

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 2001.

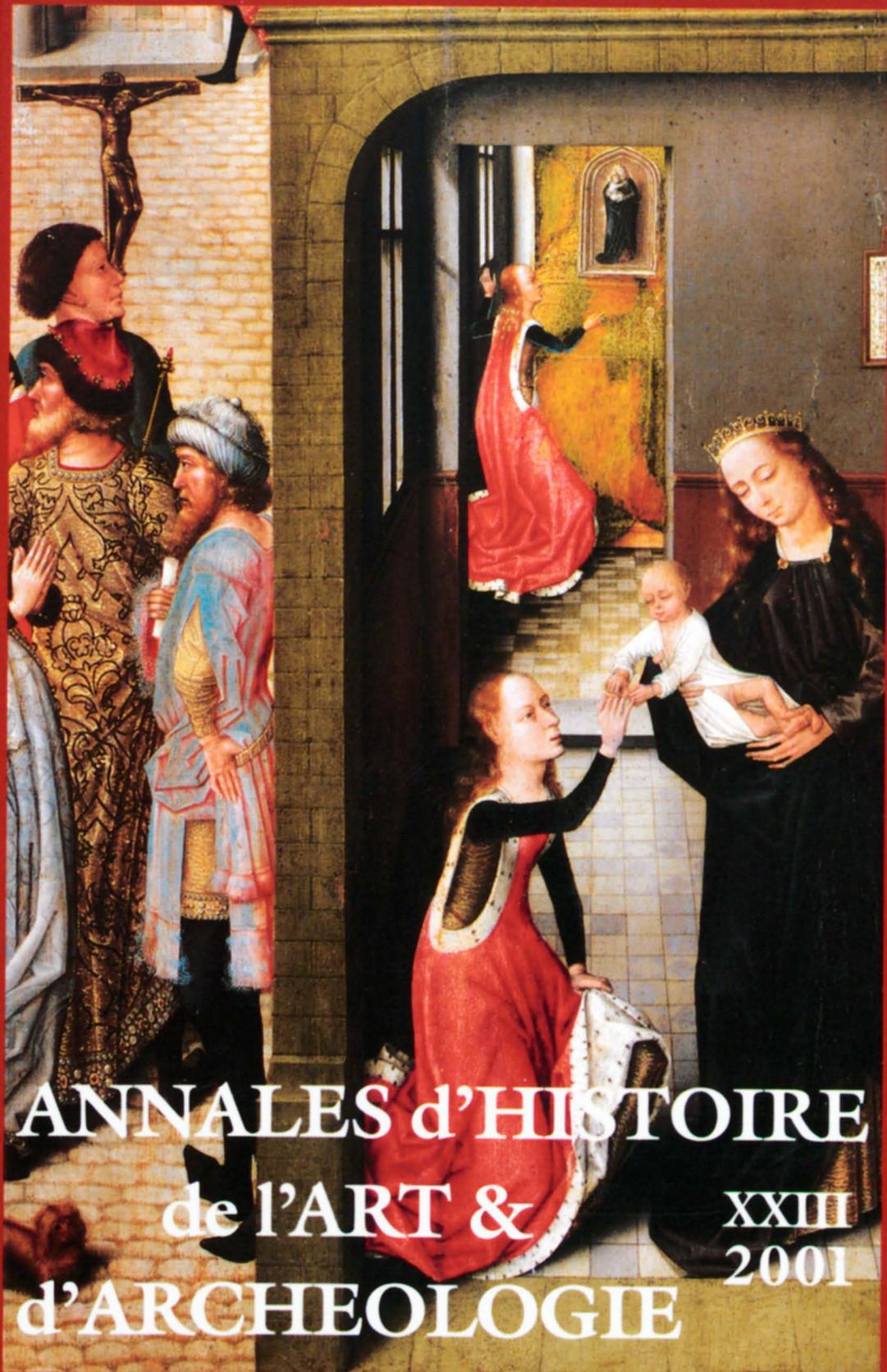
http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2001_000_23_f.pdf

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

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

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

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



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

XXIII
2001

XXIII
2001



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 Pierre de MARET Cécile DULIÈRE Paul
PHILIPPOT Philippe ROBERTS-JONES Henri VANHULST

Comité de Rédaction

Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *directeur*. Thierry LENAIN, *secrétaire
de rédaction*. Didier MARTENS, *secrétaire de rédaction adjoint*. Véro-
nique BÜCKEN Alain DIERKENS Cécile EVERS Marc GROENEN
 Paul HADERMANN Lydie HADERMANN-MISGUICH Cathy
LECLERCQ Georges RAEPSAET, *membres*

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

ISSN 0771-2723

Les articles des AHAA sont mentionnés dans le répertoire bibliographique BHA (Bibliographie d'Histoire de l'Art).

MARIA SPÖRL
La bannière de la léproserie
Sainte-Marie-Madeleine de Bruges
p. 7-23

DIDIER MARTENS
Rayonnement d'un modèle. Emprunts méconnus
à la 'Messe de saint Grégoire' flémallienne
dans la peinture et la tapisserie bruxelloises
p. 25-59

ISABELLE LECOCQ
Existait-il des vitrages de protection pour
les vitraux monumentaux dès le XVI^e siècle ?
p. 61-81

CATHERINE VANDER AUWERA
Les vitraux d'Albert Servaes à l'église de la Sainte-Famille
de Woluwé-Saint-Lambert
p. 83-97

NATHALIE NYST
Le palais de Bafut (Nord-Ouest Cameroun) et ses dépendances:
description et symbolique de la « maison du pays »
p. 99-117

Comptes rendus
p. 119-123

NATHALIE NYST
À la mémoire de Marie-Louise Bastin
p. 125-128

Chronique de la Section
p. 129-172

Chronique des fouilles de la Section
p. 173-198



LA BANNIÈRE DE LA LÉPROSERIE SAINTE-MARIE-MADELEINE DE BRUGES

MARIA SPÖRL

Le musée du Louvre possède une bannière peinte sur les deux faces, actuellement conservée dans l'atelier de restauration. Datée de 1502 et attribuée à un maître anonyme brugeois, on l'appelle communément la *Bannière des lépreux*¹ (fig. 1-2). Cette détrempe sur toile, relativement bien conservée étant donné la fragilité inhérente aux oeuvres exécutées dans cette technique picturale, montre des traces de plis dus à une conservation antérieure inappropriée. Elle est affectée de perte de matière picturale sur les crêtes des plis, de déchirures et de lacunes de support (fig. 3). La toile laisse néanmoins pressentir, sous les

¹ N° INV. 20224; H. 0,94; L. 0,77; Dépôt de la Bibliothèque Nationale (Cabinet des Estampes) au Louvre, 1943. Il s'agit, d'après un examen à l'oeil nu, d'une détrempe sur toile. Cette bannière a fait l'objet d'un mémoire de maîtrise réalisé en automne 1998 à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) sous la direction de Fabienne Joubert. Il convient de dire d'emblée que la *Bannière des lépreux* n'est pas le seul exemple conservé, possédant deux faces peintes. Le *Deutschordenstuch* «toile dite drap de l'ordre teutonique» conservé à la fondation Abegg de Riggisberg (Suisse), daté vers 1400 et provenant probablement des bords de la mer Baltique, et deux bannières italiennes datant de la seconde moitié du XIII^{ème} siècle présentent une technique semblable d'exécution. Ces dernières, ainsi qu'une bannière attribuée à Barnaba da Modena conservée au Victoria and Albert Museum de Londres et une autre représentant sainte Marie-Madeleine avec un crucifix attribuée à Spinello Aretino conservée au Metropolitan Museum of Art de New York, auraient été exécutées pour des confréries de flagellants. Voir, à ce sujet, Diane WOLFTHAL, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*, Cambridge (USA), 1989, p. 5, fig. 8 et p. 195, notes 49 et 50; Caroline VILLERS, *Painting on Canvas in Fourteenth Century Italy*, dans: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, pp. 338-358; Michael WOLFSON, *Das sogenannte Deutschordenstuch*, dans: *Tüchleinmalereien in Zittau und Riggisberg* (Riggisberger Berichte 4), Riggisberg, 1996, pp. 119-123; Adrian S. HOCH, *Pictures of Penitence from a Trecento Neapolitan Nunnery*, dans: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1998, pp. 206-226.



Fig. 1.
Maître brugeois de 1502, *Bannière des lépreux*, 1502, face, Paris, Musée de Louvre, dépôt de la Bibliothèque Nationale. (Copyright Réunion des Musées Nationaux, Paris).

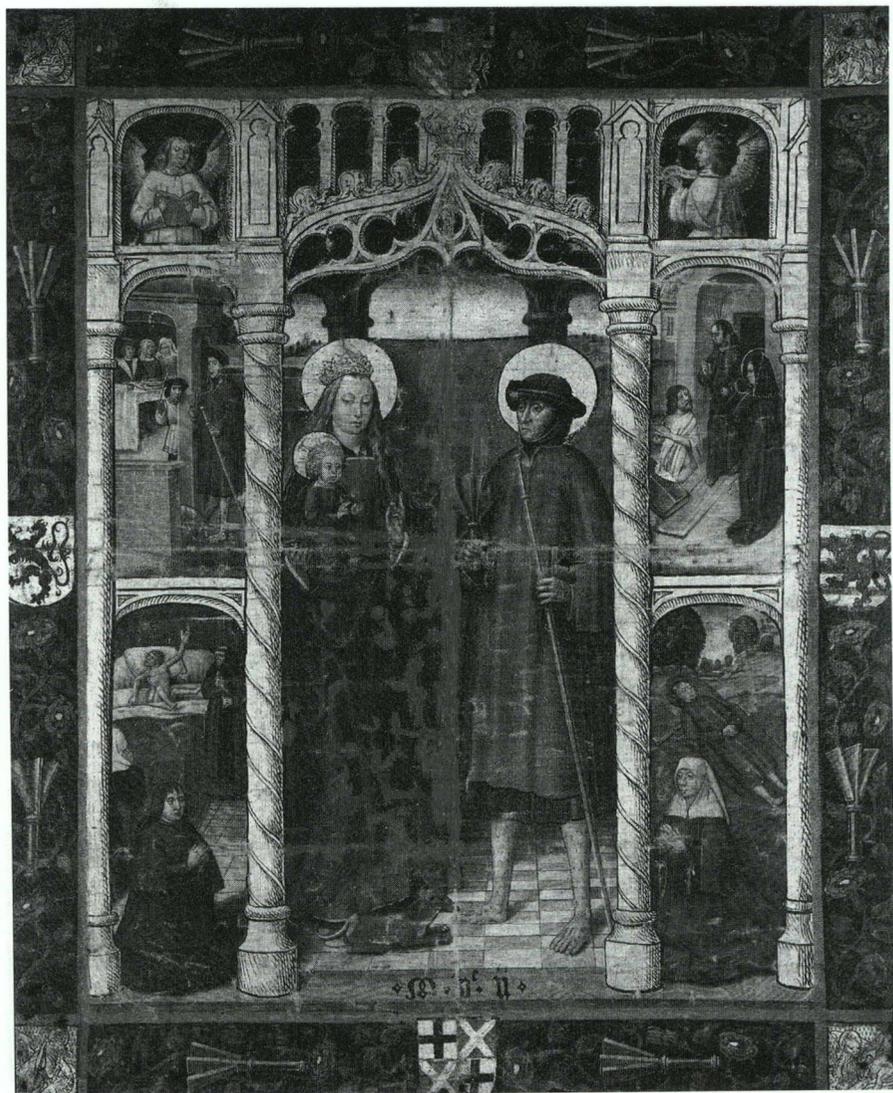


Fig. 2.
Maître brugeois de 1502, *Bannière des lépreux* (revers). (Copyright Réunion des Musées Nationaux, Paris).

salissures, des coloris vifs à l'origine, dominés aujourd'hui par le vert, le rouge et le brun.²

Il convient de préciser le terme technique de *Tüchlein* appliqué généralement à des oeuvres comme la bannière du musée du Louvre. Albrecht Dürer utilise ce terme dans son *Journal* relatant son voyage en Flandres. À Anvers, le 4 août 1520, il écrit: *Item meinem Wirt[Jobst Plankfelt] hab ich zu kaufen geben auf ein Tüchlein ein gemalt Marienbild um 2 fl. rheinisch*³. Il nous dit avoir vendu à son aubergiste une image de la Vierge, peinte sur une *petite toile* (*Tüchlein*). Cette courte note de l'artiste, soucieux de sa comptabilité, est aujourd'hui synonyme d'une technique picturale précise. Traditionnellement, on désigne ainsi une peinture à la détrempe sur fine toile de lin, généralement d'armure toile, de petites dimensions, encollée, n'ayant aucune préparation à base de carbonate ou sulfate de calcium (gesso), la surface picturale n'étant pas protégée par un vernis.

Les auteurs sont unanimes pour voir dans l'oeuvre que possède le Louvre une bannière destinée à la confrérie de la léproserie Sainte-Marie-Madeleine de Bruges⁴. L'identification de Jan van Gruuthuse comme donateur, dont les armoiries figurent sur le bord décoratif, ne peut pas être définitivement prouvée, mais elle est généralement considérée comme probable⁵. La littérature évoquant cette oeuvre, à partir du début du XIX^{ème} siècle, le fait surtout de manière descriptive: on dispose ainsi dès 1916 d'une analyse iconographique relativement complète, mais il faut attendre le début des années cinquante pour que des historiens d'art commencent à analyser le contexte dans lequel se place la *Bannière des lépreux*, s'interrogent sur sa fonction, sa matérialité et son style⁶.

² Pour plus de précisions, voir le mémoire de maîtrise de l'auteur cité à la note 1; comme toutes les données reposent uniquement sur un examen à l'oeil nu, l'identification même de détrempe sur toile ne peut être pour l'instant qu'une hypothèse de travail, quoique très probable, avant d'éventuels examens et analyses de laboratoire.

³ Hans RUPPRICH (éd.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass* (1), Berlin, 1956, p. 152.

⁴ Dirk DE VOS, *Enkele minder bekende anonieme Brugse schilders uit het einde van de 15de en het begin van de 16de eeuw*, dans: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1989-1991/1-3, p. 193.

⁵ DE VOS, *op.cit.*, p. 194

⁶ J. VAN PRAET, *Recherches sur Louis de Bruges*, Paris, 1831, pp. 70, 342-343; P. LACROIX, *Vie civile et religieuse au Moyen-Age*, Paris, 1850; J. GAILLIARD, *Bruges et le Franc* (1), Bruges, 1857, p. 77; J.B., *Rond den Heerd*, 9, 1874, pp. 202-205; P. RICHER, *L'Art et la médecine*, Paris, 1902, pp. 274-313; M. AUBERT, *La Bannière des Lépreux du Cabinet des Estampes*, dans: *Archives de l'Art Français* (= Mélanges offerts à Jules Guiffrey), Nouvelle Période, 8, 1916, pp. 17-24; A. MAERTENS, *Onze Lieve Vrouw van de Potterie*, Bruges, 1937, pp. 258-261; E. MICHEL, *Musée National du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures. Peintures flamandes du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècle*, Paris, 1953, pp. 100-102; Florens DEUHLER, *Die Burgunderbeute. Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/ 1477*, Berne, 1963, pp. 371-374; A. VIAENE, *De banier van de Brugse Sint-Lazarusgilde*, dans: *Biekorf*, 71, 1970, pp. 304-305; G. MARECHAL, *Het personeel in de Brugse leproserie*, dans: *Biekorf*, 78, 1978, p. 261; A. BREJON DE LAVERGNÉE, Jacques FOUART, Nicole REYNAUD, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre* (I. Ecoles flamandes et hollandaises), Paris, 1979, p. 156, n° inv. 20224; P. VANDENBROECK, *Laatmiddeleeuwse doekschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden. Repertorium der noog bewaarde werken*, dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen*, 21, 1982, pp. 29-59; WOLFFHAL, *op.cit.*, pp. 52-53; DE VOS, *op.cit.*, pp. 190-194.

La bannière présente une composition presque identique sur les deux faces. Dans un cadre d'architecture décorative dorée, dont la structure détaillée et le contour sont soulignés de noir, est représentée en trois tableaux la parabole de Lazare et du mauvais Riche (Luc, XVI, 19-26) et dans un autre la Résurrection de saint Lazare de Béthanie par le Christ (Jean, XI, 1-45). Ces quatre scènes jouxtent deux par deux, symétriquement, la figuration centrale. L'arcade médiane entoure les figures de la Vierge à l'Enfant et de saint Lazare représenté en habit de lépreux, les mains et jambes nues couvertes d'ulcères, portant la cliquette, instrument d'avertissement imposé aux malades pour prévenir la population de leur approche⁷. Cet objet se trouve également représenté à huit reprises sur le cadre décoratif de rinceaux de fleurs qui entoure la composition, à la manière des enluminures en pleine page de l'école ganto-brugeoise du XV^{ème} siècle. Deux personnages agenouillés en prière comme des donateurs entourent sur chaque face la scène centrale, séparés de celle-ci par le bas des fûts des colonnes de l'arcature décorative dorée. Il s'agit peut-être d'un frère et d'une sœur de la léproserie de la Madeleine⁸.

Dans les deux tableaux annexes, qui forment les angles supérieurs de la composition de l'ensemble, sont représentés deux anges à mi-corps, aux ailes multicolores. Sur la bordure florale dont les angles sont occupés par les symboles des évangélistes - en noir sur fond doré -, on identifie, à gauche, les armes de Flandre, à droite, celles de Bruges, en haut, celles de Philippe le Beau -archiduc d'Autriche et, comme fils de Marie de Bourgogne, héritier de la Bourgogne, des Flandres et du Brabant avant 1504, date à laquelle il deviendra roi d'Espagne - et, en bas, les armes de la famille de Gruuthuse. Au-dessus de celles-ci se trouve inscrite, sur les deux faces, la date de 1502⁹.

Comme patron des lépreux, des mendiants, des bouchers et des croque-morts, saint Lazare connut un culte fort répandu et populaire¹⁰. Nombre de léproseries, non seulement en France et dans les Flandres, l'adoptent comme saint titulaire

⁷ On remarque quelques changements affectant la composition sur le revers: l'isocéphalie des deux protagonistes est rompue du fait de la mise en espace plus maladroite du saint, qui se trouve par conséquent sur un plan plus proche du spectateur, ce qui rompt l'équilibre de la composition. En outre, le chien couché sur le sol est placé plus près des pieds de la Vierge. Si, sur la face, le regard de la Vierge se perd dans le lointain, sur le revers, ses paupières baissées donnent l'impression qu'elle regarde l'Enfant dans ses bras. Les trois personnages se trouvent dans un espace peu défini, pavé de manière différente sur les deux faces, espace qui s'ouvre au fond vers l'extérieur par des grandes arcades se terminant en piliers. Derrière la Vierge et saint Lazare, une tenture rouge laisse en partie apercevoir un paysage.

⁸ DE VOS, *op. cit.*, p. 194.

⁹ L'identification héraldique par Marcel Aubert en 1916 se base sur les *Insignia gentilitia equitum ordinis Velleris aurei* de Chifflet, p. 35 et le *blason des armoiries de tous les chevaliers de l'ordre de la Toison d'Or* de Maurice, p. 65. E. Michel reprend en 1953 la même identification des armoiries. MICHEL, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰ La Bannière des lépreux présente une curiosité iconographique, puisqu'elle fusionne en quelque sorte deux personnages bibliques dans les représentations qui entourent la scène principale. En effet, le Nouveau Testament relate la résurrection de Lazare de Béthanie, frère de Marie-Madeleine et de Marthe dans l'Évangile selon Saint Jean, et évoque également la parabole du pauvre Lazare et du mauvais riche dans l'Évangile selon Saint Luc.



Fig. 3.
Maître brugeois de 1502, *Bannière des lépreux* (détail de la face de la bannière). (Photo de l'auteur).

et le terme *lazare*, francisé sous la forme de «lazre» ou «ladre», devient synonyme de *lépreux*¹¹. En Occident, saint Lazare est parfois représenté en évêque - dans ce cas les attributs du saint sont la mitre, la crosse et parfois un livre -, mais le plus souvent il figure en tant que lépreux¹². C'est ainsi qu'on le retrouve dans la scène principale de la *Bannière* (fig. 3). Le saint n'est pas seulement identifiable par les attributs qui lui sont associés¹³, mais aussi par son costume et son chapeau, qui le désignent clairement. En effet, un certain nombre de sources permettent de penser que saint Lazare est représenté ici comme un pensionnaire de la léproserie de la Madeleine à Bruges¹⁴- d'où, rappelons-le, semble provenir la bannière -. Cette identification est ainsi conforme à l'attribution et à la datation de la bannière communément admises.

Les personnages apparaissant sur chaque face dans l'attitude de donateurs posent un problème d'interprétation: s'agit-il de portraits, peu élaborés cependant? Les chercheurs admettent généralement l'hypothèse d'un don de Jean de Bruges, seigneur de la Gruuthuse, natif de la ville, à la léproserie de Bruges en 1502, puisque ses armes figurent sur la toile. Peut-on imaginer qu'il se soit fait représenter sur la bannière? L'indication sommaire des physionomies des personnages masculins en prière ne permet pas de reconnaître Jan van Gruuthuse.

Un portrait gravé reproduisant une médaille en bronze, exécutée par Giovanni Candida et datée d'environ 1480, est conservée au Gruuthusemuseum de Bruges¹⁵. La comparaison du buste de profil sur la gravure et du personnage peint sur la face de la bannière permet de déceler une légère parenté, mais la médaille est

¹¹ François-Olivier TOUATI, *Saint Lazare*, dans: André VAUCHEZ (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge* (2), Cambridge, Paris, Rome, 1997, p. 877.

¹² Louis REAU, *Iconographie de l'art chrétien* (3.2), Paris, 1958, p. 794.

¹³ Il tient dans la main droite la cliquette, instrument qui annonce la présence d'un tel malade. Sous le bras gauche, il porte un livre et dans sa main gauche est représenté un long bâton de marche. Un chien, allongé à ses pieds, lèche les ulcères qui couvrent ses jambes nues. On peut citer la représentation très voisine de saint Lazare sur une statue en bois de la seconde moitié du XV^{ème} siècle, conservée à la chapelle Saint-Lazare de Rumst (Belgique), qui le montre néanmoins de manière plus idéalisée, sans que les marques de la maladie soient représentées affectant son corps. Voir *La lèpre dans les Pays-Bas; XII-XVIII^{ème} siècles* (cat. d'exp.), Archives générales du Royaume-Belgique (éd.), Bruxelles, 1989, p. 80, fig. 47.

¹⁴ L'article 7 *des chuers van der Lazarien van Brughe*, du règlement de la léproserie de la Madeleine à Bruges du XIV^{ème} siècle stipule: «Item, nul malade ou serviteur de malade ne peut venir dans la ville de Bruges, s'il ne porte un manteau et n'est coiffé d'un chapeau de feutre, et si son serviteur n'a un panier au bras, sous peine de xxx sols par.» Voir GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Coutumes des pays et comté de Flandres. Quartier de Bruges. Coutume de la ville de Bruges* (1), Bruxelles, 1874, pp. 368-369. Quelquefois, un large manteau sans manches fut remplacé par le tabard, un sur vêtement ouvert des deux côtés, dont l'usage est attesté dans la Campine Anversoise et le Limbourg, de même qu'à Courtrai et à Beaumont. C'est ce vêtement que semble porter saint Lazare sur la *Bannière des lépreux*. On aperçoit également la tunique sous-jacente et le chapeau noir à large bord, porté par les ladres à la fin du Moyen Âge, mais ce couvre-chef ne peut qu'être considéré comme signe distinctif d'un lépreux à partir du moment où un ruban blanc l'entoure. *La lèpre...* (cat. d'exp.), *op.cit.*, p. 113.

¹⁵ Gravure sur cuivre, publiée par Frans Van Mieris en 1732-35, conservée à la Stadsbibliotheek de Bruges: Maximiliaan MARTENS, *Lodewijk van Gruuthuse: mecenas en Europees diplomaat c. 1427-1492* (cat. d'exp.), Bruges, 1992, pp. 64-65, n°31 et 32.

d'au moins vingt ans l'aînée de l'oeuvre sur toile. L'homme figurant au revers de la toile, par contre, n'est semblable ni au portrait de la médaille, ni à son *alter ego* sur la face.

Nous sommes relativement bien renseigné sur la biographie du donateur présumé¹⁶. Son père fut un membre très haut placé de la cour des ducs de Bourgogne. Louis de Bruges (vers 1422-1492) portait les titres de conseiller et chambellan de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, gouverneur de Hollande, de Zélande et de Frise et fut fait chevalier de l'Ordre de la Toison d'Or. Par contre, Jean de Bruges, chevalier de l'Ordre de Saint Michel, fit la plus grande partie de sa carrière en France et décéda en 1512 à Abbeville, où se trouve son tombeau. Lors de la bataille de Guingate en 1479, il fut emprisonné par les Français comme un grand nombre de membres de la noblesse flamande¹⁷. Cependant, les conflits permanents entre les villes flamandes et Maximilien rendirent la situation de Jean de Bruges de plus en plus inconfortable. Lors d'une sédition à Gand, en 1485, en présence même de l'Archiduc, Gruuthuse fut accusé d'avoir soutenu les révoltés¹⁸. Ainsi, en 1502, son adhésion au parti du roi de France est attestée.

Un document, relatant un accord conclu avec la corporation des *kleermakers* (tailleurs) de Bruges du 31 mars de la même année à propos du testament de son père, donne les titres qu'il portait à cette date: Seigneur de Gruuthuse, Prince de Steenhuyse, Conseiller et Chambellan du roi de France, Chevalier de l'Ordre de Saint Michel, Capitaine de la ville et du château d'Abbeville et Capitaine du Louvre¹⁹. Il ne semble donc pas impossible qu'en cette année 1502, Jean de Bruges ait fait don de la *Bannière des lépreux* à l'hospice de la Madeleine de la ville,

¹⁶ Il dépasserait le cadre de cette présente étude de retracer toute l'histoire de la famille van Gruuthuse étant donné que la datation de la bannière n'a pas été jusqu'ici mise en doute. Avant une investigation scientifique en laboratoire, un examen à l'oeil nu n'a pas permis de déterminer s'il s'agit d'un surpeint. Nous allons donc brièvement évoquer la carrière de Jan van Gruuthuse jusqu'en 1502. Pour de plus amples renseignements sur la famille van Gruuthuse voir le catalogue d'exposition consacré à Lodewijk van Gruuthuse, dit Louis de Bruges. MARTENS, *op.cit.*

¹⁷ MARTENS, *op.cit.*, p. 30. Après un premier mariage avec Marie D'Auxy, fille de Jean, chevalier de l'ordre de la Toison d'Or, il aurait épousé en 1479 Renée de Bueil, nièce de Louis XI, fille d'Antoine, comte de Sancerre, chevalier de la Toison d'Or, et de Jeanne de Valois, fille naturelle du roi de France Charles VII et Agnès Sorel. VAN PRAET, *op.cit.*, p. 76; BREHAUT DE DORNION, *Étude sur les Seigneurs de Gruuthuse*, dans: *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, 71, 1928, p. 12. Cette union préfigure son adhésion au parti du roi de France Louis XI. Le couple aurait reçu pour dot les revenus des greniers à sel de Caen, de Caudebec, de Honfleur et de Lisieux. VAN PRAET, *op.cit.*, p. 65.

¹⁸ VAN PRAET, *op.cit.*, p. 66-67.

¹⁹ Document conservé à Bruges, Rijksarchief, fonds Onze-Lieve-Vrouw, Oud Archief, n° 744. MARTENS, *op.cit.*, p. 48; M. VANDERMAESEN, *Inventaris van het Oud Archief der Kerkfabriek van Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge*, Bruxelles, 1984, p. 75. Ce parchemin porte le sceau de Jan van Gruuthuse. Nous possédons un deuxième document de la même année qui atteste également d'un séjour du fils de Louis de Bruges dans sa ville natale: la quittance pour le bourgmestre, les échevins et les conseillers de Bruges, du chapitre de l'église Notre-Dame délivrée à Margaretha van Borsele, veuve de Louis de Bruges, et à son fils Jean datée du 19 mars 1502. Original en parchemin (300 sur 298 mm) en moyen néerlandais portant le sceau de la ville de Bruges; contre-sceau sur un bout de parchemin (diamètre 60 mm) conservé à Bruges, Archives de l'Etat, fonds Onze-Lieve-Vrouwekerk, Oud Archief, charter prov. nr. 1467; publié dans MARTENS, *op.cit.*, pp. 48-49

comme la présence de ses armoiries sur la toile le laisse supposer. Il était alors installé en France, mais gardait des contacts avec sa ville natale. Les circonstances de ce don ne nous sont cependant pas connues et un lien direct entre la léproserie de Bruges et la famille des Gruuthuse n'a pas pu être établie²⁰.

Les costumes que portent les deux couples de la bannière, quant à eux, apportent des informations iconographiques et documentaires intéressantes. Il ne s'agit certainement pas d'habits qu'aurait pu porter Jean de Bruges, haut dignitaire au service du roi de France. Par contre, une miniature, provenant d'un manuscrit de la léproserie de Bruges de 1454, montre sainte Marie-Madeleine entourée des frères et soeurs de la maladrerie²¹, dont les costumes féminins ressemblent précisément à ceux de la bannière²². Par ailleurs, les manteaux que portent les deux personnages masculins rappellent fortement celui que revêt le saint lépreux.

Un dernier indice peut aider à cerner le statut réel des deux personnages masculins, représentés en position de donateurs: il s'agit du chapeau noir à larges bords qui repose sur leur dos. Comme on l'a déjà évoqué plus haut, un tel couvre-chef, garni d'un cordonnet blanc, est un signe distinctif porté par les lépreux dans les anciens Pays-Bas²³. En effet, on voit justement un tel cordonnet entourant le chapeau du personnage sur la face de la bannière²⁴ (fig. 5).

Le règlement intérieur et l'organisation de la léproserie peuvent nous aider à interpréter sinon l'identité des deux hommes en prière, mais du moins leur statut à l'intérieur de cette institution. On sait qu'à partir du XIV^{ème} siècle, les autorités urbaines choisissent un frère sain comme maître, responsable immédiat de la léproserie, à la Madeleine de Bruges²⁵. En outre, un règlement brugeois de 1331 impose l'appartenance des lépreux à une guilde à la tête de laquelle se trouve un conseil constitué d'un doyen et de jurés recrutés parmi les malades²⁶. Tous ces documents conduisent à émettre l'hypothèse que sur la face est représenté le doyen de la guilde des lépreux et sur le revers le frère préposé, nommé par les autorités brugeoises.

²⁰ Un seul document, actuellement connu, cite en même temps Louis de Gruuthuse et le maître de la léproserie de la Madeleine. On conserve dans les archives de Bruges une sentence arbitrale du 31 juillet 1487, prononcée par Jacques Ghistelles, bourgmestre des échevins. La cause est une retenue des eaux dans un canal dont le débordement avait occasionné des dommages aux riverains. Le litige porté devant le conseil de Flandres compte parmi les plaignants : «*L'abbé Philippe de l'Eechout, au nom de son couvent (...); le seigneur de Praet; Jean van Nieuwenhove; (...) Daniel Brulyne, (crickhoudere) d'Oostcamp, au nom de Louis de Bruges, sire de Gruuthuse; (...) le frère Josse, maître de l'hôpital de Saint-Jean, le frère Denis de Muer, maître de la léproserie de la Madeleine (...)*», GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Inventaire des Archives de la ville de Bruges* (6), Bruges, 1876, pp. 279-280.

²¹ Manuscrit conservé à Bruges; séminaire, manuscrit 48-3, f^o 193, *La lèpre...* (cat. d'exp.), *op. cit.*, p. 60, fig. 34.

²² On connaît également le *Portrait d'une soeur de la Madeleine de Bruges* du XVI^{ème} siècle, d'un maître anonyme, conservé au Centre public d'aide sociale à Bruges (inv. 0. S30.I), qui renforce l'identification des deux femmes agenouillées comme étant des soeurs prébendières de la Madeleine de Bruges. *Ibidem*, p. 71, fig. 40.

²³ *Ibidem*, p. 93.

²⁴ Il n'est pas possible de déceler ce même détail sur le personnage masculin représenté sur le revers.

²⁵ *La lèpre...* (cat. d'exp.), p. 69.

²⁶ *Ibidem*, p. 132.

Il reste à définir le plus exactement possible l'utilisation de la bannière au sein de l'institution que fut la léproserie de la Madeleine à Bruges. Diane Wolfthal, dans ses travaux fondamentaux consacrés aux peintures sur toile dans les anciens Pays-Bas entre 1400 et 1530²⁷, a émis l'hypothèse qu'elle servait aux lépreux en quête d'aumônes: elle se fondait sur l'aspect jugé pauvre et peu attrayant de l'oeuvre. À mon sens, l'importance des dorures semble d'emblée réfuter cette interprétation et la question de la véritable fonction de la *bannière des lépreux* reste posée.

Il serait fastidieux d'évoquer en détail la situation des lépreux en Flandres au Moyen Âge, mais la connaissance de l'organisation de la léproserie de Bruges permet peut-être de préciser le rôle initial de la bannière. Les lépreux forcés de vivre séparés de la population saine trouvaient asile soit dans des léproseries organisées, soit dans des maladreries rurales. Les premières disposaient de biens et de revenus et proposaient des locaux composés généralement d'un complexe d'habitations, de bâtiments agricoles et d'une chapelle jouxtant un cimetière. C'était le cas de la léproserie de la Madeleine à Bruges.²⁸

Le fonctionnement de l'hospice est assez bien connu grâce aux règlements publiés par Gilliodts-van Severen²⁹. Les malades admis à la léproserie étaient soumis à des règles très strictes et ne pouvaient en sortir sans autorisation³⁰. Malgré les prébendes dont bénéficiaient les pensionnaires des léproseries organisées, la mendicité faisait partie de leur quotidien³¹. Par réaction, les magistrats des villes essayaient de limiter le nombre excessif de lépreux demandant l'aumône en instaurant des règles strictes concernant la mendicité³². Diane Wolfthal se base sur ce

²⁷ WOLFTHAL, *op.cit.*, pp. 52-53.

²⁸ Les secondes n'ont pas de revenus attachés et se résument en une simple cabanne construite à une certaine distance d'un village ou d'une ville. On trouve pour cette catégorie dans les textes néerlandais le terme de «huizen voor akkerzieken», maison des lépreux *champêtres*. Dans le glossaire de Gailliard, on trouve une source documentaire de cette appellation; il cite le cartulaire du monastère des Dunes page 650 : «Item domui leprosororum centum solidos flandrenses. Item leprosis campestribus chirka Brugas centem solidos flandrenses... ». Voir E. GAILLIARD, *Tables et noms de familles, tables des noms des lieux, et glossaire flamand*, dans: GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Inventaire des archives de la ville de Bruges, 1871-1885*, p. 809.

²⁹ GILLIODTS-VAN SEVEREN, *op.cit.* (1874), p. 368 et suivantes.

³⁰ A Bruges on n'y acceptait que des bourgeois natifs de la ville.

³¹ Si un lépreux itinérant est obligé de se procurer la nourriture par ses propres moyens, les malades ayant trouvé gîte dans une léproserie organisée ont leurs besoins alimentaires assurés par cette institution. Beaucoup de léproseries distribuent aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, à côté de la nourriture, une petite somme d'argent à chaque malade dont il peut disposer à sa guise. Toutefois, ces allocations sous forme d'argent remplacent progressivement les distributions en nature en pénalisant ainsi les lépreux dont le pouvoir d'achat est désormais dépendant des hausses et baisses successives des prix. Au XVI^{ème} siècle, la léproserie de la Madeleine de Bruges verse à chaque malade annuellement 80 livres, destinées à leur entretien et à la participation au salaire de la servante de la maladrerie. *La lèpre...* (cat. d'exp.), *op.cit.*, p. 114.

³² Un texte brugeois du XIV^{ème} siècle évoque clairement ce fait: «*De même, le malade ne peut parcourir les rues de la ville de Bruges, pour recueillir quelques dons, legs ou aumônes au profit des pauvres lépreux ; mais ils viendront tous au marché, devant la halle, à l'endroit qui leur est assignée par le maître de l'hospice, et les assesseurs enverront les quêteurs aux places où il leur est profitable,*

document pour interpréter la fonction de la *Bannière des lépreux*: celle-ci aurait été exposée lors des sorties surveillées des malades demandant l'aumône. Cependant, rappelons-le, l'aspect très «voyant» de la toile, comportant d'importantes dorures, laisse penser à une autre utilisation.

La fin du Moyen Âge, particulièrement dans la ville de Bruges, voit un nombre spectaculaire de processions, surtout à l'instigation du duc de Bourgogne et des autorités ecclésiastiques, mais généralement financées par la municipalité. Celle-ci rémunérait, par exemple, les orateurs qui prononçaient les sermons³³. Ainsi, entre 1468 et 1476, on dénombre 101 cortèges sortant de divers églises, couvents et chapelles : dans cette liste figurent à 26 reprises la collégiale Saint-Donatien, à 14 reprises Notre-Dame, à 8 reprises Saint-Sauveur, mais également à 3 reprises l'abbaye de Sainte-Claire, à 1 reprise l'abbaye d'Eechoute et à 1 reprise la Madeleine³⁴. On peut se demander si la *Bannière des lépreux* n'a pas été destinée, à l'origine, à de telles manifestations.

Stylistiquement, la toile se rattache à la suite de la production de l'atelier de Memling, comme l'ont déjà constaté d'autres auteurs³⁵. En effet, la représentation de la Vierge à l'Enfant de la scène centrale de la bannière témoigne de la connaissance des formules de l'atelier de ce peintre. Le type féminin au visage ovale avec ses longs cheveux blonds et ondulés qui retombent librement sur ses épaules évoque ainsi la *Vierge dite de Jacques Floreins* conservée au musée du Louvre³⁶.

Pour trouver des repères stylistiques plus proches, il faut se tourner vers les nombreux petits maîtres brugeois de la fin du XV^{ème} siècle qui sont caractérisés

*à moins qu'on ne désire donner aux malades eux mêmes ; et ceux-ci ne peuvent ni aller au bourg, ni dans les églises, ni aux marchés, ni aux boucheries, ni en quelque assemblée du peuple, sous peine de iij liv. par. (...) De même, les bancs de pierre, ponts et places où les malades et les serviteurs étaient habitués à se placer ou à se réunir pour solliciter de l'aumône, quelque soit l'ancien usage, ont été indiqués par grâce par le maître et le conseil de l'hospice, ensuite du grand nombre de lépreux qui existait alors, mais le maître et le conseil ne peuvent tolérer, jusqu'à révocation en tout temps qui leur paraîtra convenable ou qui leur plaira.». articles 32 et 47 du règlement de la léproserie de la Madeleine de Bruges conservé aux archives des Hospices civils ; Madeleine, cote A, n° 1, s.d., GILLIODTS-VAN SEVEREN, *op.cit.*(1874), pp. 368-378. Wolfthal note que *cleemuere*n signifie mur et non banc comme l'avait supposé Gilliodts-van Severen. WOLFTHAL, *op.cit.*, p. 210, note 15. Il s'agit, pour l'article 47 sans doute de réglementer la mendicité à l'extérieur des murs de Bruges. Il existe un exemple analogue à Diest où en 1520 le magistrat ne permet aux lépreux de se rassembler que le vendredi devant l'église. «La lèpre...», *La lèpre...*(cat. d'exp.), *op.cit.*, p. 118.*

³³ GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Inventaire des Archives de la ville de Bruges* (6), Bruges, 1876, p. 106. Ces cérémonies désignées sous le terme de *processie générale* s'étendaient sur toute une journée rythmées par deux à quatre sermons.

³⁴ *Ibidem*, pp. 107-108. On connaît en outre d'autres processions en rapport avec la léproserie de Bruges. En 1422, par exemple, la ville paie le frère Fransoys de Zwarte pour un sermon qu'il avait tenu pour les habitants de la maladrerie de laquelle, ou vers laquelle s'orientait une procession générale: «*Ghegheuen broeder Fransoys de Zwarte, van eenen sermoene dat hi dede den volke in scepenen huus doe men general processie drouch, iij lb. p.*». Comptes de 1422-23, f° 81 verso, n°3. GILLIODTS-VAN SEVEREN, *Coutumes des pays et comté de Flandre. Quartier de Bruges. Franc de Bruges* (6), Bruges, 1883-1885, p. 60.

³⁵ WOLFTHAL, *op.cit.*, p. 52.

³⁶ Inv.: R.F. 215.

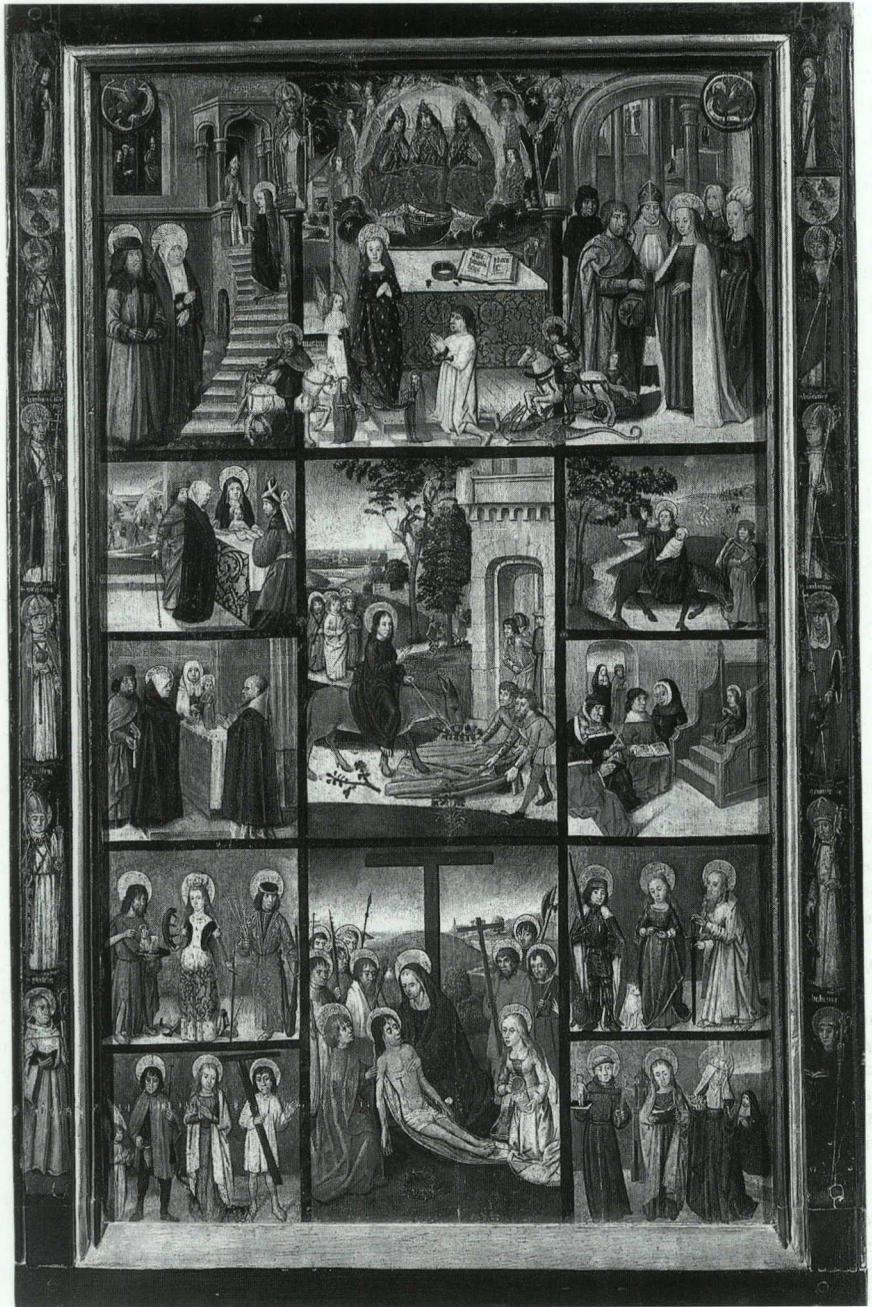


Fig. 4.
Maître brugeois actif vers 1500, *Vie de la Vierge et du Christ*, vers 1500, Bruges, Museum van Het Heilig Bloed. (copyright IRPA, Bruxelles).

par un style narratif et expressif. Ils se plaisent à multiplier de petites scènes soit sur un seul et même panneau, soit sur de nombreux volets. Parmi ces peintres, le Maître de la légende de sainte Ursule, très productif, occupe, avec le Maître de la légende de sainte Lucie, une place importante dans la peinture brugeoise de la fin du siècle. Tout en restant dans la tradition des motifs et compositions de Rogier Van der Weyden et de Hans Memling, cet artiste élabore tout un univers miniaturisé où prolifèrent les personnages et scènes stéréotypés.

Même si on ne peut constater plus qu'une parenté stylistique, la manière d'imbriquer et de juxtaposer des espaces architecturaux peuplés de petits personnages rappelle précisément les tableaux narratifs peints sur la toile.³⁷

Une oeuvre d'un maître anonyme brugeois datant également de la fin du XV^{ème} siècle et conservée à l'hôpital Saint-Jean de Bruges³⁸, le *Triptyque de la crucifixion*, montre encore des ressemblances étroites avec la *Bannière des lépreux*: les éléments architecturaux qui surmontent les scènes représentées sur les volets extérieurs sont à quelques détails près identiques à ceux qui encadrent et surmontent la Vierge à l'Enfant et saint Lazare sur la bannière³⁹.

Dirk de Vos a par ailleurs proposé un autre rapprochement convaincant⁴⁰. Après avoir envisagé une attribution au Maître de la légende de sainte Lucie, il définit finalement le style d'un maître anonyme indépendant. Il compare pour cela la *Bannière des lépreux* à une peinture sur bois, peu connue, conservée au musée du Saint-Sang à Bruges, qui représente la *Vie de la Vierge et du Christ*⁴¹ (fig. 4).

³⁷ Ces architectures en miniatures, sous-dimensionnées pour les personnages qui s'y trouvent ou qui les entourent, s'ouvrant largement vers l'extérieur par de larges baies, portails ou fenêtres, appartiennent au vocabulaire formel du maître anonyme de la bannière comme à celui du Maître de la légende de sainte Ursule ou encore du Maître de la Légende de sainte Godelieve. Le polyptyque de la *Légende de sainte Godelieve* d'un maître anonyme brugeois du XV^{ème} siècle est conservé au Metropolitan Museum de New York. Une copie réunissant les volets sur un même panneau est conservée au Musée Gruthuse de Bruges. DIRK DE VOS, *Bruges, musées communaux. Catalogue des tableaux du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècles*, Bruges, 1982, pp. 141-143.

³⁸ HÉLÈNE VEROUĞSTRAETE-MARCO, ROGER VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*, Heure-le-Romain, 1989, pp. 151-152 ; inv. PEN VI.

³⁹ De tels éléments décoratifs, servant à encadrer et à délimiter les scènes narratives, sont caractéristiques de l'École de Bruges, mais présentent rarement ce même degré de ressemblance. DE VOS, *op.cit.* (1982), p. 142. Un autre point commun, entre ce triptyque et la *Bannière des lépreux*, consiste en la construction de l'espace qui s'ouvre sous les arcades respectives: dans les deux cas les personnages représentés se trouvent dans un espace qui s'ouvre vers l'extérieur par une sorte de colonnade et, en outre, les deux colonnes visibles sous l'arcature dorée divisent d'une manière symétrique le champ visuel en trois parties égales.

⁴⁰ DE VOS, *op.cit.* (1989-1991/1-3), pp. 187-203.

⁴¹ Peinture sur bois (90,4 × 51,5 cm). La composition est en fait une addition, juxtaposée et superposée, de treize tableaux séparés par des lignes peintes. Le registre supérieur qui remplit environ le tiers de la surface peinte est divisé horizontalement en trois scènes séparées par des éléments architecturaux, dont deux sont tirées de la vie de la Vierge. La scène centrale représente l'*Apparition de la Trinité* sur un autel devant lequel est agenouillé un personnage ligoté énigmatique. Les deux tiers inférieurs du panneau montrent, au centre, deux scènes de la vie du Christ: en haut l'*Entrée du Christ à Jérusalem* et en bas une *Déploration*. Cette zone centrale est encadrée de quatre tableaux de chaque côté. L'auteur émet l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'un tableau votif. *Ibidem*, p. 187. Sur le cadre se trouvent les armes de la famille brugeoise des Van Themseke.



Fig. 5.
Maître brugeois de 1502, *Bannière des lépreux* (détail de la face de la bannière). (Photo de l'auteur).

Fig. 6.
Maître brugeois de 1502, *Bannière des lépreux* (détail de la face de la bannière). (Photo de l'auteur).

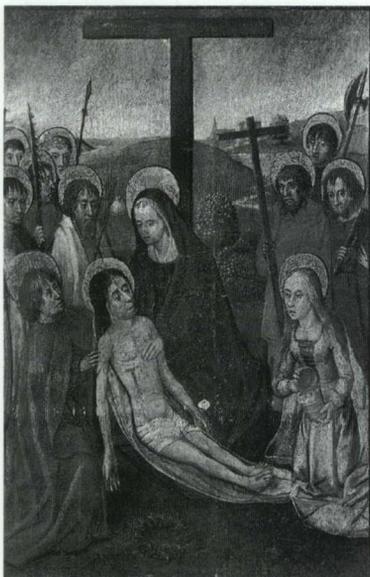


Fig. 7.
Maître brugeois actif vers 1500, *Vie de la Vierge et du Christ* (détail). (Copyright IRPA, Bruxelles).

Fig. 8.
Maître brugeois de 1502, *Bannière des lépreux* (détail du revers de la bannière). (Photo de l'auteur).

Il rapproche surtout les personnages féminins poupins, avec leur haut front bombé et une longue chevelure, et les personnages masculins plus rudes, de ceux représentés sur la *Bannière des lépreux*. Il fait également remarquer, à juste titre, la ressemblance des nimbes discoïdaux bordés de noir, des éléments architecturaux et du traitement des paysages (fig. 5-8). Dirk de Vos évoque, à propos de la naïveté de son vocabulaire, le répertoire formel du Maître de la légende de sainte Godelieve.

Toutes ces observations concourent à attribuer la *Bannière des lépreux* à un maître anonyme brugeois, travaillant dans l'entourage du Maître de la légende de sainte Lucie et du Maître de la légende de sainte Godelieve.

Il reste à situer l'oeuvre dans son contexte initial, celui de bannière peinte, genre pictural dont l'histoire de l'art ne s'est guère préoccupé. Des documents signalent des bannières peintes à la détrempe ou à l'huile sur de la toile de lin ou sur un support de soie dès le XIV^{ème} siècle⁴². Le fait que des peintres attirés des ducs de Bourgogne comme Melchior Broederlam et Pierre Coustain recevaient des commandes importantes pour peindre des insignes militaires, est désormais bien connu. Les bannières se sont rarement conservées jusqu'à nos jours, et un début d'inventaire n'existe que pour les drapeaux exposés dans les musées helvétiques⁴³.

⁴² WOLFTHAL, *op.cit.*, p. xiii. Colette Anne van Coolput et Paul Vandebroek ont démontré avec une abondance d'exemples que les peintures sur toile, quand il s'agit de bannières ou d'autres objets destinés à la décoration des édifices, sont devenues courantes dans la seconde moitié du XIV^{ème} siècle. C.-A. VAN COOLPUT, P. VANDENBROECK, *Art et littérature: sur la description de quelques toiles peintes dans deux textes hennuyers du XIV^{ème} siècle*, dans: *Revue du Nord*, 73, 289, 1991, p. 21. Les bannières, par définition mobiles, connaissent des modes de suspension différents selon leur destination. Les bannières, insignes militaires de forme rectangulaire, tels ceux que l'on trouve parmi les plus de 600 pièces sur soie dont s'emparent les Suisses en 1476, après la défaite des troupes de Charles le Téméraire, sont fixées sur un bâton ou une lance par un côté. Il y a donc un seul montant auquel la bannière, militaire ou héraldique, est attachée, soit par des anneaux soit par un surplus de tissus enroulé, puis clouée sur le bâton. Par contre, comme le montre un dessin attribué à Rogier van der Weyden (dessin à l'encre brune sur papier représentant une procession, daté vers 1430-1440 et conservé au British Museum de Londres), les bannières de procession sont portées en suspension à l'aide d'un bâton, tenu à la verticale, qui, à son extrémité, est articulée avec une traverse horizontale, sur laquelle est enroulée la prolongation supérieure de l'étoffe, qui constitue la bannière. Ce mode de suspension semble être celui de la *Bannière des lépreux*.

⁴³ Monica BILFINGER, Marco LEUTENEGGER, Matthias SENN, *Fahnen vor 1500*, dans: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstwissenschaft*, 51, 1994, pp. 223-282. On peut pourtant citer plusieurs exemples datant du XV^{ème} siècle comme le *Drapeau de la ville de Gand*, attribué à Agnes van den Bossche, daté de 1480-81, conservé au Bijlokesmuseum de Gand, le *Fragment d'étendard bourguignon*, soie peinte et dorée, conservé au musée des Beaux-Arts de Dijon, représentant saint Jacques ou le *Deutschordenstuch*, conservé à la Fondation Abegg à Riggisberg, WOLFSON, *op.cit.*, p. 117. Du point de vue technologique, il est intéressant de noter que l'examen récent de ce dernier, au laboratoire, laisse supposer que des bannières, si elles n'étaient pas peintes à l'huile, comme il était prescrit à Abbeville depuis 1508 («Art. 4. It. Nulz peintres ne devront faire ne livrer nulles bannières d'église en couleurs faicte en destrempe, pour et à cause que lad. bannière et ouvrage seroit frauduleuse et de petite durée, et n'estoit en aucuns petits enrichissements comme petites fleurs de lys qui se font autour des bordures des. bannières.» A. THIERRY, *Monuments du tiers état*, 4, s.d., p. 343), étaient imperméabilisées par une couche supplémentaire, dont parle Cennino Cennini sans en préciser la nature. Ullrich Schiessl a néanmoins pu identifier une couche protéique qui recouvre toute la surface du *Deutschordenstuch*, U. SCHIESSL, *Technologische Bemerkungen zum «Deutschordenstuch»*, dans: *Tüchleinmalereien in Zittau und Riggisberg* (=Riggisberger Berichte 4), Riggisberg, 1996, p. 135.

Ainsi, la *Bannière des lépreux* n'est qu'un exemple de l'importante production de peintures sur toile à Bruges, dans les Pays-Bas du Sud et en Occident à la fin du Moyen Âge, comparable en volume au nombre de panneaux de bois peints⁴⁴. Le fait que peu d'oeuvres soient aujourd'hui recensées ne doit pas masquer cette réalité et détourner de l'intérêt de ces peintures dont la variété des fonctions n'a pas encore été l'objet d'une étude exhaustive. À l'exception des Pays-Bas du Sud, on connaît encore mal la production des «toiles peintes».

Il conduirait trop loin d'exposer ici l'état actuel des connaissances concernant les peintures sur toile à la fin du Moyen Âge, mais quelques remarques semblent nécessaires pour mieux saisir ce vaste champ de recherche. Diane Wolfthal a dressé la liste de 94 toiles peintes antérieures à 1530 pour les anciens Pays-Bas et, d'après ses examens, l'écrasante majorité est constituée par des détrempe. Ces oeuvres renvoient à une grande variété de fonctions, de formes, de dimensions, de qualités, de commanditaires et d'auteurs⁴⁵. Si la plupart des artistes à l'origine desdites oeuvres restent anonymes - il s'agit probablement de *cleederscrivers*⁴⁶, spécialisés dans la peinture sur toile - quelques peintres célèbres se trouvent parmi eux, qui recourent plus ou moins souvent à cette technique comme par exemple Dirk Bouts, Hugo van der Goes ou Gérard David surtout à partir des années 1460. En dehors des Flandres, on conserve quinze peintures à la détrempe sur toile d'Albrecht Dürer⁴⁷ ou encore, pour rester dans le Nord, seize provenant des Pays-Bas du Nord. On conserve aussi plusieurs détrempe sur toile italiennes, comme l'*Adoration des mages* d'Andrea Mantegna⁴⁸, et espagnoles dont un *Saint Eloi* d'un maître anonyme conservé au Convento de Santa Clara à Palma de Majorque⁴⁹.

⁴⁴ On estime actuellement à 40% la production de peintures sur toile dans les anciens Pays-Bas au XV^{ème} et au début du XVI^{ème} siècle. Maryan W. AINSWORTH, Keith CHRISTIANSEN (dir.), *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998, p. 106.

⁴⁵ On connaît actuellement surtout des oeuvres de dévotion privée, mais certains auteurs émettent l'hypothèse de l'existence de retables peints sur toile. Il s'agit de quatre détrempe attribuées à Dirk Bouts, datées vers 1450-55: l'*Annonciation* conservée au Getty Museum, la *Mise au tombeau* conservée à la National Gallery de Londres, de la *Résurrection* de la Norton Simon Foundation à Pasadena et de la *Crucifixion* conservée aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. D. BOMFORD, A. ROY, A. SMITH, *The Technique of Dieric Bouts: Two Paintings Contrasted*, dans: *National Gallery Technical Bulletin*, 10, 1986, pp. 45-46; Robert KOCH, *The Getty «Annunciation» by Dieric Bouts*, dans: *Burlington Magazine*, juillet 1988, p. 520. L'attribution de la *Crucifixion* à Dirk Bouts a été depuis mise en doute. Paul ECKHOUT, *Hugo van der Goes*, dans: Brigitte DE PATOUL, Roger VAN SCHOUTE (dir.), *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, pp. 415-435.

⁴⁶ Peintres spécialisés dans les peintures sur toile. Pour plus de précisions sur la division professionnelle en peintres et peintres sur toile voir: WOLFTHAL; *op.cit.*, pp. 6-9.

⁴⁷ L'auteur prépare actuellement une thèse de doctorat en cotutelle entre l'université de Paris IV et l'Université Libre de Bruxelles sous la direction conjointe de Mmes F. Joubert et C. Périé D'Ieteren intitulée: *Etudes comparatives de la production des peintures sur toile en Occident (XIV^{ème}-XVI^{ème} siècle). - fonctions et techniques d'exécution.*

⁴⁸ Conservée au Getty Museum. Andrea ROTHE, *Andrea Mantegna's «Adoration of the Magi»*, dans: *Historical Painting Techniques, Materials and Studio Practice* (Preprints of a Symposium. University of Leiden; The Netherlands, 26-29 June 1995), Lawrence (Kansas), 1995, pp. 111-116.

⁴⁹ VAN COOLPUT, VANDENBROECK, *op.cit.*, p. 11, fig. 3.

Comme évoqué plus haut, le terme de *Tüchlein* pour définir une technique picturale précise, applicable à la quasi-totalité de la production de toiles peintes, semble de moins en moins approprié vu la diversité des oeuvres récemment examinées. On trouve des supports très divers: soie⁵⁰, toile de lin⁵¹ ou toile de chanvre⁵². On constate l'emploi de liants hétérogènes sur une même toile⁵³. Les dimensions des toiles sont extrêmement variables et certains auteurs émettent, en outre, l'hypothèse d'une couche d'imperméabilisation ou de vernis comme la décrit Cennino Cennini et la conseille le manuscrit de Strasbourg⁵⁴.

Nous ne voudrions conclure cette étude sans évoquer l'intérêt des analyses de laboratoire qui pourraient enrichir notre connaissance des oeuvres comme la *Bannière des lépreux*. Pour l'instant, seul un examen à l'oeil nu a constitué le support de ces recherches.⁵⁵

⁵⁰ Il s'agit d'une *Adoration de l'Enfant* attribuée à Stefan Lochner, datée vers 1440/50 conservée au Diözesanmuseum de Cologne. Ines SCHULTE, *Technologische, quellengeschichtliche und kunsthistorische Studie zu Kölner Tüchleinbildern der Zeit um 1450 bis um 1500* (thèse de doctorat à la faculté philosophique de l'Université de Bonn), Bonn, 1995, p. 31.

⁵¹ *Le Martyre des Maccabées*, daté vers 1520, conservé également au Diözesanmuseum de Cologne. *Ibidem*, p. 179.

⁵² L'analyse du support d'une toile conservée à la Fondation Abegg de Riggisberg évoquée plus haut, dite *Deutschordenstuch*, a identifié cette fibre. SCHIESSL, *op.cit.*, p. 126.

⁵³ Hermann KÜHN, *Farbmaterial und technischer Aufbau der Gemälde von Niklaus Manuel*, dans: *Maltechnik. Restauero*, 3, 1977, p. 161.

⁵⁴ SCHIESSL, *op.cit.*, p. 135; *Das Strassburger Manuskript. Handbuch für Maler des Mittelalters*, Munich, 1996, p. 52. Ce manuscrit aujourd'hui détruit est daté du XV^{ème} siècle. Une copie de l'original en allemand est actuellement conservée à la National Gallery de Londres.

⁵⁵ D'éventuels prélèvements de la couche picturale, lors d'une restauration, ou de mesures nécessaires de conservation préventive, pourraient donner des renseignements précieux concernant la nature du liant et des pigments, ainsi que sur l'utilisation de cette hypothétique couche d'imperméabilisation. Un tel examen serait d'autant plus intéressant sur la *Bannière des lépreux* qu'elle n'a pas été soumise à des interventions portant gravement atteinte à son aspect matériel et esthétique d'origine. Ainsi cette peinture double-face n'a pas été endommagée par un rentoilage, lequel peut, surtout pour des peintures à la détrempe sans vernis, rendre difficile la définition du liant d'origine.

RAYONNEMENT D'UN MODÈLE. EMPRUNTS MÉCONNUS
À LA 'MESSE DE SAINT GRÉGOIRE' FLÉMALLIENNE
DANS LA PEINTURE ET LA TAPISSERIE BRUXELLOISES

DIDIER MARTENS

La plupart des historiens d'art s'accordent à considérer que le mystérieux Maître de Flémalle peignit une *Messe de saint Grégoire*, sans doute dans les années 1420-1440. L'original a disparu, mais le souvenir nous en aurait été préservé par deux copies de la fin du XV^{ème} siècle¹. L'une se trouve aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (fig. 1); l'autre, qui appartient au consul hambourgeois Weber, est récemment entrée dans une collection privée américaine. Leurs témoignages concordants permettent de se faire une idée précise du prototype commun. La dendrochronologie fournit un *terminus a quo* vers 1484 pour le panneau de Bruxelles. Si l'on en juge par le style, l'exemplaire Weber remonte à la même époque. D'ailleurs, selon Cyriel Stroo et Pascale Syfer-D'Olne, les deux copies auraient pu voir le jour dans le même atelier².

« *Ou tamps que saint gregoire pappe celebrant messe a Romme eneglise nommee pantheon notreseigneur sapatut aluy en telle samblance [...]* », lit-on au-dessous d'une *Messe de saint Grégoire*, attribuée au Valenciennois Simon

¹ L'attribution au Maître de Flémalle d'une *Messe de saint Grégoire* remonte à Hugo VON TSCHUDI lui-même, l'historien d'art allemand qui, dans les dernières années du XIX^{ème} siècle, a fait redécouvrir cet artiste (*Der Meister von Flémalle*, dans: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 19, 1898, pp. 107-108). Voir récemment, sur cette composition, Cyriel STROO/ Pascale SYFER-D'OLNE, *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives I: the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups*, Bruxelles, 1996, n° 3; Albert CHÂTELET, *Robert Campin, le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, pp. 168, 314; Stephan KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden* (= *Ars nova*, 2), Turnhout, 1997, pp. 144-145.

² STROO/ SYFER-D'OLNE, *op. cit.*, p. 74.

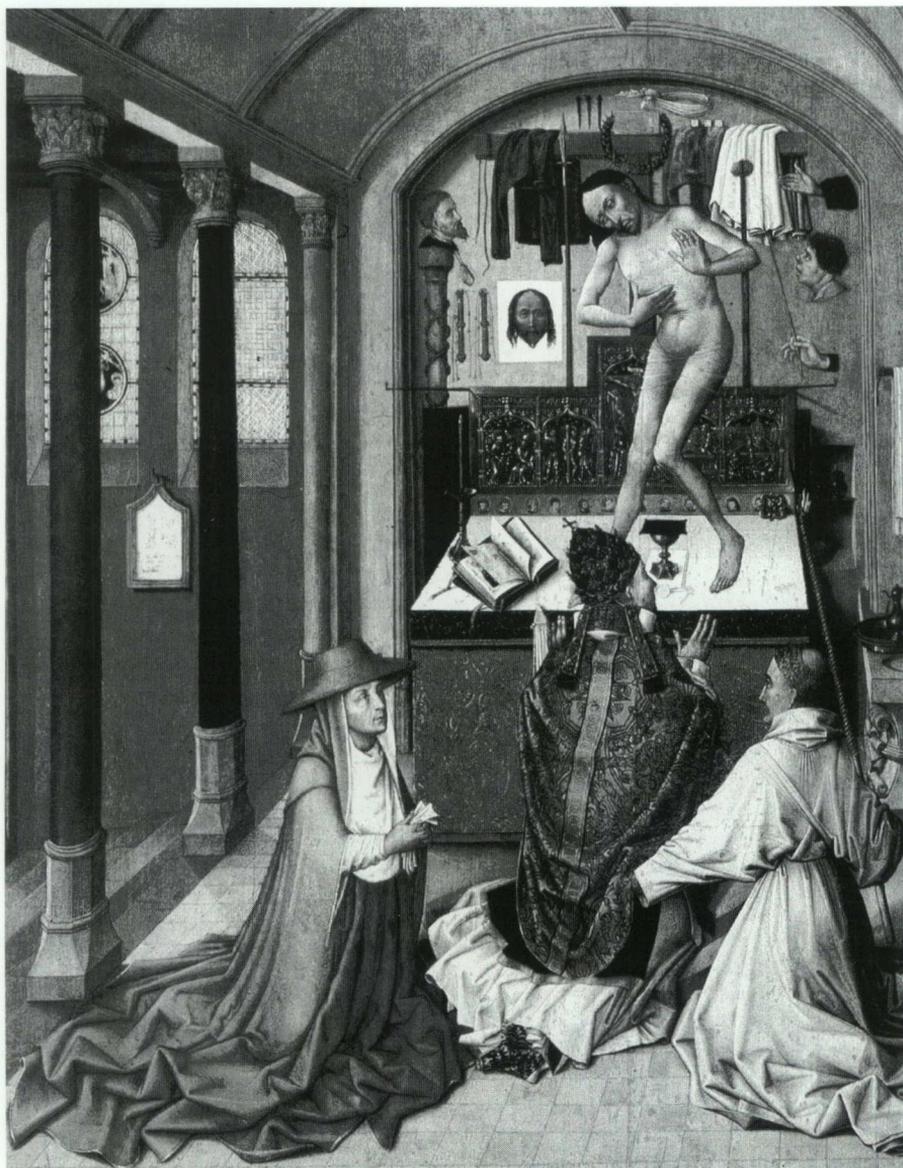


Fig. 1.
Maître de Flémalle (copie d'après le): *Messe de saint Grégoire*, huile sur bois; Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (photo IRPA, Bruxelles).

Marmion³. Le même texte aurait pu figurer sur la *Messe de saint Grégoire* flémallienne. Il résume parfaitement la légende, telle qu'on la racontait à la fin du Moyen Âge: alors qu'il célébrait la messe, le pape Grégoire, découvrant qu'il y avait dans l'assistance une personne doutant de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie, demanda au Ciel de lui envoyer un signe. Aussitôt, le Sauveur apparut. Sa présence corporelle sur l'autel apporta la démonstration éclatante du bien-fondé de la doctrine de la Transsubstantiation. Le sujet a été fréquemment représenté à partir des années 1400, surtout dans le nord de l'Europe et en Espagne⁴.

Dans la *Messe de saint Grégoire* flémallienne, l'épisode miraculeux est évoqué par un nombre restreint de personnages. Ils sont au nombre de quatre, si l'on excepte les attributs de la Passion représentés à l'arrière-plan, dont certains possèdent un caractère anthropomorphe. Le Christ, dénudé, est debout sur l'autel. Il presse de la main droite la blessure de son flanc. Face à lui se tient le pape Grégoire. Représenté les mains écartées, il tourne le dos au spectateur. À gauche, on aperçoit un cardinal en prière, dont la pose rappelle celle d'un donateur; à droite, un diacre. La scène est située dans une chapelle dont la voûte est supportée par des colonnes. La colonnade de gauche se reflète sur la paroi du calice.

La *Messe de saint Grégoire* flémallienne semble avoir joui d'une certaine renommée au XV^{ème} siècle, ce dont témoignent, notamment, les deux copies susmentionnées. À en juger par leur style proche du Maître de Flémalle, ce sont des 'copies exactes', c'est-à-dire, pour reprendre les termes d'Hélène Mund, des «*œuvres analogues quant à leur apparence, mais d'exécution plus tardive que le modèle*»⁵. L'existence de copies exactes est le signe d'un intérêt particulier pour le prototype dont elles dérivent. De ce prototype -dans le cas présent: la

³ Elle nous est parvenue en deux exemplaires. Voir, sur ces deux œuvres, conservées à Toronto et à Burgos, Charles STERLING, *Un nouveau tableau de Simon Marmion*, dans: *Revue d'Art canadienne (RACAR)*, 8, 1981, pp.3-18; Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, dans: *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*, Burgos, 1994, p. 41.

⁴ Voir, sur l'iconographie de la *Messe de saint Grégoire*, Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Aproximación a la iconografía de la Misa de san Gregorio a través de varios libros de horas del siglo XV*, de la Biblioteca Nacional, dans: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79, 1976, n° 4, pp. 757-766; Uwe WESTFEHLING, *Die Messe Gregors des Grossen. Vision, Kunst, Realität* (cat. d'exp.), Cologne, Schnütgen-Museum, 1982 et, plus récemment, Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, *Les 'Messes de saint Grégoire' dans les retables des Pays-Bas. Mise en perspective historique d'une image polémique, dogmatique et utilitariste*, dans: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 41-42, 1992-1993, pp. 35-61; Winfried WILHELMY, *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts* (=Kunstgeschichte, 20), Münster/ Hambourg, 1993, pp. 155-176; François AVRIL, *L'origine bourguignonne de la 'Messe de saint Grégoire' Jamot*, dans: *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milan/ Paris, 1994, pp. 152-163; Achim SIMON, *Bemerkungen zur Landshuter Malerei der Spätgotik. Die 'Gregoriusmesse' der Lütticher Saint-Paul-Kathedrale und die 'Verteidigung des Altarsakramentes' in der Bayrischen Staatsgemäldesammlung*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 17, 1995, pp. 57-62; Norbert SCHNITZLER, *Ikonomismus-Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, Munich, 1996, pp. 223-230; Michael HEINLEN, *An Early Image of a Mass of St. Gregory and Devotion to the Holy Blood at Weingarten Abbey*, dans: *Gesta*, 37, 1998, pp. 55-62.

⁵ Hélène MUND, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 5, 1983, p. 25.

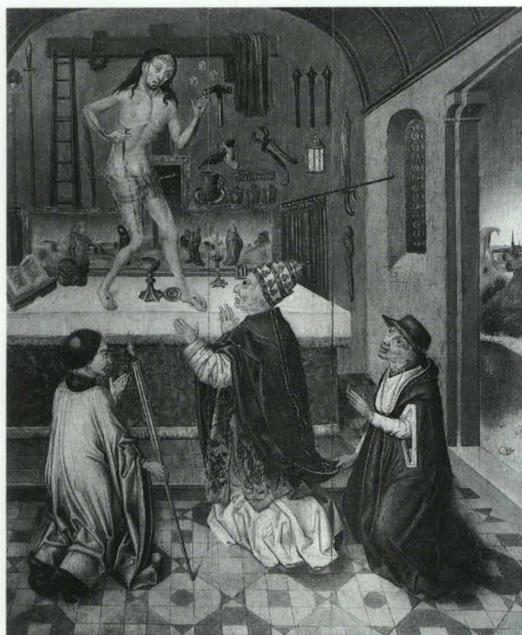


Fig. 2.
Anonyme des anciens Pays-Bas: *Messe de saint Grégoire*, huile sur bois; Gand, Museum voor Schone Kunsten (photo IRPA, Bruxelles).

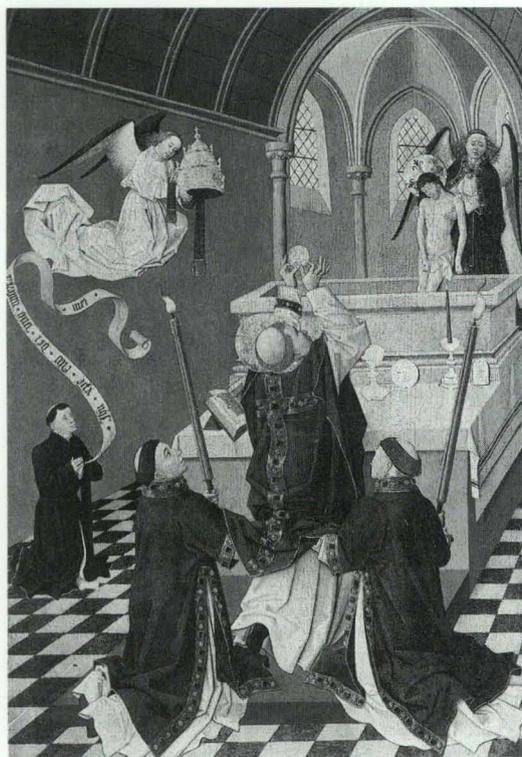


Fig. 3.
Anonyme bourguignon (?): *Messe de saint Grégoire*, huile sur bois; Paris, Musée du Louvre (photo Réunion des Musées Nationaux, Paris).

Messe de saint Grégoire attribuée au Maître de Flémalle-, on a en effet souhaité reproduire non seulement la composition, mais aussi le style, bien que celui-ci dût sembler plutôt démodé dans la dernière décennie du XV^{ème} siècle, lorsque furent réalisés, probablement, le panneau bruxellois et celui de l'ancienne collection Weber. Faut-il rappeler ici qu'en règle générale, dans les anciens Pays-Bas, la copie est, selon l'expression d'Hélène Mund⁶, 'interprétative', le copiste adaptant à son style personnel et au goût de sa génération le modèle ancien qu'il reproduit.

