 1904, est une artiste aux talents multiples, s'exprimant non seulement à travers la danse qu'elle sortit dès 1923 des rails du ballet classique, mais aussi, à partir de 1930 environ, par la peinture et la sculpture. Depuis quelques années, l'artiste s'adonne à une riche activité littéraire, aspect encore peu connu de sa personnalité artistique.

Danseuse, elle se révèle aujourd'hui comme l'unique représentante de l'avant-garde chorégraphique en Belgique pendant l'entre-deux-guerres et même comme une figure importante des premières heures de la danse moderne en Europe, au même titre que les autres danseuses solitaires que sont Isadora Duncan, Loïe Fuller, Martha Graham et Mary Wigman². Ayant épousé le peintre Marcel-Louis Baugniet en 1923, Akarova fréquenta les milieux constructivistes belges (Victor Servranckx, Pierre Louis Flouquet entre autres) et les animateurs de la revue *7 Arts* : les frères Victor et Pierre Bourgeois dont l'idéal esthétique ne lui fut pas étranger. Sa rencontre avec Herman Teirlinck lui

¹ *Akarova, Spectacle et Avant-Garde, 1920-1950*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1988, 550 p. Cette exposition s'est tenue à Paris en 1989 sous le titre : *Costume à danser, Akarova, une expérience de l'entre-deux guerres*, Centre Culturel de Boulogne-Billancourt, 25 janvier-30 avril 1989, Paris.

² Pour une histoire succincte de la danse en Belgique, consulter : P. KUYPERS, *Guide de la danse de la Communauté française de Belgique*, Bruxelles, Edition du Conseil de la Musique de la Communauté française de Belgique et du Crédit Communal de Belgique, 1989.

ouvrit les portes du Théâtre de l'Institut Supérieur des Arts Décoratifs, fondé par Henry Van De Velde, où elle dansa à plusieurs reprises. Sa production plastique comprend de nombreux portraits qui témoignent aujourd'hui de l'intense vie culturelle qui gravitait autour du studio de la jeune danseuse, par exemple: Florent Schmitt, René Bernier, compositeurs; Charles Plisnier, Blaise Cendrars, écrivains; William Degouve De Nuncques, Anto Carte, peintres; tous ont été dessinés ou sculptés par l'artiste.

Enfin, parler d'Akarova, c'est aussi évoquer le combat d'une artiste pour la défense de la « modernité » au même titre que Raymond Rouleau, Johan De Meester, Herman Teirlinck, Paul Collaer et le Quatuor Pro Arte, initiateurs de l'avant-garde théâtrale et musicale en Belgique³.

Danse et musique

Akarova accorde une place essentielle à la musique dans ses chorégraphies⁴. Elle aborde l'art de la danse non pas en simple mélomane, mais en authentique musicienne, faisant sien le célèbre vers de Verlaine: « De la musique avant toute chose... »! L'esthétique chorégraphique de la danseuse est souvent définie comme pensée en étroite relation avec la musique. Certes, toute danse entretient un rapport avec le matériau musical. Mais chez Akarova, l'association du geste avec la matière sonore est telle que la musique n'est en aucun cas reléguée au rôle de simple support de la chorégraphie. Afin de saisir la nature de cette esthétique « akarovienne », il nous paraît nécessaire de distinguer quelques exemples contrastés parmi les différentes approches musicales des chorégraphes.

Le respect de l'argument

Le « respect de l'argument » constitue un premier type de relation entre danse et musique. Un ballet peut être conçu à partir de l'argument ayant servi de thème au compositeur. Le rapport à la partition musicale se traduit alors essentiellement par un travail au niveau des gestes, des décors et des costumes en fonction du contenu narratif de l'œuvre. C'est là une première cohérence entre une étude gestuelle et l'argument musical. Elle peut être qualifiée d'approche « littéraire » de la composition. On relèvera cependant qu'au niveau de

³ Le lecteur désirant consulter une biographie plus complète d'Akarova peut se référer à l'ouvrage cité note 1.

⁴ De nombreux critiques relèvent cette qualité: « Formes et couleurs étaient l'expression même de la musique » déclare G. PIERREDON à propos des spectacles de la danseuse. (G. PIERREDON, *Akarova, danseuse, peintre, écrivain et sculpteur*, in: *Le Cahier des Arts*, février 1959, pp. 1213-1214); G. Francis définit l'art d'Akarova comme « la recherche d'une synthèse complète de la musique, de la danse, de la peinture, voire de la poésie » (G. FRANCIS, *Cinq minutes avec Akarova*, in: *Romans-Amy-Paul, Revue hebdomadaire illustrée*, n° 15, novembre 1938, pp. 34-35; enfin Akarova elle-même parle de la danse en citant Isadora Duncan, qui définit celle-ci comme « un art synthétique qui est autant musique, peinture, sculpture et architecture » (A. GUISLAIN, *Musique et Danse*, in: *Le Soir*, 3-4 février 1963, pp. 1 et 6).

cette seule démarche, la dimension proprement musicale de l'œuvre n'est pas tenue en compte.

Un geste pour une note: une approche littérale de l'œuvre

À l'opposé de la démarche précédente, d'autres chorégraphes accordent une place plus significative à la musique dans leur travail. Toutefois, des nuances sont à apporter. Chez certains artistes, l'utilisation de la composition musicale réduit celle-ci à une simple trame dont la structure est donnée par le rythme de l'œuvre. L'illustration la plus simple de cet exemple est sans conteste celle de la marche de parade militaire! D'autres danseurs conçoivent la construction de leur mouvement comme une traduction fidèle – littérale – de chaque note de la partition. Le *Monnaie Dance Group Mark Morris*, dans sa chorégraphie de *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* sur une musique de Georg Friedrich Haendel, présentait certains enchaînements de mouvements construits selon ce principe.

Toutefois, observons que ces démarches où il y a concordance – « mime-sis » – entre la plastique des gestes et la grammaire musicale proprement dite, ne présagent en rien de l'assimilation de la dimension poétique de l'œuvre elle-même. Un danseur peut évoluer correctement en mesure par rapport au rythme indiqué sur la partition sans pour autant exprimer par son langage corporel les intentions poétiques du compositeur. Le sens d'une œuvre, « sa signification intérieure »⁵, ne se perçoit pas seulement par une analyse grammaticale de la composition. Pour preuve, les déclarations de certains interprètes pour qui l'essentiel est « au-delà des notes » et ne figure pas sur la partition⁶.

Le signe de la matière sonore

L'approche musicale d'Akarova est d'une autre nature. L'artiste n'a jamais considéré la musique comme un simple décor sonore. Chez Akarova, la construction des mouvements est dictée par l'intention formelle et poétique du compositeur. À l'image des grands chefs-d'orchestre, la « danseuse-interprète » doit acquérir, pour créer sa chorégraphie, ce que Bruno Walter nomme la vision intérieure⁷ de la composition. Celle-ci est le fruit d'un long travail de lecture et d'écoute de la partition où le rythme, par exemple, ne sera plus perçu comme une simple répétition de notes mais sera ressenti comme le mode d'appropriation de l'espace sonore. Pour Akarova, le compositeur délimite, construit et divise l'espace à l'aide du rythme. De même, un silence entre deux notes ne lui apparaîtra pas nécessairement comme un vide ou un temps mort,

⁵ B. WALTER, *Gustav Mahler*, Paris, Le Livre de Poche, Pluriel Inédit, p. 114.

⁶ Nous faisons entre autres référence à différentes réflexions du célèbre violoncelliste Mstislav Rostropovitch dans le portrait cinématographique réalisé par le cinéaste François Reichenbach.

⁷ B. WALTER, *op. cit.*, p. 114.



Fig. 1.
La danseuse Akarova interprétant la *Danse Arabe* de Tchaïkovsky, 1930 (document d'époque, coll. Madame Akarova).



Fig. 3.
La danseuse Akarova interprétant l'*Orestie* de D. Milhaud, 1931 (document d'époque, coll. Madame Akarova).

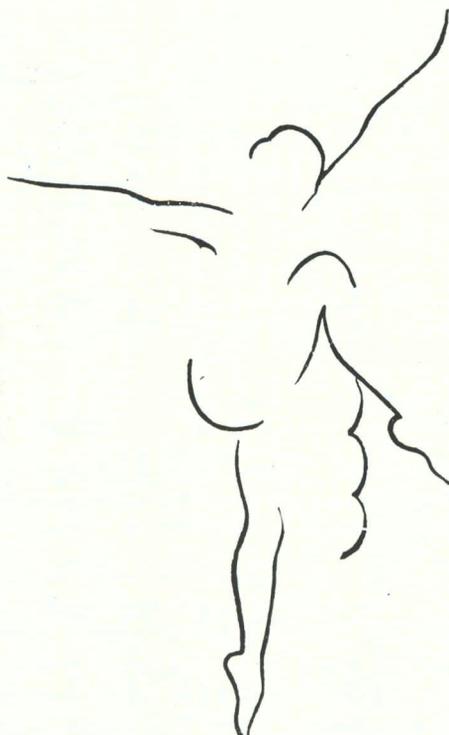


Fig. 2.

Position type de l'écriture chorégraphique classique (extrait de: F. DIVOIRE, *Découvertes sur la danse, avec dessins de Bourdelle, de Rego Monteiro et A. Domin*, Paris, Les Editions G. Crès et Cie, 1924, p. 38).

mais comme la possibilité d'une tension pouvant susciter une émotion. À la lumière de ces exemples, l'esthétique de la danseuse nous apparaît guidée par le processus de création musicale – la pensée – du compositeur. En ce sens chez Akarova, la musique crée le geste, sa réflexion chorégraphique s'efforçant dès lors d'atteindre à *l'essence même de la composition musicale*. Les chorégraphies de la danseuse se donnent pour but de traduire ou de visualiser l'intention esthétique du compositeur. Pour ce faire, l'artiste se détache du vocabulaire de la danse classique, refuse les limitations imposées par les codes des grands ballets du 19^e siècle afin d'atteindre à *une nouvelle liberté de mouvements*, qui justement, grâce à l'absence de contrainte arbitraire, pourra traduire avec plus d'efficacité les nuances du discours musical. Et c'est précisément parce qu'elle fuit les conventions classiques de son époque que son langage plastique tend à *l'universel*, puisant son inspiration dans un immense répertoire formel, fonds commun à toutes les cultures, celui-là même qui a alimenté la sculpture égyptienne, les vases grecs et les bas-reliefs indous⁸. C'est

⁸ « Je voudrais redonner à la danse sa signification première, telle que la concevaient les Egyptiens, les Grecs [et] les Indous » déclare la danseuse. AKAROVA, *L'art de la danse, mouvement, forme, esprit*, in: *Art et Tourisme, Bulletin de l'Association Touristique de Wallonie*, mai-juin 1950, p. 16.

pourquoi sa chorégraphie libérée, épurée de tout code culturel extérieur à l'esthétique purement musicale, surgit devant nos yeux avec une *autorité plastique étonnante*. Chaque mouvement est en effet le produit d'une lente épuration ou décantation de tous paramètres extra-musicaux. Ainsi, à la lecture des documents photographiques, ce ne sont pas les saltations techniquement bien réussies de la jeune danseuse que nous admirons le plus, mais *l'impact d'un corps en équilibre*, qui s'impose puissamment au regard comme *le signe même de la matière sonore* (fig. 1).

Le geste pur pour une plastique pure ! C'est en ce sens que, chez Akarova, la danse se fait *architecture des sons* ou, pour reprendre l'expression de Marcel-Louis Bagniet, de la « musique architecture »⁹.

Deux manières opposées de construire les mouvements

Une deuxième source de différences essentielles entre la danse classique et l'art d'Akarova réside dans leurs conceptions opposées de la construction des mouvements¹⁰.

Un grand ballet du 19^e siècle est d'abord conçu comme un enchaînement de figures fluides parmi lesquelles certains mouvements, véritables points d'orgue de la chorégraphie, rompent l'écoulement des gestes par la tenue d'une pose techniquement difficile à prendre : la démarche du chorégraphe tend à placer les danseurs dans un état d'équilibre dont on jugera la qualité au seul critère de sa précarité. Tout l'art consiste à se maintenir immobile, malgré la prise d'une pose dont le *graphisme caractérisé par des gestes ouverts* – membres projetés dans l'espace – tend à déplacer le centre de gravité du danseur de son emplacement naturel vers l'extérieur du corps jusqu'à la limite du déséquilibre. Les chaussons des petits rats d'opéra permettant de diminuer encore davantage les points de contact entre les corps des danseurs et le sol. C'est ce que nous nommons *l'esthétique du porte-à-faux* (fig. 2).

Toute autre est la construction des mouvements dans les chorégraphies d'Akarova. L'esthétique de la danseuse accorde la primauté à la dimension *sculpturale* du mouvement. Le tracé des gestes dans l'espace scénique engendre des *volumes géométriquement parfaits*. En ce sens, la construction rigoureuse du mouvement prime sur l'état de *déséquilibre arrêté* auquel nous faisons précisément allusion lors de notre analyse de la danse classique. Les célèbres « pointes », à la base de l'écriture chorégraphique des grands ballets du 19^e siècle, induisent *un état de déséquilibre potentiel* alors que les mouvements d'Akarova relèvent d'un équilibre inaltérable, immuable et intemporel ! Cette sensation provient essentiellement d'une recherche de mouvements ne brisant

⁹ M.L. BAUGNIET, *Essai sur la Psychologie des Formes*, Bruxelles, Edition de la Maison du Poète, 1963, p. 61.

¹⁰ Sur ce type d'étude, consulter entre autres : F. DIVOIRE, *Découvertes sur la danse, avec des- sins de Bourdelle, de Rego Monteiro et A. Domin*, Paris, Les Editions G. Crès et Cie, 1924.

en aucun cas l'axe imaginaire qui articule et traverse notre corps de la tête aux pieds en le divisant en deux moitiés égales. Certes, chez Akarova, l'axe peut fléchir et onduler au gré de l'onde musicale, mais il ne se rompt jamais. Le centre de gravité de la danseuse reste dans tous les cas inclu au sein même de son corps en mouvement. L'autonomie spatiale des membres est en quelque sorte conditionnée par le respect de l'intégrité de cet axe et apparaît ainsi comme un *contrepoint*¹¹ par rapport à la ligne mélodique générale du corps (fig. 3). Cette esthétique du mouvement est probablement un des rares cas d'influence tangible sur la personnalité créatrice de la danseuse, puisqu'elle est le fruit de contacts avec son ami, Raymond Duncan, frère d'Isadora. C'est pour cette raison que ses figures chorégraphiques dégagent un profond hiératisme, qualité plastique en adéquation parfaite avec son intuition de créatrice s'attachant à traduire par les gestes les forces intérieures qu'elle ressent à l'écoute de la musique, que ce soit celle de la *Tragédie de Salomé* (Florent Schmitt) du *Sacre du Printemps* (Igor Stravinsky), du *Boléro* (Maurice Ravel), d'une *Suite de BACH* ou celle de *L'Après-Midi d'un Faune* (Claude Debussy).

La danse comme art du portrait

Cette dernière considération nous amène à développer un troisième volet de l'esthétique d'Akarova. Laissons ici nos considérations plastiques sur son œuvre, pour cheminer vers l'univers intérieur de sa personnalité et atteindre à ce qui apparaît aujourd'hui comme un élément central de l'ensemble de sa production artistique : un attachement profond à l'Homme, à son visage, intarissable source de pensées et de créations, ainsi qu'à l'univers fascinant de la psychologie humaine. Nous pensons que la démarche chorégraphique d'Akarova trouve en partie son origine dans la volonté d'exprimer la psychologie des personnages dont l'histoire et le caractère ont été définis et codifiés par le compositeur sous forme de mélodies et accords au sein de la partition. Sa démarche vise à procurer une corporalité, une plasticité au tempérament de ses héros. Elle veut opérer ce que l'on pourrait appeler une *psychanalyse de l'œuvre musicale* afin d'exprimer par son propre corps d'actrice les drames intérieurs, les actions théâtrales que la musique porte en elle ; tel est l'un des axes majeurs de son esthétique. C'est en ce sens que la danse, chez Akarova, est aussi curieusement un art du portrait¹². Cet intérêt pour la dimension narrative de la composition explique pourquoi Akarova a rarement dansé sur des concertis ou des symphonies mais au contraire sur des compositions conçues autour d'une « histoire » comme dans *Le Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, *Daphnis et*

¹¹ L'expression est d'Akarova elle-même.

¹² Sur le portrait chez Akarova, voir l'introduction du catalogue de l'exposition *Akarova Peintures — Sculptures*, Centre Culturel de Bruxelles, 8 mars - 7 avril 1985, 32 p. et D. LOUIS, *Akarova, Essai de Monographie, le Portrait et l'Auto-portrait dans son Œuvre principalement à travers la Danse, la Sculpture, la Peinture*, Mémoire présenté à la Faculté de Philosophie et Lettres, Section Histoire de l'Art de l'Université Libre de Bruxelles, 1985.

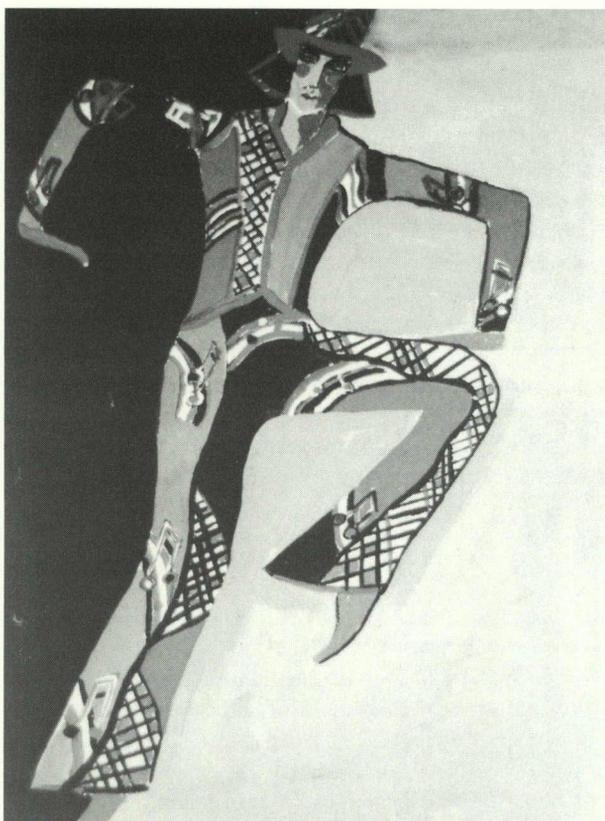


Fig. 4.
Akarova, dessin, 1940, où
l'artiste se représente
dansant *Jazz Music* de
M. Poot, coll. Madame
Akarova.

Chloé, Pavane pour une Infante défunte, L'Oiseau de Feu, Petrouchka, Le Sacre du Printemps, L'Histoire du Soldat, L'Amour sorcier, La Tragédie de Salomé, Orphée et Eurydice, L'Ode à une Madone,...

Toutefois, afin d'éviter toute confusion, insistons à nouveau sur la qualité plastique irréprochable de ses chorégraphies épurées de toutes fioritures. Une représentation chorégraphique d'Akarova n'est jamais littéralement narrative ni anecdotique, même si la danseuse interprète un rôle théâtral comme celui de la princesse dans *L'Histoire du Soldat* d'Igor Stravinsky par exemple. Le fondement de son esthétique reste une *évoation poétique* du tempérament des personnages plutôt qu'une description exhaustive de ceux-ci.

Cette quête de l'homme, ce souci de rendre visibles des sentiments et des émotions est ce qui est désigné au début de ce troisième volet comme un élément déterminant à l'ensemble de la production artistique de l'artiste. Toute l'œuvre picturale, sculpturale et même littéraire d'Akarova est traversée par la figure humaine que l'artiste, avec la maîtrise qui est la sienne, a réussi à saisir de plus en plus en profondeur. Remémorons-nous simplement le masque pensif du poète Charles Plisnier ou l'expression visionnaire du pianiste Pierre



Fig. 5.
Marcel-Louis Bagniet,
pochoir représentant Akarova dansant, 1924 (extrait
de: *AKAROVA, Spectacle
et Avant-Garde, 1920-
1950*, Archives d'Architec-
ture Moderne, Bruxelles,
1988, p. 167).

Alain Volondat¹³. La récente exposition organisée par «La Maison des Arts du Goddiarch» à Villers-la-Ville¹⁴, où Akarova proposait au public un ensemble de tableaux évoquant sa carrière chorégraphique, était riche d'enseignements à ce sujet. On pouvait y remarquer que l'artiste ne s'est jamais littéralement représentée dansante mais a peint sur ses toiles les personnages qu'elle interprétait (fig. 4). Dans ses tableaux consacrés à *Petrouchka*, on découvre d'abord et seulement un héros costumé à l'image de la féerie du récit, à la différence des œuvres de Marcel-Louis Bagniet qui représentent avant tout le mouvement d'une danseuse (fig. 5).

Cette constatation nous amène à observer qu'à l'image des espaces picturaux imbriqués de ses toiles, Akarova n'a jamais opéré une scission bien établie entre son tempérament de «danseuse-actrice», ses émotions de peintre,

¹³ Une illustration de ces deux œuvres figure dans le catalogue du Centre Culturel de Bruxelles, mentionné à la note 12.

¹⁴ *Grand Salon d'Eté*, Maison des Arts du Goddiarch, du 18 juin au 9 juillet, Villers-La-Ville, Brabant, 1989.



Fig. 6.
 Marcel-Louis Bagniet,
 décor et costume pour la
 chorégraphie d'Akarova,
Golly Wogg's Cake-Walk,
 Debussy, 1923, le costume
 est porté par Mee on
 Schoonbrodt (extrait de:
*AKAROVA, Spectacle et
 Avant-Garde, 1920-1950*,
 Archives d'Architecture
 Moderne, Bruxelles, 1988,
 p. 393).

son énergie de sculpteur, sa joie de « musicienne-interprète », son inspiration littéraire et sa vie quotidienne. « Je vivais toujours entre des personnages » nous confia-t-elle récemment¹⁵.

Les éléments développés lors de ce troisième parcours dans l'univers de l'artiste permettent aussi de comprendre pourquoi Akarova, bien qu'ayant des liens privilégiés avec Marcel-Louis Bagniet, n'a pas épousé totalement l'esthétique purement constructiviste. Certes son tempérament d'artiste avide d'horizons nouveaux l'appréciait, mais, probablement parce que saisie « mathématique » de la réalité, elle ne convenait pas pleinement à ses propres aspirations esthétiques plus intuitives dans leur appréhension du réel. Dès lors, on mesure que lorsque certains critiques définissent un peu rapidement l'esthétique d'Akarova d'« Art Déco », faisant seulement référence à la dimension « constructiviste » du terme, ils réduisent la complexe personnalité de l'artiste à l'image de la danseuse transmise par Marcel-Louis Bagniet et qui ne s'applique guère

¹⁵ Communication orale, Bruxelles, septembre 1989.

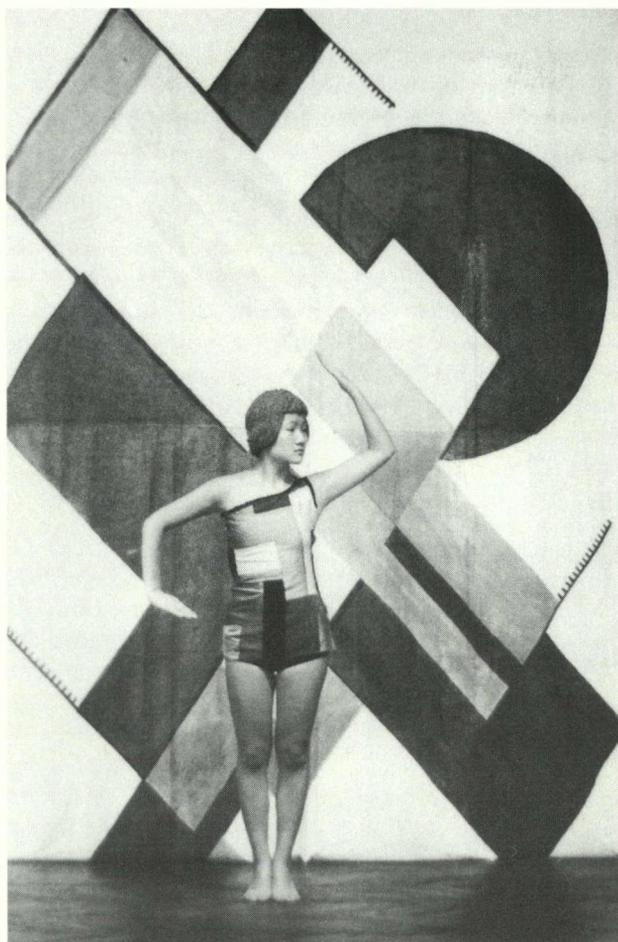


Fig. 7.
La danseuse Akarova interprétant l'Oiseau de Feu de Stravinsky, 1938 (document d'époque, coll. Madame AKAROVA).

qu'à la période 1923-1930 lorsque Akarova fréquentait ce groupe d'«avangardistes». Que l'on compare les costumes réalisés pour *Golly Wogg's Cake-Walk* (1923) à ceux de *L'Oiseau de Feu* (1938) et l'on évaluera toute l'étendue qui sépare la production des années vingt de celle des années quarante (fig. 6 et 7). Taxer la production artistique d'Akarova d'«Art Déco» n'a de sens que si l'on fait référence à la définition de ce courant proposé par Pierre Loze¹⁶ qui décrit l'art de l'entre-deux guerres en Belgique comme un subtil compromis entre deux tendances : une volonté de stylisation sous l'influence des grandes idées modernistes «extra-nationales» et, intimement liée à cette volonté, un profond attachement au schéma figuratif, à la présence concrète des objets, hérité du 19^e siècle.

¹⁶ *Art Déco Belgique 1920-1940*, Musée d'Ixelles, 6 octobre 1988 - 18 décembre 1988, Bruxelles.

