



HAL
open science

L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-23

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-23 : Le portrait dans l'art moderne. 2020. hal-02869949

HAL Id: hal-02869949

<https://hal.science/hal-02869949>

Preprint submitted on 16 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE PORTRAIT DANS L'ART MODERNE

A partir de l'impressionnisme, l'art moderne se déploya dans des directions très diverses qui engageaient des recherches aux enjeux chaque fois différents. Pour simplifier, on pourrait dire qu'elles portaient d'un côté sur le style des œuvres et de l'autre sur la posture de l'artiste, même s'il est difficile de dissocier complètement l'un de l'autre.

Le style des œuvres

La filiation semble directe entre le **pointillisme** et l'impressionnisme qui, le premier, avait mis en œuvre la dissociation des touches de couleurs. Le pointillisme accentua cette approche en réduisant les touches à des points, plus ou moins larges, et en faisant appel à une théorie de la couleur et des contrastes. Il généra davantage de paysages ou de scènes décoratives que de portraits.



Paul Signac,
Portrait de sa mère,
1892



Achille Laugé,
Portrait de femme,
1894



Paul Signac,
*Sur l'émail d'un fond rythmique
de mesures et d'angles, de tons et de teintes,
portrait de Monsieur Félix Fénéon en 1890¹ :*
journaliste et critique d'art, soutien actif
des avant-gardes littéraires et artistiques



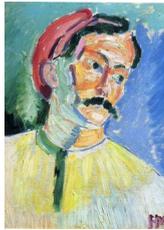
Robert Delaunay,
Portrait de Jean Metzinger,
1906 :
peintre d'avant-garde

1 « Le titre exact de l'œuvre – *Sur l'émail d'un fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes, portrait de M. Félix Fénéon* – laisse clairement transparaître la finalité du peintre : celle de parvenir à une conception essentiellement décorative du portrait. » (Maingon, 2007 : 31)

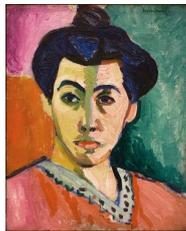
Le **fauvisme** prit le relais dès le tournant du XX^e siècle en pratiquant des aplats instinctifs de couleurs pures et vives sur un dessin simplifié, qui allaient de pair avec un refus de l'évocation réaliste de la nature. Là encore, le paysage fut le registre de prédilection des peintres de ce courant.



André Derain,
Portrait de Matisse,
1905



Henri Matisse,
Portrait de Derain,
1905



Henri Matisse,
Portrait de sa femme à la raie verte,
1905



Charles Camoin,
Portrait du peintre Alfred Marquet,
1904

Dans une optique délibérément décorative, le **style Art déco** privilégia les lignes courbes, soulignées par un dessin très net. Peu de portraits proprement dits dans cette veine qui s'ouvrait largement sur la décoration selon une forte inclination des artistes de cette époque à décroquer les genres en s'essayant à l'illustration, pour des revues ou des affiches, c'est-à-dire à des images reproductibles, comme à de nouvelles réalisations, telles que le vitrail ou le mobilier.



Alphonse Mucha,
Portrait de Sarah Bernhardt,
1896

La déconstruction du réalisme se poursuit d'une manière plus radicale avec les expérimentations **cubistes** qui tutoyaient l'abstraction en multipliant les points de vue sur un sujet et en faisant appel à un langage visuel essentiellement géométrique. Il s'agissait en quelque sorte de télescoper en une

seule image plusieurs visions d'une même réalité, comme si on pouvait en mettre à plat les différentes facettes qu'on n'aurait pu découvrir qu'en tournant autour. Picasso appliqua l'approche cubiste en premier lieu au portrait – ce qui évoque, avec des moyens tout à fait différents, l'obsession de Rodin de sculpter des bustes qu'on puisse regarder de tous les côtés.



Picasso,
Portrait de Wilhelm Uhde,
1910 :
son premier collectionneur

Picasso aurait peint ce portrait en vue de l'échanger contre une toile de Corot possédée par Uhde, mais ce dernier préférait nettement le portrait que Picasso avait peint d'Ambroise Vollard (1910), qu'il essaya en vain de racheter à ce dernier.



