

Chapitre 1

TEMPORALITÉ PLURIELLE DANS L'ŒUVRE D'ART

« Le palais impérial n'a pas l'air restauré, il n'a pas l'air ancien ; cette hésitation le fait paraître, non pas éternel mais précaire et comme une imitation de lui-même. » C'est ainsi que Simone de Beauvoir décrit la Cité interdite de Pékin dans son journal de voyage, *La Longue Marche* (1957). « L'impermanence des matériaux n'a rien d'un accident ; elle est à la fois la cause, l'effet et l'expression d'un fait déconcertant : le passé a laissé dans ce palais si peu de traces que j'hésiterais à l'appeler un monument historique¹. » Elle sent que ces édifices dissimulent l'histoire de leur érection et de leurs restaurations ultérieures. La Cité interdite transcende les circonstances purement humaines de son existence temporelle. Dans la tradition européenne de la construction et de la fabrication à laquelle Simone de Beauvoir compare implicitement le palais chinois, l'historicité d'un artefact est à la fois la source de son autorité et le fondement d'une future démythification de celle-ci. L'Occident moderne vénère l'édifice ou le tableau ancien qui a survécu aux effets corrosifs du temps, dont le passage peut parfois être mesuré à l'année près. Cependant, en vertu de son ancrage dans l'histoire, l'édifice européen est également le simple produit de son temps. Il est aussi clairement, trop clairement, issu de l'industrie d'agents bien réels, à savoir des hommes, et non des géants ou des dieux. Le palais impérial de Pékin semble se soustraire à toutes ces conditions. Simone de Beauvoir ne se sent pas invitée à méditer sur la grande antiquité du monument, ni à y voir un indice de son époque. Le palais lui paraît donc inauthentique, une « imitation de lui-même ». Pour elle, le véritable palais, c'est le monument historique.

Ce livre part du principe que la Cité interdite n'est pas une anomalie. La plupart des cultures ont créé des édifices et des artefacts qui

¹. Simone de Beauvoir, *La Longue Marche*, Gallimard, 1957, p. 59-60.

« hésitent » de la manière décrite par la philosophe. Ils résistent à l'ancre dans le temps. Les sociétés ont tendance à s'agréger autour d'artefacts incarnant des institutions, mais à la condition, le plus souvent, que l'historicité des premiers comme des secondes soit masquée. À l'instar des bâtiments de la Cité interdite, ces artefacts ne sont pas destinés à paraître anciens ; ils ne doivent pas non plus donner l'impression qu'on s'est efforcé de leur rendre leur aspect originel. Aucune valeur particulière ne s'attache au moment historique de leur origine, car ils sont censés transmettre des vérités plus anciennes, voire éternelles. Car le gain éventuel de légitimité conféré par la marque du temps s'accompagne du risque de voir leur aura partiellement effacée par un ancrage trop précis dans le passé. En assignant une image ou un temple à une époque, on les ramène à des proportions humaines.

La plupart des sociétés reconnaissent aussi, à côté de l'objet intemporel, un type complètement différent d'objet dont l'historicité, le lien avec un point temporel précis, est au fondement même de sa valeur. C'est ce qu'on appelle une *relique*. La relique est irremplaçable. Cependant, même dans ce cas, les sociétés tendent à ménager des échappatoires, car les conséquences de la perte ou de la destruction d'une relique sont trop graves. L'historien romain Suétone raconte par exemple comment l'empereur Néron, par mégalomanie et besoin d'argent frais, « dépouilla une foule de temples des dons [qu'ils avaient reçus], et fit fondre les statues d'or ou d'argent, entre autres celles des dieux Pénates », les divinités romaines du foyer. Ce sacrilège fut cependant facilement réparé. L'empereur suivant, Galba, fit tout simplement refaire les statues².

L'œuvre qui parvient à conserver son identité en dépit des altérations, des réparations, des rénovations, voire des remplacements purs et simples, est un mythe nourricier de l'art dans l'Europe prémoderne. Cette stabilité ontologique à travers le temps s'incarne dans le vaisseau de Thésée, relique de l'État athénien. Le navire avait ramené de Crète le roi-héros et les jeunes Athéniens que Thésée avait sauvés du Minotaure. « Les Athéniens gardèrent [le navire] jusqu'au temps de Démétrius le

². Suétone, *Vie des douze Césars*, vol. II, trad. Henri Ailloud, Les Belles Lettres, 1961, p. 77. Cet épisode n'est attesté nulle part ailleurs ; voir K.R. Bradley, *Suetonius' Life of Nero : An Historical Commentary*, Bruxelles, Latomus, 1978, et Annie Dubourdieu, *Les origines et le développement du culte des Pénates à Rome*, Rome, École française de Rome, 1989. Il existe d'autres exemples de faux objets ancestraux, tels que les costumes impériaux japonais, considérés comme immémoriaux, mais qui datent sans doute du XV^e siècle. Voir Joseph Alsop, *The Rare Art Traditions : The History of Art Collecting*, New York, Harper and Row, 1982, p. 156.

Phalérien [*c'est-à-dire la fin du IV^e siècle av. J.-C.*], en ôtant toujours les vieilles pièces de bois, à mesure qu'elles se pourrissaient, et en y remettant des neuves en leurs places : tellement que depuis, dans les disputes des Philosophes touchant les choses qui s'augmentent, à savoir si elles demeurent unes, ou si elles se font autres, cette galiote était alléguée pour exemple de doute, parce que les uns maintenaient que c'était un même vaisseau, les autres, au contraire, soutenaient que non », raconte Plutarque³. Le Vaisseau de Thésée est le paradigme de l'objet défini par sa structure plutôt que par sa composition matérielle. L'âge des planches est incident ; la forme, elle, est essentielle. Appréhender la structure d'un objet, c'est tirer une abstraction de l'objet tel qu'il est perçu par les sens. La permanence de son nom et la substitution tacite de ses parties suffisent à préserver son identité à travers le temps. L'« objet structural », pour reprendre la formule de Rosalind Krauss, qui cite Roland Barthes, « est un objet sans autre cause que son nom, sans autre identité que sa forme⁴. » Le vaisseau de Thésée « hésite » entre ses identités historiques possibles, sans se fixer sur aucune, et devient à la fois le marqueur d'une vaste période de temps (l'histoire d'Athènes) et l'instrument utilisable d'un rituel vivant (la mission votive annuelle à Délos⁵). Penser « structurellement », à l'époque comme aujourd'hui, revient à rejeter la chronologie linéaire en tant que matrice incontournable du vécu et de la connaissance.