La postérité artistique de la *Messe de saint Grégoire* flémallienne ne se limite pas aux seules copies exactes de Bruxelles et de l'ancienne collection Weber. Il est possible d'identifier d'autres échos moins fidèles du même modèle. Ainsi, on peut considérer la *Messe de saint Grégoire* peinte par le Maître westphalien de 1473 sur l'un des volets du triptyque de la Wiesenkirche de Soest⁷ comme une copie interprétative de la composition du Maître de Flémalle. Les personnages sont à peu près identiques, mais le décor a changé. Quant à la *Messe de saint Grégoire* (gantoise?) figurant au revers de l'un des volets du triptyque du Wenemaergodshuis⁸ (fig. 2), conservé à Gand, elle constitue une paraphrase inversée de celle attribuée au Maître de Flémalle⁹. Aucun élément n'a été repris tel quel. Néanmoins, la position du Christ, debout sur l'autel, le berceau surbaissé de la chapelle et le retable en T inversé, dans le fond, trahissent le lien unissant les deux œuvres. Il me paraît, en revanche, pour le moins téméraire d'affirmer que l'auteur, probablement bourguignon, de la *Messe de saint Grégoire* Jamot, conservée au Louvre, connaissait le modèle flémallien¹⁰ (fig. 3). Les ressemblances habituellement invoquées pour justifier une telle conclusion sont des plus vagues.

Indépendamment des figures, le décor architectural de la *Messe de saint Grégoire* attribuée au Maître de Flémalle a aussi suscité l'intérêt des peintres du XV^{ème} siècle. On en retrouve des éléments dans l'*Annonciation* de Dieric Bouts, achetée en 1985 par le Musée Paul Getty¹¹, ainsi que sur un triptyque brabançon

⁶ MUND, *op. cit.*, pp. 25-27.

⁷ Alfred STANGE, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer I*, Munich, 1967, n° 513.

⁸ Jean-Pierre DE BRUYN, dans: *Gent. Duizend jaar kunst en cultuur. Muurschilderkunst [...]* (cat. d'exp.), Gand, Museum voor Schone Kunsten, 1975, n° 22; Robert HOOZEE, *Museum voor Schone Kunsten Gent (=Museum nostra, 8)*, Bruxelles, 1988, p. 11; Anja Sibylle STEINMETZ, *Das Altartafel in der altniederländischen Malerei. Untersuchung zur Darstellung eines sakralen Requisits vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert*, Weimar, 1995, n° TB37; Hélène VEROUGSTRAETE-MARQ / Roger VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*, Heure-le-Romain, 1989, pp. 285-286; Suzanne LAEMERS, *Hieronymus Bosch and the Tradition of the Early Netherlandish Triptych*, dans: Jos KOLDEWEIJ / Bernard VERMET / Barbera VAN KOOIJ (éds.), *Hieronymus Bosch. New Insights into His Life and World*, Rotterdam, 2001, p. 79. Il ne semble pas que l'on ait remarqué que l'intérieur et l'extérieur du triptyque sont dus à des mains différentes. Si les visages caractérisés par un nez à l'arête concave de l'*Adoration des Mages*, de la *Nativité* et de la *Présentation au Temple* portent encore la trace de l'héritage du Gothique international, en revanche, dans la *Messe de saint Grégoire* et dans la *Transfiguration*, nous sommes en présence de physiologies typiques de la fin du XV^{ème} siècle.

⁹ STROO / SYFER-D'OLNE, *op. cit.*, p. 75, note 20.

¹⁰ C'est ce qu'affirme AVRIL (*op. cit.*, p. 158). Voir déjà, dans le même sens, Charles STERLING, *La peinture française: les peintres du Moyen Âge*, Paris, 1942, XV^{ème} siècle, Répertoire A, n° 111.

¹¹ Hans BELTING / Christiane KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, 1994, n° 142-147.

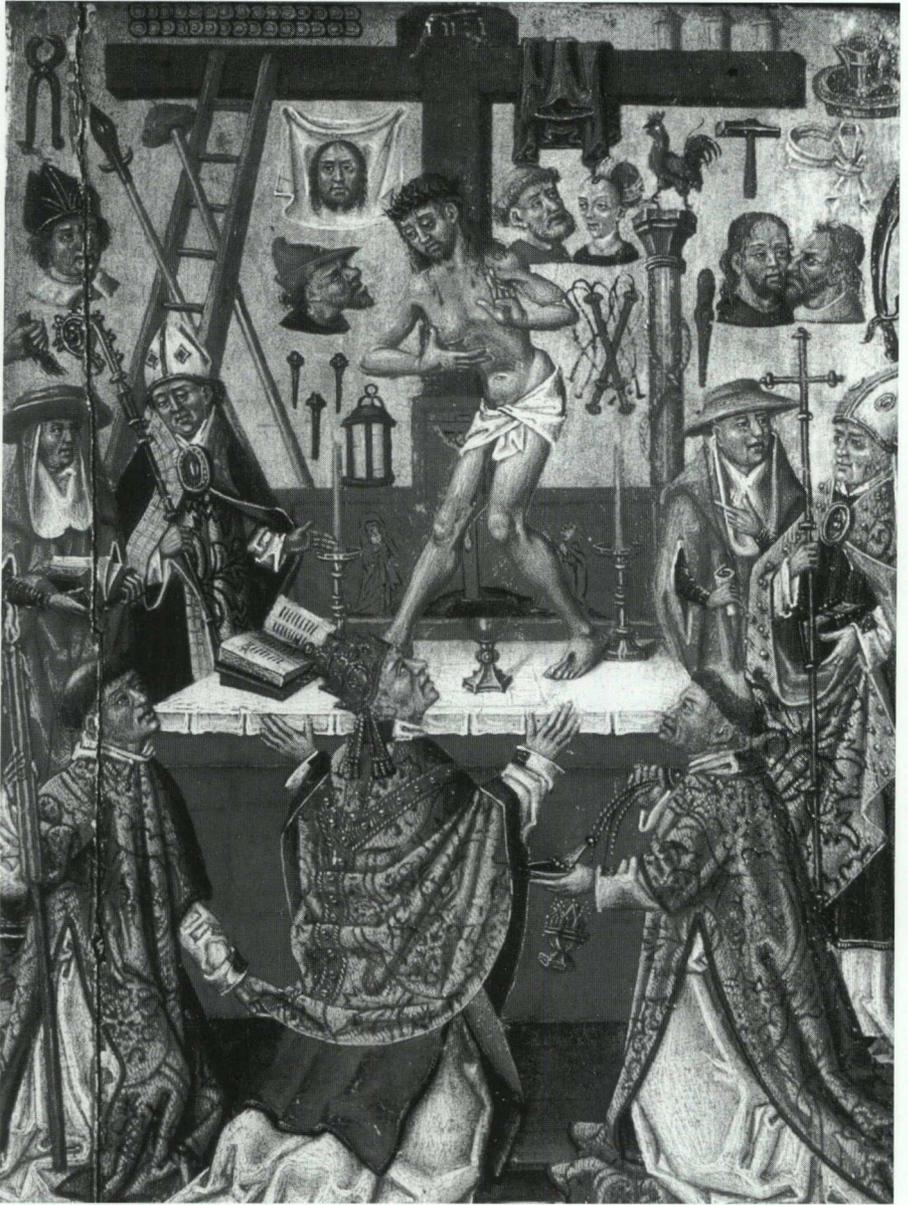


Fig. 4.
Anonyme bruxellois: *Messe de saint Grégoire*, huile sur bois; Coblenz, Mittelrhein-Museum (photo musée).

conservé en l'église Saint-Servais de Berg, près de Vilvorde (Brabant flamand)¹². L'espace intérieur de la *Messe de saint Grégoire* flémallienne fut également imité en dehors des Pays-Bas bourguignons. À Cologne, il inspira le Maître rhénan de la Légende de saint Georges¹³; à Burgos, Diego de la Cruz¹⁴.

Jusqu'à présent, on ne s'est guère intéressé à l'impact qu'a eu la *Messe de saint Grégoire* flémallienne sur les artistes de Bruxelles. Pourtant, à la fin du Moyen Âge, la composition était bien connue dans les ateliers de la capitale du Duché de Brabant. On peut en dénombrer au moins trois échos dans la production locale. Ils vont être analysés dans les lignes qui suivent.

La 'Messe de saint Grégoire' du Mittelrhein-Museum de Coblenze

Le Musée du Rhin Moyen à Coblenze possède une *Messe de saint Grégoire*, entrée en 1836 dans les collections municipales, après avoir appartenu au curé Johann Gregor Lang¹⁵ (fig. 4). Le panneau, qui se signale par ses petites dimensions -un peu moins de trente centimètres de hauteur sur vingt en largeur-, passa, un temps, pour une œuvre de fra Angelico. Un feuillet collé au revers comporte un texte manuscrit, qui résume sa biographie dans un curieux mélange d'allemand et de latin. Apparemment, le curé Lang était convaincu de posséder un original du moine-peintre florentin!

L'erreur fut rapidement rectifiée. Dans l'inventaire des collections municipales publié en 1874 par Theophil Gassen, l'œuvre est donnée à l'« *ancienne école colonaise* »¹⁶. Cette nouvelle attribution a, tout récemment, été nuancée: le panneau a figuré, en 2000, à l'exposition de Nuremberg *Miroir de la Béatitude* sous l'étiquette « *Cologne ou Rhin Moyen, dernier quart du*

¹² Comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant. Arrondissement de Bruxelles*, dans: *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 47, 1944-1946, p. 128; Gaston VAN CAMP, *Iconographie de la Trinité dans un triptyque flamand de ca. 1500*, dans: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 21, 1952, pp. 55-58; Albert et Paul PHILIPPOT, *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, dans: *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 2, 1959, pp. 11-14; Jozef LAUWERS, *Geschiedenis van Berg door de eeuwen heen*, Berg, 1973, pp. 38, 112-113, 134-137; Zoltán KOVÁCS, *Trinitas in hominis specie. Quelques remarques à propos de l'iconographie des représentations anthropomorphes de la Trinité*, dans: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 77, 1992, pp. 45-46. Les relations qui, selon Van Camp et Kovács, uniraient le triptyque de Berg à l'école de Bruges ne sont pas évidentes. L'œuvre provient sans doute d'un atelier brabançon.

¹³ Voir, à ce sujet, Annette SCHERER, *The Altarpiece of the St. George Legend: Netherlandish Influence in Cologne*, dans: *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XII, 11-13 septembre 1997: La peinture dans les Pays-Bas au XVI^{ème} siècle [...]*, Louvain, 1999, p. 291.

¹⁴ Voir, à ce sujet, Didier MARTENS, *Diego de la Cruz, cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas*, dans: *Goya*, 283-284, juillet-octobre 2001, pp. 215-219.

¹⁵ N^o d'inv. M 35; huile sur bois; 28 x 20 cm.

¹⁶ Theophil GASSEN, *Katalog der Städtisch-Lang'schen Gemälde-Sammlung zu Coblenz*, Coblenz, 1874, n^o 59.

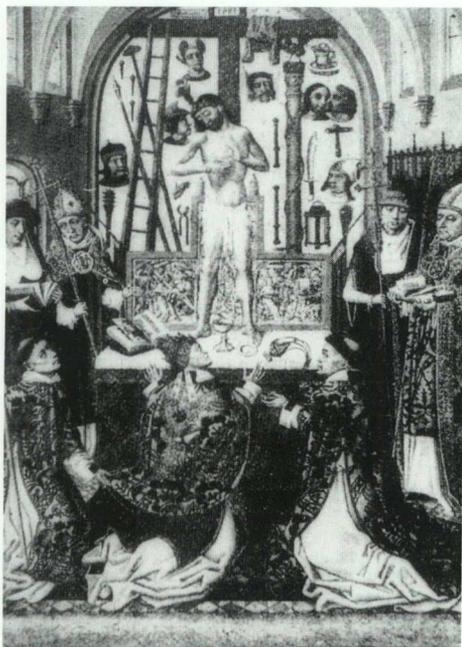


Fig. 5.
Anonyme bruxellois (?): *Messe de saint Grégoire*,
huile sur bois; Madrid, vente Vilches, 1942.

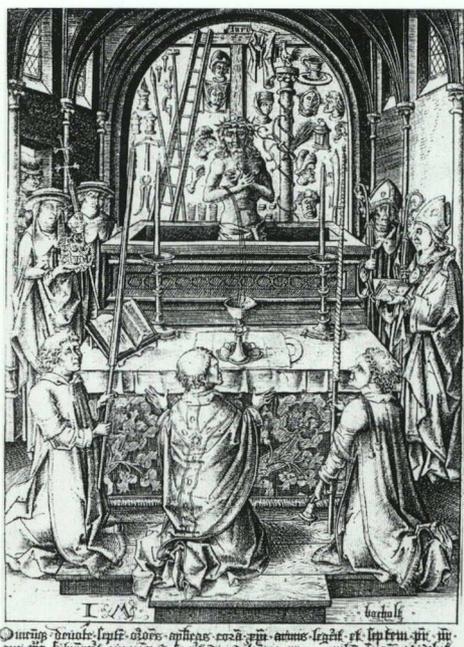


Fig. 6.
Israhel van Meckenem: *Messe de saint Grégoire*,
gravure sur cuivre.

XV^{ème} siècle (?)»¹⁷. Dans le catalogue, Klaus Weschenfelder rapproche l'œuvre « de la tradition colonaise du motif [de la Messe de saint Grégoire] dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle ». Il précise toutefois que la localisation et la datation proposées sont loin d'être assurées, eu égard au fait qu'« aucune analyse stylistique minutieuse de cette œuvre n'a encore eu lieu ». En effet, sa bibliographie se réduit, pour l'heure, à deux brèves références séparées par plus d'un siècle.

Bien plus que de la 'tradition colonaise du motif de la Messe de saint Grégoire', c'est des représentations flamandes du thème qu'il convient, selon moi, de rapprocher le panonceau. Et, tout d'abord, de la *Messe de saint Grégoire* flémallienne, connue notamment par le tableau de Bruxelles. En effet, le Fils de Dieu est représenté de manière similaire dans les deux œuvres. Il a les jambes écartées et le torse penché. Ramenés aux mêmes dimensions, les contours pourraient être en grande partie superposés.

¹⁷ Klaus WESCHENFELDER, dans: *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter* (cat. d'ex.), Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2000, n° 32.

La *Messe de saint Grégoire* flémallienne n'est pas la seule source à laquelle a recouru l'auteur du tableau du Mittelrhein-Museum. Ce panneau peut également être rapproché d'une composition de sujet identique, mise en vente à Madrid, en 1942 (vente Vilches), comme anonyme des Pays-Bas méridionaux¹⁸ (fig. 5). Récemment, on a proposé d'y voir une peinture du Maître colonais de la Sainte Parenté.

Nombreuses sont les similitudes entre la *Messe de saint Grégoire* de Coblenche et celle de l'ancienne collection Vilches. Dans les grandes lignes, les personnages disposés autour de l'autel se répètent d'une œuvre à l'autre: le pape, vu de dos, et les deux diacres, mais aussi le cardinal et l'évêque visibles du côté gauche, au deuxième plan. Si le dessin des *Arma Christi* et leur agencement présentent également de nombreux points communs, le fond diffère. On notera, en revanche, que l'intérieur d'église gothique et la niche de l'autel du panneau Vilches se retrouvent quasi à l'identique sur une *Messe de saint Grégoire* gravée par Israhel van Meckenem¹⁹ (fig. 6).

De prime abord, on jugera que le Christ du panneau Vilches ressemble peu à son homologue de celui de Coblenche. Et pourtant, il procède, lui aussi, de la *Messe de saint Grégoire* flémallienne. Si la position des jambes, bien campées sur la table de l'autel, n'évoque nullement le curieux pas de danse qu'esquisse le Sauveur dans les tableaux de Bruxelles et de l'ancienne collection Weber, en revanche, la disposition des bras et l'inclinaison de la tête sont quasi semblables. Comme dans la *Messe de saint Grégoire* flémallienne, le Christ du panneau Vilches presse de la main droite sa plaie au flanc, tandis qu'il présente la main gauche avec la paume levée, tournée vers le pape.

Un Christ ressemblant à celui du panneau Vilches se retrouve dans la *Messe de saint Grégoire* d'un triptyque conservé à Grenade (fig. 7). Ce dernier rapprochement est particulièrement instructif, car il permet de rattacher les panneaux de Coblenche et de l'ancienne collection Vilches à un groupe de trois autres représentations du miracle, bien connues des spécialistes de la peinture des anciens Pays-Bas. Celles-ci ont certainement vu le jour à Bruxelles, à la fin du XV^{ème} siècle²⁰.

¹⁸ Huile sur bois; 87 x 67 cm. Voir, sur cette œuvre, Xesqui CASTAÑER LÓPEZ, *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995, pp. 266, 268.

¹⁹ Fritz KORENY / Tilman FALK (éds.), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700. Volume XXIV Israhel van Meckenem*, Blaricum, 1986, n° 353. De cette gravure, il existe une copie castillane sur panneau, remontant aux années 1500 (voir Archiu Mas, Barcelone, C.22, 27138).

²⁰ Voir, sur ce groupe, Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Les deux versions d'un même triptyque attribué au Maître de la Légende de sainte Catherine. Une étude comparative*, dans: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 10, 1996, pp.5-21; Didier MARTENS, *Les deux triptyques jumeaux du Maître de la Légende de sainte Catherine: analyse des sources et chronologie relative*, dans: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 66, 1997, pp. 52-54.

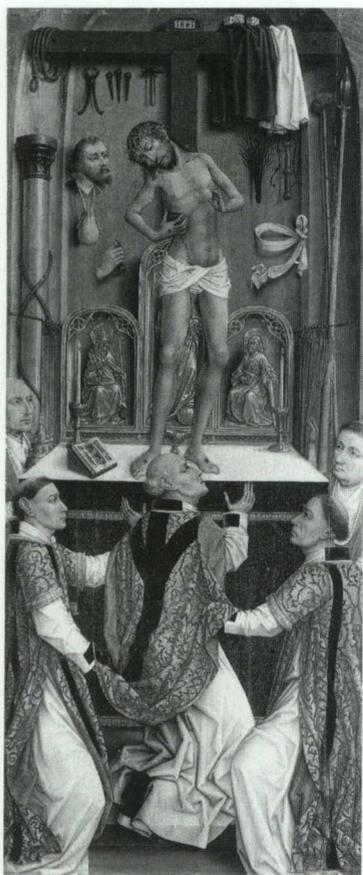


Fig. 7.
Maître de la Légende de sainte Catherine: *Messe de saint Grégoire*, huile sur bois; Grenade, Capilla Real (photo IRPA, Bruxelles).

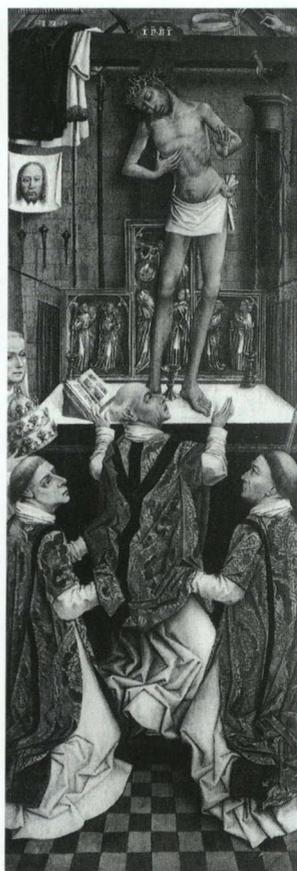


Fig. 8.
Maître de la Légende de sainte Catherine: *Messe de saint Grégoire*, huile sur bois; La Haye, Mauritshuis (anciennement) (photo IRPA, Bruxelles).

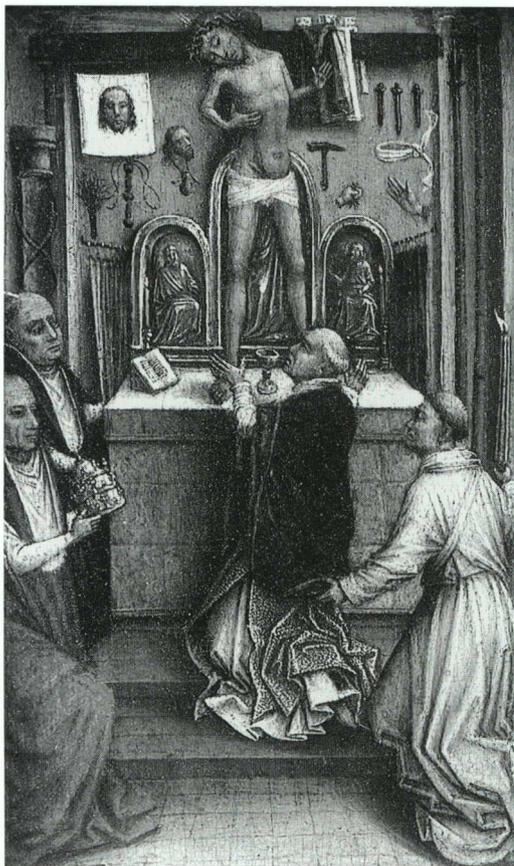
La première de ces trois *Messe de saint Grégoire* bruxelloises constitue le volet gauche du triptyque qui vient d'être mentionné²¹ (fig.7). L'œuvre, qui se trouve à la Capilla Real de Grenade, est fragmentaire: le volet droit manque. Sur le panneau central, on aperçoit la Vierge et l'Enfant, entourés par les saintes Barbe et Catherine. Le triptyque est mentionné dans les inventaires des collections de la reine Isabelle la Catholique²². Il est donc antérieur à 1504, année de son décès.

²¹ Huile sur bois; 77,5 x 34 cm. Voir, sur cette œuvre, outre les références de la note 20, STEINMETZ, *op. cit.*, n° TB58, María Pilar SILVA MAROTO, dans: *Carolus* (cat. d'exp.), Tolède, Museo de Santa Cruz, 2000-2001, n° 65.

²² Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, n° C61.

Fig. 9.

Maître de la Légende de sainte Catherine (entourage du): *Messe de saint Grégoire*, huile sur bois; New York, Metropolitan Museum of Art (photo musée).



La deuxième *Messe de saint Grégoire* occupe le volet gauche d'un triptyque qui fut longtemps exposé au Mauritshuis de La Haye, avant d'être vendu, en 1984²³ (fig. 8). L'ensemble fut commandé par un Espagnol, à en juger par la présence de saint Ildefonse, le célèbre archevêque de la Tolède wisigothique, sur le volet droit. Enfin, la troisième composition appartenant au groupe constitue le panneau central d'un triptyque conservé à New York²⁴ (fig. 9). Les volets, qui représentent l'archange Michel et saint Jérôme, devaient se rabattre l'un sur l'autre. Ils sont insérés aujourd'hui dans un encadrement néo-gothique.

²³ Huile sur bois; 87 x 35 cm. Voir, sur cette œuvre, outre les références de la note 20, Didier MARTENS, *Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Âge: l'exemple du Maître de la Légende de sainte Catherine (alias Piérot de le Pasture?)*, dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1998, pp. 18-20.

²⁴ N° d'inv. 21.134.3b; huile sur bois; 15,6 x 9,5 cm. Voir, sur cette œuvre, outre les références de la note 20, Maryan W. AINSWORTH / Keith CHRISTIANSEN (éds.), *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1998, p. 404.

Les liens qui unissent ces trois *Messe de saint Grégoire* aux panneaux de Coblence et de l'ancienne collection Vilches sont multiples. Il a été démontré que les versions de Grenade, La Haye et New York dépendent, elles aussi, de la *Messe de saint Grégoire* flémallienne, et ce principalement pour la figure du Christ²⁵. En outre, le diacre situé à droite sur les tableaux de Coblence et de la vente Vilches peut être rapproché de son homologue représenté au même endroit sur les volets des triptyques de Grenade et de La Haye: le visage, redressé, est vu de profil; le bras gauche, replié, dessine un V.

Les *Messe de saint Grégoire* de Grenade, La Haye et New York rappellent, par les visages des principaux acteurs, le style d'un anonyme de la peinture des anciens Pays-Bas: le Maître de la Légende de sainte Catherine. Si les triptyques de Grenade et de La Haye sont en général considérés comme des œuvres autographes, par contre, celui de New York n'est visiblement qu'une production d'atelier.

La mise en évidence de relations unissant les *Messe de saint Grégoire* de Grenade, La Haye et New York au panneau de Coblence permet-elle de préciser la provenance de ce dernier? Le Maître de la Légende de sainte Catherine est, sans conteste, un artiste bruxellois. En effet, la marque de la corporation des menuisiers de Bruxelles -le compas et le rabot- se rencontre sur deux œuvres qui lui sont attribuées de manière unanime: l'*Adoration des Mages* de Binningen et le triptyque de la *Cène* de Bruges²⁶. À la suite de Friedländer, on identifie d'ailleurs le Maître de la Légende de sainte Catherine avec Piérot de le Pasture, le propre fils du grand Rogier, dont il aurait repris le prestigieux atelier²⁷.

Il me paraît évident que l'auteur du panneau de Coblence a, lui aussi, travaillé à Bruxelles. En effet, certaines des modifications qu'il apporte à la *Messe de saint Grégoire* flémallienne semblent avoir été directement inspirées par l'exemple du Maître de la Légende de sainte Catherine. De plus, même si ce dernier ne saurait avoir peint le panneau du Mittelrhein-Museum, l'œuvre ne lui est point étrangère, du point de vue stylistique. Plusieurs têtes se signalent par des oreilles au lobe épais, un nez petit et une bouche rectiligne. Or, ce sont là des caractéristiques que l'on rencontre couramment dans la production du Maître de la Légende de sainte Catherine. Le pape évoque en particulier, par son visage redressé et vu de profil, le porte-crucifix représenté par l'anonyme sur le panneau auquel il doit son appellation conventionnelle²⁸ (fig. 10). De même, la physionomie du diacre au flambeau peut être comparée à celle de la sainte Catherine agenouillée devant la Vierge, dans la même œuvre (fig. 10).

²⁵ MARTENS, *op. cit.*, 1997, pp. 52-54.

²⁶ Voir, à ce sujet, Dominique HOLLANDERS-FAVART / Roger VAN SCHOUTE / Hélène VEROUĞSTRAETE-MARCO, dans: *Dirk Bouts en zijn tijd* (cat. d'exp.), Louvain, Sint-Pieterskerk, 1975, n° T/3; MARTENS, *op. cit.*, 1998, p. 11, note 6.

²⁷ Max J. FRIEDLÄNDER, *Der Meister der Katharinen-Legende und Rogier van der Weyden*, dans: *Oud Holland*, 64, 1949, p. 160. Voir, pour un nouvel argument en faveur de cette identification, MARTENS, *op. cit.*, 1998, pp. 39-40.

²⁸ L'œuvre est récemment passée en vente publique: *Old Master Paintings, Part I* (cat. de vente), Londres, Sotheby's, 12 juillet 2001, n° 13. Elle a été acquise par les Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (n° d'inv. 12102).

Tant l'étude des sources figurées que l'analyse stylistique donnent à penser que la *Messe de saint Grégoire* de Coblençe a dû être réalisée par quelque imitateur, médiocrement doué, du Maître de la Légende de sainte Catherine. Ils furent des contemporains et, sans doute aussi, des concitoyens. En effet, pour des motifs qui tiennent à ce que l'on pourrait appeler l' 'opportunité stylistique', on imagine difficilement que l'auteur du panneau du Mittelrhein-Museum ait travaillé ailleurs qu'à Bruxelles, par exemple à Cologne, comme on l'a affirmé. Pour un peintre établi dans la métropole rhénane, il y avait de bonnes raisons d'imiter le style d'un Rogier de le Pasture ou d'un Dieric Bouts, artistes qui avaient acquis une

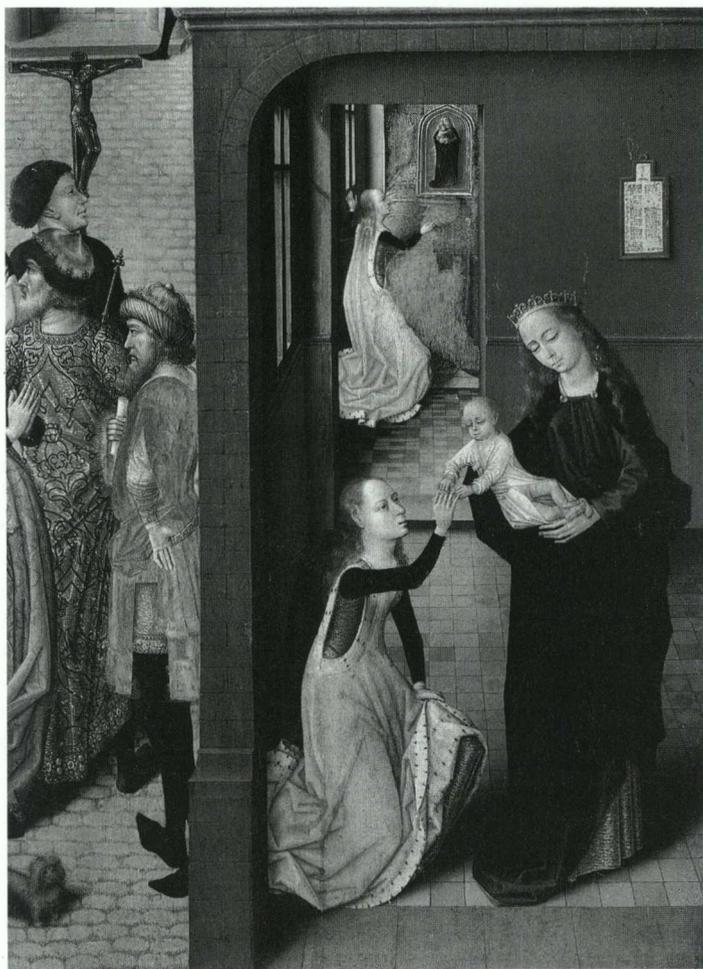


Fig. 10.
Maître de la Légende de sainte Catherine: *Légende de sainte Catherine* (détail),
huile sur bois; Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

renommée internationale et qui pouvaient donc apporter une 'plus-value' esthétique à une œuvre. En revanche, on ne voit pas quel motif aurait pu pousser un artiste colonais -ou brugeois, ou gantois- à s'inspirer du Maître de la Légende de sainte Catherine. En dépit de nombreuses commandes prestigieuses, ce dernier ne paraît pas avoir constitué une référence esthétique en dehors de la capitale du Duché de Brabant, ce qui devait d'ailleurs entraîner l'oubli de son nom. Jusqu'à présent, on n'a repéré aucune œuvre antérieure à 1600 qui porte trace de son influence et dont on est sûr qu'elle n'a pas vu le jour à Bruxelles²⁹.

Le tableau de Coblenche doit donc être rendu à l'école bruxelloise. Sans doute est-ce aussi le cas du panneau Vilches. Même si la médiocre qualité de la seule photographie publiée rend difficile tout jugement sur son style, on peut noter, dans les types physiologiques, une certaine parenté avec le Maître de la Légende de sainte Catherine.

Le panneau de Coblenche et celui de l'ancienne collection Vilches s'intègrent parfaitement au groupe des *Messe de saint Grégoire* d'inspiration flémallienne attribuées au Maître de la Légende de sainte Catherine et à son entourage. Ces cinq œuvres ont en commun un certain nombre de détails qui les rapprochent et, dans le même temps, les opposent au modèle dans la descendance duquel elles s'inscrivent. On mentionnera, tout d'abord, le caractère symétrique qui a été donné à la perspective de la chapelle du miracle et l'adoption d'une ligne d'horizon relativement basse. Le contraste est grand avec le point de vue surélevé et fortement décentré vers la droite, propre au modèle flémallien. Ensuite, on observera le fait que le Christ porte sur la tête sa couronne d'épines et que son périzonium est blanc. Dans la composition attribuée au Maître de Flémalle, la couronne d'épines est suspendue à la croix et le périzonium est transparent. Enfin, dans les *Messe de saint Grégoire* de Grenade, La Haye, New York et Coblenche, l'autel est précédé d'une ou de deux marches rectilignes. Elles sont semi-circulaires dans le modèle flémallien.

Les versions de Coblenche et de l'ancienne collection Vilches partagent avec celles de Grenade et de La Haye l'accent mis sur les tissus décoratifs. Les deux diacres entourant le pape portent une dalmatique de brocart. Dans la *Messe de saint Grégoire* attribuée au Maître de Flémalle, le brocart est réservé au seul pape et à l'autel. Dans les panneaux de Coblenche et de l'ancienne collection Vilches, outre les deux diacres, on aperçoit aussi deux évêques revêtus de brocart.

À la différence de l'auteur du panneau du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles -lequel se confond sans doute, on l'a vu, avec celui de la version Weber-, ni le Maître de la Légende de sainte Catherine, ni celui du panneau de Coblenche n'ont cherché à faire revivre l'art du passé. La vénérable image flémallienne a été mise au goût du jour. Le choix d'un point de vue frontal sur l'autel, l'abandon des

²⁹ Voir, pour une copie espagnole de l'*Adoration des Mages* de Binningen, remontant au règne de Philippe IV, Didier MARTENS, *Identification du « tableau de l'Adoration des Mages » flamand, anciennement à la Chartreuse de Miraflores*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 22, 2000, pp. 59-92.

marches circulaires et l'accroissement du nombre de personnages revêtus de brocart peuvent être considérés comme autant de concessions aux normes esthétiques de la fin du XV^{ème} siècle. « À des degrés divers, variables d'un maître à l'autre », note Paul Philippot, « cet art de la fin du siècle accuse un appauvrissement considérable de l'illusion spatiale de profondeur, conséquence inévitable de la rupture avec le réalisme des fondateurs, qui s'accompagne souvent d'une valorisation décorative du plan pictural »³⁰. On constate effectivement que la forte suggestion de profondeur qui caractérise la *Messe de saint Grégoire* flémallienne a disparu, au profit d'une valorisation des effets de surface. La chapelle du miracle, dont le volume spatial s'impose avec autorité sur les tableaux de Bruxelles et de l'ancienne collection Weber, en raison de la perspective décentrée, tend dorénavant à se confondre, en partie, avec la surface matérielle du panneau. La suppression des deux colonnades et des marches semi-circulaires, mais aussi les formes parfaitement symétriques que dessinent l'autel et le pavement de la chapelle, contribuent à un certain aplatissement de l'espace. Dans le même temps, le brocart des dalmatiques et de la chasuble écrasent le volume corporel des trois personnages du premier plan. Ceux-ci forment, ensemble, un grand tissu ornemental, tendu devant l'autel.

On aurait pu espérer que le 'degré de parenté' plus ou moins marqué avec le modèle flémallien permette de situer dans le temps les *Messe de saint Grégoire* de Grenade, La Haye, New York, Coblenz ou de l'ancienne collection Vilches, et d'établir ainsi une chronologie relative. Plus étroites sont les ressemblances avec ce modèle, plus ancienne serait l'œuvre... N'était-il pas logique d'admettre que le lien de dépendance se soit affaibli, au fur et à mesure que les imitateurs s'approprièrent la *Messe de saint Grégoire* attribuée au Maître de Flémalle? En réalité, rien ne permet de retenir ce postulat évolutionniste.

Si l'on considère la seule figure du Christ, force est de reconnaître que c'est celui du panneau de Coblenz qui ressemble le plus à son homologue flémallien. Le Christ du triptyque de La Haye en est déjà moins proche. L'écart augmente encore, lorsqu'on considère ceux du triptyque de Grenade et du panneau de l'ancienne collection Vilches. Le torse est tourné vers la droite, et non plus vers la gauche, comme dans le modèle flémallien. Enfin, le Christ du triptyque new-yorkais n'évoque la source dont il dérive que par la position de la tête et du seul bras droit. Pour le reste, il s'agit d'une autre figure...

En revanche, si l'on examine les deux personnages flanquant le pape, la situation est toute différente. Cette fois, c'est la version de New York qui apparaît la plus fidèle au modèle flémallien. Comme sur le panneau du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, on retrouve, à gauche, un cardinal agenouillé et, à droite, un diacre. Ce dernier est revêtu d'une simple aube; de la main gauche, il retient la chasuble pontificale; de la droite, il brandit un cierge. Les deux diacres de Bruxelles

³⁰ Paul PHILIPPOT, *La fin du XV^{ème} siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas*, dans: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 11, 1962, p. 13.

et de New York se ressemblent jusque dans les détails. Ainsi, la position du bras gauche et l'orientation du visage sont identiques. Par contre, dans les versions de La Haye, de Grenade et de Coblenze, les diacres qui entourent le pape ne procèdent nullement du modèle flémallien.

La 'Messe de saint Grégoire' du Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg

Si on la compare aux *Messe de saint Grégoire* jusqu'ici rencontrées, la tapisserie du Musée National Germanique de Nuremberg frappe tout d'abord par la démultiplication du nombre des personnages³¹ (fig. 11). De part et d'autre du pontife agenouillé en prière devant l'autel, on aperçoit, en effet, pas moins de dix-neuf figures! Deux cardinaux, deux évêques, deux diacres et plusieurs fidèles d'âge et de sexe différents se partagent la surface de l'immense composition, qui mesure près de deux mètres et demi de largeur sur un peu moins de trois mètres de haut. La foule envahit le sanctuaire par les côtés, comme dans la *Messe de saint Grégoire* de la cathédrale de Liège, récemment attribuée à un anonyme bavarois de l'école de Landshut (vers 1510-1515)³². On remarquera que pareil 'envahissement', typique des représentations du thème à partir de la fin du XV^{ème} siècle, ne perturbe nullement l'ordre social, mais semble plutôt le renforcer, sur un plan symbolique. En effet, le clergé occupe le premier plan de l'image, tandis que les laïcs doivent se contenter de l'arrière-plan. Tous ces personnages assistant au miracle constituent évidemment autant de modèles pour le spectateur extérieur, modèles auxquels il peut s'identifier. Par leur intermédiaire, il devient un témoin direct de la fameuse messe.

Les historiens d'art s'accordent pour considérer la tapisserie de Nuremberg comme une œuvre bruxelloise. C'est qu'au Palais Royal de Madrid, dans les collections du Patrimonio Nacional, se trouve une autre *Messe de saint Grégoire* en tapisserie, dont aussi bien la composition que les personnages sont, dans les grandes lignes, identiques³³. Cette seconde image porte, sur l'ourlet de l'aube papale, l'inscription *BRUXEL* en lettres rouges. À l'évidence, l'exemplaire de Nuremberg a dû être tissé dans la même ville.

Pas plus que la question de sa provenance, celle de sa datation ne pose de difficultés. Cas plutôt exceptionnel dans l'histoire de la tapisserie du XV^{ème} siècle, la *Messe de saint Grégoire* du Musée National Germanique porte une date. On

³¹ N° d'inv. Gew. 679; tapisserie; 296 x 240 cm. Voir, sur cette œuvre, Theodor HAMPE, *Über einen Holzschuher'schen Grabteppich vom Jahre 1495*, dans: *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum*, 1895, pp. 99-104; Kurt PILZ, *Nürnberg und die Niederlande*, dans: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 43, 1952, pp. 18-19; Liselotte MÖLLER, dans: *Bildteppiche aus sechs Jahrhunderten* (cat. d'exp.), Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, 1953, n° 12; Erik DUVERGER, *Le Moyen Âge: tapisserie et arts textiles*, dans: *L'art flamand des origines à nos jours*, Anvers, 1991, pp. 202-204.

³² Voir, sur cette œuvre, SIMON, *op.cit.*, pp. 57-62.

³³ Voir, sur cette œuvre, note 50.

aperçoit, dans l'angle inférieur droit, le millésime 1495. L'année surmonte un blason inscrit dans un quadrilobe. Il s'agit des armoiries parlantes d'une famille de Nuremberg, les Holzschuher (*d'or à un sabot ou pantoufle de forme antique de sable, fourré de gueules, la semelle d'argent, posé en fasce*). La tapisserie, qui, originellement, remplissait une fonction funéraire dans l'église Saint-Sébald de Nuremberg, est restée en possession de cette famille jusqu'en 1911, année où elle fut acquise par le musée.

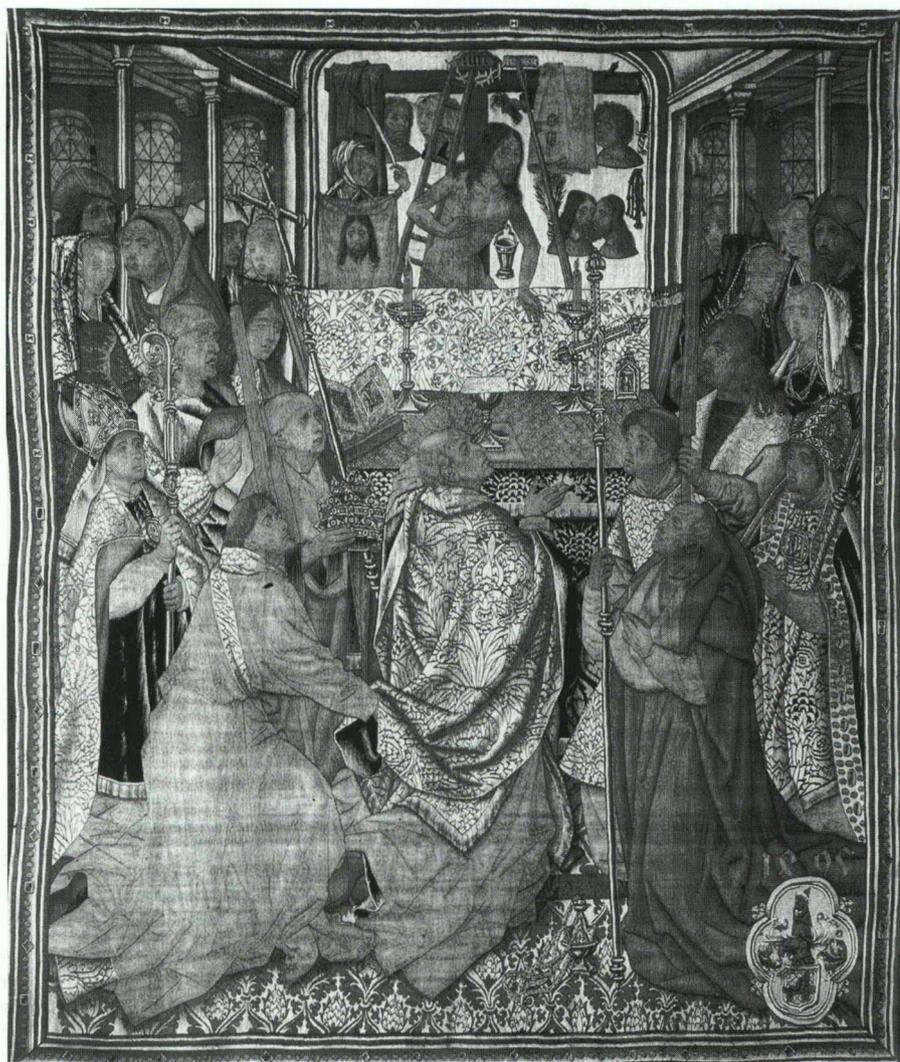


Fig. 11.
Atelier bruxellois: *Messe de saint Grégoire*, tapisserie; Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum (photo musée).

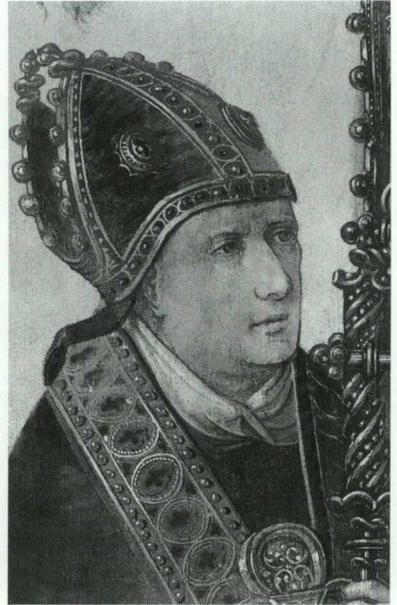


Fig. 12.
Colyn de Coter (et atelier): *Messe de saint Grégoire* (détails), huile sur bois; Bruxelles, Musée Royaux des Beaux-Arts (photo IRPA, Bruxelles).

Tout récemment, Catheline Périer-D'Ieteren et Cecilia Paredes ont suggéré d'attribuer le carton ayant servi à réaliser la *Messe de saint Grégoire* du Patrimoine National au peintre bruxellois Colyn de Coter, ou à son atelier. « [Dans cette tapisserie], notent-elles, on retrouve les types morphologiques des visages propres au maître, avec leurs grands yeux, leur nez lourd, leur menton proéminent et leur expression courroucée »³⁴. Vu les analogies étroites existant avec l'exemplaire de Nuremberg, on est tenté d'étendre à ce dernier le rapprochement stylistique opéré par les deux historiennes d'art. La composition de la *Messe de saint Grégoire* Holzschuher a pu être conçue soit par Colyn de Coter lui-même, soit par un peintre de son entourage. C'est ce que paraît confirmer une autre *Messe de saint Grégoire* attribuée à l'atelier de Colyn de Coter: celle qui se trouve au revers des volets du triptyque de la *Descente de Croix* de Bruxelles³⁵. L'évêque représenté à main gauche, derrière l'autel (fig. 12), rappelle par bien des éléments -physionomie, forme de la mitre et de la crosse, dessin des mains, etc...- son homologue figurant du même côté, sur la tapisserie Holzschuher (fig. 14).

³⁴ Catheline PÉRIER-D'ETEREN / Cecilia PAREDES, *Rapports entre tapisseries et retables bruxellois*, dans: *Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la Couronne d'Espagne* (cat.d'exp.), Bruxelles, Cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule, 2000, p. 121.

³⁵ Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^{ème} siècle*, Bruxelles, 1985, pp. 116-120.

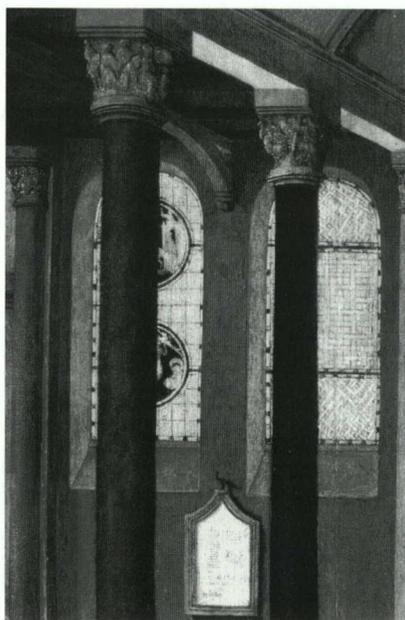


Fig. 13.
Maître de Flémalle (copie d'après le): *Messe de saint Grégoire* (détail), huile sur bois; Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (photo IRPA, Bruxelles).

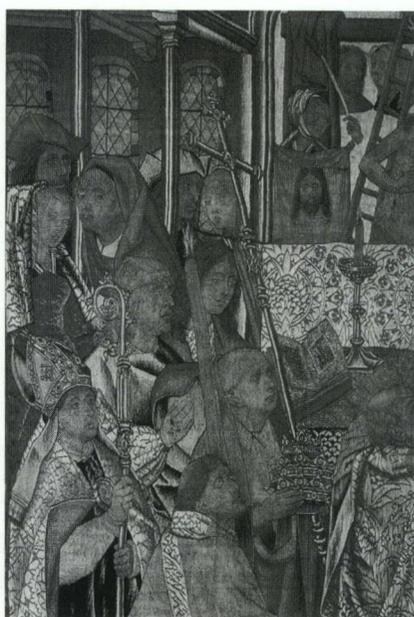


Fig. 14.
Atelier bruxellois: *Messe de saint Grégoire* (détail), tapisserie; Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum (photo musée).

On a souvent souligné l'intérêt que portait Colyn de Coter à l'art du Maître de Flémalle. Outre le fait qu'il a repris à ce dernier la composition de la *Trinité* du Louvre³⁶ et, peut-être aussi, celle du *Saint Luc peignant la Vierge* de Vieure³⁷, il s'est ingénié à créer, dans la dernière décennie du XV^{ème} siècle, un style néo-flémallien, qui conférait à son œuvre une aura archaïque³⁸. Dans ce contexte, on ne s'étonnera pas que la tapisserie Holzschuher puisse être rapprochée d'un modèle flémallien: la fameuse *Messe de saint Grégoire*. Ceci vaut en particulier pour le cadre architectural.

Dans la composition attribuée au Maître de Flémalle, le miracle est situé dans une chapelle couverte d'une voûte en berceau surbaissé. Cette chapelle est déli-

³⁶ Voir, sur les échos suscités par la *Trinité* flémallienne, KEMPERDICK, *op. cit.*, pp. 129-131.

³⁷ Voir, à ce sujet, notamment, Jean RIVIÈRE, *Réflexions sur les 'Saint Luc peignant la Vierge' flamands; de Campin à Van Heemskerck*, dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987, pp. 27-33; Felix THÜRLEMANN, *Das Lukas-Triptychon in Stolzenhain. Ein verlorenes Hauptwerk von Robert Campin in einer Kopie aus der Werkstatt Derick Baegerts*, dans: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55, 1992, pp. 529-532; Till H. BORCHERT, *Rogier's 'St. Luke': The Case for Corporate Identification*, dans: Carol J. PURTLE (éd.), *Rogier van der Weyden. St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context*, Turnhout, 1997, pp. 69-75.

³⁸ Voir, à ce sujet, PÉRIER-D'ETEREN, *op. cit.*, p. 131.

mitée, à l'arrière, par une niche à fond plat et, sur les côtés, par deux colonnades qui supportent une architrave. À gauche, on découvre, entre les colonnes, une sorte de bas-côté surmonté d'un plafond (fig. 13). Les solives se présentent sous la forme d'horizontales, tandis que la poutre dessine une oblique. Le 'bas-côté' est éclairé par des baies en plein cintre.

À peu de choses près, le même décor architectural peut être reconnu sur la tapisserie des Holzschuher (fig. 14). Seul le point de vue a changé: la perspective dissymétrique de la *Messe de saint Grégoire* flémallienne a été transformée en une image symétrique. Pour le reste, on retrouve, dans la tapisserie, la voûte en berceau surbaissé, la niche à fond plat, la double colonnade surmontée d'une architrave, le 'bas-côté' recouvert d'un plafond aux solives apparentes, la poutre dessinant une oblique. Comme sur le panneau de Bruxelles, les baies vitrées, terminées par un arc en plein cintre, sont interrompues par les colonnes graciles...

Si l'auteur du carton a, de toute évidence, emprunté le décor architectural de la scène à la *Messe de saint Grégoire* flémallienne, il semble aussi s'être inspiré de celle-ci pour certaines figures. C'est notamment le cas de celle du Rédempteur. Son corps incliné vers l'avant et la position de la main droite -la paume est levée- remettent en mémoire le Christ du tableau du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles.

Aux quatre personnages de la composition flémallienne -le Christ, le pape, le diacre et le cardinal-, l'auteur du carton a tenu à ajouter, on l'a vu, une multitude de figurants. Ceux-ci forment deux groupes symétriques compacts, agencés en pyramides. Tandis que les représentants du clergé apparaissent en pied, les laïcs, qui se trouvent derrière eux, sont réduits à de simples têtes, parfois même à un demi-visage. Catheline Périer et Cecilia Paredes ont mis en évidence l'usage de ces groupes symétriques pyramidants, aussi bien dans la peinture bruxelloise de la fin du XV^{ème} siècle que dans les retables sculptés contemporains³⁹. Le cartonnier de la tapisserie Holzschuher ne fait donc que reprendre une formule largement diffusée. Elle permettait de donner à peu de frais l'impression d'une masse humaine.

Certaines des modifications apportées au modèle flémallien sont liées à la nature particulière du médium de la lisse. Celui-ci conserve, à Bruxelles, à la fin du XV^{ème} siècle, une identité propre, en dépit de l'influence grandissante de la peinture. Une telle influence, qui s'explique notamment par l'obligation, depuis 1476, d'avoir recours, pour les figures des cartons, aux services de peintres dûment inscrits à la gilde⁴⁰, n'a pas entraîné pour autant la mise sous tutelle esthétique des lissiers bruxellois. Ainsi, on remarque que, dans la *Messe de saint Grégoire* Holzschuher, les colonnes, les architraves et même la voûte de la chapelle semblent faites de métal brillant, et non de pierre, comme sur le modèle flémallien. C'est là une licence typique de l'art de la tapisserie. Les lissiers bruxellois de la fin

³⁹ PÉRIER / PAREDES, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁰ Voir, à ce sujet, Jozef DUVERGER, *Brusselse patroonschilders uit de 14e en de 15e eeuw*, dans: *De bloeitijd van de Vlaamse tapijtkunst. Internationaal colloquium 23-25 mei 1961*, Bruxelles, 1969, pp. 210-213.

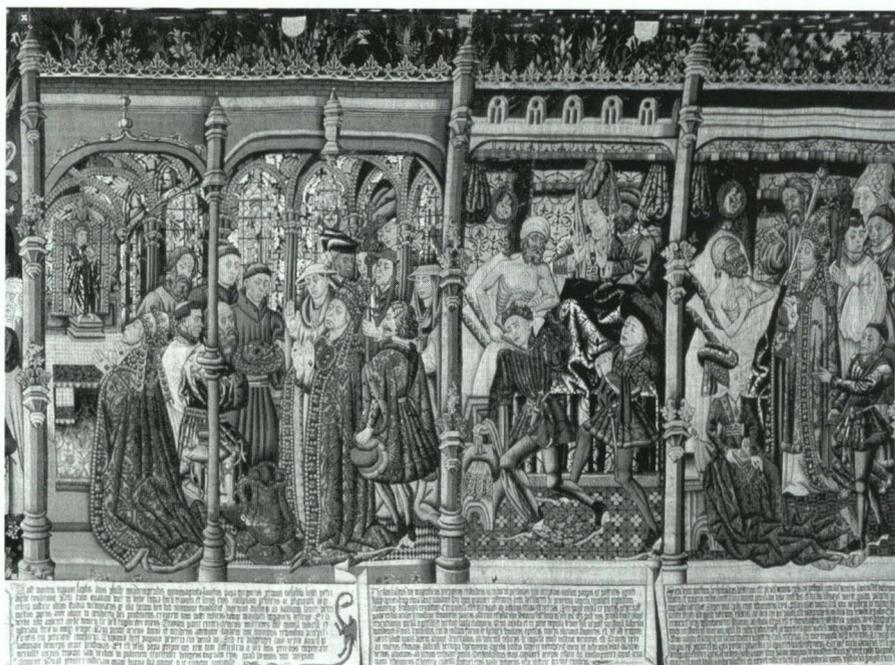


Fig. 15.
Atelier bruxellois: *Légende de Trajan et d'Herkenbald* (détail), tapisserie; Berne, Historisches Museum (photo musée).

du Moyen Âge valorisaient à ce point la représentation de matériaux précieux -or, laiton, cristal de roche, pierres, brocarts-, qu'il leur arrivait souvent de faire fi de l'exigence de conformité à la réalité contemporaine, une exigence que, pour leur part, les peintres avaient en général à cœur de respecter, en tout cas lorsqu'ils évoquaient le monde terrestre des temps chrétiens.

Par exemple, sur la tapisserie bruxelloise de Trajan et d'Herkenbald conservée à Berne⁴¹ (fig. 15), les chapiteaux et les arcs de la chapelle dans laquelle prie le pape Grégoire sont ornés de pierres précieuses. C'est en vain qu'on chercherait un tel détail dans la peinture des 'Primitifs flamands', ou dans l'architecture brabançonne contemporaine. De même, dans une copie en tapisserie du *Saint Luc peignant la Vierge* de Rogier de le Pasture, appartenant au Louvre⁴² (fig. 16),

⁴¹ Guy DELMARCEL, *Het Vlaamse wandtapijt van de 15de tot de 18de eeuw*, Tiel, 1999, pp. 37, 42-43; Anna RAPP BURI / Monica STUCKY-SCHÜRER, *Burgundische Tapisserien*, Munich, 2001, pp. 41-70.

⁴² DELMARCEL, *op. cit.*, pp. 48, 52.

les murs de l'atelier ne sont pas en pierre grise, comme dans le tableau qui sert de modèle. Ils sont recouverts de marbre polychrome...

Quand on compare la *Messe de saint Grégoire* Holzschuher au modèle flémallien, on constate que l'auteur du carton a recouvert d'un tapis le pavement de la chapelle et le degré de l'autel. En outre, il a substitué un écran de brocart semé de motifs végétaux à la prédelle comportant les effigies du Christ et des douze apôtres. Si l'on peut déceler, dans ce cas, une intention signifiante - l'un des motifs du brocart fait songer à une auréole, émanant du calice du miracle⁴³ -, de manière générale, l'auteur du carton paraît surtout avoir cherché à accentuer les potentialités décoratives de l'image. En effet, il a multiplié les surfaces planes ornementées, qui tendent à se confondre avec la surface de la tapisserie.

Un tel goût décoratif s'observe aussi dans la peinture bruxelloise de la fin du XV^{ème} siècle, comme le montre, notamment, la confrontation des deux *Messe de saint Grégoire* du Maître de la Légende de sainte Catherine avec leur modèle flémallien. Néanmoins, à cette époque, les effets ornementaux s'affirment avec encore plus de franchise en tapisserie. C'est que, depuis les Van Eyck, la grande majorité des peintres des anciens Pays-Bas se sentent obligés de soumettre aux lois de la perspective toute surface recouverte d'un tapis ou d'un pavement. Ils subordonnent nettement les suggestions décoratives au parti d'illusionnisme spatial. En revanche, jusqu'au début du XVI^{ème} siècle, les maîtres lissiers ne semblent éprouver aucune gêne à rabattre dans le plan textiles et carrelages. L'image comportant la représentation de surfaces ornementées devient ainsi elle-même 'ornementée'. En témoignent non seulement la *Messe de saint Grégoire* Holzschuher -le sol de la chapelle semble occuper le même plan vertical que l'antependium de l'autel-, mais aussi, par exemple, deux pièces de la tenture bruxelloise de David et Bethsabée, appartenant au Patrimoine National⁴⁴. De même, dans la tapisserie de Trajan et d'Herkenbald (fig. 15), les pavements colorés sont systématiquement redressés.

C'est le même souci décoratif qui a conduit l'auteur du carton de la tapisserie de Nuremberg à donner aux personnages de l'arrière-plan des têtes aussi grandes qu'à ceux du premier plan, à représenter de manière symétrique la chapelle de la *Messe de saint Grégoire* flémallienne, à amincir les colonnes et à en dissimuler la partie inférieure. La suggestion d'un volume spatial se trouve ainsi en grande partie neutralisée. On remarquera que la composition qui sert de modèle n'a pas été traitée comme une simple représentation bidimensionnelle -une réalité de second degré-, mais bien comme un fragment de réalité 'primaire'. À la différence du peintre du panneau de Coblenche, qui a quelque peu modifié les contours du Christ flémallien, mais n'a nullement 'tourné' autour de lui, pour nous le présenter selon un autre angle de vue, l'auteur du carton de la tapisserie de Nuremberg a vu en esprit l'édifice à colonnes de la *Messe de saint Grégoire* attri-

⁴³ Voir, sur l'auréole 'cachée' dans la peinture des écoles du Nord à la fin du Moyen Âge, Didier MARTENS, *Lecture d'un 'Andachtsbild' colonais de la fin du XV^{ème} siècle*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 12, 1990, pp. 59-62.

⁴⁴ Cecilia PAREDES, dans: *Âge d'or bruxellois, op. cit.*, n^{os} 8, 9.

buée au Maître de Flémalle. Il semble s'être promené dans cette fiction architecturale d'inspiration romano-gothique, sortie de l'imagination d'un peintre - je ne connais pas une seule église avec un bas-côté divisé par des marches parallèles à l'axe de la nef! De cette construction improbable, qui ne pouvait exister qu'en peinture, le cartonnier nous dévoile pourtant une partie invisible sur le modèle flémalien, cachée par la colonnade de droite: le bas-côté sud de la chapelle.

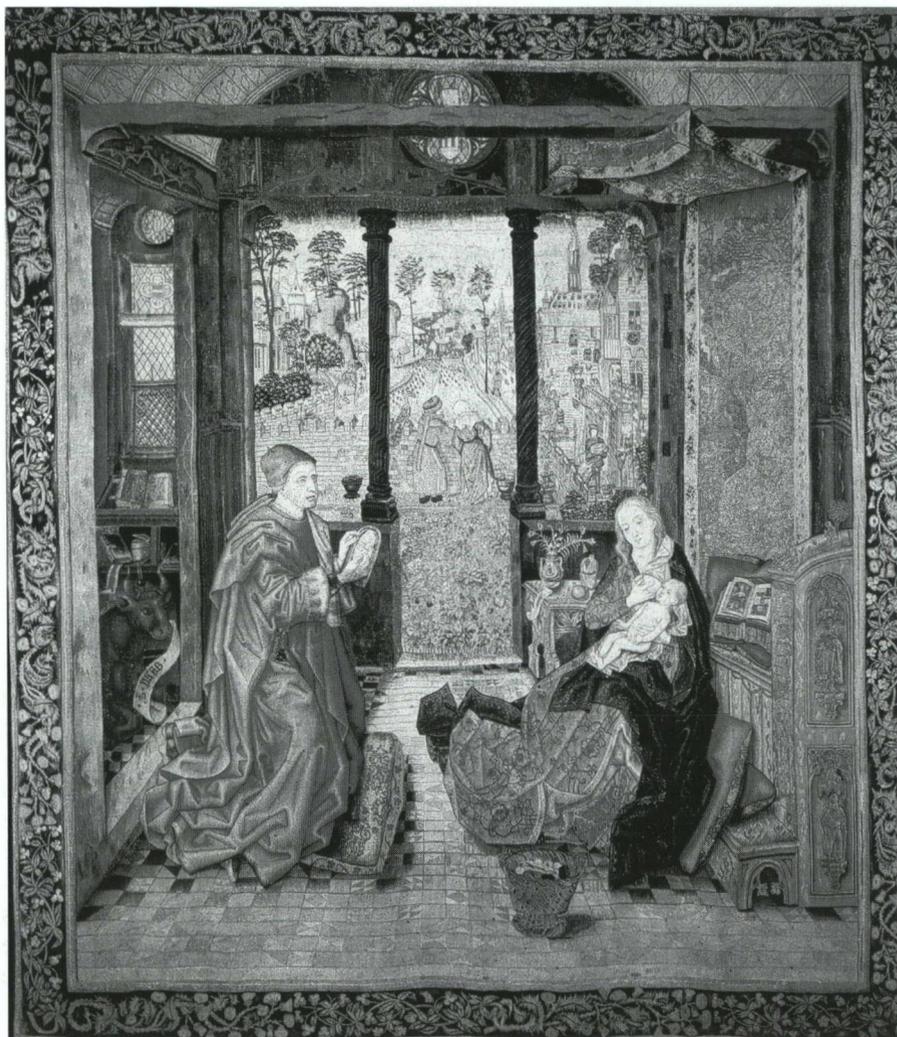


Fig. 16.
Atelier bruxellois: *Saint Luc peignant la Vierge*, tapisserie; Paris, Musée du Louvre (photo Réunion des Musées Nationaux).

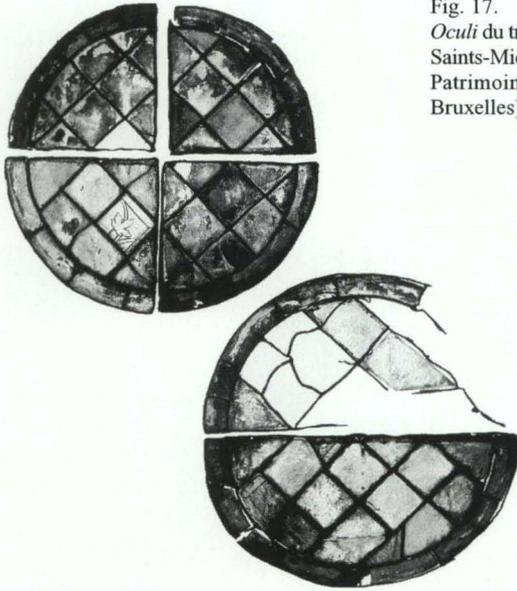


Fig. 17.
Oculi du triforium du choeur; Bruxelles, cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule; déposés à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles (photo IRPA, Bruxelles).

Le peintre paraît donc avoir visité l'édifice peint... On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, qu'il ait pu l'enrichir de détails qui semblent avoir été observés sur le vif. Il était hors de question de reproduire, dans le médium de la lisse, le décor complexe des verrières de la *Messe de saint Grégoire* flémallienne et, en particulier, les deux rondels de la baie située à main gauche. Les vitraux du modèle ont donc dû être simplifiés. Ils n'ont conservé que les rectangles rouges et blancs de la bordure, les panneaux décoratifs ayant cédé la place à de simples losanges de verre incolore, mis sous plomb. On remarquera toutefois, dans les fenêtres de la tapisserie Holzschuher (fig. 14), la présence d'un certain nombre de losanges de couleur bleue. L'auteur du carton a désiré évoquer par ces 'intrus' une situation familière au spectateur de la fin du Moyen Âge, mais que les peintres ne nous montrent qu'exceptionnellement -et que les restaurations modernes, dans bien des cas, ont fait disparaître: avant le XIX^{ème} siècle, les vitraux anciens étaient souvent défigurés par des réparations. Celles-ci n'avaient pas toujours été effectuées, loin s'en faut, en respectant les couleurs d'origine. Les *oculi* du triforium du chœur de la collégiale des Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, qui remontent au XIII^{ème} siècle, montrent bien dans quel état pouvaient se présenter des vitraux anciens sans décor figuré à Bruxelles, vers 1495⁴⁵ (fig. 17). Ils ont, en effet, disparu sous les nouveaux combles du déambulatoire vers 1517-1523 et ne seront redécouverts qu'au XIX^{ème} siècle. À l'instar des vitraux de la chapelle de la tapisserie, ils sont composés de losanges de différentes tonalités, indice, comme l'écrit Yvette Vanden Bemden, « des interventions et des réparations successives »...

⁴⁵ Yvette VANDEN BEMDEN, *Les vitraux des origines au XIX^{ème} siècle*, dans: *La cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule*, Bruxelles, 2000, pp. 161-163.

Fig. 18.
Martin Tyroff:
Messe de saint
Grégoire, gravure
sur cuivre.



TAPES

QVEM HOLZSCHVHERORVM MAIORES OPTIMI A. CDCCCCLXXXV
PER NICOLAVM SELBICERVM IN BELGIO CONFICIENDVM SVISQVE IMAGINIBVS CONDE-
CORANDVM CVRARVNT. VT INSERVIRET SACRIS. QVIBVS INPRIMIS FRIDERICI
HOLZSCHVHERI SVORVMQVE MEMORIA IN AEDE SEBALDINA A DIE
MARTIS FINITO AD MERCVRII VSQVE PIE COLEBATVR.

Au XVIII^{ème} siècle, la tapisserie a été reproduite au burin par Martin Tyroff, « Graveur en taille douce et Marchand en Estampes à Nurem(erg) »⁴⁶. La gravure se trouve dans une chronique de la famille Holzschuher publiée en 1755, dans la cité franconienne, par le généalogiste Johann Christoph Gatterer⁴⁷ (fig. 18). On peut voir, dans cette image, un lointain avatar du modèle flémallien.

⁴⁶ Voir, sur Martin Tyroff (Augsbourg, 1704-?), Fritz Tr. SCHULZ, dans: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXIII, Leipzig, 1939, pp. 514-515.

⁴⁷ Gravure sur cuivre; 47,5 x 33,5 (en haut)/ 31,3 cm (en bas) - la seule image: 34 x 29 cm; signée en bas à gauche *Martin Tyroff sculp.*; insérée dans: Johann Christopher GATTERER, *Historia genealogica dominorum Holzschuherorum* [...], Nuremberg, 1755, pl. 5.

Le goût de l'époque de Martin Tyroff transparait non seulement dans les physionomies charnues et les expressions pathétiques, mais aussi dans l'anatomie musclée du Christ, où l'on sent l'exemple antique -le contraste est grand avec le type ascétique prisé au XV^{ème} siècle. De même, les plis cassés chers aux 'Primitifs' des écoles du Nord ont été assouplis. Martin Tyroff a également augmenté la profondeur de la chapelle: il a diminué les dimensions des têtes de l'arrière-plan et a allongé, en les abaissant, les fuyantes des architraves. À l'évidence, il ne goûtait pas outre mesure la manière dont l'auteur du carton de la tapisserie Holzschuher a 'compressé' l'espace de la *Messe de saint Grégoire flémallienne*. Sans connaître celle-ci, il renoue, paradoxalement, avec sa profondeur plus accusée...

Même s'il n'a pu s'empêcher de le mettre au goût du jour, peut-être inconsciemment, le graveur a eu à cœur de reproduire son modèle avec soin. Il a porté une attention particulière aux plus infimes détails. Il a recopié, par exemple, les losanges rapportés des verrières et les différents brocards. De même, on constate qu'il n'a pas modifié le dessin du tapis dissimulant le sol et le degré de l'autel. Il n'a pourtant pas dû manquer de voir, dans le rabattement vertical des motifs du tissu, une grossière erreur de dessin. Apparemment, il lui importait de livrer un document authentique. Gatterer, il est vrai, reconnaissait dans les laïcs représentés sur la tapisserie des portraits des Holzschuher⁴⁸.

Il est difficile de déterminer l'origine de cette tradition, dont on retrouve encore l'écho chez Theodor Hampe, en 1895, et chez Kurt Pilz, en 1952⁴⁹. La thèse du portrait de famille a pu être inspirée non seulement par le goût, propre au XV^{ème} siècle, pour l'insertion de physionomies individualisées dans les compositions religieuses -un goût pour le moins étranger à la sensibilité du Siècle des Lumières-, mais aussi par les ressemblances qui s'observent entre certaines têtes, leur donnant un air de parenté factice. Comme souvent dans les cartons de tapisserie, les mêmes visages ont été utilisés plusieurs fois, dans différentes orientations, et en ne modifiant que quelques détails. C'est ainsi que l'on retrouve une physionomie identique, caractérisée par un menton en galoche et un nez aquilin, des deux côtés de l'autel. Et que le même personnage à la tête recouverte d'un manteau rouge apparaît en deux endroits...

⁴⁸ Au-dessous de la gravure de Tyroff, on lit la légende suivante (en latin): « *Tapissierie que les meilleurs des ancêtres Holzschuher firent réaliser en 1495, en Belgique, par Nicolas Selbicer et orner de leurs effigies, pour servir aux cérémonies par lesquelles on honorait en particulier la mémoire de Friedrich Holzschuher et des siens en l'église Saint-Sébalde, pieusement et perpétuellement, du mardi au mercredi* ». Voir aussi le texte accompagnant la gravure. Selon HAMPE (*op. cit.*, p. 103), ce Nicolas Selbicer est vraisemblablement un bourgeois de Nuremberg du nom de Nikolaus Schlewitzer, et non pas le maître lissier qui réalisa la tapisserie.

⁴⁹ HAMPE, *op. cit.*, pp. 100-101; PILZ, *op. cit.*, p. 18.

La 'Messe de saint Grégoire' du Palais Royal de Madrid

L'immense *Messe de saint Grégoire* en tapisserie conservée au Palais Royal de Madrid a déjà été mentionnée⁵⁰ (fig. 19). De format horizontal, cette pièce, qui fut tissée à Bruxelles, comme l'indique une inscription apposée sur l'aube du pape, mesure plus de trois mètres de haut sur quatre de large. Elle a été décrite par le menu dans un document rédigé peu après la mort d'Isabelle la Catholique, survenue le 26 novembre 1504. Par ce document, Ferdinand d'Aragon ordonne que soient restituées à leur fille Jeanne, plutôt que d'être mises à l'encan, quatre tapisseries dont elle avait fait cadeau à sa mère. L'une d'elles est « *un tissu d'or et de soie avec la Légende de saint Grégoire, sur lequel se trouve du côté droit, tout en haut, un Calvaire avec le Christ crucifié, et la Vierge Marie et saint Jean sur les côtés. Au-dessous, [on voit] comment le Christ porte la croix sur les épaules. À main gauche, en haut, [on voit] comment le Christ est en train de prier au Jardin des Oliviers, et en bas, comment ils le capturèrent, tenant l'oreille du Juif en main pour la lui remettre. Et en bas, [on voit], du côté gauche, le prophète David avec un rouleau en main, qui dit 'Panem Angelorum manducavit homo' et, du côté droit, saint Augustin avec un rouleau, qui dit 'Sacramentum est invisibilis gracie visibilis forma' [...]* »⁵¹.

La relation qui unit la pièce à la tapisserie Holzschuher a été remarquée dès les années 1920. Depuis lors, la question de savoir dans quel sens il convient d'interpréter cette relation divise les historiens d'art. Certains ont considéré l'exemplaire de Nuremberg comme une 'réduction' de celui de Madrid⁵², d'autres, au

⁵⁰ N° d'inv. A.216-5922; tapisserie; 336 x 404 cm. Voir, sur cette œuvre, Roger-A.D'HULST, *Tapisseries flamandes du XIV^{ème} au XVIII^{ème} siècle*, Bruxelles, 1960, n° 14; Chanoine Jan-Karel STEPPE, *Inscriptions décoratives contenant des signatures et des mentions du lieu d'origine sur les tapisseries bruxelloises de la fin du XV^{ème} et du début du XVI^{ème} siècle*, dans: *Tapisseries bruxelloises de la Pré-Renaissance* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1976, pp. 206-207; Paulina JUNQUERA DE VEGA / Concepción HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio nacional, I: Siglo XVI*, Madrid, 1986, p. 32; Concepción HERRERO CARRETERO, dans: *Charles Quint. Tapisseries et armures des Collections Royales d'Espagne* (cat.d'exp.), Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1994, pp.58-60, 211; DELMARCEL, *op.cit.*, p.52; Cecilia PAREDES, dans: *Âge d'or bruxellois, op. cit.*, n° 2.

⁵¹ Voir SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, n° T322 (je me suis permis quelques corrections): « *Un paño de oro y seda de la Ystoria de San Gregorio, que tiene a la parte derecha en lo más alto un crucifixo con Nuestro Señor puesto en la Cruz, e Nuestra Señora [plutôt que Nuestro Señor] e Sant Juan a los lados, e debaxo como lleva Nuestro Señor la cruz acuestas, y en la parte esquierda en lo alto cómo está Nuestro Señor orando en el huerto, e debaxo como le prendieron [il n'y a aucune raison de suppléer San Pedro à cet endroit], con la oreja del judío en la mano por ponergela y en lo baxo a la parte esquierda Davit profeta con un rótulo en la mano que dize 'panem angelorum manducavid homo' y en la parte derecha Santa Augustín con un rotulo que dize 'sacramentum est invisibilis gracie visibilis forma' [les deux citations sont directement retranscrites de la tapisserie] [...]* ».