Une intarissable énergie créatrice

Avant de clore cette étude, nous voulons encore insister sur la nécessité d'une approche *globale* de la production artistique d'Akarova, non que la spécialisation d'une analyse se révélerait infructueuse, mais parce que l'œuvre de l'artiste est avant tout une *globalité*, une *puissante synthèse personnelle* de tous les arts.

Akarova est musicienne, elle joue du piano, de la flûte, du violon et du violoncelle. Danseuse, elle se mettait elle-même en scène et dirigeait ses élèves. C'est encore elle qui concevait et réalisait ses décors : styliste, elle a créé ses propres costumes ; éclairagiste, elle réglait « musicalement » les lumières de la scène. C'est elle aussi qui dirigeait les chœurs parlés. Son intarissable énergie créatrice s'illustrait dès lors à tous les niveaux de ses spectacles, leur procurant ainsi une authentique unité. Symbiose du geste et du son, fusion de la couleur et du mouvement, telle est l'esthétique chorégraphique d'Akarova.

Par ces quelques considérations, nous espérons avoir contribué à la connaissance de certains aspects fondamentaux de son art.

Certes, notre réflexion ne se voulant pas exhaustive, nombreux sont les domaines qui n'ont pas été évoqués tels ses écrits (critiques d'art, poésie), son œuvre sculpté et sa production picturale. Cependant, pour conclure, nous voudrions insister sur la *cohérence* de son concept de la danse. Dès le début des années vingt, l'apport d'Akarova peut être considéré comme la création d'un langage chorégraphique, renouvelant radicalement et en profondeur les fondements de l'Univers de la danse.

« VOYAGE DE L'ŒUVRE D'ART AU PAYS DE LA PUBLICITÉ »

VINCENT HEYMANS

La publicité puise régulièrement dans la collection d'images que représente pour elle la production artistique. Ainsi entrent en contact deux domaines de la création, à la fois comparables et dissemblables.

Lorsque l'on tente d'expliquer cette union surprenante, diverses questions se posent : pourquoi de telles récupérations ? Comment les justifier ? Quelles œuvres sont préférées et pour quels types de produits ? Pêle-mêle se bousculent des interrogations pertinentes – mais nécessitant une étude longue et minutieuse avant de trouver une réponse satisfaisante¹ – et des questionnements qui mènent à l'impasse². Dans le cadre d'un article succinct, nous préférons à l'exploration, pourtant passionnante, du labyrinthe créé par ces questions, une approche à la fois ponctuelle et plus distanciée du problème. Il s'agit de vérifier en quelles proportions l'analyse de publicités choisies permet de repenser diverses notions concernant l'art et sa perception. Plutôt que d'imposer des réponses, il nous apparaît plus profitable de suggérer des amorces de réflexion que le lecteur sera libre d'approfondir en fonction de l'intérêt qu'il porte au sujet.

¹ De nombreuses notions doivent être prises en considération préalablement à toute tentative de réponse à ces questions. Le phénomène de la reproduction technique des œuvres d'art doit être étudié, les rapports qu'ont entretenus et qu'entretiennent encore l'art et la publicité doivent être soigneusement examinés et le processus créatif des images analysées doit, autant que possible, être restitué.

² Parmi les questions posées, certaines sont sans intérêt, parce que, ne prenant pas en considération la complexité du phénomène, elles débouchent sur des réponses qui ne nous apprennent rien. Ainsi, il n'existe pas de raison particulière justifiant l'utilisation d'œuvres d'art par le créatif, sinon qu'il récupère des images partout où il le peut. De même, il n'existe pas de produits plus ou moins adaptés à ce genre de publicité, qui d'ailleurs n'est pas un « genre » particulier de la production publicitaire.

Une telle optique s'adapte d'autant mieux à ce domaine que la publicité ne connaît pas de règles strictes. Les moyens mis en œuvre par le créatif sont subordonnés au but poursuivi — à savoir l'efficacité de la campagne — dans les limites de la tolérance du public auquel il s'adresse. En effet, si la publicité choque le consommateur, elle perd, totalement ou partiellement, l'efficacité qui légitime son existence³.

Cet article, prenant la forme d'un petit florilège de réussites publicitaires et de mécanismes communicationnels intéressants, a pour seule prétention d'illustrer la liberté laissée au créatif lors de la récupération de l'image de l'œuvre d'art et de présenter le résultat obtenu, tantôt proche, tantôt lointain de l'œuvre originale, considérée pour l'occasion comme le point de repère fixe à partir duquel nous observons le phénomène.

Europalia ou «l'image nue» (fig. 1)

Cette affiche nous présente une sculpture exposée au Palais des *Beaux Arts* de Bruxelles durant la grande manifestation culturelle de l'hiver 1989: *Europalia Japon*. La photographie semble ne désigner que l'œuvre. Elle invite le spectateur à venir la voir et à ne pas se contenter de son image. Pourtant, loin de se limiter au rôle de simple cliché, elle s'intègre dans la conception d'une affiche, elle fait référence non seulement à elle-même mais à toutes les œuvres qui sont exposées autour d'elle dans les salles du palais. Bien plus, elle rappelle au passant la globalité des manifestations organisées en Belgique à l'occasion de l'édition 1989 d'Europalia: le «logo» et le graphisme particulier choisis pour la circonstance sont placés bien en évidence dans le coin supérieur droit de l'affiche, afin de dominer l'ensemble des informations que celle-ci communique.

L'image photographique qui pouvait nous apparaître neutre, «nue», comme nous l'avions d'abord écrit, s'avère connotée, puisqu'elle nous délivre plusieurs messages décelables à divers niveaux de communication. Image d'une statue, image de l'homme statufié, image de l'homme comme être culturel, artiste ou amateur d'art, image de l'exposition «l'homme et son image» et enfin image de cet art japonais qui nous rendit visite durant plusieurs mois, l'affiche a beaucoup de choses à nous dire.

L'œuvre d'art ainsi connotée est instrumentalisée par sa reproduction, c'est-à-dire qu'elle est considérée et utilisée selon une valeur qu'elle ne possède pas, ou du moins, qui n'est pas sa valeur fondamentale. Dans le cadre précis de cet exemple, le degré d'instrumentalisation reste faible, étant donné que l'intérêt de ceux auxquels l'affiche s'adresse se porte essentiellement sur l'œuvre et sur la dimension artistique de la manifestation qu'elle annonce⁴.

³ H. JOANNIS, *Le processus de création publicitaire*, Paris, Dunod, 1984, pp. 5-12.

⁴ T.A. LEWANDOSKI, *Affiches culturelles ou culture d'affiches*, in *BaT*, n° 63, mars 1984, Paris, pp. 32-33, étudie ce qui peut différencier la publicité strictement commerciale de l'affiche à dimension culturelle.

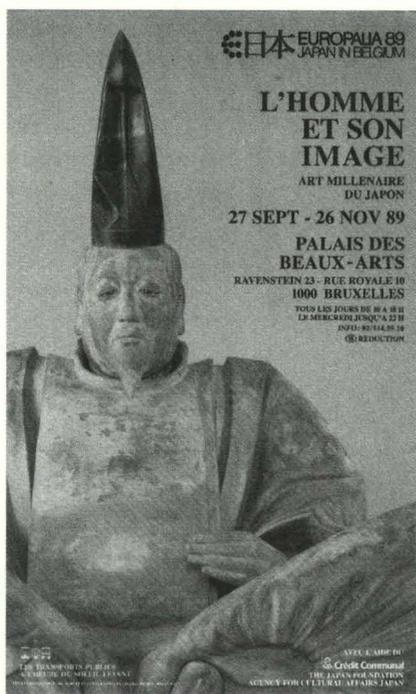


Fig. 1.
Affiche placée dans les abribus durant Europalia Japon. Elle annonçait l'exposition principale de la manifestation: «L'homme et son image», qui s'est tenue au Palais des Beaux-Arts du 27 septembre au 26 novembre 1989.



Fig. 2.
Cette publicité-poster fut distribuée dans les quotidiens en janvier 1988. Imprimée sur papier glacé contrastant avec celui du journal, où elle se trouvait sous forme d'une feuille pliée, elle mesure 199 cm × 85 cm.

Nous aurons l'occasion, grâce à l'exemple suivant, d'observer comment ce degré d'instrumentalisation de l'image peut augmenter lorsque les connotations que le créatif lui fait véhiculer s'écartent de sa nature ; et cela sans porter atteinte à l'intégrité de sa valeur d'image artistique.

Canon ou «l'image déguisée» (fig. 2)

Peu de choses différencient cette publicité d'un poster de la Joconde⁵. Du moins est-ce la première impression qu'elle nous donne. Quant au travail du créatif, il semble s'être limité au strict minimum : reproduire le célèbre tableau en couleurs et en grand format.

Ce sentiment ne traduit cependant pas la complexité du mécanisme qui se cache derrière cette réalisation. L'image de la Joconde, intacte au niveau de son aspect visuel général, n'en est pas moins fortement instrumentalisée puisqu'elle est liée à la promotion d'un produit avec lequel elle n'a jamais rien eu à voir. Mais si le rapport suggéré entre le tableau de Léonard de Vinci et des photocopieurs performants ne semble pas être évident, il est le résultat d'une conception ingénieuse et efficace.

L'image a subi une modification de taille (sans jeu de mots), l'original étant beaucoup plus petit que sa reproduction. Cet agrandissement constitue à la fois l'argument de vente du produit et la justification apportée au choix de la Joconde malgré sa célébrité (récupérer la Joconde n'est plus original, il faut lui imposer une variation manifeste – par exemple, en augmenter significativement la taille)⁶. En effet, la caractéristique principale du photocopieur est sa capacité de multiplier, en couleurs et de manière fortement agrandie, n'importe quelle image, y compris celle d'un chef d'œuvre de la peinture réputé malaisé à reproduire fidèlement. Cette Joconde géante cesse dès lors d'être un simple poster pour devenir la « preuve » des capacités de la machine, l'équivalent ou le simulacre d'un échantillon de son savoir-faire⁷.

Par la même occasion, le créatif a résolu le problème posé par le manque de photogénie du produit dont il doit assurer la promotion. Rien ne ressemble plus à un photocopieur qu'un autre photocopieur, mais, semble dire la Joconde, tous ne sont pas des artistes comme celui qui signe ma plus belle reproduction en grosses lettres rouges.

Enfin, la qualité de l'encre et du papier, alliée à la grande taille du tirage, est offerte au public dans le but de l'inciter à conserver la publicité, à l'afficher et donc à en prolonger les effets.

⁵ C. DE RENDINGER, *L'affiche d'intérieur: le poster*, Paris, éd. J.P. Delarge, 1976. Cette étude est consacrée au type de reproduction très particulier qu'est le poster.

⁶ A. CHASTEL a consacré l'ouvrage *L'illustré incomprise* à toutes les manipulations et citations subies par la Joconde au cours de son histoire, un sujet qui occupe sans peine un livre complet.

⁷ La publicité est réalisée à partir d'un document photographique agrandi et pas au moyen de la photocopieuse qui est censée être utilisée pour l'occasion.

Ainsi, un poster qui n'en est pas un, un photocopieur qui préfère ne pas se montrer et un publicitaire adroit peuvent parfaitement bien faire vendre par la Joconde du matériel de bureau⁸.

De même, la laitière de Vermeer promotionne du yoghourt, une canotière de Renoir de la pommade et les pyramides de Gizeh du whisky. Dans tous ces cas, l'évidence du rapprochement entre un produit de consommation et l'œuvre d'art découle de l'ingéniosité avec laquelle l'ensemble des éléments formant la publicité sont agencés. La Joconde, comme beaucoup d'autres œuvres célèbres, peut servir à vendre n'importe quoi.

Maxell ou «l'image métaphore» (fig. 3)

L'image de l'œuvre d'art peut, seule, nous venons de le constater, faire vendre un produit de manière efficace. Mais cette pratique reste peu courante et les annonceurs préfèrent généralement montrer à l'acheteur l'objet qui lui est proposé. Dans ce cas, l'œuvre d'art passe à l'arrière-plan de la composition et exprime clairement sa subordination au produit pour lequel la campagne est menée.

L'œuvre reproduite dans cette publicité est aisément identifiable et nettement affirmée en tant que témoin de la production artistique de l'humanité. Pour ceux qui en douteraient, ou qui hésiteraient quelque peu quant à sa nature, une légende accompagne l'image spécifiant la date et l'origine de cette peinture murale égyptienne.

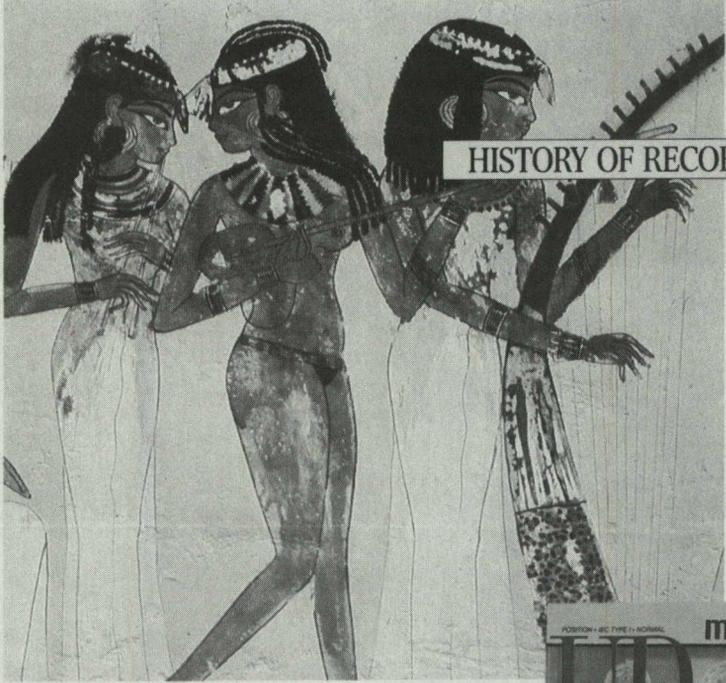
Intacte, l'image est pourtant nettement oblitérée par le produit et par le slogan qui l'accompagnent, tous deux placés sur, et visuellement devant, l'œuvre. Celle-ci, repoussée à l'arrière-plan, joue le – second – rôle de reflet, d'écho, ou plus précisément de métaphore des qualités du produit.

Le texte, parfaitement intégré, avec l'image, dans un tout cohérent⁹, souligne ce mécanisme grâce au raisonnement suivant : ces peintures murales, vieilles de presque 3500 ans, ont remarquablement traduit, par l'image, la délicatesse de la musique égyptienne, à tel point qu'il est presque possible d'en entendre les accords. Le moyen moderne d'égaliser une telle restitution de la musique est matérialisé dans la bande magnétique proposée à l'acheteur. La cassette présentée à l'avant-plan sera, pour nos lointains descendants, l'objet d'un émerveillement comparable à celui qui est le nôtre devant la fraîcheur de ces peintures égyptiennes. C'est pourquoi le texte conclut à propos du produit par ces mots : «Recording for the future», la stratégie consistant à vendre le présent en fonction du futur grâce au passé.

⁸ L'analyse de cette publicité s'appuie sur l'interview d'Oswald Van Landeghem, l'un des auteurs de la campagne publicitaire Canon (17 janvier 1989).

⁹ Cette condition très importante est l'objet de toute l'attention des créatifs. Sans une parfaite cohésion entre les différents éléments de la publicité, le message passe mal. Voir à ce sujet : J.C. CHEBAT et G.M. HENAULT, *L'efficacité du message publicitaire*, in *Communication et langages*, n° 22, 2^e trim. 1974, Paris, pp. 107-116.

Painting from 1400 BC, Thebes, Egypt.



HISTORY OF RECORDING

We can almost hear the faint and delicate tones of the music of ancient Egypt when looking at their paintings, so true to life was their rendering.

Music from our day and age is recorded on Maxell with loving care. From airy piccolo-flutes to deep bass tones, from high volume rock bands to demanding dynamics of a symphony orchestra.

Confidence in Maxell stems not only from superior sound quality but also from unique reliability. Maxell's high signal/noise level, low modulation noise, precision cassettes ... all combine to give true to life reproduction.

The new Maxell UD-S is the new generation built on the experience of millions of recordings on Maxell UD, the most sold tape in Europe.



RECORDING FOR THE FUTURE

Fig. 3. Cette publicité fait partie d'une série consacrée à divers produits fabriqués et commercialisés par MAXELL (vidéo-cassettes, cassettes audio et disquettes d'ordinateurs). Toutes ces annonces sont réalisées selon la même structure et suivant une présentation rigoureusement identique. L'ensemble fut publié dans le magazine de la compagnie aérienne SAS à la fin de l'année 1988.

Mais nous n'avons ainsi découvert que le contenu manifeste du message. L'adverbe «almost» nous met sur la piste d'une interprétation nettement plus radicale de l'argumentation. En 1400 avant Jésus-Christ, la seule façon d'«enregistrer» de la musique était de la visualiser au moyen d'une peinture qui, si belle soit-elle, reste évidemment muette. Cette «technique» est aujourd'hui dépassée. Grâce à ses nouvelles cassettes («NEW!»), Maxell révolutionne l'univers de l'enregistrement. La modernité technologique triomphante («I think we got a revolution») a acquis la certitude d'égaliser l'art du passé – réduit au rôle de simple technique – et de le dépasser (l'adverbe «almost» portant sur l'art égyptien et s'opposant à la «superior sound quality» des produits Maxell).

L'œuvre d'art dépouillée de sa spécificité propre nous apparaît dorénavant comme un élément parmi d'autres, servant à soutenir l'argumentation au moyen de laquelle il sera possible de convaincre le consommateur¹⁰.

Somebody ou «l'image décor» (fig. 4)

Dans cette annonce pour une boutique de prêt-à-porter, l'œuvre d'art apparaît de manière moins évidente que dans les exemples précédents : non seulement elle reste confinée à l'arrière plan, mais elle devient même carrément floue.

L'Église de la Salute donne le «ton» de l'ambiance dans laquelle est plongé le mannequin qui marche à l'avant-plan, à savoir la Venise séductrice, mystérieuse et envoûtante. Ces connotations traduites par le choix du décor et la manière de la photographier doivent, une fois qu'elles sont exprimées, être transférées sur le vêtement, élément final du processus, puisque c'est lui que l'on désire vendre à celle qui regarde la publicité.

Pour atteindre ce but, le photographe a clairement situé la femme à Venise en la faisant participer directement au lieu : son ombre s'allonge sur le pavé, le vent du large gonfle sa cape ; la même lumière baigne la ville et la femme. Cette liaison de la figure – et plus précisément du vêtement – avec le décor est encore soulignée par un jeu chromatique très subtil : les tons beige et brun de l'arrière-plan s'harmonisent avec le tissu dont la couleur est presque identique à celle de l'église. Ce dernier point mérite d'autant plus notre attention, qu'à travers toute l'histoire de l'art, les écrivains et les peintres ont insisté sur les couleurs et l'éclairage propres à la ville de Venise.

Plus que le résultat d'une simple inspiration qu'aurait représenté Venise pour le créateur du vêtement, l'ensemble, par sa couleur, son style, sa présentation

¹⁰ J.D. BAUBY, *Pastiches et mélanges*, in *Connaissance des arts*, n° 348, février 1981, p. 45. L'auteur cite un grand publicitaire qu'il ne nomme pas. Celui-ci déclare : «Celui qui ne songerait qu'à la beauté dans la publicité en 1980 est un naïf. Toutes les utilisations d'œuvres d'art ont une raison d'être qui relève de l'efficacité, non de l'esthétique». Ces paroles doivent sans doute être quelque peu tempérées. Il n'empêche que l'œuvre d'art, par le biais de son image, est au service du produit. L'inverse serait d'ailleurs absurde car totalement inefficace.

et les loups qui rappellent le célèbre carnaval, semble à l'instar de la Salute, catalyser toutes les connotations et résumer la ville entière. L'acheteuse potentielle est donc invitée à retrouver, à travers l'acquisition d'un simple vêtement, toute la magie de Venise¹¹.

Subordonnée au produit dès qu'elle est utilisée en publicité, l'œuvre d'art avait, jusqu'à présent, affirmé son image. Désormais, celle-ci s'efface parce que l'identification précise de l'œuvre n'est pas indispensable au bon fonctionnement du message publicitaire. Ce dernier ne peut pas courir le risque de ne pas être compris par le public auquel il s'adresse. C'est pourquoi, il offre divers niveaux de lecture représentant autant de chances supplémentaires de saisir le message. Ainsi, ceux qui n'auront pas identifié précisément la Salute auront reconnu Venise, ou l'Italie. Et ceux qui n'auront décidément pas situé l'endroit en retireront une sensation de dépaysement et de mystère, causée par une atmosphère de rêve moitié culturel, moitié estival qui suffit encore amplement à susciter un désir d'achat. L'architecture se révèle d'ailleurs comme la forme d'art se prêtant le mieux à ce rôle de décor suggéré dans un flou savamment étudié (exception faite généralement d'édifices tels que Big Ben, la tour de Pise, les Pyramides de Gizeh ou la tour Eiffel que la notoriété semble avoir arrachés de tout contexte et qui peuvent dès lors être récupérés par les créatifs comme autant de symboles).

Mais cette perte de netteté observée par rapport à la simple image de l'œuvre n'est que le prélude à sa véritable disparition qui va clairement s'opérer dans les exemples suivants.

Ercéfuryl ou «l'image pastiche» (fig. 5)

Les deux tableaux présentés conjointement dans cette publicité sont, certes directement inspirés d'œuvres existantes, mais totalement recomposés. L'œuvre d'art est encore présente à travers quelques connotations, mais son image photographique a disparu.

Cette double image est extraite d'une série de dépliants réalisés sur un même canevas, à savoir la juxtaposition d'une œuvre fougueuse et d'une seconde sereine, censée exprimer le passage d'un état de trouble intestinal à l'apaisement procuré par le médicament. (Comme dans le cas de notre deuxième exemple, le créatif a préféré illustrer l'effet du produit plutôt que de le présenter dans sa banalité: une boîte en carton et des gélules). Ainsi, le dripping de Pollock est-il opposé aux compositions circulaires de Delaunay, les taches colo-

¹¹ Roland BARTHES avait analysé une publicité pour les pâtes Panzani afin de montrer que l'acheteur était invité à acquérir, en même temps qu'un simple produit, une certaine idée de «l'italianité». Voir *Rhétorique de l'image*, in *Communications*, n° 4, Paris, éd. du Seuil, 1964, pp. 40-43. (Dans ce cas précis, nous pourrions paraphraser Barthes en parlant de «vénicité»). Il avait déjà abordé ces notions en analysant les messages de plusieurs publicités dans *Le message publicitaire*, un article initialement publié dans *Les cahiers de la publicité* en 1963 et réédité aux pages 243 à 248 de l'ouvrage *L'aventure sémiologique*, Paris, éd. du Seuil, 1985.

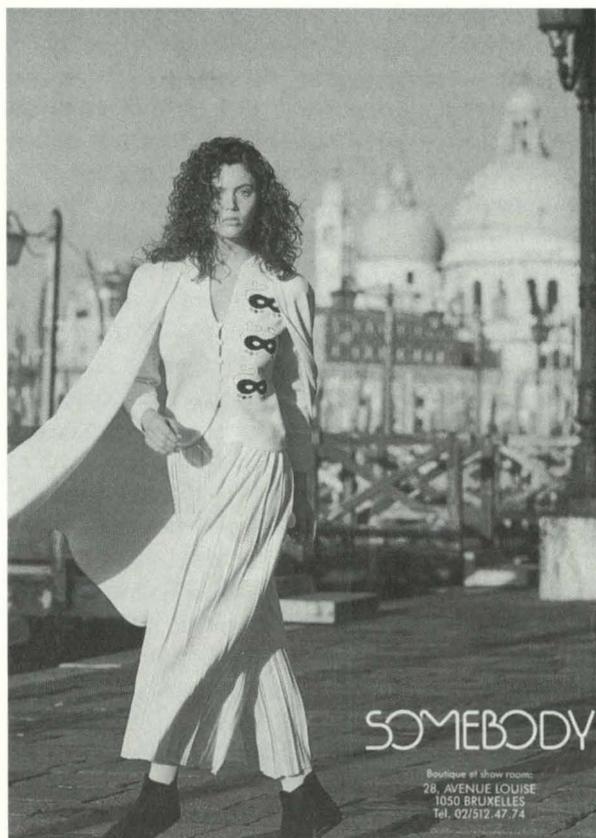


Fig. 4.
 Cette publicité pour une boutique de prêt à porter est extraite d'un magazine présentant la mode du printemps 1990.



Fig. 5.
 La série *Sigmoïde en folie...* pour le médicament Ercéfuryl fut envoyée sous forme de trimestriel aux médecins durant plus d'un an. Le numéro du troisième trimestre 1987 s'inspire d'œuvres de Piet Mondrian et Wassily Kandinsky.

rées de Sam Francis aux larges rectangles de Otto Freundlich comme les visions folles de Jérôme Bosch le sont aux joyeux paysans de Brueghel.

Afin de souligner ce jeu d'oppositions iconographiques présentées par paires, les images coupées en deux suivant leur diagonale sont juxtaposées sans transition. Le résultat, parfaitement adapté au message que délivre la publicité, mérite notre attention au niveau qui nous occupe, à savoir la place de la dimension artistique conservée à l'œuvre dans le cadre de sa récupération.

Le pastiche de Kandinsky confronté à un pseudo-Mondrian reprend effectivement les couleurs et quelques formes typiques de sa peinture : le fond bleu fait songer à sa célèbre composition justement intitulée « Dans le bleu », et l'enchevêtrement rythmé de figures abstraites changeant de couleur au gré des superpositions se retrouve dans plusieurs de ses tableaux. Par contre, l'épaisseur du trait, la lourdeur de l'exécution, la mollesse des courbes, le manque de rythme, l'opacité de la matière picturale, l'aspect inachevé de la composition et le traitement négligé de l'ensemble sont totalement étrangers à la qualité des œuvres de l'artiste.