Le temps chronologique, qui se déroule inexorablement de l'avant à l'après, est un effet de ses figurations : annales, chroniques, calendriers, horloges. Il est un diagramme, une série de points disposés le long d'une ligne, ce qui nous permet de dire que des événements différents se déroulant à différents endroits se produisent en même temps. Ce concept n'a rien d'évident en soi. Selon Denis Feeney, les Romains de l'Antiquité n'avaient aucune notion du temps linéaire et, par conséquent, aucune notion de date. Ils envisageaient plutôt le temps comme une myriade d'interconnexions entre événements et individus⁶. Nombre

³. Plutarque, *Les Vies des hommes illustres*, vol. I, trad. Jacques Amyot, édition établie par Gérard Walter, Gallimard, 1951, p. 21. Friedrich Pfister fournit d'autres exemples de vaisseaux-reliques de l'Antiquité dans *Der Reliquienkult im Altertum*, Giessen, Töpelmann, 1909-1912. Le vaisseau de Thésée pose un problème central de la philosophie : celui de la continuité de l'identité ; voir Tamar Szabó Gendler, *Thought Experiment : On the Powers and Limits of Imaginary Cases*, New York, Garland, 2000, p. 65-109.

⁴. Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Macula, 1993, p. 2 (l'auteur se réfère ici à un mythe parallèle, celui du vaisseau Argo).

⁵. Platon, *Phaedon*, 58B.

⁶. Denis Feeney, *Caesar's Calendar : Ancient Time and the Beginnings of History*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 12-16.

de sociétés ont figuré les ramifications, le repli, l'immobilisation du temps dans les noms donnés aux planètes et aux saisons, dans la promesse de la réincarnation, dans les récits cycliques de la naissance et de la chute des empires terrestres, dans les rêves et les prophéties, véritables voyages à travers le temps, ainsi que dans les rituels religieux ; et, dans la tradition chrétienne, dans le parallèle mystique entre l'Ancienne et la Nouvelle Loi, déchiffré entre les lignes des textes sacrés. Autant de procédés qui rappellent la sensation, familière à chacun, du temps se repliant sur lui-même, du redoublement du vécu qui produit la continuité et le flux ; qui crée du sens là où il n'y en avait pas ; qui suscite et alimente le désir de recommencer depuis le début, de renouveler, de réformer, de faire resurgir.

Rien ne produit plus efficacement l'effet de redoublement ou de repliement du temps que l'œuvre d'art, événement étrange dont la relation au temps est plurielle. L'œuvre d'art est fabriquée ou conçue par un individu ou un groupe à un instant donné, tout en renvoyant à un point distant, à une lointaine origine ancestrale, peut-être, ou à un artefact antérieur, ou encore à une origine hors du temps qui s'ancre dans le divin. Mais elle pointe aussi vers l'avant, vers tous ses destinataires futurs, qui la réactiveront en tant qu'événement signifiant. L'œuvre d'art est un message dont l'expéditeur et la destination changent perpétuellement. Aux XV^e et XVI^e siècles en Occident, on commence à s'interroger, comme jamais auparavant, sans doute, sur ce qu'accomplit l'œuvre d'art. Les chrétiens se demandent si l'instabilité temporelle des images favorise ou non la dévotion. D'un côté, l'art, avec ses temporalités multiples, offre l'image d'un cosmos signifiant tissé de fils invisibles, d'un ordre dissimulé derrière la série illusoire des moments du vécu. De l'autre, en renvoyant au point d'origine dont dépend la signification – dieu, temple, légende fondatrice – l'art risque de faire sombrer ses références dans leur propre historicité. Le lien avec l'origine pourrait n'être qu'un banal lien historique fabriqué par l'homme, et donc peu fiable.

L'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929), pour tenter d'expliquer l'attrait particulier exercé par l'Antiquité gréco-romaine sur l'imaginaire européen jusqu'à son époque, avait inventé une formule : « *Nachleben der Antike* : vie après la mort » ou « survivance » de l'Antiquité. Il voyait dans le tableau ou le bal masqué de cour un riche dépôt d'énergies culturelles, un « *dynamogramme* » concrétisant et transmettant des expériences traumatiques primordiales⁷. Selon lui, les stimuli

7. Voir Ernst Gombrich, *Aby Warburg : An Intellectual Biography*, Chicago, University of Chicago

archaïques étaient directement gravés dans la matière et le geste, donnant à la figuration le pouvoir de bouleverser le temps présent de l'histoire. Le symbole culturel était un signe (*symbolon*) provoquant littéralement une « collision » entre passé et présent. Le peintre Sandro Botticelli, par exemple, ne se contentait pas d'« assimiler » l'art ancien ; ses toiles *reproduisaient* véritablement des gestes antiques. Lorsque Warburg évoquait la mystérieuse continuité des forces vitales le long de chaînes de symboles très éloignées dans le temps, qui permettait à la forme picturale de restituer, des siècles plus tard, les inflexions et les vibrations d'émotions primordiales, il décrivait tout simplement une vertu bien réelle de l'œuvre d'art.

Aux XV^e et XVI^e siècles, l'œuvre d'art, qui a le pouvoir de fasciner, mais pas celui d'expliquer le repli du temps sur soi, est capable de tracer à rebours une voie vers les multiples passés de l'Europe : la Terre sainte, Rome – la Rome monarchique, républicaine, impériale ou chrétienne – voire l'héritage byzantin de Rome. Les traités historiques, les gloses philosophiques, les carnets d'esquisses, tableaux, monuments et sylloges conservent le souvenir des reliques et des événements de mondes disparus. Des formes d'existence, des manières de représenter ou de bâtir, des usages et des costumes finissent par devenir obsolètes, mais peuvent être rappelés à tout moment, précisément peut-être parce qu'ils sont obsolètes. Le passé est radicalement différent, et c'est ce qui rend la répétition envisageable. À son tour, la figuration de la succession permet cette reconnaissance, autorise la comparaison entre présent et passé, et fait naître de nouvelles inquiétudes concernant l'infériorité ou la supériorité du présent⁸. Les nouveaux systèmes de stockage et de récupération de l'information, notamment le texte et l'image imprimés, permettent de confronter différents mondes de vie historiques. Quant aux réseaux commerciaux et coloniaux qui se tissent autour du globe, ils dévoilent que l'altérité ne se déploie plus seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace. Ces deux éloignements, temporel et spatial, se confondent, et

Press, 1986, p. 248. Voir également Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 176. Parmi les récentes études consacrées à Warburg, ce dernier ouvrage est l'un des rares à prendre au pied de la lettre sa conception romantique du pouvoir du symbole. Les principaux textes de Warburg sur l'art à la Renaissance ont été traduits en anglais dans *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles, Californie, Getty Research Institute, 1999.