⁵² Hermann SCHMITZ, *Bildteppiche. Geschichte der Gobelwirkerei*, Berlin, 1921, p. 206; Heinrich GÖBEL, *Wandteppiche. I. Teil: Die Niederlande*, Leipzig, 1923, p. 409; Betty KURTH, *Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern (= Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes, 7)*, Munich, 1923, pp. XVI-XVII; PILZ, *op.cit.*, p.19; MÖLLER, *op. cit.*, p. 24.

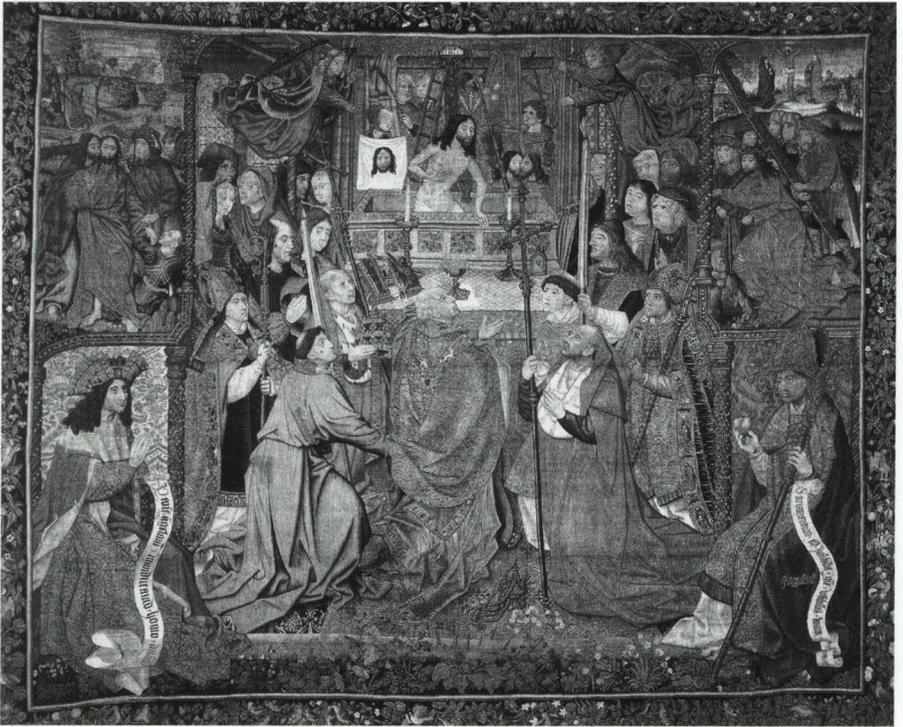


Fig. 19.
Atelier bruxellois: *Messe de saint Grégoire*, tapisserie; Madrid, Palacio Real (photo IRPA, Bruxelles).

contraire, ont vu dans ce dernier l'‘amplification’ du premier⁵³. La référence au modèle flémallien, présente dans les deux tapisseries, permet, me semble-t-il, de clarifier le débat. Si, dans la version commandée par les Holzschuher, on identifie aisément la chapelle de la *Messe de saint Grégoire* attribuée au Maître de Flémalle, dans son pendant madrilène, l'édifice est devenu quasi méconnaissable. Dans ces conditions, il faut admettre que l'exemplaire de Nuremberg ne peut dériver du carton qui a servi à réaliser celui de Madrid. À moins de postuler un surprenant retour à la source flémallienne, de la part de l'artiste qui a conçu la tapisserie Holzschuher...

Tout indique, au contraire, que c'est précisément le carton de la tapisserie Holzschuher qui a été utilisé une seconde fois pour la pièce de Madrid. L'hypothèse a été avancée par Roger D'Hulst, en 1960. Elle s'appuie sur une curieuse dissymétrie dans le cloisonnement architectural de la composition. Alors que la balus-

⁵³ D'HULST, *op. cit.*, pp. 118-120; STEPPE, *op. cit.*, p. 206; HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, p. 58; PAREDES, *op. cit.*, p. 16.

trade devant laquelle est assis David se termine par une courbe, celle qui correspond au saint Augustin est parfaitement rectiligne. « *Cette anomalie laisserait présumer que [la] tapisserie n'a pas été entièrement tissée d'après un carton original, mais bien d'après un modèle déjà existant, qui fut adapté et complété à l'aide de cartons fragmentaires* »⁵⁴. Ce modèle préexistant aurait été le carton de la tapisserie Holzschuher. À Bruxelles, à la fin du XV^{ème} siècle, semblable réemploi n'était sans doute pas exceptionnel. Ne permettait-il pas d'économiser les services d'un peintre dûment inscrit à la gilde?

Si la *Messe de saint Grégoire* Holzschuher a été réalisée à la demande d'un client allemand, celle du Palais Royal de Madrid a dû être commandée personnellement par Jeanne la Folle. On imagine difficilement, en tout cas, qu'une telle pièce ait pu être tissée à l'initiative d'un marchand ou d'un maître-lissier entreprenant, pour ensuite être proposée sur le marché libre⁵⁵. Le caractère exceptionnel de son programme iconographique -je ne connais pas un seul autre exemple d'une *Messe de saint Grégoire* associée à un cycle de la Passion et aux figures de David et d'Augustin- trahit l'œuvre de commande. Les différences entre la tapisserie Holzschuher et celle du Palais Royal de Madrid reflètent sans doute, avant tout, l'écart social entre leurs commanditaires respectifs. Alors que la première se devait de visualiser, en l'église Saint-Sébalde de Nuremberg, le rang d'une importante famille du patriciat local, il fallait que la seconde soit digne d'une fille des Rois Catholiques.

Quand il est difficile de faire mieux, on fait davantage. L'adage paraît s'appliquer parfaitement à la tapisserie de Madrid. Au départ du carton qui avait servi à réaliser la *Messe de saint Grégoire* patricienne des Holzschuher, composition à la fois ample et riche, on a visiblement cherché à réaliser une image plus ample et plus riche encore, de caractère royal. Les effets ornementaux ont été renforcés, les dimensions augmentées, surtout en largeur, les détails multipliés. On a accru la 'richesse représentée' et étoffé le programme iconographique.

La palette a été élargie. La scène du miracle est maintenant dominée par un chiasme chromatique, qui structure l'ensemble: au diacre portant une curieuse aube de couleur verte, dans l'angle inférieur gauche de l'image, répond, en haut à droite, un ange, lui aussi revêtu de vert; au cardinal représenté en bas à droite, vêtu de rouge et de bleu, fait pendant un autre ange qui arbore les mêmes couleurs, dans l'angle supérieur gauche.

La chapelle papale a été embellie. Certes, ses fenêtres sont toujours cintrées et comportent une bordure scandée par des rectangles blancs et rouges. Mais elles

⁵⁴ D'HULST, *op. cit.*, p. 118. On notera que, selon Catheline PÉRIER-D'ETEREN et Cecilia PAREDES (*op. cit.*, p. 128), « dans la tapisserie de la 'Messe de saint Grégoire', le style des tableaux secondaires illustrant des scènes de la Passion relève d'une main étrangère à celle de la composition principale ».

⁵⁵ Voir, sur l'opposition entre œuvre de commande et œuvre réalisée pour le marché dans les anciens Pays-Bas à la fin du Moyen Âge, Lynn F. JACOBS, *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge (...), 1998, pp. 192-208.

ont été pourvues de remplages flamboyants, qui font vibrer les surfaces vitrées (fig. 20). Les détails 'faisant vrai' n'ont pas été oubliés. La mise sous plomb des losanges de verre présente, en certains endroits, des irrégularités, suggérant quelque réparation effectuée à la hâte. Et, dans les bordures, on reconnaît des rectangles bleus, intrus.

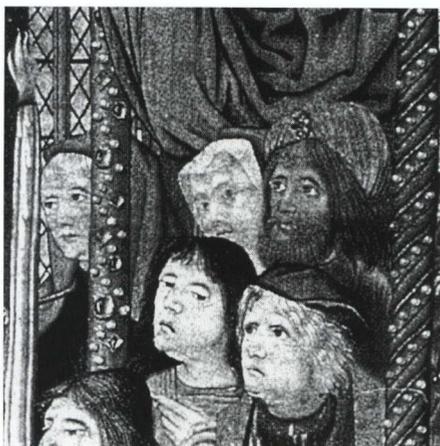
Dans la zone de l'autel aussi, on a apparemment voulu dépasser le carton préexistant, tant en matière de richesse représentée que de complexité optique. L'une des colonnes du fond est ornée de cannelures en vrille, l'autre est incrustée de pierreries. Un tissu en brocart d'or parsemé de motifs végétaux recouvre le retable. Par-dessus le tapis posé devant l'autel s'en trouve un second, au dessin plus compliqué, qui met en valeur la figure du pape. Enfin, au drap de brocart qui, dans la tapisserie de Nuremberg, dissimule la moitié inférieure du corps du Christ, on a substitué un étonnant sarcophage-prédelle en marbre rose, dont la bordure est couverte de pierreries et le front décoré de panneaux floraux.

Les personnages représentés dans la *Messe de saint Grégoire* Holzschuher se retrouvent à peu près tous dans son pendant madrilène. Il faut toutefois signaler,



Fig. 20.
Atelier bruxellois: *Messe de saint Grégoire* (détail) tapisserie; Madrid, Palacio Real (photo IRPA, Bruxelles).

Fig. 21.
Atelier bruxellois: *Messe de saint Grégoire*
(détail), tapisserie; Madrid, Palacio Real
(photo IRPA, Bruxelles).



du côté droit, dans la foule des curieux, trois nouveaux venus (fig. 21). Ils semblent s'être substitués aux deux femmes en conciliabule et au personnage barbu portant un chapeau rouge de la tapisserie de Nuremberg. L'un de ces trois nouveaux venus pourrait trouver son origine dans un souhait du commanditaire. On remarque, en effet, qu'il arbore un turban d'Oriental et que son teint est exceptionnellement foncé. À l'évidence, il s'agit d'un maure. Si sa présence surprend dans une *Messe de saint Grégoire*, et semble, de prime abord, constituer une anomalie iconographique, le motif a toutefois pu être apprécié dans l'entourage des Rois Catholiques. Faut-il rappeler ici que Ferdinand et Isabelle firent de la conversion des populations non chrétiennes établies dans la Péninsule un axe déterminant de leur politique⁵⁶? Celle-ci se concrétisa, en 1492, tout à la fois par l'expulsion des Juifs qui refusaient d'embrasser la foi chrétienne et par la prise de Grenade, qui entraîna la chute du dernier roi maure d'Espagne. En 1502, les Musulmans dépendant de la Couronne de Castille furent à leur tour placés devant le choix entre l'exil et la conversion. Dans ce contexte, l'image d'un infidèle assistant à la messe devait 'faire sens'. Ne suggère-t-elle pas la possibilité de conversions? Aux infidèles en turban représentés, selon l'usage iconographique de la fin du Moyen Âge, parmi les bourreaux du Christ, dans le *Baiser de Judas* et le *Portement de croix*, répondrait ainsi, dans la partie centrale de la tapisserie, en signe d'espoir, un *converso* aux yeux levés, contemplant dévotement le Christ qui s'extrait du tombeau...

De façon générale, on constate que l'adaptation du modèle pictural flémalien à la spécificité esthétique du médium de la lisse a été poussée plus loin que dans la version Holzschuher. Elle se traduit non seulement par la multiplication des surfaces ornées et des matières précieuses représentées, mais aussi par une

⁵⁶ Voir, à ce sujet, Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Los Reyes Católicos. La expansión de la Fe*, Madrid, 1990.

majeure contraction de l'espace. Il ne reste quasi plus rien, dans la *Messe de saint Grégoire* madrilène, de la profondeur suggestive du modèle attribué au Maître de Flémalle, ni même de celle, pourtant déjà réduite, de la tapisserie Holzschuher. Les indices optiques qui permettent au spectateur de construire un volume spatial ont été systématiquement éliminés. L'effet perspectif de la double colonnade est presque complètement anéanti par l'élargissement démesuré de la travée du premier plan. De même, la paire d'angelots en gravitation dissimule aux regards la liaison entre l'architrave et les deux colonnes du fond, rendant impossible toute appréhension précise de l'espace architectural.

Cette insistance, dans la tapisserie de Madrid, sur ce qui faisait la spécificité de l'art textile trouve sans doute son origine dans les conditions mêmes qui ont présidé à l'élaboration de la pièce. Selon toute vraisemblance, l'auteur du carton de la tapisserie Holzschuher a eu sous les yeux l'une ou l'autre copie peinte de la *Messe de saint Grégoire* flémallienne. Il en connaît manifestement les couleurs originales, à en juger par les bordures des verrières. La *Messe de saint Grégoire* de Nuremberg repose donc sur une expérience directe de la peinture des grands 'Primitifs flamands', expérience que le cartonnier a transmise au lissier. Par contre, si l'on suit l'hypothèse de Roger D'Hulst, pour qui le carton de la tapisserie de Madrid a été élaboré à partir de cartons préexistants, celle-ci a été conçue par le seul maître-lissier. En l'absence du peintre et sans aucun contact direct avec l'art des 'Primitifs flamands', il a dû se sentir d'autant plus libre de déployer toute la gamme d'effets propre à la tapisserie de son temps.

Lorsque l'on examine le résultat, la *Messe de saint Grégoire* du Maître de Flémalle paraît bien lointaine et il est peu probable que l'on aurait jamais songé à voir dans cette composition une source de la tapisserie madrilène, si la version de Nuremberg ne nous avait pas été conservée. C'est elle, en vérité, qui permet d'établir une relation entre le modèle flémallien et la *Messe de saint Grégoire* du Patrimonio Nacional. Les quelques motifs communs aux deux images, notamment le plafond des collatéraux, n'y auraient pas suffi.

La 'Messe de saint Grégoire' de Doña María de Portugal

Outre la *Messe de saint Grégoire* en tapisserie conservée aujourd'hui au Palais Royal de Madrid, Isabelle la Catholique en possédait une autre, qu'elle légua à sa fille Doña María, la seconde épouse du roi Manuel Ier de Portugal. Vers 1505, la pièce fut décrite *in extenso* par le scrupuleux *camarero* de la Reine Sancho de Paredes: « un luxueux tissu de dévotion, en or, soie et laine, qui représente, en haut, le Christ avec ses blessures, l'échelle et la lance, ainsi que tous les mystères de la Passion. Au-dessous, [on voit] saint Grégoire en habit, disant la messe; du côté droit, derrière lui, un diacre avec une aube verte qui relève de la main la chasuble de saint Grégoire. Devant lui se trouve un cardinal qui tient en main la mitre de saint Grégoire et, de l'autre côté, à main gauche, [il y a] un cardinal avec un autre diacre avec une croix en main, et, derrière lui, un évêque

et deux pages. *Tout autour, [il y a] une bordure de verdure, avec des fleurs jaunes et bigarrées, et de nombreux oiseaux [...]»*⁵⁷. La pièce aurait été achetée au marchand flamand Matis de Guirla, à Medina del Campo, en 1504.

La description rappelle de manière tellement précise la *Messe de saint Grégoire* du Palais Royal de Madrid, qu'on a parfois cru qu'elle s'y rapportait⁵⁸. En réalité, il s'agit bien d'une autre pièce, de format plus petit (20 aunes, au lieu de 31,5). Elle semble avoir disparu, à l'heure actuelle. Visiblement, elle ne comportait ni les figures de David et de saint Augustin, ni de scènes de la Passion, et on n'y voyait sans doute pas non plus la foule des laïcs envahissant le sanctuaire. Les couleurs devaient être fort semblables à celles de la tapisserie du Patrimonio Nacional: en tout cas, on retrouve, dans la description, l'aube verte du diacre qui relève la chasuble du pape. Ce choix chromatique, pour le moins singulier, a frappé Sancho de Paredes.

On pourrait être tenté de croire que la *Messe de saint Grégoire* léguée à Doña María reproduisait en sens inverse la composition des tapisseries de Nuremberg et de Madrid. En effet, Sancho de Paredes situe le diacre à l'aube verte du côté droit et le cardinal crucifère à gauche. La prise en considération d'autres descriptions dues au même auteur permet cependant de conclure que celui-ci utilise les termes de gauche et de droite au sens héraldique de dextre et de senestre⁵⁹, comme c'est fréquemment le cas jusqu'au XVIII^{ème} siècle⁶⁰. La tapisserie de Doña María devait donc représenter le miracle dans le même sens que celle qui fut restituée à Jeanne la Folle.

Sancho de Paredes ne fournit aucune information sur le décor architectural. On peut cependant formuler une hypothèse. Si, comme tout le laisse supposer, le carton qui servit à réaliser les exemplaires de Nuremberg et de Madrid a égale-

⁵⁷ Voir SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, n° T126: « un paño rico de devoçion de oro e Seda e lana que tiene en lo alto nuestro Señor con las plagas y la escalera y la lança con todos los misterios de la pasion e debaxo del San Gregorio vestido diziendo Misa e a la parte derecha detras del un diacon con un alva verde que alça la casulla de San gregorio con la mano e delante del esta un cardenal que tiene la mitra de San gregorio en la mano e de la otra parte a la mano yzquierda un Cardenal con otro diacono con una cruz en la mano e detras del un obispo e dos pajes e al derredor de todo el una orla de verdura de flores amarillas e coloradas de muchas colores e muchas aves [...] ».

⁵⁸ Voir notamment GÖBEL, *op. cit.*, p. 152; Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, p. 140; HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, p. 58; DELMARCEL, *op. cit.*, p. 52. En revanche, les deux tapisseries sont bien différenciées par D'HULST (*op. cit.*, p. 120) et STEPPE (*op. cit.*, pp. 206-207). Dès 1919, ELÍAS TORMO Y MONZÓ et Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN avaient postulé « l'existence de deux Messes de saint Grégoire dans les anciennes collections royales » (*Los tapices de la Casa del Rey N.S. Notas para el catálogo y para la historia de la colección y de la fabrica*, Madrid, 1919, p. 13).

⁵⁹ Voir notamment SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, nos T138, T141. Eu égard au fait que, traditionnellement, dans l'art occidental, le récit procède de la gauche vers la droite, en particulier dans les cycles narratifs, droite et gauche doivent certainement être prises, dans ces deux descriptions, au sens de dextre et senestre, à moins de supposer des images tout à fait atypiques.

⁶⁰ Voir, à ce sujet, Didier MARTENS, *Autour des retables du jubé de l'église des Chartreux de Cologne. Lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du Moyen Âge*, dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 1996, pp. 73-76.

ment été utilisé pour la tapisserie de Doña María, elle devait comporter une chapelle inspirée par celle de la *Messe de saint Grégoire* flémallienne. L'emprunt, en tout cas, paraît suffisamment probable pour inclure, au moins à titre hypothétique, la *Messe de saint Grégoire* en tapisserie de Doña María de Portugal dans la descendance de ce modèle.

*
* *
*

Le présent article fait ressortir l'intérêt que l'on portait à la *Messe de saint Grégoire* flémallienne dans l'atelier du Maître de la Légende de sainte Catherine et, sans doute aussi, dans celui de Colyn de Coter. Cette composition, attribuée à un grand 'Primitif flamand', relevant de la génération des 'fondateurs' -pour reprendre l'expression de Panofsky- eut, sans conteste, un impact sur les artistes bruxellois de la fin du XV^{ème} et du début du XVI^{ème} siècle. Ceux-ci s'en sont à plusieurs reprises inspirés et lui ont emprunté aussi bien des personnages que des détails architecturaux. Traditionnellement, les historiens de l'art des anciens Pays-Bas accordent une attention particulière à ce genre de phénomène. C'est qu'à travers l'étude des copies complètes ou partielles, des 'citations' et des paraphrases, ils croient retrouver les premiers symptômes de l'éclosion d'une conception 'artistique' de la pratique picturale, conception annonciatrice de l'autonomie esthétique moderne⁶¹. On constate en effet que, pendant plus d'un siècle, les œuvres de certains peintres vont être prises pour modèles. En matière de représentation figurée, à côté de l'autorité émanant d'images miraculeuses ou dont la tradition attribue l'exécution à saint Luc, se verra ainsi reconnue une autre autorité, de caractère spécifiquement artistique: celle émanant des 'Grands Maîtres'. Même si la *Messe de saint Grégoire* flémallienne ne semble pas avoir connu une célébrité immense -on n'en conserve que deux 'copies exactes'-, son autorité de modèle artistique était visiblement bien établie, en tout cas à Bruxelles. C'est sur cette autorité que s'appuyèrent le Maître de la Légende de sainte Catherine, lorsqu'il réalisa les deux volets de la *Messe de saint Grégoire* qui lui sont attribués avec certitude, et Colyn de Coter, s'il est bien l'auteur du carton de la tapisserie Holzschuher...

Toujours heureux de retrouver dans le passé la préfiguration du temps présent, l'historien d'art ne peut que se sentir interpellé par l'intérêt manifesté, dès le XV^{ème} siècle, pour l'art des 'Grands Maîtres', et par la reconnaissance précoce de son exemplarité. Toutefois, il ne faudrait pas surestimer l'importance de tels phénomènes dans la société de la fin du Moyen Âge. On a vu que la référence à la *Messe de saint Grégoire* flémallienne est parfaitement reconnaissable dans le modeste panonceau de Coblençe et dans la tapisserie de Nuremberg. En revanche, elle est devenue quasi indécélable dans la tapisserie du Palais Royal de Madrid,

⁶¹ Voir, dans ce sens, notamment PHILIPPOT, *op. cit.*, pp.20-24; Hans BELTING / Dagmar EICHBERGER, *Jan van Eyck als Erzähler*, Worms, 1983, p.159; Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1991, pp. 526-530.

dissimulée sous les ors et les pierres précieuses. Or, cette dernière œuvre est, de toutes celles qui peuvent être rapprochées du modèle, la plus importante, tant par son format que par son coût. Elle était destinée à une fille des Rois Catholiques. Pour ce genre de clientèle, apparemment, l'exemplarité des 'Grands Maîtres' des anciens Pays-Bas comptait moins que la somptuosité des matières, ouvrées ou représentées...

Remerciements

C'est un agréable devoir de remercier ici les conservateurs de musée qui m'ont fourni documents et informations: Maryan W.Ainsworth (New York), Jacques Foucart (Paris), Annette Scherer (Nuremberg) et Klaus Weschenfelder (Coblence). Isabelle Lecocq (Bruxelles) m'a fait profiter de ses connaissances dans le domaine du vitrail. Comme de coutume, j'ai bénéficié, pendant la rédaction de cet article, de l'hospitalité du Centre international d'étude de la Peinture médiévale dans les bassins de l'Escaut et de la Meuse, à Bruxelles. Bruno Bernaerts, Jacques de Landsberg, Georges Hupin, Thierry Lenain, François-René Martens et Monique Renault ont bien voulu relire mon manuscrit et me faire part de leurs observations. Les conclusions de ce travail ont été exposées dans une communication présentée à la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles le 7 novembre 2001.

EXISTAIT-IL DES VITRAGES DE PROTECTION POUR LES VITRAUX MONUMENTAUX DÈS LE XVI^e SIÈCLE ?¹

ISABELLE LECOCQ

Les vitraux sont les éléments les plus vulnérables d'un édifice. L'altération la plus spectaculaire est la fragmentation ou le bris de verre consécutifs à des intempéries, ou à des jets de projectiles (fig. 1). Cette réalité n'échappe pas aux miniaturistes, peintres et graveurs, qui représentent à l'occasion des constructions avec des fenêtres amputées de plusieurs verres losangés² (fig. 2). La grêle a parfois raison de toute une vitrerie. Les exemples abondent, toutes époques confondues. Une chronique liégeoise rapporte qu'en l'« *an mesme* [1575], *sur la fin de juin s'esleva une tempeste avec gresle par laquele une grande partie de voiriers de la ville de Sainct-Trond furent rompues et le grains aux champs en plusieurs lieux destruits. Il tomba gresle comme œurufs ou poing d'hommes* »³. À Mons, la grêle du 3 août 1855 endommage fortement plusieurs

¹ Le présent article est une synthèse de réflexions qui ont fait l'objet de ma thèse annexe présentée en juin 2001 aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, sous la direction de M^{me} le Professeur Yvette Vanden Bemden que je remercie vivement.

² Les réparations ne sont pas toujours faites immédiatement. Pour qu'un verrier intervienne, il faut parfois des pressions extérieures comme de grandes festivités ou la venue d'un hôte remarquable ainsi que le rapporte H. OIDTMANN : "*Wenn sonst ein Kaiser nach Nürnberg kam, um sich länger hier aufzuhalten, oder ein Fürstentag in Nürnberg gehalten wurde, dann beeilte man sich, die Fenster in den Kirchen, welche, wie die Chroniken melden, oft hässlich zerworfen gewesen, also, dass wenig Scheiben und nur das Blei darin gestanden, durch den Stadtglaser, nachdem sie viel Jahr zuvor also zerrissen gestanden, wegen der fremden Leute wieder aufbessern zu lassen*". Ce passage d'H. OIDTMANN, dans : *Die Glasmalerei im alten Frankenlande*, Leipzig, Duncker, 1907, est cité par G. FRENZEL, *Die Instandsetzung des Kaiser-Fensters und des Rieter-Fensters aus der St-Lorenzkirche zu Nürnberg* (= *Mitteilungsblatt Neue Folge* - 9, juli 1968), Nürnberg, Verein zur Wiederherstellung der St-Lorenzkirche in Nürnberg, 1968.

³ S. BALAU/ É. FAIRON, *Chroniques liégeoises*, vol. 2, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Commission royale d'histoire, Lamertin, 1931, p. 580.

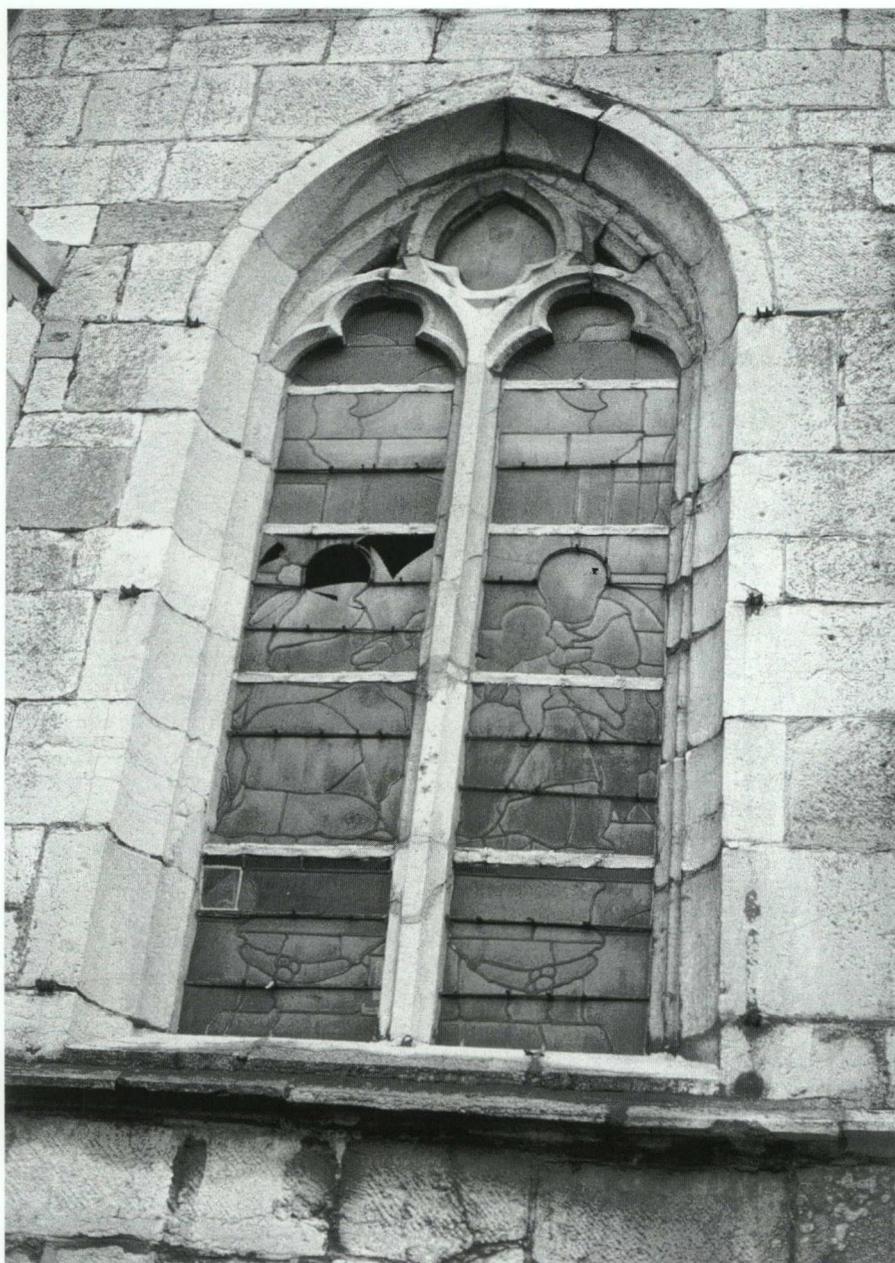


Fig. 1.
Revers du vitrail avec sainte Anne, la Vierge et l'Enfant, 1559 et 1859, Abée-Scry, église paroissiale Saint-Martin, chœur (cliché de l'auteur). Les lacunes sont importantes pour le panneau figurant le buste de sainte Anne, atteint par un ballon : la moitié supérieure de la tête manque.

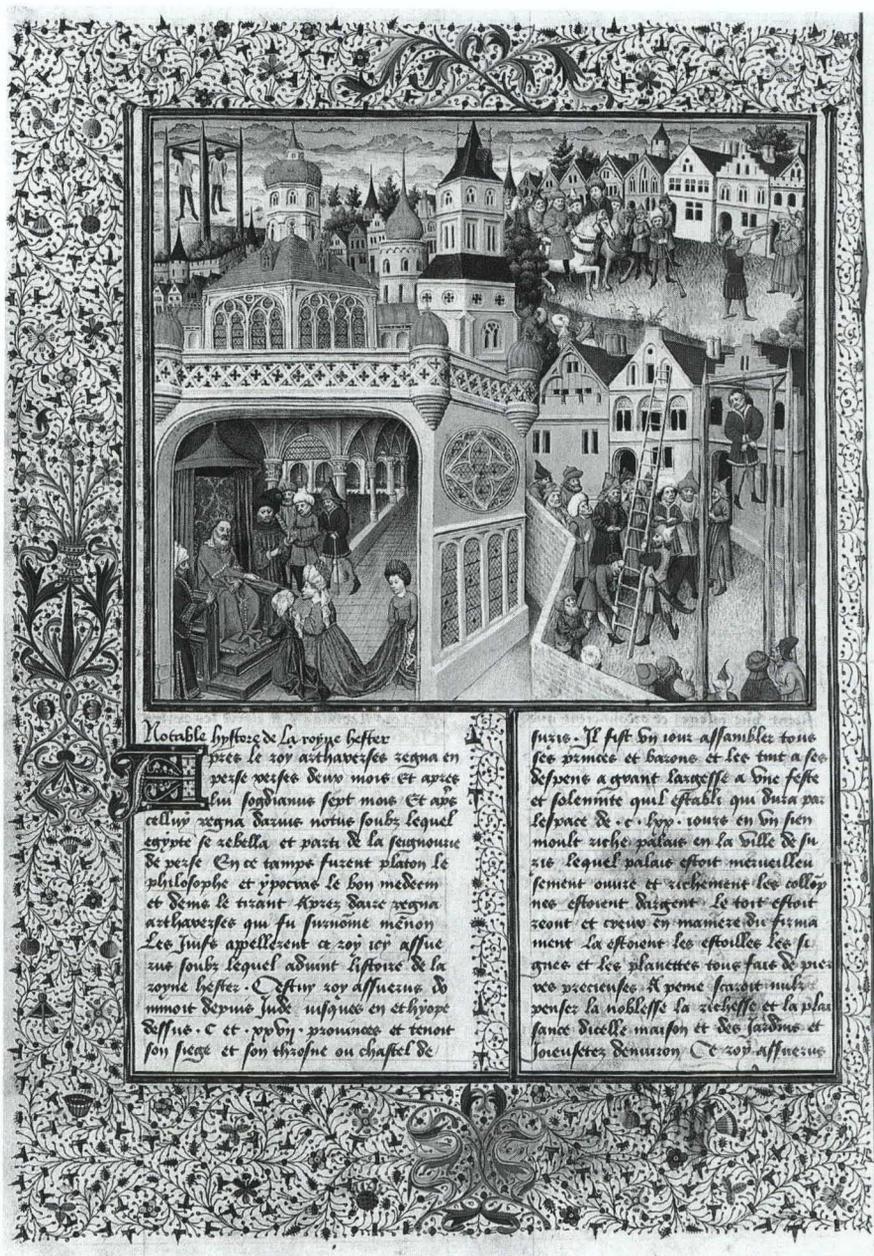


Fig. 2. Miniature sur parchemin représentant Esther devant Assuérus et la Pendaison d'Aman. F^o 90 v^o du manuscrit 9231 de la Bibliothèque royale Albert I^{er} de Bruxelles, *La Fleur des Histoires*, de Jean Mansel (1446-1451) © Bibliothèque royale Albert I^{er}. L'altération des fenêtres du palais d'Assuérus est suggérée par des manques parmi les verres losangés mis en plombs.



Fig. 3.
Panneau avec décor architectural du vitrail de la *Vierge à l'Enfant*, v. 1575-1600, Liège, basilique Saint-Martin (cliché de l'auteur). Les nombreuses casses et lacunes résultent de la grêle.

vitraux de la collégiale Sainte-Waudru. Ces vitraux viennent d'être restaurés et sont tous situés du côté sud, particulièrement exposé. Deux d'entre eux sont si altérés qu'ils doivent être protégés à l'extérieur par des planches ; plusieurs de leurs panneaux ont été complètement brisés. Dans les autres vitraux, les dégâts ne sont pas moins considérables. Pratiquement tous les panneaux ont été atteints et la plupart des calibres sont cassés en étoile⁴. À Liège, le même cas est signalé au milieu du XX^e siècle. Les vitraux du transept de la basilique Saint-Martin sont les plus touchés par la grêle qui s'est abattue sur la région le 3 juillet 1946 (fig. 3). Déposés peu après, ils n'ont pas encore été restaurés et leurs panneaux sont toujours conservés dans des caisses entreposées à la basilique. Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas d'apprendre que, parfois, un vitrail dit ancien ne comporte pratiquement plus de parties originales ou originelles.

La conservation des vitraux est née avec eux, si l'on admet que le simple entretien d'une œuvre est déjà une mesure préventive ou curative. Déjà au XII^e siècle, l'abbé Suger de Saint-Denis institue un office de restaurateur : « *comme ceux-ci sont d'un travail merveilleux et d'une grande richesse de verre peint et*

⁴ Namur, Archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles. *Dossier de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, inventaire n° C.R.M.S.F. Hainaut 11a.

de la matière de verre bleu, nous instituons l'office d'un maître qui les gardera et les réparera et qui sera rétribué, ainsi que le maître-orfèvre chargé du trésor, par une prébende prise sur les offrandes de l'autel et sur les revenus du grenier commun des moines, pour que toutes les précautions soient prises afin qu'ils ne s'absentent jamais »⁵. Un siècle plus tard, Louis IX prend des dispositions semblables pour la Sainte-Chapelle.

Dans les anciens Pays-Bas, un tel office de verrier à demeure est supposé pour les édifices avec une vitrerie importante ou, aussi, dans les villes. À Mons, Anthoine Eve, qui intervient pour des travaux de restauration et de création dans la collégiale en 1522 et 1527, est qualifié de « *vairier de la ville* »⁶. Le chapitre de Sainte-Waudru s'est manifestement attaché les services de plusieurs verriers de la famille des Eve, qui sont mentionnés à de très nombreuses reprises dans les comptes de la collégiale. Un autre Anthoine Eve est qualifié de « *verrier de l'église* » en 1582⁷. Adam Eve est honoré du titre de « *verrier du chapitre* »⁸. À Liège, la cathédrale Saint-Lambert et la collégiale Saint-Martin s'attachent aussi les services d'un verrier. Parmi le personnel relevant du chapitre de la cathédrale figure le « *vitrifex* »⁹. Un dénommé Wypart apparaît comme verrier en titre de la basilique Saint-Martin dans les archives de la collégiale, en 1650 : « *Stephanus de Fosse in locum vitrarii Wypart in servitio ecclesiae continuatus ad redditum dicti Wypart, etc* »¹⁰.

Les comptes se limitent généralement à la mention des travaux de restauration sans en préciser la nature exacte. Des informations intéressantes y sont parfois consignées, mais elles sont rares. Dès le milieu du XIV^e siècle, quelques comptes de la fabrique de Sainte-Waudru mentionnent des interventions matérielles assez précises pour « *remettre a point* » ou « *raccoutre les verrières* » (ou « *vairières* », « *voiyeryeres* ») : « *restainier* » les verrières, mettre en « *ploncq nouveau* », « *relaver bien [le voire] et mettre en nouveau plouch et restouper et voire les trous* », remettre des *kareaux neufs*. Des comptes conservés pour des édifices tournaisiens sont plus précis encore. En l'an 1412, le *voirier* Jaquemart Refin reçoit 6 lb. pour « *salair et desserte d'avoir mis jus, resclarchi et remis en noef ploncq, et aussi rassiéléz voirières des iij viéz arcques, et une grande voirière en ledicte Halle des juréz, et pour avoir mis, ès lieux des vièses armes qui y estoient, les armes du Roy, nostre sire, et de la ville, par marchié à lui fais en tasque* »¹¹. Un autre compte note, en 1443, le paiement de 31 sous 6 deniers au

⁵ S. BROWN/D. O'CONNOR, *Les peintres-verriers* (Les artisans du Moyen Âge), Brépols, 1992, p. 16.

⁶ L. DEVILLERS, *Le passé artistique de la ville de Mons*, Mons, Masquillier, 1880, p. 176.

⁷ L. DEVILLERS, *op.cit.*, 1880, p. 177.

⁸ Mons, Archives de l'État, *Manuscrits*, n° 71, V. *Comptes 1550-1600. Extraits de comptes du chapitre de Sainte-Waudru. Copie de Madame Georges Heupgen* (1897-1942). Originaux détruits dans l'incendie du 14 mai 1940.

⁹ J. YERNAUX, *L'art du vitrail au Pays mosan*, dans : *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, 1951, XVIII, p. 150.

¹⁰ J. YERNAUX, *op.cit.*, p. 161, note 2.

¹¹ A. DE LA GRANGE/L. CLOQUET, *Études sur l'art à Tournai*, Mémoires de la Société historique de Tournai, 21 (2^e partie), 1889, p. 296.

voirrier Bauduyn Danelois « pour avoir mis jus, remis sus, recuyt, repoint et rappointiet, comme il appartenoit, trois paniaux de verrière où est l'image Sainte-Barbe, servant à la cappelle de le Halle ; et pour avoir livré vij losenghes et demye »¹². En 1447, toujours à la chapelle de la Halle, le même reçoit 5 sous « pour avoir refait et remis à point en une verrière l'espaulle et le brach d'une ymage de Saint-Piat, qui estoit rompu et cheu, de demy piet en quarure, le repoint et remis en coulleur ». Divers exemples, de dates variées, fournissent ce type d'information mais ceux de Tournai demeurent les plus éloquents.

Les vitraux sont coûteux. Ils sont donc maintenus le plus longtemps possible en place. Parfois, du vieux verre est utilisé pour la confection de nouveaux vitraux. Ainsi, en 1543, le verrier Théodoric de Léau, établi à Liège, s'estime lésé financièrement et, en guise de dédommagement, il reçoit le « vieux verre et plomb »¹³. En 1570-1571, le verrier Barthélemy de Namur est payé 30 sols pour avoir « despendus une grande verrier deseur la neff du costé du monument, et l'a refaict toute nouvelle, remectant certains vieux cuareaulx, etc. »¹⁴.

Le verrier est aussi souvent appelé pour la pose d'une protection : « pour que les panneaux ne soient pas cassés par les enfants ou quelque accident, on place derrière un fin grillage de cuivre »¹⁵ (fig. 4). De nombreux comptes rapportent cette précaution. Échaudée par la dévastation de son église avec tout son mobilier, la fabrique de l'église de Fosses a fait confectionner un châssis en fer et un treillis en fil d'archal pour protéger les nouveaux vitraux : « Item [compte de juillet 1571 à juillet 1572], le mesme jour j'ay fait faire par le clerque un cassis de ferre et uèng treillis de fillet d'arca, pour mectre contre la vayrier de la chapelle saint Jan, à cause de garder les vayriers »¹⁶. La plus ancienne mention de ce type d'intervention que nous ayons rencontrée remonte à l'année 1417-1418. Jehan le Verrier et son valet placent un grillage en fil de laiton et d'archal qu'ils fixent sur un châssis placé devant la grande verrière de la chapelle Saint-Laurent de la collégiale Sainte-Waudru¹⁷. En 1431-1436, d'importants travaux sont exécutés à la chapelle de Notre-Dame dite « au soleil » près de la porte d'Havré à Mons et les verrières qui avaient une surface de 64 pieds sont garnies de « treilles de fil d'arcault »¹⁸.

¹² A. DE LA GRANGE/L. CLOQUET, *op.cit.*, 1889, p. 292.

¹³ J. YERNAUX, *op.cit.*, p. 175-176.

¹⁴ J. BORNET, *Cartulaire de la commune de Fosses*, Namur, Wesmael, 1867, p. 148 (note 2).

¹⁵ A. CHASTEL (édition sous la dir. de), G. Vasari, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 1, 3^e éd., Paris, 1989, p. 200. Dans l'introduction et dans le chapitre consacré au peintre Guillaume de Marcillat, Vasari donne de précieuses indications sur la technique du vitrail. C'est la seule technique annexe de la peinture qu'il prend en compte, pour des raisons personnelles : Guillaume de Marcillat est le premier maître de Vasari, celui qui lui a « enseigné les rudiments de l'art ».

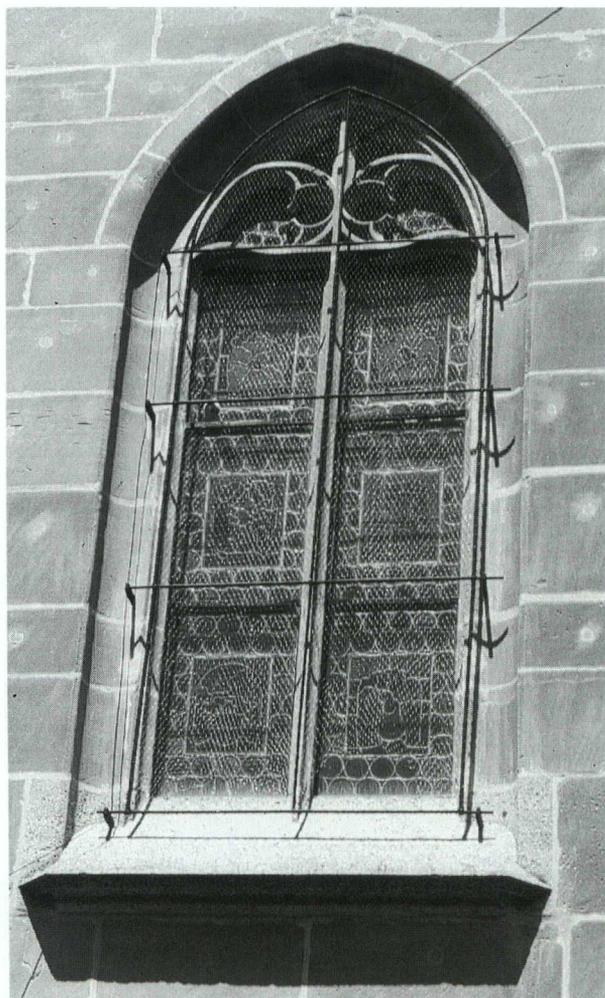
¹⁶ J. BORNET, *op.cit.*, p. 149 (suite de la note 2).

¹⁷ Mons, Archives de l'État, *Manuscrits*, n° 71, 5. *Comptes 1550-1600. Extraits de comptes du chapitre de Sainte-Waudru. Copie de Madame Georges Heupgen* (1897-1942). Originaux détruits dans l'incendie du 14 mai 1940.

¹⁸ *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 30, 1901, p. 180.

Fig. 4.

Vitrail protégé par une vitre de protection et un grillage, Suisse, *chapelle de Pérolles* édifée vers 1520 (cliché de l'auteur). Le grillage prévient les chocs mécaniques comme le manifeste la balle de tennis logée contre celui-ci, dans la partie supérieure droite.



Les archives livrent des indices qui permettent d'émettre l'hypothèse du placement de vitrages de protection dès le milieu du XVI^e siècle. Jusqu'à ce jour, on pensait que cette pratique remontait seulement au XVIII^e siècle, la plus ancienne vitre de protection archivée datant de 1782¹⁹.

¹⁹ Angleterre, Audeley End, Essex ; voir A. CORALLINI/ V. BERTUZZI, *Il restauro delle vetrare*, Fiesole, Nardini, 1994, p. 143, et la journée d'étude organisée par la GIC et la Province de Flandre orientale sur le sujet le 14 novembre 2000 à Gand. La plus ancienne vitre de protection qui remplit encore son office a été placée en 1897 par l'atelier Oidtmann de Linnich à Lindena, en Allemagne, entre Berlin et Dresde. Il s'agit d'une simple vitre montée sur un châssis en bois, posée devant la fenêtre et toujours à son emplacement d'origine. *News Letter du Corpus Vitrearum*, n° 7 (7/3/1977, 3.4.).

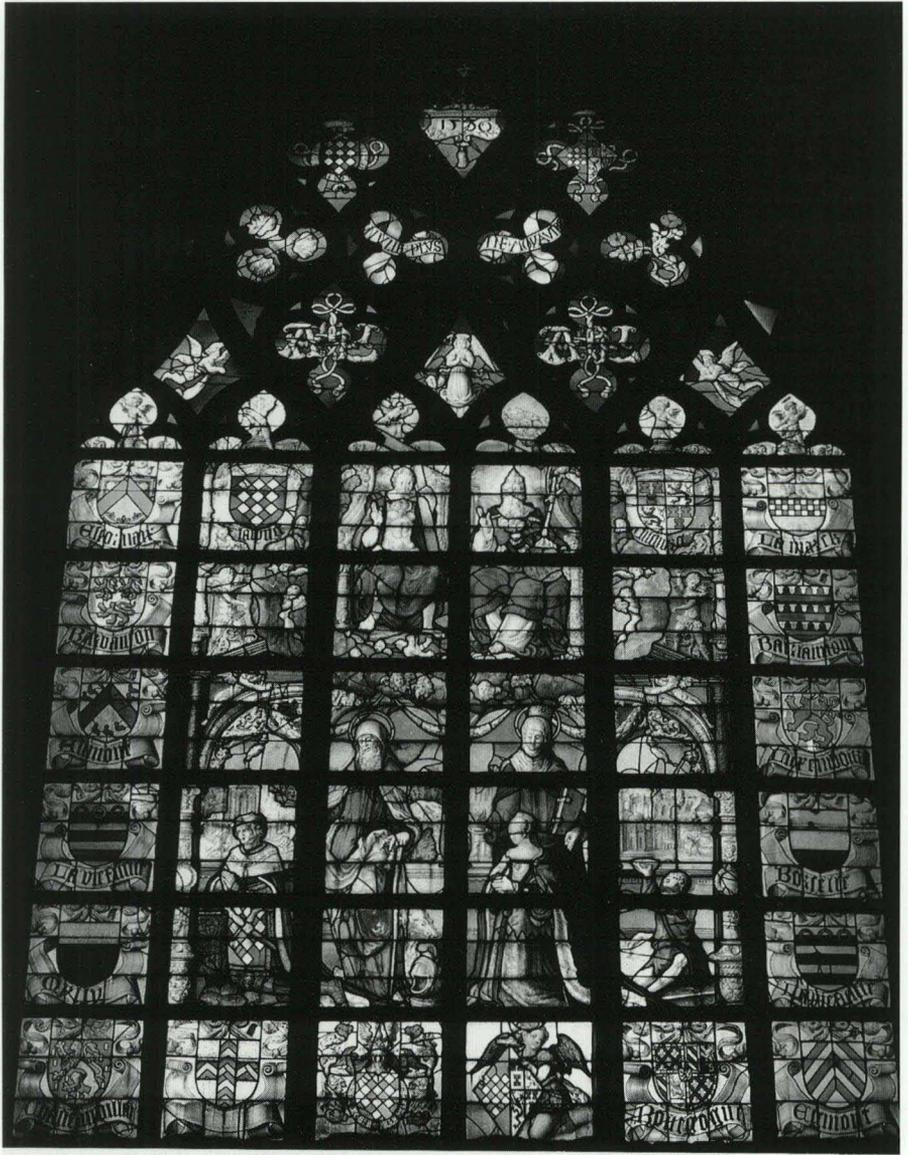


Fig. 5.
Vitrail de la Trinité, 1536, Mons, collégiale Sainte-Waudru, chœur (© IRPA/KIK).

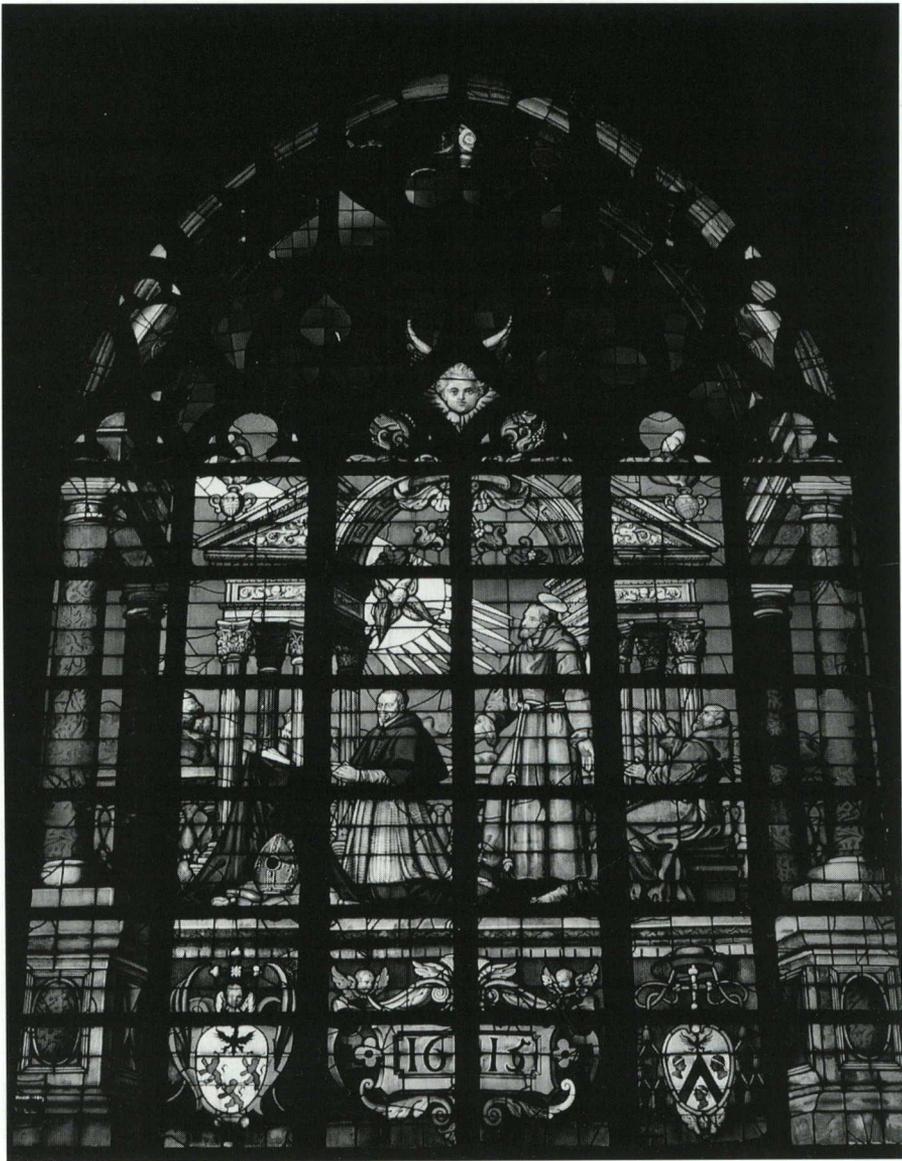


Fig. 6.
Vitrail de François Buisseret, 1615, Mons, collégiale Sainte-Waudru, chœur (© IRPA/KIK).

L'hypothèse repose sur une lecture de deux comptes d'archives de la collégiale Sainte-Waudru. En 1547-1548, Anthoine I Eve reçoit 63 livres 9 sols pour le placement d'une verrière « *contre celle de Monseigneur le comte de Hochstraete* »²⁰. Un compte du chapitre de l'année 1626 mentionne un paiement à Adam Eve, « *vairier* », pour une « *grande verrière par luy faicte de voire blanc allendroit de celle de Monsieur Buisseret* »²¹.

La vitrerie ancienne de la collégiale Sainte-Waudru est l'une des mieux conservées de Belgique et les vitraux du comte de Hoogstraeten et de François Buisseret existent encore. Ils sont visibles dans deux baies du côté sud-ouest de la collégiale montoise (fig. 5 et 6). Le vitrail du comte de Hoogstraeten porte le millésime 1536. Il représente la Trinité, Antoine de Lalaing (1480-1540), son épouse, Élisabeth de Culembourg (1475-1555), leurs saints patrons et leurs armoiries. Le vitrail de François Buisseret (1549-1615) porte le millésime 1615 et représente sous un grand portique François Buisseret, saint François et un franciscain. Même si l'histoire particulière de ces vitraux n'est vraiment bien connue qu'à partir du XIX^e siècle, il semblerait qu'ils aient conservé leur emplacement d'origine. Peu d'années après son installation, le vitrail du comte de Hoogstraeten est restauré, en 1547-1548, par Antoine Eve : « *A icelluy Anthoine pour avoir remis appoint la vairiere Monseigneur le comte Hochstraete, lui a estet payet 50 sols* ».

L'interprétation des deux comptes d'archives précités est problématique. Le sens des mots « *contre* » et « *allendroit* » n'est pas clairement établi. Le terme « *contre* » marque la proximité ou le contact et une verrière « *contre* » une autre peut soit être placée auprès, dans le même plan (— —), ou en face, en vis-à-vis, surface contre surface (=). Cette seconde possibilité semble davantage ancrée dans l'usage. Dans le compte de 1571-1572 de l'église de Fosses cité précédemment, à propos de la pose d'une protection, le « *treillis* » est mis « *contre la vayrier de la chapelle saint Jan* » (cf. *supra*). « *Allendroit* » recouvre un sens assez vague et désigne l'emplacement de la vitre de verre blanc, dans la baie occupée par le vitrail de François Buisseret, sans que l'on sache si le vitrail est toujours en place.

Si le terme « *contre* » ne signifie pas « à côté » et « *allendroit* », « en lieu et place », les deux comptes en question pourraient se référer au placement d'un vitrage de protection. Examinons les éléments dont on dispose : le libellé des comptes, le prix et la dimension des vitraux, la configuration ancienne de la vitrerie de Sainte-Waudru.

²⁰ Y. VANDEN BEMDEN, *La collégiale Sainte-Waudru de Mons (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Belgique 5, Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Province de Hainaut, Fascicule 1)*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2000, p. 54.

²¹ E. LEVY/ J.-B. CAPRONNIER, *Histoire de la peinture sur verre en Europe et spécialement en Belgique*, Bruxelles, Tircher, 2, 1860, p. 98-99.

Le libellé des comptes

En général, les comptes pour les vitraux ne sont guère prolixes, tant à Mons qu'ailleurs. Ils se bornent à différencier un travail de création ou de restauration et le vitrail concerné est désigné assez vaguement. Par exemple, en 1528, Antoine Eve est payé pour « *la verrière par luy faicte et mise au cœur* »²². Dans les deux cas présents, l'information est pourtant très précise quant à la localisation du vitrail. Il est question d'une verrière « *contre celle de Monseigneur le comte de Hochstraete* » et d'une autre, « *allendroit de celle de Monsieur Buisseret* ». La désignation des vitraux par le nom de leur donateur est assez courante. Le compte de 1547-1548 mentionne également le versement de 50 sols « *pour avoir remis à point la verrière de Monseigneur le Comte de Hochstraete* ». Par contre, il est singulier de désigner un vitrail par rapport à un autre. Cette précaution est vraisemblablement due au fait qu'il s'agit de verrières de verre incolore qui entretiennent un rapport particulier avec les vitraux existants. Nous en revenons à la question, déjà soulevée, de l'interprétation des termes « *allendroit* » et « *contre* ».

Le prix et la dimension des vitraux

Le prix d'un vitrail est souvent calculé au pied carré et par panneau achevé. Les statuts de Liège recommandent aux *voiriers* de ne pas frauder sur la mesure. Un contrôle est effectué avant le paiement. Les comptes font parfois mention de ce contrôle : en 1568-1569, Jehan de Five, receveur du chapitre de Sainte-Waudru paie 44 livres 17 sous 6 deniers au verrier Anthoine Eve pour la « *verrière armoyee* » donnée par le chapitre à l'église du béguinage de la ville de Mons, verrière « *contenant par certification de Jehan Repu machon de leglise 48 p[ieds]* »²³. Le prix d'un vitrail est aussi fonction de la qualité du verre : le verre coloré coûte plus que le verre incolore. Les prix dissocient parfois l'un et l'autre. Dans le vitrail de 1559 de Jacques Eve à Mons, le verre historié coûte 18 sous le pied et le verre blanc, 4 sous, 9 deniers²⁴. Le vitrail que Dierick le Jeune livre en 1571 à l'abbaye du Val Saint-Lambert revient à un total de 475 florins pour cinquante panneaux en couleur, couvrant 166 pieds et 242 pieds en blanc²⁵.

Le coût de la vitre de « *voire* » blanc placée contre celle de Monsieur le Comte de Hoogstraeten est de 63 livres 9 sols au total : le vitrail a une surface de 362 pieds trois quarts et le prix de revient au pied est de 3 sols 9 deniers^{25bis}. Ces dimensions correspondent bien aux grandes baies des travées droites du chœur de la collégiale (7m de haut sur 5 de large en moyenne) et le prix est celui générale-

²² Y. VANDEN BEMDEN, *op.cit.*, p. 54.

²³ Mons, Archives de l'État, *Manuscrits*, n° 71, 5. *Comptes 1550-1600. Extraits de comptes du chapitre de Sainte-Waudru. Copie de Madame Georges Heupgen* (1897-1942). Originaux détruits dans l'incendie du 14 mai 1940.

²⁴ L. DEVILLERS, *op.cit.*, p. 461.

²⁵ J. YERNAUX, *op.cit.*, p. 157.

^{25bis} Y. VANDEN BEMDEN, *op. cit.*, p. 61.

ment demandé pour du verre blanc à l'époque. Dans le vitrail de 1559 de Jacques Eve à Mons par exemple, le verre historié est payé 18 sous le pied et le verre blanc, 4 sous, 9 deniers²⁶

La configuration ancienne de la vitrerie de Sainte-Waudru

Est-il possible qu'une vitre de verre blanc ait été placée en 1547-1548 dans la baie juste à côté de celle du comte de Hoogstraeten ? Notre connaissance de la configuration ancienne de la vitrerie du chœur de Sainte-Waudru n'apporte pas d'élément décisif. Il est possible que la baie en question ait été dépourvue de vitrail à ce moment, mais ce n'est pas certain. Deux vitraux sont attestés pour cette baie. Le premier a disparu dans des circonstances peu sûres²⁷. Il a été offert à une époque indéterminée par le comte Charles de Berlaymont (1510-1578) et il n'est connu que par un relevé des armoiries qui y figuraient. Celui-ci est conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque royale Albert I^{er} de Belgique et a été effectué en 1563 par le Roy d'armes Jérôme de Becberghe. Le second vitrail est justement celui dont il est question dans le compte de 1626. Toujours en place, il porte le millésime 1615. Si, en 1626, une vitre de verre blanc est placée « *allendroit* » de ce vitrail, cela signifie soit qu'il s'agit d'une vitre de protection, soit que, pour une raison qui demeure obscure, le vitrail est déposé et remplacé par une vitre incolore en attendant son rétablissement. Pourquoi alors une vitre de « *voire blanc* », coûteuse, plutôt que de simples planches ou tout autre moyen d'obturation ? On ne connaît pas d'exemple ancien où le vitrail en cours de restauration aurait été remplacé par une vitre de verre blanc.

L'hypothèse du placement de vitres de protection peut donc s'appuyer sur ces éléments particuliers : le placement de vitres de verre blanc de la dimension d'un vitrail, la mise en relation de ces vitres avec les vitraux qu'elles doubleraient, la faible probabilité du remplacement d'un vitrail par du verre blanc pendant une restauration.

²⁶ L. DEVILLERS, *op.cit.*, p. 461. Autre exemple (Mons, Archives de l'État, *Manuscrits*, n° 71, 5. *Comptes 1550-1600. Extraits de comptes du chapitre de Sainte-Waudru. Copie de Madame Georges Heupgen* (1897-1942). Originaux détruits dans l'incendie du 14 mai 1940) : *Comptes et renseignements que fait et rend Jehan de Five, receveur (1561-1562). A la maison ou demeure leghait et celle du bastonnier de la ditte eglise : A Jacques Eve verrier pour lui avoir le 21 decembre 61 fait a la ditte maison trois verrieres contenant 15 pieds a 4S 6D et pour avoir remis a point deux autres verrieres. Ensemble a este payet (75 sous 6 deniers). A la maison ou demeure Jehan daruelle tenant à la precedente : A Jacques Eve verrier par lui avoir fait deux verrieres a la ditte maison, se comme lune en le cuisine et lautre deseure le moutier, contenant ensemble 8 pied a 4S 6D le pied. Comptes et renseignements que fait et rend Jehan de Five, receveur (1563-1564). A la maison ou demeure guillaume fourneau : A Piere de Bavay vairyer pour par lui avoir fait 12 voiryeres neufves a la ditte maison contenant 39p. ung quart moins a 4S 6D le peid, a este payet 8L 14S 6D le pied et pour 300 cloux a 16D le cent. Ensemble par sa quietance er certiffycation dudit fieffvet (8 livres 18 sous 6 deniers).*

²⁷ M. HAUREZ reproduit les mots d'un chroniqueur dont il néglige de donner la référence et qui mentionne une tempête dévastatrice par vent d'ouest ayant causé de très importants dégâts à Mons le lendemain des grandes pasques 1606. M. HAUREZ, *Sainte-Waudru et ses vitraux*, dans : *Savoir et Beauté*, 3, 1948, p. 66-67.

Un autre élément renforce l'hypothèse.

Des doubles vitrages existaient encore au milieu du XIX^e siècle pour la partie correspondante de l'édifice. Le 30 août 1849, Capronnier conseille à la fabrique de « *supprimer les doubles châssis qui prennent tout l'effet de ces vitraux : [à l'intérieur, ils] empêchent de voir les vitraux [et à l'extérieur, ils] défigurent le monument, en masquant les beaux dessins formés par les meneaux* »²⁸. Le restaurateur remarque en outre qu'il a eu l'occasion de visiter « *presque toutes les principales églises du pays et quelques unes en France* », et que jamais, il n'a rencontré pareille précaution. Il juge que les vitraux sont en bon état et conseille la pose de grillages en fils de fer, plus généralement employés. En juin 1868, la Commission des Monuments et des Sites communique à la Province du Hainaut quelques renseignements recueillis au sujet de nouvelles dégradations aux verrières du chœur restaurées vingt ans auparavant. Elle se plaint de ce que les « *doubles châssis qui au sud-ouest garantissaient ces brillantes peintures contre les ouragans et la pluie* » ont été enlevés : les dégâts causés par la tempête de grêle de 1855 n'en ont été que plus importants²⁹. « *La Commission des Monuments, en*

²⁸ Mons, Archives de l'État, *Archives de la Fabrique d'église de la collégiale Sainte-Waudru*, n° 199, *Correspondance et documents relatifs à la restauration des vitraux peints (1838-1879)*. Le 30 août 1849, Capronnier écrit à la Fabrique : *Préoccupé de l'effet que doivent produire les vitraux peints qui ornent les fenêtres du chœur de votre église, je prends la liberté d'appeler toute votre attention sur l'opportunité qu'il y aurait à supprimer les doubles châssis qui prennent tout l'effet de ces vitraux. Je suis persuadé qu'actuellement les vitraux de cette partie de l'édifice sont restaurés avec soin, qu'il n'y aurait aucun inconvénient à faire disparaître ces châssis qui à l'intérieur empêchent de voir les vitraux et qui à l'extérieur défigurent le monument, en masquant les beaux dessins formés par les meneaux. J'ai eu l'occasion de visiter presque toutes les principales églises du pays et quelques unes en France, et jamais je n'ai rencontré cette précaution, bonne au fond lorsque les vitrages sont mauvais, mais inutile lorsque les vitraux sont en bon état. La précaution générale employée pour la conservation des verrières est celle des grillages en fils de fer. [...]*

²⁹ Namur, Archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles. *Dossier de la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, inventaire n° C.R.M.S.F. Hainaut 11a. Le 24 juin 1868 : la Commission des Monuments et des sites écrit au gouverneur de la Province du Hainaut : [...] *Voici les renseignements recueillis au sujet des dégradations de ces vitraux.*

Les verrières du chœur ont été restaurées il y a 20 ans environ, et on y a enlevé alors les doubles châssis qui au sud-ouest garantissaient ces brillantes peintures contre les ouragans et la pluie. En 1855, un coup de vent a frappé la plupart des verrières situées de ce côté ; quelques unes ont été réparées au moyen de verres incolores, et, deux d'entre elles, restées sans réparations, ont été masquées par des planches pour empêcher la pluie et la neige de pénétrer à l'intérieur de ce monument.

Autrefois, la nef était aussi décorée de vitraux peints. Les verres qui les ont remplacés datent aussi de ce siècle.

L'ouragan de 1865, ou plutôt la grêle, a détruit la fenêtre blanche du portail et plusieurs autres du transept dont l'une était peinte.

On a remplacé cette dernière par une vitre incolore et réparé les autres, sauf celle du portail, aujourd'hui garnies de planches en attendant sa reconstruction avec les meneaux.

Tous les débris des verrières peintes se trouvent déposés au-dessus de la chapelle Saint-Donat. La pénétration des pluies à l'intérieur de l'édifice provient surtout de ce que le plâtre dont on s'est servi pour faire adhérer les panneaux aux barlotières est en certain endroits complètement désagrégé et qu'il n'oppose par conséquent plus d'obstacles au passage de l'eau. Nous pensons que le remède immédiat serait de rétablir cette adhérence et de remplir les vides avec du verre blanc.

On devrait également soigner la pose de petits chenaux en plomb à l'intérieur des baies.

exprimant son étonnement de notre silence (au sujet des vitraux) dans notre rapport du 15 février dernier, a perdu de vue, probablement, que ce rapport n'avait pour but que de répondre à un article de journal qui ne disait mot des vitraux [...] ».

Ces vitres de protection peuvent-elles être mises en rapport avec la verrière placée « contre celle de Monseigneur le comte de Hochstraete » et la « grande verrière de voire blanc allendroit de celle de Monsieur Buisseret » ? C'est possible. Il est en tout cas curieux de constater que les deux comptes dont l'interprétation est problématique concernent justement la partie sud-ouest de l'édifice, partie la plus exposée aux intempéries, et protégée au XIX^e par des vitres.

Quelle aurait pu être l'apparence des vitres de protection du XVI^e siècle ? À supposer que les informations de Capronnier se rapportent aux vitrages dont l'existence peut être envisagée dès les XVI^e et XVII^e siècles, ces vitres auraient pu être composées de verres incolores et losangés mis en plombs, ce qui expliquerait que les vitraux n'aient plus été correctement vus de l'intérieur. Elles auraient été fixées au vitrail proprement dit par l'intermédiaire d'un châssis posé par-delà les meneaux et qui les masque. Un examen attentif des meneaux et des embrasures des fenêtres, fortement restaurés, ne révèle aucune trace d'un quelconque dispositif de fixation.

Le doublage des vitraux par une vitre de protection extérieure a été développé depuis les années 1950 pour protéger les vitraux affaiblis et dans un état de conservation particulièrement problématique avec une corrosion avancée,

³⁰ Sur les vitres de protection, voir principalement : E. BACHER, *Aussenschutzverglasung*, dans : *OZKD*, 27, 1973, p. 66-68 ; J.-M. BETTEMBOURG/ J.-J. BURCK, *Conservation des vitraux par une verrière extérieure*, dans : *Newsletter du CVMA*, 41/42, p. 7-12 ; E. DRACHENBERG, *Probleme der Erhaltung und Restaurierung mittelalterlicher Glasmalerei*, dans : *Denkmalpflege in der DDR*, 1975/2, p. 38-47 ; G. FRENZEL, *Probleme der Restaurierung, Konservierung und prophylaktischen Sicherung mittelalterlicher Glasmalereien*, dans : *Kunstspiegel, Zeitschrift für Kunst und Kunstgeschichte*, 3, 1991, p. 173-209 (CR : *News Letter* 33/34 - janvier 1982) ; E. FRODL-KRAFT, *Mittelalterliche Glasmalerei. Erforschung, Restaurierung. Bemerkungen zu Verwitterungsformen und Konservierungsmassnahmen an mittelalterlichen Glasmalereien*, dans : *OZKD*, 26, 1974, p. 200-209 ; R. NEWTON, *The Deterioration and Conservation of Stained Glass : a Critical Bibliography*, Londres, Oxford University Press, 2^e éd. revue et augmentée, 1982 ; R. NEWTON, *Concerning the Wetness of the Air*, s. l., 1987 ; R. NEWTON, *Caring for Stained Glass*, Londres, Ecclesiastical Architects' and Surveyors' Association, 1987 ; S. OIDTMANN/ H. SCHELLEN, *Schutzverglasung vor historischen Glasgemälden, eine theoretische Betrachtung*, dans : *Bauphysik* 14, 1992, p. 138-145 ; S. OIDTMANN, *Die Schutzverglasung, eine wirksame Schutzmassnahme gegen die Korrosion an wertvollen Glasmalereien*, Aix-la-Chapelle, Brimberg, 1994 ; S. OIDTMANN, *Untersuchungen zur Wirksamkeit vorhandener Schutzverglasungskonstruktionen*, dans : *Restaurierung und Konservierung historischer Glasmalereien. Actes du colloque des 22 et 23 nov. 1995*, Cologne, Römisch-Germanisches Museum (Ergebnisse eines Forschungsverbundprojekts gefördert vom Bundesministerium für Bildung...), p. 30-31 ; S. OIDTMANN, *Die Schutzverglasung. Forschungsbericht*, Linnich, 1997 ; S. TRÜMLER, *Glasmalereikonservierung : ein Ausbildungsprojekt*, dans : *Methoden zur Erhaltung von Kulturgütern*, F. SCHWEIZER/ V. VILLIGER éd., Berne-Stuttgart, Haupt, 1989, p. 117-124 ; S. TRÜMLER, *Experience with Protective Glazings in Switzerland*, dans : *Newsletter du CVMA*, 41/42, p. 19-22. *Conservation commune d'un patrimoine commun, Programme de recherche pour la conservation des Monuments historiques*, Actes du 1^{er} colloque (Carlsruhe, 24-25/3/93), Champs-sur-Marne, 1993 ; Actes du 2^e colloque (Bonn, 12-13/12/96), Champs-sur-Marne, 1997 ; B. KONRAD/ H. RÖMICH/ C. TROLL, *Schutzverglasung*, dans : E. DRACHENBERG (dir.), *Historische Glasmalerei. Schutzverglasung, Bestandssicherung, Weiterbildung. Ein Projekt der Deutschen Bundesstiftung Umwelt*, Berlin, Leipzig, 1999, p. 18-44.



Fig. 7.

Bruxelles, cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule. Panneau de vitrail et vitre de doublage d'une des fenêtres hautes du transept (cliché de l'auteur). La vitre de doublage a pris la place du vitrail et celui-ci a été avancé vers l'intérieur de l'édifice. Une languette de plomb masque le jour entre le panneau et la pierre du meneau.

comme c'est le cas pour maints vitraux du Moyen Âge, notamment en Angleterre, en France et en Allemagne³⁰. Le but recherché est d'isoler le vitrail des agents atmosphériques et de réduire les phénomènes de condensation, particulièrement néfastes pour le verre, qui se produisent sur la face interne.

Le plus ancien exemple de ce dispositif encore en place se rencontre en Allemagne, à Lindena, en 1897. En Belgique, les vitraux du transept et du chœur de la cathédrale Saint-Paul à Liège sont protégés par des vitres, placées à partir de 1910. Dans le chœur, le dispositif adopté est une vitre placée à l'avant du vitrail, sans que celui-ci ait changé de place. Un autre dispositif avait été envisagé : « *c'était de mettre les verres de double vitrage sur les fers des vitraux [...] et de placer les vitraux à l'intérieur* »³¹. Les vitraux auraient donc été mis en pose intérieure et la baie aurait été fermée par un verre protecteur, à la place des panneaux du vitrail. La situation ainsi créée est assez proche de celle que le vitrail pourrait connaître dans un musée. Ce dispositif est aujourd'hui le plus généralement adopté (fig. 7).

³¹ Liège, Musée d'art religieux et d'art mosan, Fonds Osterrath, *Dossier 101b*. Vitraux de la cathédrale Saint-Paul. Lettre du 16 septembre 1947 adressée par Biolley à Bourgault.