Le même type de réflexion peut être mené à propos du « Mondrian ». L'agencement de quadrilatères selon deux axes (horizontal et vertical) rappelle les œuvres abstraites du peintre, tandis que la succession de petits carrés colorés et la forme de la toile, présentée comme un carré posé sur une pointe, font directement référence au tableau « Victory boogie-woogie ». Par contre, le style adopté reste très lointain de l'œuvre originale : le fond blanc sur lequel se détache le rythme joyeux des petits carrés a cédé la place à un amoncellement de figures ne laissant plus apparaître que, çà et là, quelques rectangles blancs. Cette surcharge de la composition est encore soulignée par le découpage très irrégulier des formes géométriques, donnant naissance à des figures étranges, ainsi que par la multiplication des couleurs et des tonalités, bafouant gratuitement la règle strictement observée par Mondrian et consistant à limiter sa palette aux trois couleurs fondamentales (rouge, bleu et jaune), accompagnées du blanc et du noir ainsi que de leur mélange, le gris. Enfin, l'aspect hésitant de la touche picturale, les formes baveuses et les couleurs parfois peu définissables donnent à l'ensemble une allure brouillonne qui contraste fortement avec l'impeccable technique du peintre.

Cette image rassemblant les caractéristiques les plus évidentes des deux œuvres choisies devient une espèce de caricature des originaux. L'efficacité du message publicitaire n'en souffre pas, mais cette réalisation laisse l'amateur d'art perplexe. Ne serait-elle pas, involontairement, le reflet de la perception globale de l'art (et tout particulièrement des œuvres non figuratives) par le public ? Taillée sur mesure pour être reconnue (dans les deux sens du terme) par un maximum de gens, elle semble trahir les tics qui affectent inconsciemment notre perception¹².

¹² Loin de gêner la perception du message publicitaire, ce genre de simplification la facilite. Le créatif se doit de réaliser une image que tout le monde comprendra, afin de rendre la publicité plus efficace. Voir H. JOANNIS, *op. cit.*, p. 81.

Un IBM PS/2. Et vous êtes prêt pour traverser le temps.

11 modèles. Des applications les plus courantes aux plus sophistiquées.

Travailler sous IBM OS/2, un IBM PS/2 vous permet toutes les améliorations.

IBM PS/2. Le début d'une nouvelle ère informatique.

Enfin, l'histoire de l'informatique ne sera plus éternel recommencement. Prenons en termes d'évolution, parlons d'êtres et de jeûs pour toutes vos possibilités d'extension, les IBM Personal System/2 ont tout l'avenir devant eux.

Si le simple traitement de texte ne vous suffit plus, le desktop publishing vous est ouvert. Si vos besoins de gestion deviennent plus que de simples tableaux, les modèles financiers complexes vous sont accessibles. Si exécuter une seule opération à la fois vous semble exagéré, vous passerez à multi-tâches. Et si, avec un poste de travail individuel, vous souhaitez à l'étranger, élargissez vos fonctions: de nombreuses extensions sont possibles.

Puissants, performants et fiables, les PS/2 vous permettent tout. Mixés, dotés de l'Operating System/2, les PS/2 offrent une interface utilisateur facile et performante qui vous permettra de « parler » le même langage à toute la famille des ordinateurs IBM. Ainsi, l'investissement en formation de votre personnel restera un acquis utilisable des années durant.

Avec la famille des IBM PS/2, la micro-informatique trouve enfin la réponse juste à chaque situation donnée. La plateforme idéale pour grandir sans jamais se sentir à l'étranger.

Le temps d'un coup de fil à IBM Blue Line au 02/214.33.33, vous saurez comment tout savoir pour facilement traverser le temps.

IBM
PLUS D'IDÉES
POUR VOS PROJETS.

Fig. 6. La campagne pour l'IBM PS/2 fut réalisée par l'agence Partner-J. Walter Thompson en 1988 et proposée au public sur divers supports: panneaux géants, pleine page des journaux quotidiens, affichettes et double page dans divers magazines hebdomadaires.

IBM ou «l'image aménagée» (fig. 6)

Le stade du pastiche auquel nous sommes parvenus peut être très aisément dépassé. Il ne s'agira plus simplement de recomposer une image ressemblant à l'œuvre originale, mais bien de «corriger» tout ce qui pourrait empêcher le bon fonctionnement du mécanisme publicitaire. C'est précisément ce phénomène que cet exemple nous permettra d'observer.

Prenons le masque de Toutankhamon, ou plutôt sa copie modifiée qui fut utilisée lors d'une campagne de promotion d'ordinateurs. La faiblesse de la copie présentée est remarquable: le matériau est lourd et les volumes sont empâtés. Mais la différence ne se limite pas à l'aspect global de l'objet: de nombreuses modifications ont été apportées au nouveau masque. La barbe est raccourcie – pour ne pas cacher la symbolique cravate du cadre –, le menton est élargi tandis que la bouche s'affine, les joues s'arrondissent et le nez prend du volume, gommant ainsi l'aspect inquiétant du visage très particulier du pharaon.

L'actualisation du masque n'a donc conservé aucun détail, si minime soit-il, de l'original. Ces aménagements ne sont pas gratuits: ils répondent à la nécessité de proposer au public une image aisément assimilable. Le masque a

subi une cure d'«européanisation» pour s'adapter, sans heurter les consommateurs, au buste qui est censé les représenter symboliquement. Cette publicité nous révèle un comportement particulier du créatif vis-à-vis de l'œuvre d'art lorsqu'il intègre celle-ci dans une campagne publicitaire : tout ce qui pourrait choquer le consommateur au niveau de ses goûts – c'est-à-dire de sa conception du beau – et de sa morale – à savoir sa conception du bien – est effacé afin de rendre l'image plus efficace¹³. Les raisons pour lesquelles le publicitaire peut se sentir obligé de rhabiller un nu dans un tableau qu'il cite sont comparables à celles qui l'ont incité à reboucher les lobes des oreilles du pharaon.

Ces modifications, bien visibles une fois qu'elles sont analysées, ne se laissent pourtant pas déceler aisément lors d'une simple observation. Comment ce camouflage de mécanismes aussi évidents est-il possible ? Le publicitaire tient compte de notre connaissance de nombreuses œuvres d'art célèbres. Nous en avons mémorisé l'image dans ses grandes lignes, ce qui nous permet de les décrire ou de les reconnaître. Il lui suffit dès lors de nous confronter à une image respectant notre schéma mémorisé pour que la confusion s'opère entre la nouvelle image et notre souvenir de l'original¹⁴. Bien entendu, le raisonnement peut, dans un second temps, réfuter aisément l'analogie supposée au départ. Mais le créatif sait que cette critique a rarement lieu : la publicité n'est regardée, dans une situation de réception normale, que quelques secondes, c'est-à-dire trop peu de temps pour passer sur la table de dissection de l'esprit critique¹⁵. La nouvelle image qu'il a créée ressemble assez à son modèle pour entretenir la confusion. Elle lui laisse les coudées franches dans son travail tout en conservant intact l'acquis des connotations liées à l'original : richesse, valeur universellement reconnue, pérennité, autant de caractéristiques transférées de l'œuvre au produit selon un processus déjà plusieurs fois rencontré.

Krug ou «l'image effacée» (fig. 7)

Au cours de notre excursion au pays de la publicité, à la recherche des mutations de l'œuvre d'art, nous avons constaté à plusieurs reprises la soumission du tableau, de la sculpture ou du bâtiment cités aux impératifs de la campagne dans le cadre de laquelle le créatif est libre d'interpréter et d'aménager tout ce qu'il récupère. Nous avons ainsi observé, en quelques étapes significatives, une gradation dans les moyens mis en œuvre pour parvenir au résultat désiré, à savoir la publicité.

¹³ Les critères de beauté et de moralité sont appliqués à l'œuvre lorsqu'elle n'est pas considérée pour sa dimension artistique. L'œuvre se suffisant à elle-même est étrangère à ces notions. Voir B. CROCE, *Bréviaire d'esthétique*, Paris, Payot, 1923, pp. 87 et 171-173.

¹⁴ P. FRESNAULT-DERUELLE, *L'image manipulée*, Paris, Edilig, 1983, pp. 16-19 et 53-57.

¹⁵ C. VIELFAURE, *La durée de vie du message publicitaire*, in *Communication et langages*, n° 21, pp. 91-95.

INSTITUT



DE FRANCE

ACADÉMIE

FRANÇAISE

Paris le 9 août 1986

On peut dire qu'il y a un
"atelier Krug", comme on dit
qu'il y avait un atelier
Brugheel ou un atelier Rubens.

Messieurs Krug, depuis cinq
générations, font un champagne
plein de secrets comme la
peinture flamande. Sur leur
palette, il y a la terre, le
raisin, la France, et leur
pinceau fait avec cela un
chef d'œuvre.

Jean Dutoit

Fig. 7. Publicité parue dans le «Rolls Royce Magazine» durant l'année 1990.

Il suffit de prolonger le raisonnement pour aboutir à la conclusion suivante : puisque l'œuvre d'art intéresse le créatif essentiellement pour les connotations diverses qu'elle lui fournit et qu'il transpose au bénéfice du produit commercial, il pourrait se contenter de ces seules connotations liées à l'art dans sa globalité et se passer aisément de toute image précise d'une œuvre particulière. Or c'est exactement cela qu'illustre la dernière publicité de notre petite galerie.

En effet, cette annonce pour une marque de champagne évacue l'image et se contente de mots ; des mots qui, cependant, reforment une image : celle d'un document prestigieux à en-tête de l'Académie Française¹⁶. Et l'œuvre d'art ressurgit, elle aussi, globalement : d'abord à travers l'Académie – une institution culturelle très importante –, ensuite dans le vocabulaire judicieusement sélectionné : « atelier », « peinture », « palette », « pinceau » et « chef-d'œuvre », et enfin dans les deux noms prestigieux qui sont cités : « Breughel » et « Rubens ». La noblesse qui se dégage de l'ensemble est encore renforcée par quelques notions fondamentales : respectabilité due à l'ancienneté de la tradition (« depuis cinq générations »), le mystère des anciennes techniques (« les secrets »), les grandes valeurs éternelles (« la terre » et « la France ») et le fruit du travail (« le raisin » et bien sûr le champagne qu'on en tire). Le vin devient œuvre d'art, la dynastie des Krug se mue en généalogie d'artistes tandis que l'entreprise se hisse au niveau de l'atelier d'un grand maître de la peinture. Et pour traduire tout cela, la publicité se transforme en diplôme de l'Académie Française dûment signé par l'un de ses membres déclarant tout bonnement sa « vérité »¹⁷.

Partis de publicités qui semblaient ne montrer que l'œuvre d'art, au détriment du produit lui-même, nous sommes parvenus à une annonce qui ne nous montre plus rien. Et pourtant, derrière cette apparente différence, se cache un mécanisme unique : la Joconde de Canon est, elle aussi, la preuve des aptitudes du produit, son « diplôme » de maître achat. Ainsi, l'image dans toute sa splendeur ou l'absence, tout aussi remarquable, d'image peuvent mener au même résultat en suivant une stratégie comparable par des voies opposées.

¹⁶ Certains sémiologues ont clairement distingué l'image et le texte. D'autres préfèrent intégrer l'ensemble en un tout cohérent. C'est le cas, entre autres, de L. BARDIN, *Le texte et l'image in Communication et langages*, n° 26, 2^e trim. 1975, pp. 98-112.

¹⁷ Les motivations du publicitaire qui récupère l'image ou la notion d'œuvre d'art sont assez simples : référence à une valeur sûre, recherche d'un climat élégant, riche ou traditionnel, désir de traduire la notion d'authenticité... Voir à ce sujet : C. FREROT, *A la manière de...*, in *BaT*, n° 45, mai 1982, Paris, p. 41.

HISTOIRE ET ACTUALITÉ DE LA RESTAURATION*

PAUL PHILIPPOT

Une histoire de la restauration qui se limiterait à considérer la théorie et les réalisations de pointe pourrait probablement offrir l'image d'une évolution sinon linéaire, du moins relativement rationnelle, d'une progression, à travers le jeu dialectique des oppositions et des tentatives successives de solutions, vers une rigueur croissante, tant sur le plan critique que sur le plan technique. Mais dès que l'enquête s'étend à l'ensemble de la pratique apparaît un paysage infiniment plus complexe et moins unitaire, un développement tout autre que linéaire, du fait, notamment, de la coexistence, à tout moment, et jusque sous nos yeux, d'attitudes qui reflètent les stades les plus divers de cette évolution idéale dans laquelle nous reconnaissons le progrès de la restauration.

Le complexité de la situation s'accroît encore si, comme cela s'impose aujourd'hui, on prend en considération non seulement l'Europe, où est né le concept moderne de restauration, caractérisé par une problématique spécifique, mais l'ensemble des cultures mondiales.

Aucun doute, en effet, n'est possible quant à l'origine européenne du concept et de la discipline. Origine récente d'ailleurs. Même si des signes avant-coureurs peuvent être décelés dès l'Antiquité, c'est dans le climat culturel de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, dans le champ de tension du rationalisme des Lumières et du sentiment pré-romantique, puis romantique, que se constituent les conditions fondamentales pour l'émergence d'une attitude vis-à-vis des monuments du passé qui rompt avec ce que nous appellerons la continuité traditionnelle de la vie culturelle et son corollaire, la tradition artisanale.

Le facteur décisif de rupture est évidemment le développement de la conscience historique au sens moderne, en tant que prise de distance vis-à-vis de *tout* le passé, rationnellement récupéré par la pensée historique, qui est pensée

* Communication présentée au colloque d'Interlaken sur l'*Histoire de la restauration* (30.11-2.12.1989).

critique et, comme telle, tend à objectiver, à saisir le monument *du dehors*, comme document historique. Le terme même de monument historique est l'expression de cette prise de conscience¹.

Parallèlement et corrélativement, l'esthétique s'érige au cours du XVIII^e siècle en discipline philosophique spécifique et l'histoire de l'art se constitue avec Winckelmann comme histoire du style en tant que valeur propre et toujours actuelle de l'œuvre d'art, ainsi séparée des fonctions qu'elle remplissait à l'origine. Le temps des musées s'annonce, qui, en arrachant les œuvres à leur contexte vécu traditionnel, consacrerait explicitement leur statut nouveau d'œuvres d'art et de documents historiques.

Mais dans la mesure où le passé s'objective et où l'art est identifié dans sa spécificité esthétique naissent aussi, d'une part, le besoin compensatoire d'une adhésion à distance, par le sentiment vécu – qui sera à la source des *revivals* – et, d'autre part, la conviction moderne que la valeur essentielle de la création artistique réside dans son authenticité et en exige le respect.

Ce processus se réalise selon des parcours et avec des influences divers selon les pays, leurs vicissitudes politiques, sociales et culturelles, mais il est général en Europe dans le passage du XVIII^e au XIX^e siècle. Accélééré en France par la Révolution, où l'iconoclasme des sans-culottes stimule la défense des « monuments historiques », il s'affirme en Allemagne sous le signe de la réaction à l'intellectualisme des Lumières, de la *Sehnsucht* et de la revalorisation romantique de l'unité perdue du passé, en Angleterre dans l'évolution religieuse qui sous-tend le passage du *Gothic Survival* au *Gothic Revival*².

Dans ce cadre culturel et pratique se définit, pour la première fois de façon systématique, au XIX^e siècle, la problématique moderne de la restauration, stimulée par les destructions des révolutionnaires de 1793, mais aussi par la critique des interventions arbitraires, rationalisantes des architectes de formation néoclassique sur les édifices médiévaux. Deux positions opposées, issues des mêmes prémisses historicistes, cristallisent le débat vers le milieu du siècle : elles se condensent dans les noms d'Eugène Viollet-le-Duc et de John Ruskin³.

¹ L'histoire de la restauration replongée dans son contexte culturel européen a fait l'objet de la thèse de Jukka JOKILEHTO, *A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, 3 vols, D. Phil. Thesis, The University of York, The Institute for Advanced Architectural Studies, September 1986.

L'ouvrage classique de Carlo CESCHI, *Storia e teoria del restauro*, Rome, Mario Bulzoni Editore, 1970, traite uniquement du domaine de l'architecture en Italie et accessoirement en France. On consultera aussi utilement, de ce point de vue, Germain BAZIN, *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967.

² Les différents contextes culturels dans lesquels le néogothique se développe en Angleterre, en France et en Allemagne ont été fort bien caractérisés par Georg GERMANN, *Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influences and Ideas*, Cambridge Mass., The MIT Press, 1973.

³ Cf. Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868; John RUSKIN, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849.

Pour la critique des interventions d'architectes de formation néoclassique sur les édifices médiévaux, cfr. Carlo Ceschi (voir rem. 1), pp. 59-63.

Pour le premier, le développement de l'archéologie comme science historique permettant de connaître le style d'un monument à la manière d'un langage avec ses variations chronologiques et géographiques, les parties manquantes pourront être reconstituées sur la base d'analogies typologiques : intervention qui s'impose pour réaliser l'unité du monument – ou d'une partie du monument – mutilé. Pour le second au contraire, la valeur d'une œuvre ancienne est inséparable de sa matière originale, travaillée par l'artisan et marquée par le temps. C'est ici, dans l'*authenticité* – tant esthétique qu'historique – de l'expression artistique que réside la véritable valeur à sauvegarder. Si l'on peut aujourd'hui *connaître* une langue morte, on ne peut plus *s'exprimer* par elle. L'analogie typologique, opérant sur le plan abstrait de la connaissance, ne peut rétablir l'authenticité de la création. C'est pourquoi : « Restoration so called is the worst manner of Destruction... it means the most total destruction which a building can suffer : a destruction out of which no remnants can be gathered, a destruction accompanied with false description of a thing destroyed. Do not let us deceive ourselves in this important matter ; it is *impossible*, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture. That which I have above insisted upon as the life of the whole, that spirit which is given only by the hand and eye of the workman, can never be recalled. Another spirit may be given by another time, and it is then a new building ; but the spirit of the dead workman cannot be summoned up, and commanded to direct other hands and other thoughts »⁴. D'où la nécessité de réduire l'intervention à la seule conservation au sens strict.

Le débat ainsi ouvert est toujours actuel, sinon pour la théorie de la restauration, du moins dans sa pratique. Car si la théorie a progressivement dépassé ce conflit grâce au travail critique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, la pratique ne l'a jamais tout à fait suivie. Et ce, semble-t-il, pour deux raisons principales. D'une part, la tendance – particulièrement marquée en architecture – à ignorer la différence essentielle entre la forme *connue* ou supposée telle – souvent d'ailleurs au niveau de la seule généralité typologique – et la forme authentique, indissociable de la matière originale. D'autre part, la pression croissante d'une *conscience commune*, non critique, naturellement attachée à faire disparaître toute trace d'altération, et favorisée par la rapide extension, au cours du XX^e siècle, du champ de la restauration à des catégories toujours plus diverses d'objets et à toutes les cultures mondiales. C'est-à-dire à des domaines qui n'avaient pas été pris en considération par la réflexion théorique classique, centrée sur les grandes œuvres d'art.

Celle-ci avait cependant accompli depuis la fin du XIX^e siècle un travail décisif qui lui a permis de surmonter dialectiquement l'opposition entre Viollet-le-Duc et Ruskin en soulignant le caractère critique de l'intervention de restauration, qui la distingue de la création originale et sauvegarde l'authenticité de celle-ci. Je ne citerai ici que deux noms, ceux de Camillo Boito (1836-1914) en Italie et d'Alois Riegl (1858-1905) en Autriche.

⁴ John RUSKIN (voir rem. 3), *The Lamp of Memory*, Aphorism 31.

Boito⁵ s'attache en particulier à fixer les limites dans lesquelles se justifie l'intervention et exige que celle-ci soit fondée sur des données sûres, mais aussi qu'elle se distingue, en tant qu'intervention critique, de l'original, tout en intégrant la lacune, et que l'état de l'œuvre et l'opération de restauration soient adéquatement documentés. Riegl, dans un texte célèbre⁶, situe historiquement la conscience nouvelle de la restauration en retraçant l'histoire des attitudes adoptées vis-à-vis des œuvres du passé, pour montrer que l'intervention de restauration est confrontée aux diverses valeurs historiques et actuelles dont le monument est chargé, valeurs dont il met en évidence les relations souvent conflictuelles, qui obligent le restaurateur à fonder son action sur un diagnostic et un jugement critique circonstanciés.

Cette idée se retrouve dans la plus récente théorie italienne, celle de Cesare Brandi⁷, sous forme des deux instances sous lesquelles l'œuvre d'art se présente à la restauration : *comme document* historique et *comme création artistique*. Instances entre lesquelles il appartiendra au restaurateur de proposer dans chaque cas d'espèce la conciliation la plus adéquate. En affirmant que la restauration est opération critique avant d'être opération technique, Brandi souligne aussi l'importance de ce que nous pourrions appeler la *définition de l'objet* à restaurer. Il faut entendre par là *l'ensemble* qui devra servir de référence pour l'appréciation des valeurs en cause, de l'état de conservation et dès lors de la nature et de la portée de l'intervention (l'ensemble du retable, voire le cadre architectural et l'éclairage, et non la statue ou le volet peint isolé ; le monument ou la sculpture avec sa polychromie ; le quartier et non le bâtiment individuel, etc...)⁸. Il faut entendre aussi toutes les additions ou modifications *significatives* de l'objet initial dues, au cours de son histoire, à l'homme ou au temps. La tendance des dernières décennies à procéder à des dé-restaurations comme celles du Laocoon de Montorsoli ou des frontons d'Égine de Thorwaldsen a montré combien le débat, ici, reste actuel et oppose souvent archéologues et historiens de l'art⁹. La décision de *ne pas* rétablir dans son état pri-

⁵ Camillo BOITO, *I nostri vecchi monumenti*, paru dans : Nuova Antologia vol. 87, 1886. Pour d'autres ouvrages de Boito et d'autres auteurs italiens, cfr. C. Ceschi (voir rem. 1), bibliographie, p. 225.

⁶ Alois RIEGL, *Der Moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Wien : Braumüller, 1903, réédité dans Alois RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Wien : Dr. Benno Filser Verlag, 1929, pp. 144-193 (trad. fr. par D. WIECZOREK, *Le culte moderne des monuments*, introd. de Fr. Choay, Seuil, Paris, 1984).

⁷ Cesare BRANDI, *Teoria del restauro*, Turin, Piccola Biblioteca Einaudi, 1977. La première édition, aux Edizioni di Storia e Letteratura, date de 1963.

⁸ Cf. Paul PHILIPPOT, *Historic Preservation, Philosophy, Criteria, Guidelines*, paru dans : *Preservation and Conservation: Principles and Practice, proceedings of the North American International Regional Conference, Williamsburg and Philadelphia, sept. 10-16, 1972*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1976, pp. 367-382.

⁹ Parmi l'abondante littérature suscitée par la restauration du Laocoon, citons Werner OECHSLIN, *Il Laocoonte — o del restauro delle statue antiche*, paru dans : *Paragone*, 1974, n° 287, pp. 3-29. Sur la restauration des frontons d'Égine, qui a également provoqué un débat animé, cfr. notamment Charles DELVOYE, *La nouvelle présentation des frontons d'Égine à la glyptothèque de Munich*, paru dans : *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie I*, 1979, pp. 6-15, Université Libre de Bruxelles, et le jugement de Ranuccio Bianchi Bandinelli dans *Introduzione all'archeologia*, Roma-Bari, Laterza 1976, p. 76.

mitif du XV^e siècle le retable de Nördlingen de Friedrich Herlin transformé en 1683¹⁰, comme celle de conserver de nombreuses restaurations du XIX^e siècle lors du dernier traitement du retable de Saint Wolfgang de Michael Pacher¹¹, témoigne en effet d'une appréciation différente de l'ensemble et des valeurs reconnues à des interventions postérieures.

La discussion toujours ouverte sur la patine comme trace du temps et la considération qui lui est due lors des nettoyages s'inscrit dans le même contexte. Les données du débat ont cependant évolué depuis les grandes confrontations de l'immédiat après-guerre, et seul un examen systématique et approfondi de la nature des diverses altérations de surface d'une peinture sous l'angle des rapports entre leur structure matérielle et leur effet optique au niveau de la perception de l'œuvre permettra de dédramatiser et de formuler objectivement ce problème qui pose par excellence la question de l'authenticité historique et esthétique dans des termes où la matière ne peut être séparée de sa perception, et celle-ci de la culture qui la qualifie¹².

Une distinction intéressante a été introduite récemment, de façon indépendante, par Ernst Van de Wetering et par Ségolène Bergeon¹³ entre les altérations qui témoignent de l'usage d'un objet conformément à sa fonction et celles qui résultent d'accidents sans signification digne d'intérêt; d'où la possibilité d'une justification du maintien des premières et de la restauration des secondes. Dans le même ordre d'idées, il est certain que l'état fragmentaire de statues brisées par les iconoclastes — des exemples s'en sont trouvés récemment à Utrecht et à Berne — présente une indéniable valeur de document historique, qui les distingue des conséquences d'un banal accident¹⁴.

Ces quelques exemples suffisent à illustrer que la définition de l'objet à restaurer dépend des questions que lui pose le restaurateur, et celles-ci à leur tour

¹⁰ Cf. Johannes TAUBERT, *Friedrich Herlin Nördlinger Hochalter von 1462*, paru dans: Johannes TAUBERT, *Farbige Skulpturen, Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, München, Callwey, 1978, pp. 150-166.

¹¹ Cf. Manfred KOLLER - Norbert WIBIRAL, *Der Pacher Altar in St. Wolfgang, Untersuchung, Konservierung und Restaurierung*, 1969-1976, Wien-Köln-Graz, Böhlau, 1981.

¹² Cf. Paul PHILIPPOT, *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, paru dans: Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique 9, 1966, pp. 138-143, et *idem*, *Gemäldereinigung: ein neu zuerörterndes Problem*, paru dans: Restauratorenblätter der Denkmalpflege in Oesterreich 7, 1984, pp. 46-48; Thomas BRACHERT, *Patina. Vom Nutzen und Nachteil der Restaurierung*, Munich, Callwey, 1985.