⁸. Sur l'émergence de la conception moderne du temps historique en Europe, voir Anthony Grafton, *Joseph Scaliger : A Study in the History of Classical Scholarship*, vol. II, *Historical Chronology*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

les peuples non européens sont désormais considérés comme nonsynchrones, figés dans un état de développement inachevé⁹. Ce postulat d'anachronisme culturel permet aux Européens de considérer que les autres peuples ne sont pas régis par la même temporalité, et de refuser ainsi de traiter avec eux en termes politiques¹⁰.

Les artefacts jouent un rôle indispensable dans le projet culturel qui consiste à organiser le temps ; ils ne sont pas de simples bénéficiaires ou participants, mais les modèles mêmes de l'opération de repli du temps. Les non-artistes aspirent à imiter la capacité que possède l'artiste de manipuler le temps comme par magie. Les théologiens, par exemple, déchiffrent dans les textes sacrés les signes d'un plan divin suprahistorique qui place le temps terrestre en suspens. L'exégèse typologique décèle entre les événements historiques des rimes formelles révélant les schémas imposés sur la réalité par le divin¹¹. L'événement est l'ombre, l'image, la figure d'un autre événement. Pour le théologien, le temps profane peut ainsi être surmonté grâce aux métaphores de la figuration, qui font appel aux pouvoirs de l'imagination et de l'intuition.

Aux XV^e et XVI^e siècles, différents modèles de la temporalité de l'image commencent à être conceptualisés, phénomène que l'on observe avant tout dans l'œuvre d'art elle-même. L'un d'eux, particulièrement influent, postule la parfaite interchangeabilité des images et des œuvres entre elles. L'œuvre ne se contente pas de répéter la précédente, car la répétition suppose la différence, une mesure d'altérité. Elle est, purement et simplement, celle qui l'a précédée, la rendant ainsi de nouveau présente. Ce modèle de parfaite commutativité entre les œuvres à travers le temps et l'espace contredit le simple constat empirique : l'œuvre d'art est créée par un individu particulier à un instant donné, puis remplacée pour diverses raisons. La société ou le groupe peut parfaitement demander à un simple artefact, à une image ou à une statue, de remplacer une autorité absente. Ils peuvent décréter que des œuvres se rapportant à une même source sont parfaitement interchangeables, sans perte de référent. Cependant, cette capacité à se substituer à une autorité absente est

⁹. « Les fondements idéologiques de la géopolitique sont à trouver dans la *chronopolitique* » (Johannes Fabian, *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, trad. Estelle Henry-Bossonney et Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis, 2006, p. 234).

¹⁰. « Les simultanés internes ont influé sur ma lecture du *Nibelungenlied*, qui est en quelque sorte devenue politique, dans la mesure où la politique repose sur la simultanéité (*Gleichzeitigkeit*) de plusieurs individus, endroits, actions et différences » (Walter Seitter, *Distante Siegfried-Paraphrasen*, Berlin, Merve, 1993, p. 9).

¹¹. Erich Auerbach, *Figura*, trad. Marc André Bernier, Belin, 1993 [1944], p. 31-87.

mise en doute lorsque l'on en sait trop sur la manière dont les œuvres sont fabriquées. Ce qui pousse à réaffirmer le pouvoir substitutif de l'œuvre d'art, qui peut efficacement en remplacer une autre, absente, qui en remplace elle-même une troisième. Le postulat substitutif ainsi conçu est un mode de raisonnement magique, car il affirme l'identité entre semblables. Le terme « magie » désigne ici simplement la démarche qui consiste à manipuler au mieux les voies et conduits secrets reliant les semblables derrière l'écran trompeur du vécu. L'art est lui aussi une manipulation des similitudes et des identités proposées par le modèle de production par substitution. Il ne peut donc être considéré comme le successeur éclairé de la magie.

Dans son essai sur la « méthode » de Léonard de Vinci, Paul Valéry décrit la créativité comme la perception de relations, d'une « loi de continuité » entre les choses, là où d'autres ne voient rien¹². Cette formulation nous permet de voir dans la chaîne de substitutions – une œuvre en remplace une autre – non pas une réalité historique, mais une fiction que l'artiste et le public créent à rebours entre présent et passé. La nouvelle œuvre, l'innovation, est légitimée par la chaîne d'œuvres ramenant au type faisant autorité. Mais la chaîne a également besoin de la nouvelle œuvre, car c'est elle qui sélectionne les maillons parmi les débris du passé¹³. La formulation de Valéry confère au modèle de la substitution parfaite une nouvelle épaisseur qui remet en question l'approche matérialiste et littérale (on pourrait même dire contre-intuitive) qui veut que l'œuvre d'art soit solidement ancrée dans son époque, selon un modèle très répandu chez les chercheurs modernes¹⁴.

En raison de leur souplesse temporelle, les œuvres d'art et autres « objets structuraux » sont les parfaits instruments des mythes et rituels qui tissent ensemble présent et passé. Le réformateur humaniste Érasme cible la fiction du caractère irremplaçable de l'artefact en cherchant à

¹². « [O]n substitue un ordre à un autre qui est initial » ; Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Gallimard, 1957, p. 41. Voir également p. 17-18, 31-32.

¹³. C'est à George Kubler que l'on doit la notion selon laquelle l'histoire de l'art est une collection de « classes de formes » consistant en « objets premiers » et en longues séries de répliques ; voir *Formes du temps : remarques sur l'histoire des choses*, trad. Yana Kornel et Carole Naggar, Champ libre, 1973.