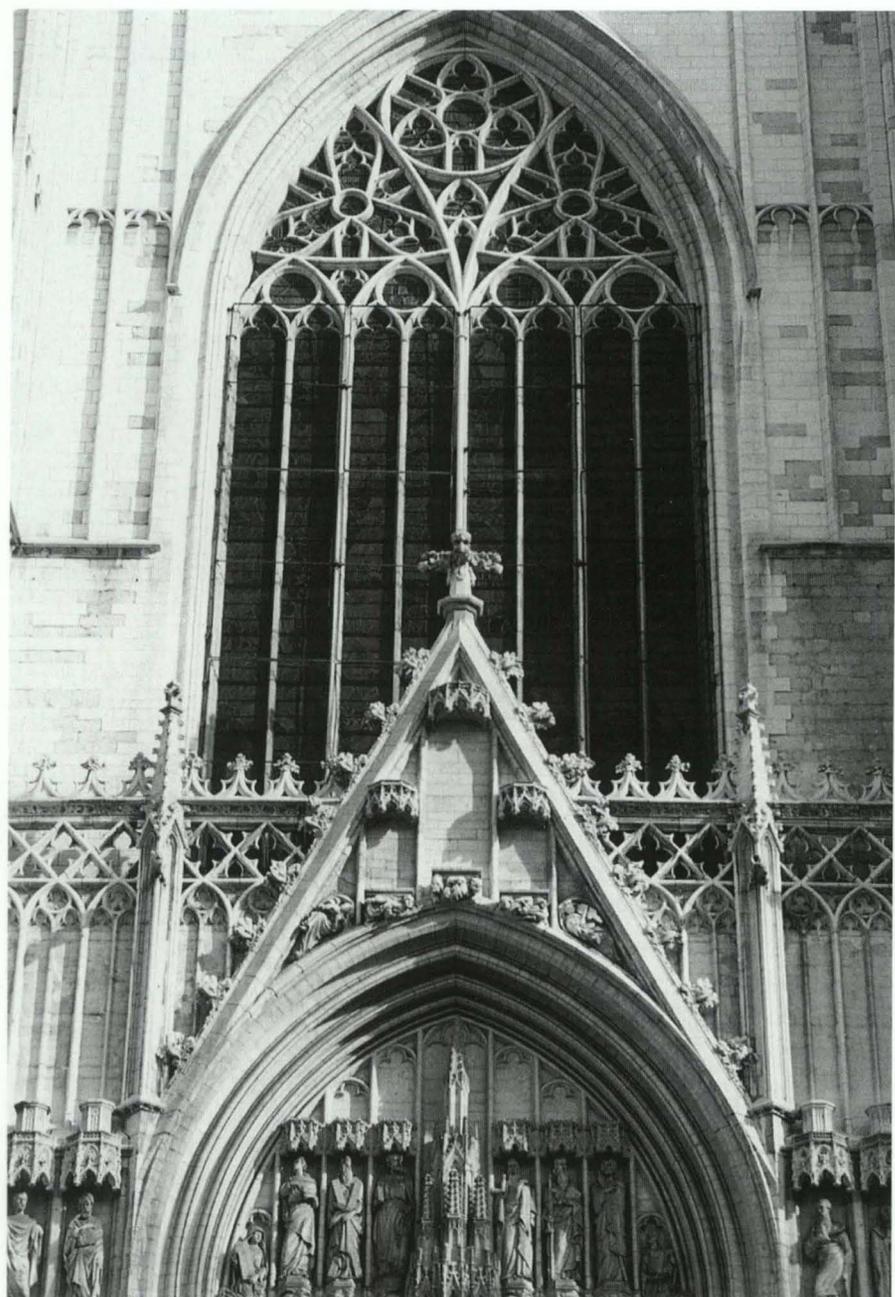


Fig. 8.
Façade occidentale de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule, Bruxelles. Le vitrail du Jugement dernier est protégé par un grillage (cliché de l'auteur).

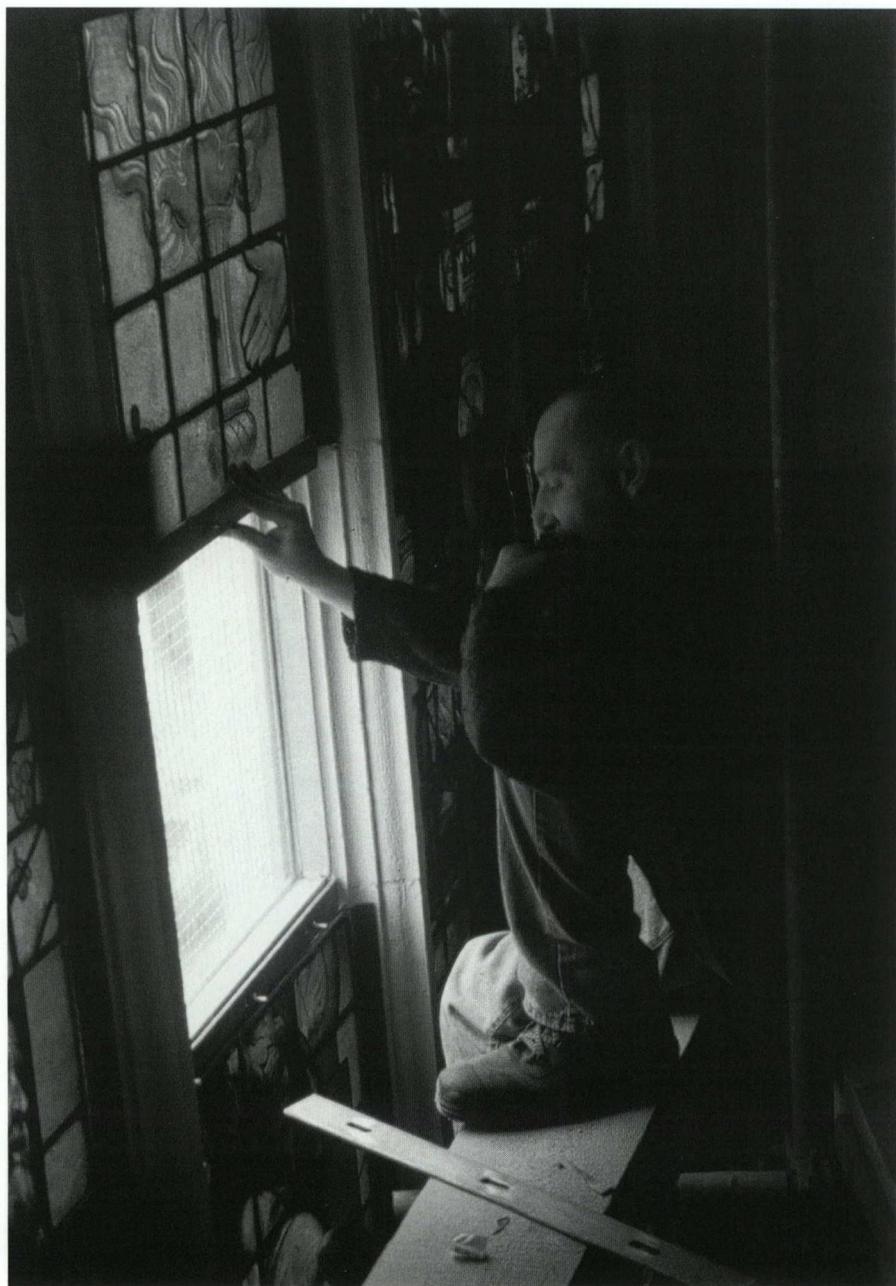


Fig. 9.
Bruxelles, cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule. Remplacement après restauration d'un panneau de vitrail dans la chapelle Notre-Dame Libératrice (cliché de l'auteur, avril 1999). Le vitrail est protégé par une vitre et un grillage qui donne sur l'extérieur.

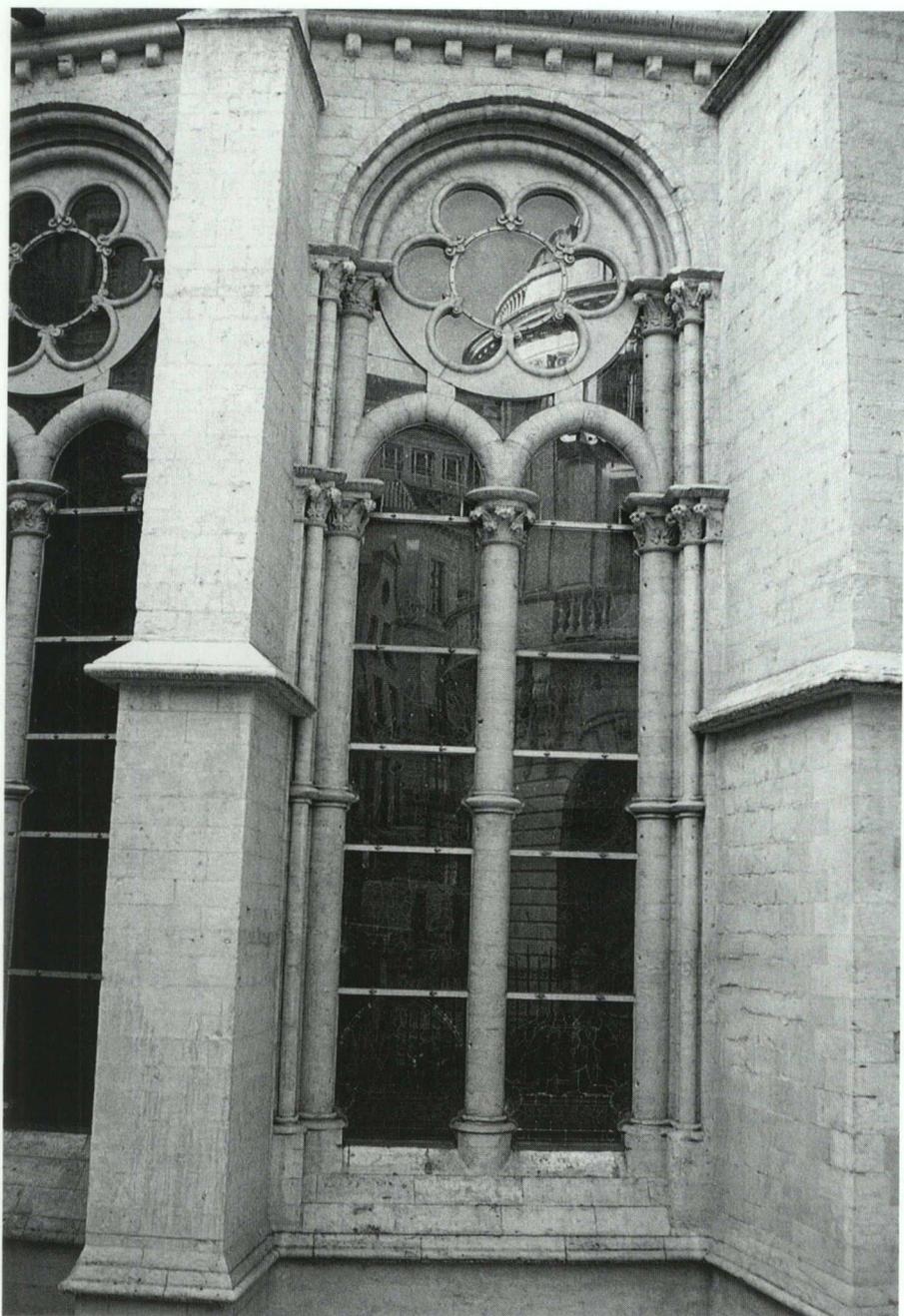


Fig. 10.
Bruxelles, cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule. Fenêtre du déambulatoire du chœur (cliché de l'auteur).
Vitre de protection placée devant le vitrail. La surface du verre n'est pas traitée, d'où l'effet « miroir ».



Fig. 11.
Bruxelles, cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule. Fenêtre de la chapelle Maes (cliché de l'auteur). Vitre de protection placée devant le vitrail représentant sainte Gudule (1843). La surface du verre est thermoformée et reproduit l'aspect du vitrail.

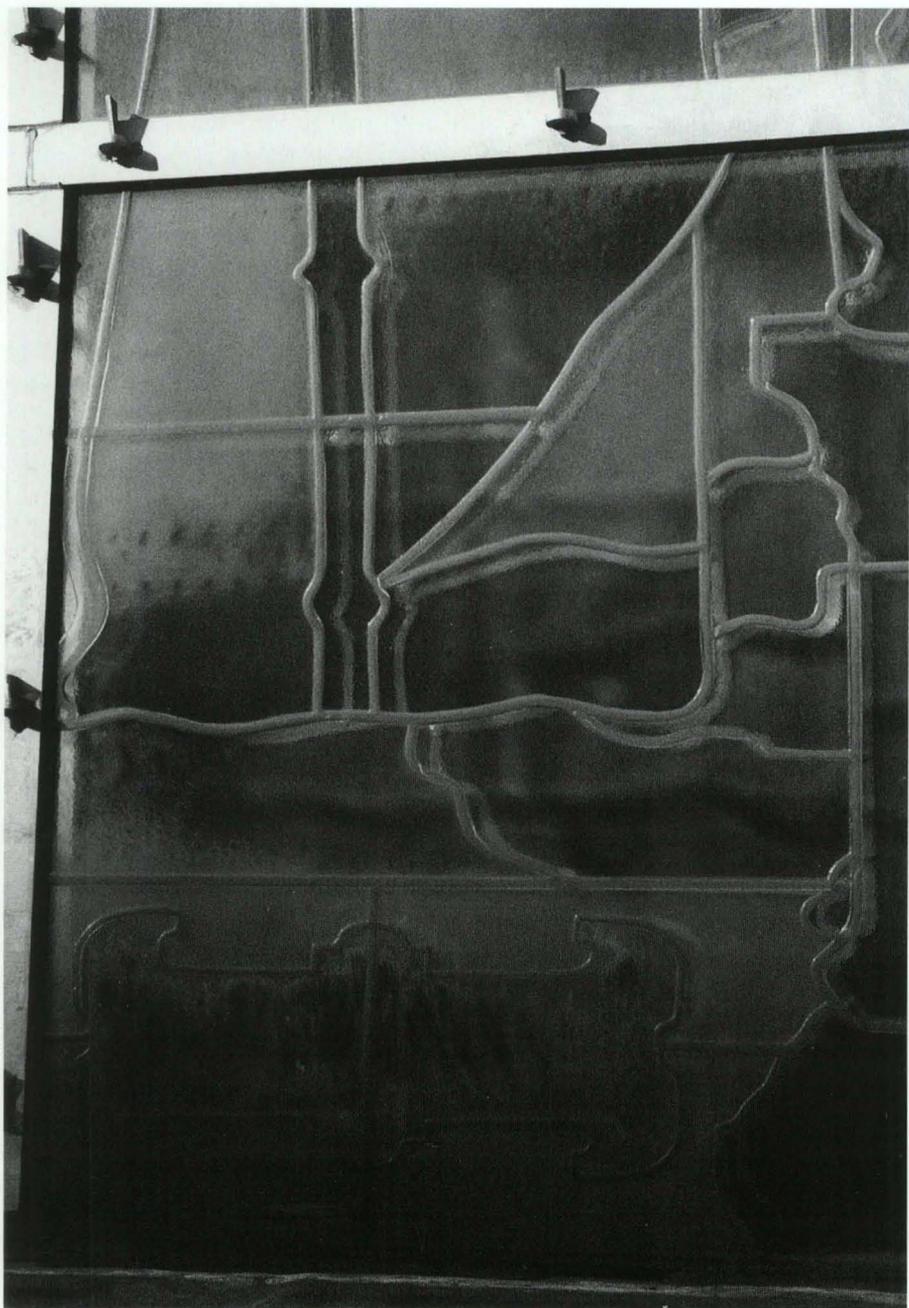


Fig. 12.
Détail de la fig. 11.

La question des vitres de protection fait actuellement l'objet de discussions importantes. D'impératif pour protéger des vitraux dont l'état de conservation était alarmant, la pose d'un vitrage de protection est devenue trop souvent une option, « un plus, au cas où ». Elle a tendance à être systématisée. Le spécialiste suisse du vitrail S. Trümpler a décrit le phénomène avec cette formule heureuse de « *Schutzverglasungseuphorie* »³². Divers procédés ont été mis au point pour améliorer l'esthétique des vitres de protection : remplacement du verre lisse par des mises en plombs géométriques ou reprenant de façon très simplifiée le réseau du vitrail, par du verre structuré ou antireflet, par du verre thermoformé, etc.

Une promenade autour de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule, à Bruxelles, donne un aperçu complet des moyens de protection. Le grand vitrail de la façade occidentale et toute la vitrerie de la nef sont protégés par un grillage uniquement (fig. 8). Les vitraux du transept et des chapelles Notre-Dame Libératrice et du Saint-Sacrement le sont à la fois par une vitre et un grillage (fig. 9), et ceux des fenêtres du déambulatoire du chœur, par une vitre seulement (fig. 10). Pour la chapelle Maes, le procédé du thermoformage des verres est expérimenté (fig. 11). Le verre, thermoformé à partir de l'empreinte du vitrail à protéger, est traité dans sa surface extérieure pour reproduire l'aspect du vitrail : les reliefs correspondant au réseau des plombs sont soulignés avec une grisaille translucide et les surfaces planes recouvertes d'une patine colorée (fig. 12).

Même s'il offre des avantages évidents (dépose rapide en cas de danger ou de nouvelle intervention, allègement des interventions de conservation, etc.), le placement d'un vitrage de protection isothermique (placement du vitrage à la place du vitrail et recul de celui-ci vers l'intérieur de l'édifice en assurant une ventilation entre les deux) doit être réfléchi. L'efficacité absolue de cette solution n'est pas établie à long terme. Des vitrages de protection placés selon un dispositif identique peuvent se comporter différemment. L'air dans l'espace vitrail-vitre de protection s'échauffe davantage du côté sud et des altérations se manifestent particulièrement de ce côté : les plombs, échauffés par effet de serre, se « fatiguent » et ne maintiennent plus suffisamment les pièces de verre. Il faut donc s'adapter à la situation particulière de chaque vitrail en prenant en compte son état de conservation, son emplacement, son environnement climatologique, etc.

Le procédé du doublage des vitraux pourrait donc ne pas être une innovation moderne, mais une précaution dont les verriers ont usé à partir des XVI^e et XVII^e siècles. L'hypothèse méritait d'être formulée, même si elle ne peut être démontrée, en raison du peu de documents d'archives qui nous sont parvenus. Il est par ailleurs possible que la solution montoise ait été isolée puisque que nous ne connaissons pas de comptes comparables.

³² S. TRÜMPLER, *op.cit.* (1989), p. 121.



LES VITRAUX D'ALBERT SERVAES À L'ÉGLISE DE LA SAINTE-FAMILLE DE WOLUWÉ-SAINT-LAMBERT.

CATHERINE VANDER AUWERA

En 1937, le peintre expressionniste belge Albert Servaes (1883-1966) réalisait, en collaboration avec le peintre verrier Florent-Prosper Colpaert (1886-1940), trois grands vitraux pour l'exposition internationale de Paris : la *Création d'Ève*, la *Rédemption* et le *Péché Originel*. Ces vitraux furent par la suite placés à l'église de la Sainte-Famille¹ (Bruxelles, Woluwé-Saint-Lambert). Ils furent classés en raison de leur valeur historique et artistique en 1992². Ils sont en effet particuliers, non seulement par ce transfert, mais aussi par la manière dont ils s'inscrivent dans la mouvance de l'histoire du vitrail et de l'art religieux de l'entre-deux guerres. Ils possèdent par ailleurs une caractéristique unique dans l'œuvre de Servaes : ce sont les seuls témoins conservés en Belgique de son activité dans le domaine du vitrail.

Les vitraux de la *Création d'Ève*, de la *Rédemption* et du *Péché originel* (ill.1,2,3) sont nés de la collaboration entre Albert Servaes et Florent-Prosper Colpaert. Cette union entre artiste et artisan n'est pas due au hasard, elle est le fruit d'une tendance de l'époque. D'une part, comme nous le verrons, elle s'inscrit dans la mouvance des cercles et des fraternités d'artistes qui avaient éclos peu auparavant, et, d'autre part, elle répond aux directives données par le Comité de l'Exposition Internationale de Paris de 1937. Le programme énoncé

¹ Église de la Sainte-Famille, 4, Place de la Sainte-Famille, Bruxelles, Woluwé-Saint-Lambert.

² Cet article découle de notre mémoire portant sur l'approche de ces vitraux à partir de ce point de vue; C. VANDER AUWERA, *Les vitraux d'Albert Servaes à l'église de la Sainte-Famille (Woluwé-Saint-Lambert). Approche critique du style, de la technique et de la restauration* (ULB, Faculté de Philosophie et Lettres, HAA, Mémoire de fin d'études, sous la dir. du prof. C. Périer-D'Ieteren, 1998-1999).



Ill. 1.

Albert Servaes (1883-1966), *La Création d'Ève* (1937). Bruxelles, église de la Sainte-Famille (*Industrie et métiers d'art en Belgique. 1937, Bruxelles, mai 1937*) (Photographie J.-M. Gdaléwitch).

par Paris visait la Promotion des Arts et Techniques dans la Vie moderne³. Le but du Comité belge de l'Exposition, dirigé par le baron Vaxelaire, était de « *promouvoir la collaboration des artistes et techniciens, du créateur et du producteur, selon deux critères définis (...) : originalité dans la conception, perfection dans l'exécution* »⁴. Colpaert avait à son actif plusieurs participations aux expositions universelles⁵ ; sa réputation dans la vie professionnelle n'était plus à faire et il avait travaillé avec d'autres artistes dont Anto Carte, Charles Counhaye, Eugène Yoors et Charles-Louis Crespin. Quant à Servaes, « *il est vraisemblable que la commande des vitraux [lui] fut attribuée (...) grâce à Paul Claudel* »⁶, ambassadeur de France à Bruxelles de 1933 à 1935. Ce dernier avait en effet eu l'occasion de visiter l'atelier du peintre en 1934, où il avait admiré

³ Pour plus d'informations, consulter le rapport général présenté par E. Labbé, commissaire général. *Exposition Internationale des Arts et Techniques. Paris, 1937*, Paris, Imprimerie Nationale, 1938-1940; v. 1-9.

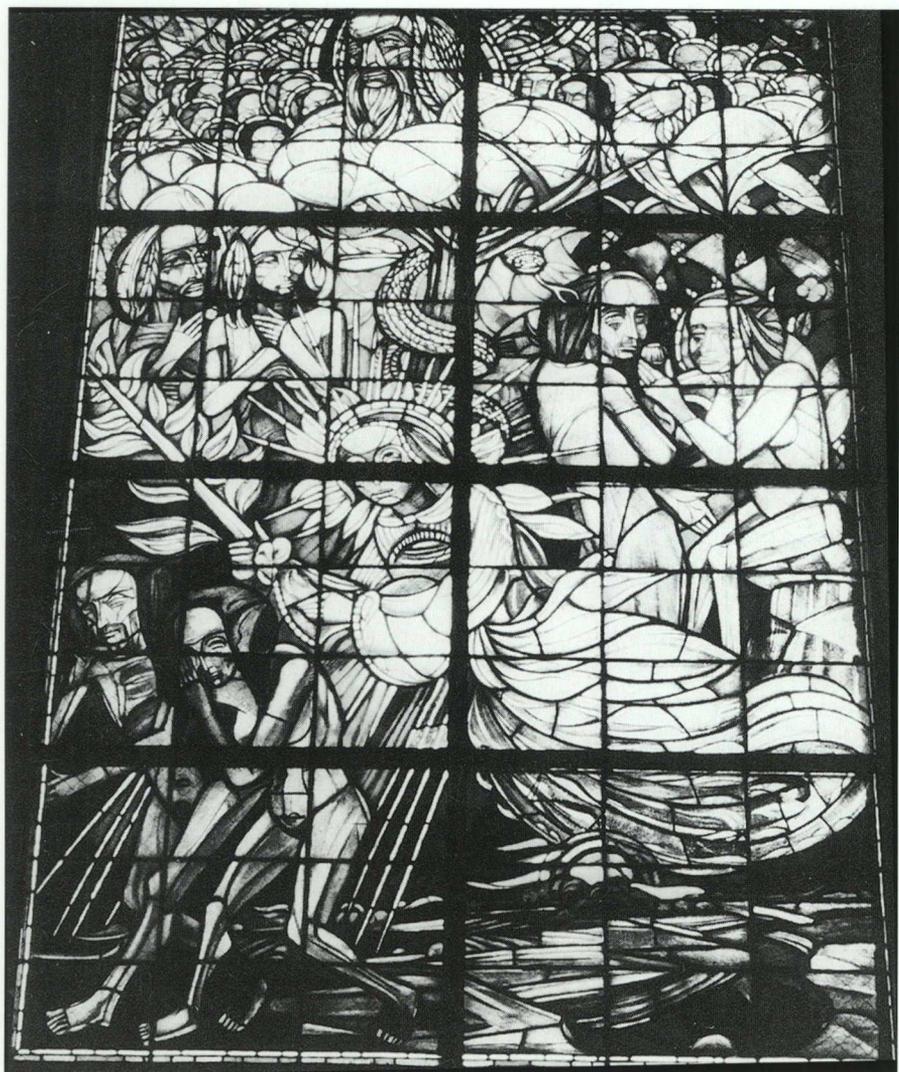
⁴ *Industries et Métiers d'Arts en Belgique. 1937*, Bruxelles, mai 1937.

⁵ Les expositions auxquelles Colpaert avait déjà participé : Paris (1925), Paris, Anvers, Liège (1930), Bruxelles (1935).

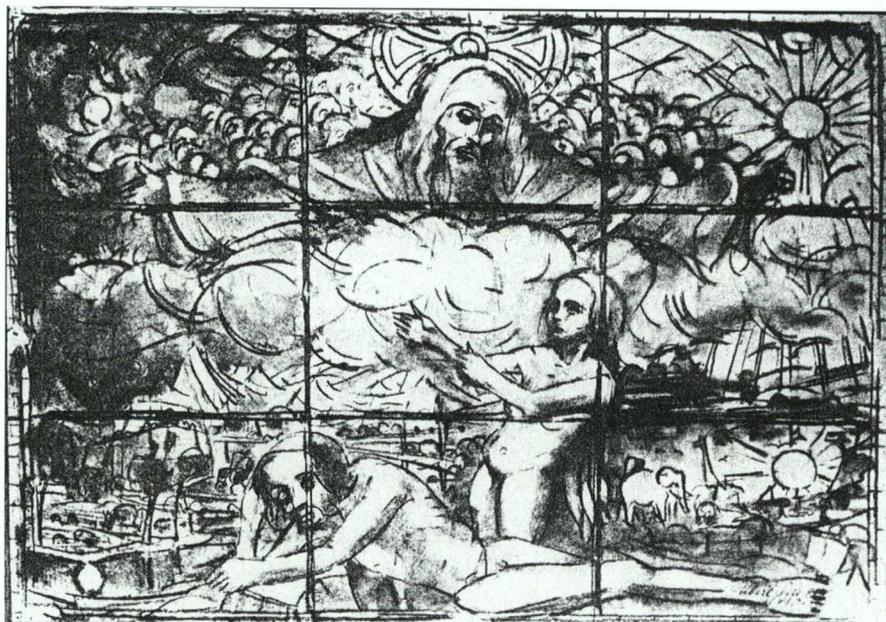
⁶ Bruxelles, Commission Royale des Monuments et Sites, Dossier sur l'église de la Sainte-Famille (Bruxelles, Woluwé-Saint-Lambert).



III. 2.
Albert Servaes (1883-1966), *La Rédemption* (1937). Bruxelles, église de la Sainte-Famille
(Photographie J.-M. Gdaléwitch).



III. 3.
Albert Servaes (1883-1966), *Le Péché Originel* (1937), Bruxelles, église de la Sainte-Famille
(Photographie J.-M. Gdaléwitch).



III. 4.

Albert Servaes (1883-1966), *La Création d'Ève* (1936) Maquette, fusain sur papier (?) (E. DE BRUYNE, *Albert Servaes en de Vlaamde Vroomheid*, Anvers, 1938-1939, pl.12).

les panneaux de la *Vie de la Vierge* de Laethem-Saint-Martin. De plus, Servaes était connu de trois des membres du Comité Technique : Edgar de Bruyne, Jozef Muls et Georges Marlier⁷. E. de Bruyne, en partenariat avec l'architecte Marcel Schmitz, était en outre responsable de la section d'art religieux, où furent exposés les vitraux. C'est d'ailleurs dans un catalogue⁸ que de Bruyne consacra au peintre que figure la maquette (ill.4) du vitrail de la *Création d'Ève*. Cette maquette constitue la seule trace connue à l'heure actuelle des cartons du peintre. Dans le contexte de l'entre-deux guerres, l'exposition de Paris mettait en exergue les tendances prônées par les idéologies totalitaires du moment: la monumentalité et l'imposant. Servaes s'inscrivait parfaitement dans cette tendance par son goût du décoratif, mais surtout du grand. Ses vitraux sont, en effet, de taille impressionnante. *La Création d'Ève* mesure 6,40m de longueur et 4,40m de largeur. *Le Péché Originel* et la *Rédemption* ont quant à eux les mêmes dimensions : 4,40m X 3,20m.

⁷ J. Muls était un ami et proche de Servaes, comme en témoigne la longue correspondance que les deux amis se sont échangée. G. Marlier avait déjà rencontré le peintre auparavant lors d'un entretien (G. MARLIER, « Que devient l'art vivant ? », dans: *Les Beaux-Arts*, 27 oct. 1933). Enfin, E. de Bruyne lui avait consacré un article quelques années plus tôt (E. DE BRUYNE, « Sint-Antonius-triptiek », dans: *Opgang*, 30 mai 1931).

⁸ DE BRUYNE, *Albert Servaes en de Vlaamse Vroomheid*, Anvers, 1938-39, planche XII.

L'œuvre commune, à l'artiste Servaes et à l'artisan Colpaert, correspondait également à une volonté de renouveau dans l'art religieux à un moment où celui-ci était encore soumis au conservatisme des architectes et du clergé. Il faut préciser que les styles du vitrail civil et religieux évoluaient alors à des rythmes différents. Le premier est au diapason avec le langage plastique en vogue, tel l'art déco, tandis que le second subit son influence, mais avec retard et de façon moins marquée.

C'est dans ce contexte que la période d'entre-deux guerres voit apparaître l'éclosion de cercles, de fraternités d'artistes et d'écoles visant au renouvellement de l'art religieux. On citera *De Pelgrim*, l'*École de Maredsous*, la *Croix Latine*⁹. Leur but était double : rassembler artistes et praticiens afin d'établir le fondement d'une nouvelle culture catholique face à l'athéisme montant, et faire entrer l'Église dans l'ère de la modernité. Ces cercles prônaient une revalorisation de l'artisanat et une étude approfondie des matériaux. Servaes et Colpaert partageaient le même enthousiasme religieux : tous deux étaient membres de *De Pelgrim*. On notera que Colpaert avait fait ses études à l'Institut Saint-Luc de Gand. Cette école, la première de la lignée¹⁰, fut fondée par le Baron de Bethune dans la seconde moitié du XIXe siècle. Le but était de former des élèves qui seraient plus tard « *appelés à jouer un rôle dans le renouveau catholique* »¹¹. L'instruction y était spécifiquement chrétienne et l'accent mis sur la connaissance des métiers (architecture, peinture, sculpture, arts appliqués). Le cadre idéologique était conservateur.

Durant toute sa vie, Servaes fut déchiré entre le caractère très personnel de son écriture picturale et le désir de voir ses compositions acceptées, ce qui impliquait, dans le contexte de l'art religieux d'alors, de modérer son tempérament. De manière générale, l'expressionnisme caractérise l'art de Servaes¹². Ce style triomphe dans le *Chemin de Croix* réalisé en 1919 pour le carmel de Luithagen (ill.5). L'Église ne vit dans cette œuvre que l'image d'un Christ décharné et misérable et prononça en 1921 un décret interdisant au peintre d'exposer dorénavant dans tout lieu public de dévotion. L'artiste fut profondément marqué par ce refus. C'est ainsi qu'à partir de la fin des années vingt et surtout dans les années trente, se manifesta une diminution de sa puissance expressive. Son style devint incertain. Ce fut le point de départ du *style d'Orval* (en référence au chemin de croix que l'artiste réalisa pour l'abbaye du même nom), style dans lequel les éléments graphiques s'affirmèrent et supplantèrent les éléments picturaux.

⁹ Pour « *De Pelgrim* », voir : J. ZAGERS, « Le mouvement *De Pelgrim* », dans : *Thématique religieuse dans l'art belge 1875-1985*, Bruxelles, Galerie CGER, 16 janv.-23 mars 1986, p.45-57 ; pour « *L'École de Maredsous* », voir : *L'architecture Art Déco à Bruxelles*, Bruxelles, Fondation pour l'Architecture, 25 juin-1 déc. 1996, p.53-54, pour « *La Croix latine* », voir : M. LEFFTZ, « L'art Déco », dans : L. ENGEN, *Le verre en Belgique. Des origines à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, (1989), p. 333.

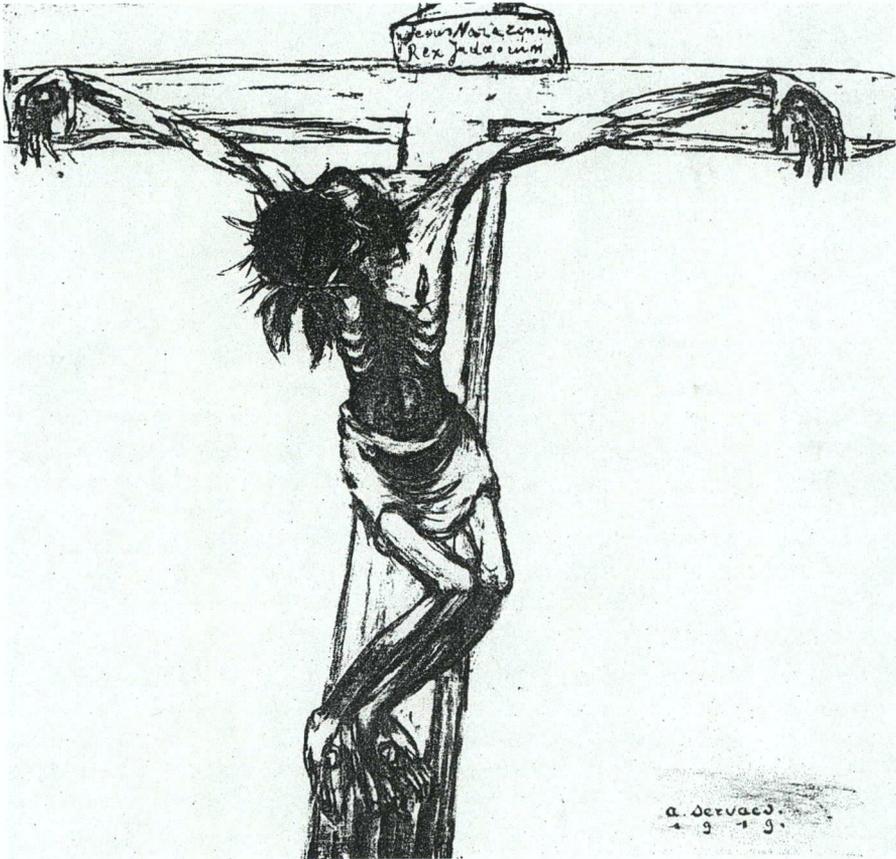
¹⁰ Tournai, Liège, Schaerbeek, Molenbeek, Saint-Gilles et Mons. Voir : *La thématique religieuse dans l'art belge 1875-1985, op. cit.*, p. 37-38.

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹² Il existe de nombreux ouvrages et articles relatifs à la vie et l'œuvre de Servaes. L'un des plus intéressants est celui de L.M.A. SCHOONBAERT, *Albert Servaes*, Tielt-Weesp, Lanoo, 1984.

Le style d'Orval relève du compromis esthétique : il s'agit d'un mélange de classicisme et d'expressionnisme. Ce style d'Orval se manifeste dans les vitraux de la Sainte-Famille à travers les personnages masculins et plus particulièrement le figure d'Adam (ill.6).

Selon Lydia Schoonbaert, il y a plusieurs raisons au changement stylistique opéré par le peintre. Le *Chemin de Croix* était une commande de l'abbaye d'Orval. Le décret de 1921 n'était pas encore levé et Servaes fut contraint par dom Van der Cruysen, un moine d'Orval, à choisir une voie radicale pour échapper à son esthétique expressionniste, c'est-à-dire se rallier au modèle classique. De plus, Pie II, en 1932, avait insisté pour que l'art religieux s'appuie sur les modèles de l'Antiquité et de la Renaissance, ajoutant que tous les arts qui s'en détachaient prenaient leur source dans le Mal. Rappelons aussi qu'Hitler, élu chancelier en



III. 5.

Albert Servaes (1883-1966), *Le Christ en Croix (Chemin de Croix de Luithagen)* (1919). Fusain sur papier. Tilburg, abbaye de Koningshoeven (L.M.A. SCHOONBAERT, *Albert Servaes*, 1984, p.86).



III. 6.

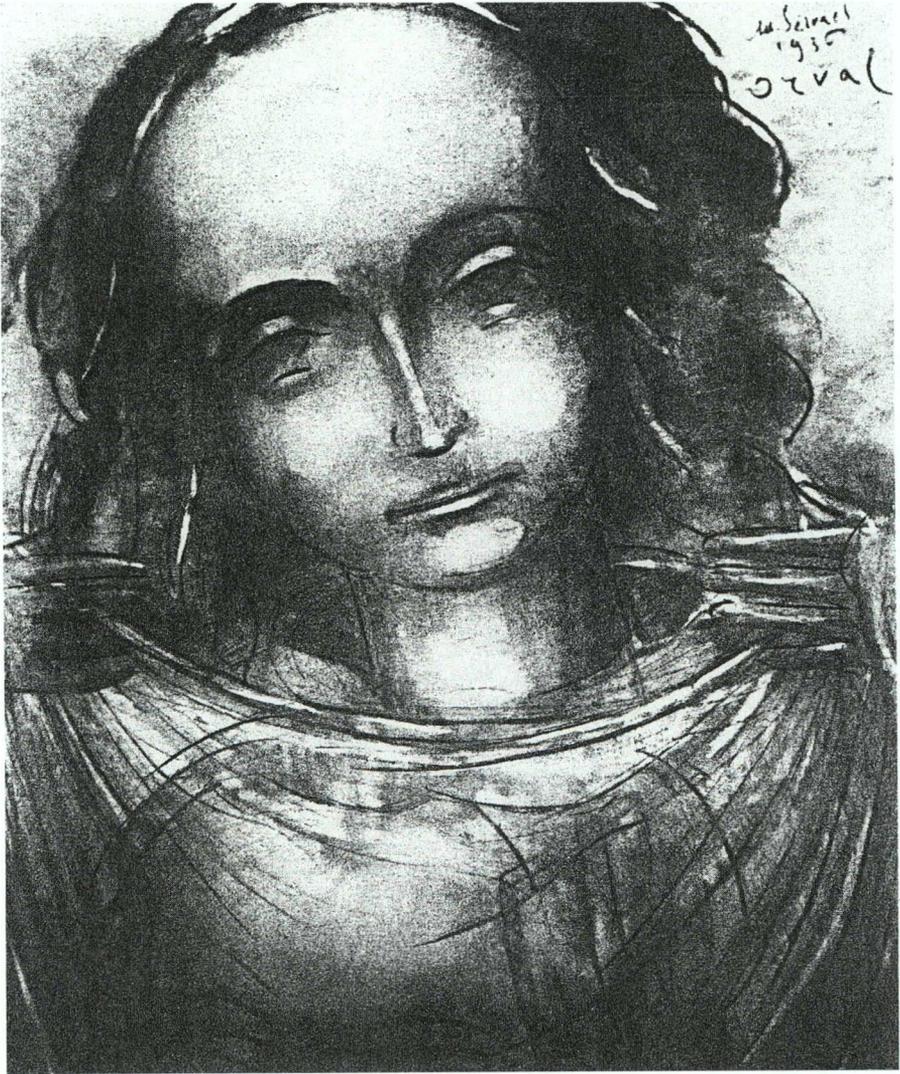
Albert Servaes (1883-1966), *La Création d'Ève (détail : Adam)* (1937), Bruxelles, église de la Sainte-Famille (Photographie J.-M. Gdaléwitch).

1933, avait qualifié les œuvres expressionnistes d' « *art dégénéré* ». Servaes lui-même avait déclaré « *romp[re] définitivement avec la petite tendance de ce qu'on appelle l'art dégénéré* »¹³. Les vitraux traduisent bien la dualité du caractère de Servaes : déchiré entre sa personnalité qui l'amenait à exprimer sa ferveur religieuse de la manière la plus intense possible à travers l'expressionnisme, et sa volonté d'être un grand artiste religieux, ce qui impliquait de plaire à la majorité du clergé et des fidèles. Le succès rencontré par le style compromis ou néo-expressionniste alors développé par l'artiste fera que le décret sera levé¹⁴.

Les vitraux de la Sainte-Famille portent la marque de ce style. Ils sont d'ailleurs contemporains du *Chemin de Croix* d'Orval (1937). Ils illustrent à la fois le mouvement de balance de l'Église face à la modernisation de l'art religieux et un moment de transition dans l'œuvre de Servaes. Le visage des personnages est typique : une ligne continue dessinant les sourcils et se prolongeant dans l'arrête du nez, un front large, des lèvres minces esquissées par un double trait horizontal, les

¹³ L.M.C. SCHOONBAERT, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴ *Lettre de F. van Cauwelaert au Sénateur P.M.Orban*, le 24 décembre 1938, Anvers, AMVC.



III. 7.

Albert Servaes (1883-1966), *Sainte Véronique (Chemin de Croix d'Orval)* (1936). Fusain sur papier. Belgique, abbaye d'Orval (E. DE BRUYNE, *Albert Servaes en de Vlaamse Vroomheid*, Anvers, 1938-1939, pl.11).



III. 8.

Albert Servaes (1883-1966), *La Création d'Ève (détail: Ève)* (1937), Bruxelles, église de la Sainte-Famille (Photographie J.-M. Gdaléwitch).

pommettes saillantes, les yeux soulignés par une double courbe marquant la paupière inférieure, un regard lancé au loin, souvent inexpressif, les creux du visage fortement ombrés. La comparaison entre la *Sainte Véronique* d'Orval (ill.7) et l'*Ève* de la *Création* (ill.8) est concluante. Également typique est la multiplication des éléments décoratifs secondaires.

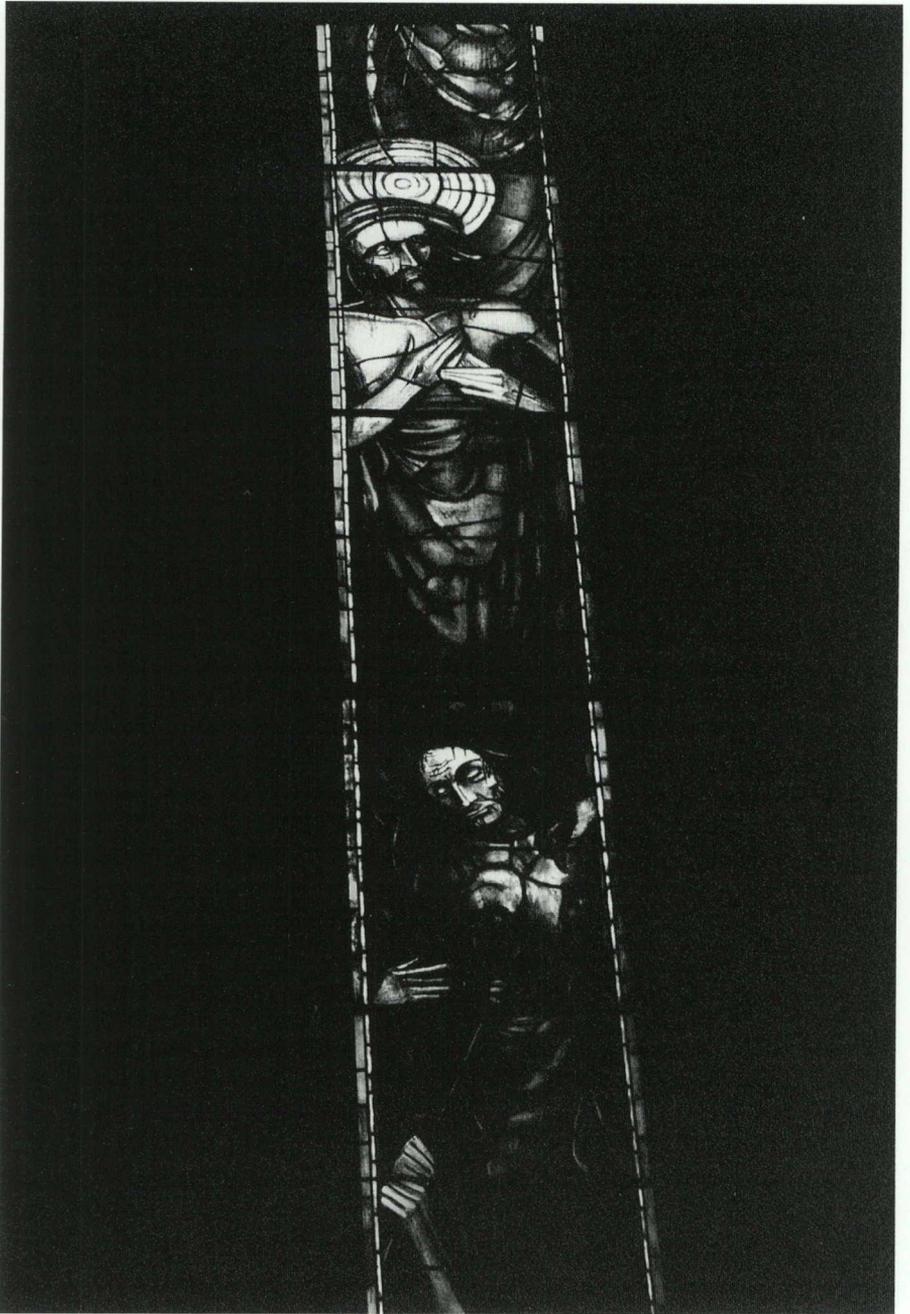
Si le style de Servaes est facilement reconnaissable sur les vitraux, il faut reconnaître le talent de Colpaert dans la transcription de l'écriture picturale de l'artiste. La création d'un vitrail se fait en plusieurs étapes. On peut déterminer le degré de fidélité de Colpaert dans la transposition par le biais de la comparaison cartons-vitraux. Dans le cas des vitraux de Woluwé-Saint-Lambert, une telle comparaison est problématique. Aucun des cartons préliminaires ne fut retrouvé, à l'exception de la maquette de la *Création d'Ève* (ill.4). Celle-ci a pour particularité de présenter un style plus proche de la tradition néogothique, alors que celui des vitraux est néoexpressionniste. Or, si on se rapporte aux autres vitraux réalisés par Servaes, on remarque qu'il applique tantôt la première manière (New York¹⁵, 1939) (ill.9), tantôt la seconde (Amersfoort, chapelle des Sœurs de Notre-

¹⁵ Ces vitraux furent réalisés pour l'exposition de New York de 1939, également en collaboration avec F. P. Colpaert. On ignore actuellement leur localisation.



III.9.

Albert Servaes (1883-1966), *Les quatre saisons, les quatres âges de la vie (détail)* (1939). Vitrail (?) (M. THIRY, *De l'art déco aux années 50. Le verre et le métal belge dans le monde*, Belgique, 1987, pl.122).



III.10.
Albert Servaes (1883-1966), *Détail: le Christ* (1936), Pays-Bas, Amersfoort, chapelle des Soeurs de
Notre-Dame d'Amersfoort, exécution: K. Trautwein (Photographie C. Vander Auwera).

Dame¹⁶, 1936) (ill.10). La clé du mystère demeure dans les cartons disparus. Le premier projet de Servaes avait été d'inscrire les vitraux dans une veine plus traditionnelle. Dans un second temps, il se serait ravisé et aurait opté pour un style plus personnel, moins classique, tendant vers l'expressionnisme, mais de manière modérée.

Traduire l'art de Servaes n'était pas facile, particulièrement dans le domaine du vitrail où les plombs alourdissent et figent la composition. Pour transposer la technique de Servaes - celle du fusain -, de la grisaille fut utilisée. Le choix fut judicieux : celle-ci fait bien ressortir le dessin « *libre et esquissé* »¹⁷ du peintre. Colpaert exploite pour ce faire l'expérience qu'il a acquise dans l'utilisation de la grisaille, dont il a déjà donné des exemples dans les vitraux de l'église de la Sainte-Trinité¹⁸ et de Saint-Philippe Neri à l'abbaye de la Cambre¹⁹.

Une interrogation demeure néanmoins quant au choix de la palette des vitraux. Toutes les œuvres de Servaes, quand elles ne sont pas au fusain, se caractérisent par des tonalités simples et profondes : blancs, tons terreux, quelques bleus, des noirs, des gris... Cette sobriété habituelle contraste avec les couleurs des vitraux, qui malgré la technique du tamponnage²⁰, restent vives. Deux réponses nous paraissent plausibles : est-ce par analogie avec le vitrail religieux qui se veut haut en couleurs, ou est-ce la volonté de recourir à des matériaux modernes, donc colorés ? À côté des verres traditionnels (les verres antiques), on observe en Belgique, depuis l'époque de l'Art Nouveau, l'utilisation de verres Tiffany, verres cathédrales, verres imprimés et verres de Fauquez²¹. Les deux hypothèses sont justifiables, et cela d'autant plus quand on compare ces vitraux avec ceux d'Amersfoort, réalisés par le même artiste, mais avec un autre artisan verrier²² et où l'on retrouve le même chatoiement chromatique.

Ce qui, par contre, surprend d'un point de vue esthétique, surtout au vu de la renommée acquise par Colpaert dans le domaine du vitrail, c'est l'utilisation peu discrète des plombs et des vergettes. Le réseau mis en place donne un effet de quadrillage et réduit l'impression de monumentalité. En outre, l'emplacement des vergettes n'est pas toujours judicieux. Certaines, par exemple, sont placées à hauteur des visages et en cachent une bonne partie.

¹⁶ Pays-Bas, Amersfoort, chapelle des Sœurs de Notre-Dame. Ils sont les seuls autres vitraux dont nous ayons pu trouver la trace physique.

¹⁷ M. LEFFTZ, « Chef-d'œuvre en péril : les vitraux d'Albert Servaes », dans : *Nouvelles du Patrimoine*, 1990, n° 34, p. 18.

¹⁸ Église de la Sainte-Trinité, Parvis de la Trinité, Bruxelles (Ixelles), cartons, de L.Ch. Crespin, 1938.

¹⁹ Église Saint-Philippe Néri, Abbaye de la Cambre, Bruxelles (Ixelles), cartons d'A. Carte, Navez et L.Ch. Crespin, 1935.

²⁰ Grisaille appliquée au moyen d'un tampon.

²¹ Avec l'Art Nouveau, le vitrail connaît un nouvel essor. La technique, sorte de « chimie chromogène », se développe dans le sens de la création d'une infinité de nuances.

²² Exécution : Karel Trautwein, 1936.

Un autre point, relatif à la technique utilisée lors de la réalisation des vitraux, suscite l'étonnement. Ainsi, certains verres, colorés dans la masse, furent cuits à trop haute température, ce qui a modifié leur aspect. La découpe des calibres fut parfois exécutée de manière maladroite, ce qui obligea Colpaert à avoir recours à des doubles ou même à des triples plombs pour masquer l'interstice entre un calibre trop petit et le plomb qui est censé le soutenir.

Deux éléments encore intriguent dans la technique d'exécution de Colpaert. Le premier concerne le recours aux verres « structurés », dont la surface est en léger relief. Or, l'emplacement de ceux-ci ne répond à aucune logique de recherche d'effet de texture. Ils semblent avoir été uniquement choisis pour leur couleur. Par ailleurs, la manière dont Colpaert utilisa la technique du verre doublé, technique visant à renforcer le chromatisme, n'est pas conforme à l'usage. Le verre doublé a été appliqué après la mise en plomb, alors que traditionnellement l'opération se fait avant celle-ci.

L'usage de verres structurés et de verres doublés est étonnant à une époque où la gamme des verres colorés disponibles sur le marché était déjà étendue. Deux hypothèses de travail peuvent être retenues. On songera à un souci d'économie ou à un problème de gestion du temps. Servaes et Colpaert ne disposaient que d'un an pour réaliser les trois énormes vitraux.

Toujours du point de vue technique, il faut noter combien le traitement des plombs est inhabituel. Ils ont été étirés de manière à les allonger plus que la normale. C'était là une technique courante à l'époque. Un plomb mesurant à la base plus ou moins deux mètres pouvait ainsi être étendu jusqu'à quatre ou cinq mètres. Par ailleurs, on constate un usage abusif des plombs de casse et des doubles plomb²³, pour maintenir les calibres brisés lors de la mise en plombs.

La technique utilisée par Colpaert va donc à l'opposé des desiderata du Comité Technique, « *originalité dans la conception, perfection dans l'exécution* »²⁴ - ce que les critiques d'art de l'époque soulignaient déjà. On sait que les vitraux furent réalisés à la hâte en dépit de leurs dimensions importantes. On peut dès lors se demander s'ils n'ont pas été conçus uniquement pour vivre le temps d'une exposition ? Rappelons qu'en 1937, il était toujours interdit à Servaes d'exposer ses œuvres dans un lieu de culte, seule destination possible pour ce type d'image.

Suite au succès remporté par son nouveau style, Servaes fut réhabilité auprès des autorités ecclésiastiques. Le Ministère des Affaires économiques offrit ainsi les vitraux à la Fabrique d'église de la Sainte-Famille, qui les fit insérer dans l'église du même nom, construite en 1939, soit deux ans après l'exposition de Paris. On observe donc un cas de figure plutôt exceptionnel. C'est le cadre architectural qui fut conçu en fonction des vitraux, et non l'inverse.

²³ Les plombs de casse et les doubles plombs sont des solutions de secours lorsqu'un calibre se brise lors de la mise en plomb. Le plomb de casse est inséré de la même manière que les plombs du réseau d'origine, comme si la cassure était une découpe prévue dans la composition, à la différence qu'il ne joue aucun rôle esthétique. Le double plomb quant à lui permet de cacher un interstice entre un plomb et un calibre.

²⁴ *Industries et Métiers d'Arts en Belgique. 1937*, Bruxelles, mai 1937.

La mauvaise composition des trois vitraux entraîna leur dégradation. Classés en 1992, leur restauration fut entreprise sept ans plus tard²⁵. Les vitraux étaient en mauvais état de conservation. Le réseau de plombs était très abîmé (oxydation et déchirures), de nombreux calibres brisés et parfois repiqués²⁶ maladroitement lors de restaurations antérieures. La démarche suivie par le restaurateur consista à conserver un maximum de calibres en les recollant et, dans la mesure du possible, à préserver les plombs anciens. La difficulté majeure rencontrée fut le peu de documentation disponible. Les interventions furent donc dictées tout à la fois par l'expérience du restaurateur et la déontologie²⁷ de la profession. Ainsi, pour rétablir la lisibilité des compositions, les plombs de casse ont été retirés. Or, une photographie, découverte malheureusement après le traitement, montre qu'un de ces plombs figurait dès l'origine. Introduit sans doute par Colpaert, il constitue un témoin de l'histoire matérielle du vitrail, témoin que l'on a aujourd'hui tendance à respecter. Une étude préalable approfondie des vitraux et de leur contexte, menée en collaboration par un historien de l'art et un restaurateur, aurait permis d'éviter cette dérestauration qui falsifie les données historiques²⁸.

²⁵ Cette restauration a été effectuée par le maître-verrier bruxellois Jean-Marc Gdaléwitch.

²⁶ Le repiquage consiste à remplacer des calibres brisés par des calibres neufs in situ, en ouvrant les ailes des plombs.

²⁷ Voir : Y. VANDEN BEMDEN / P. DE HENAU, *Note technique visant à l'établissement d'un cahier de charges type, pour la restauration des vitraux anciens et de valeur*, Bruxelles, Ministère de la Communauté Française (Administration du Patrimoine Culturel), 1987.

²⁸ Je tiens à remercier chaleureusement Mme Catheline Périer-d'Ieteren, directrice du Mémoire qui a servi de base à cet article, pour ses conseils et ses corrections. Mes remerciements vont également à Mr. Didier Martens, pour son aide précieuse et à Mr Jean-Marc Gdaléwitch pour ses photographies.

LE PALAIS DE BAFUT (NORD-OUEST CAMEROUN)
ET SES DÉPENDANCES:
DESCRIPTION ET SYMBOLIQUE DE LA « MAISON DU PAYS »¹

NATHALIE NYST

Située dans les Grassfields camerounais, Bafut est l'une des plus importantes chefferies (*fondom*) du plateau de Bamenda, dans la province du Nord-Ouest (fig. 1). À l'image des *fondom* voisins de Mankon ou de Nso', Bafut ne constitue pas une entité ethnique, mais une unité sociopolitique qui rassemble quelque 100.000 habitants d'origines variées et parlant des langues du groupe bantou des Grassfields. Si la structure sociopolitique est centralisée, le pouvoir est néanmoins réparti entre le chef sacré (*mfor*), la société princière (*euchong*) et la société secrète des gens du commun (*kwifor*).

Le *mfor* vit dans son palais, situé dans la dépression centrale qualifiée de *mumala'a* (« cœur du pays »). *Mumala'a* est le centre par opposition à la périphérie, le bas vs le haut, l'intérieur vs l'extérieur, le « dirigeant » vs les « dirigés », et se distingue dès lors des trois autres zones territoriales de Bafut, qui constituent cette périphérie : l'escarpement de Ntare, la vallée de la Menchum et une zone d'expansion récente au Sud-Est².

Implanté au cœur de la chefferie (quartier de Bujong³), le palais (*ntoh*) est un espace à part, qui matérialise les valeurs dominantes de la culture, de l'iden-

¹ Les données de terrain présentées dans cet article ont été collectées durant deux séjours (décembre 1993-février 1994 et décembre 1995-février 1996) que j'ai effectués à Bafut afin d'y mener les recherches relatives à ma thèse de doctorat. Mes remerciements les plus sincères vont au *mfor* Abumbi II, chef suprême de Bafut, au Professeur R. N. Asombang et à William Ngwa Nchotu (*primus inter pares* du *kwifor*). Enfin, je remercie également le Fonds Cassel et la Faculté de Philosophie et Lettres pour les financements qu'ils m'ont octroyés et qui m'ont permis d'effectuer ces deux séjours de recherche.

² Pour plus de détails, voir N. NYST, *Le trésor cheffal et le projet de Musée du Palais à Bafut (Cameroun)*, dans *A.H.A.A.*, vol. 18, 1996, p. 141-159.

³ La chefferie de Bafut est subdivisée en sous-chefferies et en quartiers ou villages.

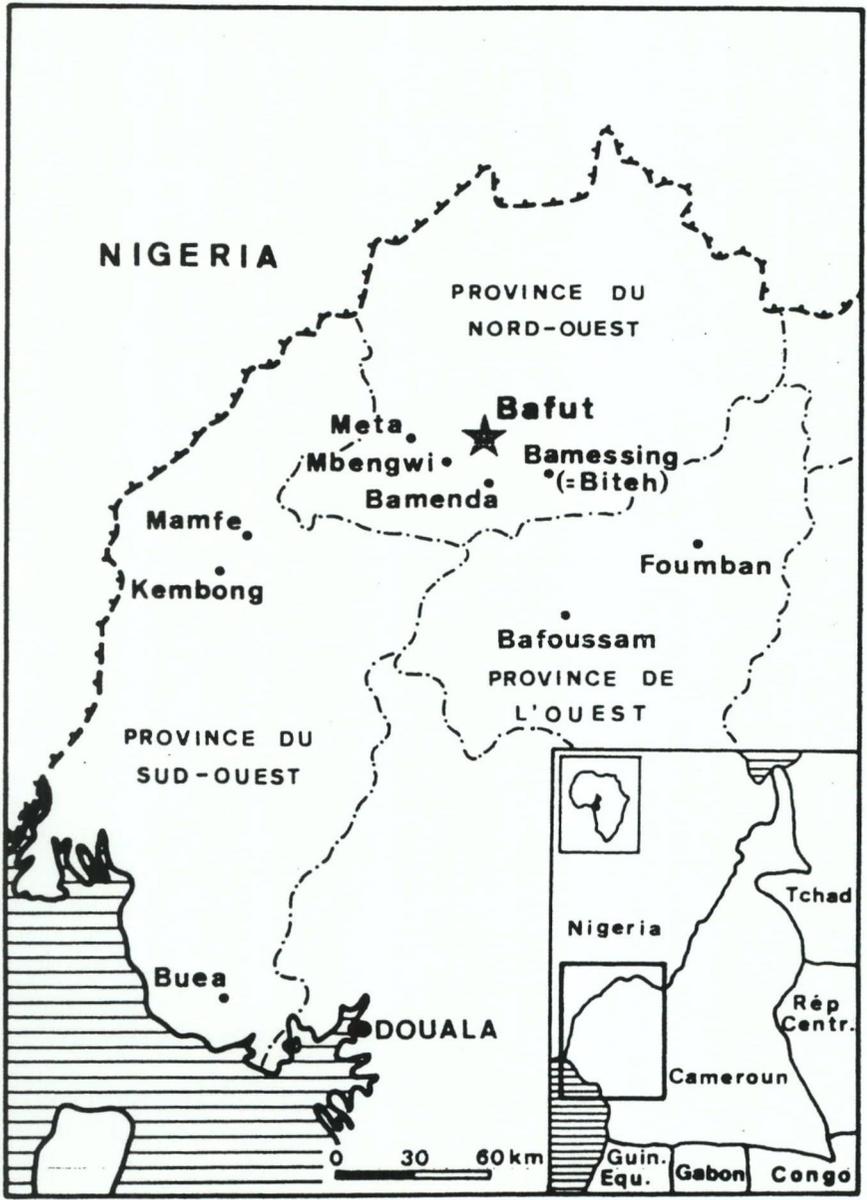


Fig. 1.
 Localisation de la chefferie de Bafut (© Y. Paquay, 1996).

tité et de l'unité des Bafut. Le *ntoh* et ses « annexes » incarnent le centre socio-politique, rituel et culturel du *fondom*. Il s'avère par conséquent indispensable de procéder à la description des composantes du palais cheffal avant d'analyser sa symbolique, laquelle, nous le verrons, s'articule autour de dichotomies : froid/chaud, humide/sec, intérieur/extérieur, bas/haut, arrière/avant. Ces termes antagonistes sont étroitement liés à deux concepts fondamentaux du pouvoir et de la pensée bafut, mais aussi « grassfieldiens »: les premiers à la substance ancestrale (bénéfique), qui confère son autorité légitime au *mfor*, et les seconds à la pollution (maléfique), qui octroie au chef suprême sa force dangeureuse. Le *mfor* et son pouvoir, par excellence occupants du palais, réunissent par conséquent tous les antagonismes de la société.

Bref historique du complexe palatial (*ntoh*)

Aujourd'hui, le *mfor* réside dans la plus grande concession⁴ de la chefferie (fig. 2). Cet ensemble architectural, le bois sacré et l'esplanade de danse qui le

Légende

1. Palais (*ntoh*)
2. Place de danse (*nsaa'bin*)
3. Bois sacré (*fo'*)
4. Maison de passage (*nda mukang*)
5. Nsanimumwi, place du marché quotidien et de la sépulture de Ndughe ala'a
6. Marché hebdomadaire (*mitaa bufeuh*)

- a. Vers Mbebali
- b. Vers Njibujang
- c. Vers Mankaha
- d. Vers Njinteh et Bamenda
- e. Vers Niko'

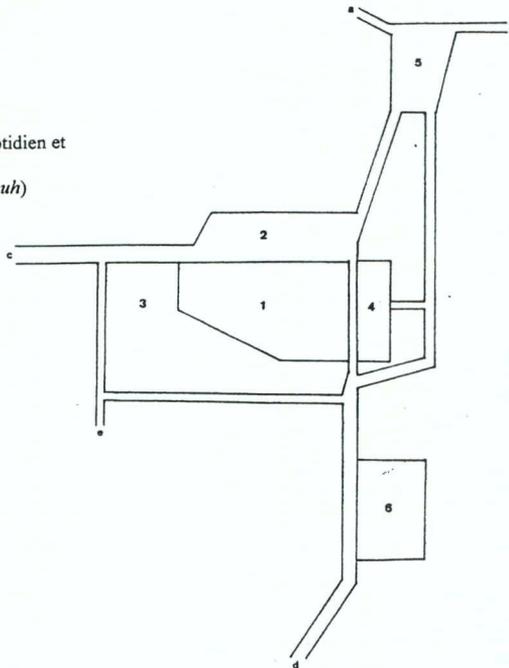


Fig. 2.
Plan schématique du complexe palatial (© N. Nyst, 2001).

jouxtent, ainsi que la place du marché hebdomadaire située à quelques centaines de mètres, constituent la capitale de la chefferie, tout en formant un quartier à part entière (Bujong).

Le palais de Bafut est indubitablement l'un des plus pittoresques complexes architecturaux du plateau de Bamenda. La concession actuelle est vieille d'une soixantaine d'années mais, d'après les traditions orales, le site d'implantation est plus ancien et remonterait au moins au début du XIX^e siècle⁵. Si le palais actuellement visible date du début des années 1940, le site a donc connu plusieurs phases de (re)construction.

Lors de l'arrivée de l'explorateur allemand Eugen Zintgraff (1889), le palais était composé de constructions traditionnelles en raphia couronnées de chaume et ceinturé d'une clôture en nattes de raphia. Il semble que le palais ait été incendié à plusieurs reprises : vers 1895, puis en 1901 et en 1907, lors d'expéditions punitives allemandes⁶. Seuls deux bâtiments, l'*achum* (demeure des *mfor* avant 1945, aujourd'hui sanctuaire de la chefferie) et le *ndansie*⁷ auraient survécu à tous ces incendies, au moins en partie. P. Ritzenthaler⁸ mentionne un dernier incendie dans les années 1930, qui aurait ravagé les quartiers des femmes. C'est suite à cette destruction que le *mfor* Achirimbi II aurait fait reconstruire les habitations de ses épouses, dès le début des années 1940. Il aurait chargé un architecte suisse-allemand de passage à Bafut, vraisemblablement Rudolf Leimbacher⁹, de dessiner les plans d'un nouveau palais, dont une nouvelle résidence pour le *mfor*, l'*achum* étant dès lors réservée aux rites ancestraux.

En 1960, lors de leur séjour à Bafut, les Ritzenthaler¹⁰ ont dénombré, outre les deux édifices traditionnels, quarante-quatre constructions en briques d'adobe couronnées de tuile.

Le palais est aujourd'hui un complexe de constructions réparties en cinq grands quartiers (fig. 3), protégés par une enceinte en pierre. Au Nord s'étend le « quar-

⁴ En Afrique, ce terme désigne un terrain souvent clos, regroupant autour d'une cour un ensemble d'habitations occupées par une famille.

⁵ Les données archéologiques qui permettraient d'étayer ou d'infirmer cette hypothèse font cruellement défaut.

⁶ R. RITZENTHALER / P. RITZENTHALER, *Cameroons Village. An Ethnography of the Bafut* (= *Milwaukee Public Museum Publications in Anthropology*, 8), Milwaukee, The North American Press, 1962, p. 31 ; E. M. CHILVER / P. M. KABERRY, *Traditional Government in Bafut, West Cameroon*, dans *The Nigerian Field*, vol. 28, n° 1, 1963, p. 7 ; T. M. ALETUM, *Political Conflicts Within the Traditional and the Modern Institutions: A Case Study of the Bafut, Cameroon*, Louvain, Vander, 1973, p. 86.

⁷ *Ndansie*, la « maison de la terre », est la plus importante des sociétés médicales du palais.

⁸ P. RITZENTHALER, *The Fon of Bafut*, Londres, Cassell, 1966, p. 181-182.

⁹ L'architecte Rudolf Leimbacher (Oberwil (Zurich), 10.05.1877 - Oberrieden (Zurich), 22.08.1950) travaillait pour la Mission de Bâle et oeuvrait alors à la construction d'un internat pour jeunes filles à Bafut (A. VIELHAUER, *Lebenslauf von Rudolf Leimbacher*, Basel Mission Archives, Personal File n° 1580, s.d., p. 2-3).

¹⁰ R. RITZENTHALER / P. RITZENTHALER, *op. cit.*, p. 30-31.

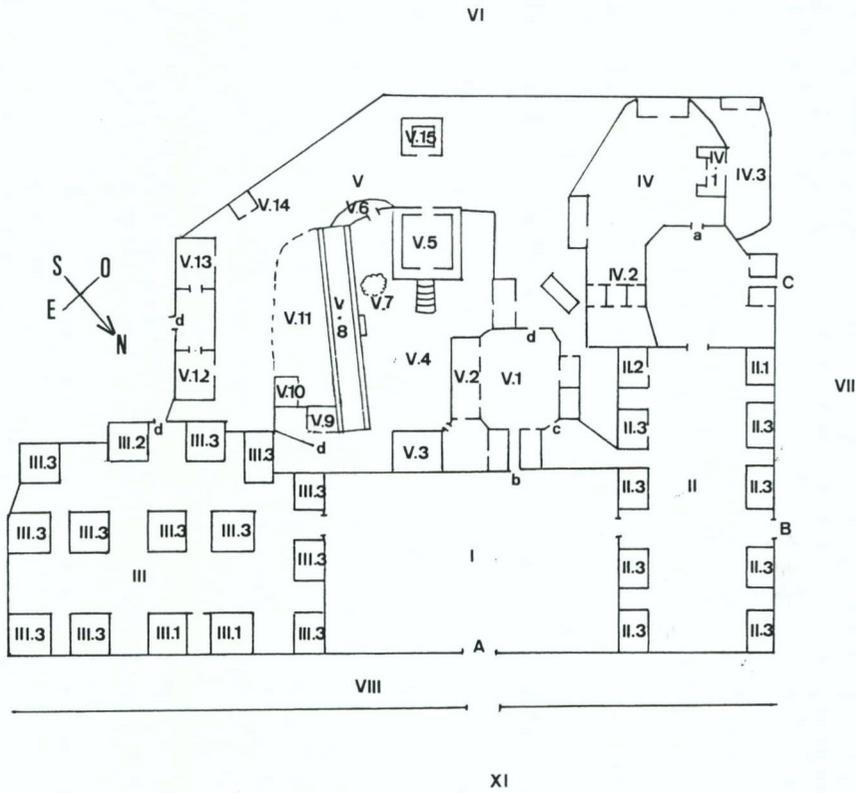


Fig. 3.
Plan du palais de Bafut (© N. Nyst, 1998).

tier des jeunes reines » (II) ; une grande cour arborée (I) le sépare du « quartier des reines âgées » et de quelques maisons de réunion des sociétés secrètes du palais (III, à l'Est). La résidence personnelle du *mfor* occupe plus ou moins le centre de la concession et, à l'arrière, se dressent les maisons de réunion d'autres sociétés princières (V, au Sud). Les maisons de réunion des sociétés secrètes dépendant du *kwifor* (associées au peuple) forment un ensemble dans l'angle sud-ouest du complexe (IV). Les différents quartiers du palais sont séparés les uns des autres par des murs de pierre, de briques d'adobe ou de nattes de raphia. Au nord-ouest du complexe palatial et séparée de celui-ci par le mur d'enceinte, l'esplanade de danse (VII) est réservée aux festivités et aux cérémonies rituelles. Au Sud-Ouest s'étend le bois sacré (VI) et, au Nord-Est, la maison de réception (XI) domine le site.

Questions de plan, d'attribution des édifices et d'accès aux divers quartiers

Malgré des modifications partielles et occasionnelles de la disposition, de l'appellation et de la destination de certains bâtiments du palais, la conception fonctionnelle et symbolique de l'ensemble semble immuable.

En suivant l'axe Nord-Est/Sud-Ouest, on progresse des parties les plus publiques du palais vers les parties les plus privées¹¹. À Bafut, le lieu le plus public du palais est la cour centrale (dite « cour des femmes »), qui sépare le quartier des jeunes reines de celui des épouses ménopausées et dans laquelle se trouve également l'accès principal au quartier du *mfor* (b). Viennent ensuite les parties « semi-publiques » que sont les deux quartiers des femmes, la cour et le hall de réception *nsang'* (v.1-v.2), ainsi que la cour de l'*achum* (v.4), tous situés dans le quartier du *mfor*. En théorie, aucun homme ne peut circuler dans les quartiers des reines une fois la nuit tombée. Le porche d'entrée du quartier du *mfor* est fermé au même moment, sauf en cas de festivités particulières. Enfin, les lieux interdits sont ceux dont l'accès n'est permis qu'à certaines catégories de personnes. Ainsi, en principe, seuls les princes, les serviteurs (*chinda*) et le *mfor* peuvent accéder aux maisons des sociétés princières ; la présence des membres du *kwifor*, de leurs *chinda* et du *mfor*¹² est la seule autorisée dans le quartier de la société secrète du peuple. Certaines parties - dont, dans une certaine mesure, l'*achum* (v.5) - du quartier du chef ne sont accessibles qu'au *mfor*, aux reines, aux *bulee-bumfor* (conseillers personnels du chef) et aux *chinda*. Finalement, la maison de passage et ses jardins sont interdits à toute personne étrangère au palais, hormis aux visiteurs qui y sont hébergés par le chef.

Outre le *mfor*, il existe une catégorie de personnes (un ou deux individus par génération) qui peuvent accéder à tous les quartiers du palais : il s'agit d'hommes issus d'un lignage cheffal mais qui appartiennent à la quatrième génération de ce lignage. En vertu de la tradition bafut, ces individus occupent une position intermédiaire : ils sont encore des « royaux », mais font déjà partie du peuple et sont dès lors membres de la société *kwifor* (Engard 1986 : 496).

Les accès aux diverses parties du palais sont fonction du sexe et du statut sociopolitique des individus qui, selon ces critères, empruntent par ailleurs des entrées différentes. Prenons le cas de la cour de l'*achum*, qui est accessible à tous chaque *mumita'a* (jour chômé traditionnel). Les gens du commun et les visiteurs

¹¹ Cette conception de l'accès et cette disposition des lieux sont similaires à celles existant dans une chefferie bamileke (Ch.-H. PRADELLES DE LA TOUR DEJEAN, *Le palais du chef dans une chefferie bamileke : Bangoua*, dans *Palaces and Chieftly Households in the Cameroon Grassfields*, Wiesbaden, Frans Steiner Verlag, 1985, p. 31-47 ; E. GHOMSI, *Organisation et fonctions des résidences royales dans les Grassfields du Cameroun : l'exemple de la chefferie bamiléké de Bandjoun*, dans : *Palaces and Chieftly Households...*, op. cit., p. 49-63 ; S. DJACHE NZEFA, *Les chefferies bamileke dans l'enfer du modernisme. Réflexion sur l'état actuel des chefferies bamileke. Une chefferie de demain. Renaissance, recherche et affirmation d'identité. Architecture, art, ethnologie*, Coueron, S. Djache Nzefa, 1994).

¹² Il faut ici noter que si, théoriquement, le *mfor* a accès au quartier du *kwifor*, il ne peut en réalité y pénétrer sans l'accord de la société.

