

SEANCE DU 4 avril 2017.

Restitution de l'intervention de :

Laïla Commin-Allié

Par l'équipe d'auditeurs : Barbara, Joëlle, Michèle, André et Gilles

TITRE : Concombre, mâchicoulis, une main sur Gabrielle,
considérations sur l'étrangeté dans l'art de la Renaissance

Deuxième partie

Maintenant il ne s'agit plus d'un légume qui va nous permettre d'interroger cette notion d'étrangeté, mais il va s'agir d'un geste et il est temps de parler de cette étrange main posée sur Gabrielle et que j'ai annoncé dans le titre. Vous connaissez probablement tous l'œuvre en question, c'est une œuvre qui figure dans de nombreux manuels scolaires, c'est une œuvre anonyme de l'extrême fin du 16^e siècle et qui est généralement connu sous le nom de "*Gabrielle d'Estrée et la duchesse de Villars*".



Cette œuvre est généralement rattachée à ce que l'on appelle "Ecole de Fontainebleau". Cette appellation Ecole de Fontainebleau est récente par rapport à la Renaissance, dans la mesure où elle ne date que du 19^e siècle et on la doit à un artiste graveur qui s'appelait Adam von Bartsch qui est autrichien et qui a écrit en français un répertoire monumental de la gravure en une vingtaine de volumes et c'est dans un de ses volumes que l'on trouve l'appellation "Ecole de Fontainebleau".

Les historiens de l'art ne sont pas d'accord entre eux pour savoir s'il y a eu une ou deux écoles de Fontainebleau. Il y aurait eu une première école de Fontainebleau qui se serait constituée forcément à Fontainebleau, autour de peintres italiens dont Rosso Fiorentino que l'on a vu tout à l'heure, croisant Vasari et puis Le Primatis, venus l'un en 1530, l'autre en 1532, à la demande François 1^{er} pour travailler au château et aux décors de Fontainebleau.

Ces artistes, en tout cas Primatis, ont été rejoints par de nombreux artistes français, dont un certain Dumoustier, et ils auraient fondé un art spécifique que l'on a appelé École de Fontainebleau, art que l'on peut rattacher au maniérisme international qui est un art raffiné, un art savant, qui donne la priorité à l'ornement et qui use d'un répertoire de sujets mythologiques, ce qui était nouveau en France. Ces répertoires mythologiques servent souvent à faire l'apologie des monarques.

Il y aurait une seconde École de Fontainebleau plus tardive, que certains historiens situent sous le règne d'Henri IV. Là, autour d'artistes français (comme Toussaint Dubreuil, Martin Fréminet, Ambroise Dubois, qui lui n'était pas français et venait d'Anvers), qui auraient travaillé à Fontainebleau, (mais aussi dans d'autres maisons royales, comme Saint-Germain-en-Laye, le Louvre ou les Tuileries), vient la notion de seconde Ecole de Fontainebleau. Cette notion a été fondée par un historien de l'art, Louis Dimier, au début du 20ème siècle, dans sa thèse. Elle a été ultérieurement contestée, notamment par Jean Adhémar, dans un ouvrage qui s'intitule " L'art de Fontainebleau", qui est un colloque édité par le CNRS en 1975.

Quoiqu'il en soit, qu'il y ait eu une ou deux "École de Fontainebleau", les historiens de l'art s'accordent à désigner sous le terme d'Ecole de Fontainebleau, toute une série d'œuvres d'auteurs anonymes caractérisées par des thèmes érotiques ou des thèmes précieux et c'est une veine à laquelle cette œuvre peut être rattachée.

Revenons à notre image, que voyons- nous ? Nous voyons deux femmes, torse nu, qui sont au bain. D'un point de vue strictement historique, il est à noter qu'en même temps que ce thème de la femme au bain, apparaît en peinture, le bain lui tend à disparaître de la vie quotidienne. Alors qu'au moyen-âge l'hygiène quotidienne était basée sur des bains fréquents, sur le luxe des étuves, dès le début du 16e siècle, l'hygiène devient une affaire sans eau et l'on croit que c'est le linge qui va remplacer la propreté de la peau.

Dans l'histoire de cette substitution de l'eau par le linge, le linge blanc va jouer un rôle tout à fait particulier, parce que l'on était persuadé que le linge blanc nettoyait le corps en attirant les impuretés et les maladies. Il est évident que si l'on a porté du linge blanc, on a tous remarqué, le soir, qu'il y avait des traces sur le col, les manches, etc... Et à l'époque ils s'étaient dit : " Toute la crasse est sortie", et n'observaient pas cela lorsqu'ils avaient du linge noir; donc en portant des vêtements blancs, en sera propres.

Ce linge blanc, c'étaient notamment des chemises que l'on portait à même le corps, et justement Gabrielle d'Éstrée, dans son inventaire pré-nuptial, avait énormément de chemises blanches. Voyez qu'ici, même la baignoire est recouverte d'un linge blanc, ce qui donne une baignoire hyper-nettoyante!