¹⁴. L'incapacité des historiens de l'art à reconnaître la temporalité instable de l'image est un thème largement développé par G. Didi-Huberman ; voir entre autres *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, 1990 ; *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, 2000 ; *L'Image survivante, op. cit.*

discréditer la coutume du pèlerinage, ce voyage entrepris par des centaines de milliers d'individus à la fin du Moyen Âge dans l'espoir de toucher, ou même d'entrevoir une relique. Dans une lettre datée de 1512, Érasme annonce son intention de visiter Walsingham, site de pèlerinage du comté de Norfolk, en Angleterre, afin d'y accrocher un poème grec en hommage à la Vierge, parodie d'une offrande votive rédigée par un humaniste désabusé¹⁵. Érasme tire un dialogue de son séjour à Walsingham. Dans « Le pèlerinage », un « colloque » publié en 1526, Ogygius y raconte sa visite au célèbre site. Un guide le conduit au sanctuaire, qui n'est qu'une grossière hutte. Selon la légende, le sanctuaire de Walsingham est un modèle réduit de la maison de la Vierge à Nazareth, une réplique bâtie par des anges à la fin du XI^e siècle¹⁶.

Ogygius : Après avoir tout examiné soigneusement, je demandai combien d'années s'étaient écoulées depuis que cette petite maison avait été apportée là. « Plusieurs siècles », me répondit-il. « Mais les murs ne semblent pas si vieux », rétorquai-je. Il ne nia pas qu'ils avaient été installés récemment, car cela se voyait clairement. « Et puis le toit et le chaume de la maison me paraissent assez neufs », ajoutai-je. Il acquiesça. « Et ces poutres et ces solives qui supportent le toit semblent avoir été installées il y a quelques années seulement. » Il hocha la tête. « Mais puisqu'aucune partie de l'édifice n'a survécu, comment peut-on être sûr qu'il s'agit bien de la maisonnette qui a été apportée de si loin ? » demandai-je.

Menedemus : Comment le gardien se tira-t-il de ce mauvais pas, je vous prie ?

Ogygius : Eh bien, il s'empressa de nous montrer une vieille peau d'ours accrochée à des poteaux, se moquant presque de la lenteur de notre esprit, qui nous avait empêchés de voir une preuve aussi claire. Ainsi convaincus, en demandant pardon de notre stupidité, nous nous tournâmes vers le lait céleste de la bienheureuse Vierge¹⁷.

¹⁵. Épitre 262, Lettre à Andrea Ammonio, 9 mai 1512 (il fit sans doute le voyage peu de temps après). Voir également *Collected Works of Erasmus*, vol. 40, Toronto, University of Toronto Press, 1998, p. 651, n. 7.

¹⁶. J.C. Dickinson, *The Shrine of Our Lady of Walsingham*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.

¹⁷. *Collected Works of Erasmus, op. cit.*, vol. 40, p. 631-32.

Sceptique, le truchement d'Érasme refuse de reconnaître le principe de continuité qui permet de préserver l'identité du sanctuaire à travers quatre siècles de remplacement des poutres et du chaume. Ogygius voit d'un mauvais œil ce sanctuaire devenu, comme le palais impérial de Simone de Beauvoir, une simple « imitation de lui-même ».

Érasme se moque de la naïveté du pèlerin de Walsingham. Pourtant, ce dernier est tout aussi justifié dans sa dévotion à la relique que n'importe quel Athénien en présence du vaisseau de Thésée reconstruit, ou de n'importe quel Romain devant les statuettes refondues par Galba pour remplacer les Pénates détruits par Néron. Pour le pèlerin, c'est le label apposé à la cabane qui garantit l'identité entre le sanctuaire de Walsingham et un édifice du XI^e siècle, lui-même homologue de la maison de la Vierge à Nazareth (qui a entre-temps été transportée par des anges à Loreto, sur la côte est de l'Italie, comme on le verra au chapitre 18).

Ce livre s'intéresse aux édifices, tableaux, gravures, dessins, sculptures, médailles, pavements et mosaïques européens, datant pour l'essentiel du XV^e siècle et du début du XVI^e, qui oscillent entre les deux états définis par la satire d'Érasme : le sanctuaire de Walsingham tel que le conçoit le pèlerin dévot, et tel que le conçoit Érasme. Pour le pèlerin, il se rattache, par l'étiquette et le rituel, à un passé primordial qui lui confère sa signification. La référence à la maison de Marie et, en définitive, au corps de la Vierge, est efficace. Pour le philosophe, en revanche, le sanctuaire perd toute signification dès lors qu'il n'est pas une relique physique, littérale, du XI^e siècle (on ignore si le philosophe aurait été impressionné par un sanctuaire véritablement ancien). Érasme ne laisse pas la hutte « livrer » la légende fondatrice du site cultuel. Pour lui, la référence au passé est inefficace. Le sanctuaire démontre simplement les compétences de ses restaurateurs.

Le pouvoir de l'image, de l'œuvre d'art, de replier le temps ne fut ni découvert ni inventé à la Renaissance. Ce qui fait la singularité de ce que l'on a appelé la Renaissance européenne, c'est qu'elle se méfie de l'instabilité temporelle de l'œuvre d'art, qui offre l'occasion de méditer sur le phénomène. L'œuvre d'art « anachronise », du grec *anachronizein*, construit à partir d'*ana* (« encore ») et du verbe *chronizein* (« être tardif, en retard »). « Anachroniser », c'est s'attarder, être une nouvelle fois en retard. L'œuvre est en retard, tout d'abord parce qu'elle succède à une réalité qu'elle *re-présente*, ensuite lorsque cette *re-présentation* est répétée pour les destinataires successifs. Pour beaucoup, ce double report finit par devenir inquiétant, appelant la correction, la compensation ou, à tout le moins, l'explication.