Georges Braque,
Portrait de femme,
1911



Juan Gris,
Portrait de Picasso,
1912

Une des inspirations essentielles du cubisme aura été l'art « nègre », autrement dit l'art traditionnel africain, malgache ou océanien, que Picasso découvrit chez Matisse en 1906, puis au Musée d'ethnographie du Trocadéro.



Matisse,
Portrait de sa femme,
1913

Masque africain

La posture de l'artiste

La vogue de cet art non européen se répandit dans les milieux artistiques d'avant-garde et inspira nombre de ses représentants, dont Modigliani qui commença par sculpter des bustes inspirés aussi bien de la statuaire médiévale italienne que des masques africains. Il reporta cette combinaison dans les portraits qu'il se mit à peindre intensément à partir de 1913 jusqu'à sa mort prématurée en 1920

(à l'âge de 36 ans). L'immense majorité de ces tableaux ne répondaient pas à des commandes. Ils ne s'affranchissaient pas complètement de la ressemblance puisque Modigliani ressentait le besoin de peindre en présence physique du modèle ; cependant, ses « portraits » visaient surtout à affirmer, à conforter son vocabulaire formel si bien qu'ils sont tous immédiatement reconnaissables comme étant de lui. Comme l'explique un spécialiste, il s'agissait de fixer l'image d'un individu à un moment spécifique de la vie de l'artiste (*Modigliani and his models*, 2006 : 32). On y perçoit donc davantage l'empreinte de Modigliani que celle de ses différents modèles, même si ceux-ci demeurent en partie reconnaissables par un trait ou un autre.



*Portrait de Jacques Lipchitz
(peintre cubiste)
et de sa femme,
1916*

C'est l'un des rares portraits de commande peints par Modigliani : il s'agissait en effet d'un portrait de mariage. Toutefois, Modigliani ne respecta pas la pose que souhaitait Lipchitz et il exécuta le portrait en seulement deux séances de pose. Après la mort de l'artiste, Lipchitz s'empressa d'échanger ce portrait de noce contre des sculptures.

Cocteau, quant à lui, refusa le portrait que Modigliani peignit de lui en 1916 :



Cocteau lui avait été présenté par Picasso, mais manifestement le courant n'était pas passé entre eux. Plus tard, dans les années 1950, Cocteau, sensible à la plus-value symbolique que lui offrait cette toile signée par un grand artiste de son siècle, écrivit dans un courrier :

« Ça ne me ressemble pas, mais ça ressemble à Modigliani, ce qui est mieux ».



*Modigliani,
Portrait de Léopold Survage,
1918*

Surpris, le peintre d'origine russe Léopold Survage demanda à Modigliani : « Pourquoi ne m'as-tu fait qu'un seul œil ? » Il lui aurait répondu : « Parce que tu regardes le monde avec l'un, [et] avec l'autre, tu regardes en toi. » (cité dans *Amedeo Modigliani, l'œil intérieur*, 2016 : 16) Beaucoup des personnages peints par Modigliani (portraits ou nus) étaient représentés les yeux vides, à la manière des masques africains.

En quelques années, les très nombreux portraits peints par Modigliani en firent le chroniqueur le plus prolifique de la bohème artistique de Montparnasse, avec une prédilection marquée pour les artistes étrangers comme lui.

En 1863, Baudelaire avait écrit dans *Le peintre de la vie moderne* :

« Quand un véritable artiste en est venu à l'exécution de son œuvre, le modèle lui serait plutôt un embarras qu'un secours. Il arrive même que des hommes tels que Daumier ou M. G. [Constantin Guys], accoutumés dès longtemps à exercer leur mémoire et à la remplir d'images, trouvent devant le modèle et la multiplicité de détails qu'il comporte leur faculté principale troublée et comme paralysée. » (cité dans McPherson, 2001 : 176).