¹³ Cf. ERNST VAN DE WETERING, *Restauratie — theoretische overwegingen naar aanleiding van de behandeling van een Pabuji-schildering*, paru dans: *Verslagen van de textieldagen georganiseerd door de Nederlandse Textielcommissie voor de Musea*, Textieldag 2 mei 1974, Tropenmuseum Amsterdam, et SÉGOÏÈNE BERGEON, *Conservation-restauration: le respect du « vécu »*, dans: *World Art-Themes of Unity and Diversity, Acts of the XXVIth International Congress of History of Art*, edited by Irving Lavin, The Pennsylvania State University Press, University Park and London, vol. III, pp. 879-888.

¹⁴ Cf. Daniel GUTSCHER und Urs ZUMBRUNN (Hrsg. von —), *Bern, die Skulpturenfunde der Münsterplattform, Bericht über das Interims-Kolloquium vom 26-27 August 1988 in Bern*, Bern, Staatlicher Lehrmittelverlag Bern, 1989.

de l'étendue de son information et de sa culture. D'où, évidemment, l'importance d'une convergence d'approches interdisciplinaire afin de ne négliger aucune des valeurs dont l'objet pourrait être porteur. La nature des questions posées dépend en outre des objets et ensembles de référence «intacts» dont le restaurateur peut encore disposer pour aiguïser sa perception et préciser son jugement¹⁵. Ainsi l'importance que présentait autrefois dans la polychromie le jeu des rapports mat-brillant, opaque-transparent, la teinte des bolus, le rôle des vernis, risque-t-elle de plus en plus d'être obscurcie par le traitement banalisé au moyen de vernis épais et uniformes, sous lesquels peintures et sculptures ressemblent toujours davantage à leurs reproductions en couleurs, dont la matière est uniformisée par le papier glacé.

Sur le plan pratique, on assiste trop souvent à un escamotage du diagnostic critique auquel se substitue l'illusion trompeuse d'une évidence qui n'est autre que la projection, sur l'objet mal connu, du goût ou des conceptions du restaurateur mal informé, à moins qu'il ne s'agisse, plus simplement encore, de l'application automatique de techniques courantes sans aucune définition préalable du problème critique. Quelques exemples :

Les premières restaurations des peintures des «grottes» d' Ajanta ont porté exclusivement sur les peintures des parois murales planes – évidemment par projection de la notion occidentale de peinture de chevalet – alors qu'il s'agissait en fait d'une polychromie cohérente de la totalité de l'intérieur architectural, étendue aux parties sculptées et aux piliers comme aux plafonds. Longtemps, les restaurations exécutées en Occident de peintures extrême-orientales montées sur rouleaux de soie doublée de papier, telles que les Kakemonos japonais, ont consisté à reporter celles-ci sur des supports rigides – projection du «tableau» occidental – alors qu'il s'agissait évidemment d'objets destinés à être conservés roulés, et déroulés en certaines circonstances.

Mais les exemples ne manquent pas dans l'art européen : citons celui du célèbre album d'Arenberg. Ce recueil de dessins de Lambert Lombard (1505-66), constitué au XVIII^e siècle par le chanoine Hamal, érudit liégeois, fut, en effet, il y a une vingtaine d'années, démembré au titre de restauration pour permettre la présentation séparée des divers dessins. Or cette décision entraînait la destruction du seul document historique permettant de reconstituer une partie des ensembles originaux. L'examen préalable du problème en termes de critique historique aurait immédiatement montré qu'il s'imposait de ne pas conserver seulement les dessins individuels de Lombard, mais bien le document historique que constituait l'album en tant qu'ensemble¹⁶.

¹⁵ A cet égard, il serait très souhaitable que les catalogues critiques des musées mentionnent explicitement les œuvres «intactes» ou les altérations éventuelles.

¹⁶ C'est Godelieve DENHAENE qui, dans sa thèse consacrée à *L'Album d'Arenberg. Le langage artistique et les intérêts humanistes de Lambert Lombard*, thèse, Université Libre de Bruxelles, 1982-83, a pu montrer, sur la base d'une photo ancienne conservée au Warburg Institute à Londres, que Lambert Lombard avait lui-même regroupé divers dessins en les découpant pour les recoller sur des feuilles de papier.

Nous avons aussi assisté dans les Balkans au dévernissage des icônes d'une iconostase du XVII^e siècle : opération considérée comme évidente et « de routine », alors que les circonstances historiques indiquaient que l'œuvre n'avait vraisemblablement subi aucune intervention au cours de son histoire et pouvait donc constituer un précieux et rare exemple d'icônes encore revêtues de leur vernis original. Et qui n'a rencontré des sculptures polychromes victimes de « nettoyages » qui, loin de rétablir un état historique cohérent, ont au contraire consisté en un grattage général qui, en laissant apparaître des traces usées de polychromies successives, ne vise à rien d'autre qu'à suggérer une « valeur d'âge » de l'objet totalement artificielle, au prix de la destruction irrémédiable des restes originaux ?

L'application trop automatique de techniques de conservation devenues courantes aboutit notamment à un recours abusif au rentoilage, qui bien souvent « lamine » plus ou moins la couche picturale. S'il est vrai que des recherches sont en cours pour améliorer cette situation, une sensibilité plus aiguisée au respect des qualités particulières de la peinture sur toile pousse d'autre part – il y a des exemples, mais encore trop rares sans doute – à une politique d'intervention minimale, qui s'efforce de conserver aussi longtemps que possible la toile originale sans doublage. Dans le même esprit, les restaurateurs scrupuleux tendent aujourd'hui à respecter de plus en plus certaines interventions anciennes plutôt que de mettre à nu un état original ruiné.

Dans le domaine de l'architecture, les dérochages arbitraires sont devenus une mode (au grand détriment, à Bruxelles par exemple, de toute l'architecture néoclassique !). Mais la rénovation des enduits colorés en est une autre, plus récente, et entraîne souvent l'application irréfléchie de matériaux et de procédés courants, qui produisent ces surfaces opaques de carton ou de pâtisserie, au lieu de rechercher un accord avec les matériaux anciens. Autant de conséquences, hélas prévisibles, du fait que l'opération technique, considérée comme évidente, précède, voire abolit le diagnostic critique qui devrait précisément définir ses finalités¹⁷.

Avec les développements du monde d'après-guerre, on assiste, semble-t-il, à une nouvelle forme de tension entre les exigences croissantes de rigueur résultant des progrès de la conscience critique et de son souci de respecter l'œuvre originale et, d'autre part, les diverses conséquences de l'élargissement considérable du champ de la restauration, qui soulève de nouveaux problèmes ignorés par la théorie classique.

Élargissement, d'abord, par l'extension de l'horizon de la restauration à toutes les cultures mondiales : d'où une confrontation avec des attitudes et des pratiques traditionnelles différentes de la théorie classique, voire même oppo-

¹⁷ Cf. notamment Günter BANDMANN, *Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, dans : *Beiträge zur Theorie der Kunst im 19. Jahrhundert*, Bd. I, Frankfurt a. Main, 1971, pp. 129-157 ; Paul PHILIPPOT, *Les couleurs de Rome*, dans : *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 5^e série, tome LXX, 1988, 10-12, pp. 259-292, Académie Royale de Belgique.

sées. On sait qu'au Japon l'architecture en bois des temples est régulièrement reconstruite dans le respect de la tradition. Depuis 685, le temple d'Ise est reconstruit tous les vingt ans, passant à chaque fois d'un site à l'autre du sanctuaire. Les Kakemonos et autres peintures sur rouleaux sont démontés et remontés chaque fois que l'exige leur bonne conservation, et notamment le maintien de leur souplesse. Or cette opération ne se fait pas nécessairement avec les textiles originaux, mais selon des règles traditionnelles qui constituent la culture des artisans-monteurs. L'authenticité, pour autant que ce terme ait encore un sens ici, résiderait dès lors non dans le lien indissoluble de la forme avec la matière originale, mais dans la continuité du travail artisanal en tant qu'il resterait porteur d'une expression vécue de la tradition.

On a souvent observé que les chartes internationales d'Athènes ou de Venise sont pratiquement signées uniquement par des spécialistes occidentaux, et l'on a parfois cherché à opposer à une « théorie occidentale » d'autres théories de la restauration (quelquefois, d'ailleurs, teintées de nationalisme). La vérité est que, dans la mesure où la restauration se fonde sur le respect de l'authenticité historique et esthétique de l'objet, il ne peut y avoir qu'une problématique critique de la restauration. Et, comme nous l'avons vu, celle-ci est née en Occident aux XVIII^e et XIX^e siècles d'un contexte historique bien précis. Mais il est vrai aussi qu'elle résulte du développement de la conscience historique et esthétique dans un monde où l'industrialisation se substituait à l'artisanat comme mode général de production, et que les sociétés où cette révolution n'a pas encore pénétré, ou a pénétré récemment ou partiellement, ont conservé jusqu'au seuil du présent une *forma mentis* qui trouve encore dans l'artisanat son expression naturelle et traditionnelle¹⁸. On peut alors admettre que des réfections ou réparations régulières, réalisées dans une continuité sans rupture de la conscience artisanale (et souvent d'ailleurs avec des matériaux particulièrement périssables) constituent la seule forme d'authenticité vécue de l'objet, dont la valeur n'est pas encore reconnue dans la distanciation historique et son objectivation critique, mais dans le témoignage de la continuité d'un faire fidèle à la tradition. Cette conception et cette pratique paraissent cependant – à moins de postuler une sorte de schizophrénie culturelle – condamnées à s'effondrer sous le choc du monde industriel et de la société de consommation à mesure de l'expansion de ceux-ci, et leur maintien par delà la désintégration de la société traditionnelle dont elles sont l'expression débouche inévitablement sur un *Kitch* pour touristes étrangers. Lorsque les valeurs traditionnelles tombent dans l'histoire, elles ne peuvent plus se conserver que sous la forme de leur récupération par la conception critique, c'est-à-dire « occidentale ».

On s'aperçoit alors qu'une situation comparable existait également dans le monde industrialisé, mais y était restée longtemps presque ignorée, marginalisée par la théorie classique.

¹⁸ Giulio Carlo ARGAN a montré, dans *Progetto e destino*, Milan, Il Saggiatore, 1965, que le passage du mode de production artisanal à la production industrielle constitue un facteur essentiel de la problématique qui distingue l'art moderne de celui qui le précède.

Les constructions en matériaux périssables (bois, brique crue, enduits,...) exigent des interventions régulières qui peuvent aller jusqu'à la réfection partielle et obligent à repenser les modes d'application de la théorie¹⁹. L'importance reconnue à de multiples catégories d'objets dont la qualité artistique est secondaire, mais qui constituent néanmoins un patrimoine historique et souvent un environnement riche de signification pourra justifier des interventions plus étendues que sur des chefs-d'œuvres. Riegl, d'ailleurs, constatait déjà qu'avec la reconnaissance de l'*Alterswert*, de la valeur d'âge, il n'y avait plus de limite aux objets susceptibles de susciter l'intérêt pour la conservation. Ce qui, avec l'accélération actuelle de l'histoire, fait tomber sans cesse des objets d'un usage courant dans le passé, du fait de la rapidité de l'évolution technique. D'où un problème nouveau de sélection, d'inventarisation et de politique de conservation²⁰.

La question est particulièrement complexe dans le domaine de l'architecture en raison de ses liens nécessaires avec le développement de la vie. L'extension de la conservation à l'architecture vernaculaire, aux centres et quartiers historiques, où la continuité et l'adaptation de l'usage imposent souvent des interventions créatrices (on parle désormais de réhabilitation, de rénovation urbaine, de conservation du territoire) a grandement contribué à rendre de plus en plus vague la notion de restauration, jusqu'à en faire perdre de vue les exigences critiques fondamentales.

À l'extension du champ des objets concernés s'ajoute celle de l'intérêt du public pour la restauration, au point de faire de celle-ci une mode, avec les déviations que cela implique: la réaffirmation massive, majoritaire – et donc la pression démagogique – de concepts dépassés, ancrés dans la *conscience commune* qui vient ainsi s'opposer à la *conscience critique* (entretiens exacerbée par ses progrès mêmes, nous l'avons vu), et pesant quantitativement beaucoup plus que celle-ci.

Car que veut, en général, cette conscience commune? Abolir les effets du temps, se présenter le passé comme intact. Ce désir peut d'ailleurs prendre des formes variées, selon le degré d'attention qu'il accorde à la fidélité archéologique, à l'aspect original et à l'action du temps. Aux deux extrêmes se situent la *rénovation*, qui met ouvertement en évidence la fraîcheur de l'intervention nouvelle et impose ce que Riegl avait appelé une *Neuheitswert*, et la *reconstruction à l'identique*.

¹⁹ Le renouvellement des enduits colorés, dans le cadre d'une politique d'entretien, est défendu depuis longtemps en Italie par Paolo Marconi. Cf. notamment Paolo MARCONI, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Bari: Biblioteca di cultura moderna Laterza, 1990.

²⁰ Sur la conception d'une politique d'inventaire élargie dans cet esprit, cf. Andrea EMILIANI, *Una politica dei beni culturali*, Turin: Piccola Biblioteca Einaudi, 1974. G.C. Argan a, d'autre part, proposé à diverses reprises de transformer les écoles d'art, qui ont perdu toute finalité dans l'art contemporain, en écoles de formation d'artisans susceptibles de fournir la main-d'œuvre nécessaire à l'entretien et à la réparation de tout un patrimoine de valeur artistique secondaire, mais néanmoins digne d'être conservé. Cf. notamment G.C. ARGAN, *Pour une politique de conservation des centres historiques*, paru dans: *Historic Districts/Les districts historiques, Papers presented at the Seventh General Assembly of the International Centre for Conservation, Italy 1973*, Washington D.C., National Trust for Historic Preservation, 1975, p. 37.

La présentation des peintures anciennes comme intactes grâce à des retouches invisibles et à un éclat rehaussé par un vernis épais et brillant, qui a la faveur des antiquaires et des collectionneurs, vise évidemment à proposer les œuvres dans toute leur fraîcheur initiale, même si elle aboutit souvent à en calquer l'aspect sur celui de leurs reproductions en couleurs et à annuler les subtilités originales de transparence, d'opacité, de texture, sous l'éclat uniforme et agressif des vernis. Rénovation donc, bien plus que restauration.

Mais c'est en architecture que la rénovation tend le plus à se substituer à la restauration. D'abord, bien sûr, du fait que l'extension du champ d'intervention à des ensembles vivants – centres historiques, quartiers entiers – dont la survie dépend de leur adaptation à certains développements de la vie implique des interventions créatrices de l'architecte qui se situent nécessairement en dehors de la restauration. Mais aussi, il faut le dire, parce que rares sont les architectes qui disposent d'une formation historique suffisante pour leur permettre de reconnaître les valeurs à sauvegarder et que, à la différence de ce qui se passe aujourd'hui dans le domaine des objets mobiliers, l'architecte entend le plus souvent rester créateur dans toutes ses interventions, et n'a guère la modestie de se soumettre aux exigences dictées par le respect des valeurs historiques et esthétiques du monument, à supposer qu'il les ait identifiées. Dès lors, il n'y a plus de restauration, mais un véritable *jeu* avec le monument ancien, que le goût post-moderne n'a fait qu'accentuer. La mode des décapages arbitraires d'enduits originaux en vue de rendre apparents les matériaux de l'appareil – évidente projection d'un goût moderne substituée au diagnostic critique – se double, depuis que l'intérêt des spécialistes pour la couleur s'est diffusé dans le public – d'une nouvelle mode, du retour à la coloration des façades, non moins arbitraire parce que le plus souvent exécutée sans aucun souci de documentation historique, malgré les progrès significatifs réalisés au cours des dernières années par diverses instances spécialisées. Un autre risque consiste évidemment – spécialement du côté des entreprises et de leurs ingénieurs – à ne poser le problème que sur le plan technique, avant même de chercher à reconnaître les valeurs historiques et esthétiques en cause.

La conscience critique rigoureuse, visant à préserver l'authenticité historique et esthétique, tend par nature à une distanciation isolante de l'objet, liée, précisément, à l'attitude fondamentale dont elle est issue (ce qui, notons-le en passant, implique certains compromis lorsque l'objet, comme l'édifice architectural ou le mobilier liturgique, exige la continuité de sa fonction). Que l'on opte pour le maintien strict de l'original, comme dans le cas des ruines conservées comme telles, ou pour la reconstruction scientifique à l'identique – solution qui devrait rester exceptionnelle –, l'objet acquiert aujourd'hui un *statut muséal*. La ruine entretenue n'est plus naturelle, comme elle l'était pour Du Bellay à la Renaissance ou pour les romantiques. Colonial Williamsburg n'est plus une ville ancienne, mais un musée en plein air. Cette dernière solution pousse d'ailleurs, par sa logique interne, à une reconstruction toujours plus complète du passé : à Williamsburg, le visiteur circule en carrosses du XVIII^e siècle ; le personnel des restaurants porte des vêtements de l'époque, un forgeron fait

des clous selon la technique artisanale, un charpentier confectionne des bardeaux, un cuisinier noir prépare des gâteaux d'après des recettes d'autrefois... On voit par quelle pente l'érudition muséologique (celle-là même qui permet de restituer les biotopes dans les dioramas des musées de sciences naturelles, ou d'animer des dinosaures robotisés), appliquée au passé, rejoint la conscience commune qui, abolissant le temps, entend restituer le passé *hic et nunc* pour en faire une expérience existentielle. Umberto Eco a admirablement montré, dans *La guerre du faux*²¹, jusqu'où conduit aujourd'hui cette extension d'une actualisation du passé qui, confondant l'authentique et la reproduction la plus sophistiquée, abolit finalement toute distance historique et donc toute *pensée critique* de l'histoire pour re-présenter le passé au présent « plus vrai que la réalité » – au prix d'une passivité croissante du public.

Ce phénomène n'est pas confiné dans l'enceinte isolante des musées américains. Que l'idéologie politique s'en empare, et ce sont les Services mêmes des Antiquités qui reconstruisent, souvent hypothétiquement, les monuments de Mésopotamie ou les théâtres antiques. Sans doute trouvent-ils un allié, d'ailleurs, dans le penchant de certains archéologues à matérialiser par une reconstruction *in situ* leur interprétation – fût-elle hypothétique, notamment en ce qui concerne les élévations, non déductibles du plan – fondée sur l'étude des restes originaux. Alors que la construction de maquettes présentées dans un musée de site permettrait de visualiser leurs connaissances et leurs hypothèses sans porter atteinte à l'original. Au lieu d'imposer un « faux » au public passif, on le préparerait au contraire à une lecture critique des restes originaux en l'amenant à mettre en œuvre son imagination et à prendre conscience du caractère problématique de l'histoire. Sans compter que la reconstruction *in situ* rend inaccessible le document original et empêche toute révision critique. Dans le cas des tells de Mésopotamie, la seule conservation d'une stratification dégagée empêche par ailleurs la poursuite des fouilles et soustrait à la recherche archéologique des millénaires d'histoire inconnus, témoins des plus anciens développements de la civilisation urbaine.

Ces quelques observations, choisies parmi tant d'autres qui viennent à l'esprit dès que l'on tente une vision panoramique et diachronique du monde de la restauration, montrent combien la constitution progressive de celle-ci en discipline spécifique et rigoureuse reste prise – surtout dès que l'on sort de l'enceinte protectrice mais déréalisante du musée – dans le rayonnement de la conscience commune pour laquelle le passé historique, comme la nature, est devenu objet de consommation dans l'immédiateté ponctuelle, existentielle, du présent. Sans doute y a-t-il là, du point de vue quantitatif – et politique – une cause de destruction plus inquiétante encore, parce que plus insaisissable, que les agents physiques. Mais c'est aussi la forme actuelle de ce perpétuel défi de l'histoire qui se fait à la préservation du passé dans son authenticité.

²¹ Umberto Eco, *La guerre du faux*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.

L'ART CONTEMPORAIN ET LA RESTAURATION

HEINZ ALTHÖFER

«Brûlez le Louvre». C'est ce qu'exigeait Hilla Rebay afin de libérer de la place pour l'art moderne. (Dans le débat intellectuel, le groupe Zéro représentait aussi la recherche d'un nouveau départ idéologique du même genre.)

Il y a longtemps que l'écho de cet appel de Hilla Rebay s'est tu, le Louvre est plus grand et plus beau que jamais et l'art moderne, pour lequel M^{me} Rebay voulait libérer de la place, se détruit lui-même. Les «Colères» d'Arman, la Machine de Tinguely qui s'autodétruit, les petits insectes friands de chocolat de Dieter Roth qui rongent les sculptures et les font s'écrouler de l'intérieur : autant d'exemples du principe de destruction propre à notre époque, qui voit dans la ruine une véritable intention artistique.

Bien longtemps auparavant, Puvis de Chavannes avait avancé cette formule : «Il y a une chose plus belle qu'une belle chose, c'est la ruine d'une belle chose.» Les parcs et jardins anglais offraient déjà, parvenu à sa maturité artistique tant sur le plan idéologique que sur le plan formel, ce principe de dégradation qu'Arman nous repropose aujourd'hui avec son «Orchidée» blanche.

Mais à côté de cette orientation, nous trouvons une autre tendance de l'art moderne, d'une dureté acrylique, que nous connaissons par Donald Judd. La coexistence de ces deux principes est caractéristique du profil de l'art moderne. À première vue, on ne peut distinguer aucune connexion entre la perfection inaltérable d'un côté et la dégradation progressive de l'autre, entre une tendance qui se rattache clairement à la tradition de la peinture et de la construction au sens classique des termes et une tendance qui justifie idéologiquement la dégradation de ses matériaux. Ces deux orientations semblent s'exclure, mais elles se complètent aussi, dans la mesure où c'est seulement en les réunissant que l'on obtient une image complète de l'art moderne. C'est à cette relation d'exclusion et d'association que le physicien de l'atome et philosophe danois Niels Bohr a donné le nom de complémentarité. Il existe une connexion interne entre phénomènes apparemment contraires. Cette relation n'est pas extérieure,

mais dialectique ; elle est générale et relève de l'être même. La coexistence de la perfection inaltérable et de la métamorphose permanente comme principe de l'art moderne constitue une expression typique de cette relation de complémentarité¹.

Si l'on compare l'art moderne à l'art antérieur, il saute aux yeux que le premier a recours à des matériaux beaucoup plus nombreux et en partie hétérogènes. Il utilise plus de deux mille couleurs jusqu'alors inédites, des techniques nouvelles, et parfois des matériaux qu'il aurait été inimaginable de rencontrer dans l'art ancien : mousse plastique chez Gilardi, beurre et autres corps gras chez Beuys, chocolat, charcuterie, fromage chez Dieter Roth, etc. Et puis des grands formats, qui doivent être sciés pour devenir transportables, et toutes sortes d'objets animés par des moteurs. Mais surtout, il apparaît clairement que si le matériau est très important, il n'est cependant que le véhicule de nouvelles « idéologies ». C'est le cas depuis Cézanne, depuis que la couleur a accédé à l'autonomie en tant que matériau, tandis que la palette des significations de l'art s'élargissait considérablement et s'étendait à des domaines « extra »-artistiques.

Que pensent et que font les restaurateurs, chargés de conserver les œuvres d'art ? Sont-ils des opportunistes, des pragmatistes ou des fondamentalistes ? Obéissent-ils au ministre des Finances, qui tient à ce que soient préservés des objets de prix, ou à l'artiste — dont l'intention, il est vrai, s'abstient bien souvent de franchir le seuil sacré du musée, et dont l'œuvre conçue selon le principe de dégradation se fige sous l'emprise capitaliste en art de la durée ?

Quel dilemme pour le restaurateur, qui ne peut conserver la belle ruine dont rêve Puvis de Chavannes, mais seulement considérer en observateur la nature périssable des œuvres — en attendant leur momification.

Il est certain que ce doute jeté sur la mission du restaurateur aiguillonne celui-ci dans tous ses domaines d'activité. Et donc aussi quand il travaille sur des objets de l'art ancien qui lui sont familiers.

Mais la situation est encore plus déroutante pour lui quand, à côté de ces fragments et de ces ruines qui n'ont rien de définitif — comme c'était encore le cas, par exemple, au dix-neuvième siècle —, il se trouve confronté à des œuvres dont la dureté acrylique exige un effort maximal en vue de leur conserver leur état de perfection. Tirailé entre ces deux extrêmes, il se sent contraint de se réorienter incessamment après avoir pris connaissance à chaque fois de l'« idéologie » de l'artiste considéré, idéologie qui ne saurait plus se mesurer par référence au Gothique, à la Renaissance et au Classicisme, ni même à la succession accélérée des styles du dix-neuvième siècle, mais seulement en fonction de critères et de conceptions aussi neufs que la « mythologie subjective » de Joseph Beuys ou l'absence de style concertée de Gerhard Richter. Si bien

¹ Heinz ALTHÖFER (sous la direction de), *Restaurierung moderner Malerei*, München, 1985, p. 10 et suiv. ; Botho STRAUZ und TORNEY, *Das Komplementaritätsprinzip der Physik in Philosophischer Analyse*, ZphF, vol. X, IENA, 1956 ; Niels BOHR, *Atomphysik und Menschliche Erkenntnis*, Braunschweig, 1958 (Die Wissenschaft, vol. 112).

que le restaurateur se trouve ainsi confronté non seulement à mille matériaux nouveaux, mais à une multiplicité étourdissante d'idées et de significations.

A présent, la connaissance des matériaux et la maîtrise des techniques de la restauration ne suffisent plus pour exécuter un bon travail dans les règles de l'art. Il est nécessaire de pénétrer profondément dans l'univers intellectuel, dans la philosophie de l'artiste, faute de quoi le point de départ même de la restauration risque d'être faux.

En fin de compte, on utilisait jadis les mêmes matériaux et les mêmes techniques pour peindre madones, empereurs ou dirigeants socialistes : surface, fond, couleur, vernis. L'idée présidant à la représentation n'avait que peu d'influence sur les matériaux employés (si ce n'est que les volets peints des retables gothiques des jours ordinaires étaient parfois peints *a tempera*, ceux des jours de fête à base d'huile et de résine). À présent, dans l'art moderne, les matériaux sont eux-mêmes expression de la subjectivité artistique.