L'œuvre d'art, lorsqu'elle est en retard, qu'elle répète, qu'elle hésite, qu'elle se rappelle, mais aussi lorsqu'elle projette un avenir ou un idéal, est « anachroniste ». Nous proposons de remplacer par ce néologisme le terme « anachronique », qui porte jugement historiciste et implique que chaque événement, chaque objet occupe un emplacement précis dans le temps linéaire objectif. Du point de vue historiciste, un artefact qui a été arraché à son solide ancrage dans la temporalité linéaire et a dérivé dans un contexte historique étranger est un « anachronisme ». Pareil artefact peut surgir dans une représentation : l'horloge élisabéthaine qui sonne l'heure dans le *Jules César* de Shakespeare, par exemple, ou encore le pourpoint porté par César. L'anachronisme inséré crée une tension temporelle entre contenant et contenu. L'anachronisme peut aussi apparaître sur la scène du vécu, mais seulement lorsque la sensibilité à l'historicité de la forme s'est développée au point que l'on considère que l'environnement visuel dans son ensemble se conforme à un « programme » stylistique. L'artefact anachronique paraît alors en décalage par rapport à ce programme. C'est le cas du tableau à fond doré du XVI^e siècle, comme par exemple la *Crucifixion* d'Albrecht Altdorfer conservée à Budapest (v. 1520), un tableau qui reprend un type iconographique (la « crucifixion avec foule ») et une approche non naturaliste de l'espace depuis longtemps désuète. Pareil anachronisme historique peut résulter de la naïveté ou de l'ignorance (la possibilité de l'exactitude historique implique celle de l'erreur), ou au contraire s'inscrire dans un projet délibérément anachronique (néoclassicisme ou archaïsme, par exemple). En outre, l'artefact anachronique évolue librement dans le temps mais, contrairement à l'artefact anachroniste, son effet ne dépend pas d'une conception stable de l'historicité de la forme. De manière générale, l'artefact anachroniste ressemble à une œuvre d'art. Il est la catégorie au sens large ; l'artefact anachronique, lui, n'est qu'un cas particulier de l'artefact anachroniste¹⁸.

¹⁸. Jacques Rancière établit une distinction similaire lorsqu'il qualifie les événements et les significations d'« anachronies », s'efforçant ainsi de libérer la pensée historique de la temporalité linéaire : « Il n'y a pas d'anachronisme. Mais il y a des modes de connexion que nous pouvons appeler positivement des anachronies : des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler le sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec "lui-même". Une anachronie, c'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de leur temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut d'une ligne de temporalité à une autre. » (« Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel : Psychanalyse & Culture* n° 6 (1996), p. 63-64.)

Dire d'une œuvre d'art qu'elle est « anachronique », c'est la considérer avant tout comme un témoin de son époque, une trace inaliénable de l'histoire, et non comme de l'art. On cherche à définir ce que l'œuvre d'art est *en réalité*. Dire d'une œuvre d'art qu'elle est « anachroniste », en revanche, c'est dire ce que *fait* l'œuvre d'art en tant qu'art¹⁹.

Certaines images du XV^e siècle livrent des réalités éloignées et des vérités permanentes, l'attente étant que les accidents temporels n'aient aucune incidence sur cette réalité. D'autres œuvres témoignent directement des mondes de vie qui les ont engendrées. Certaines se dérobent à tout assignement dans le temps, tandis que d'autres tirent toute leur signification de leur ancrage temporel. Celles attribuées à un auteur, c'est-à-dire à un individu qui est à l'origine, qui fonde (en latin *auctor*, du verbe *augere*, « accroître »), sont les plus étroitement liées à un point dans le temps. Ces œuvres attestent de leurs propres auteurs. Le principe de la continuité de l'identité à travers une succession de substitutions s'accorde mal avec celui de la création par un auteur.

Pour Léonard de Vinci, c'est sur le talent de l'artiste que se fonde le principe de la création d'auteur, sur ce don qui laisse ses traces inimitables avant tout dans la peinture. C'est la singularité de l'individu, de l'artiste, qui garantit la singularité de l'œuvre :

[La peinture] ne se copie pas comme les lettres où la copie vaut autant que le modèle ; on ne peut pas la mouler, comme la sculpture dont le moulage égale en valeur l'original, pour la qualité de l'œuvre ; elle ne produit pas une innombrable progéniture comme les livres imprimés ; seule elle reste noble, seule elle honore son auteur [*onora il suo Autore*] ; elle demeure précieuse et unique et ne crée jamais des enfants qui lui soient égaux, et cette singularité la rend plus excellente que les choses répandues partout²⁰.

¹⁹. Margreta de Grazia rend parfaitement compte de l'emprise exercée par la « chronologie » sur la pensée historique, notamment depuis le XVII^e siècle ; voir « Anachronism », in Brian Cummings et James Simpson (éds.), *Cultural Reformations : Medieval and Renaissance In Literary History*, Oxford University Press, 2010, p. 13-32.

²⁰. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane Lorgues, Calmann-Lévy, 2003, p. 104 ([*Questa non si coppia, come si fa le lettere, che tanto vale la coppia quanto l'origine ; questa non s'impronta, come si fa scultura della quale tal'è la impressa qual'è la origine in quanto alla virtu de l'opera. [i.e., questa, pas question] Questa no' fa infiniti figlioli, come fa li libri stampati. Questa sola*]).

Le tableau, à l'instar de son talentueux auteur, possède un corps qui n'admet aucune réplique. Cette résistance à la duplication lui permet de dompter la temporalité. L'auteur intervient dans le temps en créant une œuvre. L'éloge que Léonard fait de la peinture, un médium qui enregistre les traces de la main et ne peut être dupliqué mécaniquement, privilégie l'exécution manuelle. Mais, derrière ce modèle, c'est le processus tout entier de la création – pas seulement l'exécution, mais aussi l'invention – qui modifie le donné, qui produit une différence. L'auteur ne se contente pas de livrer un paquet d'informations préexistant ; il crée quelque chose qui n'existait pas auparavant. C'est l'agent qui fait de l'œuvre un événement ponctuel. En revanche, l'artiste qui remplace une icône mariale, ou qui entretient le palais impérial, n'inscrit aucune césure dans le temps.