Selon cette logique et dans la mouvance post-impressionniste telle que la développèrent des peintres comme Gauguin, le mouvement **synthétiste**, incarné en particulier par Paul Sérusier (1864-1927), privilégia la mémoire et l'imagination plutôt que l'observation directe et l'imitation de la nature. Il s'agissait de donner forme à ce dont l'artiste se souvenait ou ce qu'il imaginait plutôt qu'à ce qu'il avait directement sous les yeux. Édouard Vuillard (1868-1940), par exemple, préparait ses portraits par des esquisses rapides, mais ensuite il les recréait de mémoire sur la toile afin d'y faire passer une dose d'inconscient (le sien en priorité) (McPherson, 2001 : 176). Il se défendait d'ailleurs de peindre des portraits :

« Je ne fais pas de portraits, je peins des gens chez eux. »
Ajoutant : « On commence un portrait sans connaître le modèle. Quand on l'a fini on connaît le modèle, mais le portrait n'est plus ressemblant. » (*Fin-de-siècle Faces*, 1988 : 19).



Édouard Vuillard,
Mme Vuillard lisant,
date ?



Édouard Vuillard,
Mère et sœur de l'artiste,
1893



Édouard Vuillard,
M. et Mme Feydeau sur un canapé,
1901

Édouard Vuillard,
Portrait de Mme Marcelle Aron,
l'épouse de Tristan Bernard,



1914

Au cours des années 1920 et au début des années 1930, Vuillard était très demandé comme portraitiste mondain (McPherson, 2001 : 177).

Sur la fin de sa vie, il retravaillait ses portraits d'une manière obsessionnelle, révélant ainsi à quel point il les considérait comme des créations personnelles. Ses amis devaient lui arracher les esquisses ou les versions intermédiaires sur lesquelles, sinon, il revenait sans cesse (*Ibidem* : 181-182).



Édouard Vuillard,
Portrait d'Anna de Noailles,
1931

L'esquisse très détaillée de ce tableau fut épargnée grâce à l'insistance de ses amis et trois versions du tableau pour aboutir à un résultat qui lui convenait à peu près.

Picasso, lui aussi, peignit la plupart de ses portraits de mémoire, en dehors de toute commande.



Picasso,
Portrait de Gertrude Stein,
1905

Même le fameux portrait qu'il avait souhaité peindre de Gertrude Stein et qui, fait extraordinaire, nécessita 90 séances de pose en 1905, n'aboutit pas au terme d'une si longue application :

« Le printemps arrivait, et les séances de pose touchaient à leur fin. Un beau jour, brusquement, Picasso effaça toute la tête. 'Je ne vous vois plus quand je vous regarde', dit-il en colère. Et ainsi on laissa le portrait comme ça. » (Gertrude Stein citée dans *Picasso et le portrait*, 1996 : 262).

Picasso le reprit plusieurs mois après et l'acheva sans la moindre séance de pose.

Prendre quelque distance vis-à-vis du modèle, y compris dans un portrait de commande, devint une option récurrente chez nombre d'artistes d'avant-garde. Le peintre expressionniste allemand Otto Dix le justifiait ainsi :

« La plupart du temps, je fais devant le modèle un dessin fidèle, puis après la transposition sur la toile, vient le fond mais toujours d'après le modèle. C'est après qu'a lieu le véritable travail : peindre sans le

modèle... C'est beaucoup plus juste... » Otto Dix qui révélait : « Lorsque je dis à quelqu'un que j'aimerais le peindre, j'ai déjà en moi son portrait. » (cité dans l'article Wikipedia sur le portrait de la journaliste Sylvia von Harden)

Dès sa diffusion, nous l'avons vu, la photographie avait offert aux portraitistes une plus grande liberté de création en les dispensant du tête-à-tête avec le modèle et des interactions, des pressions qui en résultaient inmanquablement. Beaucoup plus tard, en 1964, dans ses conversations avec le photographe Brassäi, Picasso déclarera :

« Quand on voit ce que vous exprimez par la photo, on se rend compte de tout ce qui ne peut plus être le souci de la peinture... Pourquoi l'artiste s'obstinerait-il à rendre ce qu'à l'aide d'un objectif on peut fixer si bien ? Ce serait une folie, n'est-ce pas ? La photographie est venue à point nommé pour libérer la peinture de toute littérature, de l'anecdote, et même du sujet. »

Peindre un visage sans en faire un portrait, tel était en quelque sorte l'objectif de beaucoup de ces peintres d'avant-garde, intéressés par le corps et la physionomie humaine, mais nullement par leur restriction à la représentation fidèle d'un individu en particulier. Bien avant Cézanne et son fameux : « Je peins une tête comme une porte, comme n'importe quoi », Henri Fantin-Latour, peintre beaucoup plus classique, se plaisait à dire qu'il peignait « les humains comme on peint des bouquets ! » (*Portraits de Cézanne* : 4). A noter que lui aussi évitait le terme de portrait. Corot également, célébré surtout comme un maître du paysage, a peint beaucoup de « figures » pour lesquelles il recourait à des modèles, mais sans se soucier de restituer la ressemblance (*Corot, le peintre et ses modèles, Hors-série Connaissance des arts, 2018 – un catalogue publié chez Hazan*).