Il ne s'agit pas là de simples considérations théoriques analogues par exemple à la question de la retouche neutre ou du *tratteggio*, mais de préalables fondamentaux dont l'ignorance entraînerait la destruction de l'œuvre d'art non seulement dans son existence physique, mais aussi dans son existence spirituelle. C'est ce qui se produit, par exemple, lorsque des œuvres de l'*eat-art* comme les « nains en chocolat » de Dieter Roth ou « L'Ange aux seins bleus » de Richard Lindner sont enrobées de plexiglas.

Ainsi, un nouveau point de départ est donné à la théorie et à la pratique de la restauration, ce qui influence naturellement le travail sur les œuvres d'art traditionnelles.

La sensibilisation croissante à ce problème peut mettre fin à la terrible routine. Totalité, structure d'ensemble : ces notions, qui sont également courantes dans l'art moderne, ont sans aucun doute modifié globalement le comportement des restaurateurs. Je pense au respect apporté au verso d'œuvres dont on aurait pu croire jusqu'à présent que seul existait le recto, à la préservation des structures superficielles, ainsi qu'à la prise en considération du vieillissement et de la patine, réclamée voici longtemps déjà par Cesare Brandi.

Les œuvres d'art modernes sont devenues terriblement chères. En même temps, l'anonymat du coup de pinceau des monochromes et la suppression de l'authenticité, comme chez Sigmar Polke, sont les critères de cette nouvelle évolution. Les multiples remettent en question la signification de ce qu'au long des siècles on a appelé œuvre originale. D'un côté on observe depuis Cézanne une matérialisation qui fait que la couleur et tous les autres éléments, dans l'art moderne, cessent d'être un simple véhicule du style, de l'iconographie, de la composition, un simple dérivé. Et en même temps, plus que jamais auparavant, il est possible de faire l'expérience de l'art comme pur phénomène, justement quand on ne peut pas voir de réalisation physique, mais des mouvements, de brèves apparitions ou des ébauches mentales qui ne requièrent aucune matérialisation.

Dans l'art moderne, il n'y a pas de succession clairement discernable, tel style atteignant son accomplissement avant d'être relayé par tel autre. Depuis l'impressionnisme français, l'amateur d'art fasciné et peut-être troublé s'est vu confronté sur un rythme de plus en plus rapide — bien qu'avec de légers allers et retours — à la diversité des styles, des matériaux, des « idéologies ». L'art qui, depuis les futuristes et plus récemment depuis Andy Warhol, est mouvement, vitesse, succession rapide, est devenu élément de notre existence.

Le restaurateur venait à peine de réfléchir aux conséquences esthétiques et techniques de l'absence de vernis dans l'art moderne. Il venait à peine de prendre connaissance de la notion de totalité des œuvres formulée par l'histoire de l'art, et des conséquences qui en découlaient — par exemple quant à la préservation de leur verso. En même temps, les possibilités de son appareillage technique, facteur essentiel de progrès, étaient remises en cause par la philosophie moderne, et le « principe de responsabilité » de Hans Jonas prenait la place des tables chauffantes les plus merveilleuses, des adhésifs synthétiques les plus définitifs.

Le « Trattato della Pittura » de Cennino Cennini, ouvrage d'une grande importance pour les restaurateurs également, ne peut plus livrer d'indications. Et même le manuel de Bouvier n'offre plus de soutien. Naguère encore d'actualité, les techniques « miraculeuses » de transposition des tableaux de Hacquin et Picault sont soudain périmées.

De nouveaux facteurs de risque apparaissent au premier plan : rien n'est plus fragile que la surface non vernie d'un monochrome d'Yves Klein ou d'Ad Reinhardt, rien n'exige plus de réserve et de discrétion — si par exemple certaines circonstances rendent son doublage nécessaire — qu'un tableau moderne dont le verso est chargé d'informations, rien n'est plus déroutant justement pour un restaurateur, qui a pour tâche de conserver, de protéger, que la conception « ruiniste ».

En même temps, on remet au premier plan les règles fondamentales de la restauration — le moins possible, mais autant qu'il est nécessaire. « Considérer les décisions à prendre non de façon ponctuelle, mais dans un contexte plus large. » La formule de Robert Jungk, « faire ou ne pas faire », apparaît comme une bonne devise pour la restauration et comme un critère essentiel de jugement des pratiques de conservation.

Résumons nous : c'est seulement depuis le dix-neuvième siècle que l'on exige que les œuvres d'art soient strictement conservées. Auparavant, l'actualisation permanente, les adaptations du format et l'utilisation pratique des œuvres d'art étaient courantes.

De façon générale, et malgré les assurances contraires, on tend aussi au dix-neuvième siècle à cacher les négligences à l'égard des exigences des techniques picturales. Si l'ancrage dans la tradition et le sérieux des techniques qu'il suppose sont hautement proclamés, il est moins sûr qu'on les retrouve dans la pratique picturale. On assiste également aux premières apparitions du plaisir pris à expérimenter des matériaux et des techniques. On constate donc là une rela-

tion directe avec le vingtième siècle. Considérés sous l'angle des techniques picturales, les XIX^e et XX^e siècles forment une unité.

Du point de vue des tâches de la restauration, l'art contemporain présente trois cas de figure :

- Les œuvres qui, au sens le plus large du terme, peuvent être considérées et traitées comme des œuvres d'art traditionnelles.
- Les œuvres qui présentent des problèmes techniquement inédits, et pour lesquelles il faut expérimenter et employer des matériaux et des procédés nouveaux.
- Les œuvres pour lesquelles la question de la restauration doit être examinée préalablement d'un point de vue « idéologique ».

Dans le premier cas, on peut employer, en les modifiant éventuellement, les méthodes et matériaux de restauration éprouvés. Ici, il n'y a pas de problèmes, car le recours critique à des méthodes qui ont fait leurs preuves depuis des siècles garantit un haut degré de fiabilité à l'intervention.

Dans le deuxième cas, il est utile de s'écarter de ces méthodes traditionnelles. Mais il faut alors employer à chaque fois des techniques et des matériaux nouveaux afin de résoudre le problème précis auquel on est confronté. Pour cela, il est nécessaire d'avoir une expérience vaste et diversifiée de l'art moderne et de la restauration, et surtout de disposer de séries de tests d'utilisation des techniques et des matériaux, établies à l'aide de modèles.

Dans le troisième cas, il est nécessaire de commencer à réfléchir sur de nouvelles bases, à partir de la situation nouvelle, ce qui implique la prise en considération de tout un réseau de relations avec l'histoire intellectuelle, l'évolution historique et le monde contemporain. L'information apportée par des artistes vivants (notamment par la voie de la vidéo) est sur ce point de la plus grande importance.

C'est le matériau, non l'objet, qui fascine les modernes. Des artistes comme Uecker et Rinke font de l'art un matériau : « L'art devient matériau ». Une prophylaxie modifiée (par l'adjonction de moteurs électriques de réserve), le remplacement de certaines parties d'œuvres d'art, la dégradation progressive comme principe, comme intention artistique, et le refus de compléter ce qui reste de l'œuvre par la restauration, voilà quelques questions qui touchent non seulement la préservation (ou la non-préservation) de l'art moderne, mais l'ensemble de la restauration. Idée et expérimentation accèdent à l'autonomie, tout particulièrement dans les documents vidéo. Dans certains cas, elles apparaissent elles-mêmes comme œuvres d'art, acquérant du même coup une densité interprétative à laquelle il eût été impossible d'atteindre autrement. Cela affecte aussi l'information sur les matériaux et les techniques, ainsi que les questions relatives à une restauration ultérieure.

Dans tous les cas, on doit examiner dans quelle mesure la situation effective correspond aux déclarations de l'artiste, dans quelle mesure par exemple la question de la préservation et de la dégradation est corroborée par des témoi-

gnages écrits. Il est nécessaire de faire appel aux ouvrages traitant des techniques d'application et des sciences de la nature, qui peuvent fournir des informations concrètes et fiables sur les matériaux, les techniques, les méthodes modernes de fabrication. Les matières plastiques et le recours à des méthodes de travail modernes, le cas échéant mécanisées, jouent là un rôle particulier.

Outre les recherches sur l'application des techniques destinées à l'examen critique des matériaux et des techniques utilisés par l'art moderne, les essais sur modèles des procédés de restauration sont spécialement importants, car on manque d'expérience en ce domaine. D'un côté, il faut tester les matériaux et les techniques de l'art moderne qui correspondent dans une large mesure à ceux utilisés pour la restauration des œuvres d'art modernes. Leur fonction, leurs objectifs sont cependant plus clairs de ce dernier point de vue : il s'agit de répondre aux exigences de la conservation. Mais les matériaux et techniques de restauration devront à leur tour être testés en fonction des problèmes spécifiques de l'art moderne. Certains phénomènes propres à celui-ci passent alors au premier plan, par exemple la très fréquente absence de vernis à la surface des tableaux. Les données réunies doivent être rassemblées sur ordinateur en vue de leur appréciation.

La technique picturale qui emploie les couleurs acryliques, prédominante chez les modernes, exige un examen particulier, relatif à la solubilité des peintures et au nettoyage des tableaux. Lors de l'étude des solvants (pour un nettoyage superficiel), il conviendra en outre de tester, par ordre de fréquence décroissant, les autres types de peinture (huiles, etc.). Un fait consolant, confirmé par la pratique, est que la salive est un bon agent de nettoyage, qui peut concurrencer d'autres solvants par son efficacité et par sa douceur.

D'autres aspects sont à considérer lors du nettoyage superficiel : la technique d'application de la couleur ou la structure de surface des œuvres d'art modernes, les parties de la toile qui ne sont plus protégées par la préparation et la couche picturale, et finalement le problème du brillant dans le cas des nettoyages à sec. Là aussi, seules des recherches pratiques peuvent fournir des informations concrètes.

Pour de nombreuses recherches de détail, il peut être utile de ne pas perdre de vue que la portée d'une constatation particulière peut parfois s'étendre à des domaines différents de celui qui a été spécifiquement pris en considération ; c'est ainsi que des recherches sur l'élimination de taches de graisse livrent des informations sur le problème largement répandu dans l'art moderne, particulièrement dans le cas des monochromes, du nettoyage des empreintes digitales sur des tableaux ou des objets. Dans l'ensemble, les séries de recherches sur les techniques d'application sont plus fructueuses que des discussions théoriques ou des analyses scientifiques séparées de la pratique. Ici, la question générale de la relation entre théorie et application technique reste ouverte.

Cela doit être clair quand on insère des recherches de détail dans un ensemble d'approches diverses et cloisonnées qui visent toutes ce même objet si complexe qu'est une œuvre d'art. Surtout lorsqu'il s'agit de formes artistiques

excessivement multi-médiatiques, et dont en fait les fondements ne peuvent plus guère se concevoir en termes d'artisanat ou de technique matérielle. La calculabilité réciproque, autre aspect fondamental des sciences de la nature, est extrêmement limitée. Enfin, l'aspect « idéologique », l'application des sciences humaines à l'iconographie, est largement mis en évidence. Il est même dominant au point de masquer les données de technique picturale les plus immédiatement saisissables. On pourrait donc exiger que, pour l'art moderne, le problème de la restauration soit abordé dans cette optique.

La restauration de l'art moderne a dans l'ensemble accru la sensibilisation aux procédés de restauration en général : l'écrasement du modelé de surface est une faute grossière. Le respect des empâtements est une condition *sine qua non* pour un art qui, avec Van Gogh ou Jackson Pollock, offre des exemples de textures superficielles extrêmement accentuées. On voit de plus en plus fréquemment dans le revers des tableaux une partie de l'œuvre d'art, et dans le doublage d'une peinture une solution de désespoir. Un accroc dans une toile est réparé, rendu invisible et retouché non seulement au recto, mais aussi au verso ; le respect des traces de vieillissement et de la patine s'est nettement accru. On procède avec plus de réserve au nettoyage ou à l'élimination des vernis, ou bien on y renonce tout à fait ; on voit d'un œil plus critique les techniques d'analyse destructrices.

Il n'y a pas seulement des technologies plus avancées, mais aussi des méthodes de traitement qui, avant d'étudier les matériaux et de les assainir, commencent par respecter les phénomènes artistiques : la structure d'ensemble et les modifications historiques de l'œuvre d'art sont placées au centre de la réflexion du restaurateur. On se rapproche ici des points de vue de l'art et de l'histoire de l'art, et l'on s'écarte des sciences de la nature et de la perfection technologique. Aujourd'hui, la restauration s'éloigne des méthodes et des conceptions du dix-neuvième siècle pour laisser transparaître une certaine parenté avec la préservation des œuvres d'art telle qu'on la concevait au dix-huitième siècle, avant le début du néo-classicisme.

La réflexion sur la technologie peut fournir les points de départ d'une connaissance plus précise de l'art moderne, et la possibilité de mieux assurer la conservation souvent problématique des œuvres. Elle montre certes leur fragilité, mais prouve aussi leur évidente capacité de résistance, même aux influences d'un environnement qui, de plus en plus, met notre art en danger. Il le met en danger par des facteurs chimiques et physiques techniquement définissables et, au-delà, par notre état d'esprit qui tend à tout transformer : l'art devient un bien de consommation soumis au nivellement, un stimulant optique de l'appétit, dans un univers confortable où sans cesse on livre des nouveautés. Souligner que l'art moderne est en danger peut mettre en lumière les conséquences d'une situation qui résulte d'un comportement négligent et irraisonné. Ces informations ont une valeur éducative pour tous ceux qui s'occupent d'œuvres d'art contemporain.

Il est possible d'ailleurs qu'en montrant la richesse des matériaux et des techniques mis en œuvre par l'art moderne, on incite le public à s'y intéresser et

à y réfléchir davantage. La diversité de ses formes n'est pas simplement le résultat de hasards et de lubies artistiques, mais bien plutôt un reflet de notre temps et une expression de la curiosité et de la richesse d'imagination des artistes d'aujourd'hui. Ce préalable fondamental à l'art et à la création artistique ne s'était auparavant jamais manifesté sur le terrain des techniques et des matériaux. Indépendamment de tous les aspects idéologiques, iconographiques, de contenu, l'art considéré du point de vue de la technologie constituait jusqu'à notre époque un vaste ensemble unitaire de peinture à la détrempe, à l'huile ou à la résine. Un net changement s'est manifestement opéré dans ce domaine et s'impose aujourd'hui avec autorité parmi les autres hétérogénéités de notre époque.

Pour le restaurateur d'art moderne s'impose la nécessité de s'orienter dans cette multiplicité, de même que dans la nouvelle identité de l'art et de la vie dont Beuys a été l'initiateur. Le critère, c'est que l'œuvre soit « contente » de lui.

Dans son roman « Le Jeune Homme », Botho Strausz s'est intéressé en 1984 à cet aspect ambivalent, incertain, du travail de restauration. Il écrit : « Mais les œuvres elles-mêmes et les maîtres qui les ont produites ne sont nullement satisfaits de nous. Ce n'est pas la première fois que je ressens cela... Car nos soins les plus modernes, les plus attentifs leur infligent pourtant quelque chose de discordant, une imperfection dont elles ne peuvent plus jamais se libérer. Parce que nous échouons à saisir leur esprit. Parce que nous les traitons de façon purement extérieure. »².

² Botho STRAUZ, *Der junge Mann*, München, 1984.

EN SOUVENIR DE SUZANNE SULZBERGER ET GERMAIN BAZIN

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

La section d'Histoire de l'art et d'archéologie a été particulièrement touchée de la perte, à moins d'un mois de distance, de deux des plus éminents et des plus marquants de ses professeurs honoraires : Suzanne SULZBERGER (le 10 avril 1990) et Germain BAZIN (le 3 mai). Tous deux étaient de ces fortes personnalités dont on garde non seulement la profonde empreinte scientifique mais nombre de souvenirs physiques qui les rendent étonnamment présents dans l'absence. Ces êtres si différents avaient, en effet, des caractères très entiers, des voix fortes aux accents nets et tous deux pouvaient cacher leur grande sensibilité humaine et esthétique, leur raffinement, sous des abords parfois brusques.

Née en 1903, dans une famille où l'art était chose essentielle, Suzanne SULZBERGER reçut une formation de peintre et obtint en 1938 le titre de Docteur en Philosophie et Lettres dans notre Université¹. En 1945, elle succéda à son maître Edouard Michel et dès 1947 elle fit créer un stage pédagogique pour les étudiants d'Histoire de l'art ; pendant toute sa carrière elle milita d'ailleurs pour la reconnaissance de leur diplôme. Titulaire des cours d'*Exercices didactiques* et *Méthodologie spéciale*, de *Technologie des arts plastiques*, d'*Histoire de la peinture* et d'*Etude approfondie d'histoire de la peinture*, elle a appris à ses étudiants à voir les harmonies de couleurs, l'équilibre des compositions, le fait qu'une peinture « tient » ou « ne tient pas » de par ses qualités propres mais aussi de par l'action du temps ou d'une restauration. Chacun de

¹ Pour plus d'informations biographiques et pour la bibliographie principale de Suzanne SULZBERGER voir *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Rome, 1980. (Études d'Histoire de l'art publiées par l'Institut historique belge de Rome, IV) et C. DULIÈRE, *In Memoriam. Suzanne Sulzberger (1903-1990)* à paraître dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, 1990. Je remercie cordialement M^{me} Cécile Dulière de m'avoir amicalement communiqué son texte avant publication.

ses élèves a encore à l'esprit la délicatesse avec laquelle elle pouvait analyser un tableau en classe ou dans les très nombreux musées qu'elle fit visiter, mais aussi les propos incendiaires qu'elle pouvait tenir contre les abus des restaurations ou sa colère parce que la neige des *Chasseurs dans la neige* de Pierre Bruegel avait, pour elle, perdu sa vie en même temps que ses nuances. Car Suzanne SULZBERGER était avant tout une historienne – et une amoureuse – de la peinture et plus particulièrement de celle de nos régions à laquelle elle a consacré la majorité de ses études. Dans sa bibliographie se succèdent ou réapparaissent des noms comme ceux de Louis Toepet, Martin de Vos, Frans Floris, Rubens, Bruegel, Thierry Bouts, Jan Provost, et surtout Van Eyck et Van der Weyden. Le fil conducteur entre plusieurs de ses études étant la recherche des relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie (surtout Venise), thème du recueil qui lui a été dédié en 1980². Dans les années '60 son intérêt pour la peinture du XIX^e siècle se manifesta dans des articles sur Fernand Khnopff et Eugène Delacroix tandis que les problèmes de la copie occupèrent ses dernières années de recherche et furent le sujet de son ultime conférence en mai 1988 à l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique dont elle était membre depuis 1938.

Suzanne SULZBERGER était spécialement apte à établir un pont entre pratique de l'art et histoire de l'art, ce que ressentirent particulièrement les élèves de l'Académie des Beaux-Arts où elle enseigna en même temps qu'à l'Université. Dans son petit « À la Découverte de l'Art » destiné aux futurs professeurs d'Histoire de l'art, Suzanne SULZBERGER écrit : « De même que dans la nature les fleurs, les papillons, les oiseaux, les arbres, les lacs, les montagnes, la mer provoquent un état d'âme qui nous fait sourire ou chanter, réfléchir ou rêver, de même, toutes les créations des artistes : bijoux, porcelaine, peinture ou tapisserie, statue, palais, église, font battre le cœur de ceux qui ont appris à regarder. Celui qui a compris la valeur de ces choses en conserve, pour la vie entière, une source de joie... »³. Ce message rejoint la leçon vitale d'Elie Faure⁴ et est encore pour nous aujourd'hui un reflet profond de la personnalité de son auteur.

Germain BAZIN est né en 1901 à Suresnes (Seine). Il consacra toute sa vie et ses diverses et brillantes carrières à observer, à connaître, à appréhender, à analyser et expliquer les différentes formes de l'art, leurs métamorphoses et leurs relations⁵. Professeur à l'U.L.B. de 1934 à 1971, il fit bénéficier des centaines d'étudiants de son immense savoir, de la causticité féconde de son esprit et de sa sensibilité intelligente. Ses cours se bâtissaient sur ses livres et ses livres

² *Relations artistiques*, op. cit.

³ S. SULZBERGER, *À la Découverte de l'Art*, Bruxelles, Office de Publicité, 1955, p. 47-48.

⁴ Elie FAURE, *L'Esprit des formes*, Paris, Ed. Jean-Jacques Pauvert. (Le Livre de Poche illustré), 1964 (1933¹), II, p. 308.

⁵ On trouvera une belle évocation de sa personnalité et de ses différentes carrières dans Ph. ROBERTS-JONES, *Présentation de Monsieur Germain BAZIN*, *Bulletin de l'Académie royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts)*, Séance du jeudi 6 janvier 1983, p. 11-14. J'adresse ici de vifs remerciements à M. Philippe Roberts-Jones qui, en sa qualité de Secrétaire perpétuel de l'Académie, a eu l'amabilité de me transmettre un *curriculum vitae* de G. Bazin.

s'élaboraient sur ses cours. Recherche, enseignement et écriture étaient pour lui étroitement liés et profitaient de sa carrière parallèle de conservateur (en chef à partir de 1951) du département des peintures et du laboratoire du Musée du Louvre. Il fut également professeur à l'École du Louvre où il fonda dès 1941 la chaire de *Muséologie théorique*.

À l'âge de l'honorariat, Germain BAZIN enseigna à l'Université de Toronto; en tant que membre de l'Institut de France, il fut choisi par cette prestigieuse institution comme conservateur du Musée et du Domaine de Chantilly, charge qui répondait à l'étendue de sa culture et de ses goûts et dont il fut particulièrement heureux. L'Académie Royale de Belgique l'a élu membre en 1981.

À l'Université de Bruxelles, Germain BAZIN joua magistralement le rôle d'initiateur que lui conférait son « grand cours » de *Notions d'histoire de l'art du Moyen Âge et des Temps modernes*, tandis qu'il abordait les matières qui lui étaient spécialement chères dans les *Exercices sur des questions d'histoire de l'art des Temps modernes* et l'*Etude approfondie des questions d'histoire de l'architecture et de la sculpture des Temps modernes*. Son cours d'*Encyclopédie de l'histoire de l'art* allait donner naissance en 1986 à sa monumentale *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*.

Les domaines dans lesquels œuvra Germain BAZIN sont vastes et très nombreux mais il semble que ses lieux de prédilection aient été les univers baroques et le monde des jardins et des villas. Par la force de ses évocations, il parvenait – malgré des diapositives généralement en noir et blanc et encore souvent médiocres – à transporter ses étudiants dans le *Bois sacré* de Bomarzo, l'*Allée des cents jets* ou la *Rometta* de la Villa d'Este; il leur faisait vivre et comprendre les rythmes variés du baroque à Rome, à Lecce, au Brésil ou à la Wies.

Comment évoquer la riche et très abondante bibliographie de Germain BAZIN?⁶ Même l'énumération des principaux de ses ouvrages serait trop longue pour ces pages de souvenir. On se contentera de choisir les titres les plus représentatifs d'une orientation sachant que, pour ses disciples, à la manière d'une fusée d'artifice, un titre en fera jaillir nombre d'autres: *Le Mont Saint-Michel* (1933), *Le Crépuscule des Images* (1946), *Histoire de l'art de la Préhistoire à nos jours* (1953); *L'Architecture religieuse baroque au Brésil* (1956-58), *Le Message de l'Absolu* (1964 = *The Loom of Art*, 1962), *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil* (1963), *Destins du Baroque* (1970 = *The Baroque Age*, 1968), *Le Temps des Musées* (1967), *Histoire de l'avant-garde en peinture du XIII^e au XX^e siècle* (1969), *Les Palais de la Foi* (1974 et 86), *L'Histoire de l'histoire de l'art*, déjà citée, et ce merveilleux *Paradeisos* (1988) où tel le jardin de l'*Envoi*, texte et illustrations aident à « forger les rêves ».

Le dernier peintre dont s'occupa Germain BAZIN est Théodore Gericault dont il constitua le *Corpus* après l'avoir élu dans l'Avant-Garde, cette sorte

⁶ Cette bibliographie extrêmement riche, qui comprend, en outre, 17 éditions étrangères en 13 langues n'a pas été publiée intégralement. Les références de la plupart des livres figurent dans plusieurs dictionnaires biographiques, notamment dans *Who's who in France*, Paris, Jacques Lafitte, 1989-90.

de chaîne des sommets où les artistes se passent le flambeau. La conception même de cette étude de l'avant-garde n'est pas sans rappeler la définition que l'on trouve à la première page de *Histoire de l'art*, et qui semble être restée une des convictions vivaces du maître : « L'art n'est qu'une des expressions – et de toutes peut-être la plus spécifique – de ce génie qui, seul parmi les êtres de la nature, fait l'homme passionné de reproduire, par les mille aspects de son activité, le geste du démiurge et le condamne pour la suite des siècles à un perpétuel dépassement »⁷.

⁷ G. BAZIN, *Histoire de l'art de la préhistoire à nos jours*, Paris, Garamond, 1953, p. 7.

CHRONIQUE

Les suggestions concernant la chronique et les exemplaires de travaux (des membres du corps enseignant, des anciens étudiants ou des étudiants) destinés à une recension dans la revue peuvent être envoyés à la rédaction ou directement au responsable de cette chronique: Alain DIERKENS, 110i rue Sans Souci, 1050 Bruxelles.

I. LISTE DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE DÉFENDUS EN 1989 (*)

Sous-section Préhistoire-Protohistoire

FECHNER, Kai – Le site de sources de Moustier. Bilan des fouilles de 1985 à 1988; *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

GILAIN, Françoise – Contribution à l'étude des cornes à boire celtiques; *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

GRANDELET, Tania – Le char à deux roues laténien de Llyn Cerrig Bach et les chars des tombes du Yorkshire; *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

MARCAL RAMOS, Helena – L'exploitation du sel marin à l'époque protohistorique sur la côte atlantique (Portugal, Espagne, France); *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

ROELS, Dominique – Récentes découvertes de sites et nouvelles théories sur l'évolution de l'outillage lithique d'homo erectus à homo sapiens archaïque en Chine; *directeur*: M. P.-P. Bonenfant.