La création est un acte précisément parce qu'elle est soumise à certaines règles. L'innovation apportée par l'auteur est un surplus ajouté à la réalité, un accroissement. Mais le nouveau ne l'est jamais entièrement. La nouveauté absolue serait incompréhensible. L'œuvre offre plutôt un nouveau cadre au donné, créant une impression de nouveauté. L'auteur doit se plier aux conventions s'il veut que son œuvre soit comprise. Celles-ci ancrent l'innovation individuelle dans l'usage et la vogue, c'est-à-dire dans des normes collectives, supra-individuelles. L'acte créateur consiste à ajuster les conventions au projet privé, auquel l'œuvre d'art achevée fournira seule l'accès au reste du monde. En décrivant l'œuvre d'auteur comme un acte, on souligne sa qualité ponctuelle, liée au temps. Mais cet acte implique une interaction entre individu et usage. C'est l'usage qui confère sa signification à l'acte producteur de différence si prisé par Léonard. Dans l'œuvre d'auteur, le passé est ainsi doublement présent : en premier lieu dans les conventions que l'artiste doit observer, puis dans l'idée du passé, voire dans celle de l'origine donneuse de sens qui s'est formée dans l'imagination de l'artiste. C'est ce second traitement du passé qui a traditionnellement éveillé le soupçon, pour la simple raison qu'elle se déroule pour ainsi dire en secret. Dans une société traditionnelle, admettre un objet idéal dans le processus de la création revient à confier à une mémoire individuelle le travail capital de la mémoire collective. À l'instar des rituels, les édifices, les tableaux

si resta nobile, questa sola onora il suo Autore e resta pretiosa e unica e non partorisce mai figlioli eguali a sé. E tal singularita la fa più eccellente che quelle che per tutto sonno publicate). Voir Claire J. Fargo, *Leonardo da Vinci's « Paragone » : A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbino*, Leyde, Brill, 1992, p. 186-190.

et les textes poétiques sont des câbles consolidant la société à travers les époques. La mémoire individuelle est une gardienne peu fiable du passé. L'artiste crée un double du modèle choisi, mais ce double est imparfait, ou simplement trop singulier, et s'éloigne ainsi de son origine. Cet éloignement est au fondement de la critique platonicienne de l'image²¹.

Pourquoi devrait-on se fier à ce que dit une œuvre d'art ? Quelle autorité l'artiste possède-t-il ? Sur ces questionnements reposent de grands enjeux, non seulement pour la société, mais aussi pour l'art, car la relation de l'œuvre d'art au pouvoir, aux institutions telles que l'État et l'Église, se fonde sur la force persuasive de ses revendications référentielles. Le modèle de la substitution entre œuvres permet de compenser l'effritement éventuel des liens entre l'œuvre et son référent (une divinité, par exemple). Il en va de même du mythe de l'image « achéiropoète », (non créée de main d'homme), telle que l'empreinte laissée par le visage du Christ sur un linge, par exemple. Le portrait d'origine miraculeuse et la chaîne de substitutions efficaces fonctionnent ensemble comme une mémoire artificielle, un système qui archive le passé et engendre un avenir, sans recourir aux piètres mécanismes de l'imagination humaine.

Il ne s'agit pas ici d'affirmer simplement que le modèle substitutionnel laisse peu à peu place au XV^e siècle à celui de la production d'auteur, ce qui reviendrait à reprendre la thèse traditionnelle qui veut que la Renaissance signale l'émancipation de l'artiste, qui s'affranchit de la soumission aveugle à l'usage. C'est ce que proposait déjà au XVI^e siècle l'historien Giorgio Vasari, qui affirmait qu'au Moyen Âge les artistes se contentaient de se copier les uns les autres, et qu'il fallut attendre Giotto pour qu'ils renoncent à l'imitation et se tournent vers la nature²². Le modèle substitutionnel ne relève pas d'une croyance primitive ou superstitieuse ; il saisit, souvent bien mieux que le modèle de la création d'auteur, la temporalité étrange et multiple de l'œuvre d'art. La substitution et l'acte créateur ne sont pas des phases successives, mais bien plutôt des modèles concurrents de créativité qui restent en jeu en permanence. Ils

²¹. Voir l'analyse de Renate Lachmann, *Memory and Literature : Intertextuality in Russian Modernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 1-24.

²². « *Onde andando un giorno Cimabue per sue bisogne da Fiorenza a Vespignano, trovò Giotto che, mentre le sue pecore pascevano, sopra una lastra piana et pulita con un sasso un poco appuntato ritraeva una pecora di naturale, senza aver imparato modo nessuno di ciò fare da altri che dalla natura* » (G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol. II, texte établi par Rosanna Bettarini, Florence, Sansoni, 1966-1984, p. 96).

se définissent l'un l'autre et se répondent. L'acte créateur affirme la différence ponctuelle sur fond de répétition et de continuité : la substitution propose le même par-dessus la différence. L'idée qu'un artiste puisse aussi être un auteur, un fondateur, ne date pas de la Renaissance. Les anciens Grecs et Romains, ainsi que l'Occident médiéval, possédaient une notion claire de la singularité du créateur, comme en témoignent les éloges et les honneurs conférés à l'artiste, ainsi que la convention consistant à signer et à dater les œuvres d'art, pratique déjà largement en usage aux XII^e et XIII^e siècles en Europe²³. Cependant, c'est à la Renaissance que l'artiste-auteur devient pour la première fois une institution, au sens où il est élevé au rôle de protagoniste dans la théorie et l'histoire de l'art. La notion que les œuvres d'art se substituent simplement les unes les autres est dès lors renforcée, mise en exergue par rapport au modèle précaire de la création d'auteur, qui remet fortement en question la capacité référentielle des artefacts. Les deux modèles évoluent de concert.

Les tableaux, les sculptures, et même les édifices, figurent leurs propres origines, souvent de manière cachée. Dans l'Europe de la Renaissance, l'œuvre d'art devient le lieu où deux modèles rivaux des origines de l'art peuvent être mis en suspens. Outre ses fonctions usuelles – indiquer des choses réelles (dieux ou individus, par exemple), imaginer des mondes fictifs, rassembler l'épars et le dissemblable sous un même toit – l'œuvre d'art médite sur sa source en comparant entre eux les mythes des origines. Elle peut se représenter en tant qu'« objet structural », ou en tant que relique. Elle peut être un conduit magique vers d'autres temps et d'autres lieux, ou simple indice de ses causes efficientes, renvoyant aux agents directement responsables de sa création, sans plus. C'est en définitive la tension entre les deux modèles de la temporalité de l'œuvre qui constitue le contenu de l'œuvre d'art. La spécificité de celle-ci est sa capacité à mettre les modèles à l'épreuve, tout en continuant à fonctionner en tant qu'œuvre correspondant à l'un ou à l'autre. C'est ce caractère récursif, autonome de l'œuvre d'art – sa capacité à

²³. Xavier Barral i Altet (éd.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Colloque international, CNRS, Université de Rennes II-Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983, 3 vols, Picard, 1986-1990 ; Peter Cornelius Claussen, « Früher Künstlerstolz : Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie », in Karl Clausberg (éd.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter : anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen, Anabas, 1981, p. 7-34 ; *idem*, « Künstlerinschriften », in Anton Legner (éd.), *Ornamenta Ecclesiae : Kunst und Künstler der Romanik*, vol. I, Cologne, Stadt Köln, 1985, p. 263-276 ; Maria Monica Donato (éd.), *Le opere e i nomi : Prospettive sulla « firma » medievale*, Pise, Scuola Normale Superiore, 2000.

interroger les conditions de sa propre possibilité – qui la distingue de bien d'autres choses.