Corot,
La dame en bleu,
1874

Rompre avec l'exigence de ressemblance du portrait entrainé dans une démarche qui, plus largement, ambitionnait d'en finir avec l'imitation de la nature. Il s'agissait en fait de renforcer avant tout l'indépendance créatrice des artistes et, pour ce faire, de restreindre de plus en plus leur œuvre à leurs propres nécessités esthétiques. Matisse, en réponse à ses détracteurs, particulièrement virulents lors du Salon d'Automne de 1905 (la première manifestation d'ampleur des peintres fauves), notamment au critique Camille Mauclair qui avait déclaré : « On a jeté un pot de peinture à la face du public », affirma :

« Avant tout je ne crée pas une femme, je fais un tableau ».

Dès 1890, Maurice Denis avait cru bon de rappeler qu'une image

« avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Le point culminant, et l'aboutissement logique, de cette tendance sera le saut dans l'art abstrait : cet art qui ne représentait plus rien devint par excellence un art pour l'art ; l'auteur d'un tableau abstrait ne peignait pas quelque chose, il peignait sa propre peinture, sans plus aucune référence externe. Le portrait y disparut comme tous les autres motifs traditionnels de l'art.

A la différence de Matisse par exemple, Picasso refusa toujours de verser dans l'abstraction. Aussitôt après ses années d'expérimentation cubiste, il revint à un style néo-classique et figuratif, déclarant à son marchand Daniel-Henry Kahnweiler :

« Tout de même, c'est mieux qu'avant, hein ? »

En 1928, il participa à la Galerie Bernier à Paris à l'exposition *Portraits d'aujourd'hui*, en compagnie de Vuillard et Soutine (McPherson, 2001 : 199).



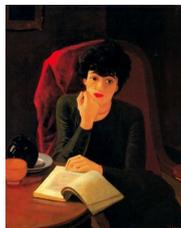
Chaïm Soutine,
Portrait d'Émile Lejeune
(peintre suisse installé alors à Montparnasse),
1922-1923

On peut ainsi pointer que ce qui disparut presque totalement dans l'art moderne, ce fut le portrait de commande, mais pas les recherches stylistiques sur le modèle vivant et le visage. De fait, au cours des années 1920, de nombreux artistes revinrent de leurs expérimentations esthétiques les plus radicales et refluèrent vers un style plus conventionnel, largement figuratif, dans lequel le portrait retrouva une place.

Ainsi, à partir de 1918, André Derain, l'un des pionniers du fauvisme, s'orienta vers une forme plus classique de réalisme, produisant quantité de décors de théâtre et d'illustrations.



André Derain,
Portrait de Mme Paul Guillaume,
1928



André Derain,
La tasse de thé,
1935

D'autres explorèrent de nouvelles voies qui faisaient primer l'expression de leurs sensations ou de leur inconscient. Citons, dans des veines très différentes, l'**expressionnisme** et le **surréalisme**. Ces deux courants produisirent de nombreux portraits si l'on entend par là des visages individualisés, représentés néanmoins à travers le filtre impérieux de l'artiste.