étrangers y pénètrent en passant par le hall de réception public *nsang'*. Les reines et les princesses empruntent une porte particulière percée entre la cour de l'*achum* et le quartier des épouses âgées. Les membres du *kwifor* utilisent d'autres passages aménagés entre leur quartier et celui du chef. Enfin, les gardes et les *chinda* entrent dans la cour par l'arrière de l'*achum* ou par la porte franchie par les reines.

Description du palais

LE QUARTIER PRIVÉ DU *MFOR* (*NTOH MFOR*) (V)

La concession personnelle du *mfor* compte plusieurs bâtiments agencés autour de deux cours principales. L'accès à cet ensemble interne du palais se fait, pour les visiteurs, par un porche-couloir donnant sur la cour centrale et dont la façade extérieure (b) est ornée de peintures de lions - animaux qui, comme le léopard, l'éléphant, le buffle et le python, symbolisent le pouvoir. Au-delà de ce porche s'ouvre la première cour (V.1), sur la gauche de laquelle se trouve le hall de réception public *nsang'* (V.2), qui sert de salle d'attente. Cet ensemble cour/hall est aussi le théâtre des cérémonies relatives aux départs des princes et à la reconnaissance des successeurs de princes par le palais.

La cour de l'*achum* (v.4) est le coeur de la concession cheffale, le foyer (*ala'a*) de la chefferie. Plusieurs constructions en garnissent le pourtour, dont le hall de réception privé *ndamotu* (v.3) réservé aux visiteurs importants, la demeure personnelle du *mfor* (v.8-v.10) - en pierre et en béton, sous couverture de tôle - et l'imposante *achum* elle-même (v.5). Derrière l'« autel national » se trouve la résidence des jeunes *chinda* qui se tiennent à la disposition du *mfor* et le lieu des réunions des *buleebumfor* (v.15). Enfin, à l'arrière de la résidence du chef s'étendent ses jardins privés (v.11).

L'*achum* est le plus ancien édifice du complexe palatial, construit selon les techniques architecturales traditionnelles. Harter¹³ rapporte que le *mfor* Achirimbi II aurait fait reconstruire l'*achum* actuelle dès son intronisation, soit au début des années 1930. La base de l'édifice est nettement plus ancienne ; elle avait déjà survécu à l'incendie de 1895 et aurait été vieille d'une soixantaine d'année lors du passage de Zintgraff à Bafut en 1889¹⁴, ce qui implique qu'elle ait aujourd'hui plus de cent cinquante ans d'existence. Cette assise est formée de prismes basaltiques qui retiennent un comblement de terre. Au-dessus de la base s'élève une structure parallélépipédique, dont les parois sont composées de troncs de palmiers assemblés par des cordes de raphia. L'édifice est couronné d'un imposant toit pyramidal constitué de quatre pans en lattes de raphia recouverts de chaume. La véranda de la façade antérieure du bâtiment est garnie d'une série

¹³ P. HARTER, *Arts anciens du Cameroun*, Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1986, p. 193.

¹⁴ E. M. CHILVER, *Zintgraff's Explorations in Bamenda, Adamawa and the Benue Lands, 1889-1892*, Buea, Government Printer, 1966, p. 14.

de sculptures (statues et autres tabourets) destinées à commémorer certains aspects de l'histoire des Bafut. Certains des poteaux de soutien du toit sont sculptés de têtes de buffles, de personnages, d'araignées stylisées, etc. L'accès à l'*achum* se fait par un imposant escalier dont les marches sont également constituées de prismes basaltiques.

L'*achum* fut la résidence des *mfor* jusque dans les années 1940, moment où Achirimbi II fit construire, tout à côté, le bâtiment qui est, aujourd'hui encore, la résidence d'Abumbi II, l'actuel chef suprême des Bafut. Le grand bâtiment traditionnel est depuis considéré comme l'« autel national », coeur de la chefferie et du culte des ancêtres dynastiques.

Le hall de réception privé est une construction en brique à toit de tôle ouverte sur le côté qui fait face à l'*achum*. Le hall abrite une série de sièges et de tables destinés aux visiteurs importants du chef. En 1891, comme en témoigne Zintgraff, le sol de cet édifice était incrusté de cauris¹⁵, ornementation aujourd'hui disparue¹⁶.

Certaines maisons de réunion des sociétés princières se trouvent derrière la résidence personnelle du *mfor*, dont elles sont séparées par une clôture. Ce quartier reste relativement méconnu ; aucun étranger ne semble y avoir accédé. Engard¹⁷ y situe *ndachunka*, bâtiment qui abrite les débats des « faiseurs de chef » (dirigeants d'*euchong* et du *kwifor*) en cas de guerre ou de succession cheffale.

LE QUARTIER DES JEUNES ÉPOUSES (NDUGUH BANGWEH BE NTOH) (II)

Ce quartier compte aujourd'hui dix bâtiments. Quatre d'entre eux sont réservés aux épouses officielles du *mfor* actuel et un à la reine-mère (*mamfor*), les autres étant occupés par des princesses. Construites en briques d'adobe à la fin des années 1940¹⁸, ces habitations sont subdivisées en quatre chambres coiffées d'un plafond en raphia percé d'un orifice donnant accès à deux greniers superposés - destinés notamment au stockage du maïs et à l'entreposage du bois de feu. Les toitures sont en tuile et les sols intérieurs en terre battue. La majorité des matériaux utilisés (briques, tuiles, nattes, etc.) étaient produits à Bafut pour le *mfor*¹⁹.

¹⁵ Coquillages du groupe des porcelaines (E. M. CHILVER, *op. cit.*, p. 14).

¹⁶ Dans d'autres palais de la région, de telles incrustations existent encore : l'estrade sur laquelle sont disposés le trône et les *regalia* du *foho* de Bambalang (plaine de Ndop) est ainsi décorée de cauris formant des motifs de cloches doubles et de Calebasses (G. DE PLAEN, *L'arbre de Bambalang. Contribution à l'étude de l'art et de l'anthropologie d'une société du nord-ouest du Cameroun*, Bruxelles, U.L.B., mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie, n. p., vol. 2, 1995, ill. 43.

1995, 2 : ill. 43).

¹⁷ R. K. ENGARD, *Bringing the Outside in: Commensality and Incorporation in Bafut Myth, Ritual, Art and Social Organization*, Ann Arbor, U.M.I., 1986, p. xiv.

¹⁸ P. M. KABERRY / E. M. CHILVER, *Bafut Fieldnotes*, Londres, British Library of Political and Economic Science (London School of Economy), Manuscript Division, 1960-1963 (consultation autorisée par le Pr. M. Rowlands du University College of London et notes envoyées par E. M. Chilver, Oxford).

¹⁹ Les tuiles et les briques étaient façonnées et cuites au palais, dans un four construit par le *mfor* (P. M. Kaberry *Bafut Fieldnotes*, Londres, British Library of Political and Economic Science (London School of Economy), Manuscript Division, 1946 (*idem*)).

Les maisons des quatre épouses officielles du *mfor* Abumbi II ont été partiellement transformées ou restaurées. Deux innovations notamment opérées sont le cimentage des sols et la peinture des murs extérieurs.

LE QUARTIER DES ÉPOUSES MÉNOPAUSÉES (*NTI NTOH*) (III)

Ce quartier abrite notamment la maison de réunion d'une sous-société princière (*nda takumbeng*). *Takumbeng* étant réservé aux enfants des *mfor*, cette partie de *nti ntoh* est parfois qualifiée en pidgin de « *mfor-pikin side* » (le « côté des enfants du *mfor* »), pour la différencier d'*euchong*, qui rassemble tous les princes. Douze maisons sont ici occupées par des reines âgées, épouses du *mfor* précédent, et des princesses. Un dernier bâtiment est le sanctuaire sépulcral des reines-mères.

LE QUARTIER DU *KWIFOR* OU *NDZIMNDA* (IV)

Si ce quartier est théoriquement localisé hors des murs du palais – et d'ailleurs entouré de nattes de raphia, d'arbres et de brousse –, il se situe en réalité dans l'angle sud-ouest de la concession, entre celle-ci et la « brousse » du *kwifor* (*fo*)²⁰. L'enclos du *kwifor* s'ouvre sur un corridor situé à l'arrière du palais, couloir le long duquel se dressent les différentes maisons de réunion des sous-sociétés – dans lesquelles sont également entreposés leurs *sacra* – et des entrepôts. Un membre initié à *kwifor*, qui est symboliquement passé « derrière » la maison de la société, peut accéder à ce couloir et aux différentes constructions qui le jalonnent. Ce corridor représente donc une sorte de « couloir de la connaissance », puisque plus un initié gravit les échelons internes du *kwifor*, plus il acquiert de connaissances, plus loin il peut progresser en empruntant cet axe, qui aboutit dans le bois sacré.

LA MAISON DE PASSAGE (*NDA NUKONG*)²¹

Séparée du palais par un chemin dont les extrémités sont fermées par des porches, la maison de passage est un bâtiment de style colonial. Vers 1940, face à l'afflux croissant de visiteurs, le *mfor* Achirimbi II aurait décidé d'abattre le bois qui se trouvait sur la butte jouxtant le palais au Nord-Est et d'y ériger une demeure moderne pour y héberger ses hôtes. Les plans de l'édifice auraient également été dessinés par le Suisse Rudolf Leimbacher. La construction, à laquelle l'on accède par un escalier en béton, se compose de deux niveaux, surmontés

²⁰ Engard, qui a été initié au *kwifor*, a pu accéder à ce quartier. Les données qui suivent sont donc principalement extraites de sa thèse (1986) et complétées par des informations provenant des notes de terrain de Kaberry et Chilver (*op. cit.*) et de renseignements fournis par R. N. Asombang, professeur de l'Université de Yaoundé originaire de Bafut.

²¹ Littéralement, « la maison de la lance », ce qui donne « la maison de ceux que l'on combat avec la lance » et, par extension, « la maison des étrangers ». Les armes tranchantes ne pouvaient en effet être utilisées que dans les combats avec des non-Bafut.

d'un grenier et d'un petit édicule rond couronné d'un porte-drapeau. Les murs, en pierre et ciment, sont percés de nombreuses ouvertures garnies de volets en bois.

Le bois sacré (*fo'*)

Situé à l'arrière du palais (sud-ouest), ce bois serait un morceau de forêt primaire dont les arbres sont couverts de vignes grimpantes *ndore* (*Basella alba*). Ce lopin de forêt est considéré comme le « bois du *kwifor* » ; c'est là que certains membres de la société, seuls autorisés à pénétrer les lieux, se procurent une partie des plantes entrant dans la composition de leurs médecines²². Le corridor qui s'étire à l'arrière de la concession de la société aboutit dans ce bois²³.

L'esplanade de danse (*nsaanibin*)

Cette esplanade est un grand espace ouvert qui jouxte le palais au Nord-Ouest. Elle constitue le principal lieu de déroulement des cérémonies et des rituels qui concernent l'ensemble de la chefferie. Ce lieu est ainsi le théâtre de la danse annuelle *abin lela* (décembre), mais aussi de la deuxième partie de la cérémonie purificatrice *takumbeng*, qui rassemblent tous les chefs de quartiers et les notables importants du *fodom*. C'est également sur cette place qu'ont lieu les rituels publics relatifs aux funérailles d'un *mfor*, comme ceux de l'intronisation de son successeur. Outre ces fonctions traditionnelles et rituelles, la place de danse est encore le lieu de réception de visiteurs, telles les délégations des partis politiques lors des campagnes électorales.

L'endroit est parsemé de lieux hautement symboliques, répartis suivant un axe ouest-nord (fig. 4).

- 1) Deux blocs de pierre (*ngoh minang*) sont supposés représenter un homme et une femme ; c'est devant ces pierres qu'est disposé l'autel présentant les statues des ancêtres cheffaux et leurs *regalia* pendant les quatre jours de la danse annuelle.
- 2) Au Sud-Est, une alcôve aménagée dans le mur du palais est réservée au *mfor*, à ses gardes et à ses conseillers privés ; le chef y siège lors d'*abin lela*.
- 3) Un arbre (*Solanum dasiphillum*) est planté à proximité de l'alcôve. Cet arbre produit un fruit vert non comestible (*feuna'a*) qui symbolise la souillure à

²² Le terme « médecine(s) » désigne les pouvoirs de certaines plantes utilisées dans la lutte contre les sorciers et les criminels.

²³ Il faut signaler que, dans les chefferies bamileke, la résidence privée du chef est disposée au bas d'un flanc de colline, à proximité directe d'un bois sacré, dans lequel se trouve le cimetière cheffal, résidence des totems cheffaux. Le chef se trouve donc proche de ses ancêtres et de leurs pouvoirs, tout en bénéficiant d'un endroit d'accès interdit dans lequel il peut se réfugier ou par lequel il peut s'échapper en cas de danger (S. DJACHE NZEFA, *op. cit.*, p. 73).

travers tous les Grassfields en raison de l'odeur pestilentielle qu'il dégage lorsqu'il est écrasé. (Les fruits de cet arbre jouent un rôle lors de l'intronisation d'un *mfor* : quand, à l'issue des funérailles de son père, le futur *mfor* est saisi par les notables du *kwifor*, la population « lapide » le dauphin avec des cailloux, des morceaux de terre et des fruits *feuna'a*. Cette « lapidation » transforme la nature du nouveau souverain, qui devient une créature monstrueuse et sacrée.)

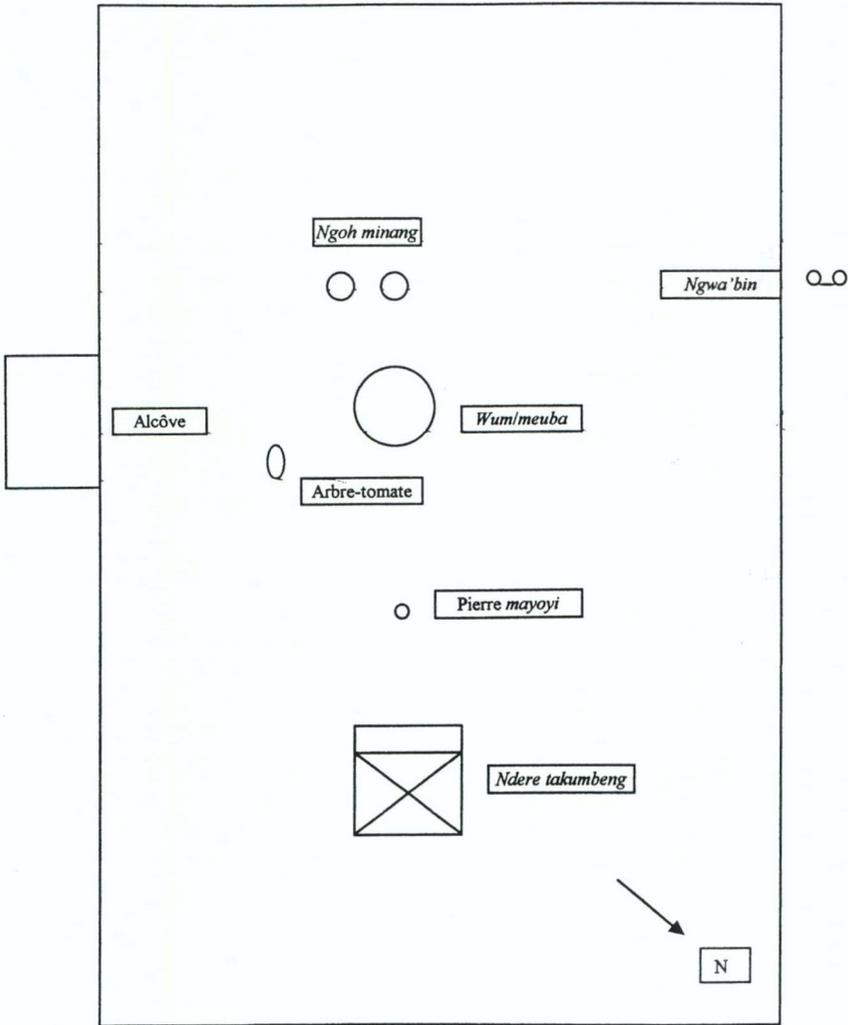


Fig. 4.
Plan schématique de la place de danse du palais (© N. Nyst, 1998).

- 4) Dans l'axe qui relie déjà les deux blocs de pierre et le *Solanum* se dresse un ficus sauvage, choisi en vertu de sa résistance²⁴. Deux prismes basaltiques (*meuba*) s'élèvent à proximité de cet arbre, tandis qu'une série de pierres plus petites sont disséminées entre ses racines²⁵. Lorsque sont exécutés des sacrifices aux points d'eau sacrés - où les anciens *mfor* sont supposés résider -, d'autres offrandes sont disposées dans et autour du palais et, notamment, sur les deux *meuba* proches de l'arbre *wum*, mais aussi sur les pierres disposées entre ses racines²⁶.
- 5) Toujours dans cet alignement ouest-nord sont plantés deux autres prismes basaltiques. Il faut y ajouter la pierre *mayoyi*, sur laquelle sont offertes des libations d'eau en cas d'épidémie. La plupart des plantes et des herbes utilisées pour la préparation des remèdes puissants et des magies guerrières ou permettant à un homme de se transformer en animal seraient enterrées sous ce monolithe²⁷. C'est encore sur la pierre *mayoyi* qu'après la disparition de certains objets du trésor en 1972, un rituel fut exécuté afin de maudire les individus responsables du vol.
- 6) L'autel *ndere takumbeng* est un édicule en raphia sous couverture de chaume, dépourvu d'ouverture. La structure se dresse sur une fondation de pierre d'environ 1 mètre 50 de haut. Elle abrite, sur un surplomb qui fait face à l'aire de danse, un grand tambour à fente horizontale. Un assortiment éclectique d'objets confectionnés en raphia est suspendu à la façade de l'édicule. Ces objets sont les « choses de *takumbeng* » et symbolisent son pouvoir²⁸.
- 7) Au nord-ouest de la place de danse, deux poteaux fourchus (*nggwa'bin*) sont plantés dans le sol. Leur signification reste relativement obscure : s'ils sont

²⁴ Un arbre de la même espèce se dresse généralement sur la place de danse de chaque quartier, où il est supposé avoir été planté par les fondateurs du quartier. Si le *wum* du palais a pour ainsi dire la même taille que ceux des quartiers de la dépression centrale, il est nettement plus petit que les arbres *wum* des anciennes sous-chefferies, ce qui pourrait indiquer que l'impantation de celles-ci soit effective antérieure à celle du palais actuel.

²⁵ Le fait que ces dernières soient parfois qualifiées de *chinda* (serveurs) du *mfor* laisse penser à Engard que ces monolithes représenteraient les sous-chefs qui, lors de l'instauration de l'ancienne confédération de chefferies, auraient accepté de se soumettre à l'autorité du *mfor* (R. K. ENGARD, *op. cit.*, p. 297).

²⁶ Un autre autel arbre/pierres, bien qu'éloigné de quelques dizaines de mètres, appartiendrait également à la place de danse du palais : celui de Nsaanimunwi, la petite place commerciale toute proche. Là, derrière les échoppes quotidiennes, se dresse un arbre *wum* dont la base est dissimulée par une paroi de nattes. Ce lieu est considéré comme la tombe de Nduge ala'a, la reine qui, selon le mythe d'origine, découvrit le site de Bujong et qui fut enterrée vivante à cet endroit pour avoir remis en cause la générosité du chef. C'est sur cet autel que se rend le *mfor* pour y offrir des sacrifices lors de la deuxième phase du rituel purificateur *takumbeng* (R. K. ENGARD, *op. cit.*, p. 443).

²⁷ S. AKABWAI, *Notes on the Touristic Sites in Bafut*, Bafut, Village Community Project, n. p., [1993], s. p.

²⁸ Ce sont pour la plupart des réductions d'objets originaires de l'étranger, tels que vélos, voitures, hélicoptères, avions, croix ou églises, que la société est supposée avoir importés dans la chefferie.

²⁹ Ce terme désigne le rituel qui précède immédiatement l'inauguration de la danse annuelle et qui a lieu en présence du chef : il s'agit du sacrifice propitiatoire d'un bélier noir (*baw'bin*). Au cours de la mise à mort de l'animal, le *mfor* prononce un discours destiné à s'assurer du soutien de ses prédécesseurs en faveur de l'unité et de la prospérité du *fodom*, ainsi qu'à protéger la chefferie de la pollution et à annihiler les actes néfastes qui seraient menés à son encontre, y compris durant le déroulement de la danse.

souvent désignés comme représentant un couple homme/femme, ils sont également qualifiés de « jumeaux ». C'est à leur base qu'un bélier noir est mis à mort lors du « modelage »²⁹ de la danse annuelle *abin lela*, le sang de l'animal étant répandu dans une petite dépression qui y est aménagée. Ces poteaux, dont l'écorce a été arrachée, sont toujours ornés de motifs géométriques (cercles, dents de scie, points) ; en 1993-1994, ils étaient aussi décorés l'un d'une cloche double (symbole de pouvoir), l'autre d'une calebasse (réceptacle des forces ancestrales).

Le marché (*mitaa bufeuh*)

La place du marché est située au sommet d'une colline séparée du palais par un vallon. Elle consiste en une vaste esplanade fermée sur trois côtés par des échoppes construites en matériaux permanents (pierre, tôle). Une portion de l'espace central est occupée par de petits étals en bois, le reste étant destiné aux vendeurs installés à même le sol. Si la place du marché est un espace avant tout commercial, elle est aussi un espace social, dans la mesure où elle constitue un lieu de rencontre hebdomadaire pour les habitants de la chefferie et les marchands venus d'ailleurs. Elle possède encore une dimension politique, puisque c'est au marché qu'une délégation du kwifor proclame les annonces émanant du palais. Les villageois sont ainsi mis au courant des décisions prises par le pouvoir et concernant la totalité de la chefferie, telles que la levée de la taxe annuelle en huile de palme ou l'organisation des travaux communautaires. À l'image de toutes les places de la chefferie, *mitaa bufeuh* possède son abri *takumbeng*, son arbre *wum* et ses prismes basaltiques *meuba*, l'ensemble étant implanté au sud-est de l'esplanade, du côté « ouvert » du marché. À proximité de l'autel arbre/pierres se trouvent des morceaux de bambou *ngkeng*, que ses feuilles striées associent aux geckos³⁰, doubles des jumeaux. Or, ces derniers sont doués du pouvoir de faire disparaître des objets, ce qui les assimile à des voleurs. C'est la raison pour laquelle les voleurs attrapés au marché sont encore lapidés à cet endroit de la place.

L'association de la place du marché avec le palais est une caractéristique répandue à travers tous les Grassfields. Cela s'explique par le fait que les activités politiques et économiques sont étroitement liées, notamment sur le plan historique. En effet, le processus de centralisation politique de Bafut se serait développé parallèlement à un déplacement des activités économiques de la périphérie vers le centre de la chefferie. Engard³¹ justifie ce rapport par le contrôle (*bu'u*) qu'exerce l'autorité politique sur le secteur marchand en régentant les échanges et en luttant contre les voleurs, ennemis de la commensalité. La place du marché serait donc le lieu de consensus qui témoigne de la volonté manifestée par plusieurs unités sociopolitiques de fonder une communauté. Le développement du commerce et le contrôle des marchés seraient des conséquences logiques de ce consensus, puisque facteurs de développement économique.

³⁰ Car ces lézards portent des motifs cutanés analogues.

³¹ R. K. ENGARD, *op. cit.*, p. 197.

Symbolique du complexe palatial

L'agencement du palais sert de modèle et reproduit une symbolique qui existe dans chaque concession et dans chaque quartier de la chefferie. L'un des concepts fondamentaux de cette symbolique est *ala'a*, terme qui signifie « pays » ou « village » et, par extension, « coeur », « centre » ou « foyer ».

LE CONCEPT CENTRIPÈTE *ALA'A*

La notion d'« *ala'a* » fait référence à un point d'ancrage spatial qui « tient » ensemble un nombre d'individus. Cet endroit focal existe à tous les niveaux de l'organisation territoriale du *fondom* : concession, quartier/village/sous-chefferie et chefferie. Il est matérialisé par la présence d'un ou de plusieurs prismes basaltiques *meuba*, qui couronnent des « choses » ensevelies (sacrifice, cordon ombilical, placenta) ayant le pouvoir de « tenir »³², pouvoir sanctionné par la croyance en la présence des ancêtres dans l'inframonde, eux-mêmes associés à la terre. (Le terme bafut désignant la « loi » est d'ailleurs *nongsuh 'la'a*, soit « ce qui est enterré dans le pays ».) Cette notion d'*ala'a* et les forces centripètes qui lui sont associées participent du maintien de l'unité et de la prospérité communautaires et, par conséquent, de la lutte contre les sorciers, ennemis par excellence³³. Outre ce sens de « tenir », le terme *ala'a* est également associé à la notion de « transformation », puisqu'il désigne aussi la forge ou le foyer culinaire.

Au niveau de la concession, *ala'a* désigne le point d'attache spatial des membres d'une même maisonnée. La famille étendue rassemble en effet des parents qui partagent un « coeur », en l'occurrence l'autel ancestral formé par les pierres à libation. Dans certains cas, *ala'a* correspond aussi au foyer culinaire de la concession. Lorsque l'un des fils de la maisonnée fonde une nouvelle concession ou qu'un successeur doit être intronisé, des médecines anti-sorcellerie sont enterrées sous ce foyer³⁴. *Ala'a* étant le « coeur » de la concession, c'est à sa proximité directe que sont inhumés les placentas et les cordons ombilicaux des enfants de la maisonnée ; ces « choses » ensevelies scellent l'existence des enfants à celle de la concession. La concession est d'ailleurs parfois qualifiée de *nduguh tweng ntong*, « l'endroit où est enterré le nombril »³⁵. Cette symbo-

³² Le concept suivant lequel ce qui est enterré a le pouvoir de « tenir » joue également dans le contexte de la sorcellerie, puisqu'un sorcier peut enterrer le poison qu'il destine à sa victime en un lieu de passage que celle-ci empruntera (carrefour, seuil de porte, etc.). La victime sera dès lors « tenue » par la mauvaise médecine et ne pourra se libérer que si elle la découvre et la déterre.

³³ Lors du rituel qui rassemble les notables de la chefferie sur la place de danse du palais, juste avant la danse annuelle *abin lela*, le *mfor* distribuée à tous des médecines anti-sorcellerie composées notamment de morceaux de la plante grasse *ala'a* (espèce indéterminée). La plante *ala'a* constitue donc le composant principal d'une médecine prophylactique communautaire, distribuée par le palais pour protéger l'ensemble du *fondom*.

³⁴ M. J. ROWLANDS, *Notes on the Material Symbolism of Grassfields Palaces*, dans : *Palaces and Chiefly Households ...*, op. cit., p. 207.

³⁵ R. K. ENGARD, op. cit., p. 380.

lique existe dans la majorité des chefferies de la région³⁶. Le lien enfant/foyer paternel est tellement primordial que lorsqu'un enfant naît à l'étranger, son cordon est conservé jusqu'à ce qu'il puisse être apporté dans la concession d'origine³⁷.

La terre a donc le pouvoir de « tenir » les membres de la famille, tout comme l'a d'ailleurs la nourriture préparée sur le foyer culinaire, qui rassemble les convives autour d'un repas, synonyme de consensus. Il y a donc une association directe entre le foyer culinaire, la forge et le point d'attache des membres d'une communauté, tous lieux de transformation. J'y reviendrai.

OPPOSITION HOMME/FEMME DANS L'ESPACE CONJUGAL

Outre cette symbolique d'ancrage des membres d'une maisonnée au sol de la demeure parentale, la disposition d'une concession type est régie par des principes antagonistes liés au sexe des occupants des lieux. Si l'épouse et les enfants sont associés au périmètre direct du foyer culinaire, la femme est surtout attachée à la terre et donc au « bas ». Son siège est d'ailleurs moins haut que celui de son mari et, lorsqu'elle est menstruée, elle doit s'asseoir à même le sol. Cette position inférieure de la femme la lie en outre à la fécondité et à l'humidité, puisque les cours d'eau coulent **au fond** des vallées. La femme est encore associée à l'arrière, raison pour laquelle la cuisine, lieu des activités féminines, est généralement implantée derrière l'habitation principale. Par opposition, l'homme, chef de famille, est donc lié au haut, à l'avant de la maison et à la porte d'entrée frontale, la « bouche de la maison ». Sa position supérieure l'assimile à la sécheresse, caractéristique des sommets de montagnes et de collines³⁸.

³⁶ Il en est ainsi à Nso' (N. P. MZEKA, *Rituals of Initiation: The Nso' Case*, dans P. MBUNWE-SAMBA et al. (éds), *Rites of Passage and Incorporation in the Western Grassfields of Cameroon. Vol. 1 : Birth, Naming, Childhood, Adolescence, the Incorporation of the Royal Wives and Some Palace Rituals*, Bamenda, Kaberry Research Centre, 1993, p. 11), à Bali-Nyonga (J. K. FOKWANG 1993a, *Initiation and Rites of Passage: The Case of Bali-Nyonga*, dans P. MBUNWE-SAMBA et al., *op. cit.*, p. 85) ou à Oku (S. N. WAMBENG, *Delivery and Naming in Oku*, dans P. MBUNWE-SAMBA et al., *op. cit.*, p. 114). A Kom, c'est sous un arbre particulier, planté au centre de la cour de la concession parentale, qu'est enterré le morceau de cordon ; l'arbre et son environnement immédiat sont appelés fitefi abei, « la base de la concession » (J. NSOM, *Rites of Passage in Kom*, dans P. MBUNWE-SAMBA et al., *op. cit.*, p. 140).

³⁷ Si le cordon d'un enfant est enterré ailleurs que dans la concession parentale, ce descendant ne ressentirait jamais le besoin de rentrer dans sa patrie, « puisque les liens avec ses ancêtres et son patrimoine ont été sectionnés » (N. P. MZEKA, *op. cit.*, p. 11).

³⁸ M. ROWLANDS et J.-P. WARNIER (*The Magical Production of Iron in the Cameroon Grassfields*, dans T. SHAW / P. SINCLAIR / B. ANDAH / A. OKPAKA (éds), *The Archaeology of Africa. Food, Metals and Towns*, Londres et New York, Routledge, 1988, p. 255-259) ont montré que l'antagonisme masculin/sec vs féminin/humide régit également le processus de la fonte du fer, assimilé à un accouchement. Un minerai « mâle », gravier ferrugineux récolté au sommet d'une colline sèche et assimilé à du sperme, et un minerai « femelle », argile broyée collectée au fond d'une vallée et « fragile comme une femme », sont mélangés puis introduits dans le fourneau. La masse ainsi produite est conçue comme un fœtus qui, une fois mature, naît par la porte inférieure du fourneau, considéré comme féminin.

Le quartier ou village, unité juridictionnelle, est à son tour conçu comme une maison (*nda*) et se compose donc de quatre murs - quatre sous-quartiers principaux (*euyeung nda*) - dont les fondations sont constituées par les lignages (*atseu*). L'un de ces quatre sous-quartier est plus important que les autres : c'est celui qui est le plus proche du palais, qui est appelé *atu* (« tête ») et correspond au « haut », par opposition aux trois autres sous-quartiers (*ati*) équivalant au « bas ».

Le quartier possède lui aussi un « coeur », qui n'est autre que sa place de danse et de rassemblement (*nsaanibin*). Cet endroit est toujours situé à la croisée de chemins et correspond au centre symbolique de l'unité territoriale. Une fois qu'un quartier est assez étendu, les chefs des différents lignages qui le constituent plantent un arbre *wum* sur la place de danse, pour la consacrer. Ils marquent ainsi leur volonté d'établir un consensus communautaire. Le ramage de l'arbre et ses branches (*euyeung*) symbolisent la croissance et le développement des segments de lignages qui ont occupé, occupent et occuperont le quartier, tandis que ses racines sont assimilées aux fondateurs de l'unité territoriale. Le quartier n'est pleinement constitué comme unité territoriale du *fondom* que quelques années plus tard, lorsque la sous-société princière *takumbeng* érige son autel sur la place, à proximité de l'arbre *wum*, et enfouit une corde entre les racines de celui-ci. Cette corde, enduite de puissantes médecines fabriquées au palais, est couronnée d'un prisme basaltique *neubah* planté par les notables du *kwifor*. Lors des rites de purification *takumbeng* qui précèdent la danse annuelle, ces médecines sont réactivées par des offrandes et des libations, tandis que les prismes basaltiques de la place de danse sont enduits de poudre de padouk, substance correspondant à un « méta-signe d'incorporation et d'unité »³⁹. La place de danse - et, plus particulièrement, sa « terre » -, par la présence de l'abri *takumbeng*, de l'autel arbre/pierres et des monolithes *meuba*, exerce un pouvoir d'attraction sur les habitants du quartier, tout comme le foyer de la concession paternelle « tient » les membres de la maisonnée. Par ailleurs, à l'image du foyer culinaire et de la forge, la place de danse du quartier devient un lieu de transformation lorsque les groupes de danse viennent y exécuter leurs prestations, comme nous le verrons plus loin.

Si les « sacrifices » ensevelis relèvent de plusieurs catégories, ils exprimeraient tous l'idée d'un consensus établi entre des représentants de groupes de descendance qui s'unissent pour former une unité sociopolitique. Il en va ainsi du quartier, comme de la concession. Ces sites de consensus sont d'ailleurs qualifiés de *nggware akaa*, « lieux de prestation de serment ».

En outre, le fait que l'on trouve aux carrefours des prismes basaltiques qui ne sont pas associés à un *ndere takumbeng* autorise Rowlands⁴⁰ à émettre

³⁹ M. J. ROWLANDS, *op.cit.*, p. 205.

⁴⁰ M. J. ROWLANDS, *op.cit.*, p. 208.

l'hypothèse selon laquelle l'existence des *meuba* serait antérieure à l'apparition des autels *takumbeng*. Ces derniers auraient superposé les fonctions rituelles protectrices issues du palais et des lignages cheffaux aux mécanismes de lutte anti-pollution déjà établis par les lignages. (Rowlands⁴¹ part du principe que la hiérarchie inter-lignagère se définissait par le contrôle des moyens de lutte contre la pollution et la malchance.) Les monolithes matérialiseraient par conséquent des frontières rituelles qui délimitaient autrefois les territoires des différents lignages et leur servaient à lutter contre les sorciers et l'usage de « mauvaises médecines ». Chacun de ces *meuba* abriterait en effet un ou plusieurs esprits d'anciens habitants du quartier. Par conséquent, les places de quartier qui associent des prismes basaltiques et un autel *ndere takumbeng* illustrent l'union des forces anti-pollution déployées par les lignages et le palais afin de protéger le quartier et, par extension, l'ensemble de la chefferie. Par ailleurs, à proximité directe de l'autel arbre/pierres se dressent quelques monolithes isolés, qui surmontent chacun un animal sacrifié et enterré (chien ou volaille). Ce sacrifice est destiné à protéger l'unité territoriale concernée contre le vol, puisqu'il scelle un consensus communautaire, ce qui implique le respect des droits de propriété de chacun. Mais il a aussi pour but de punir les voleurs qui s'attaqueraient à l'unité territoriale : il est en effet supposé permettre à la terre de 'tenir' ceux-ci. Il existe donc une association étroite entre les lieux de consensus communautaire et la lutte contre le vol. Tout voleur est en effet l'ennemi de la société, puisqu'en voulant s'approprier le bien d'autrui, il met en péril le principe de générosité, fondement de l'extension de toute unité sociopolitique à Bafut, comme dans la plupart des chefferies de la région. Il est d'ailleurs notoire à Bafut que chacun peut déposer un objet personnel à proximité d'un lieu de consensus sans crainte de le voir disparaître.

Enfin, la place de danse étant le point focal du quartier, c'est là que sont disposées les injonctions (symbolisées par des lances) émanant du palais, que sont reçus les visiteurs importants - y compris le *mfor* - et que sont exécutées les danses durant les funérailles.

Le concept d'*ala'a* et la métamorphose

La présence de « choses » ensevelies sous ou à proximité directe d'un foyer culinaire, d'une forge et d'une place de danse participent également aux métamorphoses que le feu opère en ces lieux. Le foyer culinaire transforme des produits vivriers bruts en nourriture destinée à créer et renouer les liens communautaires. La forge convertit des scories de fer en symboles d'échanges (houes) et d'autorité (lances et cloches doubles), dont la circulation tisse des réseaux de relations sociopolitiques. La place de danse, par la chaleur émanant des danseurs qui s'y produisent en diverses occasions, échauffe les monolithes *meuba* qui s'y trou-

⁴¹ M. J. ROWLANDS, *ibid.*

vent et renforcent les liens existant entre les segments de lignage ou les lignages du quartier. Les produits de ces transformations ont tous le pouvoir de tenir les membres de la communauté, à tous les degrés, et exercent donc des forces centripètes. Le repas unit les convives, la houe soude les protagonistes d'un échange (commercial mais, surtout, matrimonial), la lance du *kwifor* plantée sur la place de danse enchaîne les hommes d'un quartier à leurs devoirs communautaires, tandis que celles distribuées par le *mfor* oeuvrent à la résolution des conflits. Enfin, la cloche double attache les individus à leur respect de l'autorité centrale et les monolithes *meuba* rassemblent les membres de la communauté.

***Nda ala'a*, la « maison du pays »**

Le palais est la « maison du pays ». Les schémas y sont donc reproduits à une échelle plus grande et sont plus élaborés que dans les concessions et les quartiers. Par ailleurs, tout(e) Bafut de chaque quartier de la chefferie remplit une responsabilité dans l'entretien du palais, que ce soit en apportant une botte de chaume pour le renouvellement du toit de l'*achum* ou en participant à la restauration d'un édifice du complexe palatial. Chaque habitant du *fondom* prend ainsi part à l'entretien du symbole de l'unité de tous et le complexe palatial en lui-même agit donc comme une force centripète - il est à la fois le foyer (*ala'a*) et la maison (*nda*) du *fondom*.

L'association *nda/ala'a* forme donc la base de l'unité territoriale à Bafut, mais aussi celle de l'unité symbolique de la chefferie, matérialisée par le palais. Le palais possède également sa place de danse (*nsaanibin*), beaucoup plus vaste que celles des quartiers, son *ndere takumbeng* - de proportions également plus imposantes - et son autel arbre/pierres, sous lesquels sont enterrées des médecines protectrices destinées à empêcher les forces néfastes de nuire à l'ensemble de la chefferie, tout en « tenant » les habitants du *fondom*.

Le palais proprement dit est subdivisé en une « partie haute » et une « partie basse ». Au Sud-Est, la partie haute (*up side*) est celle de la société princière *euchong* et des reines ménopausées (stériles) ; la partie basse (*down side*), située au Nord-Ouest, est occupée par les sociétés du commun (*kwifor*) et par le quartier des jeunes reines (fécondes). (Pour rappel, les limites entre les deux parties ne peuvent être franchies que par quelques-uns, à des moments précis et dans des contextes déterminés ; le seul à pouvoir théoriquement déambuler en toute liberté dans le complexe palatial est le *mfor*.) Ces deux ensembles (*euchong* = royaux et *kwifor* = gens du commun) sont respectivement associés au chaud et au froid, au sec et à l'humide, à l'extérieur et à l'intérieur, au haut et au bas, au malfaisant et au bienfaisant. Si paradoxal que cela puisse paraître, les descendants des *mfor* prédécesseurs sont associés aux forces malfaisantes de la société ; ils constituent en effet autant de menaces pour le pouvoir central. Une fois adultes, les princes sont d'ailleurs généralement affectés dans des quartiers relativement éloignés du palais.

Conclusion

L'étude des aspects symboliques de l'architecture du palais de Bafut montre que les deux ensembles de notions antagonistes sont étroitement associés à l'opposition de deux concepts fondamentaux du pouvoir cheffal, respectivement la substance ancestrale (bénéfique, associée à l'humidité, au bas, à l'intérieur et au froid) et la pollution (maléfique, associée à la sécheresse, au haut, à l'extérieur et au chaud). D'une part, la substance ancestrale correspond à la souveraineté légitime du chef, héritée de ses prédécesseurs et ancêtres ; de l'autre, lors de son intronisation, la population lapide le nouveau *mfor* de fruits *feuna'a*, symboles de souillure, pollution qui lui octroie un pouvoir dangereux. Cette dualité pouvoir légitime/force dangereuse renvoie donc aux antagonismes symboliques qui régulent la société bafut dans son ensemble. Le *mfor* et son palais sont dès lors à juste titre les symboles de l'unité du *fondom*, puisqu'ils réunissent en leur sein toutes ces dichotomies.

Implanté entre les quartiers des deux sociétés secrètes, le quartier du *mfor*, tout comme la personne du chef suprême et sacré de Bafut, constitue par conséquent l'interface de toutes les oppositions symboliques associées à l'idéologie du pouvoir. Il n'est ni chaud, ni froid : il est tiède. Il n'est ni dehors, ni dedans, mais dans un espace intermédiaire. Le chef est d'ailleurs un être sacré, monstrueux, propulsé dès son intronisation dans un espace qui lui est propre. Et, en toute logique, l'espace dans lequel il vit au quotidien reflète son caractère hors du commun : il s'agit du plus grand foyer (*ala'a*) de la chefferie, de la forge cheffale. Le *mforgeron* y déploie tout son pouvoir pour veiller sur la communauté de tous les Bafut⁴².

⁴² N. NYST, *Bafut : une chefferie et son trésor. Éléments pour l'étude de la gestion culturelle traditionnelle*, Bruxelles, U.L.B., thèse de doctorat, n. p., vol. 1, 1998, p. 149-193.

COMPTES RENDUS

Vincent VANHAMME, *Xavier Mellery. L'âme des choses*, avec une contribution de Danielle DERREY-CAPON, Zwolle/Amsterdam/Bruxelles, Waanders uitgevers/Van Gogh Museum/Musée d'Ixelles, 2000, 152 pp., figg., pl.

Cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition *Xavier Mellery : l'âme des choses*, présentée successivement au Musée Van Gogh d'Amsterdam (du 14 avril au 2 juillet 2000) et au Musée d'Ixelles (du 27 juillet au 8 octobre de la même année). Il est le fruit de la collaboration entre deux auteurs : Vincent Vanhamme, ancien étudiant de l'ULB ayant consacré en 1996 son mémoire de licence à Xavier Mellery, et par ailleurs directeur du Centre d'Art de Rouge-Cloître à Auderghem (Bruxelles), et Danielle Derrey-Capon, responsable du Centre international pour l'étude du XIX^e siècle de Bruxelles.

L'intérêt et le but avoués de l'exposition, comme du livre qui l'accompagne, étaient de redonner enfin à Xavier Mellery (1845-1921) une place méritée dans l'histoire de l'art du XIX^e siècle, ainsi que d'élaborer un ouvrage de référence permettant de combler les lacunes d'une bibliographie trop rare et passablement datée. Justice est désormais rendue à Xavier Mellery, et ceci à double titre. D'une part, les raffinements apportés à la confection de cet ouvrage en font davantage qu'un catalogue d'exposition ordinaire : un livre précieux et singulier, un objet délicat et secret, en harmonie avec la personnalité de l'artiste, attiré par les espaces « *intimes et profonds [qui] recèlent, je crois, la vie, l'âme des choses inanimées* », comme il l'écrivait lui-même (p. 35).

D'autre part, ce livre renferme quantité d'informations utiles sur la vie et l'œuvre du peintre, le tout agencé de manière à peu près chronologique, depuis sa formation jusqu'à ses dernières œuvres. Nous ne formulerons qu'un seul regret : que l'ouvrage ne comporte pas une biographie de l'artiste, condensée à la fin de la partie textuelle du volume, comme c'est le cas dans les catalogues d'exposition — ce qui aurait permis notamment de savoir jusqu'à quelle date exactement Mellery a vécu (on ne l'apprend qu'en quatrième de couverture), mais aussi de se repérer plus précisément à l'intérieur de cette vie si bien remplie.

Le livre est scindé en deux parties : textes avec figures en noir et blanc, planches en couleurs. La partie textes est elle-même divisée selon leur auteur : la première est

l'étude, en six chapitres, de l'œuvre de Mellery par Vanhamme, la seconde est une création poétique de Danielle Derrey-Capon, intitulée : *Un étrange et obsédant Silence*.

Nous n'entrerons pas dans les détails de la formation de Mellery, entré à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles en 1860 et lauréat du Prix de Rome en 1870. Nous ne nous attarderons pas davantage sur son œuvre naturaliste, à l'époque où il était très lié avec Camille Lemonnier qui lui commanda des illustrations pour son ouvrage *La Belgique*, publié en 1887. Ses œuvres symbolistes, notamment celles consacrées à l'île de Marken, que lui commanda Charles de Coster en 1878 pour son livre *La Zélande*, sont proches de celles que Gauguin réalisa en Bretagne et évoquent déjà, elles aussi, l'image d'un paradis perdu... Quant à ses œuvres intimistes, elles cherchent, comme l'exprime très bien Vanhamme, à révéler le « *mystère du quotidien qu'il souhaite glorifier* » (p. 31).

Les deux chapitres importants de ce volume intitulés *L'œuvre allégorique* (pp. 39-60) et *Le peintre muraliste* (pp. 61-78) concernent deux tendances, relevant de l'idéalisme, dont les historiens de l'art n'ont pas suffisamment rendu compte et qui se trouvent ici enfin honorées ; c'est dans ce cadre que Mellery réalisa des commandes officielles, pour certaines bien connues des Bruxellois, puisqu'il s'agit des modèles qui servirent à réaliser les statuettes des métiers surmontant les grilles du Square du Petit-Sablon, les personifications des arts pour la balustrade du Musée Royal d'Art Ancien, et les statuettes de l'escalier de l'ancien Musée Royal d'Antiquités et d'Armures de la Porte de Hal de Bruxelles.

Les œuvres allégoriques ont ceci en commun avec les œuvres intimistes et symbolistes : qu'elles dérivent de la réalité, qu'elle soit quotidienne, idéalisée ou résidant dans la figure humaine : le peintre travaillait à partir de modèles vivants, transformés et synthétisés dans une lumière que Camille Lemonnier a le mieux définie, dans une lettre qu'il adressait en 1899 à son ami : « *Tu as créé une lumière qui est la négation de celle qui enveloppe pour nous la vision immédiate des choses et qui apparaît plutôt la lumière intérieure de ton cerveau, adéquate au mystère de ta pensée ; car le mystère, l'inquiétude des ombres, la méditation repliée et le silence sont les formes mêmes de ta pensée* » (p. 49).

Enfin, Vincent Vanhamme démontre clairement que, à l'encontre de sa réputation posthume, Xavier Mellery fut, surtout à la fin de sa vie, habité par ce qu'il appelait la « *Synthèse moderne* » (p. 63), c'est-à-dire la peinture murale, et qu'il fut bien l'un des protagonistes de la peinture monumentale idéaliste du dernier quart du XIXe siècle belge, bien que les différents projets pour lesquels il fut amené à travailler n'aient pas été réalisés, que ce soient notamment le Palais des Beaux-Arts, le Palais des Académies, ou le Palais de Justice de Bruxelles.

Monique RENAULT

Jacques DE LANDSBERG, *L'art en croix. Le thème de la Crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La Renaissance du Livre (Collection « Références »), 2001, 165 pp., 163 ill.

Les représentations de la Crucifixion sont omniprésentes dans l'histoire de l'art occidental, en tout cas dans l'art de l'Ancien Régime. Le thème de la Crucifixion n'avait pourtant jamais bénéficié d'une étude iconographique de grande ampleur. *L'art en croix* vient combler ce vide. Le livre propose, selon une vision chronologique, une étude de

la représentation de la Crucifixion des origines jusqu'aux manifestations les plus contemporaines. Il est découpé en chapitres correspondant aux étapes importantes de l'histoire de la Chrétienté, car l'iconographie de la Crucifixion subit les évolutions du dogme. Jacques de Landsberg retrace utilement le contexte religieux de chaque époque et ses principaux acteurs. Il distingue les représentations de la Crucifixion les plus remarquables de chaque période, tant pour leur valeur esthétique que pour leur originalité. Dans l'évolution du thème, il constate tantôt un renouveau de la typologie (autour de l'an mille, le *Christus patiens*, le Christ souffrant sur la croix, supplante le *Christus triumphans* des neuf premiers siècles, p. 65), tantôt une fascinante résurgence de formes anciennes (Foujita s'inspirant en 1967 de Cimabue, p. 158).

Dans la première partie de *L'art en Croix*, les différentes phases de la Crucifixion de Jésus et ses acteurs sont minutieusement décrits et étudiés à travers le témoignage des Évangiles. L'auteur dresse un tableau où il met en parallèle les diverses péripéties de l'action, leur source dans le Nouveau Testament et leur 'préfiguration' dans l'Ancien (p. 17). On trouve, à la fin de l'ouvrage, le texte des Évangiles et un petit lexique de la terminologie liée à la Crucifixion.

L'auteur nous fournit aussi des données précises sur l'histoire de la Crucifixion, un mode d'exécution des plus cruels dont aucun détail ne nous est épargné. Nous comprenons ainsi pourquoi les premiers chrétiens ont hésité à faire représenter ce supplice dégradant, incompréhensible pour le Fils de Dieu. Un graffiti caricatural du III^e siècle montre ainsi un fidèle adorant le Crucifié qui a une tête d'âne (p. 50). « Le scandale de la mort sur la croix » n'a jamais cessé de préoccuper les esprits et, en 1979 encore, le pape Jean-Paul II dans son encyclique *Redemptor hominis* justifie ce supplice et sa représentation (p. 157). Il est symptomatique que la première Crucifixion connue (vers 420) donne à voir le Christ portant le pagne des sportifs antiques, un christ-athlète donc, qui contredit l'idée de dégradation physique endurée par le Fils de Dieu et démontre sa victoire sur la mort (p. 51).

L'auteur ne manque pas de fournir de multiples exemples donnant une portée concrète à l'histoire du thème. Ainsi, le récit de cette mise en scène caractéristique de la fin du Moyen Âge où le crucifié, figuré grandeur nature, a la tête et les bras mobiles. Le Vendredi saint, on détache le Christ de la croix et on ramène ses bras le long du corps, pour mettre celui-ci dans un linceul et le porter dans un autel figurant le saint Sépulcre. Le Christ sera remis sur la croix le dimanche de Pâques (p. 87). L'oeuvre d'art joue ici un rôle concret, au-delà de sa dimension commémorative ou esthétique.

L'auteur signale toujours précisément les premières occurrences d'une iconographie. On apprend, par exemple, que la première représentation du Christ mort sur la croix, et non plus agonisant, figure dans un psautier du Xe siècle conservé au British Museum de Londres (p. 61).

L'art en croix est un livre très bien documenté qui bénéficie d'une abondante illustration. Les reproductions sont superbes. Les dimensions des œuvres sont indiquées, ce qui permet de visualiser les proportions de celles-ci. Enfin, Jacques de Landsberg nous guide par le biais d'une écriture efficace et limpide à travers la très vaste histoire d'un thème universel que l'on croyait familier mais qui ne cesse de nous surprendre à chaque page.

Anne DELVINGT

Jacqueline LECLERCQ-MARX, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1998. 1 vol., 373 pp., 188 ill., 178 fig.

L'intérêt de Jacqueline Leclercq pour le thème de la sirène remonte à l'époque de son mémoire de licence en Histoire de l'Art (ULB), consacré à la *Sirène-poisson dans la plastique romane*. Depuis lors, elle n'a cessé d'approfondir ce sujet, tout en élargissant le cadre de ses investigations à l'Antiquité et au Haut Moyen Âge. Il en est résulté non seulement plusieurs articles, mais aussi une thèse de doctorat, soutenue à l'ULB, thèse dont est issu le présent ouvrage. L'auteur aurait-elle succombé à la fascination que, selon la légende, les sirènes exercent sur les humains? Si fascination il y a eu, elle n'aura toutefois pas empêché Jacqueline Leclercq de soumettre ces êtres fantastiques à une analyse historique rigoureuse, qui combine les approches philologiques et iconographiques.

Le point de départ est constitué par le passage bien connu de l'*Odyssée*, dans lequel Ulysse se fait attacher au mât de son navire, pour s'abandonner au plaisir de l'écoute, et par le texte des *Argonautiques*, qui conte les démêlés d'Orphée avec les sirènes. Ni Homère, ni l'auteur des *Argonautiques* ne donne de détails précis sur l'aspect de ces créatures. Ce silence des textes fondateurs n'aura pas inhibé les peintres. Dans les représentations figurées grecques, dont les plus anciennes remontent au début du VI^{ème} siècle, la sirène apparaît sous les traits d'un oiseau à tête humaine. Ce type figuré n'est pas une création *ad hoc*, comme on pourrait être tenté de le croire. On le rencontre dans de nombreuses frises animalières de l'époque orientalisante, dépourvues de contenu mythique manifeste. L'association de la femme-oiseau à la sirène est, en fait, le résultat d'un 'collage' conceptuel, qui va associer, de manière durable, une certaine tradition textuelle à une certaine tradition figurée. Dans l'art antique, cette association n'aura toutefois rien d'exclusif car, comme le fait bien apparaître l'auteur, la femme-oiseau peut, à l'occasion, renvoyer à d'autres contenus que la sirène homérique -on se rappellera ici le Monument funéraire des Harpyes à Xanthos. De même, les Anciens ont parfois représenté la sirène homérique sous l'aspect de la femme-poisson. C'est le cas, notamment, sur un bol mégarien du III^{ème} siècle avant notre ère.

C'est au cours du premier millénaire chrétien que s'opère l'étonnante métamorphose qui va conduire au triomphe de la sirène pisciforme, et à l'éviction de la sirène-oiseau. Jacqueline Leclercq situe au VII^{ème} siècle le commencement de ce processus et constate qu'il affecte aussi bien les textes que les images. L'émergence du nouveau type de sirène allait entraîner un conflit avec la tradition antique. Ce conflit s'observe fort bien dans certains manuscrits enluminés du *Physiologus*, tel celui de Berne, situé vers 830. Alors que le texte fait explicitement mention de sirènes-oiseaux, l'illustration qui lui correspond donne à voir une femme à corps de poisson...

La sirène-poisson s'impose dans l'art roman, en particulier sous la forme de la sirène-poisson bifide, qui tient entre ses bras les extrémités de sa double queue. L'image, riche en connotations sexuelles, se serait d'abord développée en Lombardie, avant de connaître une ample diffusion à l'échelle européenne. Elle correspond bien à ce qu'est devenue la sirène dans l'imaginaire du XII^{ème} siècle. C'est à cette époque, note Jacqueline Leclercq, qu'elle « polarisa [...] la fascination mêlée de répulsion que provoquaient généralement, chez l'homme médiéval, la culture classique et la musique profane, l'amour charnel, la fémininité, le monstrueux -l'altérité sous toutes ses formes-, l'inconnu et l'ailleurs » (p.225).

C'est à regret que l'on referme ce livre, écrit dans une langue particulièrement claire et nuancée. Une illustration dense, bien choisie, épaulé les démonstrations, solidement argumentées. Elle permet au lecteur de confronter, lui aussi, texte et image, comme l'a fait l'auteur, tout au long de son enquête.

Didier MARTENS

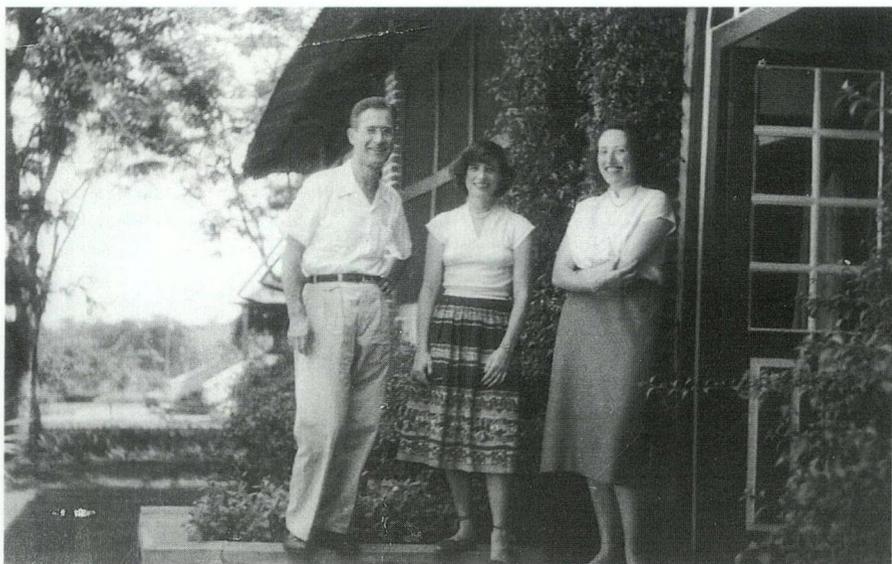
À LA MÉMOIRE DE MARIE-LOUISE BASTIN

NATHALIE NYST

Née à Etterbeek le 30 novembre 1918, Marie-Louise Bastin, spécialiste belge de l'art de l'Afrique subsaharienne et, plus particulièrement, des arts des populations angolaises, s'est éteinte à Porto, où elle vivait depuis quelques années, le 21 mars 2000.

En 1940, Marie-Louise est jeune diplômée de l'Institut supérieur d'Architecture et des Arts visuels de la Cambre ; elle met aussitôt en pratique ses talents de graphiste pendant quelques années, tout en assouvissant son intérêt et son goût pour l'art moderne. Elle a en effet baigné dans le foyer de réflexion sur l'avant-garde créé par l'architecte Van de Velde. Sa rencontre avec Frans Olbrechts, qui devient en 1947 conservateur du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, est déterminante. Conscient de sa sensibilité esthétique, celui-ci lui propose de développer la photothèque du Musée. Jusqu'en 1973, elle est successivement employée, puis collaboratrice scientifique du musée et y participe notamment à de nombreuses expositions. En 1956, à l'initiative d'Olbrechts, elle séjourne six mois en Angola, où elle étudie et classifie l'impressionnante collection du Museu do Dundo (travail publié à Lisbonne en 1961 sous le titre *Museu do Dundo. Art décoratif tshokwe*, 2 vols., Compagnie des Diamants d'Angola) ; elle y fait aussi la connaissance d'António Enes Ramos, qui devient son époux et compagnon de toujours. Ce séjour angolais exacerbe la curiosité et la passion que Marie-Louise Bastin vouera jusqu'à la fin de sa vie aux arts africains et, plus précisément, à ceux des Tshokwe. De 1961 à 1971, elle obtient différentes bourses, qui lui permettent d'effectuer des recherches dans de nombreux musées européens (Berlin, Coimbra, Lisbonne, Londres, Paris, Porto, etc.) et américains (New York, Boston) afin d'y étudier les collections d'art tshokwe.

En 1962, elle s'inscrit à l'U.L.B. pour approfondir ses connaissances en histoire de l'art ; elle décroche quatre ans plus tard le titre de licenciée en Histoire de



Dundo (Angola), 1954: Marie-Louise Bastin (à droite) en compagnie de deux amis, le Dr Barros Machado et son épouse Dora Lustig (© Artur Dacosta).

l'Art et Archéologie. De 1969 à 1972, elle est mandatée à mi-temps par le Fonds de la Recherche Fondamentale Collective (F.R.F.C.) auprès du Centre d'Anthropologie culturelle de l'U.L.B. et travaille sous la direction de Luc de Heusch sur les rites et les mythes bantous. Devenue assistante de Luc de Heusch en 1972 pour le cours d'*Étude approfondie de l'art africain*, elle décroche l'année suivante le titre de Docteur en Philosophie et Lettres de l'U.L.B. (Section d'Histoire de l'Art et Archéologie), avec une dissertation originale intitulée *La sculpture tshokwe : essai iconographique et stylistique*. Elle s'applique alors à transformer le Séminaire des arts non européens en véritable outil de travail et assiste les étudiants avec toute l'attention requise.

De nouvelles recherches conduites à Dundo en 1978 lui permettent de parfaire sa connaissance des objets culturels des Tshokwe et des populations stylistiquement apparentées, tels les Ngangela, les Ovimbundu, les Lwena ou les Songo. En 1978, Marie-Louise Bastin obtient le titre de Chargé de cours à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B. pour l'enseignement des arts africains (*Notions d'Histoire de l'Art et Archéologie : Art de l'Afrique - 30 h - et d'Exercices et encyclopédie : Afrique - 30 h*). Elle rédige alors à l'intention de ses étudiants son incontournable syllabus, *Introduction aux arts de l'Afrique noire*, qu'elle publiera en 1984 (Arnouville) dans une version remaniée et abondamment illustrée, néanmoins sujette à de nombreuses critiques, notamment en raison d'importantes lacunes ethnologiques.

À l'invitation du Secretaria Nacional da Cultura angolais, elle séjourne à nouveau trois mois en 1984 à Luanda et au Museu do Dundo, où elle donne des cours (en portugais) sur l'art de l'Afrique noire et étudie l'initiation masculine *mungonge* des Tshokwe.

Jusqu'à sa retraite à l'âge de 70 ans, le 1^{er} octobre 1989, et par la suite encore, Marie-Louise Bastin publie plus de quarante ouvrages et articles (notamment dans *Africa-Tervuren* (Tervuren), *Baessler-Archiv* (Berlin), *African Arts* (Los Angeles), *Arts d'Afrique Noire* (Arnouville), etc.), à titre de seul auteur ou en collaboration, essentiellement consacrés aux Tshokwe et aux arts angolais ; elle participe à nombre de colloques scientifiques (*Symposium on Traditional African Art*, Harvard University, Cambridge, 1971 ; *Premier Symposium d'Ethno-esthétique africaine*, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 1977, etc.), à l'organisation de multiples expositions (*Utotombo*, Bruxelles, 1988 ; *Art et mythologie, figures tshokwe*, Paris, 1988 ; *Trésors d'Afrique. Musée de Tervuren*, Tervuren, 1995, *CHOKWE ! Art and Initiation Among the Chokwe and Related Peoples*, Birmingham, 1998 ; etc.), donne diverses conférences, expertise des dizaines d'œuvres, etc. Insatiable, elle entreprend en 1994 un examen régional des arts angolais dans l'ouvrage publié dans le cadre de l'exposition *Sculpture angolaise. Mémorial de cultures*, présentée au Museu Nacional de Etnologia de Lisbonne.

En 1999, Marie-Louise Bastin se voit décerner le titre de Docteur Honoris Causa par l'Universidade do Porto (Portugal), à laquelle elle avait déjà légué ses notes, ses photographies et une grande partie de sa bibliothèque personnelles.

La passion vouée par Marie-Louise aux arts africains a suscité et/ou encouragé la vocation africaniste de nombre de ses étudiants, dont je fus. Quel souvenir que de la rencontrer dans l'espace feutré de son appartement, construit autour d'un majestueux piano à queue, empli de livres, d'objets africains, d'œuvres modernes ; que d'échanger avec elle tant d'idées et d'impressions africaines, le regard fixé sur les somptueux bijoux qu'elle portait ; que de partager une passion pour les cultures noires en sirotant un jus d'orange pressé par le prévenant Tónio...

Bibliographie sélective

- *Museu do Dundo. Art décoratif tshokwe*, Lisbonne, Compagnie des Diamants d'Angola, 2 vols., 1961.
- *L'art d'un peuple d'Angola. Arts of the Angolan peoples. Part 1: Chokwe*, dans : *African Arts* 2, 1, 1968, pp. 40-46 et 60-64.
- *L'art d'un peuple d'Angola. Arts of the Angolan peoples. Part 2: Lwena*, dans : *African Arts* 2, 2, 1968, pp. 46-53 et 77-80.
- *L'art d'un peuple d'Angola. Arts of the Angolan peoples. Part 3: Songo*, dans : *African Arts* 2, 3, 1969, pp. 50-57 et 77-80.
- *L'art d'un peuple d'Angola. Arts of the Angolan peoples. Part 4: Mbundu*, dans : *African Arts* 2, 4, 1969, pp. 30-37 et 70-76.
- *Masques et sculptures ngangela*, dans : *Baessler-Archiv* n.F., 17, 1, 1969, pp. 1-23.

- *Les styles de la sculpture tshokwe*, dans : *Arts d'Afrique Noire* 19, 1976, pp. 16-35.
- *Statuettes tshokwe du héros civilisateur 'Tshibinda Ilunga'*, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1978.
- *La sculpture tshokwe*, Meudon, Alain et Françoise Chaffin, 1982.
- *Sculptures angolaises : cannes et bâtons d'apparat spatule-massue de la Collection Barbier-Mueller*, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1982.
- *Instruments de musique, chants et danses des Tshokwe (région de Dundo, district de la lunda, Angola)*, dans : *African Musicology* (Nairobi) 1, 1, 1983, pp. 5-66.
- *Introduction aux arts d'Afrique noire*, Arnouville, Arts d'Afrique Noire, 1984.
- *Escultura africana em Portugal*, Lisbonne, Museu de Etnologia, 1985.
- *Art et mythologie, figures tshokwe*, Paris, Editions Dapper, 1988.
- *Sculpture angolaise. Mémorial de cultures*, Lisbonne, Museu Nacional de Etnologia, Milan, Electa, 1994.
- *Chokwe arts: Wealth of Symbolism and Artistic Expression*, dans : M. JORDÁN éd., *CHOKWE ! Art and Initiation Among the Chokwe and Related Peoples*, Munich et New York, Prestel, 1998, pp. 13-19.

CHRONIQUE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 2000

Les suggestions concernant la *Chronique* et les exemplaires de travaux (des membres du corps académique, des anciens étudiants ou des étudiants) destinés à une recension dans la revue peuvent être envoyés à la rédaction ou directement aux responsables de cette chronique: Alain DIERKENS, ULB CP 175/01, et Nathalie NYST, ULB CP 175, avenue Fr. D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles¹.

I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 2000

a) THÈSES DE DOCTORAT

Alain ASSOKO NDONG, *Archéologie du peuplement holocène de la Réserve de faune de la Lopé, Gabon* ; directeur : M. P. de Maret.

Geneviève LE FORT, *La royauté sacrée chez les Mayas de l'époque classique (200-900 ap. J.-C.)* ; directeur : M. M. Graulich.

Eugène WARMENBOL, *Le lotus et l'oignon. L'égyptologie et l'égyptomanie en Belgique au XIX^e siècle* ; directeur : M. R. Tefnin.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Sous-section Préhistoire – Protohistoire

Agnès DE LIL, *La domestication du cheval : problématique des origines* ; directeur : M. P.-P. Bonenfant.

Carole DESSART, *Les représentations en « rayon X » en Terre d'Arnhem, Australie* ; directeur : M. M. Groenen.

¹ Nous tenons à remercier de tout cœur Madame Jeanne GALLARDO, secrétaire de la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, qui nous a aidés, avec gentillesse et efficacité, dans la mise au point de la présente chronique.

Sous-section Antiquité

Christopher BREYEL, *La représentation iconographique de la cavalerie athénienne sur les vases de 460 à 400 av. J.C.* ; directeur : M. J. Ch. Balty.

Anne COLLA, *Jeux et fêtes de la Crète palatiale. Étude iconographique et essai d'interprétation* ; directeur : Mme A. Tsingarida.

Gaëlle DUMONT, *La double hache dans le monde égéen. L'objet, ses représentations, sa symbolique* ; directeur : M. J. Ch. Balty.

Elodie GLIBERT, *Magie et magicienne dans la céramique grecque aux époques archaïque et classique* ; directeur : Mme A. Tsingarida.

Nicole LESSEUX, *La diffusion des animaux fabuleux dans les objets de luxe au Proche-Orient* ; directeur : M. R. Tefnin.

Cécile MANIET, *Les statues inachevées de l'Égypte ancienne : étude des outils, des représentations dans les tombes, des étapes de fabrication et des œuvres inachevées* ; directeur : M. R. Tefnin.

Lucie MOERS, *Le pain et la bière en Égypte ancienne. De l'Ancien Empire au Nouvel Empire* ; directeur : M. R. Tefnin.

David PODBORSEK, *Enquête sur la représentation des Divines Adoratrices* ; directeur : M. R. Tefnin.

Sarah ROLAND, *Les nekromanteia du monde grec : rite, topographie et architecture* ; directeur : M. D. Viviers.

Julie VASSART, *L'iconographie du thiase bacchique dans l'iconographie romaine du I^{er} au III^e siècle de notre ère* ; directeur : M. J. Ch. Balty.

Odile WALLEMACQ, *Les dépôts d'offrandes du temple aux obélisques à Byblos* ; directeur : M. R. Tefnin.

Julie WALSHOT, *Le peintre de Thanatos (450-430 av. J.C.) et l'iconographie des lécythes funéraires à fond blanc* ; directeur : Mme A. Tsingarida.

Sous-section Moyen Âge – Temps Modernes

Valérie BRECKPOT, *La guirlande et le feston floral dans la peinture anversoise du XVII^e siècle, en particulier chez Daniel Seghers, s. j.* ; directeur : M. D. Martens.

Cathy COOLEN, *La Naissance de la Nuit. Représentations de la nuit en tant que phénomène naturel dans la peinture occidentale religieuse depuis le début du XIV^e siècle, jusqu'à la première moitié du XVI^e siècle* ; directeur : Mme L. Hadermann-Misguich.

Pierre DEGROODT, *Les crosses et les taus aux XI^e et XII^e siècles. Étude iconographique comparée* ; directeur : Mme J. Leclercq-Marx.

Xavier HENDERIKS, *Étude chronologique par analyse comparative de l'œuvre ou L'art du paysage comme outil de compréhension visuelle* ; directeur : M. D. Martens.

Claudine HOUBART, *Le monument à Léopold I^{er} au Parc de Laeken (1878-1884) par Louis De Curte. Étude historique et iconographique* ; directeur : M. A. Dierkens.

Virginie KARIKESSE, *Les objets exotiques dans la peinture de nature morte flamande et hollandaise au XVII^e siècle* ; directeur : M. D. Martens.

Geoffrey LACASSE, *Évolution du répertoire décoratif dans la production de la manufacture de Vincennes-Sèvres de Louis XV au Premier Empire* ; directeur : M. M. Couvreur.

Stéphanie LAMBOT, *Étude du peuplement de la vallée du Thin (Ardennes, France) à l'époque mérovingienne* ; directeur : M. A. Dierkens.

Isabelle LENGLET, *Les peignes liturgiques du Moyen Âge occidental (VIII^e-XII^e siècles)* ; directeur : Mme J. Leclercq-Marx.

Elisabeth MAREELS, *Quelques clefs pour comprendre l'iconographie des confessionnaux aux XVII^e et XVIII^e siècles dans les Pays-Bas méridionaux* ; directeur : M. D. Martens.

Isabelle VAN DOOREN, *Les gargouilles médiévales des édifices gothiques : essais de typologie et d'interprétation* ; directeur : M. A. Dierkens.

Michèle VANDROOGENBROECK, *L'antiphonaire de l'abbaye de Forest, début du XVI^e siècle (Westmalle, abbaye des Trappistes, ms. 9)* ; directeur : M. P. Cockshaw.

Isabelle WOLBEEK, *Bonaventure Peeters. Essai de monographie et étude de son évolution stylistique* ; directeur : M. D. Martens.

Sous-section Art Contemporain

Charles AUQUIÈRE, *Le rôle de la photographie dans l'œuvre d'Andy Goldsworthy* ; directeur : M. Th. Lenain.

Frédérique BORN, *Jose Maria Sicilia* ; directeur : M. M. Draguet.

Laurence BRAGARD, *Charles Dehoy « Lanceur d'éphémère ». Parcours éclectique d'un peintre à travers les styles présents sur la scène artistique bruxelloise de 1900 à 1930* ; directeurs : Mme J. Ogonovszky et M. M. Draguet.

Jean-François BROHÉE, *Zéphir Busine (Gerpennes 1916 - Mons 1976)* ; directeur : M. M. Draguet.

Sarah CORDIER, *Jean-Michel Basquiat. Un artiste en dehors de tous mouvements* ; directeur : M. M. Draguet.

Lavinia DE PRÊT, *« L'idée fixe ». Magritte et l'image photographique* ; directeur : M. M. Draguet.

Aubry DEMORTIER, *L'architecture bioclimatique contemporaine privée en Belgique* ; directeur : M. V. Heymans.

Laurence EJZYN, *Victor Horta : les influences qui ont marqué ses débuts d'architecte* ; directeur : M. M. Draguet.

Nathalie FORIERS, *Les plages de Paul Maas* ; directeur : M. M. Draguet.

Céline GALOPIN, *Marc Trivier. Épiphanie du visage (portraits d'Artistes)* ; directeur : M. M. Draguet.

Charles-Olivier GOHY, *Céline pilote. Dubuffet copilote. Essai de rapprochement entre Louis-Ferdinand Céline et Jean Dubuffet : la convivialité avec « l'homme du commun »* ; directeur : M. D. Abadie.

Nathalie LEROY, *Création et incarcération* ; directeur : M. M. Draguet.

Valérie NAHON, *Gustave Moreau et le milieu symboliste belge : une perception biaisée du peintre et de son œuvre* ; directeur : M. M. Draguet.

Olivia NOËL, *De la restauration à Rome. Les méthodes et les conceptions actuelles de traitement des façades des monuments historiques* ; directeur : M. M. de Waha.

Cédric PELGRIMS DE BIGARD, *La problématique de la matière dans l'œuvre d'Alechinsky. L'influence de la philosophie de Gaston Bachelard dans l'œuvre d'Alechinsky, en particulier de l'élément « eau »* ; directeur : M. M. Draguet.

Caroline SCHUERMANS, *Les problèmes de conservation-restauration posés par la peinture de Barnett Newman* ; directeur : Mme C. Périer-D'Ieteren.

Christel TSILIBARIS, *Le mythe de l'Iliade dans l'œuvre de Cy Twombly* ; directeur : M. M. Draguet.

Erika WAUTELET, *Cobra et l'esprit nordique* ; directeur : M. M. Draguet.

Emilie ZEHNDER, *L'image et le texte dans l'œuvre de Sophie Calle* ; directeur : M. D. Abadie.

Sous-section Civilisations non-européennes

Nathalie ADAGUIAS-COVAS, *Espace des morts, espace des vivants. Organisation spatiale des sites d'habitat des sépultures sur la côte sud du Pérou du Précéramique à l'Intermédiaire Ancien* ; directeurs : MM. M. Graulich et P.-L. van Berg.

Valérie BERGHMANS, *Tlaloc à Teotihuacan et ses influences dans le monde maya* ; directeur : M. M. Graulich.

Nejma BLIECK, *Le patrimoine culturel malgache. Reflet d'origines multiples* ; directeurs : MM. Ph. Jespers et P. de Maret.

Eléonore d'ARRAS D'HAUDRECY, *Le musée du dialogue : une éducation alternative à celle du musée chronologique ?* ; directeur : Mme M. Renault.