Sous-section Antiquité

DUFRENNE, Cécile – Le pillage des sépultures dans l'Égypte ancienne. Les pyramides; *directeur*: M. R. Tefnin.

GROGNARD, Béatrice – La guerre de Troie dans la céramique italote. Achille et Troïlos, Ajax et Cassandre, le jugement de Pâris; *directeur*: M. J. Ch. Balty.

(*) Je tiens à remercier Jeanne Gallardo, secrétaire de la section d'H.A.A., pour avoir bien voulu dresser cette liste.

JOUÉ, Anne – Cynégétique et désert en Égypte ancienne. Réflexion pour un essai de synthèse; *directeur*: M. R. Tefnin.

LALOUX, France – Conservation des villes romaines. Quelques exemples d'application; *directeur*: M. J. Ch. Balty.

MATHIEU, Nathalie – Contribution à l'étude de l'huissierie romaine. Essai de classification typologique des clefs et des serrures; *directeur*: M. J. Ch. Balty.

SIMEONE, Gian Giuseppe – Le temple de Syrie septentrionale à l'âge du Bronze; *directeur*: M. R. Tefnin.

Sous-section Moyen Âge-Temps Modernes

BAUCHAU, Blanche – Les confessionnaux de l'église Saint-Loup à Namur; *directeur*: Mme L. Hadermann-Misguich.

DE COUNE, Diane – Lambert Englebert (1696-1733), orfèvre liégeois; *directeur*: Mme M. Frédéricq-Lilar.

DEL MARMOL, Bénédicte – Approche du problème de la couleur dans l'architecture civile des Pays-Bas méridionaux; *directeur*: M. P. Philippot.

GOSSEZ, Virginie – Le monument de Jean de Hénin-Liétard et d'Anne de Bourgogne dans l'œuvre monumentale de la chapelle funéraire de Boussu; *directeur*: Mme L. Hadermann-Misguich.

HEYMANS, Vincent – La récupération des œuvres d'art par la publicité; *directeur*: M. P. Philippot.

LICOT, Patricia – Les instructions aux miniaturistes dans les manuscrits de la Bibliothèque Royale; *directeur*: M. P. Cockshaw.

VAN DEN BERGHE, Marc – La musicienne, l'écrivain et le dessinateur des Jacquet-Droz père et fils et Leschot, pièces maîtresses de l'âge d'or des automates; *directeur*: Mme M. Frédéricq-Lilar.

VAN SPRANG, Sabine – Les Joyeuses Entrées au XVI^e siècle à Gand: les Joyeuses Entrées de 1549, 1577, 1582 et 1584; *directeur*: M. P. Philippot.

Sous-section Art contemporain

BARBE, Valérie – Approche de l'art brut. Étude de l'œuvre d'un artiste schizophrène, Aloyse (1886-1964); *directeur*: M. J. Dierkens.

COLLIN, Christian – Gustave van de Woestijne. Évolution de l'œuvre après 1918; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

DE BRIER, Florence – Voyage au cœur de la ville: l'élan de cinq artistes pour une intégration de l'art dans le monde souterrain du métro bruxellois; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

DUPONT, Catherine – «La Marquise d'O» d'Eric Rohmer: confrontation littérature/peinture/cinéma; *directeur*: M. H. Trinon.

GOORMANS, Claude – Approche de la notion de simultanéité dans l'œuvre de Robert Delaunay; *directeur*: M. P. Philippot.

HECHE, Gabriella – A. Rainer: les recouvrements; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

PUTZ, Karyne – Le mécénat des banques. Exemples de politiques artistiques menées au sein d'institutions bancaires privées belges; *directeur*: M. J. Sojcher.

SCHIETSE, Bérengère – Contribution à l'élaboration d'une monographie de Guillaume Van Strydonck; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

VELLE, Simone – Claude Lyr, Œuvre gravé. Genèse et thématique. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

WULLUS, Fabienne – L'écriture à travers ses peintres. Approche d'un nouveau langage visuel; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Sous-section Civilisations non-européennes

BAUTHIER, Dominique – L'église de San Salvador de Valdedios (Asturies) et plus particulièrement les influences musulmanes dans la décoration de cet édifice; *directeur*: Mme A. Destrée.

BOURLARD, Ariane – Projet d'étude sur l'«abri-sous-roche du point G» à Bamako (République du Mali); *directeur*: M. P. de Maret.

DESMAELE, Nathalie – Étude archéologique du matériel funéraire de Katoto (Shaba-Zaïre); *directeur*: M. P. de Maret.

GRAULICH, Nancy – Le monolithe Sanchez-Nava; *directeur*: Mme M.-L. Bastin.

HOTTOIS, Olivier – L'armement des civilisations précolombiennes en Méso-Amérique; *directeur*: M. M. Graulich.

INGELAERE, Pascale – Analyse stylistique de pierres tombales seldjukides et ottomanes en Turquie; *directeur*: Mme A. Destrée.

MARGRAFF, Frédérique – Les nouveaux mécènes: le sponsoring culturel au secours des artistes?; *directeur*: M. P. de Maret.

NOEL, Christine – Pictographie et mémorisation chez les Aztèques; *directeur*: M. M. Graulich.

PETIT, Pierre – Perception et art pictural dans les sociétés traditionnelles; *directeur*: M. M. Graulich.

ROCHETTE, Didier – Étude du site archéologique de Kingabwa; *directeur*: M. P. de Maret.

SPERANZA, François – La représentation de la figure humaine animée dans la peinture du Maghreb contemporain: «Le Maroc»; *directeur*: Mme A. Destrée.

WILLEMS, Didier – Les oratoires dans les caravansérails des époques seldjouke et ottomane en Turquie; *directeur*: Mme A. Destrée.

WILMET, Suzanne – La peinture murale aztèque. Figures.; *directeur*: M. M. Graulich.

Sous-section Musicologie

BONAPARTE, Axel – Brian Eno: production de musique ambiante; *directeur*: M. D. Bariaux.

HUYBRECHTS, Dominique – L'apport des virtuoses dans les concertos pour violon; *directeur*: M. R. Wangermée.

KUYPER, Paul – Mathieu Crickboom (1871-1947), violoniste, pédagogue, quartettiste et chef d'orchestre; *directeur*: M. H. Vanhulst.

LORETTE, Myriam – Pierre-Louis Pollio (1724-1796), maître de musique de la collégiale Saint-Vincent de Soignies; *directeur*: M. H. Vanhulst.

MAQUET, Isabelle – Historique des jeunesses musicales francophones de Bruxelles; *directeur*: M. H. Vanhulst.

MELS, Jean-Louis – Les fonctions et le rôle de la SABAM dans le monde musical belge; *directeur*: M. H. Vanhulst.

RADUCINER, Isabelle – Répertoire liturgique chanté à la grande Synagogue de Bruxelles depuis la fin du XIX^e siècle; *directeur*: R. Wangermée.

II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1988-1989 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Les résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

THÈSE DE DOCTORAT (1988):

Fabian LOCHNER, *La culture musicale de l'abbaye d'Echternach au Moyen Âge*. 2 vol., 417 p., 10 pl. (*directeurs*: MM. M. Huglo et R. Wangermée).

Le but du présent travail est de réunir, d'analyser et d'évaluer les sources relatives à la théorie et la pratique musicale à l'abbaye de Saint-Willibrord à Echternach, depuis sa fondation (698) jusqu'au XVI^e siècle. Ces sources consistent principalement dans les manuscrits provenant de l'ancienne bibliothèque d'Echternach et conservés pour la plupart dans les bibliothèques de Paris (Bibliothèque nationale), Luxembourg (Bibliothèque nationale) et Trèves (Stadtbibliothek).

La première partie traite des sources relatives à la théorie musicale. Vers la fin du X^e siècle, au cours d'un programme ambitieux de production livresque, la bibliothèque d'Echternach fut enrichie d'une collection de *textes antiques néoplatoniciens* traitant de l'*ars musica*: Le *De institutione musica* de Boèce (Paris BN lat 10275), le commentaire sur le *Songe de Scipion* de Macrobie (BN lat 10195) et la traduction du *Timée* de Platon avec commentaire de Chalcidius (BN lat 10195).

À la différence de la plupart des autres textes classiques copiés à Echternach à cette époque, ces textes musicaux, et notamment le manuscrit de Boèce, comportent d'importants glossaires ajoutés, couche par couche, par des mains successives. Cela indique un intérêt particulier et soutenu pour l'*ars musica* au sein de l'école d'Echternach. Nous avons identifié et édité un glossaire inconnu du *De musica* copié à la fin du ms. BN lat 10275 sous le nom de *Sigibodo*.

D'autre part, certains *textes carolingiens* de théorie musicale se trouvent parsemés comme additions dans divers manuscrits (mesures de cloches et de tuyaux d'orgues; formules mnémoniques sur les tétrachordes et sur les tons des psaumes). D'autres sont réunis dans un *libellus* de théorie musicale conservé à Luxembourg (BNL I:21), datant de la première moitié du XI^e siècle, qui, jusqu'ici, fut inconnu des musicologues (livre IV du *De musica* de Boèce, traitant du monochorde; extraits de *musica* et *scolica enchiridis*, mesure de monochorde, mesures de tuyaux d'orgue). Quelques sources epternaciennes n'ont pas survécu, comme la *musica hupaldi* (Hucbald de Saint-Amand) mentionnée dans un ancien catalogue epternacien.

Aucun des *traités modernes* du XI^e siècle (Pseudo-Odon ou Guy d'Arezzo) n'apparaît à Echternach et aucune source de théorie musicale n'est plus jeune que la fin du XI^e siècle. Les nombreux *versus* séculiers parsemés dans les manuscrits d'Echternach

datent également de périodes antérieures à 1100. Ainsi, l'école musicale d'Echternach a dû s'éteindre après la deuxième moitié du XI^e siècle. Thiofrid d'Echternach (abbé de 1081 à 1110) qui utilise des signes dasians pour noter son hymne «*Salve abba mitissime*» dédié à son prédécesseur Réginbert, semble avoir été le dernier lecteur averti et créatif des ouvrages de théorie musicale à Echternach.

La situation philologique des textes epternaciens suggère des provenances très diverses de leurs modèles, autant en Allemagne qu'en France. Mais ce sont les cercles influencés par l'école de *Gerbert de Reims* qui ont dû fournir le matériel le plus important, en donnant à l'école d'Echternach un cachet quadrivial et mathésimal du plus haut niveau.

La seconde partie traite des sources de pratique musicale et notamment de la liturgie propre de Saint-Willibrord. Elle fait l'inventaire des sources liturgiques qui datent du VIII^e au XVI^e siècle en analysant les sacramentaires (Paris BN lat 9433, Darmstadt 1946), les fragments de sacramentaires (BN lat 9488 et 10837), un graduel-tropaire (BN lat 10510) ainsi que les bréviaires et antiphonaire de Luxembourg (BNL I:7, 10, 11, 12, 24, 105).

La clef de voûte de la liturgie epternacienne est l'*office de Saint-Willibrord* (7.11.), basé sur la *Vita Willibrordi* d'Alcuin. Nous avons restitué sa forme originale (*cursus* canonial et non monastique) et argumenté pour son origine à Echternach, vers l'an 900. L'office de Saint-Willibrord figurerait ainsi parmi les plus anciens monuments musicaux lorrains, avec les offices d'Étienne de Liège et de Radbod d'Utrecht dont il partage la forme: la succession numérique des tons dans les antiennes et répons de l'office de nuit. Notre édition musicale de cet office est basée sur les plus anciens témoins manuscrits conservés à Utrecht (UB 406 et 407) et à Xanten (Stiftsarchiv 104).

Outre les nombreuses fêtes secondaires de Saint-Willibrord dont nous étudions les rubriques en détail, deux autres offices qui lui sont propres sont à signaler pour lesquels, malheureusement, la musique est perdue: Saint-Wilgislus (père de Saint-Willibrord; 30.1.) et Saint-Serge pape (ordonna Willibrord évêque d'Utrecht; 7.9.). Tous les deux peuvent être attribués à Thiofrid d'Echternach avec une certaine probabilité.

La seconde partie se termine par une étude des *notations musicales* utilisées à Echternach. Nous avons tenté de réfuter la notion d'une écriture neumatique propre au *scriptorium* de Saint-Willibrord, comme elle fut suggérée par la musicologue française Solange Corbin. Les neumes adiasématiques en usage à Echternach font partie de la famille des neumes germaniques. On n'y trouve point de «neumes de contact» lorrains, car le prétendu *uncinus* lorrain de Saint-Corbin doit être identifié comme *franculus* allemand.

La conclusion présente un tableau historique des activités musicales à Echternach dans le contexte général de sa culture du VII^e au XVI^e siècle. Deux moments dans cette histoire sont particulièrement remarquables:

La deuxième moitié du IX^e siècle (époque à laquelle Echternach abrite des chanoines dirigés par des abbés séculiers ou laïcs) voit la construction d'une basilique carolingienne, la production de manuscrits richement enluminés (la sacramentaire Paris BN lat 9433) et la composition de l'office de Saint-Willibrord (probablement sous l'abbé séculier Ratbod, archevêque de Trèves et protecteur de Réginon de Prüm).

Puis, la fin du X^e siècle, avec sa réforme monastique en 973, connaît l'éclosion d'une grande activité intellectuelle: la constitution d'une bibliothèque classique à l'image du programme d'études de Gerbert de Reims et l'activité d'une école de musique et de théorie musicale à niveau quadrivial. Cette période se prolonge jusque vers le milieu du

XI^e siècle, époque de construction de la nouvelle église romane et des grands projets d'enluminure impériale qui ont fait la gloire de l'abbaye de Saint-Willibrord.

Après le savant autodidacte Thiofrid († 1110) l'école de musique d'Echternach s'éteint définitivement. La pratique musicale, si elle n'inclut pas de genres nouveaux (notamment la polyphonie), reste désormais strictement liturgique. Au fur et à mesure, la liturgie de Saint-Willibrord s'enrichit par l'adjonction progressive de fêtes secondaires. Cette tendance culminera finalement dans une réforme liturgique au début du XVI^e siècle.

MÉMOIRES DE LICENCE (1987):

Marc GROENEN, *Les représentations de mains négatives de Gargas et de Tibiran (Hautes-Pyrénées). Approche méthodologique*. 2 vol., 211 p., 3 + 7 tabl., 5 + 44 fig., 3 cartes, 29 ill., 3 graphiques (directeur: M. P.-P. Bonenfant).

Les mains négatives – réalisées par projection de colorant autour de la main apposée contre la paroi – posent un certain nombre de questions que j'ai essayé de reprendre sur la base concrète des grottes de Gargas et de Tibiran. Celles-ci sont en effet les seules à soulever, outre les problèmes habituels (anthropologiques, techniques de réalisation) celui, délicat, des doigts incomplets. À Gargas, j'ai pu répertorier 192 mains négatives sûres et une vingtaine de probables, réparties dans la grotte en six ensembles bien distincts. Sur ces 192 mains, 110 bien visibles m'ont permis de déterminer 20 types de conformations digitales différents dont les plus importants présentent: les 4 derniers doigts réduits à une phalange; tous les doigts complets; les 3 derniers doigts réduits à une phalange; les 3 derniers doigts réduits à un peu plus d'une phalange. À Tibiran, 10 mains négatives sûres et 1 probable ont été dénombrées. Elles sont toutes incomplètes.

– Approche anthropologique: la confrontation des mesures que j'ai pu prendre des mains paléolithiques avec celles provenant de mains actuelles de garçons et de filles indique qu'on a à Gargas des mains qui ont appartenu à des bébés, à des enfants, à des adolescents et à des adultes. D'autre part, les graphiques montrent bien qu'à côté de mains effilées, à la paume étroite, provenant de sujets féminins, on a des mains plus trapues ayant appartenu à des sujets masculins.

– Problème des doigts incomplets: des trois hypothèses qui ont été avancées pour les expliquer, une seule rend vraiment compte de ce que l'on observe *in situ* et mérite donc d'être retenue. L'hypothèse de la mutilation rituelle doit d'emblée être abandonnée car les « mutilations » les plus graves sont toujours les plus fréquentes et parce que la grande variabilité des conformations digitales – touchant des doigts aussi importants que l'index et le majeur – ne s'accorde pas avec l'idée de la mutilation rituelle; celle de la mutilation pathologique ne peut pas non plus être retenue puisque la maladie de Raynaud ne touche jamais la phalangine, presque toujours absente dans les deux sites pyrénéens et que la gelure touche tous les doigts, pouce y compris, lequel est toujours présent à Gargas et à Tibiran. L'hypothèse des doigts repliés, en revanche, s'impose quant à elle d'autant plus que l'on a à Gargas, parmi les mains négatives incomplètes, des représentations de doigts négatifs repliés présentés de profil.

– Techniques de réalisation: des différents procédés testés, seule la technique de vaporisation, que je propose, rend compte de toutes les caractéristiques de la majorité des mains négatives des deux sites (e.a. netteté des contours, présence régulière du poignet, aspect vaporeux du halo coloré noir ou rouge et dégradé à sa périphérie; juxtaposition de plages circulaires; mains au plafond...). Quelques mains négatives ont cepen-

dant été retouchées par tamponnage. En outre, deux mains négatives ont été réalisées par application de pâte blanche.

Enfin, la présence en plusieurs endroits de traits gravés qui évoquent des traces de préparation de la paroi, de fond coloré, ainsi que le choix de particularités topographiques (mains situées dans des endroits difficiles d'accès; au plafond,...) montrent que le paléolithique n'a pas réalisé les mains négatives au hasard de ses allées et venues, mais qu'elles sont, bien au contraire, la conséquence d'un acte prémédité et d'une pensée réfléchie.

MÉMOIRES DE LICENCE (1989):

1. Dominique BAUTHIER, *San Salvador de Valdedios ou l'influence musulmane sur la décoration d'une église asturienne de la fin du IX^e siècle*. 2 vol., 159 p., 2 cartes, 23 pl., 29 ill. hors-texte (directeur: Mme A. Destrée).

San Salvador de Valdedios est une petite église asturienne de la fin du IX^e siècle qui présente quelques caractéristiques musulmanes alors qu'elle se trouve dans une région n'ayant jamais été conquise par les Musulmans (à 9 km au sud de Villaviciosa).

Il ne s'agit pourtant pas d'une église mozarabe. D'un point de vue architectural, Valdedios est fort semblable aux autres églises asturiennes de la même époque (San Julian de los Prados, San Miguel de Lillo) et s'il existe des ressemblances entre elle et les églises mozarabes, elles sont dues à l'existence d'un patrimoine commun à toute la péninsule ibérique et qu'on retrouve tant dans les églises asturiennes que dans les églises mozarabes et même wisigothiques. Comme l'avait déjà vu Gomez Moreno en 1919, seule la décoration de Valdedios a subi une influence musulmane. Les éléments ayant pu faire l'objet de cette influence ont été analysés afin de déterminer dans la mesure du possible leur origine exacte. Ces éléments sont: les merlons dentés du toit, les transennes du portique méridional, les briques posées sur l'angle, certains motifs des peintures murales comme le quadripétale, le motif complexe de la voûte de la nef centrale, le zigzag des arcs d'accès aux absides, les chapiteaux à palmettes et arabesques, l'alfiz, les ajimeces, les petits arcs outrepassés des fenêtres (16 pages sont consacrées à l'arc outrepassé). Il ne faut pas perdre de vue, dans la recherche des influences et des origines, l'existence au début du Moyen Âge, d'une «koinè» ou vocabulaire architectural commun à tout le bassin méditerranéen permettant d'expliquer certaines analogies sans recourir à une influence de l'art musulman.

Ce mémoire comprend aussi l'exposé des points communs et des différences entre l'art asturien et l'art mozarabe, entre l'art asturien et l'art wisigothique, entre l'art asturien et l'art carolingien dans une moindre mesure et essaie d'entrevoir la façon dont l'influence musulmane s'est propagée dans une région aussi septentrionale que les Asturies, et pourquoi elle a duré si peu de temps. On y trouvera donc aussi quelques données historiques sur l'Espagne du Haut Moyen Âge et plus précisément sur la dynastie asturienne et ses rapports avec l'Espagne musulmane.

2. Cécile DUFRENNE, *Le pillage des sépultures dans l'Égypte ancienne. Les pyramides*. 2 vol., 328 + 190 p., 258 ill. (directeur: M. R. Tefnin).

Frappée par la quantité de tombes égyptiennes découvertes profanées, je me suis penchée sur les plus majestueuses et les plus connues d'entre elles: les pyramides de l'Ancien et du Moyen Empire.

L'étude attentive des rapports de fouilles de chacune d'elles ainsi que la lecture de certains récits rapportés par les nombreux voyageurs qui, au cours des siècles, ont traversé l'Égypte, m'ont conduite à d'intéressantes constatations : il m'est apparu que certaines tombes furent ouvertes sans aucun ménagement, ni aucune discrétion. Les passages jusqu'au caveau étaient alors creusés soit par tâtonnement, soit en s'attaquant directement aux herses et aux blocs de granit qui fermaient le couloir d'accès. D'autres pyramides furent visitées de façon plus minutieuse par des pillers qui prenaient soin de dissimuler leurs excavations et qui évitaient les obstacles avec une dextérité telle que l'hypothèse selon laquelle ceux-ci possédaient sinon des plans précis, du moins des renseignements utiles quant à l'agencement intérieur des appartements royaux peut être émise.

Certains recoupements entre ces sources archéologiques et quelques textes égyptiens d'époques différentes m'ont permis de préciser les dates de certaines violations. Il me semble dès lors que pour les premiers cas décrits ci-dessus, les pyramides furent ouvertes lors de périodes de troubles comme la première période intermédiaire, par des gens du peuple profitant de la chute du pouvoir pour s'approprier les trésors que contenaient ces grands tombeaux royaux. Pour les autres pyramides, il semble qu'elles furent pillées peu de temps après leur fermeture, peut-être même alors que des cultes au roi défunt étaient encore rendus régulièrement. Il est fort probable que pour ce faire, des hautes personnalités de l'entourage du pharaon, avides d'accroître leurs richesses, fournissaient aide et protection aux ouvriers chargés de percer ces pyramides.

Toutefois, qu'ils aient agi seuls ou avec l'appui d'importants administrés, ces pillers faisaient preuve d'un grand courage. Il leur fallait en effet braver la colère des dieux et le courroux de l'esprit du mort dont ils venaient troubler le repos. S'ils pouvaient avoir recours à la magie pour s'en protéger, celle-ci ne leur était d'aucun secours contre la justice qui pouvait condamner les voleurs surpris à la peine de mort.

3. Virginie GOSSEZ, *Le monument de Jean de Hénin-Liétard et d'Anne de Bourgogne dans l'œuvre monumentale de la chapelle funéraire de Boussu*. 170 p., 197 ill. (directeur : Mme L. Hadermann-Misguich).

Une petite chapelle bâtie au XIII^e siècle, logée dans l'angle formé par le chœur et le transept nord de l'église Saint-Géry de Boussu en Hainaut, abrite le monument de Jean de Hénin-Liétard, premier comte de Boussu (1562) et de son épouse Anne de Bourgogne (1551), arrière-petite-fille d'Antoine, Grand-Bâtard de Bourgogne.

Une remarquable impression de grandeur se dégage du monument funéraire. De proportions élégantes, fait d'albâtre et de marbres rouge et noir, dressé face à l'autel, il mesure 5,95 m. de hauteur sur 3,90 m. de largeur.

Les défunts, face à face au pied d'un Christ en croix et entourés de quatre de leurs enfants en bas âge, sont groupés sous une haute arcade. Sous le sarcophage qui soutient la famille agenouillée est allongé, sur une natte à même le sol, un admirable transi.

Au-dessus de l'arche, l'épithaphe est supportée par deux colonnes cannelées aux bases ornées de riches trophées d'armes, sommées de chapiteaux corinthiens. Par-dessus, debout, mélancoliques, deux soldats romains présentent les écus des défunts. Entre eux, Dieu le Père bénissant apparaît entouré d'un groupe d'anges.

Le monument de Jean de Hénin-Liétard, œuvre d'équilibre et de grand caractère, est le résultat d'influences nombreuses propres à son temps. Ces influences si diverses sont difficiles à distinguer à Boussu mais dans cet ensemble architectural et sculptural apparaissent la volonté du comte et les qualités du réalisateur.

L'architecture du monument semble proche de son état originel mais le groupe des priants en albâtre gris zoné est différent des sculptures décoratives d'albâtre aux tons chauds. La facture de haute qualité des tenants des écus attirera notre attention par sa similitude avec l'œuvre de Jacques Du Broeucq. Sachant que celui-ci avait réalisé, en 1539, les plans et la décoration du château de Boussu, il semblait plausible qu'il ait reçu la commande de ce tombeau à la mort d'Anne de Bourgogne, en 1551, puisqu'il était toujours occupé à cette demeure.

L'examen de la décoration sculptée permet de déceler la participation habituelle de son atelier mais l'exécution remarquable du transi, des trophées d'armes et des tenants, si on les compare à certaines œuvres reconnues du maître montois, nous amène à conclure que ces éléments du tombeau doivent être attribués à Jacques Du Broeucq.

4. Tania GRANDELET, *Le char à deux roues laténien de Llyn Cerrig Bach et les chars des tombes du Yorkshire*. 2 vol., 140 p., 86 p. ill. (directeur: M. P.-P. Bonenfant).

L'objet du mémoire est la comparaison du char à deux roues laténien de Llyn Cerrig Bach (Pays de Galles) et des tombes à char du Yorkshire oriental grâce aux pièces découvertes.

La « Première Partie » est consacrée aux généralités sur l'ensemble de Llyn Cerrig Bach et sur les tombes à char du Yorkshire. Situation géographique. Circonstances de découverte. Sens de l'ensemble de Llyn Cerrig Bach. Emplacements et rites funéraires pour les tombes.