Otto Dix,
Portrait de la journaliste Sylvia von Harden,
1926



Salvador Dalí,
Portrait de Paul Eluard,
1929

Picasso occupe une place centrale et incontournable dans cette réappropriation-transformation du portrait par l'art moderne puisqu'il en peignit beaucoup tout au long de sa vie, dans des styles très différents, passant instantanément de l'un à l'autre au gré de son inspiration et de ses sensations, sans qu'il soit possible d'y décèler une logique. Selon un spécialiste de son œuvre :

« Picasso a redéfini le portrait comme une transcription des *réactions personnelles de l'artiste* face à son modèle, de sorte que le document présumé objectif devenait franchement subjectif. Le portrait tel que l'entend Picasso fait planer une incertitude sur la notion même d'identité : elle n'est plus fixe, mais sujette aux mutations, ne cessent de se dissoudre et se recomposer. » (*Picasso et le portrait*, 1996 : 11)

Il utilisait d'ailleurs rarement le mot « portrait » et n'identifiait pas ceux qu'il peignait, à de rares exceptions près.

Picasso peignit inlassablement les compagnes successives de sa vie, mais pas comme Cézanne l'avait fait avant lui à travers les 29 portraits de son épouse (sans parler de ses 26 autoportraits) : d'un portrait à l'autre, Picasso ne cherchait pas à saisir les variations de lumière ou d'expression perceptibles sur un modèle qui restait le même ; en les peignant le plus souvent de mémoire, il donnait libre cours à l'idée qu'il s'en faisait sur le moment, sans retenue ni contrainte formelle.



Picasso,
Aperçu de ses portraits de Jacqueline



Picasso,
La femme assise,
1960

De ce portrait, pourtant particulièrement transformée, Jacqueline disait : « Ça, c'est moi » – cité dans *Picasso et le portrait*, 1996 : 16)

On retrouve enfin chez Picasso, certes atténuée mais néanmoins présente, la modération stylistique qui, chez beaucoup de peintres, a toujours caractérisé leurs portraits de commande par comparaison avec leurs œuvres plus personnelles. Chez Picasso, cette inflexion se remarque dans les portraits d'amitié destinés à une diffusion publique : ceux-ci sont sensiblement moins transformés que les portraits qu'il a peints pour lui-même, sans souci de les montrer.



Picasso,
Portrait de Jean Cocteau,
1916 :
« à mon ami Jean Cocteau »



Picasso,
Portrait de Paul Eluard,
1936 :
en frontispice de l'édition originale
de son livre *Les yeux fertiles*



Picasso,
Portrait de Paul Eluard,
1942

Comme on a déjà pu le voir avec des peintres comme Sargent ou Helleu, les innovations stylistiques des avant-gardes ont pu être reprises ultérieurement par certains portraitistes mondains qui se sont forgé ainsi un style moderne, mais sans excès, très apprécié de leur temps. Ainsi, par exemple, de Tamara de Lempicka (1898-1980) qui proposa une synthèse particulièrement graphique du maniérisme de la Renaissance, du futurisme italien et d'un néo-cubisme décoratif :



Tamara de Lempicka,
Portrait du marquis d'Afflito,
1925



Tamara de Lempicka,
Portrait du Dr Boucard,
1929



Tamara de Lempicka,
Autoportrait dans une Bugatti verte,
1925 :
cette œuvre fit la couverture du magazine
de mode *Die Dame* en avril 1929

Pour compléter ce survol de la place instable du portrait dans l'art moderne, mentionnons quelques artistes qui se sont distingués par leur intérêt, désormais peu répandu², à traiter du portrait ou, plus exactement, de la représentation du visage humain :

Revenant à partir de 1935 à la représentation de la réalité après un épisode surréaliste, Alberto Giacometti (1901-1966) a peint des séries de « têtes » à partir de modèles familiaux (son frère Diego, sa femme Annette), de certains de ses amis et de quelques modèles professionnels.



Giacometti,
Diego en chemise écossaise,
1954



Giacometti,
Jean Genet,
1954-1955

Francis Bacon (1909-1992) peignit après guerre une série de « têtes » et une série de « papes » inspirées autant de la peinture de Velázquez que de la photographie.

² A propos de Picasso, Stravinski saluait sa « finesse de compréhension sans pareille pour un art qui n'est plus de sa génération » (*Picasso et le portrait*, 1996 : 60).