Caroline DARMSTAEDTER, *L'ornementation de la statuaire Chalukya du VI^e au XVIII^e siècle : Badami, Aihole, Pattadakal* ; directeur : Mme Cl. Bautze-Picron.

Stéphanie DRUART, *Un fleuve, une femme, des parures... Analyse des parures (bijoux et tatouages) portés par les Marocaines de la vallée du Dra* ; directeur : Mme A. Jacob-Dero.

Anne-Esther HENAO, *Le Monument. Repère spatio-temporel à fonction commémorative et identitaire* ; directeur : M. P. de Maret.

Frank HUMBERS, *Arts rupestres de l'Afrique australe : présentation critique des interprétations* ; directeur : M. P.-L. van Berg.

Gil JUGNOT, *L'orfèvrerie égyptienne des origines à la fin du Nouvel Empire. État de la question* ; directeur : M. R. Tefnin.

Nadia LALLEMAND, « Suivez le guide ». *Guide de musée, une profession de médiateur qui évolue* ; directeur : Mme M. Renault.

Sophie LE GRAND, *Le codex Matricula de Tributos et le codex Mendoza* ; directeur : M. M. Graulich.

Coryse MWAPE, *L'exposition des objets sacrés dans les musées d'Afrique : problèmes déontologiques* ; directeur : M. P. de Maret.

Emmanuelle POZNANSKI, *Les coupes kuba. Étude stylistique de quelques réceptacles : approches formelle et iconographique* ; directeur : Mme D. Hersak.

Nada SOLTANA, *Les arbres cosmiques dans les codex du Mexique central* ; directeur : M. M. Graulich.

Ariane VAN DEN BERGHE, *Le costume de la femme han et mandchoue sous la dynastie Qing. Répertoire de trois musées belges : Musées royaux d'Art et d'Histoire du Cinquantenaire, Musée royal de Mariemont, Etnografisch Museum van Antwerpen* ; directeur : Mme Fr. Lauwaert.

Barbara VAN DOSSLAERE, *La poterie comme document archéologique dans la moyenne vallée du Sénégal : classification de l'assemblage céramique de Walalde* ; directeur : M. P. de Maret.

Cécile VANHORLE, *Khirbat al-Maffjar* ; directeur : Mme Chr. van Ruymbeke.

Sébastien VANKERKHOVE, *L'influence du symbolisme égyptien dans l'ésotérisme occidental au XVIII^e siècle* ; directeurs : MM. R. Tefnin et A. Dierkens.

Sous-section Musicologie

Dimitri COPPE, *La musique acousmatique... une pensée sans passé ?* ; directeur : M. W. Corten.

Gaëlle DELDIME, *Jef Tinel (1885-1972). Une vie de musique. Un croyant au service du peuple. Un engagement dans le Mouvement flamand* ; directeur : M. H. Vanhulst.

Valérie DUFOUR, *La musique de Strawinsky à Bruxelles : création et réception 1920-1960* ; directeur : M. H. Vanhulst.

Maria-Rosa ES-SHIMI GARCIA, *Les recueils de chant à caractère périodique publiés à Bruxelles (1815-1830)* ; directeur : M. H. Vanhulst.

Delphine HAVAUX, *Le silence comme élément du langage musical aux XVII^e et XVIII^e siècles* ; directeur : M. W. Corten.

Manuel RONDAL, *Joseph Duysenx (1878-1965). Chansonnier, auteur wallon et compositeur* ; directeur : Mme M. Haine.

Stéphanie WEISSER, *Les lyres orientales et africaines des rives du Nil* ; directeur : Mme M. Haine.

II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (2000).

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

a) THÈSES DE DOCTORAT

Alain ASSOKO NDONG, *Archéologie du peuplement holocène de la Réserve de faune de la Lopé, Gabon*. Vol. I : *Texte*, 311 p. ; vol. II : 282 p., 8 annexes, 92 fig., 76 tableaux, 48 pl., 14 cartes, 12 photos, 8 plans ; directeur : M. P. de Maret.

Au sud de la zone où les linguistes situent le foyer de dispersion des langues et/ou des populations de langues bantu, les *Grassfields* de la frontière nigéro-camerounaise, c'est dans la réserve de faune de la Lopé (00°04'05" et 01°14'03" Sud ; 11°17'02" et 11°53'11" Est) que l'on recense le plus grand nombre de sites archéologiques, concentrés sur une surface très restreinte (5280 km²) : on y a déjà inventorié 108 sites de différentes époques. Trois raisons expliquent une telle concentration : (a) la mosaïque forêt/savane attire une faune considérable, permet une maîtrise visuelle de l'espace et occasionne une occupation humaine importante ; (b) la réserve est une zone-carrefour située au centre du bassin de l'Ogooué, touchant à la fois au bassin de la Sanaga et du Congo, les principales voies de communication des peuples de

l'intérieur du continent ; et (c) le Gabon et la réserve de la Lopé ne sont pas éloignés des *Grassfields*. Ils ont pu être parmi les premières étapes de diffusion des langues bantu et des bantuphones vers le sud et/ou le sud-est du continent. Les sites les mieux conservés ont donc été sélectionnés, pour préciser les séquences chronologiques, définir les séquences culturelles et déterminer les phases de peuplement.

Les sites de l'Âge de la Pierre ont déjà permis d'envisager un vieillissement à 40.000 ans du *Tshitoli* et l'extension de sa production au nord-ouest de l'Afrique centrale. Or, cette industrie *Late Stone Age*, datée d'environ 12.000 ans avant le présent, n'était propre qu'à la plaine de Kinshasa et les régions adjacentes. Pour l'instant, l'Âge de la Pierre Récent est daté, dans la réserve, entre 40.000 et 3.000 BP.

L'étude des sites des trois derniers millénaires et de leurs vestiges, ainsi que l'analyse de leurs datations, ont permis de subdiviser la séquence archéologique en : (a) une période de transition entre les Âges de la Pierre et les Âges des Métaux (*Stone to Metal Age* ou *SMA*) ; (b) un premier Âge du Fer et (c) un deuxième Âge du Fer.

Le *SMA* débute entre 3.000 et 2.500 avant le présent, à la fin du dernier plus important aride connu à l'Holocène en Afrique centrale. Dans la réserve, c'est le début du processus de sédentarisation, manifesté par l'apparition des fosses. Outre l'avènement de ces structures en creux, la période coïncide avec l'apparition synchrone de : (a) l'outillage macrolithique (meules, molettes, pierres à cupules, pierres à rainures, affûtoirs, etc.) voué au concassage et à la mouture des noix et des graines ; (b) de restes botaniques (*Elæis guineensis*, *Canarium schweinfurthii*, *Coula edulis*, *Anthrocaryon klaineianum*, *Cyperus papyrus*, *Polygala sp.*, *Phoenix*, *Halopegia azurea*, *Nympheaceae* et exceptionnellement *Tabernanthe Iboha Baill.*, abondamment consommé par les populations de la région, dans le cadre du *bwiti*, la deuxième religion du Gabon) ; (c) d'ossements d'animaux (mangouste des marais, guib harnaché, antilope à dos jaune, chèvre et mouton) et (d) de la poterie, dont l'étude systématique a permis de distinguer deux traditions et/ou groupes de producteurs céramiques, Epona et Yindo. La tradition Epona est datée de 2.850 à 1.950 avant le présent, soit entre 1.290 calBC et 220 calAD. Ses producteurs seraient arrivés des bords de l'Atlantique et auraient des affinités culturelles et/ou génétiques avec les ascendants des populations du groupe linguistique Myene/Tsogo (B.10/B.30). La tradition Yindo, datée de 2.500 à 1.950 BP, soit entre 830 calBC et 230 calAD, serait aussi le fait de populations venues de la côte.

Il y a à peu près 2.000 ans, quand les conditions climatiques sont devenues tout à fait humides, les groupes *SMA* ont été rejoints par des populations plus nombreuses, se distinguant avant tout par la maîtrise de la fabrication du fer, raison pour laquelle cette nouvelle phase d'occupation a été appelée premier Âge du Fer. Ces métallurgistes se reconnaissent aussi à l'aménagement de l'espace domestique, qu'ils subdivisent en zones d'activités différentes, et chacun de leur site est occupé par deux groupes de producteurs céramiques au moins. Des indications sur l'occupation du sol laissent deviner une hiérarchisation sociale. L'analyse détaillée de la poterie a mis au jour trois traditions contemporaines, dont au moins deux sont toujours mêlées en stratigraphie ; il s'agit de l'Okandéen, du Lindilien et du Guétandéen. La première est datée de 2.100 à 1.300 BP, soit entre 370 calBC et 810 calAD ; la deuxième, de *ca* 2.000 à 1.300 BP, soit entre 120 calBC et 810 calAD ; et la troisième de 1.980 à 1.620 BP, soit entre 80 calBC et 570 calAD. Les traditions céramiques du premier Âge du Fer n'ayant pas été retrouvées à l'ouest ni au nord-ouest de la réserve, on

peut penser que leurs producteurs sont arrivés par la zone forestière située à cheval entre le Cameroun, le Congo et le Gabon. D'après les linguistes, cet itinéraire correspond à celui des langues du groupe A.80 (Kele, Makina, Mbangwe et Sake), dont les locuteurs se rencontrent dans la réserve. Un lien d'ordre culturel et/ou génétique peut être inféré entre les métallurgistes *okandéens*, *lindiliens* et *guétandéens* et les locuteurs des proto-langues, dont sont issues le kele, les Makina, les Mbangwe et les Sake.

La pratique des fosses a cessé il y a 1.300 à 1.200 BP, au cours d'un nouvel aride, commencé deux à trois siècles plus tôt. Dès que le climat est redevenu humide, il y a de cela 1.000 à 1.100 ans, la réserve a témoigné d'un autre peuplement, qui va inaugurer le deuxième Âge du Fer. Cette assertion est corroborée par : (a) une césure de deux siècles, observée entre l'occupation de la réserve au premier Âge et au deuxième Âge du Fer, (b) l'abandon des fosses, (c) l'émergence des produits occidentaux, (d) les formes de récipient naguère inconnues et (e) l'apparition soudaine de la roulette dans le décor céramique. Au cours de cette nouvelle phase chrono-culturelle, les vestiges ne sont désormais contenus que dans une couche d'occupation, située juste sous le sol actuel. La prolifération de ce nouveau type de sites suggère que la population de la réserve se soit encore accrue. Les couches d'occupation livrent surtout des vestiges de la production du fer, des noix d'*Elæis*, d'*Anthrocaryon klaineanum*, des graines de *Sesamum* et une poterie très fragmentée. C'est la première fois que l'on recueille effectivement en fouille des fragments de pipes hollandaises et des tessons de faïence anglaise. Ces derniers artefacts témoignent, en effet, des échanges commerciaux avec l'Occident, plus que probablement par l'intermédiaire des courtiers de la côte. L'étude des sites et de la poterie montre que nous sommes en présence de deux traditions céramiques tout à fait contemporaines. La première, le Lopéen, est propre à la mosaïque forêt/savane du nord de la réserve. Elle est constituée de poteries presque exclusivement décorées à la roulette végétale tressée et datées entre le XII^e et le XVIII^e, voire le XX^e siècle de notre ère. La seconde, le Lélédién, paraît être une tradition du Sud, dans la zone forestière du bassin de la Lélédi ; elle est datée du XI^e au XX^e siècle de notre ère. Tout porte à croire que les producteurs céramiques du deuxième Âge du Fer sont les ascendants de certaines populations encore présentes dans la réserve et ses environs.

En conclusion, la séquence archéologique de la Réserve de faune de la Lopé est actuellement la plus longue, la plus détaillée et la plus complète sur l'Afrique centrale. Elle met en évidence une vieille interaction entre l'homme et l'environnement. L'Âge de la Pierre Récent va de 40.000 à 3.000 BP. L'étude des sites et du matériel archéologique de l'Holocène récent a conduit à une meilleure définition des séquences chrono-culturelles, permettant de discriminer les différentes phases de peuplement et d'établir la chronologie de ces mouvements de populations. D'un point économique, l'extrême ancienneté de la pratique de l'élevage dans cette partie de l'Afrique centrale a été démontrée ; c'est la seconde fois que l'on met en valeur ce type de données dans la région. Nous avons aussi prouvé l'ancienneté des pratiques agricoles, de la métallurgie du fer et de la religion du *bwiti* dans cette partie du continent. De plus, la typologie céramique des trois derniers millénaires a été affinée et les séquences chrono-culturelles précisées. Cela a permis d'envisager des liens entre certains ensembles culturels, la diffusion des langues bantu et des populations vivant encore dans la réserve.

Eugène WARMENBOL, *Le lotus et l'oignon. L'égyptologie et l'égyptomanie en Belgique au XIX^e siècle*. Vol. I : *Texte et bibliographie* ; vol. II. : *Illustrations et index* ; directeur : M. R. Tefnin.

L'égyptologie naît avec la Campagne d'Égypte de Bonaparte, en 1798, mais l'égyptomanie sévit dans nos régions dès la redécouverte de l'Antiquité. La franc-maçonnerie, tout particulièrement, se réclamera de l'Égypte pharaonique, qui la fascine par son caractère antédiluvien. Lors des visites de Napoléon en Belgique, nos villes se hérissent de pyramides et d'obélisques et les loges maçonniques s'habillent à l'égyptienne, entre autres pour se démarquer par rapport aux Anglais, qui se voyaient comme seuls détenteurs de la « régularité ». L'égyptomanie fleurit, mais l'égyptologie ne prend pas racine. La chaire d'égyptologie créée par le roi Guillaume se trouve, en effet, à Leyde, où sont aussi déposées les antiquités achetées depuis 1826 par l'étonnant Caspar Reuvs. La Belgique n'y prendra véritablement intérêt qu'un siècle plus tard. Quelques peintres font le voyage d'Égypte, toutefois, et exposent régulièrement leurs lumineux tableaux. Quelques collectionneurs s'intéressent néanmoins aux antiquités égyptiennes, et un premier don, celui de Gustave Hagemans, vient enrichir les musées bruxellois en 1861. Mais l'Égypte fait l'objet de jeux plutôt que de recherches : en témoignent le pavillon des éléphants du jardin zoologique d'Anvers de Charles Servais et le monument à ériger à l'entrée du canal de Suez de Faustin Glavany. Les textes hiéroglyphiques couvrant l'un et l'autre avaient été conçus respectivement par Louis Delgeur et par l'abbé Félicien Daury, deux des trois ou quatre Belges capables, à l'époque, de lire et d'écrire les hiéroglyphes. Ils font figure d'isolés, en l'absence de toute structure, universitaire ou autre, et leurs travaux sont bien oubliés aujourd'hui. Le cadre dans lequel ils s'exercent est celui de l'Académie d'archéologie de Belgique, non celui de l'Académie royale des Sciences, Lettres et Beaux-Arts, où les questions « nationales » occupent tout l'espace et le temps. Avec Eugène Goblet d'Alviella, par ailleurs promoteur du style néo-égyptien dans les loges (et les cimetières !), les choses commencent à changer. En 1884, dans le cadre de son cours d'histoire des religions de l'U.L.B., il est pour la première fois question de l'Égypte pharaonique dans une université belge. Libre-exaministe, il s'agit pour lui de comprendre et non de condamner, de faire une lecture des sources égyptiennes et non des sources classiques, pour éviter le piège des témoignages indirects. Jean Capart fait partie de son auditoire et, avec lui, l'égyptologie trouve enfin un digne représentant en Belgique. Ses premières tribunes seront la Société d'Archéologie et la Société d'Anthropologie de Bruxelles, dignes héritières des sociétés savantes du milieu du siècle, véritables lieux de rencontre entre l'égyptologie et l'égyptomanie.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Charles AUQUIÈRE, *Le rôle de la photographie dans l'oeuvre d'Andy Goldsworthy*. 1 vol., 86 p., 59 fig. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. Th. Lenain).

Le travail est une analyse interne de l'œuvre du sculpteur Andy Goldsworthy (1956) à travers l'usage qu'il fait de la photographie. Après avoir cerné la place de celle-ci dans la production de l'artiste, l'étude se penche sur les conséquences temporelles, spatiales, ontologiques et « éthiques » de la transformation d'un art *in situ*, éphémère, unique et entièrement naturel, en un produit *ex situ*, pérenne, multiple et chimique. Tout au long du travail, l'accent est mis sur la différenciation entre production et diffusion. L'objectif

est de bien cerner les articulations de l'œuvre pour ne pas tomber dans les travers d'une analyse trop formelle, qui confond l'objet et son image. Ainsi, le dernier chapitre est consacré à l'analyse d'une publication de Goldsworthy en tant que livre d'artiste, qui est l'occasion pour l'artiste de recréer une œuvre qui passe par la photographie, mais qui la transcende.

Anne COLLA, *Jeux et fêtes de la Crète palatiale. Étude iconographique et essai d'interprétation*. Vol. I : *Texte*, 145 p. ; vol. II : *Illustrations*, 180 fig. (sous-section Antiquité ; directeur : Mme A. Tsingarida).

L'importance des jeux et des fêtes de la Crète palatiale est indiquée par les très nombreuses représentations conservées. L'étude se limite ici à l'analyse des scènes crétoises datées du Minoen Moyen II au Minoen Récent IIIA. Quelques représentations des Cyclades, de la Grèce continentale, du Proche-Orient et d'Égypte sont évoquées à titre de parallèles. L'analyse systématique de l'iconographie des scènes de jeux tauromachiques, de sports de combat, de danses et de processions a permis de mettre en évidence plusieurs éléments qui montrent clairement le caractère rituel de ces jeux et fêtes.

Agnès DE LIL, *La domestication du cheval : problématique des origines*. Vol. I : *Texte*, 98 p. ; vol. II : *Tableaux et illustrations*, 129 pl. (sous-section Pré-Protohistoire ; directeur : M. P.-P. Bonenfant).

Dans le cadre de la recherche des plus anciennes traces de domestication du cheval en Europe et au Proche-Orient, après un essai de définition de la notion de domestication par rapport à celles d'appivoisement, de captivité et d'élevage, la partie principale de ce mémoire, condensée dans le premier chapitre, porte sur l'étude critique des éléments archéologiques objectifs - surtout paléontologiques et ostéologiques - utilisés pour distinguer les animaux sauvages des animaux domestiques et suggérant, avec un degré de probabilité acceptable, la présence de chevaux domestiqués sur un site. Sur base des critères ainsi dégagés, le deuxième chapitre est consacré à un rapide examen de l'hypothèse d'une domestication du cheval au Paléolithique supérieur. Ensuite, pour l'ensemble du territoire concerné et sur un laps de temps couvrant le Néolithique final et le début du Bronze ancien, sont présentés les premiers indices plausibles de domestication du cheval, (avec une attention plus particulière accordée au site de Dereivka, en Ukraine au V^e millénaire avant notre ère), dans une tentative d'en déterminer un ou plusieurs foyers d'origine et d'éventuelles voies de diffusion.

Lavinia DE PRÉT, « *L'Idée Fixe* ». *Magritte et l'image photographique*. Vol. I : *Texte*, 97 p., 1 annexe, 29 p. ; vol. II : *Illustrations*, 184 p. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Les surréalistes tels que Raoul Ubac ou Man Ray contribueront à l'enrichissement du langage photographique par l'invention de procédés techniques parfois savants ou par la réinterprétation du regard « mimétique ». Les photographies de Magritte n'ont pas cette prétention. À l'instar de Paul Nougé, il vivait cette expérience comme un passe-temps surtout ludique. Mais ses nombreux clichés entretiennent malgré tout des rapports évidents avec son œuvre pictural : les mêmes objets et thèmes et le même goût pour la mise en scène s'y retrouvent. En annexe, nous avons également abordé les films de l'artiste, qui présentent ces mêmes caractéristiques.

Carole DESSART, *Les représentations en « rayon x » en Terre d'Arnhem, Australie*. Vol. I : *Texte*, 270 p. ; vol. II : *Illustrations*, 210 p., 190 fig., 5 cartes, 3 graphiques, 2 tableaux (sous-section Pré-Protohistoire ; directeur : M. M. Groenen)

L'introduction de ce travail reprend d'abord une présentation géographique, historiographique et chronologique. L'objectif principal est de décrire et ensuite d'analyser 291 peintures réparties sur dix abris sous roche, situés dans le nord du Territoire du Nord en Australie. Au cours de l'analyse, les éléments internes des différents motifs zoomorphes et anthropomorphes figurés sont comparés avec des planches anatomiques pour en déduire si ces éléments correspondent à la réalité et de conclure si la notion de « rayon x » est réellement justifiée.

Valérie DUFOUR, *La musique de Strawinsky à Bruxelles : création et réception. 1920-1960*, 233 p., 3 annexes, 6 ill., index (sous-section musicologie ; directeur : M. H. Vanhulst).

La reconnaissance des valeurs artistiques de la musique d'Igor Strawinsky n'a jamais cessé de préoccuper le monde musical et d'alimenter les débats les plus animés. Situer ce problème dans le cadre de la ville de Bruxelles offre un objet de recherche pour l'histoire culturelle de la capitale. L'étude aborde en premier lieu le travail accompli par les institutions musicales bruxelloises et leurs acteurs pour la diffusion de l'art de Strawinsky. Paul Collaer, Frans Rühlmann, Arthur Prevost, entre autres, ont été de véritables apôtres de l'art de Strawinsky : ils ont non seulement contribué à la richesse de la vie musicale de Bruxelles, mais aussi à la mise en valeur de l'œuvre du compositeur. L'examen de la réception des œuvres de Strawinsky à Bruxelles se concentre sur l'analyse des opinions de la critique à l'issue de la première audition de chaque nouvelle composition dans les sociétés de concert de la capitale. L'objectif est d'observer comment les débats soulevés à Bruxelles s'inscrivent dans l'histoire de l'exégèse des œuvres du compositeur.

Gaëlle DUMONT, *La double hache dans le monde égéen. L'objet, ses représentations, sa symbolique*. Vol. I : *Texte*, 196 p., 2 annexes ; vol. II : *Illustrations*, 137 p. (sous-section Antiquité ; directeur : M. J. Ch. Balty).

Ce travail se propose de recenser les occurrences de la double hache autour de la mer Égée (Crète, Mycènes, Asie Mineure dans une moindre mesure) à l'Âge du Bronze. Les trois premières parties portent sur les différentes formes sous lesquelles se présente la double hache : comme objet, comme représentation (céramique, sarcophages, glyptique, fresques, objets divers) et comme signe d'écriture. La quatrième partie traite de la double hache en tant que symbole religieux. La confrontation des différents documents permet d'avancer l'hypothèse selon laquelle la double hache est associée à Déméter, déesse de la végétation et des récoltes.

Frank HUMBERS, *Arts rupestres de l'Afrique australe : présentation critique des interprétations*. Vol. I : *Texte*, 111 p. ; vol. II : *Iconographie et bibliographie*, 8 cartes, 44 fig., 8 tableaux (sous-section Civilisations non européennes ; directeur : M. P.-L. van Berg).

Après avoir présenté succinctement, dans les premiers chapitres, les principales caractéristiques thématiques et stylistiques de l'art rupestre d'Afrique australe, ainsi que les différentes interprétations qui en ont fait l'objet depuis le XIX^e siècle jusqu'à nos jours, ce travail s'attarde surtout à l'hypothèse de la transe de Lewis-Williams. Dans les

chapitres suivants, cette hypothèse est confrontée aux données sur les transees d'un point de vue ethnographique, d'une part, puis psychologique et neurologique en liaison avec les phénomènes hallucinatoires, d'autre part. Le dernier chapitre propose une synthèse sur la base de l'ensemble des données récoltées sur la transe et les hallucinations pour les confronter à quelques exemples sélectionnés d'images rupestres.

Virginie KARIKESE, *Les objets exotiques dans la peinture de nature morte flamande et hollandaise au XVII^e siècle*. Vol. I : *Texte*, 98 p. ; Vol. II : *Figures*, 164 p., 210 ill. (sous-section Moyen Âge - Temps Modernes ; directeur : M. D. Martens).

Un grand nombre d'objets de provenance exotique furent représentés dans la nature morte des Pays-Bas au XVII^e siècle. Il s'agit entre autres de porcelaines asiatiques, de coquillages et nautilus originaires des océans Indien et Pacifique, de tapis d'Orient ou encore d'un certain nombre de fleurs, de fruits, de plantes ou d'épices. Une étude systématique de ces objets n'ayant pas encore été réalisée, nous avons tenté d'établir un catalogue le plus complet possible de leurs représentations et d'en dégager une chronologie liée entre autres aux événements historiques (création de compagnies de commerce à longue distance, développement du goût pour les collections de curiosités et d'objets exotiques, etc.). Nous avons enfin pu constater que certains objets, comme les tapis ou les porcelaines, pouvaient, grâce à leur style, nous permettre d'avancer une datation assez précise pour certaines oeuvres picturales non datées.

Geoffrey LACASSE, *Évolution du répertoire décoratif dans la production de la manufacture de Vincennes-Sèvres de Louis XV au Premier Empire*. 1 vol. : *Texte*, 105 p.; *Figures*, 111 pl., 101 fig. (sous-section Moyen Âge - Temps Modernes ; directeur : M. M. Couvreur).

Ce mémoire porte sur l'influence, tant historique qu'esthétique, du pouvoir central français (du roi Louis XV à l'empereur Napoléon I^{er}) sur la manufacture de Vincennes-Sèvres. Il évoque l'impact de ces personnages illustres, depuis les arrêts du Conseil d'État établissant la Manufacture Royale de Porcelaine jusqu'au rachat de la manufacture de Sèvres aux Alliés en 1815. Les goûts esthétiques qui ont prévalu au cours de ces différentes phases ont été analysés à travers un commentaire des pièces les plus remarquables. L'empreinte que la manufacture de Vincennes-Sèvres a exercée sur la société française, de la seconde moitié du XVIII^e siècle au premier tiers du XIX^e siècle, transparaît tout au long de l'étude.

Stéphanie LAMBOT, *Étude du peuplement de la vallée du Thin (Ardennes, France) à l'époque mérovingienne*. Vol I : *Texte*, 116 p., *Bibliographie*, 35 p. ; vol. II : *Annexes*, 45 p. ; vol. III : 17 cartes et plans et 112 ill. (sous-section Moyen Âge - Temps Modernes ; directeur : M. A. Dierkens).

Ce mémoire comprend principalement le catalogue (annexe 1) et l'analyse typochronologique (texte) du matériel archéologique mérovingien provenant des fouilles partielles des nécropoles de Thin-le-Moutier (1902), de Clavy-Warby (1991) et de Saint-Marcel (1976-1978 et 1998) en vue de déterminer leur période d'occupation respective. Ces deux parties sont précédées d'une introduction concernant les méthodes de classement typochronologique, d'une part, et la vallée du Thin, de l'autre. Elles donnent lieu par après à une caractérisation de la vallée du Thin en relation avec l'aire culturelle à laquelle elle appartient, c'est-à-dire la Champagne septentrionale, et à une hypothèse sur le sens géographique du peuplement sur ce territoire.

Isabelle LENGLET, *Les peignes liturgiques du Moyen Âge occidental (VIII^e-XII^e siècles)*. Vol. I : *Étude stylistique et iconographique*, 87 p. ; vol. II : *Catalogue*, 49 p., 44 ill. ; vol. III : *Illustrations*, 20 p., 39 ill. (sous-section Moyen Âge - Temps Modernes ; directeur : Mme J. Leclercq-Marx).

Ce mémoire comporte une étude stylistique et iconographique de vingt-quatre peignes liturgiques réalisés en Occident entre 750 et 1200 environ, ainsi qu'un catalogue descriptif de ceux-ci. Ces objets étant tous en ivoire, l'introduction est consacrée à ce matériau et à son travail. Le premier chapitre traite brièvement des peignes paléochrétiens. Dans les deux chapitres suivants, nous nous penchons sur les anciennes sources écrites susceptibles de nous aider à comprendre l'usage liturgique des peignes, avant de passer à l'examen des objets proprement dits. Nous en étudions d'abord la morphologie, afin d'en déterminer l'évolution, puis nous réalisons une analyse stylistique et iconographique de chaque peigne et nous effectuons des rapprochements avec d'autres œuvres chaque fois que cela s'avère possible.

Nicole LESSEUX, *La diffusion des animaux fabuleux dans les objets de luxe au Proche-Orient*. Vol. I : *Texte*, 100 p ; vol. II : *Annexes*, 68 p., 119 fig., 1 carte, 4 tableaux (sous-section Antiquité ; directeur : R. Tefnin).

Les similitudes dans les représentations de monstres coexistant dans des lieux différents à une même époque sont considérées comme des preuves de contacts entre civilisations. Comme les objets des représentations ne sont pas d'origine naturelle, on peut émettre l'hypothèse qu'ils n'ont pas été imaginés de manière identique et donc supposer que ces similitudes s'expliquent par des transferts iconographiques.

Le travail concerne la diffusion de deux êtres fabuleux - le griffon et la sphinge - en adoptant un point de vue spatio-temporel : les 3^e et le 2^e millénaires et le monde méditerranéen oriental.

Lucie Cybèle MOERS, *Le pain et la bière en Égypte ancienne de l'Ancien Empire au Nouvel Empire*. Vol. I : *Texte*, 147 p. ; vol. II : *Illustrations*, 136 p., 68 pl. (sous-section Antiquité ; directeur : M. R. Tefnin).

Une analyse des données iconographiques (reliefs peints et peintures funéraires, modèles), des données archéologiques (mortiers, meules, moules, pains anciens, résidus de bière...) et, dans une moindre mesure, des données philologiques (textes égyptiens et grecs) a mis en évidence certaines étapes de la boulangerie et de la brasserie. L'archéologie expérimentale - notamment les expérimentations de D. Samuel et M. Lehner - vient étayer ou infirmer certaines hypothèses émises dans les chapitres précédents. Enfin, le rôle du pain et de la bière dans la mythologie (apaisement de la fureur de certaines divinités), ainsi que dans la religion (offrande), est établi.

Olivia NOËL, *De la restauration à Rome. Les méthodes et les conceptions actuelles de traitement des façades des monuments historiques*. Vol. I : *Texte*, 153 p., 4 annexes ; vol. II : *Figures*, 70 p., 125 fig. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. M. de Waha).

Ce travail traite de la manière dont les surfaces des façades en travertin, en brique et celles couvertes d'un enduit sont aujourd'hui restaurées à Rome. Chaque chapitre aborde les caractéristiques de l'un de ces matériaux, les problèmes de sa restauration et présente de nombreux exemples de travaux effectués ces dernières années sur des édifices historiques de la capitale italienne. Le rapprochement de ces chantiers de restauration permet la mise en évidence des principales conceptions actuelles de

traitement des monuments à Rome. Un chapitre est consacré spécialement à la restauration des monuments antiques et aux problèmes propres à ce genre d'édifices.

Cédric PELGRIMS DE BIGARD, *La problématique de la matière dans l'œuvre d'Alechinsky. L'influence de la philosophie de Gaston Bachelard dans l'œuvre d'Alechinsky, en particulier de l'élément « eau »*. 1 vol., 101 p. de texte, 53 fig., 15 p. de bibliographie (sous-section Art contemporain ; directeur : M. M. Draguet).

Ce travail vise à considérer l'œuvre d'Alechinsky sous un angle nouveau grâce à la philosophie de Gaston Bachelard. La thèse que nous défendons est qu'un des quatre éléments (l'eau, la terre, l'air et le feu) de l'imagination matérielle est prédominant dans l'œuvre d'Alechinsky. Il s'agit de l'eau. La liberté acquise par Alechinsky grâce à l'eau et à travers les médiums de l'acrylique et de l'encre de Chine lui a permis de donner libre cours à son imagination. La philosophie de Bachelard nous fit ainsi découvrir qu'un rêveur de l'eau et de la fluidité est un rêveur de la matière.

Nada SOLTANA, *Les arbres cosmiques dans les codex du Mexique central*. Vol. I : *Texte*, 121 p. ; vol. II : *Annexe I, Illustrations*, 131 p., 125 fig. ; vol. III : *Annexes 2 à 6* (Tableaux, textes, descriptions, compléments d'informations, calques et travail préparatoire) (sous-section Civilisations non européennes ; directeur : M. M. Graulich).

Prenant comme point de départ une théorie sur les arbres cosmiques proposée par Alfredo López Austin, spécialiste de la religion et de la pensée mésoaméricaines, ce travail développe un ensemble de thématiques liées aux arbres. La première partie tente de définir quel a été le rôle de l'arbre dans les mythes et les rites du Mexique central préhispanique et quelles informations nous livrent les sources espagnoles et mexicaines datant de la conquête, postérieures à celle-ci et de l'époque contemporaine, par le biais de l'anthropologie. La deuxième partie étudie les conventions de représentations des arbres et le contexte de leurs apparitions dans des codex pré- et posthispaniques, des peintures murales et certains panneaux décorés. L'aire géographique étudiée se limite au Mexique central, mais quelques incursions en pays maya ont permis d'approfondir certains points. La conclusion pose la question de la validité de la théorie de López Austin.

Michèle VANDROOGENBROECK, *L'antiphonaire de l'abbaye de Forest. Début du XVI^e siècle (Westmalle, abbaye des Trappistes, ms. 9)*. 1 vol., 167 p., 65 fig. (sous-section Moyen Âge - Temps Modernes ; directeur : M. P. Cockshaw).

Après avoir défini dans quel contexte précis les cinq volumes composant cet antiphonaire ont été commandés, de même que leur rôle liturgique dans une abbaye féminine du XVI^e siècle, la genèse et les pérégrinations de ce manuscrit ont été étudiées. Ensuite, une description du contenu et de la structure des cinq volumes a précédé l'étude même des *codices* et de leurs caractéristiques.

Odile WALLEMACQ, *Les dépôts d'offrandes du temple aux obélisques de Byblos*. Vol. I : *Texte*, 151 p. ; Vol. II : *Annexe*, 71 p., 166 fig. (sous-section Antiquité ; directeur : M. R. Tefnin)

Le travail traite principalement du dépôt enterré sous la *pro-cella* du temple aux obélisques, composé de nombreuses statuettes de faïence (figurines de fertilité, nains, hippopotames, babouins, chats, lions, hérissons, bâtons magiques, etc.) comparables à la production égyptienne du Moyen Empire. Après une présentation de l'édifice et un état de la question des relations entre l'Égypte et Byblos au Moyen Empire, un important

chapitre est consacré aux grandes catégories de figurines, afin de déterminer les contextes susceptibles d'accueillir celles-ci en Égypte au Moyen Empire, de dégager la symbolique inhérente à chaque type d'objet et d'identifier les offrants.

Enfin, une dernière partie tente de prouver, grâce à des indices glanés dans les sources textuelles, iconographiques et archéologiques, que Reschef était bien la divinité honorée dans le temple, et que celui-ci s'inscrivait dans la tradition syro-palestinienne du culte aux ancêtres prestigieux.

Stéphanie WEISSER, *Les lyres orientales et africaines des rives du Nil*. Vol. I : *Texte*, 115 p., tableau, 7 annexes ; vol. II : *Figures, Partitions, Photos*, 106 p., 56 fig., 25 partitions, 124 photos, 4 cartes (orientation Musicologie ; directeur : Mme M. Haine).

J'ai tenté dans ce travail de reconstituer un « arbre généalogique » des lyres orientales et africaines, depuis l'Antiquité mésopotamienne et égyptienne jusqu'aux actuels « rivages du Nil », *i.e.* la Corne de l'Afrique (Éthiopie, Soudan) et dans l'est de ce continent (Kenya, Ouganda, Congo). Assez différentes les unes des autres, les lyres sont étudiées et comparées sous de nombreux aspects (morphologie, construction, utilisation, rôle social et spirituel, répertoire, appellation, etc.).

J'ai également analysé des enregistrements et/ou des partitions de musiques de lyre ainsi que des instruments conservés dans deux musées belges, le Musée des Instruments de Musique de Bruxelles et le Musée royal d'Afrique centrale de Tervuren.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DES CORPS ACADÉMIQUE ET SCIENTIFIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (2000 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Christine BALLMAN

- *Versions vocales et instrumentales des chansons de Noé Faignt*, dans : *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries. Alta Capella. Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century* (= *Yearbook of the Alamire Foundation*, 2, 1995), Louvain, Peer, 1997, pp. 365-376.

- *La musica ficta dans les tablatures du XVI^e siècle*, dans : *Geluit-Luthinerie*, 3, 1998, pp. 8-10.

- *Les publications sur l'histoire de la musique en Communauté française*, dans : R. WANGERMÉE éd., *Musique-Musiques 1999. Chronique de la vie musicale en Wallonie et à Bruxelles*, Liège, Mardaga, 2000, pp. 259-274.

- Édition de la tablature pour luth baroque de la deuxième suite pour le violoncelle de J. S. Bach, transcription A. Tamignaux, composition informatique M. Caprace, Académie Belge de Luth, novembre 2000.

- Bruxelles, U.L.B., participation au colloque de l'European Science Foundation *Music Life in Europe 1600-1900. Circulation*, 4-5 juin 1998.

- Visé, organisation de la *Troisième Journée Belge du Luth*, 17 octobre 1999.

- Bruxelles, U.L.B., colloque de l'European Science Foundation *Musical Life in Europe 1600-1900. Institutions*, 29-30 novembre 1999 ; communication : *Le Conservatoire d'Anvers et le nationalisme flamand*.

- Bruxelles, Bruxelles 2000 - Société Belge de Musicologie, participation au colloque international *Six siècles de musique à Bruxelles*, 19-21 octobre 2000.

- Bruxelles, organisation de la *Quatrième Journée Belge du Luth*, 26 novembre 2000.

Claudine BAUTZE-PICRON

- *The Los Angeles Manuscript Covers: Uncovering and Explaining Their Iconography*, dans : *Journal of Bengal Art*, 5, 2000, pp. 95-128.

- *De la scène narrative à l'icône, simplification de l'image dans les bas-reliefs hindous d'Ellora*, dans : M.-L. BARAZER-BILLORET et J. FEZAS éd., *La norme et son application dans le monde indien*, Paris, EFEO, 2000, pp. 203-219.

- Lyon, Université de Lyon III et Unité de recherche CNRS UPRESA 7019, Journées d'étude *Les âges de la vie dans le monde indien*, 22-23 juin 2000 ; communication : *Le vieillard et la belle*.

Laurent BAVAY

- (avec J.-L. BOVOT et O. LAVIGNE) *La céramique romaine tardive et byzantine de Tanis. Prospection archéologique sur le Tell Sâh el-Hagar* et (avec S. MARCHAND et P. TALLET) *Les jarres inscrites du Nouvel Empire retrouvées à Deir al-Medina*, dans : *Cahiers de la Céramique égyptienne* 6, 2000, pp. 39-75 et 77-89.

- (avec T. DE PUTTER, B. ADAMS, J. NAVEZ et L. ANDRÉ) *The Origin of Obsidian in Predynastic and Early Dynastic Upper Egypt*, dans : *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo*, 56, 2000, pp. 5-20.

- *La pierre et le pouvoir dans l'Égypte prédynastique et des premières dynasties* et (avec S. HENDRICKX) treize notices de catalogue (n° 10-11, 21-25, 30-35), dans : T. DE PUTTER et C. KARLSHAUSEN éd., *Pierres égyptiennes. Chefs-d'oeuvre pour l'éternité*, Mons, 2000, pp. 63-67.

- *Between the Nile Valley and Cyrenaica. Pottery from the DAIK Excavations at Umm Ubayda Temple (Siwa Oasis)*, dans : Z. HAWASS et A. MILWARD-JONES éd., *8th International Congress of Egyptologists. Abstracts of Papers*, Le Caire, 2000, p. 28.

- Cheikh 'Abd el-Gourna (Louqsor rive ouest), 9 janvier-10 février 2000 ; organisation et participation à la Mission Archéologique dans la Nécropole Thébaine (ULB), sous la direction de R. TEFNIN.

- Deir el-Medina (Louqsor rive ouest), 14-28 février 2000 ; mission d'étude dans le cadre de l'Institut Français d'Archéologie Orientale : étude des étiquettes de jarres hiératiques du Nouvel Empire conservées dans les magasins de site.

- Oasis de Siwa (désert occidental égyptien), 6-26 mars 2000 ; participation à la mission du Deutsches archäologisches Institut Abt. Kairo : étude de la céramique provenant des fouilles du complexe oraculaire, sous la direction de K.-P. KUHLMANN.

- Bibracte, Centre archéologique européen du Mont Beuvray, 2-16 août 2000 ; préparation de la publication du matériel provenant des fouilles de l'U.L.B. sur le site de l'oppidum de Bibracte, sous la direction de P.-P. BONENFANT.

- Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 15 octobre-8 novembre 2000 ; préparation de la publication des étiquettes de jarres hiératiques du Nouvel Empire provenant du site de Deir el-Medina.

- Adaiïma (Haute-Égypte), 11 novembre-9 décembre 2000 ; participation à la douzième campagne de fouilles de l'Institut Français d'Archéologie Orientale sur le site prédynastique d'Adaiïma, sous la direction de B. MIDANT-REYNES.

- Hierakonpolis (Haute-Égypte), 10-17 décembre 2000 ; participation à la campagne de fouilles dans le cimetière prédynastique Hk 6, sous la direction de B. ADAMS (University College London).

Jean BLANKOFF

- *Émile Verhaeren et la Russie*, dans : *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 77, 1999, pp. 787-793.
- *Letters from Old Russia*, dans : *Archaeology* (New York), nov.-déc. 2000, pp. 30-35.
- *Gazata Soldat-Grazhdanin vo Frantsii*, dans : *Istochnikovedenie, S. O. Schmidtu* (Moscou), 2000, p. 174.
- *Un Belge dans le corps expéditionnaire russe en France, 1916-1917*, dans : *Rusland-België* (Anvers), 2000, pp. 651-673.
- *La numismatique en Russie, 1960-2000*, dans : *Slavica Gandensia*, 27, 2000, pp. 53-58.
- *Les icônes russes*, dans : *Antiques* (Gand), déc. 2000, pp. 1-3.
- Novgorod (Russie du Nord), juillet 2000 ; campagne de fouilles.
- Kazan' (Russie), symposium *La voie de la Volga*, 25-29 août 2000 ; rapport : *La navigation fluviale en Russie au Moyen Âge*.
- Iaroslavl (Russie), symposium *Les 200 ans de la première édition du Dit d'Igor*, août 2000 ; rapport : *Le Dit d'Igor en Belgique*.

Stéphanie BONATO

- *Les mausolées hellénistiques de la nécropole de Jérusalem, reflets de la propagation et de l'assimilation de l'hellénisme en Judée*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 20, 1998, pp. 23-46.
- *Technologie agraire et iconographie : l'exemple du calendrier agricole*, dans : Ph. MIGNOT et G. RAEPSAET éd., *Actes du colloque Le sol et l'araire dans l'Antiquité (Jemelle-Malagne la Gallo-Romaine, 26 avril 1997)*, Bruxelles-Rochefort, U.L.B.-Malagne la Gallo-Romaine, 1998, pp. 41-43.
- *Aspects de l'hellénisation de la Judée : les monuments funéraires des nécropoles de Jérusalem*, dans : *Kölner Jahrbuch*, 32, 1999, pp. 7-31.
- Bruxelles, Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Journée de recyclage de la Section, 11 mars 2000 ; exposé (avec G. ROUSSEL) : *Les fouilles du sanctuaire rupestre de Mnîn (Damas)*.

Sébastien CLERBOIS

- Direction scientifique et (avec J. DE PAEPE) *Un aspect méconnu des arts décoratifs. La céramique au temps de l'Art Nouveau*, dans : *Céramistes de l'Art Nouveau*, Anvers, Pandora, 1999.
- *La peinture en Kabbale. L'influence de l'occultisme sur le symbolisme belge (1880-1905)*, dans : *Villers* 16, 2000, pp. 12-16.
- *Symbolisme et Franc-Maçonnerie en Belgique (1880-1900)*, dans L. REGGIANI dir., *Massoneria e cultura. Il contributo dello Massoneria alla formazione della cultura nel Belgio francofono (1830-1914)*, Bologne, Presse Universitaires, 2000, pp. 117-137.
- Mons, 6^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, 2000 : communication : *La céramique Art Nouveau autour d'Arthur Craco et d'Omer Coppens (1890-1910). Acquis scientifiques et nouvelles perspectives de recherche*.
- Commissaire scientifique de l'exposition *Céramistes de l'Art Nouveau*, Bruxelles, Musée Victor Horta, 2000.

Manuel COUVREUR

- *Le récitatif lullyste et le modèle de la Comédie-Française*, dans : R. LEGRAND et L. QUETIN éd.s., *Entre théâtre et musique : récitatifs en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Actes du colloque international Récitatif et déclamation théâtrale en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles (Tours, septembre 1998) (= Cahiers d'histoire culturelle 6)*, 1999, pp. 33-45.

- *Aline, reine de Golconde : une bergère d'opéra-comique à l'Académie royale de Musique*, dans : D. CHARLTON et M. LEDBURY éd.s., *Michel-Jean Sedaine (1719-1797). Theatre, Opera and Art. Actes du colloque international Sedaine (Londres, octobre 1997)*, Aldershot-Burlington-Singapour-Sydney, Ashgate, 2000, pp. 71-96.

- (avec R. VAN DER HOEVEN, J. TYSENS et K. SEGERS) *Un Opéra tricentenaire*, dans : L. BUSINE dir., *L'opéra, un chant d'étoiles*, Bruxelles, Renaissance du livre - Crédit communal, 2000, pp. 93-139.

- (avec J.-Ph. VAN AELBROUCK) *Loisirs, chasse, musique, théâtre, danse, jeu, fêtes et divertissements*, dans : C. DUMORTIER, C. SORGELOOS, E. VAN DER ELST et J.-M. ZAMBON éd.s., *Le XVIII^e siècle dans le Palais de Charles de Lorraine*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 114-117.

- *Jules Écorcheville's Genealogical Study of the Lully Family and Its Influence on Marcel Proust*, dans : J. HADJU HEYER éd., *Lully Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 272-288.

- Pont-à-Mousson-Versailles, colloque *Le parcours européen du compositeur Henry Desmarest*, 1999 ; communication : *Le séjour de Desmarest à Bruxelles. Aperçu de la vie artistique dans la capitale des anciens Pays-Bas espagnols à la fin du XVII^e siècle*.

- Bruxelles, Université libre de Bruxelles et Théâtre royal de la Monnaie, colloque *Pietro Antonio Fiocco. Un compositeur au carrefour de l'Europe baroque*, 23 octobre 1999 ; direction scientifique et communication : *Pietro Antonio Fiocco à Bruxelles*.

- Bruxelles, DEA de la Faculté de Philosophie et Lettres (Histoire du spectacle) de l'U.L.B. et Maison du spectacle - La Bellone, colloque *Bruxelles, lieu de rencontre des troupes de spectacles européennes*, 20 octobre 2000 ; présidence de séance.

- Bruxelles, Société belge de Musicologie, colloque *Six siècles de vie musicale à Bruxelles*, 19-20 octobre 2000 ; communication : *Le prince Charles-Joseph de Ligne et la diffusion de l'opéra viennois dans le monde francophone*.

- Paris, colloque *La traduction des livrets : aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, 2000 ; communication : *Un théâtre français dans une ville flamande : enjeux politiques et culturels à Bruxelles au XVIII^e siècle*.

- Directions artistiques d'enregistrements : *Contredanses au temps du prince de Ligne, Le concert bourgeois*, dit. Robert Kohnen, *Musique en Wallonie*, 1997 ; Nicolas HOTMAN, *Pièces de viole, Pièces de théorbe, Airs à boire*, Sophie Watillon, Pascal Monteilhet e.a., *Musique en Wallonie*, 1997 ; Daniel DANIELIS, *Motets d'Uppsala, Les talents lyriques*, dir. Christophe Rousset, *Musique en Wallonie*, 1998 ; Hector DUFRANNE, *Airs d'opéra et mélodies, Musique en Wallonie*, 1998 ; Clara CLAIRBERT, *Airs d'opéra et mélodies, Musique en Wallonie*, 1999 ; Pietro-Antonio FIOCCO, *Missa concertata quinti toni, Sacri concerti*, Chœur de chambre de Namur, Cappella della pietà de'Turchini, dit. Antonio Florio, *Musique en Wallonie*, 2000 ; Pietro-Antonio FIOCCO, *Le retour du printemps, La symphonie du Marais*, dir. Hugo Reyne, *Musique en Wallonie*, 2000 ; André-Modeste GRÉTRY e.a., *Grétry traversant l'Achéron*, Guy Penson e.a., *Musique en Wallonie*, 2000.

Nicole DACOS-CRIFÒ

- *Federico Zeri et l'excentrique. Joan de Burgunya en Italie*, dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 2000, pp. 109-116.
- *Peter Paul Rubens*, dans : *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* (= *Catalogo della mostra*, II), Rome, 2000, pp. 289-304.
- (avec K. GNANN et B. WILLINGER) *De Castel Sant'Angelo à l'Alhambra. Les « stufette » de Giulio Aquili*, dans : A. GNANN et H. WIDAUER édés., *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milan, 2000, pp. 107-114.
- *De Polidoro à Campaña : deux dessins*, dans : *Dialoghi di storia dell'arte*, 7-8, 2000, pp. 112-117.
- *Herman Posthumus*, Paysage avec ruines antiques, dans : J.-P. CUZIN, J.-R. GABORIT et A. PASQUIER édés., *D'après l'antique*, Paris, Musée du Louvre, n° 183, pp. 177-178.
- Grenade, Université, colloque *Pedro Machuca y su tiempo*, septembre 2000 ; communication : *El círculo artístico de Rafael y la Alhambra : Pedro Machuca y Julio de Aquilis*.
- Membre du comité scientifique de l'exposition *L'idea del bello. Viaggio con Bellori a Roma nel Seicento*, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 2000.

René DALEMANS

- *Rubens et son temps*, Bruxelles, Artis-Historia/Artoria, 2000, 144 p., 92 ill.
- Charleroi, Institut Européen de l'Action Sociale, colloque européen *Quelle est l'influence de l'âge sur la production artistique des peintres ?*, 12-13 octobre 2000 ; présidence et communication : *Longévité et créativité, du Titien à Paul Delvaux*.
- Thonon, conférence : *Génie et mauvais génie, Rubens et Marie de Médicis*.
- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, cycle de cours pour le Centre de Culture Européenne.
- Bruxelles, direction des expositions Galerie *Regard 76*.

Luc DE HEUSCH

- *Mythes et rites bantous*, vol. III : *Le roi de Kongo et les monstres sacrés*, Paris, Gallimard, 2000, 424 p.
- *Moitié d'homme, nains et boiteux*, dans : J.-L. JAMARD, E. TERRAY et M. XANTHAKOU dirs., *En substances. Textes pour Françoise Héritier*, Paris, Fayard, 2000, pp. 343-349.
- *Réponse à Georges Lapassade*, dans : A. CHLYEH dir., *La transe*, Eds Marsam, 2000, pp. 103-105.

Pierre DE MARET

- *Au nom de ceux qui y vivent*, dans : *Le Courrier (magazine de la coopération au développement ACP-UE)*, 180, avril-mai 2000, pp. 50-51.
- (avec N. NYST) *L'Afrique en vitrines : vitrine de l'Afrique ?*, dans : S. JAUMAIN éd., *Les Musées en mouvement. Nouvelles conceptions, nouveaux publics (Belgique, Canada)*, Bruxelles, Centre d'Études Canadiennes de l'U.L.B., Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000, pp. 145-153.
- *Les recherches anthropologiques belges et la biodiversité*, dans : J. VAN GOETHEM, W. HECQ et M. PEETERS édés., *Actes du colloque La Belgique et le défi de la biodiversité. Un état des lieux (Bruxelles, 17 novembre 1999)* (= *Bulletin de l'Institut Royal des Sciences Naturelles (Biologie)*, supplément au n° 70), Bruxelles, 2000, pp. 77-82.
- *Historiadores, arqueólogos, linguistas: todos da familia? Uma apelo para uma*

arqueologia histórica de Angola, dans : *Construindo o passado angolano: as fontes e a sua interpretação. Actas do II Seminário internacional sobre a história de Angola, Luanda, 4 a 9 de Agosto de 1997*, Comissão nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses, 2000, pp. 303-323.

- *De imaginaire arts*, dans : *L'hôpital belge. Revue officielle de l'Association belge des Hôpitaux, Santé et Médias*, 2, 241, 2000, pp. 18-24.

- Alexandrie, série de cours, 2000.

- Bruxelles, U.L.B.-Érasme, colloque *Santé, hôpitaux, médias*, 30 mars - 1^{er} avril 2000 ; exposé introductif : *Le médecin imaginaire et les maladies médiatiques*.

- Bruxelles, U.L.B., Séance solennelle de rentrée académique, 2 octobre 2000 ; discours : *Pouvoir*.

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

- *Bar, Jacques-Charles, Recueil de tous les costumes des ordres religieux et militaires avec un abrégé historique et chronologique enrichi de notes et de planches coloriées par M. Bar. A Paris chez l'auteur, 1778-1789*, notice dans le catalogue *Trésors de la Bibliothèque artistique*, Bruxelles, Académie royale des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles, 2000, pp. 120-123.

- *Du palais de Bruxelles à la Place Royale. Évolution des figures architecturales du pouvoir sur le Coudenberg (XI^e-XVIII^e siècles)*, dans : *Bulletin de l'Académie Royale des Sciences, Arts et Belles-Lettres, Classe des Beaux-Arts*, 1-6, 2000, pp. 31-79.

- Lauréate de l'Académie royale des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Belgique, prix du Concours annuel de l'an 2000, Section Histoire et Critique ; mémoire : *Usages et fonctions des retables sculptés dans les anciens Pays-Bas à la fin du XV^e siècle*.

- Anvers, Université d'Anvers, IVth International Congress on Fifteenth-Century Studies, 2-7 juillet 2000 ; communication : *Fonctions dévotionnelles et liturgiques des retables d'autel sculptés dans les Pays-Bas à la fin de l'époque gothique et au début de la Renaissance*.

- Lille, Université de Lille III, congrès international *L'influence des traités sur la pratique artistique en Europe du Nord aux XVI^e et XVII^e siècles*, 14-15 décembre 2000 ; communication : *Cornelis Floris II et l'influence de la diffusion des « grotesques » dans la mise au point de nouvelles grammaires ornementales aux XVII^e et XVIII^e siècles*.

- Membre du groupe de réflexion organisé par les Amis du Musée historique de la Région bruxelloise sur le thème des *Musées de ville aujourd'hui*, en collaboration avec Cl. BILLEN, J.-M. DUVOSQUEL, J. PUISSANT, J. SMOLAR, J. STENGERS, A. VANDENBULCKE et A. VANRIE.

Alain DIERKENS

- Édition (avec J.-M. DUVOSQUEL et N. NYST) de *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert (= Saint-Hubert en Ardenne. Art-Histoire-Folklore* 8, 1999 ; *Études et Documents*, série *Monuments et Sites* 7, 1999), Namur, Ministère de la Région wallonne / D.G.A.T.L.P., 1999, 228 p., 250 ill.

- Édition (avec J.-M. SANSTERRE, en collaboration avec J.-L. KUPPER) de *Voyages et voyageurs à Byzance et en Occident du VI^e au XI^e siècle. Actes du colloque international organisé par la Section d'Histoire de l'Université Libre de Bruxelles en collaboration avec le Département des Sciences Historiques de l'Université de Liège (5-7 mai 1994) (= Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. 278)*, Liège-Genève, Librairie Droz, 2000, 421 p.

- Édition (avec J.-M. DUVOSQUEL et N. NYST) et *Préface* (avec J.-M. DUVOSQUEL) de *Chapelles, croix et potales dédiées à saint Hubert en province de Luxembourg* (= *De la Meuse à l'Ardenne*, n° 30, 2000, pp. 41-72 ; = *Saint-Hubert en Ardenne, Art-Histoire-Folklore* 10, 2000), Lavaux-Sainte-Anne, Entre Ardenne et Meuse a.s.b.l. et Saint-Hubert, Centre Pierre-Joseph Redouté a.s.b.l., 2000, , 32 p., 46 ill.
- Édition, *Note de l'éditeur* et *Conclusion : le marquis de Gages et 'ses' rituels*, dans : A. DIERKENS éd., *Le marquis de Gages (1739-1787). La Franc-maçonnerie dans les Pays-Bas autrichiens*, (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, 11), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000, 152 p., 5 pl., pp. 147-149.
- *Quelques considérations sur le mouvement monastique dans l'Europe carolingienne ; La sculpture du Haut Moyen Âge dans le diocèse de Tongres-Maastricht-Liège et En guise de conclusion : quelques remarques méthodologiques sur Saint-Guilhelm-le-Désert*, dans : C. AMADO et X. BARRAL I ALTET dirs., *Saint-Guilhelm-le-Désert dans l'Europe du Haut Moyen Âge. Actes de la table ronde d'août 1998*, Montpellier, Amis de Saint-Guilhelm-le-Désert, 2000, pp. 17-20, 237-244 et 271-274.
- *Statuaire. La Franc-maçonnerie sur un piédestal ?*, dans : A. DESPY-MEYER dir., *Bruxelles : les Francs-maçons dans la cité*, Bruxelles et Gand, Éd. Marot-Tijdsbeeld et Parcours maçonnique, 2000, pp. 174-195.
- (avec P. PÉRIN) *Les sedes regiae mérovingiennes entre Seine et Rhin*, dans : G. RIPOLL et J. GURT édés., *Sedes regiae (ann. 400-800)*, Barcelone, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2000, pp. 267-304.
- *Saint-Hubert en Ardenne*, dans : Ph. GEORGE, J.-L. KUPPER et F. PIRENNE édés., *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^e-XII^e siècle)*, Liège, Éditions du Perron, 2000, pp. 51-52.
- *Krönung, Salbung und Königsherrschaft im karolingischen Staat und in den auf ihn folgenden Staaten*, dans : M. KAMP éd., *Krönungen. Könige in Aachen. Geschichte und Mythos. Katalog der Ausstellung (Aachen, 11.6-3.10.2000)*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 1, 2000, pp. 131-139.
- *Réflexions sur l'histoire religieuse de Maastricht à l'époque mérovingienne*, dans : M. POLFER éd., *L'évangélisation des régions entre Meuse et Moselle et la fondation de l'abbaye d'Echternach (V^e-IX^e siècle)* (= *Publications de la Section Historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg*, 117, 2000 ; = *Publications du CLUDEM* 16, 2000), Luxembourg, Institut Grand-Ducal, 2000, pp. 541-567.
- (avec J.-M. DUVOSQUEL) *Avant-propos* et *Bref survol de l'histoire de l'abbaye de Saint-Hubert, de sa fondation à sa suppression en 1796 ; Le cénotaphe de saint Hubert par Guillaume Geefs (1847)*, dans : A. DIERKENS, J.-M. DUVOSQUEL et N. NYST édés., *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert* (= *Saint-Hubert en Ardenne. Art-Histoire-Folklore* 8, 1999 ; *Études et Documents, série Monuments et Sites* 7, 1999), Namur, Ministère de la Région wallonne / D.G.A.T.L.P., 1999, pp. 9-10, 11-15 et 160.
- (avec J.-M. SANSTERRE) *Avant-propos*, dans : A. DIERKENS et J.-M. SANSTERRE édés. (en collaboration avec J.-L. KUPPER), *Voyages et voyageurs à Byzance et en Occident du VI^e au XI^e siècle. Actes du colloque international organisé par la Section d'Histoire de l'Université Libre de Bruxelles en collaboration avec le Département des Sciences Historiques de l'Université de Liège (5-7 mai 1994)* (= *Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège*, fasc. 278), Liège-Genève, Librairie Droz, 2000, pp. 5-7.
- *La fondation et le premier siècle des monastères du Der*, dans : P. CORBET éd., *Les moines du Der, 673-1790. Actes du colloque international d'histoire (Joinville - Montier-en-Der, 1^{er}-3 octobre 1998)*, Langres, Éd. Dominique Guéniot, 2000, pp. 27-44.

- Charleroi, FOREL (Faculté Ouverte des Religions et des Humanismes Laïques), 4 mars 2000 ; séminaire : *Architecture funéraire : monuments maçonniques et chrétiens (XIX^e et XX^e siècles)*.
- Wirdum (Groningen), Burg Rusthoven, Workshop *The Early Franks*, 25 mars 2000 ; communication (avec P. PÉRIN) : *The Progression of the Franks in Belgium II in the 5th Century*.
- Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille III, Centre de Recherches sur l'Histoire de l'Europe du Nord-Ouest, 29 mars 2000 ; participation à la table ronde organisée autour du livre de Barbara Rosenwein, *Negotiating Space* (1999).
- Lille, Université Catholique / Centre Culturel Vauban, cycle *Histoire : l'an mil*, 30 mars 2000 ; conférence : *Les Ottoniens, le rêve impérial*.
- Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille III, Centre d'Histoire du Haut Moyen Âge et Séminaire de DEA en Histoire médiévale, 5 avril 2000 ; leçon de séminaire : *Autour du sarcophage de Chrodoara (730)*.
- Bruxelles, U.L.B. / Institut d'Étude des Religions et de la Laïcité, colloque *Le marquis de Gages (1739-1787). La Franc-maçonnerie dans les Pays-Bas autrichiens*, 12 mai 2000 ; conclusions du colloque.
- Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille III, Centre d'Histoire du Haut Moyen Âge et Séminaire de DEA en Histoire médiévale, 17 mai 2000 ; leçon de séminaire (avec P. PÉRIN) : *L'Hypogée des Dunes à Poitiers*.
- Mons, 53^e Congrès de la Fédération des cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique - 6^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, 24-27 août 2000 ; présidence de la section *Archéologie : Moyen Âge et Temps Modernes*.
- Louvain, Katholieke Universiteit Leuven, 51. Sachsensymposium, 18 septembre 2000 ; communication : *La sculpture sur pierre du très Haut Moyen Âge dans l'ancien diocèse de Tongres-Maastricht-Liège*.
- Luxembourg, Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg et Centre Universitaire de Luxembourg, Onzièmes Journées Lotharingiennes *Sépulture, mort et symbolique du pouvoir au Moyen Âge*, 26-29 septembre 2000 ; conférence d'ouverture : *Approches modernes de la mort : le cimetière et l'art funéraire aux XIX^e et XX^e siècles* ; communication : *Sépultures et aménagements architecturaux à l'époque carolingienne*.
- Marche-en-Famenne, colloque international *Waha, anno 1050*, 11 octobre 2000 ; communication (avec M. MARGUE) : *Waha au Moyen Âge : du domaine primitif à la seigneurie*.
- Bruxelles, Haute École Francisco Ferrer, Institut Cooremans et Hôtel Ravenstein, colloque international *La Renaissance et l'art de la table*, 28 octobre 2000 ; communication : *Les agapes de Thyl Ulenspiegel*.
- Université de Clermont-Ferrand I, Faculté de Droit, professeur invité ; 19 décembre 2000, Séminaire (DEA) d'Histoire du droit médiéval (Chr. LAURANSON-ROSAZ), leçon : *Le dossier historique, archéologique et hagiographique de l'abbaye Saint-Pierre de Mozac des origines aux environs de 1100* ; 20 décembre 2000, Séminaire (DEA) d'Histoire du droit public romain (J.-P. CORIAT), leçon : *L'idée d'Empire en Occident, du V^e siècle à l'an mil* ; (Chr. LAURANSON-ROSAZ) leçon-conférence : *Paganisme, christianisme et superstitions en Gaule du Nord à l'époque mérovingienne* ; 21 décembre 2000, Séminaire (DEA) d'Histoire du droit privé romain (R. SOTTY), leçon : *La paroisse en Occident pendant le Haut Moyen Âge*.
- Membre de la Commission du Patrimoine du Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire (A.R. 30 mars 2000 ; M.B. 27 mai 2000, p. 18319).

Michel DRAGUET

- *El hada ignorante*, dans : *Magritte-Nougé. Suversión de las imagines. Subversion des images*, Santiago, Museo Nacional Bellas Artes, 1999, pp. 82-83.
- *Algabal et l'Ange. Fernand Khnopff et Stefan George*, dans : M. LEONARDY et H. ROLAND éd., *Deutsch-belgische Beziehungen im kulturellen und literarischen Bereich 1890-1940. Les Relations culturelles et littéraires belgo-allemandes 1890-1940*, Francfort-Berlin-Berne-New York-Paris-Vienne, Peter Lang, 1999, pp. 209-219.
- *D'Ensor à Broodthaers. Un siècle de peinture en Belgique*, Bruxelles-Tokyo, White PR, 2000.
- *Le « Charme » et la « Statue ». Matisse face à ses modèles*, dans : *Henri Matisse*, Tobu, Museum of Arts, 2000, pp. 17-24.
- *De l'idée au déchet. Kandinsky, Schwitters et l'ambition de l'œuvre d'art total*, dans : J. WEISBERGER éd., *Les avant-gardes et la Tour de Babel. Interaction des arts et des langues* (= *Cahiers des Avant-Gardes* 3), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2000, pp. 149-160.
- *The Unknowing Fairy*, dans : *René Magritte*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 2000, p.187.
- *Des XX à la Libre esthétique. Carrefour de la modernité impressionniste et Figures du symbolisme. Une ambition globale*, dans : R. HOOZÉE dir., *Bruxelles. Carrefour de cultures*, Anvers, Fonds Mercator, 2000, pp. 119-134 et 135-152.
- *Du bon usage des ruptures. Kandinsky et Malévitch face au symbolisme*, dans : D. JURASSÉ et J.-C. MARCADÉ dirs., *Le symbolisme russe. Colloque international organisé par le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 5-8 septembre 1999*.
- Bruxelles, U.L.B., Centre d'Études canadiennes, colloque international *Les Musées en mouvement. Nouvelles conceptions, nouveaux publics. Une comparaison belgo-canadienne*, 8-10 décembre 1999 ; communication : *La taupe et le paon. Scientifiques et conservateurs face au musée*.
- Londres, Royal Academy of Art, Journée d'étude internationale organisée par M. A. STEVENS et R. ROSENBLUM, 9 janvier 2000 ; participation à la table-ronde 1900.
- Commissaire de l'exposition *D'Ensor à Broodthaers. Un siècle de peinture en Belgique*, organisée au Toyoma Prefectural Museum of Art (14 avril - 28 mai 2000), au Ishikawa Prefectural Museum of Art (2 - 24 septembre 2000), au Niigata Municipal Museum of Art (3 juin - 16 juillet 2000), au Chiba Municipal Museum of Art (23 juillet - 27 août 2000) et au Oita Prefectural Museum of Art (19 octobre - 23 novembre 2000).
- Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Europalia 2000, exposition *Bruxelles. Carrefour de cultures* organisée par R. HOOZÉE ; membre du Comité scientifique.
- Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, Président de la Commission Charles Catteau destinée à mener à bien une étude relative à la céramique chez Boch (La Louvière) dans le cadre de la collection de céramiques de Catteau acquise par la Fondation.
- Los Angeles, Getty Institute, séjour d'étude ; préparation d'une monographie consacrée au *Portrait de Jeanne Kéfer* par F. Khnopff.
- Représentant effectif de la Belgique (section francophone) au sein du Comité International d'Histoire de l'Art.

Peter EECKHOUT

- *Investigaciones arqueológicas en la Pirámide con Rampa n°III de Pachacamac, Costa Central del Perú*, dans : *Estudios Latinoamericanos* (Varsovie-Poznań), 20, 2000, pp. 19-40.

- *Los antecedentes formales y funcionales de las « pirámides con rampa » de la Costa central del Perú en los tiempos prehispánicos*, dans : *Boletín Americanista* (Barcelone), 50, 2000, pp. 39-60.

- Norwich, University of East Anglia, Fifth Symposium of the Saintsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas *Recent Research on the Americas*, 3-4 mars 2000 ; communication : *Pachacamac and the Pyramids with Ramps. Pre-Hispanic Monuments and Models on the Central Coast of Peru*.

- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, *Premier colloque des Américanistes de Belgique*, 25 mars 2000 ; communication : *Architecture précolombienne et force de travail à Pachacamac, Pérou*.

- Varsovie, 50^e Congrès International des Américanistes, 7-15 juillet 2000 ; communications : *Diseño arquitectónico, patrones de ocupación y formas de poder en Pachacamac, Costa central del Perú* et *Las pirámides con rampa de Pachacamac en el Horizonte Tardío*.

- Lima, Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, *Miercoles Arqueologicos y Antropológicos*, 22 novembre 2000 ; conférence : *Pachacamac y las pirámides con Rampa. Monumentos y Modelos Prehispánicos en la Costa Central del Perú*.

- Lima, Museo de Sitio de Huallamarca, 6 décembre 2000 ; conférence : *La Arqueología de Pachacamac y la Cronología Tardía de la Costa Central del Perú*.

- Bruxelles, organisation du *Premier Colloque des Américanistes de Belgique* aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, le 25 mars 2000.

- Pérou, Pachacamac, 1^{er} septembre 2000 - 19 janvier 2001 ; direction des fouilles et des études de restauration de la Pyramide à rampe n° III.

Kaï FECHNER

- (et al.) *Affectation humaine et fertilité des sols au Néolithique ancien sur quelques sites du Grand-Duché de Luxembourg et de Lorraine*, dans : *Le Néolithique entre Rhin et Meuse* (= *Actes du XXII^e Colloque Interrégional sur le Néolithique*, Strasbourg, 1995), Strasbourg, 1997.

- *Péruwelz, Beloeil, Ath, Chièvres : études pédologiques de sols et de structures archéologiques sur le tracé occidentale du TGV* ; (avec Chr. LAURENT) *Waremme : premiers résultats pédologiques et micro-archéologiques du sondage dans le fond de vallée du Geer et Waremme/Oleye : le sol typique du tracé oriental du TGV et ses intérêts archéologiques*, dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 4-5, 1996-97, pp. 64-65, 129-131 et 134-135.

- (avec R. LANGOHR et G. LOUWAGIE) *L'homme préhistorique et son contexte naturel le long du tracé occidental du TGV en Wallonie : bilan des études pédologiques menées à Rumes, Taintignies, Bruyelle, Rebecq, Ormeignies et dans quelques sites de comparaison*, dans : *Notae Praehistoricae* 17, 1997, pp. 229-40.

- (avec F. KLEINER) *The Combination of SEM, Microchemical, Micromorphological and Other Analyses for Interpreting Archaeological Sites in Wallonia and Brussels (Belgium)*, dans : *Bulletin of the Archaeological Micromorphology Working Group*, 1 : *Round Table III : Dark Earth* (sur internet : <http://www.gre.ac.uk/~at05/micro/soilmain>), 1997.

- *Étude archéo-pédologique du site de la place de la Vieille-Halle-aux-Blés et Étude archéo-pédologique du site de la rue d'Une Personne*, dans : A. DIEKMANN éd., *Artisanat médiéval et habitat urbain. Rue d'Une Personne et place de la Vieille-Halle-aux-Blés, Bruxelles, Bruxelles*, 1997.

- *Les sciences de la terre à la recherche des paysages et des hommes*, dans : *Le patrimoine archéologique de Wallonie*, Namur, 1998, 4 p.
- (avec G. LOUWAGIE et R. LANGOHR) *Données nouvelles sur l'agriculture protohistorique le long du tracé occidental du TGV en Wallonie. Les sites de Chièvres et d'Arbre et quelques sites de comparaison*, dans : *Lunula, Archaeologia Protohistorica*, 6, 1998, pp. 77-82.
- (avec R. LANGOHR) *Utilisation des sédiments, fonction des fosses et choix des sols dans l'habitat rubané. État de la question (Tracé wallon du TGV, Belgique et alentours de la moyenne Moselle, France et Luxembourg)*, dans : N. CAUWE et P.-L. VAN BERG dirs., *Organisation de l'espace en Europe du Nord-Ouest. Actes du XXXIII^e Colloque interrégional sur le Néolithique, Bruxelles, 24-26 octobre 1997 (= Anthropologie et préhistoire 109)*, 1998, pp. 121-140.
- *Horizons et traces de labours romains en Wallonie. Les indices archéo(pédo)logiques liés à l'agriculture ancienne et Une structure archéologique pas comme les autres. De la fouille à l'expérimentation de labours anciens en Wallonie*, dans : *Le sol et l'araire dans l'Antiquité (= Actes de la table ronde du 26 avril 1997)*, Rochefort, 1998.
- *Remicourt, Lincet, Hannut, Fexhe-le-Haut-Clocher: sols fossiles et paléo-paysages de la fin de la glaciation aux débuts de l'agriculture le long du tracé du TGV ; Waremme et Remicourt : vers une définition pédologique des sols, des fosses et des fossés du Néolithique ancien le long du tracé oriental du TGV ; Waremme, Fexhe-le-Haut-Clocher, Remicourt, Hannut : vers une définition pédologique des labours, des fossés et des fosses de l'Âge de Fer découverts le long du tracé du TGV ; Fexhe-le-Haut-Clocher et Waremme : vers une définition pédologique des puits, des fosses géantes et des fossés de l'époque romaine le long du tracé du TGV ; Waremme, Remicourt, Fexhe-le-Haut-Clocher, Hannut et Lincet : découverte de surfaces de champs romaines à forte érosion le long du tracé du TGV et Waremme, Fexhe-le-Haut-Clocher, Lincet et Hannut : vers une définition pédologique des fosses, des fossés et des champs du Moyen Âge et des Temps modernes le long du tracé du TGV*, dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 6, 1998, pp. 70-72, 79-81, 84-86, 92-93, 96-98 et 122-23.
- Hélecine « Chapeaveau » et Orp-Jauche « Le Tierceau ». *La contribution de la pédologie à l'interprétation des fosses et des fossés de l'Âge du Fer ; Remicourt/Momalle et Fexhe-le-Haut-Clocher : L'étude pédologique des terres noires, des fosses, de l'érosion et d'un niveau d'occupation de maison peu érodé du Néolithique ancien à « Fond de Momalle » III et « Podri l' Cortri » ; (avec C. GOFFIOUL) Berloz/Rosoux-Crenwick : indices d'un habitat mérovingien à Crenwick ; Berloz « Pré du Berger » II : analyse d'un réseau de fossés probablement romains et de son environnement agricole et (avec H. FOCK et C. GOFFIOUL) Lincet : nouvelle coupe dans les niveaux agricoles romains et médiévaux et dans le chemin médiéval à la « Couture » II*, dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 7, 1999, pp. 6-8, 74-77, 88-89, 101-102 et 113-115.
- Hannut : contribution de l'archéopédologie à la compréhension du site protohistorique de Hannut / Cras-Avernas « Trommelveld », dans : *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 8, 2000.
- (avec R. BAES, R. LANGOHR, J. H. MIKKELSEN et J. BEZCE-DEAK) *Remerschenschengerwis au Néolithique. Rapport des analyses et des interprétations pédologiques*, Bruxelles, Gand et Luxembourg, U.L.B., Université de Gand et Musées nationaux d'Histoire et d'Art, 2000.
- *Indices et histoire sédimentaires des fossés protohistoriques du tracé wallon du TGV, y compris de l'enclos quadrangulaire de Cras-Avernas « Trommelveld »*, dans : *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 8, 2000.