Cette conception de l'œuvre d'art en tant que structure récursive contraste assez nettement avec celle développée notamment au cours des vingt ou trente dernières années par les spécialistes anglo-saxons, qui y voient une forme de richesse symbolique et matérielle, voire une modalité de la consommation de produits de luxe²⁴. Selon cette approche, les tableaux et les sculptures de la Renaissance sont les ornements d'une personne, d'une demeure et d'une vie : un investissement dans des matériaux précieux, des talents et des compétences rares, des signes de distinction sociale et de goût. Autrement dit, ils s'apparentent aux meubles, aux vêtements, aux bijoux et autres objets de parure. Il n'est pas question ici de nier que les tableaux remplissaient (et remplissent toujours) cette fonction. Mais le tableau, s'il exploite l'attrait immédiat du matériau et de la maîtrise technique, fait aussi le *commentaire* de cet attrait. La rareté, le talent, la dépense et la consommation deviennent des aspects du contenu de l'œuvre. Le conflit entre matière et réflexion devient un facteur dans la valeur de l'œuvre. La capacité de l'artiste à transformer des matériaux récalcitrants tels que le marbre, le bronze ou les pigments, à les faire parler, est narrativisée, symbolisée. Le mutisme, le caractère inanimé de la matière brute, mais aussi son attrait, sa vertu intrinsèque d'agent, peuvent être figurés dans un tableau ou une sculpture²⁵. Les capacités des bijoux et du mobilier à narrer, commenter, méditer et ironiser sont comparativement limitées.

L'historien qui voit dans l'œuvre d'art un simple signe inscrit dans un système d'échanges symboliques ouvre une fenêtre sur les mécanismes secrets du pouvoir social dans une société lointaine, disparue. Mais ce type d'approche refuse le plus souvent d'envisager que le pouvoir

²⁴. Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1993 ; John Michael Montias, *Le Marché de l'art aux Pays-Bas, XV – XVII^e siècles*, Flammarion, 1996 ; Lisa Jardine, *Worldly Goods*, Londres, Macmillan, 1996 ; Evelyn Welch, *Art and Society in Italy, 1350-1500*, Oxford, Oxford University Press, 1997 ; Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance : Burgundian Arts across Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 ; Evelyn Welch, *Shopping in the Renaissance : Consumer Cultures in Italy, 1400-1600*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2005 ; Neil De Marchi et Hans J. van Miegroet (éds.), *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, Turnhout, Brepols, 2006 ; Michelle O'Malley et Evelyn Welch (éds.), *Material Renaissance*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

²⁵. Michael Cole, *Cellini and the Principles of Sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

symbolique de l'œuvre puisse s'étendre *au-delà* du monde de vie historique qui l'a créé. Seule l'idée de l'art ouvre cette possibilité. « Art » est le nom donné à la possibilité d'une conversation à travers le temps, conversation plus riche de sens que la simple reconstitution sur pièces du passé par le présent. L'approche matérialiste laisse l'art prisonnier de ses circuits symboliques originels. Elle va même parfois jusqu'à oublier que l'œuvre d'art fonctionne à son époque comme signe de pouvoir, précisément parce qu'elle complexifie le temps, qu'elle ranime de prestigieux prédécesseurs, qu'elle compare les événements à travers les époques, qu'elle fabrique de la mémoire. Selon l'approche matérialiste, l'œuvre historique ne peut plier le temps que d'une seule façon, en reproduisant ce qu'elle a toujours été, à savoir un signe dans l'économie symbolique du luxe et du goût : un objet précieux, absurdement surévalué par une société moderne fondée sur la consommation ; autrement dit, une pièce de collection ou de musée. Cela ne nous aide guère à déchiffrer les messages sur le temps ou la mémoire, les dieux ou la création, les premières ou les dernières choses, couchés dans le langage plastique sans mots, ou insérés dans le matériau de la peinture, de la sculpture, de la gravure, du dessin ou de l'édifice.

La capacité de l'œuvre d'art à tenir en suspens des modèles incompatibles, sans privilégier l'un ou l'autre, est la clé du caractère anachroniste de l'art, de sa capacité à « aller chercher » un passé, à le créer, voire à aller chercher un futur. Ni le modèle par substitution, ni celui de la création d'auteur ne rend exactement compte de ces pouvoirs d'anachronie. L'œuvre d'art excède la somme des mythes de ses origines. Lorsqu'elle garde en suspens les deux mythes – substitution et création d'auteur – elle n'hésite pas, contrairement au palais impérial de Simone de Beauvoir, entre l'état de relique inaltérée et celui de relique rendue à sa splendeur originelle. Elle hésite plutôt entre l'hésitation elle-même (le système substitutionnel ne se laisse pas facilement soumettre au temps linéaire) et l'ancrage dans le temps (la qualité ponctuelle de l'acte créateur). L'art, système récursif, est une hésitation sur l'hésitation²⁶.

²⁶. Sur l'art en tant que système récursif et observation de second ordre, voir Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, Palo Alto, Californie, Stanford University Press, 2002 (particulièrement chap. 1 et 2). Sur l'approche théorique de l'hésitation considérée comme l'un des « champs » politiques et esthétiques de la modernité, voir Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, Zürich, Diaphanes, 2007, particulièrement p. 22-24, où le « système-hésitation » est décrit comme une mise en suspens de forces contraires qui motivent tout en faisant obstacle. L'auteur attribue à l'hésitation une « métastabilité » qui la distingue de la simple indécision, de la paresse ou du manque de volonté. L'hésitation permet de relancer l'activité sur de nouvelles bases.