Francis Bacon,
Étude pour une tête de Lucian Freud,
1967



Francis Bacon,
Tête 3,
1969



Francis Bacon,
Le pape Innocent X,
étude d'après le portrait peint par Velázquez,
1953

Citons enfin Lucian Freud (1922-2011), portraitiste prolifique, qui peint en particulier plusieurs portraits de la reine d'Angleterre :



Lucian Freud,
Aperçu de ses portraits



Lucian Freud,
Portrait d'Elizabeth II
à l'occasion de son jubilé d'or,
2001



Dawid Dawson,
Séance de pose à Saint James Palace
pour Lucian Freud,
2001

Ce portrait de la reine fit scandale. C'était un don du peintre, pas une commande (alors que la monarchie britannique continue de passer des commandes de portraits à divers artistes)³.

« Le projet est né de conversations entre Lucian Freud et l'ancien secrétaire de la reine, Robert Fellowes, qui fut lui-même portraituré par Freud. L'artiste a exigé plus que les deux séances de pose concédées à l'origine par la reine. Elles se sont tenues dans le palais de Saint James, entre mai 2000 et décembre 2001. C'est Lucian Freud, pourtant plus habitué à décrire la décrépitude des corps nus, qui a souhaité que la reine endosse la couronne avec le célèbre diadème... »

« Le critique du *Guardian*, Adrian Searle, enthousiaste, y voit le plus beau portrait royal depuis 150 ans. Il célèbre la capacité de l'artiste à fouiller sous la peau, sous le maquillage, à dépeindre la couronne, posée comme une pierre, à transcrire cet « *ennui stoïque des gens qui ont trop vu* ». D'autres voix se sont élevées pour crier au scandale. Le chroniqueur du *Sun*, le plus fort tirage de la presse britannique, connu pour ses playmates dénudées de la page 3, n'y voit qu'un « *travesti* ». Pour Richard Morrison, du *Times*, le cou est celui d'un joueur de rugby et le menton – comme bleui par une barbe naissante – porte la typique « *ombre de 18 heures* ». Selon la BBC, qui rapporte ses propos, le photographe du journal spécialisé dans les affaires royales, Arthur Edwards, a proposé d'enfermer Freud dans la tour de Londres... » (Rafael Pic, « La reine mise à nu par Lucien Freud », en ligne : www.art-on-the-day.info, 28.12.2001 – consulté le 3 juin 2020)

Bibliographie

Amedeo Modigliani, l'œil intérieur, 2016 – Paris-Lille, Gallimard-LaM.

Fin-de-siècle Faces : Portraiture in the Age of Proust, 1988 – Birmingham (USA) The University.

McPHERSON, Heather, 2001 – *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge University Press.

MAINGON, Claire, 2007 – « Le portrait divisionniste : un exercice de style », in actes du colloque *Le Portrait : formes, catégories et fonctions d'un genre*, Arles, 2007, pp. 27-37.

Modigliani and his models, 2006 – Londres, Royal Academy of Arts.

Picasso et le portrait, 1996 – Paris, Réunion des musées nationaux, Flammarion.

3 « Le projet est né de conversations entre Lucian Freud et l'ancien secrétaire de la reine, Robert Fellowes, qui fut lui-même portraituré par Freud. L'artiste a exigé plus que les deux séances de pose concédées à l'origine par la reine. Elles se sont tenues dans le palais de Saint James, entre mai 2000 et décembre 2001. C'est Lucian Freud, pourtant plus habitué à décrire la décrépitude des corps nus, qui a souhaité que la reine endosse la couronne avec le célèbre diadème... »

« Le critique du «*Guardian*», Adrian Searle, enthousiaste, y voit le plus beau portrait royal depuis 150 ans. Il célèbre la capacité de l'artiste à fouiller sous la peau, sous le maquillage, à dépeindre la couronne, posée comme une pierre, à transcrire cet «*ennui stoïque des gens qui ont trop vu*». D'autres voix se sont élevées pour crier au scandale. Le chroniqueur du «*Sun*», le plus fort tirage de la presse britannique, connu pour ses playmates dénudées de la page 3, n'y voit qu'un «*travesti*». Pour Richard Morrison, du «*Times*», le cou est celui d'un joueur de rugby et le menton – comme bleui par une barbe naissante – porte la typique «*ombre de 18 heures*». Selon la BBC, qui rapporte ses propos, le photographe du journal spécialisé dans les affaires royales, Arthur Edwards, a proposé d'enfermer Freud dans la tour de Londres... » (Rafael Pic, ART on the day.Info, 28.12.2001)