- *Comparaison des histoires sédimentaires des fossés protohistoriques étudiés en Belgique et dans le Nord de la France*, dans : *Revue archéologique de Picardie*, 1-2 (= *Actes de la table ronde internationale de Ribemont-sur-Ancre Des enclos, pour quoi faire ?*), 2000, pp. 23-56.

- Luxembourg, groupe de contact du FNRS - Préhistoire, 1997 ; communication (avec R. LANGOHR et G. LOUWAGIE) *L'homme préhistorique et son contexte naturel le long du tracé occidental du TGV en Wallonie : bilan des études pédologiques menées à Rumes, Taintignies, Bruyelle, Rebecq, Ormeignies et dans quelques sites de comparaison*.

- Bruxelles, XXXIII^e colloque interrégional sur le Néolithique *L'organisation de l'espace en Europe du Nord-Ouest*, 24-26 octobre 1997 ; communication (avec R. LANGOHR) : *Utilisation des sédiments, fonction des fosses et choix des sols dans l'habitat rubané. État de la question (Tracé wallon du TGV, Belgique et alentours de la moyenne Moselle, France et Luxembourg)*.

- Rochefort, table ronde *Les techniques aratoires en Gaule romaine. Bilans, comparaisons et mises en perspective*, 26 avril 1997 ; communication : *Horizons et traces de labours romains en Wallonie. Les indices archéo(pédo)logiques liés à l'agriculture ancienne*.

- Bruxelles, Journée à thème de la Société belge de Pédologie *Valorisation de la carte des sols de Belgique*, 14 novembre 1997 ; communication (avec R. LANGOHR et al.) : *Feedback of Data from the Soil Map of Belgium and Archaeological Research; Review of Case Studies*.

- *Archaeologia Medievalis*, 13-15 mars 1997 ; communication : *L'homme médiéval et son contexte naturel dans le Hainaut. Bilan des études pédologiques sur le tracé occidental du TGV*.

- Londres, table ronde internationale du Archaeological Soil Micromorphology working Group, 24-26 mars 1997 ; communication (avec F. KLEINER) : *The Combination of SEM, Microchemical, XRD, Micromorphological and Other Phosphate Analyses for Interpreting Archaeological Sites in Wallonia and Brussels (Belgium)*.

- Bruges, colloque international *Medieval Brugge*, 1-4 octobre 1997 ; communication (avec N. BEAGUE) : *Affectation humaine du paysage et des sols au Haut Moyen Âge : l'habitat de Rosières aux Souhesmes et ses environs, Lorraine, France*.

- Luxembourg, groupe de contact FNRS Âges des métaux, décembre 1997 ; communications : *Données nouvelles sur l'agriculture à l'époque protohistorique le long du tracé occidental du TGV et L'homme préhistorique et son contexte naturel dans le Hainaut. Bilan des études pédologiques sur le tracé occidental du TGV*.

- Tongres, groupe de contact FNRS Âges des métaux, 1998 ; communication (avec G. LOUWAGIE et R. LANGOHR) : *Données nouvelles sur l'agriculture protohistorique le long du tracé occidental du TGV en Wallonie. Les sites de Chièvres et d'Arbre et quelques sites de comparaison*.

- Ribemont-sur-Ancre, table-ronde sur différents apports des sciences de la terre à l'étude du site, mars 1999 ; communication : *L'apport de l'archéopédologie à la reconstitution du site de Ribemont-sur-Ancre*.

- Mons, Pré-actes de la Journée d'archéologie hennuyère, 1999 ; communication (avec P. SARTIAUX) : *Bilan des recherches archéopédologiques récentes en Hainaut*.

- Gand, table ronde internationale *Geo- and Archaeopedology. Applications of Pedology to Archaeology and Palaeoenvironment*, novembre 1999 ; communication (avec P. SARTIEAUX) : *Reconstituer le paléoenvironnement à l'échelle humaine. Essai de visualisation des résultats de l'archéopédologie sur le tracé occidental du Train à Grande Vitesse en Wallonie (Belgique)*.

- Ribemont-sur-Ancre, table ronde internationale *Des enclos, pour quoi faire ?*, 2000 ; communication : *Comparaison des histoires sédimentaires des fossés protohistoriques étudiés en Belgique et dans le nord de la France*.
- Nanterre, Université de Paris X, Maison de l'Archéologie et de l'Ethnologie, 3 mai 2001 ; communication (avec C. LAURENT, N. BÉAGUE et M. JAQUEMOT) : *Affectation humaine du paysage et des sols au Haut Moyen Âge : l'habitat de Rosières aux Souhesmes et ses environs*.

Fabien GÉRARD

- *Littérature et cinéma : allers et retours*, dans : M. P. GRANISSO et G. MASCHIO dirs., *Giorgio Bassani. L'homme, l'artiste, l'intellectuel engagé* (= *Actes des journées d'études Bassani des 10 et 11 février 1999*), Rennes, Département d'Italien/Université Haute Bretagne Rennes 2, 2000, pp. 31-41.

Nicole GESCHÉ

- *Muzejska pedagogija u Europi : inovativni projekti (Museum Education in Europe: Innovative Projekts)* et *Ah! Muzeji (entretien de Nada Beros avec Nicole Gesché)*, dans : *VJESTI, muzealaca i konservatora*, 3, 1997, pp. 5-10 et 11-14.
- *All Roads Lead to Rome*, dans : *Museumskunde*, Deutschen Museumsbund, 62, 2, 1997, p. 132.
- (avec H. KUNZ-OTT) *Wie hätten sie's denn gern? Wünsche der Museumsbesucher an Ausstellung und Ausstellungsgestaltung*, dans : *MUTEK*, Munich, Rahmprogramm / Accompanying events, s.n., 1997.
- (avec J. THINESSE-DEMEL) *Museumspädagogik als europäische und interkulturelle Aufgabe*, dans : *Berufsfeld Museumspädagogik im Wandel*, ICOM-CECA-MPZ-Tagung, Munich, 1998, pp. 150-158.
- *Museos y enseñanza de las ciencias sociales*, dans : *IBER, Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 15, 1998, pp. 7-14.
- *Educatia muzeala in Europa : Noi cai de comunicare*, dans : *Revista muzeelor*, (Bucarest), 1, 1998, pp. 8-14.
- Édition du Programme de la manifestation finale du projet *Tous les chemins mènent à Rome*, Rome, 1998, 78 p.
- *Évaluation de la médiation culturelle. Théorie et pratique*, dans : *Richesses et diversités des services éducatifs des musées de Belgique*, Association francophone des Musées de Belgique, Commission Education, 1998, pp. 67-74.
- (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) *Pas de tourisme durable sans programme de conservation adéquat*, dans : *ICOM News* (Spécial ICOM'98), 1999, p. 21.
- Édition des Actes du séminaire tenu à Bruxelles (22-25 janvier 1998) sur *Les publications muséales éducatives. Une approche novatrice du monde romain*, Bruxelles, ICOM-CECA, 1999, 75 p.
- *Service für den Besucher und die Grenze dieses Angebots*, dans : *Geöffnet! Das Museum für den Besucher*, Landshut, Bayerischer Museumstag, 10, 1999, pp. 47-49.
- Brief Report on the Morning's Discussion, dans : *The Role of Education in Museums, Arts and Heritage Venues* (= Actes du symposium à la National Gallery of Ireland, 6 novembre 1998), Dublin, 1999, p. 25.
- *Opening address*, dans : H. KRÄUTLER éd., *New Strategies for Communication in Museums*, Vienne, CECA 96, 1997, p. 9.
- Préface, dans : *Adriano e il suo mausoleo*, Rome, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, 1998, 2 p., s.n.

- Préface, dans : C. DUFRESNE-TASSÉ éd., *Évaluation et éducation muséale : nouvelles tendances / Evaluation and Museum Education: New Trends / Evaluación y educación museística : nuevas tendencias*, ICOM-CECA, 1998, p. 11.
- Préface, dans : *Berufsfeld Museumspädagogik im Wandel*, Munich, ICOM-CECA-MPZ-Tagung, 1998, p. 8.
- Collaboration aux travaux de rédaction de C. PÉRIER-D'ETEREN éd., *Public et sauvegarde du Patrimoine. Cahier de sensibilisation à l'intention des guides* (= *Cahier d'Etudes*, 7), U.L.B, Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 1999, 158 p.
- ICOM-CECA, dans : *Jeunes et sauvegarde du patrimoine / Youth and the Safeguard of Heritage* - Cahier de sensibilisation des jeunes à la fragilité et à la conservation du patrimoine, Rome, ICCROM, 2000, pp. 127-135.
- (avec I. LEIRENS) *Retable de Jean Mone*, dans : *Guide bruxellois des retables*, Bruxelles, Tempora / ULB, 2000, pp. 96-103.
- Direction (avec C. PÉRIER-D'ETEREN) et traduction néerlandaise de plusieurs chapitres du *Guide bruxellois des retables*, Bruxelles, Tempora / ULB, 2000, 162 p.
- *Patrimoine et sensibilisation*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, avril-mai-juin 2000, pp. 6-7 ; octobre-novembre-décembre 2000, pp. 7-8.
- Traduction de M. BUYLE, C. VANTHILLO *et al.*, *Vlaamse en Brabantse retabels in Belgische monumenten (Retables flamands et brabançons dans les monuments belges)*, Monumenten en landschappen, Communauté flamande, 1999, 256 p.
- Munich, Salon MUTEK, juin 1997 ; communication (avec H. KUNZ-OTT) : *Wie hätten sie's denn gern? Wünsche der Museumbesucher an Ausstellungen und Ausstellungs-gestaltung*.
- Rio de Janeiro, participation à la conférence annuelle du CECA, 6-11 octobre 1997 ; organisation, introduction et présidence de séance.
- Kazimiersz, 4-5 novembre 1997 ; contribution au séminaire de formation pour les éducateurs de musée polonais.
- Rome, colloque *L'attività delle Soprintendenze archeologiche per la tutela dei Beni Culturali*, 2-3 avril 1998 ; table-ronde *Organismi e modelli internazionali a confronto*.
- Naples, Université catholique, cours sur l'éducation muséale en Europe, 4 avril 1998.
- Munich, conférence ICOM-CECA-MPZ, *Berufsfeld Museumspädagogik im Wandel*, ICOM-CECA-MPZ-Tagung, 25-28 avril 1998 ; communication : *Museumspädagogik als europäische und interkulturelle Aufgabe*.
- Melbourne, conférence générale de l'ICOM, Comité CECA (organisation, introduction et présidence de séance) et Comité Conservation (ICOM-CC), journée de débat *Pas de tourisme durable sans programme de conservation adéquat*, octobre 1998 ; communication : *Le programme du CECA Tous les chemins mènent à Rome*.
- Dublin, symposium *The Role of Education in Museums, Arts and Heritage Venues*, 6 novembre 1998 ; participation et présidence de séance.
- Pavie, colloque *I servizi educativi nei musei storico-artistici*, 13-14 novembre 1998 ; communication : *Tutte le strade portano a Roma*.
- Genève, participation au Salon des musées *Museum 99*, 18-19 avril 1999 ; direction de deux ateliers et communication : *Tous les chemins mènent à Rome. Naissance et aboutissement d'un projet du CECA*.
- Cologne, Informationszentrum, Museumsdienst Köln, participation au colloque *Archäologische Museen und Stätten der römischen Antike. Auf dem Wege vom Schatzhaus zum Erlebnispark und virtuellen Informationszentrum*, 2-6 mai 1999 ; membre du comité scientifique, présidence de séance et communication : *All Roads Lead to Rome*.

- Barcelone, présentation des Actes des *II Jornadas Archaeologia y pedagogia*, 23 juin 1999 ; communication : *La vella Europa davant la nova construcció europea (el repte de comunicar les arrels de la nostra història als europeus del segle XXI)*.
- Landshut, Bayerischer Museumstag, *Geöffnet! Das Museum für den Besucher*, 7-9 juillet 1999 ; communication : *Service für den Besucher und die Grenze dieses Angebots*.
- Rome, ICCROM, séminaire européen *Jeunes et sauvegarde du patrimoine / Youth and the Safeguard of Heritage*, 18-19 février 2000 ; communication : *ICOM-CECA - Tous les chemins mènent à Rome. Un programme européen de sensibilisation des jeunes au patrimoine*
- Bütgenbach, Assises *Tourisme et Culture dans la Grande Région*, 31 mars 2000 ; participation et rapporteur.
- York, National Railway Museum, 13-15 juillet 2000 ; consultante pour le programme Raphaël *ENRICO (Eurotracks, Networks, Railways, Invention, Culture and Cooperation)*.
- Christchurch (Nouvelle-Zélande), conférence annuelle du Comité pour l'éducation et l'action culturelle (CECA) du Conseil international des musées (ICOM) ; communication : *Évaluation de quelques programmes européens de sensibilisation du public à la sauvegarde du patrimoine*.
- Strasbourg, Conseil d'orientation des *Itinéraires culturels*, 19 décembre 2000 ; présentation de l'*Itinéraire des retables sculptés à volets peints*.
- Présidente du Comité pour l'Éducation et l'Action culturelle (CECA) du Conseil international des musées (ICOM), 1995-1998.
- *Joint venture* partenaire belge du programme *Socrates* (Commission européenne) *Adult Education in Museums* : participation aux séminaires de Florence et de Munich et présentation d'études de cas en Belgique, 1997-1998.
- Fondation Roi Baudouin, membre du Jury wallon du programme *Vivre le musée*, 11 juin 1997.
- Linz, partenaire belge du séminaire européen pour la création d'une Académie de muséologie autrichienne, 27-29 octobre 1999.
- Membre du Conseil d'administration de l'Association francophone des Musées de Belgique, depuis 2000.
- Rédacteur de la revue *ICOM Education* et membre du Bureau du CECA, depuis 2000.
- Membre du conseil d'administration de l'a.s.b.l. Arcadia, depuis 2000.
- Président du Jury *Passé composé*, Fondation Roi Baudouin, 2000.

Olivier GOSSELAIN

- *La poterie en Pays mambila (Cameroun)*, dans : *Anthropos*, 95, 2000, pp. 113-120.
- *Materializing Ethnicity: An African Perspective*, dans : *Journal of Archaeological Method and Theory*, 7, 3, 2000, pp. 187-217.
- Bruxelles, U.L.B., *Certificat International en Archéologie Africaine*, 10-22 avril 2000 ; leçon : *Technologie, identité et histoire: l'exemple de la poterie*.
- Francfort, Université, Seminar für Vor- und Frühgeschichte, 30 mai 2000 ; leçon : *The 'Ceramic and Society Project': Ethnographic and Experimental Research in Sub-Saharan Africa*.
- Cambridge, *Society for Africanist Archaeologists 14th Biennial Conference*, 12-15 juillet 2000 ; communication (avec P. DE MARET) : *The 'Ceramic & Society Project' 1994-199: Results and Perspectives*.
- Bayreuth, Iwalewa-Haus, Workshop « *Methoden der Dokumentation materieller Kultur* », 10 novembre 2000 ; exposé : *Investigating Material Culture: Some Basic*

Principles and Research Directions.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- (avec J. VERECKEN) *Les Oracles de Léon le Sage illustrés par Georges Klontzas. La version Barozzi dans le codex Bute*, Venise, Institut hellénique de Venise et Bibliothèque Vikelaia d'Héraklion, 2000, 347 p., ill.

- Venise, Institut hellénique, colloque *Il contributo veneziano alla formazione del gusto dei Greci (XV-XVII sec.)*, 2-3 juin 2000 ; communication : *Klontzas' Vision of Venice*.

- Athènes, École française d'Athènes, colloque *La sculpture byzantine : VII^e-XII^e siècle*, 6-10 septembre 2000 ; participation et présidence de séance.

Paul HADERMANN

- *De Simmias à Gomringer. Poèmes-dessins, poèmes-partitions, poèmes concrets*, dans : J. WEISGERBER dir., *Les avant-gardes et la tour de Babel. Interactions des arts et des langues*, Lausanne, Centre d'Études des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles / L'Âge d'Homme, 2000, pp. 123-147.

Malou HAINE

- *Dernières orchestrations de Franz Liszt / Laatste orkestraties van Franz Liszt / Franz Liszt's Last Orchestration*, Hayen, Mardaga, 2000, 144 p.

- *La pianiste polonaise Olga Janina à Bruxelles de décembre 1871 à Pâques 1872*, dans : *Sextant : Revue du Groupe interdisciplinaire d'Études sur les femmes*, 12, 2, 1999, pp. 37-57.

- *Aimait-on Brahms en Belgique au XIX^e siècle ?*, dans : *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1999, pp. 227-274.

- *Liszt à Dinant le 21 octobre 1840 : réalité ou fiction ?*, dans : K. HAMBURGER éd., *Liszt 2000: The Great Hungarian and European Master at the Threshold of the 21st Century*, Budapest, Hungarian Liszt Society, 2000, pp. 78-99.

- Direction scientifique et *Introduction*, dans : *Guide du visiteur. Musée des instruments de musique de musique de Bruxelles*, Hayen, Mardaga, 2000, 204 p., pp. 7-14 (versions française, néerlandaise et anglaise).

- (avec I. DE KEYSER) *Instruments Sax / Saxinstrumenten / Sax instruments*, Liège, Mardaga (Collections du Musée des instruments de musique, n°2), 2000, 24 p.

- Direction scientifique de 6 *Fascicules des collections du Musée des instruments de musique : Instruments populaires européens, Instruments Sax, Instruments à cordes frottées, Instruments à cordes pincées, Pianos et Clavecins, épinettes et virginals*, Hayen, Mardaga, 2000, 6 x 24 p. (versions françaises, néerlandaises et anglaises).

- Direction scientifique du périodique trimestriel du Musée des Instruments de Musique *MIMENTO / MIMAGENDA*, depuis le n°1 (juin 2000).

- Bruxelles, inauguration du Musée des Instruments de Musique à Old England, juin 2000 ; responsable de l'inauguration ; création mondiale des dernières orchestrations de Liszt (deux *Danses galiciennes* et une *Mazurka* composées par Juliusz Zarembski) par un orchestre spécifiquement constitué pour l'occasion (orchestre des étudiants des Conservatoires royaux de musique de Bruxelles, deux sections linguistiques, direction B. Chantry et B. Bouckaert).

- Zurich, European Science Foundation & Max-Planck-Institut für Geschichte, colloque *Les sociétés de musique en Europe (1700-1920) : structures, pratiques musicales et sociabilités*, 5-7 octobre 2000 ; communication : *L'éclosion des sociétés de musique de*

chambre en Belgique dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

- Bruxelles, Société belge de Musicologie, colloque *Six siècles de vie musicale à Bruxelles*, 19-21 octobre 2000 ; communication : *Les concerts d'hiver du chef d'orchestre Franz Servais à Bruxelles (1887-1889)*.

- Louvain-La-Neuve, Université Catholique de Louvain, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, 15 décembre 2000 ; leçon : *Ouvrir un nouveau musée : défi ou témérité ?*

Dunja HERSAK

- *Marie-Louise Bastin 1918-2000*, dans : *African Arts*, 23, 2, 2000, p.17.

- *Power Figure*, dans : *Africa, Arts and Cultures*, Londres, British Museum Press, 2000.

Philippe JESPERS

- *Luc de Heusch*, dans : P. BONTE et M. IZARD édés., *Dictionnaire d'ethnologie et d'anthropologie*, Paris, P.U.F., 2000, pp. 796-797.

- Édition (avec P.-L. VAN BERG et F. DOYEN) ; (avec P.-L. VAN BERG) *Introduction et Dans la maison minyanka... Il en va des morts comme des vivants, toujours*, dans : *Les vivants, les morts et les autres. Actes du Séminaire Espaces et Sociétés. Approches comparatives, tenu à l'Université Libre de Bruxelles en 1996 et 1997 (= Civilisations 47, 1-2)*, Bruxelles, U.L.B., 2000, 222 p., pp. 7-12 et 205-222.

- *La puissance du masque : de l'audible au visible*, dans : H. PARRET et S. BADIR édés., *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible (= Actes du colloque Esthétique de la voix, Urbino, 17-19 juillet 1999)*, Limoges, Presses Universitaires, 2001, pp. 52-66.

- Paris, Laboratoire URA 221 EPHE (V^e section), *Systèmes de pensée en Afrique noire, Atelier Langage et rituel*, novembre 2000 ; conférence : *La voix de pitié*.

Denis LAOUREUX

- *Pour une histoire de la gestion des maisons de la Grand-Place*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 81-82, 1999, pp. 17-19.

- *La restauration de l'Hôtel de Ville de Bruxelles et le nettoyage de la Maison du Roi. Entretien avec Francis Dardenne*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 84, 1999, pp. 30-31.

- *Au commencement était la glaise ... L'art de George Minne dans la démarche poétique de Maurice Maeterlinck de 1886 à 1889*, dans : *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, 31, 1999, pp. 179-200.

- (avec P. CORDEIRO, V. HEYMANS et C. LAMBERT) *Étude historique et architecturale de la Grand-Place de Bruxelles*, Bruxelles, Ville de Bruxelles, 5 t., 1999, 669 p.

- *Le plâtre dans tous ses états. Techniques de moulage*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 86, 2000, pp. 12-14.

- *L'art moderne et l'église ou le renard dans le poulailler*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 87, 2000, pp. 23-25.

- (avec C. LAMBERT) *Bruxelles 1900-2000*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 88, 2000, pp. 19-22.

- *Maurice Maeterlinck et les arts plastiques : filiations et concomitances*, dans : L. BROGNIEZ et V. JAGO-ANTOINE dirs., *La peinture (d)écrite (= Textyles 18)*, Bruxelles, Le Cri, 2000, pp. 100-112.

- *Leçon d'histoire et L'embellissement de la Grand-Place au XIX^e siècle. Confrontation des chantiers*, dans : *Les Sentinelles de l'Histoire. Le décor sculpté des façades de l'Hôtel de Ville de Bruxelles*, Bruxelles, Ville de Bruxelles, 2000, pp. 11-17 et 89-106.

- Conception de l'exposition *Les Sentinelles de l'Histoire. Le décor sculpté des façades de l'Hôtel de Ville de Bruxelles*, présentée à l'Hôtel de Ville de Bruxelles du 8 au 27 février 2000.

Christine LAURENT

- *Étude micro-archéologique et archéo-botanique de sédiments prélevés sur plusieurs sites archéologiques de Wallonie*, dans : *Actes du colloque Archaeologia Mediaevalis 20*, Bruxelles, 1997, pp. 9-11.

- *La micro-archéologie et la carpologie en contexte urbain médiéval, méthode et résultats : les sites archéologiques de Bruxelles, de 1992 à 1996*, dans : G. DE BOE et F. VERHAEGEN éd., *Environment and Subsistence in Medieval Europe (= Papers of the Medieval Europe Brugge 1997 Conference, 9 ; IAP Rapporten 9)*, Zellik, 1997, pp. 169-173.

- *Étude micro-archéologique et archéo-botanique du site de la rue d'Une Personne et Étude micro-archéologique et archéo-botanique du site de la place de la Vieille-Halle-aux-Blés*, dans : A. DIEKMANN éd., *Artisanat médiéval et habitat urbain, rue d'Une Personne et place de la Vieille-Halle-aux-Blés*, Bruxelles, Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, Service des Monuments et Sites - IGEAT, 1997, pp. 79-90 et 131-134.

- *Waremme / Lantremange : études micro-archéologique et carpologique du site « Aux Quatre Abias »*. Découverte de fragments de pain dans des structures des I^{er} et II^e siècles ; Liège : résultats de l'étude micro-archéologique effectuée dans un secteur de fouille de la place Saint-Lambert et Waremme : premiers résultats micro-archéologiques du sondage dans le fond de vallée du Geer, dans : *Chronique de l'Archéologie Wallonne*, 4-5 (activités 1995-1996), 1997, pp. 102-103, 121 et 130-131.

- *Étude micro-archéologique et archéo-botanique de sédiments prélevés sur le site archéologique de la rue des Chandeliers à Bruxelles*, dans : I. NACHTERGAEL éd., *Sauvetage archéologique dans le quartier des Marolles à Bruxelles, rue des Chandeliers, n° 12-16 (= Vie Archéologique, supplément au n° 47)*, Bruxelles, 1997, pp. 62-66.

- *La micro-archéologie : les micro-restes archéologiques révèlent la vie de nos ancêtres et La carpologie en milieu archéologique : reflet des cultures, de l'alimentation et du paysage*, dans : *Le Patrimoine Archéologique de Wallonie*, Namur, Ministère de la Région Wallonne-DGATLP, 1997, pp. 42-44 et 67-69.

- (avec H. REMY et S. MATHIEU) *Archéologie et pluridisciplinarité*, dans : *Les Cahiers de l'Urbanisme. L'archéologie en Wallonie* (Namur, Ministère de la Région Wallonne-DGATLP), 19-20, 1997, pp. 144-147.

- *Étude carpologique des deux fosses silos de Leuze-en-Hainaut / Tourpes / Fraideberte (LHN 93 FRB), tracé occidental du TGV-Belgique et Rémicourt, site du lieu - dit « Fond de Lantremange » (REM 96 FON III), résultats des analyses micro-archéologiques*, dans : *Lunula (= Actes de la Journée Archéologique des Âges des Métaux, Tongres)*, 1998, pp. 44-45 et 53-54.

- *Leuze-en-Hainaut / Tourpes : étude carpologique des « fosses-silo » du site de Fraideberte, Bernissart / Pommeroeul : résultats carpologiques des analyses effectuées sur les échantillons prélevés lors des fouilles archéologiques des années 1975-1976, Mons, le château comtal, analyses micro-archéologiques et carpologiques et Rémicourt : résultats des analyses micro-archéologiques du site du lieu-dit « Fond de Lantremange »*, dans : *Chronique de l'Archéologie Wallonne*, 6 (1997), 1998, pp. 18, 19-20, 30-31 et 83.

- Amay : campagne de fouilles 1995 au pied de la collégiale, résultats micro-archéologiques et carpologiques, dans : *Chronique de l'Archéologie Wallonne*, 7 (1998), 1999, pp. 80-81.
- Contribution à l'étude carpologique de Pommeroel. Comparaison de résultats carpologiques obtenus pour le site de Pommeroel (fouilles de 1975-1976) avec ceux récoltés sur d'autres sites gallo-romains de Wallonie, dans : *Vie Archéologique. Bulletin de la Fédération des Archéologues de Wallonie*, 49 (= Actes du colloque de l'Amicale des Archéologues du Hainaut occidental L'Archéologie en Hainaut occidental : 1993-1998, bilan de cinq années de fouilles, 5 septembre 1998), Tournai, 1999, pp. 35-45.
- Fexhe-le-Haut-Clocher : résultats micro-archéologiques et carpologiques obtenus sur le site de « La Petite Campagne » Il et Liège : les coteaux de la Citadelle, étude micro-archéologique et carpologique d'un échantillon prélevé dans le « pressoir », dans : *Chronique de l'Archéologie Wallonne* 8 (1999), 2000, pp. 107-109 et 123.
- Belgique, Direction des Fouilles du Ministère de la Région Wallonne, suivi micro-archéologique et archéo-botanique des chantiers archéologiques de l'opération TGV-Belgique et participation à la coordination des sciences annexes.
- Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire et Région de Bruxelles-Capitale, suivi micro-archéologique et archéo-botanique des chantiers archéologiques de Bruxelles.
- Rennes, Congrès d'Archéométrie dans les pays européens de langue latine, avril 1997 ; communication (avec H. REMY et K. FECHNER) : *Premiers résultats des analyses de micro-archéologie et carpologie effectués sur les sites archéologiques du tracé du TGV-Belgique*.
- Bruges, colloque *Medieval Europe*, section *Environment and Subsistence in Medieval Europe*, 1997 ; communication : *La micro-archéologie et la carpologie en contexte urbain médiéval, méthode et résultats : les sites archéologiques de Bruxelles, de 1992 à 1996*.
- Toulouse, Symposium of the International Work Group of Palaeoethnobotanique, mai 1998 ; communication : *Aperçu des résultats carpologiques obtenus pour la Wallonie au cours des cinq dernières années*.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *Les signatures d'orfèvres au Moyen Âge. Entre sociologie, théologie et histoire*, dans : *Mélanges offerts à Michel Hanotiau*, Bruxelles, 2000, pp. 89-112.

Serge LEMAITRE

- *L'art rupestre en Amérique du Nord*, dans : *Indian Summer*, Bruxelles, 1999, pp. 28-37.
- *Rock Art Exploration in Eastern Canadian Shield*, dans : *Canadian Archaeological Association Newsletter*, 20, 1, 2000, pp. 26-27.
- Ripon (Wisconsin), *International Rock Art Congress*, 30 mai - 6 juin 1999 ; communication : *Historiography of Canadian Rock Art Research*.
- Commissaire d'exposition adjoint pour l'exposition *Indian Summer, l'art des premières Nations d'Amérique du Nord*, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 23 septembre 1999 - 26 mars 2000.
- Ontario, Thunder Bay, 30 juillet - 27 août 2000 ; études et analyses des sites à peintures rupestres.

Thierry LENAIN

- *The Analysis of Paintings Made by Non-human Subjects: Methodological Remarks*, dans : E. LINAJ éd., *Towards the Roots of Animated Form* (= Actes du congrès de

l'International Society of Education through Art, Faculté de Pédagogie de l'Université J. E. Purkyně, Usti nad Labem, 17-19 septembre 1998), Usti nad Labem, INSEA, 1999, pp. 23-27 (traduction du tchèque).

- *From Technique to Techno*, dans : W. DORNIK éd., *Journey from Technique to Techno*, Bad Ischl, Culture Society Bindu, 2000, pp. 16-19 (édition bilingue anglais-allemand).

- *Le 'faux parfait', image sans apparence*, dans : J. SOJCHER et al. édés., *L'obscur clarté des apparences* (= *Revue de l'Université de Bruxelles*), 2000, pp. 263-274.

- Université de Fribourg, Séminaire d'Histoire de l'Art, 14 juin 2000 ; leçon : *Le faux parfait et les limites de l'interprétation*.

- Université de Rennes, colloque *Le Witz*, 17-18 novembre 2000 ; communication : *De l'usage du Witz dans la pratique et le discours de quelques faussaires*.

Didier MARTENS

- *Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Âge : l'exemple du Maître de la Légende de saint Catherine (alias Piérot de la Pasture ?)*, dans : *Jaarboek van het Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1998 (2000), pp. 9-67.

- *El políptico del Cordero Místico de Jan van Eyck*, dans : J. SUREDA éd., *El siglo XV europeo* (= *Summa pictorica* 3), Barcelone, Madrid, 1999, pp. 302-317.

- *Un témoin méconnu de la peinture bruxelloise de la fin du Moyen Âge : le triptyque de saint Hippolyte au Musée des Beaux-Arts de Boston*, dans : *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 59, 2000, pp. 59-112.

- *Deux poignets d'archer gravés du XVII^e siècle et le type équestre de l'iconographie de saint Sébastien dans les anciens Pays-Bas*, dans : *Cinquième congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*, Herbeumont, Actes II, Namur, 2000, pp. 530-536.

- *De achterzijden van de luiiken en de herkomst van het retabel*, dans : R. VAN WEGEN éd., *Pieter Coeck van Aelst. De Intocht in Jeruzalem* (= *Uitgelicht* 5), Maastricht, Bonnefantenmuseum, 2000, pp. 21-24.

- *Le Maître aux Madones joufflues. Essai de monographie sur un anonyme brugeois du XVI^e siècle*, dans : *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 61, 2000, pp. 109-144.

- *Identification du 'tableau de l'Adoration des Mages' flamand, anciennement à la Chartreuse de Miraflores*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 22, 2000, pp. 59-92.

- *La pintura flamenca durante la juventud de Carlos V (1500-1525) : aparición de nuevos paradigmas estéticos*, dans : *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Barcelone, Salón del Tinel/ Museo de Historia de la Ciudad, 2000, pp. 174-189.

- *Préface*, dans : J. DE LANDSBERG, *L'art en croix. Le thème de la Crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001, pp. 6-7.

- Louvain-la-Neuve, Relais Mercure, Les Amis des Arts, 17 février 2000 ; exposé : *Deux curieux Primitifs espagnols au Musée du Petit Palais à Paris*.

- Charleroi, Faculté Ouverte des Religions et des Humanismes Laïques, 18 février 2000 ; exposé : *Peinture religieuse de la Renaissance*.

Natasha MASSAR

- (avec V. CHANKOWSKI et D. VIVIERS) *Renommée de l'artisan, prestige de la cité. Réflexions sur le rôle de l'artisan dans les échanges entre cités à l'époque hellénistique*, dans : *Topoi* 8/2, 1998, pp. 545-559.

- *La profession médicale : enjeux et évolution ; Choix d'inscriptions. La profession médicale dans l'épigraphie* et Notice d'un décret honorifique en faveur d'un médecin (I 20), dans : *Au temps d'Hippocrate. Médecine et société en Grèce ancienne*, Musée royal de Mariemont, 1998, pp. 65-81, 83-97 et 218-219.
- (avec E. GRECO, Th. KALPAXIS, A. SCHNAPP et D. VIVIERS) *Travaux menés en collaboration avec l'École française d'Athènes en 1998. Itanos (Crète orientale)*, dans : *BCH*, 123, 1999, pp. 515-530.
- (avec J.-C. BALTY, P. TALON, R. TEFNIN et D. VIVIERS) *Chronique des fouilles de la section. Fouilles et programmes archéologiques en Méditerranée en 1999*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 22, 2000, pp. 159-181.
- Thasos (Grèce), fouilles des abords sud-est du théâtre (dir. D. VIVIERS) ; campagnes de fouilles en juillet 1996 et juin 1999 ; campagnes d'étude du matériel céramique en juin 1997 et juin 2000.
- Itanos (Crète orientale), fouilles de la Nécropole nord (dir. D. VIVIERS) ; campagnes de fouilles en septembre-octobre 1994, septembre-octobre 1995, septembre-octobre 1996, septembre 1997 et septembre 1999 ; campagnes d'étude du matériel céramique en avril 1996, octobre 1997, septembre 1998 et août 2000.

Georges MAYER

- Direction du catalogue *Trésors de la Bibliothèque artistique*, Bruxelles, Académie royale des Beaux-Arts, 2000, 156 p. ; *Avant-propos* et notice *François Rude*, pp. 150-152.
- Coordination de l'exposition *Trésors de la Bibliothèque artistique*, Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, février-mars 2000.
- Membre du Jury du Prix de Tapisserie Jean Van Noten, juin 2000.
- Interview donnée à la chaîne de radio Stuttgart/Baden-Baden, au sujet de l'Académie de Bruxelles et de Vincent Van Gogh, mai 2000.

Domenica NASTA

- *Cinema rumeno*, dans : G. P. BRUNETTA éd., *Storia del cinema mondiale*, Turin, Giulio Einaudi Editore, vol. 3, 2000, pp. 1459-1493.

Nathalie NYST

- Édition (avec A. DIERKENS et J.-M. DUVOSQUEL) de *Chapelles, croix et potales dédiées à saint Hubert en province de Luxembourg* (= *De la Meuse à l'Ardenne*, 30^e édition, p. 40-72 et *Saint-Hubert en Ardenne, Art-Histoire-Folklore* 10), Lavaux-Sainte-Anne et Saint-Hubert, Entre Ardenne et Meuse a.s.b.l. et Centre Pierre-Joseph Redouté a.s.b.l., 2000, , 32 p., 46 ill.
- Édition (avec A. DIERKENS et J.-M. DUVOSQUEL) de *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert* (= *Saint-Hubert en Ardenne. Art-Histoire-Folklore* 8 ; *Études et Documents*, série *Monuments et Sites* 7, 1999), Namur, Ministère de la Région wallonne (D.G.A.T.L.P.), 1999, 228 p., 250 ill.
- (avec C. MARÉCHAL) *Les tableaux de la basilique de Saint-Hubert*, (avec M. CHADEFaux et A. LIEURADE) *Les reliquaires du trésor de la basilique de Saint-Hubert, Le fauteuil offert par Louise-Marie et La crosse de Remacle de Marche, abbé de Saint-Hubert (1538-1564)*, dans : A. DIERKENS, J.-M. DUVOSQUEL et N. NYST édés., *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert* (= *Saint-Hubert en Ardenne. Art-Histoire-Folklore* 8 ; *Études et Documents*, série *Monuments et Sites* 7), Namur, Ministère de la Région Wallonne (D.G.A.T.L.P.), 1999, pp. 163-70, 176-80, 201 et 218.

- (avec P. DE MARET) *L'Afrique en vitrines : vitrine de l'Afrique ?*, dans : S. JAUMAIN éd., *Les musées en mouvement. Nouvelles conceptions, nouveaux publics (Belgique, Canada)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000, pp. 145-153.
- Coordination générale, en collaboration avec A. DIERKENS, J.-M. DUVOSQUEL et J. GUILLAUME, de l'exposition *Potales, croix et chapelles dédiées à saint Hubert en province de Luxembourg*, présentée au Centre P.-J. Redouté à Saint-Hubert du 2 juillet au 17 septembre 2000.
- Participation à l'organisation de l'exposition *Pierre-Joseph Redouté (1759-1840), peintre de fleurs*, présentée au Musée de Groesbeeck de Croix à Namur du 20 mai au 17 septembre 2000.
- Bruxelles, U.L.B., organisation (avec P. DE MARET) du programme intensif ERASMUS *Certificat International en Archéologie Africaine*, 10-22 avril 2000.
- Bruxelles, U.L.B.-V.U.B., organisation, dans le cadre du B.C.A.S. (Brussels Centre of African Studies), de la réunion plénière d'AEGIS (Africa-Europe Group for Interdisciplinary Studies - UE), 25-28 mai 2000.
- Participation à la création de la *Licence spéciale en Management culturel et artistique* de l'Institut Cooremans (Haute École Francisco Ferrer), inaugurée en novembre 2000.
- Coordination générale (avec I. BACKER - Museum of the Waterloo 1815 Battlefield, Braine-l'Alleud - et A. DIERKENS), de la création de panneaux consacrés à la butte du Lion de Waterloo et du réaménagement de vitrines consacrées au Panorama de la Bataille de Waterloo ; mise en place en octobre 2000.

Judith OGONOVSKY

- *Alfred Courtens (1889-1967), statuaire et médailleur de la dynastie et de l'État belge*, dans : *Les Courtens. Deux générations d'artistes*, Mouscron, Centre culturel Marius Staquet, 1999, pp. 126-139.
- *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1830-1914)* (= coll. *Mémoire de la Classe des Beaux-Arts*, in-8°, 3^e série), Bruxelles, Palais des Académies, 1999.
- *L'art officiel en Belgique au XIX^e siècle*, dans : *Les sentinelles de l'histoire. Les décors sculptés des façades de l'Hôtel de Ville de Bruxelles*, Bruxelles, Hôtel de Ville, 2000, pp. 27-37.

Anne-Françoise PENDERS

- *En chemin. Le Land Art. Partir*, La Lettre Volée, Bruxelles, 2000.
- *En chemin. Le Land Art. Revenir*, La Lettre Volée, Bruxelles, 2000.
- Lauréate de la *Bourse de résidence d'auteur* de la Communauté Française de Belgique à Montréal, pour l'écriture du roman *Les mains nues*, 2000.
- Lauréate des *Prix d'Eau Noire* (auteur de contes) pour *Le lieu de toutes les histoires*, 2000.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *Les retables brabançons et leurs volets peints*, dans : M. BUYLE et C. VANTHILLO éd., *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges* (= *Monumenten en Landschappen*, Cahier n°4), Bruxelles, 2000, pp. 37-52.
- (avec C. PAREDES) *Rapport entre tapisseries et retables bruxellois*, dans : *L'Âge d'or bruxellois. Tapisseries de la Couronne d'Espagne*, Bruxelles, 2000, pp. 113-129.

- *Université Libre de Bruxelles : Le programme européen Ensemble veillons sur notre patrimoine développé de 1996 à 1999*, dans : A. BLONDÉ dir., *Jeunes et sauvegarde du patrimoine / Youth and the Safeguard of Heritage*, Rome, ICCROM, pp. 163-172.
- *Presse et patrimoine : quelle sensibilisation à la conservation-restauration ?*, dans : *Presse et sauvegarde du patrimoine / The Press and the Safeguard of Heritage*, Rome, ICCROM, 2000, pp. 92-102.
- (avec N. GESCHÉ-KONING) Direction du *Guide bruxellois des retables / Brusselse gids van retabels*, ULB/Tempora, Bruxelles, 2000, 160 p. ; *Introduction : Les retables brabançons sculptés à volets peints* (pp. 7-9) ; (avec D. STEYAERT) *Le retable de Saluces*, (pp. 12-19), *Le retable de la Vierge* (pp. 20-25), *Le retable de la Nativité* (pp. 28-35), *Le retable de saint Etienne* (pp. 125-132).
- (avec N. GESCHÉ-KONING) Édition de *Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers (enseignements théoriques)* (= *Cahier d'Études* 8, Série spéciale des *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*), Université Libre de Bruxelles, 2000, 124 p. ; *Programme intensif Socrates : Conservation-restauration et techniques d'exécution des biens mobiliers. Objectifs et contenu*, pp. 7-13.
- Membre étranger du Conseil scientifique du Centre de recherche et de restauration des Musées de France depuis janvier 2000 ; participation aux réunions des 8 mars, 17 octobre et 15 décembre 2000.
- Membre du groupe de travail sur la constitution d'un cours *Sharing Conservation Sciences* ; réunion de l'ICCROM, Rome, décembre 2000.
- Membre du conseil scientifique du *Dictionnaire de la Peinture* (S. BERGEON et P. CURIE dirs.) à la demande du Ministère français de la Culture - Division du Patrimoine ; réunion en mars 2000.
- Membre du comité scientifique pour la restauration des fresques de la basilique Saint-François d'Assise (Commission européenne DG X) ; participation aux réunions à Assise en septembre et décembre 2000.
- Paris, Université de Paris I Sorbonne, cours de séminaire *Les collaborations et pratiques d'ateliers au Moyen-Âge*, mars 2000.
- Londres, XXVII^e Congrès d'Histoire de l'Art, septembre 2000 ; communication : *La notion de patine en peinture de chevalet : l'attitude prônée en Belgique et sa place dans la réflexion générale*.
- Paris, Institut français de restauration des oeuvres d'art (IFROA), cours de séminaire *Lire la matérialité des oeuvres d'art : regard d'un historien de l'art*, décembre 2000.
- Rome, Membre du groupe de travail du Séminaire international sur le développement des stratégies de conception de séminaires et de cours, programme ICCROM Collections, avril 2000.
- Rome, ICCROM, séminaire *Les jeunes et la sauvegarde du patrimoine* (Commission européenne DG X), février 2000 ; communication : *Ensemble veillons sur notre patrimoine : actions de sensibilisation à développer auprès des jeunes*.
- Lisbonne, Réseau des régions-capitales, colloque *Patrimoine et revitalisation des centres urbains*, mai 2000 ; communication : *Les Galeries royales Saint-Hubert : un aménagement urbain du XIX^e siècle restauré en 1998*.

Monique RENAULT

- *Seuil du musée, deuil de la ville ?*, dans : *La Lettre de l'Office de Coopération et d'Information Muséographiques* (Dijon), 71, 2000, pp. 15-20.

- *Musée mémoire ou musée histoire ? Le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg*, dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 22, 2000, pp. 109-124.

Roland TEFNIN

- *Reflexiones sobre la imagen egipcia antigua: la medida y el juego*, dans : M. A. MOLINERO éd., *Arte y sociedad del Egipto antiguo*, Madrid, 2001, pp. 15-36.

- *Une tête du roi Toutankhamon*, dans : C. KARLSHAUSEN et T. DE PUTTER édés., *Pierres égyptiennes. Chefs-d'œuvre pour l'Éternité*, Mons, Faculté Polytechnique, 2000, pp. 166-169.

- *La statue de Hatshepsout. Une tête d'Hatchepsout-Roi au Musée George-Labit de Toulouse*, dans : *Égypte, Afrique et Orient*, 17, mai 2000, pp. 33-40.

- Le Caire, 8th *International Congress of Egyptologists*, mars-avril 2000 ; communication : *Studying two Funerary Chapels in the Theban Necropolis, the Tombs of Sennefer (TT 96) and Aménémipet (TT 29)*.

- Organisation et direction en Égypte de la 2^e campagne de la « Mission archéologique dans la Nécropole thébaine » (U.L.B.), janvier - février 2000.

Paul-Louis VAN BERG

- Édition (avec P. JESPERS et F. DOYEN) ; (avec P. JESPERS) *Introduction ; La structuration de l'espace dans le Néolithique du Levant (12.500-6.500 av. notre ère)* et (avec N. CAUWE) *Les plus anciennes céramiques d'Asie et leurs relations avec la péninsule européenne*, dans : *Les vivants, les morts et les autres. Actes du Séminaire Espaces et Sociétés - Approches comparatives tenu à l'Université Libre de Bruxelles en 1996 et 1997 (= Civilisations 47, 1-2)*, Bruxelles, U.L.B., 2000, 222 p., pp. 7-12, 13-24 et 25-40.

- (avec N. CAUWE et M. VANDER LINDEN) *Redéfinir les Indo-Européens ?*, dans : S. VANSEVEREN dir., *Actes du Colloque interdisciplinaire Modèles Linguistiques et Idéologies : « Indo-Européen » II. Disciplines et pratiques (résumés des communications)*, Bruxelles, U.L.B., 2000, 3 p.

- (avec M. VANDER LINDEN et N. CAUWE) *Les Indo-Européens dans l'espace. Le cas de la Crète et du continent grec à l'âge du Bronze*, dans : S. VANSEVEREN éd., *Modèles Linguistiques et Idéologies : « Indo-Européen »*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, le 29/09/1998, Bruxelles, Editions OUSIA, 2000, pp. 143-186.

- (avec A. HAUZEUR) *Influences méditerranéennes dans la culture de Blicquy - Villeneuve-Saint-Germain*, dans : *Le Néolithique danubien et la Méditerranée. Transferts stylistiques et processus d'acculturation. État des recherches et nouvelles directions (5500-4500 av. J.C.) (résumés des communications) (= Rencontres danubiennes de Strasbourg 3*, novembre 2000), Soultz-les-Bains, 2000, pp. 15-18.

- Bruxelles, U.L.B., DEA *Histoire, culture et société*, séminaire d'Archéologie méditerranéenne, 14 mars 2000 ; leçon : *Nouveaux sites d'art rupestre à Khishâm (Hassake, République Arabe de Syrie)*.

- Bruxelles, Institut des Hautes Études de Belgique, colloque *À quelle étape de la Préhistoire le langage articulé est-il apparu ?*, 13 mai 2000 ; communication : *Parole et art figuratif au Paléolithique supérieur*.

- Liège, Université, DEA *Préhistoire de Chine* (dir. M. OTTE), 15 mars 2000 ; leçon (avec N. CAUWE) : *Céramiques de chasseurs et céramiques d'agriculteurs en Eurasie*.

- Los Angeles, *The Twelfth Annual UCLA Indo-European Conference*, 27 mai 2000 ; communication : *Hermes and Agni: A Fire God in Greece ?*

- Tell Beydar (Syrie), Euro-Syrian Mission of Tell Beydar, 15 septembre 2000 ; conférence : *Rock Art in Khishâm (Hassake, Syria)*.
- Bruxelles, U.L.B. - Université Charles de Gaulle-Lille III, colloque *Modèles linguistiques et idéologies : Indo-Européen. II. Disciplines et pratiques*, 29 septembre 2000 ; communication (avec N. CAUWE et M. VANDER LINDEN) : *Redéfinir les Indo-Européens ?*
- Soultz-les-Bains (Bas-Rhin), Direction générale des Affaires culturelles d'Alsace, colloque *Le Néolithique danubien et ses marges, le Néolithique danubien et la Méditerranée. Transferts stylistiques et processus d'acculturation. État des recherches et nouvelles directions (5500-4500 av. J. C.)*, 17-18 novembre 2000 ; communication (avec A. HAUZEUR) : *Influences méridionales dans la culture de Blicquy - Villeneuve-Saint-Germain*.
- Liège, Université, Laboratoire d'Anthropologie de la Communication, colloque *Constructions sociales de l'espace, les territoires de l'anthropologie de la communication*, 18 novembre 2000 ; communication (avec N. CAUWE et M. VANDER LINDEN) : *Culture matérielle, espace et façons de penser*.
- Tell Baydar (Hassake, Syrie), projet international euro-syrien (dir. M. LEBEAU, P. TALON pour l'U.L.B.), 31 août - 10 octobre 2000 ; direction de la fouille d'un bâtiment de l'époque archaïque, ca 2400 BC et prospection sur le site d'art rupestre de Khishâm.
- Charleroi, Faculté Ouverte des Religions et des Humanismes Laïques, titulaire d'un cours sur *Les religions de la Préhistoire* (15 h, 2^e semestre 2000-2001).
- Médaille de la Vrije Universiteit Brussel, 30 mars 2000.

Henri VANHULST

- Fac-similé de P. FÉVRIER, *Second livre de pièces de clavecin*, Bruxelles, CEDESOM-ULB, 2000.
- *Ernest Chausson et l'Art moderne*, dans : *Ostinato rigore*, 14, 2000, pp. 153-159.
- Notices *Bériot (Charles-Auguste de)* (t. 2, col. 1305-1309) ; *Borren (Charles van den)* (t. 3, 2000, col. 443-444) ; *Clercx (Susanne)* (t. 4, 2000, col. 1258-1259) ; *Collaer (Paul)* (t. 4, 2000, col. 1379-1380) ; *Coussemaker (Edmond de)* (t. 4, 2000, col. 1775-1778), dans : L. FINSCHER éd., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Série B, Kassel, Bärenreiter - Stuttgart, Metzler, 1999-2000.
- *Le Bassus novi prorsus et elegantis libri musici (1561). Un recueil allemand de motets et de chansons françaises, tant spirituelles que profanes de compositeurs des anciens Pays-Bas*, dans : *Revue belge de Musicologie*, 53, 1999, pp. 19-39.
- *La musicologie*, dans : D. PISTONE éd., *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente (= Musique - musicologie, 30-31)*, Paris, Champion, 2000, pp. 411-420.
- *La musique dans les universités*, dans : R. WANGERMÉE éd., *Musique - musiques 1999. Chronique de la vie musicale en Wallonie et à Bruxelles*, Liège, Mardaga, 2000, pp. 251-258.
- 80 notices, dans : S. SADIE éd., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 29 vol., 2000.
- Bruxelles, U.L.B., colloque international *L'argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique (1830-1940)*, 25 mai 2000 ; communication : *Les avatars financiers de la Société des Concerts populaires à Bruxelles*.
- Bruxelles, U.L.B., table ronde du programme de recherche ESF *The circulation of music*, octobre 1999 et Zurich, table ronde du programme de recherche ESF *Les Concerts du Conservatoire à Paris et à Bruxelles : étude comparative (1933-1908)*, octobre 2000 ; communication : *François-Joseph Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles*.

- Bruxelles, Société belge de Musicologie, colloque international *Six siècles de vie musicale à Bruxelles*, 19-21 octobre 2000 ; communication : *La première vente publique de manuscrits et imprimés de musique à Bruxelles : la collection de Charles de Croÿ (1614)*.
- Professeur visiteur à l'Université François Rabelais (Tours), mai 2000.

Christine VAN RUYMBEKE

- *Le Vin. Interdiction et licence dans la poésie persane*, dans : *Acta Orientalia Belgica*, 10, 1997, pp. 173-186.
- *Remarques sur l'illustration du Me'râj dans le MS. Brit. Lib. Or. 2265 de la Hamseh de Nezami Ganjavi*, danq : *Acta Orientalia Belgica*, 11, 1998, pp. 261-276.
- *Nezâmi's Poetry vs. Scientific Knowledge: the Case of the Pomegranate*, dans : J. CLINTON et K. TALATOFF éd., *Festschrift in honor of Prof. Martin Luther*, Princeton University, New York, St Martin's Press 2000, 16 p.
- *The Representation of the Prophet Muhammad's Heavenly Journey in Four Persian or Persianate Miniatures*, dans : *Religious Art Review TAMA ART UNIVERSITY* (Tokyo), 7 2000, pp. 15-30 (en japonais).
- *An Arboricultural Investigation of the Miniatures of Shah Tahmasp's Khamsa (British Lib. Or. 2265)*, dans : *Edebiyât*, 11(2), 2000, pp. 215-237.
- *Le vieil homme dans la miniature persane safavide : notes préliminaires pour la définition d'un vocabulaire figuratif répétitif*, dans : *Acta Orientalia Belgica*, 13, 2000, pp. 151-162.
- Bruxelles, Journées des Orientalistes Belges, mai 1997 ; communication : *Le vieil homme sage dans la littérature persane*.
- Bruxelles, U.L.B., Unité de Recherche en Histoire médiévale, novembre 1997 ; exposé : *Les mots du poète dévoilent ses mécènes. Les connaissances nécessaires pour comprendre un poète persan du XII^e siècle*.
- Princeton University, New Jersey, *Nezami Symposium*, février 1998 ; communication : *Nezami's Poetry vs. Scientific Knowledge: The Case of the Pomegranate*.
- Bruxelles, U.L.B., Journées de Recyclage Islamologique, avril 1998 ; communication : *Les miniatures persanes sont-elles vraiment inexpressives ?*
- Bruxelles, Centre Culturel Belgo-Iranien, avril 1998 ; communication : *L'image de la royauté dans la Khamseh de Nezami Ganjavi*.
- Bruxelles, Journées des Orientalistes Belges, mai 1998 ; communication : *Le chien dans la littérature persane : deux exemples à huit siècles d'intervalle*.
- Oxford University, Oriental Institute, Medieval Studies Seminar, février 1999 ; communication : *A Botanical Investigation of the Miniatures of Shah Tahmasp's Khamsah*.
- Cambridge, University, *Balâghat and Fasâhat in Classical Persian and Arabic Literature*, mars 1999 ; communication : *Nezami's Poetry vs. Scientific Knowledge: The Case of the Pomegranate*.
- Bruxelles, Journées des Orientalistes Belges, mai 1999 ; communication : *Les souvenirs d'une princesse mogole. Gul Badan Baygam, fille de babur, sœur de Humayun, tante d'Akbar*.
- Paris, Societas Iranologica Europaea CNRS, Sorbonne Nouvelle, INaLCO et EPHE, *4th European Conference of Iranian Studies*, , septembre 1999 ; communication : *The Application of Scientific Knowledge in Medieval Persian Poetry. Nezami's Fruit and Trees*.

- Anglorient, Université de Marne la Vallée, *L'Orient des Femmes*, novembre 1999 ; communication : *La femme et l'arbre dans la poésie de Nezami*.
- Paris, Sorbonne Nouvelle, Institut d'Études Iraniennes, janvier 2000 ; communication : *Les connaissances pharmacologiques dans la Khamseh de Nezami*.
- Washington, D.C., *Third Biennial Conference on Iranian Studies*, mai 2000 ; communication : *A Botanical Analysis of the Tree Representations in the Tahmasp Khamseh*.
- Cambridge, University, BRISMES 2000, juillet 2000 ; communication : *Ferdusi and Nezami. The Language of the Trees*.
- Naples, Istituto Universitario Orientale, *IV Colloquio Internazionale organizzato nel quadro delle ricerche sulla letteratura medievale d'Oriente e d'Occidente*, octobre 2000 ; communication : *Anvar-i Suhayli et les Fables de la Fontaine : une comparaison de l'histoire de la « tortue qui voulait cvoir du pays »*.

Olivia WAHNON DE OLIVEIRA

- Milan, ESF, colloque international *Musical Life in Europe 1600-1900*, 16-17 juin 2000 ; communication : *La circularion de la musique dans la Principauté de Liège au XVIII^e siècle*.
- Bruxelles, colloque international *Six siècles de vie musicale à Bruxelles*, 19-21 octobre 2000 ; communication : *À propos de la correspondance inédite d'Albert Zimmer*.
- Mons, 6^e Congrès de l'Association des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique, 24-27 août 2000 ; communication : *L'édition de la musique dans la Principauté de Liège : l'activité de Benoît Andrez*.
- Collaboration au projet *Les bibliothèques philosophiques* créé par Pierre Hazette en 1999 ; (avec J.-P. BONJEAN) 6 séances d'*Esthétique* dispensées dans les bibliothèques de la Communauté française.

Eugène WARMENBOL

- *Passes d'armes : les objets de l'âge du Bronze dragués dans l'Escaut et Enfers et Âge du Bronze. Recherches subaquatiques au Trou de Han (Rochefort, Belgique)*, dans : L. BONNAMOUR éd., *Le fleuve, gardien de la mémoire. La Saône, 150 ans d'archéologie*, Chalon-sur-Saône, 2000, pp. 95-98 et 99-102.
- *L'étrangeté de cette nature orientale. Un mécène et deux peintres belges en Égypte (1838) et Sarah Belzoni et sa momie. Les débuts des collections égyptologiques de Bruxelles*, dans : *Encounters with Ancient Egypt*, Londres, Institute of Archaeology, 16th-19th September 2000, sur le web.
- *L'attrait des terres et civilisations inconnues*, dans : *Trésors de la Bibliothèque artistique de Bruxelles*, Bruxelles, Bibliothèque artistique de Bruxelles et Amis de l'Académie royale des Beaux-Arts, 2000, pp. 132-146.
- ElKab, FWO-Vlaanderen et KMKG/MRAH, campagnes de fouilles, 29 janvier - 9 février et 12 novembre - 3 décembre 2000 ; direction de chantier.
- Louqsor, U.L.B., campagne de fouilles, 16-28 janvier 2000.
- Liverpool, University of Liverpool, Schools of Archaeology, Classics and Oriental Studies, séminaire *Man and Metals : Bronze Age Water-of-Ferings*, 10 avril 2000.
- Libramont, 25 mars 2000 ; organisation (avec J. BOURGEOIS, A. CAHEN-DELHAYE, L. VAN IMPE et K. VERLAECKT) de la journée de contact de la Cellule Âge des Métaux du Groupe de contact FNRS *Études celtiques et comparatives*.
- Bruxelles, U.L.B., 9 décembre 2000 ; organisation (avec D. LABOURY) de la rencontre du Groupe de contact FNRS *Égyptologie*.

IV. JOURNÉE DE RECYCLAGE DE LA SECTION

Comme les années précédentes, la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B. a organisé, le samedi 10 mars 2001, une journée de recyclage, destinée principalement à ses licenciés, jeunes et moins jeunes, mais aussi aux étudiants et à tous les intéressés. En voici le programme :

- Paul-Louis VAN BERG, *Khishâm : structures archéologiques et art rupestre en Djezireh syrienne*.
- Marc GROENEN, *Illustration de la vie quotidienne dans les arts rupestres scandinaves*.
- Nathalie NYST, *Les « choses du palais ». Trésors de chefferie dans les Grassfields camerounais*.
- Manuel COUVREUR, *Le dialogue des Vestales et des Pèlerines : Watteau, Couperin, Raoux*.
- Cécile DULIÈRE, *Anna Boch, peintre et grande dame des XX*.
- Sébastien CLERBOIS, *Jean Delville, peintre (1892-1898). Lieux et enjeux du Symbolisme*.

V. PRIX MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, 3, 1981, p. 191) a été attribué, pour la vingtième fois, en 2001. Il a couronné Nathalie Foriers pour son mémoire intitulé *Les plages de Paul Maas*.

VI. EXPOSITIONS AU CENTRE PIERRE-JOSEPH REDOUTÉ ET DANS LA BASILIQUE DE SAINT-HUBERT

Suivant l'accord (voir *A.H.A.A.*, 13, 1991, p. 169 et 20, 1998, p. 152) établi entre le D.E.S. en Gestion Culturelle de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.L.B. et la Commune de Saint-Hubert, quatre étudiantes de Gestion Culturelle, Patricia COBO SANCHEZ, Amélie DURAND, Michèle VANDROOGENBROEK et Émilie ZEHNDER, ont participé, durant l'année académique 2000-2001, les unes à la réalisation et au montage de l'exposition permanente du Centre Redouté, les autres à la conception et à la mise en place de panneaux explicatifs dans la basilique de Saint-Hubert.

Après une dizaine d'expositions annuelles consacrées alternativement au culte de saint Hubert, à l'histoire de la Ville de Saint-Hubert et aux Redouté, le Centre Pierre-Joseph Redouté a décidé de mettre en valeur une partie des quelque quatre cents œuvres originales qu'il possède. Les diverses salles du Centre présentent essentiellement des éléments biographiques des frères Redouté, des estampes originales des *Roses* et des *Liliacées* réalisées par le Raphaël des Fleurs, divers ouvrages originaux illustrés par lui (*Planches de la Botanique* de J.-J. Rousseau (1805-1806), *Traité des arbres et arbustes que l'on cultive en pleine terre en France* de G. L. A. Loiseleur-Deslongchamps et alii (1800-1819), etc.), ainsi que des planches de la main d'Henri-Joseph, elles aussi originales, extraites de la *Description de l'Égypte* (1821-1829). Enfin, les réalisations de l'une des plus prestigieuses élèves de Pierre-Joseph, Louise-Marie d'Orléans, sont succinctement évoquées.

Le doyen de Saint-Hubert, G. Leemans, a, quant à lui, pris la décision de valoriser la splendide basilique dont il a la charge, en y installant notamment des panneaux

explicatifs sur chevalets inspirés de l'exposition de 1997 (voir *A.H.A.A.*, 20, 1998, p. 152). Quatre ensemble de panneaux, illustrés principalement de photographies en couleur réalisées par G. Focant (Ministère de la Région wallonne), ont été conçus. Dans le déambulatoire et les chapelles rayonnantes sont présentés l'historique de la construction du bâtiment (1), la vie et la légende de saint Hubert et les divers aspects du culte du saint patron des chasseurs (2). Certaines parties non visibles de l'édifice (fresques de la tour nord, roue d'écureuil, charpentes, sacristie et trésorerie, etc.) sont également mises en valeur (3). Enfin, disséminés dans le bâtiment, une série de panneaux informent le visiteur sur divers éléments du mobilier : autels, tableaux, orgues et autres sculptures, notamment.

Nathalie NYST

VII. ACTIVITÉS DES CENTRES DE RECHERCHE

Centre de Recherches interfacultaire « Espaces et sociétés »

Le Centre est coordonné par Paul-Louis VAN BERG et Philippe JESPERS. Il s'est adjoint, en 2000, une activité plus ciblée sur la Pré- et Protohistoire de l'Eurasie occidentale, désignée de manière générale comme l'étude de l'*Émergence des sociétés complexes* en Europe et au Proche-Orient. Il s'agit d'éclairer, toujours en prenant l'espace pour guide, le développement des sociétés européennes et proche-orientales de la Préhistoire récente.

Paul-Louis VAN BERG

Centre de Technologie des Arts Plastiques

- *Dimanche des Sciences* à Parentville : les collaborateurs scientifiques du Centre (C. PÉRIER-D'ETEREN, B. DEWANDRE, I. DELCOURT, N. GESCHÉ, F. ROSIER et D. STEYAERT), aidés de conservateurs-restaurateurs, ont encadré les jeunes et les adultes dans des ateliers de sensibilisation organisés en mai 1999 à Parentville, à l'occasion du *Dimanche des sciences*. Les enfants y ont été familiarisés aux différents matériaux employés en peinture, tandis que les parents découvraient les techniques de polychromie le plus souvent utilisées dans les retables brabançons des XV^e-XVI^e siècles (présentation de la valise didactique réalisée lors du programme de sensibilisation (voir *A.H.A.A.*, 21, 1999, p. 186) par la Stichting Restauratie Atelier Limburg, en collaboration avec l'IRPA et les Musées royaux d'Art et d'Histoire)

- *Sensibilisation du public à la sauvegarde du patrimoine* (programme Raphaël DG X) (C. PÉRIER-D'ETEREN, B. KISS et N. GESCHÉ) : ce programme, lancé en 1996 (voir *A.H.A.A.* 21, 1999, pp. 186-187), se clôtura en 1999 par la réalisation de l'ouvrage *Public et sauvegarde du patrimoine. Cahier de sensibilisation à l'intention des guides* (C. PÉRIER-D'ETEREN éd., U.L.B., Bruxelles, 1999, 160 p., ill. coul. et n./bl., format 24 x 16 cm). Cette publication, destinée en particulier à la formation spécifique des guides de musées et de sites, intermédiaires directs entre le public et l'œuvre, a pour objectif de faire comprendre le message que porte le patrimoine et le rôle que chacun est appelé à jouer dans sa conservation. Elle a été immédiatement suivie par deux autres volumes auxquels les responsables du Centre ont collaboré. Conçus dans le même esprit, ils ont été coordonnés et édités par l'ICCROM (Centre international d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens culturels) : *Jeunes et sauvegarde du patrimoine / Youth and the Safeguard of Heritage* et *Presse et sauvegarde du patrimoine / The Press and the Safeguard of Heritage* (2000).

- *Itinéraire des retables sculptés à volets peints (XV^e-XVI^e siècles)* (C. PÉRIER-D'ETEREN, N. GESCHÉ et D. STEYAERT) : à l'occasion de *Bruxelles / Brussel 2000, ville européenne de la culture de l'an 2000*, le Centre a développé un itinéraire des retables placé sous l'égide du Conseil de l'Europe, dans le cadre de ses *Itinéraires culturels*. Différentes publications ont été coordonnées, réalisées et traduites : *Retables flamands et brabançons dans les monuments belges* (1999, 256 p., 400 ill. coul. et n./bl., format 21 x 29,7 cm). Ce Cahier du service des Monumenten en Landschappen est conçu en deux parties : la première présente des études ponctuelles dont la rédaction a été confiée à M. BUYLE, R. DE BOODT, C. DUMORTIER, R. OP DE BEECK, C. PÉRIER-D'ETEREN, M. SERCK-DEWAIDE, D. STEYAERT et C. VANTHILLO. La deuxième consiste en un bref catalogue descriptif d'une cinquantaine de retables conservés en Belgique et abondamment illustrés par O. PAUWELS ; carte-dépliant des retables conservés à Bruxelles et alentours (en français, néerlandais et anglais) et en Belgique (en français/néerlandais et anglais/allemand) ; 7 feuillets didactiques (en français et en néerlandais) sur les retables conservés au Musée de la Ville de Bruxelles (retables de Saluces et de la Vierge), au Musée du CPAS (retable de la Nativité), aux Musées royaux d'Art et d'Histoire (retables d'Oplinter et de la Parenté de sainte Anne), à l'église Saint-Adrien de Boendael (retables de saint Adrien et de saint Christophe) et à l'église Saint-Martin à Ham-sur-Heure (retable dit de la Vierge).

Le Centre a également coordonné et réalisé la cellule didactique exposée à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule sur le savoir-faire des métiers brabançons (tapisseries, vitraux, retables) et co-édité avec Tempora s.a. l'ouvrage *Guide bruxellois des retables/Brusselse Gids van retabels* (C. PÉRIER-D'ETEREN et N. GESCHÉ-KONING édés., U.L.B., Centre de recherches et d'études technologiques des arts plastiques/Tempora, 2000, 164 p., plus de 170 ill. coul. et n./bl.). Ce guide constitue le premier recueil consacré à l'art des retables, conservés à Bruxelles et environs. Outil de consultation aisé, cet ouvrage au format de guide fournit aux touristes belges et étrangers les principales informations sur le patrimoine-retable visible dans les églises et musées de la Région bruxelloise (église Saint-Adrien de Boendael, cathédrale SS. Michel-et-Gudule, Musée de la Ville de Bruxelles « Maison du Roi », Musée du CPAS de Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musées royaux d'Art et d'Histoire), et offre, de plus, un itinéraire découverte attractif aux alentours (château de Gaasbeek, églises Saint-Barthélemy à Korbeek-Dijle, Notre-Dame à Lombeek, et de la Visitation à Villers-la-Ville). Richement illustré, il permet d'analyser une vingtaine de retables de façon détaillée, non seulement d'un point de vue iconographique et stylistique, mais également technique (renseignements sur la taille et le montage du décor architectonique et des figures, sur les techniques de polychromie - brocarts appliqués, décors au poinçon, dorure brillante et mate, sgraffito, etc.). L'état de conservation et les dernières interventions de restauration (retable de saint Adrien à l'église de Boendael) sont largement commentés, la rédaction de cette partie ayant été confiée directement à des responsables de l'Institut royal du Patrimoine artistique, partenaires de l'itinéraire. Toutes ces publications sont disponibles au Centre.

Les responsables du Centre ont, de plus, assuré le recyclage des guides des associations *Arcadia*, *Culturama*, *Itinéraires*, *Korei* et du *T.I.B* (Tourisme, Information, Bruxelles) et conduit elles-mêmes les visites pour les *Amis du Moyen Âge* (Musée de Cluny), la *Société royale d'Archéologie*, les membres des *Nouvelles du Patrimoine*, les *Amis du Musée de Courtrai*, les *Amis de l'Institut des Religions et de la Laïcité de l'U.L.B.* et pour les jeunes visiteurs au *Festival des Sciences* de l'U.L.B. Plusieurs interviews ont été accordées (presse belge et étrangère, RTBF, Radio Campus). Enfin, en vue de l'élargissement de l'itinéraire à d'autres pays européens, un dossier complémentaire a été

présenté à Strasbourg au Comité d'orientation des *Itinéraires culturels* du Conseil de l'Europe en décembre 2000.

Participation à des programmes européens (C. PÉRIER-D'ETEREN et N. GESCHÉ-KONING) ; voir *supra*, bibliographie.

Nicole GESCHÉ

CHRONIQUE DES FOUILLES DE LA SECTION

Fouilles et programmes archéologiques en Méditerranée en 2000

En 1998, un premier regroupement des équipes poursuivant des recherches en archéologie méditerranéenne a été réalisé, dont les travaux ont été régulièrement résumés dans les *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*. À partir de l'année académique 2001-2002, c'est une structure unique qui accueillera désormais les activités de recherche en matière d'archéologie à l'ULB: le « Centre de recherches archéologiques » (CRéA). Les projets « méditerranéens » menés en 2000 trouveront cependant encore une place séparée dans cette chronique.

— Égypte pharaonique: mission archéologique dans la nécropole thébaine (MANT)

Grâce au soutien de l'ULB, du FNRS et du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique de la Communauté Française, une troisième campagne a pu être organisée, en janvier-février 2001, sur le site des chapelles de Sennefer (TT 96A) et d'Aménémipet (TT 29), dans la nécropole thébaine de Cheikh abd el-Gournah (Louxor). L'objectif de cette campagne était double: d'une part, poursuivre le travail archéologique entrepris dans la cour et le puits funéraire I de TT 29, d'autre part, développer une étude globale de l'état de conservation des peintures de la chapelle TT 96 et poursuivre les nettoyages.

A. TRAVAUX ARCHÉOLOGIQUES DANS LA COUR ET LE PUIIS I DE TT 29

La stratigraphie de la cour, et donc les grandes étapes de son histoire, sont à présent clarifiées. Cette stratigraphie s'organise en 4 phases, parfois séparées par un long intervalle temporel.

La phase I est constituée, à même le roc, par une mince couche de terre fine accumulée en petits tas, certainement par le vent, sur des débris de matériel funéraire provenant du pillage des puits de la tombe à une époque fort ancienne (fin de l'époque



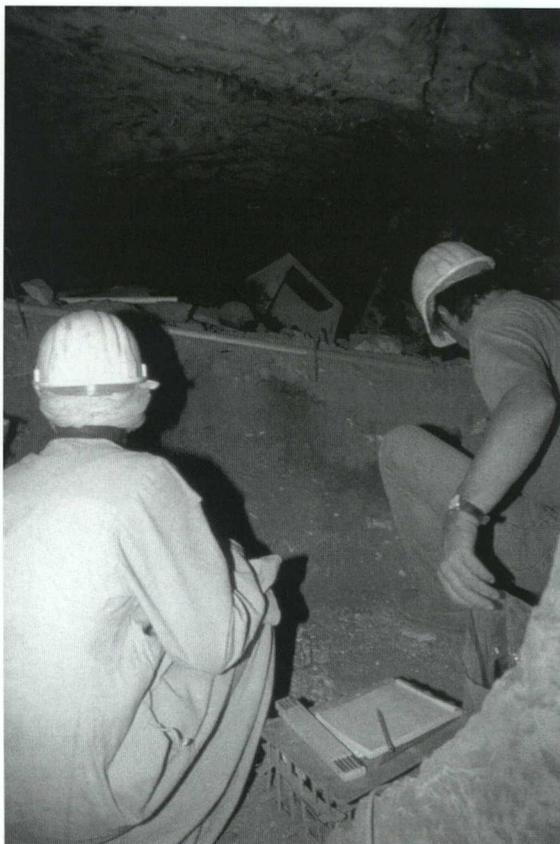
Fig. 1
 Vue d'ensemble de la cour de TT29, avec l'atelier du moine copte (début du VII^e s.).

pharaonique ou début de l'époque copte). Cette couche a livré de la céramique du Nouvel Empire (essentiellement 18^e dynastie et époque éthiopienne ou saïte), ainsi que de belles planches d'un cercueil postérieur à la Troisième Période Intermédiaire (Basse Époque).

Phase II: un (peut-être plusieurs?) tremblement de terre qui a secoué la région thébaine dans les premiers siècles de notre ère, a ensuite fait glisser depuis les pentes supérieures de la colline de Cheikh abd el-Gournah d'importantes quantités de gravats qui se sont accumulées dans la cour (comme dans celle des chapelles environnantes). Cette couche de gravats contient du matériel mélangé, pharaonique et surtout byzantin.

Phase III: cette couche de gravats a été ensuite partiellement nivelée (en tout cas dans la partie centrale de la cour) à l'époque copte tardive, plus précisément au début du VII^e siècle de notre ère. Il est clair, depuis les fouilles de cette campagne, que ce niveau de nivellement permit l'installation de l'atelier d'un moine. Plus d'une centaine d'*ostraca* d'une grande netteté d'écriture ont été découverts (s'ajoutant aux quelque cent découverts l'an dernier), ainsi que des débris de cuir et de papyrus rognés très proprement, indiquant une activité en rapport avec la confection de livres. Le personnage dont le nom revient le plus fréquemment est « Aba Frange », « père Frange », destinataire ou expéditeur de ces messages, en tout cas connu par d'autres documents thébains comme ayant vécu au début du VII^e siècle et ayant exercé une activité de relieur de livres. Documents archéologiques et textuels se confortent ainsi mutuellement, un fait assez rare pour qu'il mérite d'être souligné. Un *dipinto* de style populaire, représentant un orant, a également été découvert. Anne Bourdhors et Chantal Heurtelet, chercheuses au CNRS, ont été chargées de l'étude du dossier et se sont rendues sur place pour examiner les objets et leur contexte.