Ce livre ne se veut pas une histoire excentrique de l'art de la Renaissance ; il se propose plutôt de dessiner la carte d'un paysage obscurci. Il trace un réseau de chemins empruntés par des œuvres et des artistes, (essentiellement au XV^e siècle), des chemins que l'on distingue mal aujourd'hui, car on les voit à travers le prisme des codes imposés à l'œuvre d'art entre la fin du XVI^e siècle et le XVIII^e siècle par les traités et les histoires de l'art, les catalogues de collections, la naissance de la profession de marchand et de marchés de l'art, ainsi que des académies. Cette carte se présente comme un récit, une série d'épisodes reliés entre eux. Cet ouvrage s'appuie largement sur les recherches récentes sur l'image référentielle ou à valeur de témoignage, notamment sur la réception en Occident des images byzantines revendiquant une authenticité particulière²⁷. Il s'inspire d'études récentes sur les débuts de l'archéologie savante au XV^e siècle en Europe, où l'on se penche sur le témoignage d'artefacts matériels qui viennent compléter les textes²⁸. Nos réflexions s'inspirent également des recherches sur les fondements typologiques de l'architecture médiévale²⁹, et sur l'utilisation de *spolia* dans l'Antiquité et au Moyen Âge, c'est-à-dire le recyclage de matériaux de construction ou d'autres artefacts³⁰. Les vingt-huit chapitres de ce livre

²⁷. Hans Belting, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. Frank Muller, Cerf, 1998 ; Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani : Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, VCH, 1990 ; Giovanni Morello et Gerhard Wolf (éds.), *Il volto di Cristo*, Milan, Electa, 2000 ; Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel : Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, Munich, Fink, 2002 ; Maryan Ainsworth, « À la façon grèce : The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons », in Helen C. Evans (éd.), *Byzantium : Faith and Power (1261-1557)*, New York, Metropolitan Museum, 2004, p. 545-555.

²⁸. Francis Haskell, *L'Historien et les images*, trad. Alain Tachet et Louis Évrard, Gallimard, 1995 ; Margaret Daly Davis (éd.), *Archäologie der Antike 1500-1700*, catalogue d'exposition, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wiesbaden, Harrassowitz, 1994 ; Patricia Fortini Brown, *Venice and Antiquity*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1996 ; Ingrid D. Rowland, *Culture of the High Renaissance : Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 ; Madeleine Viljoen, « Prints and False Antiquities in the Age of Raphael », *Print Quarterly* n° 21, 2004, p. 235-247.

²⁹. André Grabar, *Martyrium : Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 vols., Paris, Collège de France, 1946 ; Richard Krautheimer, *Introduction à une "iconographie de l'architecture médiévale"*, trad. Alix Girod, Gérard Montfort, 1993 [1942] ; Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, Mann, 1951 ; Wolfgang Götz, *Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur*, Berlin, Mann, 1968 ; Paul Crossley, « Medieval Architecture and Meaning : The Limits of Iconography », *Burlington Magazine* n° 130, 1988, p. 116-121 ; Matthias Untermann, *Der Zentralbau im Mittelalter : Form, Funktion, Verbreitung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

³⁰. Salvatore Settis, « Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico » in *idem* (éd.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, Turin, Einaudi, 1986, p. 373-486 ;

esquissent un modèle conceptuel relativement souple qui pourrait potentiellement s'appliquer à tout ce qui a été bâti ou représenté entre les XIV^e et XVI^e siècles. Ce livre n'est pas l'histoire de la Renaissance, mais il n'est pas non plus une histoire parmi d'autres. Il tente d'esquisser l'armature de quantité d'histoires possibles.

Michael Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, Londres, Duckworth, 1989 ; Lucilla de Lachenal, *Spolia : Uso et reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milan, Longanesi, 1995 ; Joachim Poeschke (éd.), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, Munich, Hirmer, 1996 ; *Ideologie e pratiche del riempiego nell'alto medioevo. 16-21 aprile 1998*, 2 vols., Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1999 ; Maria Fabricius Hansen, *The Eloquence of Appropriation : Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2003 ; Lukas Clemens, *Tempore Romanorum constructa : Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters*, Stuttgart, Hiersemann, 2003 ; Dale Kinney, « The Concept of Spolia », in Conrad Rudolph (éd.), *Companion to Medieval Art : Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Malden, Massachusetts, Blackwell, 2006, p. 233-252 ; Michael Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present : Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, Leyde, Brill, 2009.

Chapitre 2

« L'IMAGE DE L'IMAGE DE NOTRE DAME »

C'est dans la comparaison entre médiums que la différence entre modèles de l'origine est la plus flagrante. Le passage d'une technique à l'autre – transposition de la forme et du contenu d'un système de communication à un autre – laisse entrevoir l'œuvre d'art au moment où elle resurgit dans une autre.

Cette gravure sur bois est l'une des plus imposantes de toutes les gravures médiévales¹. Elle a été imprimée à l'encre noire sur trois feuilles de papier, puis colorée à la main. Un seul exemplaire a survécu, conservé au Musée national de Copenhague². La gravure représente Maria im Ährenkleid (Marie à la robe à épis de blé), un type iconographique populaire dans le sud de l'Allemagne, et lié à une image perdue (statue ou tableau, on l'ignore) qui se trouvait dans une chapelle de la cathédrale de Milan, où la Vierge avait accompli certains miracles à la fin du XIV^e siècle.

Découverte il y a une centaine d'années, la feuille était collée au fond d'une armoire de sacristie dans la « cathédrale de Dråby », près du village de Mols, sur la côte est du Jutland. L'armoire, qui date de 1510-1520, se trouve aujourd'hui au Musée national de Copenhague. L'estampe de Copenhague appartient à une série de bois gravés du même sujet qui témoignent d'une certaine familiarité avec la peinture flamande sur panneau du milieu du XV^e siècle³. On ignore où et quand cette gravure fut conçue et réalisée. Un filigrane semble indiquer l'origine française

[fig. 1]

¹. Kurt Rathe, « Ein unbeschriebener Einblattdruck und das Thema der Ährenmadonna », *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* n° 45, 1922, p. 1-33.

². Ulla Haastруп, « Det store bloktryk fra Dråby kirke », *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 1974, p. 59-70. Merci à Søren Kaspersen, qui nous a signalé cet article, et à Gustav Percivall, qui nous a aidés à le consulter.

³. Friedrich Winkler, « Vorbilder primitiver Holzschnitte », *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* n° 12, 1958, p. 37-50.