La « Deuxième Partie » décrit à la fois pour Llyn Cerrig Bach et les tombes du Yorkshire les pièces d'un même type. Successivement sont étudiés :

- Les roues (bandages, frettes, parties ligneuses).
- Les clavettes.
- Les jougs (clefs de joug, boucles et anneaux de harnais, attaches de courroies).
- Les mors.
- Les châssis (axe, timon) et superstructures.
- Les objets divers ayant pu appartenir à des chars.

Pour chaque type de pièces ont aussi été établis des comparaisons, un essai de classification, une chronologie et une origine possibles.

La « Troisième Partie » aborde les techniques de fabrication de la roue et des pièces métalliques et ensuite traite du cheval et du mode de traction du char.

La « Quatrième Partie » s'intéresse à l'utilisation du char et à son rôle social chez les Celtes. Dans un dernier temps sont aussi abordées les reconstitutions du char celtique anglaises réalisées en 1946 (National Museum of Wales), en 1976/1977 (National Museum of Wales), en 1978/1979 (British Museum).

La critique personnelle de ces reconstitutions, critique basée notamment sur les dernières fouilles, amène au but final de ce travail : une nouvelle conception du char laténien anglais.

5. Nancy GRAULICH, *Le monolithe Sánchez-Nava*. 2 vol., 150 + 92 p., 97 pl., 3 fig. (directeur: Mme M.-L. Bastin).

Ce travail est constitué de deux parties : la première est consacrée à la description et à l'étude iconographique et historique du monolithe, tandis que la seconde traite de l'étude stylistique.

Une des premières caractéristiques de cette grande pierre cylindrique sculptée de onze scènes de conquête sur son pourtour et de représentations du soleil sur la surface supé-

rieure, est sa très grande ressemblance avec un autre monument, connu sous le nom de « Pierre de Tizoc ». Cette pierre, maintes fois étudiée, est à l'origine de nombreuses interprétations. La découverte du monolithe Sánchez-Nava apporte de nouveaux éléments permettant, entre autres, de progresser dans la compréhension de la pierre de Tizoc. Ainsi, le monument Sánchez-Nava confirme que les quinze conquêtes figurées sur la pierre de Tizoc, longtemps attribuées à ce souverain, ne lui sont pas toutes imputables. En effet, l'analyse détaillée du contenu des faces latérales des deux pierres révèle des concordances telles qu'il ne peut s'agir de simples coïncidences. Qui plus est, le codex Mendoza, source figurative du XVI^e siècle, abonde dans le même sens.

Ensuite, après confrontation de ces deux pierres à d'autres sources, figuratives et écrites, il apparut que ces deux monuments sont des résumés de l'histoire guerrière de Mexico, avec mention des conquêtes les plus importantes.

La cohérence des informations communiquées par le monolithe Sánchez-Nava et le codex Mendoza m'a amenée à m'interroger sur les différentes interprétations de la pierre de Tizoc. J'ai aussi attiré l'attention du lecteur sur le fait qu'il y a une erreur de chronologie de la part de certains scientifiques à faire débiter la suite des conquêtes de la pierre par le glyphe de Tizoc. En conséquence, j'ai proposé une nouvelle lecture de la séquence des conquêtes et de certains glyphes de ville.

Le monolithe Sánchez-Nava et la pierre de Tizoc présentent également une ressemblance dans la figuration des divinités patronesses des villes conquises. À ce point, il m'a été possible d'identifier certains dieux ou déesses avec certitude. Pour d'autres, l'examen des représentations, confrontées aux renseignements issus des sources, m'a conduite à les associer à certains lieux, tandis que pour d'autres encore, l'identification ne put être menée à terme.

Le monument Sánchez-Nava porte encore d'autres symboles sculptés sur son périmètre. Ceux-ci sont en étroite relation avec la mort et les sacrifices, c'est-à-dire avec la fonction même du monolithe. Mais cette pierre de sacrifices a subi au cours de son existence un changement de fonction. Cette affirmation me fut permise par l'examen des deux protubérances qui sortent de la gueule de Tonatiuh et qui sont la trace d'un anneau de pierre brisé. Celui-ci permettait de fixer la corde enroulée autour de la taille des victimes lors des sacrifices gladiatoires. Lorsque l'anneau céda, le monolithe fut reconverti en « cuauhxicalli », récipient servant à contenir le cœur ou le sang des sacrifiés.

L'aspect historique du monolithe Sánchez-Nava n'est pas son seul intérêt. Il est également œuvre d'art, et par là même, il s'inscrit dans une tradition artistique. C'est pourquoi j'ai tenté de le placer dans l'histoire de la sculpture aztèque. Si le contenu des scènes figurées sur la pierre Sánchez-Nava permettait de dater le monolithe du règne d'Axayacatl (1469-1481), il me fallait savoir s'il en allait de même pour le style des reliefs, tâche ardue s'il en est, tant les sculptures aztèques situées avec précision dans le temps sont rares. Suite à l'étude stylistique de diverses œuvres d'art aztèques et à leur confrontation avec le monolithe Sánchez-Nava, je déduis que ce dernier est antérieur – d'une douzaine d'années tout au plus – à la pierre de Tizoc (1481-1486), pour laquelle il servit très vraisemblablement de prototype.

6. Béatrice GROGNARD, *La guerre de Troie dans la céramique italiote: Achille et Troïlos, Ajax et Cassandre, le jugement de Pâris*. 2 vol., 259 p., 173 pl. (directeur: M. J. Ch. Balty).

La céramique italiote se situe dans un courant de recherches récent et novateur qui tend à rendre à l'iconographie d'Italie méridionale une place méritoire et riche en perspectives.

Comme le prouvent à la fois les fouilles archéologiques et les textes des auteurs anciens, la fondation des cités italiotes et siciliotes s'inscrit dans le grand mouvement de la colonisation hellénique des VIII^e et VII^e siècles. Mais à côté de cette tradition historique, une tradition « fabuleuse » reliait l'origine de ces nouvelles villes à une époque plus reculée dans le temps, à l'âge héroïque de la guerre de Troie. Les Hellènes d'Occident tiraient orgueil de ce passé légendaire qui constituait pour eux un titre de noblesse.

Cette fascination pour le temps de la guerre de Troie, charnière entre le mythe et l'histoire, demeurait vivace au IV^e siècle, même si, à cette époque, les structures politiques et le climat social et économique ont changé.

Les ateliers de céramique italiote vont donner le jour à un art stylistiquement très différent de l'art attique. L'approche iconographique, sujet du travail, tend à le prouver au travers de trois thèmes : Achille et Troïlos, Ajax et Cassandre, le jugement de Pâris. Ces trois épisodes légendaires de la guerre de Troie ont parcouru les siècles depuis la céramique à figures noires pour inspirer encore les imagiers italiotes.

Cependant, dès le milieu du V^e siècle, dans l'art de la figure rouge, une désaffection apparaît. Une lassitude à l'égard des mythes troyens et une régression de la production attique sont sans doute deux facteurs déterminants. Nous assistons alors à une renaissance de l'épopée troyenne dans l'art italiote. Les mythes traités traduisent chacun des options différentes chez les artistes bien que l'apport iconographique attique soit toujours sous-jacent. On ne peut donc pas parler de création *ex nihilo* ni pour nos mythes ni pour les autres scènes mythologiques en général. Mais il demeure que la part d'invention est parfois réelle.

Ainsi, la légende d'Achille et de Troïlos en est une parfaite illustration. Elle est d'une part un intéressant témoignage d'une continuité dans la transmission d'un mythe et d'autre part d'une inspiration iconographique nouvelle et d'un regain de sa force d'évocation. Elle est novatrice dans sa formulation mais dans les limites d'un langage accessible aux contemporains.

Il est difficile de concevoir un modèle commun autour de ce thème qui s'est imposé dans les ateliers d'Italie méridionale. En effet, le parcours de l'imagerie d'Achille et de Troïlos dévoile sur chaque vase une conception différente. Les artistes, à leur manière, ont porté la légende et l'ont fait vivre l'espace d'une réflexion. Le regard des imagiers s'est posé avec plus d'acuité sur la personnalité de Troïlos. Celui-ci devient le centre d'intérêt de l'iconographie.

Le mythe d'Ajax et de Cassandre permet de révéler une autre facette de la production italiote. En effet, la légende de la prophétesse qui illustre la production rappelle que la céramique est aussi un art de série où la transmission domine souvent l'invention.

Si l'intérêt porté au mythe demeure constant et respectueux du schéma attique, il apparaît cependant que l'image de Cassandre n'est plus celle d'un personnage effacé assistant au combat opposant un héros et une déesse mais au contraire, comme Troïlos, c'est elle qui désormais devient le personnage principal.

Les représentations d'Achille et de Troïlos, d'Ajax et de Cassandre, ne se bornent pas à illustrer des épisodes de la guerre de Troie. Les scènes sont empreintes d'une connotation d'ordre moral, reflet et expression de l'actualité vécue par l'artiste et d'une conscience collective. On perçoit dans les deux épisodes légendaires une réalité plus vaste : la condamnation de la violence et de la guerre au regard d'une éthique. L'analyse des compositions italiotes conduit à croire que telle a été l'intention des peintres.

Quant à la troisième représentation, le jugement de Pâris, elle a permis de clarifier à la fois l'acceptation du motif et du schéma attiques et l'usage que l'on peut en faire.

Le mythe a perdu son caractère épique pour se figer en un ensemble de scènes conventionnelles. Le sens originel du mythe s'estompe : la scène du jugement devient prétexte à une décoration excessive et à un luxe de détails accessoires.

Au travers de ces légendes troyennes, les imagiers italiotes ont renouvelé l'iconographie des céramistes attiques dont ils étaient les épigones.

Les spécificités propres à chaque légende présentent un dénominateur commun : un déplacement d'intérêt et une vision nouvelle des mythes dans la peinture sur vase en Italie méridionale.

7. Vincent HEYMANS, *L'œuvre d'art publi-citée. La récupération des reproductions d'œuvres d'art par la publicité*. 129 p., 70 ill. (directeur: M. P. Philippot).

Cette investigation à première vue étrangère aux centres d'intérêt de l'historien d'art avait pour but d'observer un phénomène de plus en plus courant : l'utilisation par la publicité des reproductions d'œuvres d'art. Le sujet s'est rapidement avéré être un incitant puissant à la réflexion sur l'art, sa perception et son interprétation. De nombreuses questions se sont effectivement posées : « Peut-on déterminer la frontière séparant la publicité et l'art ? », « L'œuvre d'art peut-elle être considérée comme un moyen de communication ? », « Quels sont les processus de création et le type de perception de ces images que sont les œuvres d'art et les affiches publicitaires ? », « Quels sont les effets de la reproduction d'une image au niveau de sa perception ? », « La publicité est-elle l'héritière de la tradition picturale figurative, en rupture avec l'art abstrait ? », « Un objet quelconque peut-il devenir une œuvre d'art ? », « Quelles sont les manipulations subies par l'image de l'œuvre d'art avant d'être insérée dans le processus publicitaire ? », « Quelles conclusions ces dernières permettent-elles de tirer au niveau de l'analyse des schémas de la communication ? »

Les réponses à ces questions forment la première partie du travail : elles permettent de circonscrire le phénomène étudié. Dans la seconde partie, la réflexion élargit son champ d'action en se portant sur une série de phénomènes que l'étude a préalablement mis en lumière : les méandres suivis par la perception de l'œuvre d'art, les paramètres qui influencent le regard porté par le spectateur sur l'objet observé, ou encore les différentes manipulations et utilisations de l'image de l'œuvre d'art dans des buts autres que sa finalité proprement artistique.

À travers le choix des œuvres utilisées par la publicité et leur présentation, le comportement du touriste, celui du visiteur occasionnel au musée ou celui de l'historien d'art au travail, se révèle le canal par lequel passe nécessairement la compréhension de l'œuvre d'art : sa perception, et cela même si cette dernière dépend à la fois de la subjectivité de chaque individu et d'un bagage culturel, social, politique ou moral plus ou moins défini. Existe-t-il un moyen permettant de réconcilier la dimension proprement artistique de l'œuvre d'art et notre perception encombrée de préjugés mêlés d'incompréhension ? Telle est la question fondamentale à laquelle cette étude tente de répondre.

8. Nathalie MATHIEU, *Contribution à l'étude de l'huissierie romaine. Essai de classification typologique des clés et des serrures*. 2 vol., 160 p., 748 fig. (directeur: M. J. Ch. Balty).

Ce travail se propose d'établir une typologie rigoureuse et critique (inexistante ou brièvement envisagée jusqu'à la présente étude) de la serrurerie romaine, suite à une certaine lacune constatée en la matière.

Sur la base de découvertes réalisées dans tout l'Empire romain (de l'Angleterre à la Syrie-Palestine en traversant toute l'Europe occidentale), une typologie des clés, des serrures et des cadenas a été dressée.

Les diverses clés et serrures peuvent se répartir en cinq grands types, qui se différencient par l'aspect morphologique des clés. La typologie se base essentiellement sur le vaste échantillon de clés à notre disposition, relevées pour la plupart dans des catalogues de bronzes romains ou dans des rapports de fouilles de sites romains. En second lieu viennent les autres documents archéologiques que sont les serrures et les fragments de serrures romaines (palâtres, pènes) et les représentations figurées antiques (sur des monuments funéraires – affectant parfois la forme d'une porte –, sur des monnaies ou sur des vases), auxquels il faut quelquefois ajouter les serrures médiévales et modernes. En dernier lieu se placent les écrivains antiques, Pline l'Ancien, mais surtout Homère et Aristophane qui nous renseignent plutôt sur les prémices de la serrurerie antique.

À l'intérieur de chaque grand type de clés (accompagné d'une restitution du mécanisme de serrure correspondant), des variantes sont fonctions du matériau utilisé, de la configuration du panneton (ou partie agissante) de la clé, de la disposition des dents sur la clé, de sa poignée et, enfin, de sa tige.

Nous mentionnerons ici deux sortes de clés particulières : les unes sont montées en bagues, de façon à être portées au doigt (en guise de parure ou de protection des coffrets qu'elles fermaient et ouvraient), les autres, véritables petits chefs-d'œuvre, présentent une poignée zoomorphe (affectant la forme d'une panthère, d'un lion, d'un chien, etc...).

La classification typologique ne prétend pas être une chronologie, même si elle part de la clé et de la serrure qualifiées de « primitives » (dérivées des éléments de fermeture en bois) pour terminer par la clé et la serrure à révolution, encore en usage de nos jours.

Quant aux cadenas (dont on ne connaît que très peu de spécimens complets), ils se répartissent en trois types fondés exclusivement sur le mécanisme qu'ils renferment.

Un catalogue descriptif et illustré de plusieurs centaines de clés, serrures et cadenas accompagne le premier volume de texte qui peut sembler quelque peu ardu à la lecture.

Le but de cette étude est de fournir un document de travail destiné, grâce à une terminologie précise, à faciliter la tâche des chercheurs ultérieurs en matière de description et de compréhension de certains éléments, à vrai dire primordiaux, de la complexe huisserie romaine.

9. Pierre PETIT, *La perception picturale dans les sociétés traditionnelles*. 2 vol., 189 p., 65 ill., 86 pl. (directeur : M. M. Graulich).

Les arts primitifs partagent certaines similitudes que peu de recherches ont investiguées. En étudiant la perception des œuvres d'art pictural dans les sociétés traditionnelles, je pense arriver à quelques conclusions intéressantes pour cette problématique. Les bases de ce travail sont d'une part les enquêtes effectuées par des psychologues un peu partout sur le globe, d'autre part celles que j'ai menées en pays luba (Zaïre), où la peinture présente les principaux traits stylistiques communs aux arts picturaux primitifs (entre autres l'inexistence de la perspective).

Dans ces sociétés, comme on peut s'y attendre, les éléments symboliques d'une œuvre ne sont pas interprétés dans le sens que nous leur donnons ; mais d'une façon générale, les dessins en perspective représentant des sujets isolés, sans raccourci osé, sont bien compris. Cela est fort normal, puisque ce sont des images optiquement fidèles à l'objet

dépeint : la rétine perçoit donc un stimulus semblable à ceux qui la frappent quotidiennement. C'est pourquoi en Occident et ailleurs, les bébés n'ont pas besoin d'apprentissage spécifique pour reconnaître de simples objets dessinés. Néanmoins, on rapporte des cas d'incompréhension flagrante dans les sociétés traditionnelles. Conscients d'être confrontés à une image, certains individus mettent en action des mécanismes de perception inadéquats. En général, ils témoignent d'une perception fort analytique de l'œuvre. Ils repèrent les différentes parties dont est composé le sujet mais sont incapables de reconnaître, par exemple, qu'il s'agit de tel animal ou de tel autre. Ce type de perception n'est pas sans rappeler que l'art pictural primitif est éminemment analytique, qu'il confine parfois au rébus par la juxtaposition des différents éléments sans que ceux-ci soient reliés d'une façon globale.

Ce « regard analytique » manifesté par une minorité pour les œuvres simples se généralise quand on passe à des œuvres plus complexes impliquant des relations spatiales entre objets ou des raccourcis importants. L'incompréhension devient alors la norme. Tous les éléments représentés sont jugés être sur le même plan, et un éléphant dessiné près de la ligne d'horizon passera pour un éléphant nain face au chasseur humain dessiné à l'avant-plan. L'approche synthétique qui aurait permis de repérer correctement la profondeur fait défaut.

On se demandera dès lors si, en raison de cette approche analytique, l'art (analytique, lui aussi) de ces sociétés n'y est pas le plus compréhensible. La réponse paraît négative pour les œuvres simples : la juxtaposition de différents éléments ne permet pas souvent d'identification correcte de l'objet représenté. Devant un dessin aperspectif d'antilope, l'individu repère des jambes, une tête, etc., mais rien ne lui permet de préciser qu'il s'agit de telle espèce plutôt que de telle autre, alors qu'il peut normalement le faire avec un dessin réaliste de cet animal.

En ce qui concerne l'appréciation esthétique, on remarque que certains facteurs simples (la symétrie, l'équilibre...) sont appréciés pareillement sur toute la terre. Quant au mode de représentation, ce sont les œuvres réalistes que l'on aime le mieux dans les sociétés traditionnelles, contrairement à ce que l'on pourrait penser. Entre une représentation réaliste d'un sujet donné et une qui l'est moins, la grosse majorité de mes informateurs préfèrent la première (ainsi, 89% d'entre eux préfèrent la « Joconde » à la « Jeanne Hébuterne » de Modigliani). Cette constatation, on s'en doute, remet en cause le discours de certains historiens de l'art pour qui l'art primitif est avant tout refus du réalisme optique.

10. Didier ROCHETTE, *Étude du site archéologique de Kingabwa (Kinshasa, Zaïre)*. 2 vol., 213 + 77 p., 11 cartes, 120 fig. (directeur : M. P. de Maret).

Le site de Kingabwa se situe dans les faubourgs de Kinshasa et fut fouillé à différents reprises. D'abord par le R.P. Van Moorsel, profitant des travaux d'une briquetterie, ensuite par E. Darteville, M. Bequaert et enfin en 1973 et 1974 par D. Cahen.

Ce site, par la diversité de son matériel, montre l'importance de Kingabwa et du Malebo-Pool dans les circuits commerciaux à une époque où les blancs ne quittaient pratiquement pas les côtes à quelques exceptions près. Parmi ces exceptions, trois prêtres missionnaires ayant exercé leur sacerdoce jusqu'au Pool. Ils parlèrent tous trois du village de Concobella comme d'un site commercialement très actif, très bien situé et dirigé par un chef du nom de N'Gobila et assujéti à un grand roi se trouvant de l'autre côté du fleuve.

Le R.P. Van Moorsel voulut voir dans Kingabwa ce fameux village de Concobella. Le R.P. Bontinck de son côté, ayant réenvisagé le problème, situa Concobella à l'emplacement de Kinshasa même.

Après un réexamen des arguments de l'un et de l'autre, des descriptions des missionnaires et de la situation géographique des deux sites, il semble bien que le R.P. Bontinck ait eu raison et que Concobella soit bien situé à l'emplacement de Kinshasa.

Kingabwa, comme l'ensemble du Pool, dépendait du royaume Téké dont la majeure partie se situait dans l'actuelle Rép. Pop. du Congo. Le chef de cet état était le Makoko qui résidait à Mbe. Ses pouvoirs ressemblent plus à ceux d'un pape qu'à ceux d'un roi. Les origines de ce royaume sont inconnues mais il est certain qu'il existait déjà au XVII^e siècle et qu'il était déjà assez puissant. Deux siècles plus tard, à l'arrivée des Européens tels que Stanley ou Brazza, cet état était en proie à des troubles internes qui n'interrompirent cependant pas les échanges commerciaux. Cet état disparut dans l'empire colonial français.

Le matériel découvert était très abondant et reflétait bien l'ampleur des échanges commerciaux très étendus puisqu'on y retrouve du matériel originaire du lac Mai Dombe et de la rivière Ruki, distante de plus de 800 km du Pool.

Kingabwa est donc un site qui faisait la transition entre le haut et le bas Zaïre et vivait exclusivement de ce commerce.

11. Suzanne WILMET, *La peinture murale aztèque*. 2 vol., 160 p., 117 fig. (directeur: M. M. Graulich).

«Maintenant tout est rasé, perdu, rien ne demeure!» Ainsi se lamentait, quarante ans après les destructions auxquelles il avait contribué, un soldat de Cortez, Bernal Diaz del Castillo, devenu chroniqueur, et sentimental, à quatre-vingts ans passés.

Cependant, des peintures murales ont été retrouvées, en petit nombre il est vrai, enfouies sous des constructions plus récentes (Malinalco, Tizatlan, Enceinte du Grand Temple) ou préservées grâce à l'habitude aztèque des constructions en «poupées russes», chacune enrobant – et protégeant – la précédente (Le Grand Temple).

Elles posent le problème de leur datation, aléatoire, imprécise, aussi contestée que les édifices sur lesquels elles s'inscrivent. Dans l'état actuel de la recherche, la chronologie relative et les comparaisons sont seules pertinentes.

L'art aztèque est une variante de l'horizon mixteca-puebla qui influence tout le post-classique, soit de 900 à 1521. En plus des symboles iconographiques distinctifs, les caractéristiques stylistiques de cet horizon sont une précision presque géométrique du dessin, des couleurs souvent symboliques et une exagération des traits marquants. Or, les Aztèques ont toujours manifesté un sens de la continuité qui leur a valu une réputation de copieurs impénitents. Il est vrai qu'ils se posaient en héritiers de la puissance toltèque, s'appuyaient sur Teotihuacan pour légitimer un droit divin, affirmant par leurs copies d'œuvres d'art la pérennité du passé dans le présent, et ce à la fin du XV^e siècle encore, dans le temps même où leur synthèse artistique était pleinement accomplie.

Mais continuer ne veut pas dire s'assimiler. Et dans ce paysage, la modulation aztèque apporte une sobriété et un réalisme qui a conduit à élargir l'horizon mixteca-puebla aux cinq vallées du Mexique central et à parler d'art mixteca-puebla-mexicain.

La sculpture reflète le plus nettement l'exigence réaliste aztèque, tandis que l'empreinte de la culture mixteca-puebla est particulièrement importante en peinture, fortement influencée, tant dans la céramique que dans la peinture murale, par les livres sacrés (codex), très ornés, plus particulièrement par les manuscrits du groupe Borgia.

Cependant, au sein même de cette luxuriance décorative, le souci de réalisme aztèque impose aux figures humaines des références proportionnelles qui tendent à plus d'exactitude que dans les manuscrits, même si elles sont loin de l'atteindre. Ainsi des peintures de Tizatlan, pourtant directement copiées du codex Borgia. Mais tendance seulement, inégalement ressentie, et non pas mouvement cohérent vers le réalisme. De même, la clarté et la sobriété de la mise en page peuvent n'être que le résultat de la simplification qu'impose la transposition, sur un mur, d'autres media (sculpture ou codex).

L'angularité des formes, la rectitude des lignes caractérisent la plupart des peintures, mais il semble qu'il faille là aussi nuancer, et se souvenir de certaines lignes cursives, de mains presque maniérées, de la sûreté élégante des courbes, d'ondulations linéaires...

Ainsi la peinture aztèque manifeste-t-elle ce mélange de naturalisme et d'abstraction, cette expressivité et cette vitalité qui sont le propre de l'art aztèque tout entier.

Ces quelques peintures sont donc à la fois semblables et différentes, chacune a ses caractères propres et une individualité marquée, chacune constitue une entité et est, à elle seule, un style.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS PROFESSORAL ET DU FNRS, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1989)

A. PUBLICATIONS EN 1989 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Marie-Louise BASTIN

– *Hypothèses sur l'origine des découpes chantournées de quelques sceptres des Tshokwe (Angola)*, dans *Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*. Instituto Nacional de Investigação Científica (Centro de Estudos de Etnologia), 1989, p. 39-54.

– *Mwanangana. Une effigie d'un seigneur Tshokwe*, dans *Arts d'Afrique Noire*, n° 72, hiver 1989, p. 12-16.

Jean BLANKOFF

– *Saltykov-Chtchédrine et Tourguéniev*, dans *Cahiers Ivan Tourguéniev*, VIII, 1989, p. 11-22.

– *La médaille en Russie, puis en U.R.S.S.*, dans *Bulletin du Cercle d'Études Numismatiques*, XXVI, 1989, p. 40-49.

Nicole CRIFO-DACOS

– *Fonti della natura morta italiana. Giovanni da Udine e le nature morte nei festoni*, dans *La natura morta in Italia*. Milan, 1989, p. 55-68.

– *Os Grotescos do Cadeiral dos Jeronimos*, dans *O Rosto de Camoes e outras imagens*. Lisbonne, 1989, p. 12-19.

– *Le rôle des plaquettes dans la diffusion des gemmes antiques: le cas de la collection Médicis*, dans *Italian Plaquettes*. Washington, 1989 (*Studies in the History of Art*, 22), p. 71-91.

– *L'anonyme A de Berlin: Hermannus Posthumus*, dans *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock. Akten des internationalen Symposiums (Coburg 1986)*. Mayence, 1989, p. 61-80.