Fig. 2
Dégagement de la chambre
funéraire du puits I (18^e dynastie).



Du point de vue architectural, ce niveau copte a livré aussi un réseau de petites caves et de logettes en briques crues, devant avoir servi de réserves, sans doute en rapport avec l'activité du moine (fig. 1). Des structures semblables ont été trouvées récemment (automne 2000) par le Dr. Thomas Bacs, dans la fouille de la cour de TT 65. Le premier examen que nous en avons fait semble confirmer la similarité de ces structures, mais des études comparatives plus poussées avec la documentation recueillie par la mission hongroise sont à mener.

La phase IV, enfin, est représentée, après un abandon de plus de 1000 ans, par une maison « moderne » (XIX^e siècle- début du XX^e), détruite voici quelques dizaines d'années par le Service des Antiquités de Louxor. Les murs et le remplissage de celle-ci, à l'exception d'un témoin stratigraphique, ont été complètement évacués.

On se souviendra que la campagne de l'hiver 2000 s'était achevée sur le dégagement d'un « puits I », dans l'angle SO de la cour (AHAA, XXII [2000], p. 163), mais que le temps avait manqué pour en vider, avec toute la prudence nécessaire, la chambre, remplie d'un mélange chaotique de gravats, d'ossements et d'éléments bien conservés de matériel funéraire. Ce dégagement fut évidemment l'une des priorités de la campagne 2001. Il fut mené à bien, dans des conditions parfois pénibles dues à l'exiguïté du lieu, ainsi qu'à des difficultés d'éclairage et d'aération (fig. 2). L'essentiel des observations peut être résumé comme suit:



Fig. 3
Vase factice en bois, au nom d'un
Menkheper, Supérieur des prêtres de
Montou (18^e dynastie).

Le remplissage de la chambre s'est fait en trois grandes phases, se distinguant nettement dans la stratigraphie. La première phase correspond à son utilisation d'origine comme chambre sépulcrale – sous la 18^e dynastie – et au pillage qu'elle subit à date indéterminée. La deuxième phase correspond à sa réutilisation comme chambre sépulcrale – peut-être durant la 26^e dynastie – et à la mise au feu des inhumations qui s'y trouvaient. La troisième enfin correspond à des perturbations assez mineures probablement d'époque copte et au remplissage partiel de la chambre abandonnée (remplissage volontaire ou provoqué par un glissement de terrain).

Le matériel appartenant à la première phase d'utilisation de la chambre sépulcrale date exclusivement de la 18^e dynastie. Sa répartition spatiale montre deux concentrations, la première vers l'entrée de la tombe, avec plusieurs objets gisant contre la paroi rocheuse, la seconde à l'extrémité opposée, où ils se trouvaient sous un tas de débris manifestement repoussé là. À la première concentration appartiennent, entre autres, quatre gobelets identiques, une coupelle dressée à la verticale contre la paroi au sud de l'entrée, ainsi qu'une bouteille plaquée contre la paroi au nord de celle-ci. Autour de cette dernière céramique, munie d'une cordelette entourant le col, furent trouvées des feuilles de persea, sans doute disposées en guirlande autour de celui-ci. À la même concentration appartiennent une sandale entière et une sandale fragmentaire, ainsi que

des restes de petits meubles en végétaux tressés. À la deuxième concentration, protégée par un tas de terre s'appuyant contre la paroi du fond, appartiennent entre autres les deux seuls objets métalliques de la tombe, deux sacoches miniatures en cuivre ou en bronze, un panier, un chasse-mouches ainsi que – découverte historiquement la plus importante – un vase en bois, peint pour donner l'illusion de la pierre, et portant une inscription qui donne le nom et les titres du propriétaire de la chambre sous la 18^e dynastie. Il s'appelle Menkheper, Chef des prêtres de Montou, et nous est déjà connu par un fragment de vase en pierre (sans doute un vase canope) mis au jour dans le puits II lors de la campagne 2000 (fig. 3). Ces objets-ci, à nouveau, doivent avoir été rejetés par les pillards, parce que jugés inintéressants.

Pas un objet ne peut être attribué avec certitude à la deuxième phase, sinon quelques restes de cercueils, complètement carbonisés ainsi que les ossements qu'ils contenaient, si pulvérulents qu'ils n'ont pu être prélevés.

À l'époque byzantine (troisième phase), la chambre sépulcrale fut à nouveau bouleversée —ce qui explique la « remontée », à la surface du remplissage, d'ossements (un crâne notamment) et d'un pied de cercueil appartenant à l'inhumation première—, puis définitivement abandonnée. Progressivement comblé et devenu invisible, le puits ne fut pas revisité à l'époque moderne, avant la fouille.

B. TRAVAUX DE CONSERVATION ET DE RESTAURATION

L'essentiel de l'effort a porté, durant cette campagne, sur la chapelle TT 96A de Sennefer. Néanmoins, certains tests d'altération ont été réalisés sur les parois et les plafonds de la chapelle TT 29, ainsi que la consolidation, au moyen de bandes de papier Japon, des parties les plus fragiles de celle-ci. En outre, des restes d'aménagements « modernes » (murets grossiers des XIX^e et XX^e siècles), dans la partie sud de la salle transversale, ont été soigneusement éliminés. Enfin, les objets issus des fouilles des campagnes précédentes ont reçu le traitement qu'ils nécessitaient: dépoussiérage soigneux des objets fragiles, fixation des polychromies pulvérulentes ou écaillées, réalisation d'un conditionnement adapté aux objets les plus sensibles (papyrus, objets en fibres végétales, etc.). Des boîtes en carton non acide ont été confectionnées à cet effet. Un plateau interne en carton neutre a été placé dans chaque boîte afin qu'il soit possible de sortir et manipuler chaque pièce sans la toucher directement. À l'intérieur des boîtes, les objets ont été emballés à l'aide d'un papier non acide, en vue d'une bonne conservation à long terme.

La quasi totalité du travail de l'équipe des restauratrices, coordonnée sur le terrain par Catheline Périer-D'Ieteren, a cependant concerné la chapelle TT 96A de Sennefer ; ce travail a comporté cinq volets: l'étude des techniques picturales, le relevé graphique des altérations, la consolidation d'urgence des mortiers fragilisés, le fixation d'urgence de la couche picturale aux endroits les plus menacés, quelques essais de nettoyage enfin.

Techniques picturales: l'étude des caractéristiques techniques de ces peintures était primordiale afin de se faire l'idée la plus précise possible de leur aspect d'origine et donc de définir l'idéal – inaccessible par définition – vers lequel doit tendre leur restauration, en prenant pour principe absolu que les caractères propres des peintures ne peuvent en aucun cas être modifiés par le traitement envisagé. Les peintures ont été examinées en lumière normale, en lumière rasante et ultraviolette. Les mortiers, les enduits et la couche picturale ont été décrits, commentés et photographiés (photographies normales et macrophotographies) dans les endroits les plus significatifs. Cette étude a mis en évidence une étonnante variété des techniques selon les salles, selon les parois et parfois

même au sein d'une même paroi. Ces particularités auront une incidence directe sur le choix du traitement de conservation. L'étude technique a aussi consigné les informations relatives au processus d'élaboration des peintures par les artistes antiques. Les parties inachevées de la salle longue sont riches d'informations à cet égard.

Catalogue des altérations: les altérations identifiées sont de différents types. Pour les enduits principalement, il s'agit de problèmes d'adhésion à la paroi rocheuse, de fentes et de dégradations liées aux insectes ; pour la couche picturale, ce sont des dégradations et usures liées au lessivage des polychromies lors de la découverte de la tombe au début du 20^{ème} siècle et à diverses altérations physico-chimiques des pigments, dues à l'activité tant humaine qu'animale, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Chaque type de dégradation a été décrit et photographié dans les zones les plus représentatives. Par ailleurs, une couverture en photographie numérique de l'ensemble des parois des salles transversale et longitudinale (8 parois en tout) a été réalisée par sections de 1 m² de surface. Les clichés ont été ensuite redimensionnés et assemblés sur ordinateur à l'aide du Logiciel « Adobe Photoshop ». Les clichés de trois parois ont pu être assemblés durant cette campagne. Les 80 photos ainsi obtenues ont servi ensuite de supports pour la réalisation des relevés: des feuilles transparentes y ont été superposées et les altérations localisées avec précision. Des « transparents » indiquant, grâce à des codes de couleurs, les altérations liées, d'une part au support, d'autre part à la couche picturale, ont été réalisés pour les trois parois précitées. La constitution de cette documentation graphique devra être poursuivie lors de la prochaine phase, le but ultime étant la connaissance complète et détaillée de l'état de conservation de la tombe.

Consolidation des mortiers: les zones les plus fragiles des parois peintes sont les parties où l'enduit se détache de la paroi rocheuse et menace de tomber, ainsi que les zones où les enduits se clivent. Des tests ont été menés afin de déterminer une méthode de consolidation adaptée aux problèmes posés. Un choix a été opéré en tenant compte de différents paramètres: la connaissance de la composition des matériaux que l'on va introduire dans la peinture, leur efficacité, leur stabilité dans le temps, leur facilité de mise en œuvre, ainsi que la possibilité de reprendre certains traitements dans le futur (réversibilité). Une des exigences était également d'utiliser des produits aussi proches que possible des matériaux d'origine de la peinture, c'est-à-dire, lorsque cela était possible, des matériaux naturels plutôt que synthétiques. Dans cette optique, l'injection de coulis d'argile liquide a permis de consolider des parties dont l'adhérence était insuffisante. Des solins (bords de soutien) ont été appliqués sur les bords des fragments ou lacunes afin de les renforcer. Des essais de revêtements de protection ont également été réalisés afin d'améliorer le maintien des parties fragiles au plafond. Dans ce cas, c'est un matériau synthétique qui a montré le plus de qualités: le paraloïd B72 à 15% appliqué au travers d'une gaze. Ces interventions d'urgence ont été documentées afin de permettre, lors des campagnes futures, de situer exactement les interventions et de voir comment elles auront évolué avec le temps. Sur la base de cette expérience, de nouveaux tests devraient compléter l'intervention, afin d'améliorer la méthode de consolidation lorsque celle-ci sera réalisée de manière systématique.

Fixage de la couche picturale: certains écaillages (particulièrement dans les tons jaunes) et certaines pulvérulences (dans les tons bleus) ont été consolidés. Le fixage des écailles a été réalisé à l'aide d'un adhésif cellulosique (tylose à 0,1% dans l'eau) après un pré-mouillage à l'eau-alcool. Cet adhésif montre une efficacité suffisante et ne modifie pas l'aspect d'origine de la peinture. Le pré-mouillage à l'alcool conduit à un assouplissement de la couche picturale qui permet de replacer correctement les écailles de peinture. Un gel de carboxyméthylcellulose a été utilisé pour consolider les couches pulvérulentes. Cet adhésif présente des qualités adhésives suffisantes et ne modifie pas l'aspect de surface de la peinture.

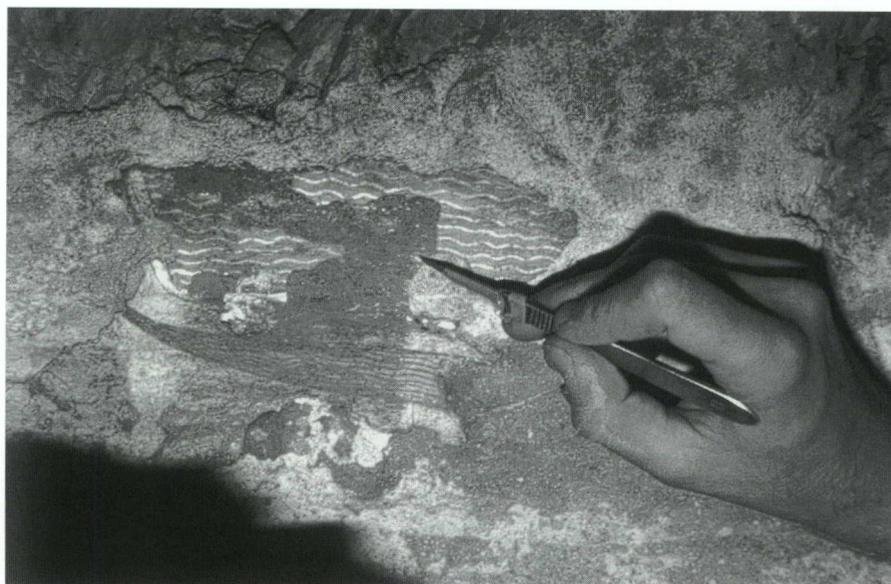


Fig. 4
Test de nettoyage sur une paroi de la chapelle de Sennefer (TT96A).

Nettoyage: les parois à traiter présentent des états d'encrassement très différents d'une zone à l'autre: si certaines parties sont complètement recouvertes d'une épaisse couche de suie, d'autres ont été lessivées, présentant ainsi une juxtaposition des plages très claires et de plages sombres ; d'autres encore sont recouvertes d'une croûte de boue. Le nettoyage ne se fondera donc pas sur une méthode unique mais sur différentes méthodes adaptées aux problèmes particuliers de chacune des zones. Les essais de nettoyage ont été pensés également en fonction des essais de consolidation. Des tests ont été réalisés sur trois des parois de la salle (fig. 4). Cette première série de tests a été conduite à l'aide de différents mélanges de solvants (par exemple : mélanges eau/alcool 50:50, eau/ammoniaque 0,5 %, alcool pur, etc.) appliqués de manière différente (au coton, au coton au travers d'un papier Japon, en compresses ou en gel). Certaines méthodes de nettoyage à sec ont également été testées (dépoussiérage à l'aide de pinceaux doux, dégagement au scalpel de boues, poudre de gomme, éponges Wishab, etc.). Ces tests donnent une première idée des possibilités techniques de nettoyage. Sur la base de ces premiers essais, de nouveaux essais devraient être réalisés lors de la prochaine campagne, notamment à l'aide d'un éventail plus large de solvants non aqueux (comme l'isooctane par exemple). Les tests de nettoyage n'ont pas été poussés davantage, car la priorité pour cette campagne était la consolidation des mortiers fragilisés.

Comme l'an dernier, l'enregistrement des objets provenant de la fouille s'est poursuivi suivant une procédure maintenant bien rodée. Chaque objet fait l'objet d'une fiche descriptive complète et d'une photo numérique, qui est intégrée sur place au fichier informatique. Près de 500 nouveaux numéros d'inventaire ont été donnés lors de la campagne 2001, de sorte que le fichier-objets a dépassé aujourd'hui le nombre des 1000 entrées de catalogue.

Le grand nombre d'objets découverts au cours des trois campagnes demandait de revoir l'organisation de cette documentation. Pour la facilité des études à venir, les objets ont été classés et rangés par grandes catégories. On a ainsi regroupé dans des cartons distincts les cônes funéraires, les cartonnages, les enduits peints, les bois, les restes organiques, la céramique, les oushebtis, les objets de parure (amulettes et perles), les ostraca coptes et les fragments lapidaires.

À l'occasion de cette réorganisation, le conditionnement des objets a été entièrement revu, avec la collaboration de l'équipe de restauration. Les cotons qui avaient été placés dans les boîtes plastiques pour protéger les objets ont été retirés et remplacés par un lit de papier de soie non acide, mieux à même d'assurer la conservation optimale des antiquités et importé spécialement à cet effet. De même, les ostraca coptes, les bois et la céramique ont été emballés dans ce papier non acide. Les objets exceptionnels, particulièrement fragiles (les papyrus notamment) et/ou de dimensions particulières ont été conditionnés dans des boîtes réalisées sur place et sur mesure par l'équipe de restauration, à l'aide de carton non acide.

Les diverses méthodologies étant désormais bien établies, la campagne prochaine (en janvier-février 2002) devrait permettre l'achèvement de la fouille de la cour de la tombe d'Aménémopé et le démarrage d'opérations de nettoyage de grande envergure sur les peintures de celle de Sennefer¹.

— Syrie pré-hellénique: Tell Beydar ²

Le programme de la campagne 2000 avait essentiellement pour but de continuer l'étude du niveau d'occupation EJ IIIb (2450-2350 av. n. ère) déjà fouillé au cours des campagnes précédentes dans le secteur de l'acropole et dans la ville haute (chantiers B, F, L et M)³. L'équipe de l'Université Libre de Bruxelles s'est plus particulièrement attachée à la fouille d'un quartier spécialisé situé dans la partie nord de la ville haute au pied de l'acropole (chantier B) et au dégagement d'un important bâtiment officiel jouxtant le complexe palatial sur son côté ouest (chantier F4)⁴. C'est dans ce bâtiment que se trouvait l'unique document épigraphique découvert au cours de cette campagne.

Parallèlement aux travaux menés dans la ville haute, deux chantiers étaient consacrés à l'étude des fortifications de la cité⁵. Le premier (chantier I), implanté sur la pente et au bas du tell, a permis d'identifier la porte nord de la ville haute. Cette porte,

¹ Des informations sur les deux premières campagnes de la MANT peuvent être trouvées sur le site du Conseil Suprême des Antiquités: http://guardians.net/csa/mission_archeologique.htm.

² Le projet archéologique euro-syrien de Tell Beydar, dirigé par Marc Lebeau et Antoine Suleiman, est fondé sur la coopération de plusieurs universités européennes (l'Université Libre de Bruxelles, la Katholieke Universiteit Leuven, la Westfälische Wilhelms-Universität Münster, l'Università Ca'Foscari di Venezia et l'Universidad Autónoma de Madrid) et du Département des Antiquités et des Musées de Syrie.

³ Cf. *AHAA* 21 (1999), p. 191-203; 22 (2000), p. 158-181. Pour les résultats des campagnes 1995 à 1999: Cf. M. LEBEAU et A. SULEIMAN (éd.), *Tell Beydar, Five Seasons of Excavations (1995-1999). A Preliminary Report*, Subartu IX, sous presse.

⁴ Ont participé pour l'ULB à la campagne 2000: MMmes Cynthia Jean (Aspirant du F.N.R.S.), Vincianne Picalause, Marie-Ève Sténuet, Véronique Van der Stede (Aspirant du F.N.R.S) et le Pr. Paul-Louis van Berg, sous la direction du Pr. Philippe Talon.

⁵ Le chantier I, placé sous la responsabilité de Lucio Milano, est fouillé par l'équipe de l'Università Ca'Foscari de Venise et le chantier K, dirigé par Michel Debruyne, par l'équipe de la Katholieke Universiteit Leuven.

précédée d'une rampe ou d'un escalier en pierre, perce le rempart intérieur de la cité qui, à cet endroit, s'étend sur près de 10 mètres de large. Elle s'ouvre sur un chemin en pente conduisant au plateau de la ville haute. Par ailleurs, l'étude stratigraphique entreprise dans ce chantier a conduit à la découverte de céramique faisant remonter la fondation de la ville à l'EJ I, soit entre 2900 et 2700 av. n. ère.

Le second chantier (chantier K), situé sur l'anneau extérieur de fortifications, a révélé un habitat privé d'époque EJ IIIa (2600-2450 av. n. ère) dans lequel ont été aménagées des tombes construites et voûtées de dimensions conséquentes. Ces structures sont postérieures à l'enceinte de fortifications en pisé entourant la ville basse.

A. RÉSULTATS ARCHÉOLOGIQUES:

Chantiers F, L et M⁶ (fig. 5). Les chantiers ouverts du côté méridional de l'acropole ont permis de préciser le plan de certains bâtiments (temples B et C), de mieux comprendre le réseau de circulation, mais surtout d'identifier une voie d'accès monumentale conduisant au complexe palatial. Pour rappel, le complexe palatial est aménagé sur une terrasse haute bordée sur son côté sud, à deux mètres en contrebas, par une seconde terrasse sur laquelle ont été construits les temples B et C. Au cours de la campagne précédente, une longue allée pavée conduisant au bloc officiel avait été identifiée à l'angle sud-est de la terrasse haute. À son extrémité sud, cette allée se rétrécit et s'ouvre sur un escalier étroit menant à un espace approximativement rectangulaire qui constitue l'entrée du complexe palatial. En effet, cette pièce conduit non seulement à l'entrée du bloc officiel, mais aussi, par l'intermédiaire d'un escalier en pierre, à l'entrée du temple haut. Ce vestibule est précédé d'un impressionnant escalier large de cinq mètres et composé de quatorze marches aménagées au moyen de grands blocs de basalte (fig. 6). Au pied de cet escalier, qui relie la terrasse haute de l'acropole à la terrasse située en contrebas, une courette, au sol en forte pente et pavé d'un dallage en pierre, s'ouvre sur les différents bâtiments qui l'entourent. Pour l'instant, seul le temple B, situé sur son côté ouest, a été entièrement reconnu.

Les travaux menés du côté sud de la seconde terrasse ont permis de reconnaître un axe de circulation perpendiculaire à la voie d'accès au complexe palatial. Cette rue, orientée est-ouest et large de deux mètres, sépare les temples B et C d'un édifice dont seule l'extrémité nord, formée d'une dizaine de pièces, est pour l'instant reconnue. Un matériel céramique abondant, surtout composé de grandes jarres conservées *in situ*, permet de l'identifier de manière provisoire comme un entrepôt de stockage.

Du côté ouest de la terrasse haute, l'équipe de l'ULB a poursuivi la fouille d'un important bâtiment officiel. Ce grand édifice rectangulaire, daté de l'EJ IIIb mais antérieur au complexe palatial, est pour l'instant formé de quatre pièces dont deux ont été entièrement fouillées. Les travaux de la campagne 2000, menés dans la pièce nord-ouest du bâtiment, ont permis de préciser l'existence de deux phases d'occupation. Au cours de la seconde phase, d'étroits murs de cloisons subdivisent cette pièce en trois espaces. L'un d'eux, probablement une « salle d'eau », était équipé d'un aménagement de type toilette à siège raccordé à un drain formé de jarres encastrées et s'enfonçant à

⁶ Les travaux au chantier F ont été menés conjointement par l'Université Libre de Bruxelles, la Katholieke Universiteit Leuven, la Westfälische Wilhelms-Universität Münster et la Direction Générale des Antiquités et des Musées de Syrie. Le chantier M est placé sous la responsabilité d'Antoine Suleiman (DGAM) et le chantier L sous la direction de Marc Lebeau (ECUMS).



Fig. 5
Vue aérienne de l'acropole et de la ville haute. (Photo: T. Cunningham)



Fig. 6
Entrée du complexe palatial.



Fig. 7
Vue aérienne du chantier B. (Photo: T. Cunningham)

plusieurs mètres sous le niveau du sol⁷. C'est en précisant les limites de ce drain qu'un fragment de tablette cunéiforme a été retrouvé dans les décombres accumulés entre le drain en céramique et la limite de la fosse dans laquelle il est installé.

En parallèle à la fouille du niveau EJ IIIb, deux sondages ont été menés sous le complexe palatial. Le premier, effectué sous la cella du temple A, a révélé la présence, à trois mètres sous le niveau du sol, d'un vaste tombeau aménagé au début de la période akkadienne (EJ IVa). Cette tombe, composée de trois chambres voûtées, a livré un mobilier funéraire abondant. En effet, le défunt était entouré d'une quarantaine de céramiques complètes et de très nombreux objets en bronze parmi lesquels une hache, des lames de poignards, des pointes de lances, une fourche à deux dents et plusieurs récipients. Visiblement, il s'agit de la tombe d'un personnage important, probablement un guerrier.

Le second sondage, entrepris sous le bloc officiel, a permis d'identifier les premières pièces d'un bâtiment antérieur au complexe palatial et remontant à l'EJ IIIa. Les pièces de ce bâtiment, dont les murs ne sont préservés que sur deux à trois assises de hauteur, ont été entièrement comblées afin de constituer une terrasse sur laquelle furent fondés les murs de la première phase du bloc officiel⁸.

Chantier B (fig. 5 et 7). En 1999, deux pièces de grandes dimensions ont été mises au jour au pied du glacis de pisé bordant la façade septentrionale du complexe palatial. La poursuite de la fouille vers le nord au cours de la campagne 2000 a permis de montrer que ces pièces font partie d'un vaste complexe architectural s'interposant entre le palais et un quartier d'habitations occupant une grande partie du secteur nord de la ville haute. Cet ensemble architectural en forme de « U » est composé de deux ailes de deux pièces de grandes dimensions séparées par un espace allongé. Les deux pièces orientales sont de forme rectangulaire, tandis que les deux pièces occidentales s'incurvent l'une vers l'autre et paraissent devoir se rejoindre en demi-cercle au-delà de la limite ouest du chantier refermant ainsi le complexe de ce côté. Du côté est, le bâtiment se prolonge au-delà de la limite de fouille. Les quatre grandes pièces sont délimitées par des murs larges de deux à trois briques dépourvus d'enduit tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. Elles s'ouvrent chacune, par l'intermédiaire d'une large porte, vers le centre du complexe occupé par un vaste espace à ciel ouvert. Cet espace en cul-de-sac n'est accessible que par l'est via deux ruelles parallèles desservant les entrées des quatre pièces. Entre les deux voies d'accès s'organisent une série de petites constructions formées d'une ou de deux pièces. Le matériel trouvé *in situ* n'est malheureusement pas suffisant pour permettre une interprétation de leurs diverses fonctions sauf dans le cas de la construction située à l'extrémité ouest du complexe qui abritait deux grands tannurs (fours).

Dans la précédente « Chronique », les deux pièces du complexe mises au jour en 1999 avaient été identifiées comme des entrepôts de stockage. Une observation attentive des sols permet aujourd'hui de proposer une autre hypothèse⁹. En effet, notre attention

⁷ Pour plus d'informations sur ce type d'aménagements: Cf. V. VAN DER STEDE, Drains verticaux du complexe palatial et matériel associé, in M. LEBEAU et A. SULEIMAN (éd.), *Tell Beydar, Five Seasons of Excavations* (1995-1999). *A Preliminary Report, Subartu IX*, sous presse. Voir aussi: M. DEBRUYNE et V. VAN DER STEDE, Canals and Drains. Sewers in the Early Jezireh Palatial Complex of Tell Beydar, in I. THUESEN (éd.), *Near Eastern Archaeology at the Beginning of the 3rd Millennium AD. 2nd International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East*. Carsten Niebuhr Institute, University of Copenhagen, Copenhagen, 22-26 mai 2000, sous presse.

⁸ Pour une description des trois phases du bloc officiel: Cf. *AHAA* 21 (1999), p. 196-197.

⁹ Cette hypothèse a été proposée par Marie-Ève Sténuît.

fut attirée par la présence sur le sol des deux pièces orientales du complexe d'une multitude de petites traces plus ou moins rondes. Ces traces, que l'on peut comparer à des empreintes de sabot d'ovins ou de caprins, suggèrent que ces deux pièces étaient utilisées comme bergerie. On peut cependant se poser deux questions: premièrement, le centre ville avec ses ruelles étroites était-il un lieu idéal pour parquer des troupeaux et deuxièmement, était-il nécessaire de construire un bâtiment aux murs aussi larges pour abriter des animaux? Pour nous en assurer, des échantillons de sol ont été prélevés dans les deux pièces dans le dessein de détecter la présence d'éventuels coprolithes. En l'absence de telles traces, mais aussi de matériel et d'installations fixes, la fonction des deux autres grandes pièces n'a pas encore pu être déterminée.

L'extension de la fouille vers l'ouest au cours de la prochaine campagne permettra de préciser la limite occidentale du complexe en « U » qui, de par la particularité de son plan, permet d'ouvrir un nouveau chapitre de l'histoire de l'architecture mésopotamienne.

B. RÉSULTATS ÉPIGRAPHIQUES:

La campagne 2000 n'a livré qu'un seul document cunéiforme (32650-T-1) mais sa nature même rend ce document particulièrement important. La tablette fut découverte dans le chantier F4, dans le remplissage d'un drain vertical, donc en dehors de son contexte d'origine. Le drain avait été creusé à partir du niveau EJ IIIb, ce qui nous donne une précieuse information quant à sa datation. La tablette est donc tout à fait contemporaine des archives administratives retrouvées à Tell Beydar au cours des campagnes précédentes.

Il s'agit d'un fragment (120 x 76 x 38 mm) représentant le coin supérieur gauche d'une grande tablette à colonnes, soit le début de l'inscription. La courbure de l'objet laisse entendre que la tablette était de format quadrangulaire et devait avoisiner les 35 cm de côté. Cinq colonnes sont visibles, chacune découpée en cinq cases. On peut supposer que la tablette présentait entre 12 et 15 colonnes sur la face. Le revers (en fait la partie inférieure gauche de la tablette) ne présente aucune trace d'écriture.

Il s'agit là du premier fragment retrouvé à Tell Beydar d'une tablette de ce format. De plus, à la différence des textes retrouvés jusqu'ici, nous n'avons pas affaire à un document administratif ou économique, mais bien à un texte de nature littéraire, très vraisemblablement une incantation. D'après le début des cinq colonnes conservées, le texte est rédigé en sumérien, alors que toutes les tablettes découvertes à Beydar dans les années précédentes étaient en langue akkadienne. Le nom du dieu Enki, dieu de la magie, apparaît à sept reprises. Le maître du panthéon, le dieu-ciel An, est également mentionné. Plusieurs syntagmes sont répétés, comme il est courant dans la littérature incantatoire de cette époque. Plusieurs noms de profession sont attestés: une prostituée, un charmeur de serpent et un charpentier. Ces éléments laissent supposer qu'il s'agit de l'introduction mythologique d'un texte magique.

Ce document, bien que fragmentaire, présente une grande importance car il montre la présence à Tell Beydar (anciennement Nabada) de textes littéraires et de textes rédigés en langue sumérienne. Il implique la présence d'un clergé ou tout au moins de scribes capables d'écrire à la fois dans la langue locale et dans la langue du sud de la Mésopotamie, comme c'est le cas à Ebla à la même époque. Il laisse également supposer l'existence dans le palais d'une bibliothèque littéraire ou religieuse à côté des archives administratives.

Les résultats de cette 9^e campagne s'avèrent spectaculaires et riches de potentialités futures. La découverte de la tablette mentionnée plus haut prouve que l'usage de

l'écriture n'était pas limité à des activités économiques et comptables et les résultats architecturaux confirment l'importance du site, en particulier au III^e millénaire. L'extension des chantiers de fouilles et la jonction de certains d'entre eux nous permettent à présent d'aborder l'étude de l'urbanisme de la cité à l'époque de son *acmé*, vers 2350-2300 av. n. ère.

— Syrie gréco-romaine: Apamée

La mission menée à Apamée du 1^{er} août au 12 septembre 2000 a permis la poursuite de quatre chantiers:

La Porte Nord. Le long mur Nord-Sud reliant, du côté Est, la porte à l'arc triomphal qui la précède, à 55 m de là, a été dégagé sur environ 20 m de longueur jusqu'au niveau byzantin, ainsi que la moitié de l'esplanade sise entre ces deux « portes ». De très nombreux blocs de calcaire tendre, d'époque hellénistique, ayant appartenu aux parties hautes de la tour I et au remplissage du mur de la façade de la porte, jonchaient le sol ; c'est sur ce niveau de destruction et au-dessus d'une épaisse couche de terre brûlée noirâtre qu'ont été établis les murs de chauffourniers rencontrés depuis 1989 sur tout cet espace ; ces blocs avaient appartenu aux parties hautes du long mur Nord-Sud, écroulé à cet endroit ; ils avaient été réalignés pour constituer ces murets de chauffourniers. Parmi ceux-ci, un bloc portant un buste à diadème radié (divinité solaire?) et la partie supérieure anépigraphie d'un nouveau cippe de soldat de la II^e Légion Parthique ou d'une des unités qui l'accompagnaient en Syrie au début du III^e siècle ont été récupérés.

À l'ouest, ce niveau byzantin —tout artificiel puisqu'il ne correspond plus à aucun dallage de cette vaste esplanade— a été descendu jusqu'au niveau hellénistique et romain antérieur au tremblement de terre de décembre 115 de n. ère. Il y aura lieu de distinguer, à cet endroit, deux niveaux successifs: le plus ancien, tardo-hellénistique, constitué par la façade des boutiques hellénistiques arasées après 115 ; le second, qui pourrait être déjà romain, correspondant au stylobate du portique qui la précède, stylobate arraché par les chauffourniers du Moyen Âge au-delà de la troisième base de colonne depuis la porte. Un quatrième chapiteau dorique composite a été mis au jour à hauteur de la sixième boutique, à quelques centimètres de l'endroit où avait été dégagé le premier, en 1991. De nombreuses conduites, la plupart byzantines, ont perturbé ces niveaux, brisant certains blocs du stylobate ou les enjambant.

Les différents sondages (I, IV et V) de 1991 ont été reliés ; les dégagements de cette année permettent désormais d'appréhender la façade hellénistique sur toute sa longueur ; un égout de pierre la longe ; certains tuyaux de terre cuite, parallèles eux aussi à la façade et plus bas que le niveau du stylobate, semblent également remonter à l'époque hellénistique ou au I^{er} s. de n. ère.

Le long mur Nord-Sud, de ce côté, présente une profonde fondation qui comporte, à l'arrière de la façade hellénistique arasée, un bloc orné d'une splendide guirlande de fruits (figues ou néfles?), aiguilles et pommes de pin accrochée à deux têtes de jeunes taureaux dont d'autres exemplaires, identiques, ont été précédemment retrouvés dans la tour XV. Dans l'ouverture de la sixième boutique, et pour la boucher au moment de l'établissement de cette fondation, gisait le bas d'un cippe de soldat de la XIII^e Légion Géminée. On n'hésitera donc plus à considérer que les travaux qui conduisirent à relier la Porte Nord à l'arc pour constituer un puissant bastion défensif sont contemporains de la construction de la tour XV et datent, comme elle, des années qui suivirent de peu l'invasion sassanide de 252, soit, selon toute vraisemblance, 260 de n. ère (la plupart des inscriptions employées étaient dans un remarquable état de conservation et leurs

éléments peints d'une fraîcheur surprenante). Avec le dégagement du portique et de la façade des boutiques, c'est assurément, au plan historique, un des résultats majeurs de la campagne de cette année. L'esplanade existait donc dans le courant de la 2^e moitié du III^e siècle. C'est sans doute là que fut dressé le tribunal devant lequel comparurent, entre les deux « portes », Maurice et ses compagnons, convaincus de pratiquer la religion chrétienne. L'église qui leur fut consacrée, après leur martyre et leur mort, est à seulement 400 m de là, dans la nécropole Nord-Est de la ville.

D'importants dégagements ont également été opérés au sud de la tour I, à l'arrière du nymphée appuyé au revers de la courbe de la porte. L'angle Sud-Est de la tour et son raccord avec la courtine du rempart ont été systématiquement démontés pour livrer passage à une impressionnante série de canalisations en terre cuite qui viennent sans doute du château d'eau tardif voisin de la tour III. Recouvertes par un remblai comportant de nombreux vestiges de dépotoir du VI^e s. (fragments d'amphores, lampes, sigillée claire, ossements, moellons et fragments de mosaïques), ces conduites descendent dans le portique Est de la Grande Colonnade. Les principaux changements de direction se font à travers de gros blocs de pierre cubiques. La tour I sera entièrement vidée au cours de la campagne 2001 ; d'intéressants niveaux d'occupation ou de remblayage y ont déjà été observés ; un bel escalier de pierre permettait d'en atteindre les parties hautes.

À l'ouest, le pilier terminal de la Grande Colonnade demeure séparé de 0,09 m de l'angle d'une petite construction presque carrée, très soignée, qui intrigue depuis quelques années. C'est au pied de cette construction qu'a été découvert, à l'occasion de travaux d'anastylose du portique, un bloc fragmentaire inscrit que l'on peut aujourd'hui mettre en rapport avec une adduction d'eau de l'époque de Claude¹⁰. L'espace entre le pilier et cette construction a été bouché au moyen de grandes pierres après un tremblement de terre. La construction carrée est clairement antérieure à la Grande Colonnade ; ses fondations, profondes, descendent nettement en dessous de celles de la colonnade. Une petite porte, tout à fait identique à celle par laquelle ouvre la chambre de visite du nymphée, a été découverte en fin de campagne, sur le côté Ouest. Ce petit bâtiment n'a pu être vidé ; il est encombré, lui aussi, d'un impressionnant dépotoir de céramique — d'époque vraisemblablement plus haute que celui du portique Est. C'est contre cette construction qu'a été établi, au sud de la courbe de la porte, le four à chaux médiéval mis au jour en 1996. Parmi les débris attendant de passer au four à chaux, divers fragments d'une inscription monumentale ayant appartenu, elle aussi, à un monument des eaux et rappelant les travaux de restauration opérés par Hadrien sur un aqueduc vétuste — selon toute vraisemblance celui construit par Claude. La Porte Nord d'Apamée était donc très nettement liée — et par plusieurs monuments — à l'arrivée de l'eau dans la ville.

Enfin, à l'extérieur de la Porte Nord, sur le long mur Nord-Sud, du côté Ouest, la fouille du dépotoir byzantin entamée en 1993 et 1994, a été achevée. De très nombreux déchets de taille rencontrés en surface, à l'angle Nord-Ouest, au pied des ruines de l'arc triomphal, témoignent de l'intense activité de ceux qui, jusqu'à une époque relativement récente, ont débité les blocs effondrés de la grande construction romaine.

Le Tycheion. Le sondage opéré contre le mur arrière du Tycheion, dans le portique oriental de l'agora, est préliminaire au dégagement de toute cette face du monument, prévu pour 2001. Du point de vue de l'architecture du monument, il apparaît désormais

¹⁰ Cf. J.Ch. BALTU, « *Claudia Apamea*. Données nouvelles sur la topographie et l'histoire d'Apamée », *CRAI* (2000), p. 459-481.

plus clairement encore que le mur de la *cella*, avec ses blocs à panneaux très soigneusement dressés et ses pilastres, a été établi sur un socle plus ancien, le rythme des pilastres ne correspondant en rien à celui des niches alternativement incurvées et rectilignes (et fronton inversement triangulaire et curviligne) du haut podium de cette première construction. On n'en sera que plus attentif aux modifications qui affectèrent aussi le mur de fond des portiques de l'agora, où un alignement de balustrades à banquettes est venu s'appuyer au podium —au point d'en cacher ou d'en abattre certaines moulures— et aux murs de la *cella*. Une intéressante mais curieuse chronologie relative en découle, qui ne manque pas d'intriguer. Des éléments architecturaux de périodes assez différentes ont été également mis au jour qui semblent confirmer l'existence de deux phases de construction. La fouille du portique a permis de localiser un niveau d'occupation médiéval, établi sur un épais dépotoir constitué contre le monument. Sans doute retrouve-t-on ici une trace supplémentaire de cet abandon de toute la surface de l'agora que nos fouilles antérieures dans cette zone de la ville avaient révélé dès 1983.

Un sondage a par ailleurs été pratiqué à l'intérieur du temple, entre deux des bases de la colonnade Sud de la *cella*. Un dallage tardif et très approximativement régulier y est apparu peu en dessous de la plinthe de ces bases. Ce ne saurait être évidemment le dallage d'origine: une dénivellation considérable sépare, au demeurant, ce sol de celui du porche d'entrée sur la Grande Colonnade. Ici aussi se pose donc avec acuité le problème du rapport du podium à niches avec l'édifice qui s'y superposa au II^e s., sans doute après le séisme de 115. Seule une coupe longitudinale, réalisée en travers de tout le monument, permettrait d'y voir clair dans le détail, coupe que l'effondrement de très nombreux blocs d'architecture et les bouleversements occasionnés par les recherches des années 1930 rendent aujourd'hui difficile à exécuter.

L'église du secteur VIII.17. Le monument n'avait été que très partiellement dégagé durant les premières campagnes (1930-1938) et il n'en est nulle part mention dans les rapports publiés. Il importait donc d'en reprendre systématiquement l'étude. L'abside avait été entièrement vidée; deux bases de colonne de la nef, demeurées *in situ*, et quelques éléments du mur de façade constituaient encore de précieux repères pour calculer l'extension de l'édifice; un alignement de socles quadrangulaires, également conservés sur quelques mètres, d'ouest en est, permettait de fixer par ailleurs la limite Sud du portique d'une grande cour péristyle —ou atrium— qui précédait l'église. Les travaux de cette année, quelque limités qu'ils aient encore été en regard de la superficie totale à dégager, autorisent d'ores et déjà à entrevoir une construction qui occupait, avec cet atrium, toute la largeur de l'îlot et empiétait même à l'est sur la rue voisine. La cour devait ouvrir à l'ouest sur la rue précédente, à trois îlots de distance de la Grande Colonnade. L'église, à chevet plan, mesurait elle-même 31,20 m de longueur (dont 7,20 m de chœur surélevé de deux degrés par rapport à la nef); la nef avait 11 m de large et ouvrait par trois portes sur le portique oriental de la cour. Le stylobate du portique Sud de la cour a été entièrement mis au jour et son retour occidental localisé à 23,40 m de la façade. Les galeries mesurent donc quelque 4 m/4,05 m de largeur et, si l'on peut restituer le côté septentrional par symétrie, l'ensemble de la cour devait atteindre des dimensions voisines de 28,50 m x 34 m, soit une superficie de 969 m² hors-tout¹¹. Une

¹¹ À titre de comparaison, la cour de l'église à atrium mesurait 22,20 x 36,40 m, soit 808 m², ce qui lui donne des proportions très semblables si l'on se rappelle qu'elle ne possédait de portique que sur trois côtés.

longue chapelle d'environ 5,30 x 10,90 m doublait le chœur du côté Sud ; elle était précédée d'une sorte d'antichambre de 4 m de profondeur, qui ouvrait elle-même dans l'axe du bas-côté Sud qu'elle prolongeait mais qui n'a pas été dégagé. Antichambre et chapelle étaient pavées de mosaïques à décor géométrique, aujourd'hui mal conservées. Des remaniements profonds ont affecté, en effet, toute cette zone et conduit notamment à rétrécir l'antichambre de près de la moitié de sa largeur et à reconstruire certains murs tardifs sur la mosaïque. Tout le mur Sud du chœur est également remanié, comme celui qui sépare aujourd'hui la nef de l'antichambre —qui repose aussi, par endroits, sur la mosaïque. Le chœur était pavé d'un tapis d'*opus sectile*, au centre duquel se dressent encore trois des quatre bases de colonnes d'un baldaquin ; une banquette courait le long des murs Nord et Sud, analogue à celle que l'on rencontre dans l'église *extra muros*, au nord de la Porte Nord, pour une phase tout aussi tardive de son histoire. Ce sont surtout les différents fragments d'un bien intéressant ambon de pierre qui retiendront l'attention lorsqu'on sait combien rares sont ces éléments de mobilier liturgique dans les églises de Syrie¹². La chaire d'Apamée est octogonale et mesurait 1,05 m de longueur ; la hauteur totale est de 0,90 m. L'emplacement exact de cet ambon dans la nef devra être précisé lors de la suite de nos fouilles. L'église a connu une occupation tardive qui en a considérablement altéré la structure. Une sorte de muret avait été construit au-devant de l'abside qui comportait en remploi de nombreux blocs de l'édifice. De très nombreuses lampes islamiques, avec ou sans glaçure, datent de cette occupation du Moyen Âge (XI^e-XII^e s.). Par la suite, et comme tant d'autres constructions de la ville, le monument dut servir de carrière: sa façade a été entièrement démontée, par endroits jusqu'au niveau de fondation, sous la première assise ; c'est également ce qui est arrivé pour une partie du stylobate de la galerie orientale de la cour.

L'église extra muros au nord de la Porte Nord. Pour éviter toute tentative de vol, nous avons été contraints de dégager entièrement un des niveaux de mosaïque entrevu à l'occasion d'un sondage pratiqué dans la nef en 1998 et d'en demander la dépose à la Direction Générale des Antiquités et Musées. Ce pavement, dont la direction est inversée par rapport aux tapis du niveau supérieur de l'église (il doit être lu, cette fois-ci, d'est en ouest), mesure aujourd'hui 7,25 m de largeur sur 7,08 m de profondeur ; mais il est clair qu'il a été partiellement oblitéré par l'établissement du seuil actuel de l'édifice et qu'il constituait à l'origine un carré tout à fait régulier. C'est une composition centrée d'objets et d'oiseaux interrompant, à différentes hauteurs, un semis de rosaces et de boutons de roses. Un calice à panse godronnée et une cage à oiseau à la porte entrouverte, disposés l'un au-dessus de l'autre, constituent, depuis l'est, l'axe de ce panneau ; ils sont tous deux accostés, à gauche et à droite, d'un oiseau. Un troisième motif —la corbeille de fruits (raisins blanc et rouge, cédrat, pomme [?] et grenade) qui avait été repérée en 1998— est, lui, nettement décentré vers le sud ; il est flanqué de deux faisans, lisibles l'un du nord, l'autre du sud. Quatre autres oiseaux complètent la composition: au nord, un héron cendré et une poule d'eau qui se gratte la patte avec le bec ; au sud, deux canards. L'ensemble doit dater de la 2^e moitié du V^e s.

On mentionnera encore des recherches de *céramologie*. Dans le cadre d'une thèse de doctorat portant sur la céramique en terre à feu, dite « *brittle ware* » d'Apamée, le riche matériel des dépotoirs byzantins de l'agora, du temple de Bêl et de la Porte Nord

¹² On rappellera l'existence d'un socle d'ambon dans l'église de Deir Soleib et la découverte de fragments de la chaire elle-même dans l'église de Huarté.

a été réexaminé par M^{elle} Agnès Vokaer. Différents échantillons, prélevés à cet effet, seront analysés au Research Laboratory for Archaeology and History of Art à Oxford. Sur place, il a été procédé, sur la base des macrotraces de surface, à une étude des techniques de façonnage des principaux types de cette vaisselle, en même temps qu'à une première observation, à la loupe binoculaire, de la matière argileuse.

Au plan de la topographie générale du site, une mission de G. Aronica a permis d'achever l'établissement d'un relevé systématique des vestiges de la ville antique sur un fond de carte avec courbes de niveau. Ce relevé a fait apparaître un certain nombre de particularités du plan, dont notamment l'obliquité de l'axe des portes Nord et Sud par rapport à la Grande Colonnade et celle de la façade du théâtre par rapport à la grande rue Ouest-Est, particularités qu'il y aura lieu d'expliquer par la suite.

— Grèce: les cités de Thasos et Itanos

• THASOS: ABORDS SUD-EST DU THÉÂTRE¹³

Seule une campagne d'étude des squelettes humains de la nécropole paléochrétienne et du matériel céramique de l'ensemble de la fouille a été menée en 2000 à Thasos, en vue de la publication des premiers résultats de la recherche.

• ITANOS (CRÈTE ORIENTALE)¹⁴: PROSPECTION ARCHÉOLOGIQUE DU TERRITOIRE DE LA CITÉ ANTIQUE

On a poursuivi en 2000 à la fois le travail d'étude du matériel exhumé lors des campagnes précédentes, la préparation de la publication des premiers résultats de l'exploration archéologique du site ainsi que la prospection du territoire immédiatement voisin du centre urbain¹⁵. La cité d'Itanos fait en effet partie des rares cités grecques

¹³ Il s'agit d'un programme de fouille de l'École française d'Athènes placé, depuis 1996, sous la responsabilité scientifique de D. Viviers. L'analyse anthropologique a été confiée à Cristina Garcia Martin (Institut royal des Sciences naturelles de Belgique).

¹⁴ Depuis 1995, l'ULB participe au programme international de recherches archéologiques dans la cité antique d'Itanos, en Crète orientale. L'équipe ULB de cette année était composée de: Patrick Constancio et Alain Duplouy (FNRS), Natacha Massar (Mini-Arc), Athéna Tsingarida (FNRS/Chargé de cours) et Didier Viviers (Chargé de cours). Placé sous la double égide de l'École française d'Athènes et de l'Institut d'études méditerranéennes (Réthymno), ce projet regroupe plusieurs institutions scientifiques et universitaires: en plus de l'ULB, le CNRS, les universités de Crète, de Paris I, de Paris VIII, de Toulouse, l'Istituto Orientale di Napoli et le Polytechnique de Crète. La coordination générale du programme a été confiée à l'ULB (D. Viviers). En plus des références mentionnées dans *AHAA* 22 (2000), p. 175 n.10, on renverra pour les campagnes précédentes à Th. KALPAXIS et D. VIVIERS, « Ίτανος », *Αρχαιολογικον Δελτιον* 49 (1994) B' 2 [1999], p. 753-754; E. GRECO, Th. KALPAXIS, Al. SCHNAPP et D. VIVIERS, « Travaux menés en collaboration avec l'École française d'Athènes en 1998. Itanos (Crète orientale) », *BCH* 123 (1999), p. 517-532; E. GRECO, Th. KALPAXIS, N. PAPADAKIS, Al. SCHNAPP et D. VIVIERS, « Travaux menés en collaboration avec l'École française d'Athènes en 1999. Itanos (Crète orientale) », *BCH* 124 (2000), p. 547-559.

¹⁵ Les travaux de prospection sur le territoire d'Itanos s'effectuent en collaboration avec la XXIV^e Éphorie des Antiquités préhistoriques et classiques (Crète orientale); la direction scientifique de ce programme a été confiée à Alain Schnapp et Nikos Papadakis, en collaboration avec de nombreux chercheurs issus de plusieurs institutions scientifiques européennes, dont l'ULB.

pour lesquelles nous disposons d'une description de frontière antique. En dépit de plusieurs difficultés d'interprétation, cette situation documentaire permet d'évaluer *grosso modo* son territoire à environ 130 km², étiré de la pointe nord-est de la Crète (Cap Sidéro) jusqu'aux hauts plateaux qui relient le golfe de Karoumès, à l'est, au golfe de Sitia, à l'ouest. Le centre urbain se situe sur la mer, dans la partie septentrionale du territoire et sur son versant oriental, offrant un mouillage commode aux bateaux qui naviguent entre la mer Égée et la partie orientale du bassin méditerranéen, à proximité du cap qui signalait l'extrémité nord-est de l'île.

Le territoire prospecté au cours de cette première phase du programme de recherche équivalait à quelque 20% du territoire supposé de la cité hellénistique. Il s'agit de l'arrière-pensée immédiat de la ville. Une carte archéologique est en préparation qui permettra de situer avec précision l'ensemble des gisements archéologiques repérés, répartis chronologiquement et typologiquement.

Les travaux de l'équipe de prospection ont porté cette année dans trois directions complémentaires :

— la cartographie précise de la totalité des points relevés au GPS au cours des campagnes précédentes¹⁶. Pour l'instant et pour la commodité du repérage, le territoire exploré a été découpé en unités géographiques relativement arbitraires auxquelles on a donné le nom du lieu-dit ou de la borne géodésique la plus proche.

— l'établissement d'une banque de données informatiques qui reprend chacune des structures repérées pour chaque site et la décrit. Le classement peut être effectué en fonction d'une trentaine de critères discriminants et répartit les structures, notamment, par type (ex. habitat, fortification, nécropole, structures agricoles etc...) ¹⁷.

— le ramassage et l'étude de tessons en surface afin d'établir une première chronologie des établissements¹⁸.

Une première étude des tessons repérés en surface sur les sites prospectés en 1999 et 2000 permet de proposer une chronologie, encore provisoire, des établissements, chronologie qui devra être précisée par un examen plus attentif des productions céramiques de l'Âge du Bronze dans cette région.

Seuls trois sites ont pour l'instant fourni de la céramique fine¹⁹ ; la plupart du matériel de surface consiste en effet en une céramique grossière, de cuisine ou de stockage, dont la nature pose évidemment divers problèmes de datation. La majorité des datations proposées reposent ainsi pour l'instant sur des formes ou des caractères stylistiques discriminants. La recherche se poursuit afin de mieux cerner les types de production à travers les pâtes et les caractères techniques de la céramique.

Compte tenu de ces remarques préliminaires, on peut toutefois avancer quelques conclusions partielles et provisoires.

¹⁶ Il a fallu tenir compte d'une double difficulté : le passage de l'ancien au nouveau système géographique grec (coordonnées Hatt vers EGSA) d'une part et, d'autre part, la conversion du système Euro 50 des cartes en WGS 84 pour la lecture informatique.

¹⁷ L'informatisation des fiches de prospection a été réalisée par P. Constancio et A. Duploux (FNRS/ULB).

¹⁸ Cette étude a essentiellement été menée par A.-L. d'Agata (CNR-Rome) et I. Schoep (FWO-KULeuven).

¹⁹ Il en va ainsi de la « Villa » de Vaï (= Sôros 1) partiellement fouillée en 1950 par l'École française d'Athènes (cf. *BCH* 75 [1951], p. 195-198) qui fournit un matériel homogène du MM III – MR IA, à l'exception d'un tesson d'époque médiévale et de deux fragments probablement romains.

Le territoire prospecté semble avoir été largement laissé à l'abandon —voire totalement déserté pour la majorité des secteurs étudiés cette année— entre la fin de la période romaine et le début du XX^e siècle. Il constitue donc une sorte de « carte fossile » des implantations antiques.

Au *Néolithique Récent-Minoen Ancien*, on compte au moins quatre sites clairement identifiés ; il s'agit de sites de hauteur qui ne semblent pas trahir une occupation dense du territoire. Au cours des dernières décennies, la Crète orientale a connu diverses prospections archéologiques qui ont mis en évidence une série de sites de cette période tant sur la côte qu'à l'intérieur de l'île²⁰. On leur ajoutera ainsi plusieurs établissements parfois étendus, avec plusieurs maisons et une céramique abondante, sur le territoire de la future Itanos. Des structures funéraires (tumuli ? parfois associés à de plus petites tombes rectangulaires²¹) pourraient également devoir être datées du NR-MA, même si la majorité de la céramique de surface est ici hellénistique et même si l'on note également quelques traces d'une occupation MM – MR. La majorité des sites du NF-MA ne présentent pas de matériel de surface appartenant aux périodes postérieures.

Ainsi, les sites du *Minoen Moyen-Minoen Récent I* ne semblent guère recouvrir une occupation antérieure. En général, on note d'ailleurs une absence de traces des nouvelles communautés qui s'installent à la fin de la Période pré-palatiale²². La prospection, non intensive, de la région de Palaikastro suggère également que la campagne était pratiquement inoccupée à l'époque proto-palatiale, à l'exception de quelques sanctuaires de sommet²³. D'autre part, si les établissements les plus anciens occupaient des hauteurs, ceux de l'époque néo-palatiale sont davantage accessibles. La densité des sites varie également de manière considérable. Ainsi l'ensemble du territoire étudié (et tout particulièrement la zone de Stéphanès) a-t-il été littéralement « modelé » par la densité des sites MM-MR²⁴. La période néo-palatiale offre en effet le témoignage de l'occupation la plus dense de toute l'histoire de ce secteur de l'île. Des habitats (sortes de grosses maisons de plan carré, aux murs constitués d'énormes blocs, qui présentent parfois la trace de plusieurs phases successives) (fig. 8) se succèdent, dans certains secteurs, tous les trois cent mètres environ. Ces habitats sont souvent entourés d'un enclos et avoisinent parfois une route ancienne, de direction Nord-Sud, dont on a pu repérer quelques traces. Certains sites semblent avoir constitué des hameaux, d'autres de simples structures isolées, mais leur localisation résulte clairement d'une position stratégique et d'une situation préminente dans le paysage.

²⁰ S. CHRYSOULAKI et I. VOKOTOPOULOS, « The Archaeological Landscape of a Palace », in S. CHRYSOULAKI *et al.*, *Excavation of a Watchtower of the Sea at Karoumes, Zakros: Minoan Roads Research Programme*, 1994. Voir aussi N. SCHLAGER, « Archäologische Geländeprospektion Südostkreta; erste Ergebnisse », *Berichte und Materialien des österreichischen archäologischen Instituts 2* (1991); K. BRANIGAN, « Prehistoric and Early Historic Settlement in the Ziros Region », *BSA* 93 (1998), p. 23-90; K. NOWICKI, *Archeologia* 46 (1995), p. 66; J. WHITLEY *et al.*, « Praios IV: a Preliminary Report on the 1993 and 1994 Survey Seasons », *BSA* 94 (1999), p. 215-264.

²¹ Pour une implantation similaire, à la fois au sommet et au pied d'un rocher, voir notamment K. BRANIGAN, « Late Neolithic Colonization of the Uplands of Eastern Crete », in P. HALSTEAD (éd.), *Neolithic Society in Greece, Sheffield Studies in Aegean Archaeology* 1, 1999, p. 61.

²² Cf. WHITLEY, *op. cit.* (n. 20), p. 227.

²³ J.M. DRIESSEN et J.A. MACGILLIVRAY, « The Neopalatial Period in East Crete », in R. LAFFINEUR (éd.), *Transition. Le Monde égéen du Bronze Moyen au Bronze Récent, Aegaeum* 3, 1989, p. 99-112.

²⁴ Cf. notamment DRIESSEN et MACGILLIVRAY, *ibidem*.



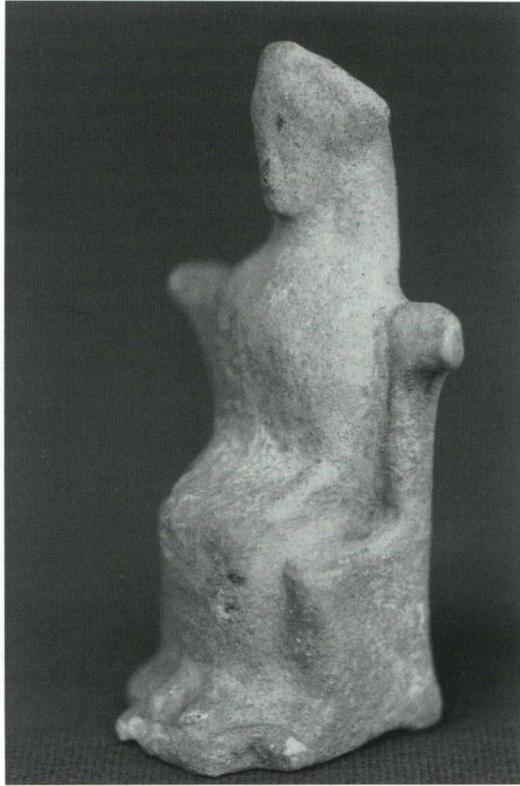
Fig. 8.
Site n°8 de Kalamaki: structure d'habitat.

Au *Minoen Récent II-III*, seule la zone de Stéphanès semble offrir la trace d'une occupation (céramique MR III). La difficulté d'identification de la céramique MR II et III dans cette partie de la Crète est bien connue. Sur le site de Palaikastro, ces phases apparaissent essentiellement caractérisées par des styles locaux qui comprennent principalement des vases grossiers, sont fortement dépendants de la tradition néo-palatiale et en aucune manière associés à la séquence céramique de Crète centrale²⁵. La quasi-absence de tessons MR III constatée sur le territoire étudié pourrait ainsi ne résulter que d'une incapacité à les reconnaître. Cependant, la concentration des sites de cette période dans la zone de Stéphanès, qui est également la région la plus densément occupée au MR I, pourrait suggérer une forme de continuité des établissements durant la transition entre les phases néo- et post-palatiales sur les collines situées au sud-ouest d'Itanos. La structure nucléaire suggérée à Praisos au MR III²⁶, opposée à la dispersion de l'occu-

²⁵ Cf. J.A. MACGILLIVRAY, « Late Minoan II and III Pottery and Chronology at Palaikastro: an Introduction », in E. HALLAGER et B.P. HALLAGER (éd.), *LM III Pottery. Chronology and Terminology, Monographs of the Danish Institute at Athens* 1, 1997, p. 193-201. Voir également IDEM, « The Re-Occupation of Eastern Crete in the Late Minoan II-III A1/2 periods », in J. DRIESSEN et A. FARNoux (éd.), *La Crète Mycénienne. Actes de la Table Ronde Internationale organisée par l'Ecole française d'Athènes, 26-28 Mars 1991, BCH Suppl.* 30, 1997, p. 275-279.

²⁶ Cf. WHITLEY, *op. cit.* (n. 20), p. 246.

Fig. 9.
Statuette votive du V^e s. av. n. ère
(sanctuaire de Vamiès).



pation dans la région de Kavousi, pourrait offrir à l'organisation du territoire « pré-itanien » un parallèle convaincant.

Enfin, assez curieusement, il semble falloir attendre l'*époque hellénistique* pour constater à nouveau une réelle occupation du territoire immédiatement voisin de la ville. Ceci ne signifie évidemment pas que la cité n'avait pas l'usage de sa *chôra* ; il est plus que probable que celle-ci fait l'objet d'une exploitation continue aux époques géométrique, archaïque et classique, mais sans pour autant que cette exploitation donne lieu à un habitat durable²⁷, comme on l'a constaté pour l'époque proto-palatiale par exemple. On notera pour seule attestation de l'occupation grecque antérieure à l'époque hellénistique reconnue jusqu'à présent le petit sanctuaire suburbain de Vamiès, vraisemblablement dédié à Déméter²⁸ (fig. 9).

La plupart des habitats de l'*époque hellénistique et romaine* sont situés directement sur les sites minoens, dont les murs servent de fondations aux nouvelles structures.

²⁷ Sur ce phénomène, cf. D. VIVIERS, « Rome face aux cités crétoises: trafics insulaires et organisation de la province », in A. DI VITA (éd.), *Creta romana e protobizantina. Colloque international, Héraklion, Scuola archeologica italiana di Atene, 23-30 septembre 2000* (à paraître).

²⁸ Cf. *BCH* 119 (1995), p. 734 ; *BCH* 120 (1996), p. 950 ; *BCH* 121 (1997), p. 820-822.

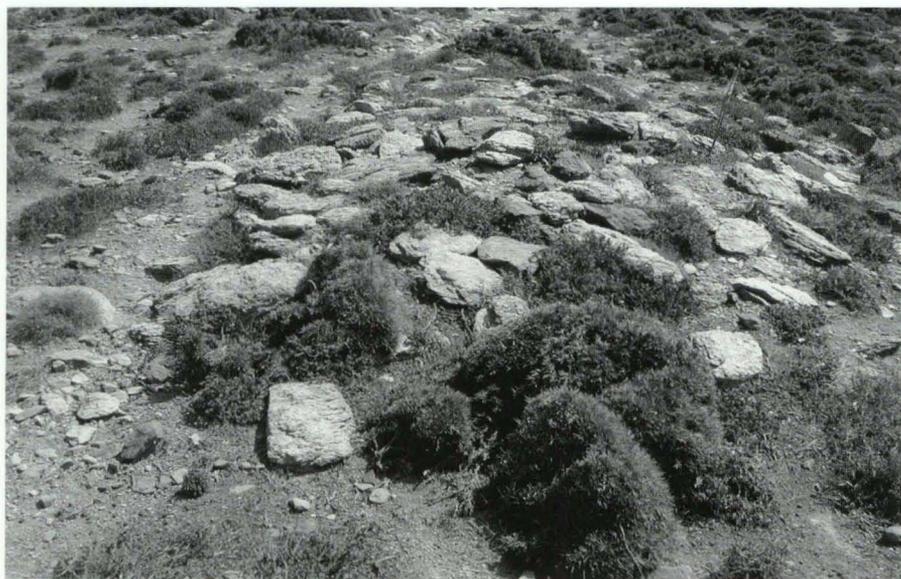


Fig. 10.
Site n°1 d'Atzikiari: "tumulus" recouvert de pierres plates rapportées.



Fig. 11.
Site n°1 de Sôros: "villa de Vai".

On notera également que le territoire apparaît couvert de murs, de terrasse ou de limite, qu'il est pratiquement impossible de dater en l'état actuel de la recherche ; seule une liaison structurelle avec d'autres édifices permettrait de formuler des hypothèses en cette matière. En tout état de cause, compte tenu de la désertification médiévale de ce secteur du territoire, ces vestiges ont toutes chances d'être antiques.

De même, on soulignera les problèmes d'interprétation, et surtout de chronologie, que posent les structures funéraires, en l'absence de toute fouille. Rappelons que plusieurs types de structure ont été repérés :

— des enclos rectangulaires contenant ce qui apparaît constituer de petites structures funéraires rondes ou rectangulaires, couvertes de pierres rapportées ;

— des « tumuli » isolés, couverts de pierres plates rapportées (fig. 10). L'un d'eux, auquel on a fait subir une prospection par résistivité, présente une fosse d'environ un mètre de profondeur ;

— des « tumuli » à l'intérieur d'enclos rectangulaires ;

— des sépultures ménagées dans des fissures de rocher, à l'aide de pierres de calage, qui pourraient appartenir à la plus ancienne phase d'occupation de la zone (Néolithique Récent, Chalcolithique ou Minoen Ancien).

Jusqu'ici, seuls deux-tiers de la superficie du territoire couvert par cette prospection ont ainsi pu être analysés en détail ; les autres zones feront l'objet d'une nouvelle campagne en 2001. Une série de problématiques ont toutefois surgi avec plus ou moins de netteté des résultats obtenus. Il va de soi que la relation entre les sites repérés au cours de ce survey et celui, bien connu, de Palaikastro sera examinée avec attention, de manière à établir si ces ensembles constituent un hinterland du centre urbain minoen de Palaikastro ou des unités distinctes. Aucun tesson minoen n'a en effet été trouvé à Itanos même et aucun des sites repérés n'est suffisamment étendu pour suggérer la présence d'un autre établissement majeur dans la région. Toutefois, la « villa » de Vaï (fig. 11), rapidement et partiellement dégagée au cours de la campagne de 1950 menée par une équipe de l'École française d'Athènes, a fourni une céramique peinte d'excellente qualité, comprenant des importations cnossiennes, ainsi que des fragments de fresques et des outils en bronze²⁹. Une telle céramique est pour l'heure sans comparaison dans la région de Palaikastro et laisse penser que ce site a pu tenir une place importante dans l'organisation territoriale de cette partie de la Crète. D'autre part, l'occupation minoenne de cette portion de territoire durant la période proto-palatiale mérite une attention plus grande. Une prospection, non intensive, dans les environs immédiats de Palaikastro a montré, comme nous l'avons déjà rappelé, que cette époque n'avait livré que les vestiges de quelques sanctuaires de sommet (à la différence de la région d'Itanos qui ne semble en comporter aucun), suggérant que l'hinterland de la ville n'était pas habité durant la période proto-palatiale³⁰. Toutefois, le programme d'étude des routes minoennes, dirigé par I. Tzedakis et S. Chryssoulaki, a permis d'identifier un nombre relativement considérable de sites datés du MM dans la région côtière de Zakro ainsi que dans son arrière-pays³¹. Ces établissements étaient situés principalement sur des axes majeurs de communication et ont dès lors été interprétés comme des « postes de

²⁹ Cf. J. DRIESSEN et C.F. MACDONALD, *The Troubled Island. Minoan Crete before and after the Santorini Eruption*, *Aegaeum* 17, 1997, p. 234.

³⁰ J.A. MACGILLIVRAY, « The Cretan Countryside in the Old Palace Period », in R. HÄGG (éd.), *The Function of the « Minoan Villa »*, 1997, p. 21-25.

³¹ Cf. I. TZEDAKIS, S. CHRYSOULAKI *et al.*, « Les routes minoennes: le poste de Χοιρόμανδρες » et le contrôle des communications », *BCH* 114 (1990), p. 43-62.

garde ». Ainsi, pourquoi la région de Palaikastro présente-t-elle un faciès tellement différent de celle de Zakro et comment le territoire exploré autour de la future ville d'Itanos s'insère-t-il dans ce tableau ? Enfin, si se confirme, à l'issue d'une meilleure connaissance de la céramique MR III, la constatation que l'occupation de ce territoire fut bel et bien plus dense au MM III – MR I qu'au MR III, il se pourrait que l'on puisse y voir la conséquence du rôle majeur de Palaikastro durant cette dernière phase. Telles sont quelques questions historiques essentielles auxquelles la campagne de 2001 tentera d'apporter un début de réponse.

Jean Charles BALTY, Philippe TALON, Roland TEFNIN et Didier VIVIERS
(avec la collaboration de L. BAVAY, P. CONSTANCIO, Al. DUPLOUY, N. MASSAR,
C. PÉRIER-D'ETEREN, Fr. ROSIER, Ath. TSINGARIDA, V. VAN DER STEDE et E. WARMENBOL)

Ont collaboré à ce numéro :

Isabelle LECOCQ,
Attachée, atelier de restauration du vitrail
Institut Royal, du Patrimoine Artistique
Parc du Cinquantenaire, 1
B – 1000 Bruxelles

Didier MARTENS,
Chargé de cours
U.L.B.
50, avenue Roosevelt. CP 175
B – 1050 Bruxelles

Nathalie NYST,
Docteur en Histoire de l'Art et Archéologie
U.L.B.
50, avenue Roosevelt. CP 175
B – 1050 Bruxelles

Maria SPÖRL,
Doctorante en Histoire de l'Art
Université de Paris IV
22, avenue des Gobelins
F – 75005 Paris

Catherine VANDER AUWERA
Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (U.L.B.)
Av. Émile Max, 64
B – 1030 Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie

Etudiant et abonnement annuel (1 parution)

- Belgique: € 17,50 + € 2,50 de port
- Etranger: € 22,50 + € 3,75 de port

Vente au numéro

- Belgique: € 20,00 + € 2,50 de port
- Etranger: € 25,00 + € 3,75 de port

Bulletin de commande

A renvoyer dûment complété au Secrétariat d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (C.P. 175)
Faculté de Philosophie et Lettres, U.L.B.
Avenue Fr. Roosevelt, 50 - 1050 Bruxelles
Tel. 32.2/650.24.19 - Fax. 32.2/650.43.49

Nom, prénom:

Adresse

Tel - fax

Prière de m'envoyer..... exemplaire(s) des volumes Annales AHAA, n°:.....
Cahiers d'Etudes n°:.....

Je verse ce jour la somme de € au compte du Crédit Communal
n° 068-0716860-57 «Gérance Annales», avenue Fr. Roosevelt, 50 - 1050 Bruxelles
et, pour l'étranger, **exclusivement au C.C.P. n° 000-1457623-04 de G. Raepsaet**,
rue Champ l'Abbé, 42, 1332 Genval **ou par virement postal international**.
PS. Les paiements par chèques étrangers seront refusés. Seuls *les eurochèques libellés
en francs belges* sont acceptés.

Je souhaite payer par carte VISA ou EUROCARD / MASTER CARD

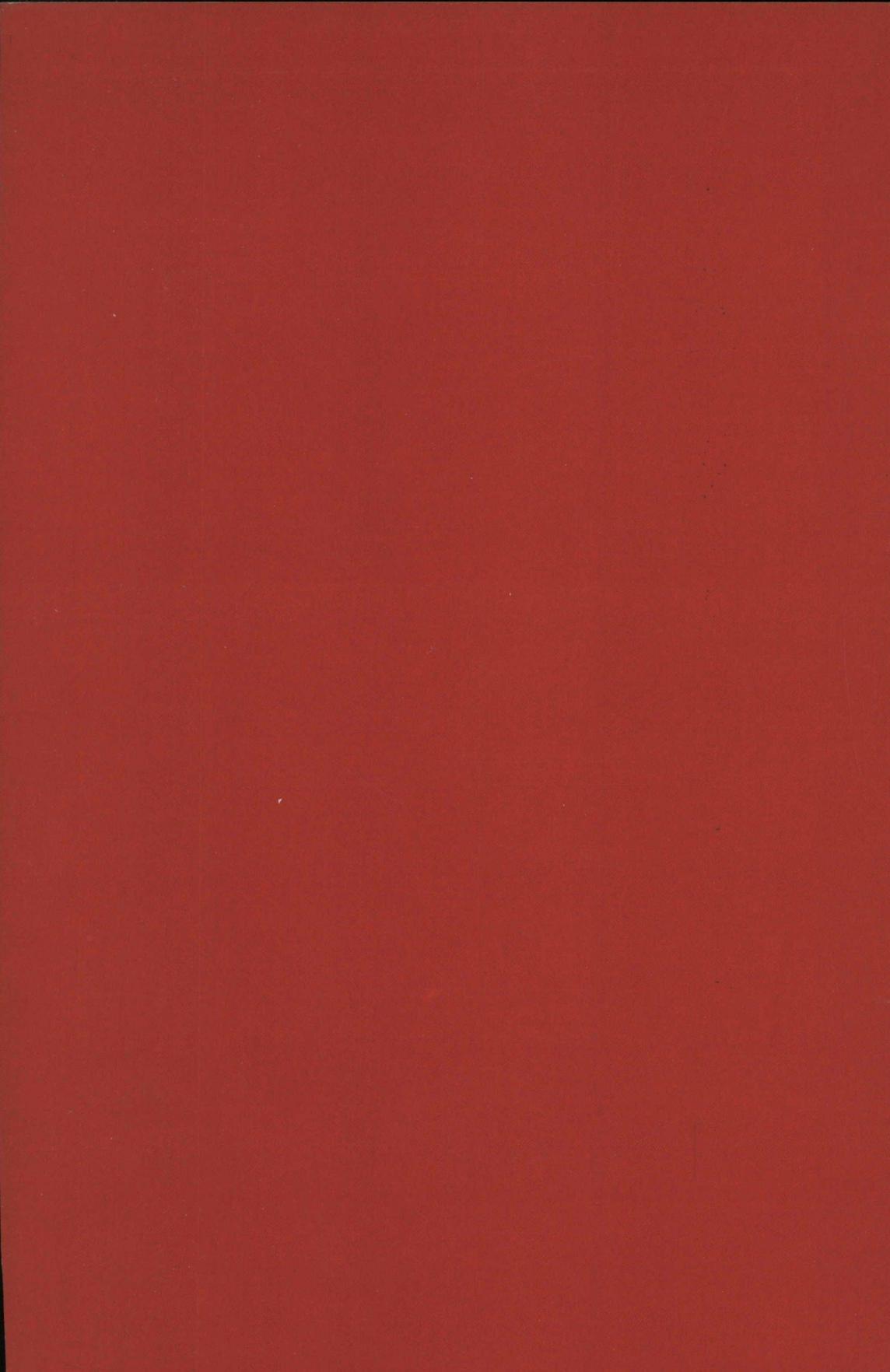
J'autorise le débit de ma carte n° _____

Date d'expiration: __ / __

du montant de € (montant en € obligatoire).

Date:

Signature:



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.