– *La collezione Ghigi Saracini, Giorgio di Giovanni e Bartolomeo di David*, dans *Bollettino d'Arte*, LVI-LVII, 1989, p. 135-144.

Charles DELVOYE

– *Encore «l'Édit de Milan»*, dans *Studi in memoria di Giuseppe Bovini, I*, Ravenne, s.d. (1989), p. 195-201.

– *Chronique archéologique*, dans *Byzantion*, LIX, 1989, p. 508-539.

– *Notice sur Henri Grégoire, membre de l'Académie*, dans *Académie Royale de Belgique. Annuaire*, 1990, p. 133-262.

Alain DIERKENS

– *En guise de conclusion*, dans *Problèmes d'Histoire du Christianisme (de l'U.L.B.)*, XVIII: *Aspects de l'anticléricisme du Moyen Âge à nos jours*. Bruxelles, 1988, p. 193-196.

– *Le Haut Moyen Âge*, dans *La région de Bruxelles. Des villages d'autrefois à la ville d'aujourd'hui*, ed. A. SMOLAR et J. STENGERS. Bruxelles, 1989, p. 36-41 (existe aussi en version néerlandaise).

– *Prolégomènes à une histoire des relations culturelles entre les Îles Britanniques et le Continent pendant le Haut Moyen Âge. La diffusion du monachisme dit colombanien ou iro-franc dans quelques monastères de la région parisienne au VII^e siècle et la politique religieuse de la reine Bathilde*, dans *La Neustrie. Les pays au nord de la Loire de 650 à 850. Colloque historique international*, ed. H. AT SMA. Sigmaringen, 1989, t. II, p. 371-394.

– *Reliques et reliquaires, sources de l'histoire du Moyen Âge*, dans *Problèmes d'Histoire du Christianisme (de l'U.L.B.)*, XIX: *Sainteté et martyre dans les religions du Livre*. Bruxelles, 1989, p. 47-56.

– *Les abbayes d'entre Sambre et Meuse au Moyen Âge. I. L'abbaye de Fosses (5)*, dans *Revue de l'abbaye de Brogne*, n° 11, automne 1989, p. 8-9.

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

– *Een verleidelijke rococo-kunstwerk in Gent: de eetkamer van het voormalig hotel de Coninck*, dans *Vlaanderen*, XXXVIII, 4, septembre-octobre 1989, p. 29-32.

– (avec G. Raepsaet et C. Rommelaere) *Le coupé de gala rococo des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, XI, 1989, p. 89-101.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

– *À propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIII^e siècle*, dans *Studia Slavico-byzantina et Mediaevalia europensia. In memoriam Ivan Dujčev*, t. I, Sofia, 1988 (1989), p. 143-148.

– *Images jumelles d'Urbain V et de Thomas d'Aquin (?) à Santa Maria Maggiore de Ninfa*, dans *Studi in memora di Giuseppe Bovini, I*, Ravenne, s.d. (1989), p. 297-306.

Paul HADERMANN

– *Influences de l'art «fin de siècle» sur l'expressionnisme allemand*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, XI, 1989, p. 103-124.

– coédit. (avec M. Bartosik, M. Dupuis et D. Hellemans) de Jean Weisgerber, *Avant-garde/Modernisme*. Bruxelles, 1989.

Malou HAINE

– *Musica. Instruments de musique dans les collections belges*. Liège, 1989, 216 p., ill.

– coord. *Pierre Mardaga, éditeur d'architecture*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, 80 p.

Thierry LENAIN

- *À propos du jugement de valeur dans l'Esthétique de Hegel*, dans *Diotima*, XV : *Métaphysique et axiologie de l'œuvre d'art. Actes de la troisième semaine internationale de Philosophie de l'Art (Corfou 1984)*. Athènes, 1987, t. II, p. 43-50.
- *Le roman du Tintoret sartrien et ses implications philosophiques*, dans *Annales de l'Institut de Philosophie et de Sciences Morales de l'Université Libre de Bruxelles*, 1987 : *Sur les écrits posthumes de Sartre*, p. 107-130.
- *Esthétique du simulacre et histoire du signe*, dans *Annales de l'Institut de Philosophie et de Sciences Morales de l'Université Libre de Bruxelles*, 1988 : *Arcanes de l'Art. Entre esthétique et philosophie*, p. 121-142.
- *Jacques Charlier, « Peintures » : le pastiche radical comme art du chaud-froid*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, XI, 1989, p. 125-137.
- *Ludisme, métaphysique et modernité. Quelques remarques*, dans *Homo ludens. Huit exposés*, éd. Gh. VIRE. Bruxelles, 1988, p. 111-138.

Victor-G. MARTINY

- *225 ans d'enseignement de l'architecture à Bruxelles*, dans *A plus actualités*, n° 43, mars 1989, p. 3-6 et n° 44, avril 1989, p. 6-9.
- *Le développement urbain*, dans *La région de Bruxelles. Des villages d'autrefois à la ville d'aujourd'hui*, éd. A. SMOLAR et J. STENGERS. Bruxelles, 1989, p. 162-185 (existe aussi en version néerlandaise).
- *La restauration de la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles*, dans *A plus d'actualités*, n° 45, mai 1989, p. 7 et 14 et n° 46, juin 1989, p. 2-3.
- *À la recherche de l'harmonie* (interview), dans *L'Événement immobilier*, n° 40, septembre-octobre 1989, p. 24-25.
- *L'art public et l'architecture à Bruxelles*, dans *Environnemental*, n° 1, octobre 1989, p. 22-25.
- *Conservation et protection du patrimoine*, dans *Cinquante années d'architecture à Bruxelles*. Bruxelles, 1989, p. 150-177.
- *M. Duesberg architecte (mémoire présenté par Mme A.-F. Lemaire au concours annuel de la Classe des Beaux-Arts). Rapport du Deuxième Commissaire*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l'Académie Royale de Belgique*, 5^e siècle, LXX, 1988, fasc. 10-12, p. 167-168.
- *Écroulement, suivi de démolition, d'une partie du mur de la première enceinte de Bruxelles*, dans *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, n.s., XIV, 1987-1989, p. 47-70.
- *La conservation des monuments et des sites. Les jeunes à la rescousse*, dans *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, n.s., XIV, 1987-1989, p. 147-150.
- *Cadre général*, dans *Le Patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, vol. I, t. A : *Pentagone A-D*. Liège, 1989, p. XIII-XIX.
- *Georges Dobbels*, dans *Jan Yperman. Beleidsnota stedelijk museum 't Schippershof*. Menin, 8 mars 1989, p. 16-18.
- *Dix années d'activités pour la sensibilisation de la jeunesse au patrimoine architectural*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l'Académie Royale de Belgique*, 5^e siècle, LXXI, 1989, fasc. 5-9, p. 178-196.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *Un tableau inédit d'Adriaen Isenbrant : une Vierge et Enfant trônant et la copie interprétative*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LVIII, 1989, p. 5-21.
- *Le marché d'exportation et l'organisation du travail dans les ateliers brabançons de peinture et de sculpture aux XV^e et XVI^e siècles. Apport de l'examen technologique des retables*, dans *Actes du colloque « Artistes, artisans et production artistique au Moyen*

Âge» (Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1983), vol. III : *Fabrication et consommation de l'œuvre*. Paris, 1990, p. 629-645.

– *Les retables brabançons aux XV^e et XVI^e siècles. L'examen technologique et son interprétation en histoire de l'art*, dans *Conservation-Restauration des Biens Culturels – Traitement des Supports – Travaux Interdisciplinaires*. Paris, 1989, p. 23-38.

Georges RAEPSAET

– (avec M.-Th. Raepsaet-Charlier) *Aspects de l'organisation du commerce de la céramique sigillée dans le Nord de la Gaule au II^e siècle. II. Négociants et transporteurs. La géographie des activités commerciales*, dans *Münstersche Beiträge zur antiken Handelsgeschichte*, VII, 2 (1988), p. 45-69.

– (avec M.-Th. Raepsaet-Charlier) *Sigles sur céramique sigillée de Flavion et d'Anthée*, dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, LXVI, 1988, p. 321-352.

– (avec M. Frédéricq-Lilar et C. Rommelaere) *Le coupé de gala rococo des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, XI, 1989, p. 89-101.

– (avec J. Jedwab) *Étude instrumentale des sigillées d'Apamée et de Hama*, dans M. VANDERHOEVEN, *Les terres sigillées*. Bruxelles, C.B.R.A.A. 1989 (*Fouilles d'Apamée de Syrie*, IX, 1), p. 115-123.

Herman SABBE

– *Open Structure and the Problem of Criticism*, dans *Perspectives of New Music*, XXVII, 1989, 1, p. 312-316.

– *Schoenbergs «Erwartung»*. *Een labyrint in muziek*, dans *Yang*, XXV, 1989, 1, p. 121-125.

– *Henri Pousseur: un défi*, dans *Revue Belge de Musicologie*, XLIII, 1989, p. 9-14.

Roland TEFNIN

– *Les nains achondroplasiques dans l'ancienne Égypte*, dans *Acta Belgica Historiae Medicinae*, II, 3, 1989, p. 115-116.

Henri VANHULST

– *Liber primus leviorum carminum. Premier livre de danseries...* Facsimilé de l'édition de 1571, avec une introduction bilingue et un index. Genève, Minkoff, 1989.

– *La musicologie en Belgique depuis 1958*, dans *Acta Musicologica*, LXI, 1989, p. 241-263.

Thierry VAN COMPERNOLLE

– *La civilisation daunienne dans les collections du Musée Royal de Mariemont*, dans *Cahiers de Mariemont*, XVII, 1986 (1989), p. 24-57.

– *Architecture et tyrannie. À propos de la datation des temples A, B, C, E et I d'Agri-gente, du temple C de Géla, de l'Athénaion dorique de Syracuse et du temple dit de la Victoire à Himère*, dans *L'Antiquité Classique*, LVIII, 1989, p. 44-70.

Didier VIVIERS

– «*Du temps où Phorbas colonisait Eléonte*». *Mythologie et propagande cimonienne*, dans *La Parolà del Passato*, XL, 1985, p. 338-348.

– *Historiographie et propagande politique au V^e siècle avant notre ère: les Philaïdes et la Chersonèse de Thrace*, dans *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, CXV, 1987, p. 288-313.

– *La conquête de Sigée par Pisistrate*, dans *L'Antiquité Classique*, LVI, 1987, p. 5-25.

– *Pisistratus' Settlement on the Termaic Gulf: a Connection with the Eretrian Colonization*, dans *The Journal of Hellenic Studies*, CVII, 1987, p. 193-195.

– *De l'école de sculpture à l'atelier de sculpteurs. Quelques réflexions sur les signatures de sculpteurs à Athènes au VI^e siècle avant notre ère*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, IX, 1987, p. 43-57.

Eugène WARMENBOL

– *De l'âge du Bronze à l'âge du Fer en Belgique et dans le sud des Pays-Bas*, dans *La civilisation de Halstatt. Bilan d'une rencontre (Liège 1987)*, éd. M. ULRIX-CLOSSET et M. OTTE. Liège, 1989, p. 133-140.

– *La dynamique du Bronze moyen en Belgique*, dans *Actes du 113^e Congrès National des Sociétés Savantes (Strasbourg 1988): La dynamique du Bronze moyen en Europe occidentale*. Paris, 1989, p. 501-513.

– *L'Escaut à l'âge du Bronze: un coup d'épée dans l'eau?*, dans *Cahiers de Préhistoire du Nord*, VI, 1989, p. 49-58.

– *De gift Siret aan de Oudheidkundige Musea (1888). De Bronstijd in Zuidoost Spanje belicht*, dans *Cultureel Jaarboek Stad Antwerpen*, VI, 1988, p. 110-113.

– *Noodopgravingen aan de Burchtgracht (1988). Nieuwe gegevens over de Antwerpse burcht. Eerste verslag*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1989, 1, p. 1-23.

– *Noodopgravingen aan de Burchtgracht (1988). Het secreet van Sint-Ontcommer (1ste deel)*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1989, 3, p. 1-38.

– *Na de opgravingen aan de Burchtgracht. Nieuwe gegevens over de groei van Antwerpen*, dans *Cultureel Jaarboek Stad Antwerpen*, VI, 1988, p. 151-155.

– *L'Afrique et l'Amérique tête-bêche sur une médaille uniface (XVI^e-XVII^e siècles) trouvée à Anvers*, dans *Bulletin du Cercle d'Études Numismatiques*, XXVI, 1989, 2, p. 29-32.

– *Notices*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1988, 4, p. 11-14, 15-17 et 19-21 et 1989, 1, p. 33-34.

B. COMMUNICATIONS, ACTIVITÉS DIVERSES EN 1989

Pour des raisons de concision, il a été décidé de ne reprendre ici que les communications aux congrès nationaux et internationaux (en rapport avec l'histoire de l'art et l'archéologie), les cours et conférences à l'étranger et certaines activités spécifiques comme les chantiers de fouilles.

Nicole CRIFÓ-DACOS

– *Domenico Zaga a Genova* (communication au congrès international sur le dessin à Gênes; Florence, Kunsthistorisches Institut, mars 1989).

– *Un élève de Peeter de Kempeneer: Hans Speckaert* (communication au congrès international à la mémoire de Giovanni Previtali; Sienne, Université).

– *Dirck De Quade van Ravesteyn avant Prague: de Fontainebleau à Sienne* (communication au congrès international sur l'art toscan en l'honneur de Sylvie Béguin; Florence, Kunsthistorisches Institut, octobre 1989).

– *The Master of the Egmont Albums: Dirck Hendricksz* (communication au congrès international *The Netherlandish Tradition*; Cleveland, Museum).

Alain DIERKENS

– *La chute de l'Empire romain et les maires du palais dans la fiction et l'Empire* (communication au colloque *Thèmes et situations dans la création cinématographique, littéraire et scientifique contemporaine*; Bruxelles, Institut de Sociologie U.L.B., janvier 1989).

- *Une entreprise en cours: le Corpus des sculptures du Haut Moyen Âge de Belgique (Ve-Xe siècles)* (communication au congrès *Archaeologia Mediaevalis XII/1989*; Namur, Facultés Universitaires Notre-Dame, mars 1989).
- *Histoire et pouvoir: quelques exemples lotharingiens des XI^e et XII^e siècles* (communication au colloque international *Historiographie Médiévale en Europe*; Paris, Université de Paris I et European Science Foundation, avril 1989).
- *Reliques et reliquaires, sources de l'histoire du Moyen Âge* (communication au colloque *Sainteté et martyre dans les religions du Livre*; Bruxelles, Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité U.L.B., mai 1989).
- *Exemples mosans d'organisation de l'espace autour des églises médiévales* (communication au colloque *L'environnement des églises et la topographie religieuse des campagnes médiévales*; Aix-en-Provence, Société d'Archéologie Médiévale, septembre 1989).
- *La sculpture du très Haut Moyen Âge occidental: état de la question et suggestions de recherche* (leçon inaugurale des XI^{èmes} Journées Nationales françaises d'Archéologie Mérovingienne; Poitiers, octobre 1989).
- *Réflexions sur la politique religieuse du maire du palais Carloman au milieu du VIII^e siècle* (communication au colloque *Pouvoir et christianisation dans le Haut Moyen Âge*; Brignolles et Université d'Aix-en-Provence, novembre 1989).
- membre (section Fouilles) de la Commission Provinciale des Monuments, Sites et Fouilles (prov. Namur).

Paul HADERMANN

- *Belgian-German Relations in the Arts 1890-1918* (communication au colloque *The Political Crisis of Expressionism*; Bruxelles et Chicago/Evanston, Northwestern University, novembre 1988).

Malou HAINE

- Stage au Center for Studies in the 19th-Century Music (Université de Maryland), dans le cadre du programme international RIPM sur la presse musicale au XIX^e siècle (février 1989).
- *Instruments and Instrument Making in the 19th Century: the Age of Sax* (communication; University of Maryland, College Park, février 1989).

Thierry LENAIN

- *La doctrine nietzschéenne du miracle créateur* (communication au colloque international *La poïétique comme science et philosophie de la création*; Vinneuf, avril 1989).
- *L'«astance» et le pulsionnel: esquisse d'une confrontation entre l'esthétique de Brandi et la pensée nietzschéenne* (communication à une table-ronde, avec P. Philippot et M.-A. Brayer, sur *Brandi et la critique*; Bruxelles, Institut Italien de Culture, décembre 1989).

Victor-G. MARTINY

- *La question du classement* (communication à la journée d'études *Monuments et Sites. Espoirs bruxellois*; Bruxelles, Bibliothèque Royale/Chambre des Urbanistes-Conseils, mai 1989).
- *L'habitation bourgeoise unifamiliale à façade étroite à Bruxelles, du XVI^e à l'aube du XX^e siècle* (communication au colloque international *Les nouvelles approches concernant la culture de l'habitat*; Bruxelles, U.F.S.I.A., octobre 1989).
- *L'évolution de la notion de protection des monuments historiques* (communication au séminaire de formation permanente organisé par l'Institut d'Urbanisme et d'Aménagement du territoire de l'U.L.B., octobre 1989).
- Président de la section autonome bruxelloise de la Commission Royale des Monuments et des Sites (mai 1989).

- Vice-président de l'A.S.B.L. Musée Horta.
- Délégué à la Commission administrative de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Gilles.
- Membre du conseil d'administration de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles.
- Président et/ou membre de différents jurys de concours et d'architecture.

Catheline PÉRIER-D'IETEREN

- *Les retables brabançons aux XV^e et XVI^e siècles. Examen technologique et son interprétation en histoire de l'art* (communication aux journées d'études sur la Conservation-Restauration organisée par l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de formation universitaire; Paris, novembre 1989).
- Étude interdisciplinaire du retable de la *Vie de la Vierge* (Terre cuite polychromée, ancien Pays-Bas, XV^e siècle) Musée de Cluny, Paris, mai 1989.

Georges RAEPSAET

- *Marchandises et réseau intérieur du transport en Belgique romaine* (communication au colloque de l'Association des Historiens Économistes de Belgique; Bruxelles, U.F.S.I.A., juin 1989).
- *Techniques de transport dans l'Antiquité gréco-romaine* (communication au colloque du groupe de contact F.N.R.S. «Histoire des Techniques»; Grimbergen, décembre 1989).
- Membre correspondant de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique.
- Membre (section Fouilles) de la Commission Provinciale des Monuments, Sites et Fouilles (prov. Brabant).

Herman SABBE

- *Analyse et niveau sub-symbolique* (communication au Premier Congrès Européen d'Analyse Musicale; Colmar, octobre 1989).
- *L'instrument et l'électronique: un dialogue «in absentia»* (communication au colloque *Le dialogue de l'instrument et de l'électronique*; Marseille, décembre 1989).

Roland TEFNIN

- Mission en Inde (Aurangabad, Ajanta et Ellora) avec Michel Graulich (août-septembre 1989).
- Séjours d'étude aux musées de Berlin, Hannover, Hildesheim, Munich, Genève, Turin, New York, Brooklyn, Boston et Le Caire.

Henri VANHULST

- *De la Révolution brabançonne à la création du Conservatoire de Bruxelles* (communication à la table-ronde «Musique et Révolution» du congrès international *Bologna-Nationes. La Francia, 1788 e 1789, due Rivoluzioni per l'Europa*; Bologne, octobre 1989).

Didier VIVIERS

- Participation aux campagnes de fouilles à Apamée-sur-l'Oronte (Syrie), 1987, 1988 et 1989.

Eugène WARMENBOL

- Membre fondateur d'ARGO. Centre d'Études Comparées des Civilisations Anciennes, A.S.B.L.
- Coord. du volet «Égyptologie» (avec Luc Delvaux) de l'exposition *Les chats des Pharaons. 4000 ans de divinité féline* (Bruxelles, Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique, octobre 1989-mars 1990); catalogue de l'exposition publié sous le même titre (94 p., IX + 53 ill.).

IV. PRIX ISABELLE MASUI

Le Prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la dixième fois, en mai 1990. Il a couronné Mademoiselle Claude Goormans pour son mémoire intitulé: *Approche de la notion de Simultanéité dans l'œuvre de Robert Delaunay*.

V. NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Paul PHILIPPOT, *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège* (éd. C. PÉRIER-D'ETEREN), Courtrai, Groeninghe, 1990. 1 vol. cartonné 21,5 × 29 cm, 507 p., 52 ill. couleurs, 125 ill. noir et blanc.

La publication d'un volume rassemblant un florilège représentatif de ses articles constituait sans doute la manière la plus appropriée de rendre hommage à la personnalité polyvalente du jubilaire. Je doute fort, en effet, qu'il existe en Europe une seule bibliothèque possédant l'ensemble des revues dans lesquelles furent publiées les études aujourd'hui rassemblées dans *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre*: l'esthétique, l'histoire de la peinture, l'histoire de l'architecture, la technologie des arts plastiques, la restauration et l'archéologie classique, pour ne citer ici que les principaux domaines d'activité scientifique de Paul Philippot, se sont depuis longtemps érigées en disciplines autonomes, soucieuses de protéger leur spécificité aussi bien au niveau des instituts de recherche que des organes de publication. Dans ce contexte, il était inévitable que l'œuvre de celui qui, pendant près de trente ans, enseigna l'histoire de l'art à l'Université de Bruxelles, se trouve aujourd'hui disséminée dans une foule de périodiques d'orientations très diverses. Le découpage traditionnel du savoir aura donc séparé ce que Paul Philippot, dans sa réflexion sur l'art, s'est toujours efforcé de réunir: l'approche technologique, la dimension historique et le projet théorique.

En décidant de republier un choix d'articles anciens, Catheline Périer-D'eteren a voulu réparer cette injustice. Elle met aujourd'hui entre les mains du lecteur un volume superbement illustré qui permet de mesurer l'unité du propos de Paul Philippot, au-delà de la multiplicité des points de vue choisis. On y passe des sarcophages romains aux « Primitifs flamands », de l'architecture baroque à la sculpture sur marbre, des problèmes d'éthique de la restauration à l'analyse détaillée de cas pratiques, sans jamais avoir le sentiment que ces articles traitent de questions différentes. Bien au contraire, à l'instar des tesselles d'une mosaïque, ils font apparaître une image qui est finalement celle de l'œuvre d'art elle-même, telle que Paul Philippot la conçoit et telle qu'il la transmet dans ses leçons comme dans ses publications.

Mais *Pénétrer l'art. Restaurer l'œuvre* est plus qu'une anthologie. C'est aussi la première tentative de soumettre la pensée de Paul Philippot à une lecture historique et critique globale. Dans leurs domaines de compétence respectifs, Catheline Périer-D'eteren, Roland Tefnin, Gertrud Tripp, Ulrich Schiessl et Liliane Maschelein de l'Institut royal du Patrimoine artistique et ses collaborateurs, se sont attelés à cette tâche, et on lira avec beaucoup d'intérêt leurs conclusions.

Didier MARTENS

Ont collaboré à ce volume :

- Heinz ALTHÖFER, Directeur du Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt (Schenkung Henkel)
3 a Ehrenhof
D-4000 Düsseldorf
- Marc GROENEN, Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie, Licencié en Philosophie de l'U.L.B.
6 Hof-ter-Wilderlaan
1851 Humbeek
- Lydie HADERMAN-MISGUISCH, Professeur à l'U.L.B.
- Vincent HEYMANS, Aspirant au Fonds National de la Recherche Scientifique (U.L.B.)
98 rue Colonel Chaltin
1180 Bruxelles
- Jacqueline LECLERCQ-MARX, Docteur en Philosophie et Lettres de l'U.L.B.
64 rue du Président
1050 Bruxelles
- Thierry LENAIN, Chargé de Recherches au Fonds National de la Recherche Scientifique (U.L.B.)
17 rue aux Laines B^e 26
1000 Bruxelles
- Didier MARTENS, Docteur en Philosophie et Lettres de l'U.L.B.
8 avenue Plasky
1040 Bruxelles
- Paul PHILIPPOT, Professeur à l'U.L.B.
- Yves ROBERT, Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B.
72 avenue de l'Hippodrome
1050 Bruxelles
- MAŁGORZATA SCHUSTER-GAWLOWSKA, Restaurateur de tableaux à l'Académie des Beaux-Arts, Faculté de Conservation des œuvres d'art Smolensk 9
P-31-137 Cracovie
- Sabine VAN SPRANG, Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B.
6 Pontstraat
9831 Deurle

Adresse: UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES
Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie
50, Avenue Franklin Roosevelt (C.P. 175)
B-1050 Bruxelles

Abonnement annuel (1 parution)

- Belgique: 500 FB + 50 FB de port
- Etranger: 700 FB + 100 FB de port

Vente au numéro

- Belgique: 600 FB + 50 FB de port
- Etranger: 800 FB + 100 FB de port

Compte Crédit Communal: 068-0716860-57 (Gérance - Annales)

Pour l'étranger uniquement en francs belges par **mandat postal international (international money order in belgian currency)**.

Pour tout don de 1.000 F et plus, une attestation pour exonération fiscale sera envoyée sur demande (compte 210-0429400-33 de l'U.L.B. avec la mention: BH 0502.000.000 DONS. Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie). Le dernier volume paru des Annales sera envoyé à cette occasion au généreux donateur.

Cahier d'études I, 1986

- **Watteau: technique picturale et problèmes de restauration**
Belgique: 600 FB + 50 FB de port
Etranger: 800 FB + 100 FB de port

Cahier d'études II, 1987

- **Investigation scientifique des œuvres d'art**
Belgique: 100 FB + 50 FB de port
— Etranger: 200 FB + 100 FB de port

Direction — Rédaction — Administration (Tél. 02/650.24.19):

Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles
— CP 175 — Avenue Fr. Roosevelt, 50 — 1050 Bruxelles.

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

Pour les œuvres soumises aux droits d'auteur, les A&B ont pris le soin de conclure un accord avec leurs auteurs ou ayant droits afin de permettre leur numérisation, le cas échéant, leur mise à disposition en ligne et leur utilisation dans les conditions régies par les règles d'utilisation précisées dans le présent texte. Ces conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication de la copie numérique sont précisées sur la dernière page du document protégé.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre de l'œuvre, le titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir [Article 3](#)) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Archives & Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.