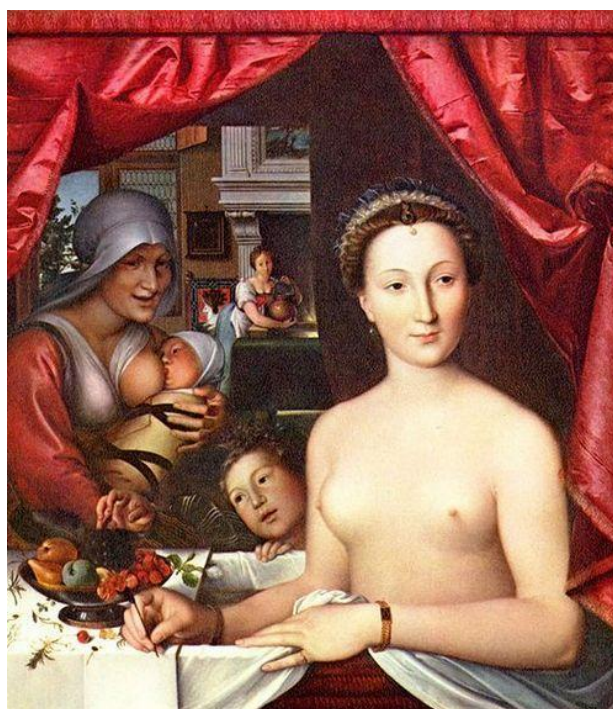
Cette croyance était tellement forte, tellement ancrée qu'un médecin du roi (aussi architecte), membre de la Faculté de médecine de Paris, Louis Savot (dans un ouvrage de la fin du 16e siècle, publié en 1624 qui s'intitule "*Architecture française des bâtiments particuliers*", consacré à la construction des châteaux et des hôtels particuliers que l'on peut trouver en ligne sur le site architectural de l'université de Tours), écrit que: "*il n'est pas nécessaire dans les demeures d'aménager des bains, parce que, avec l'usage du linge blanc que nous avons, qui nous sert aujourd'hui à tenir le corps tout net, plus commodément que ne pouvait le faire les étuves et les bains*".

Donc si le bain n'était plus vraiment perçu comme nécessaire à l'hygiène corporelle, François 1er avait quand même fait construire un appartement des bains à Fontainebleau, et dans cet appartement des bains certains historiens de l'art pensent qu'il aurait été exposées ce que l'on

appelle " les bronzes antiques". Ce sont des statues, des copies romaines de statues grecques, qui se trouvaient à Rome, dont on avait fait des moulages, notamment *Ariane endormie*, et qui avaient été fondues en bronze à Fontainebleau, et exposées dans cet appartement des bains.

D'autres pensent qu'il y a eu aussi de la *Joconde* de Léonard, ou bien encore *La vierge au rocher*, mais cette hypothèse a été validée récemment par les travaux d'une universitaire de Liège. Quoiqu'il en soit, cet appartement des bains était probablement un lieu qui relevait plus du rituel social que de l'hygiène à proprement parler. Cet appartement des bains de Fontainebleau a été détruit en 1697.

Du point de vue de l'histoire de l'art, ce thème pictural, *La femme au bain* a été selon Henri Zerner (dans un ouvrage qui s'intitule *L'art de la Renaissance en France, l'invention du classicisme*), aurait été initié une vingtaine d'années avant la production de cette œuvre, par un peintre, François Clouet par cette œuvre: *La Dame au bain*, qui se trouve aujourd'hui à Washington. Et ce thème pictural se confondrait, toujours selon Zerner, avec celui du portrait nu en buste, des portraits présumés de maîtresses royales.



La Dame au bain

Les portraits présumés de maîtresses royales, c'est cette œuvre de Jean Fouquet, *La vierge de Melun*, qui en aurait été le modèle. Cette vierge de Melun, qui aurait été un portrait un peu dénudé d'une maîtresse royale, on n'est pas certain que ce soit vrai. Mais ce qui est certain en revanche, c'est que dans l'imaginaire du 16e siècle, les gens étaient persuadés qu'il s'agissait du portrait d'Agnès Sorel. Ce portrait présumé d'Agnès Sorel et un peu bizarre car on donne les traits d'une maîtresse royale à une vierge Marie, mais quoi qu'il en soit, dans l'imaginaire du 16e siècle, c'était une maîtresse royale légèrement dénudée.

Et cela aurait donné naissance à la thématique de ces portraits de femmes nues au bain qui sont des maîtresses royales. S'agissant de la dame au bain de Clouet, il y a une grosse différence temporelle, là c'est en 1452 et là, à la fin du 16e siècle. Beaucoup d'hypothèses ont

circulé quant à l'identité de la dame au bain peinte par Clouet: on s'est demandé s'il pouvait s'agir de Diane de Poitiers qui été la maîtresse d'Henri II, mais certains historiens du costume s'insurgent en disant que ça n'est pas possible à cause de son bonnet qui n'aurait pas pu être porté par Diane de Poitiers.

D'autres se sont demandé s'il s'agissait de Marie Touchet, qui été la maîtresse de Charles IX, ou encore une hypothèse un peu plus sage, de Marie Stuart, l'épouse légitime de François II. Pour nous, nous ne retiendrons que le thème de la dame au bain, un thème dont on trouve, fin du 16e siècle de nombreuses variantes proches de la version qui nous occupe ce soir. Je vous en ai réunies quatre avec cella qui nous occupe.

Toutes ces œuvres sont anonymes celle du Louvre et de Florence sont des huiles sur panneau de bois, et celles du bas que l'on date ordinairement du 17e siècle sont des huiles sur toile. Toutes ces œuvres anonymes sont intitulées *Gabrielle d'Estrée et la duchesse de Villars*, parfois *Gabrielle d'Estrée et l'une de ses sœurs*.

Ce qui est intéressant à noter, c'est que , dans toutes ces versions, les femmes se ressemblent, que ce soient celles situées à droite, Gabrielle d'Estrée supposée, ou celle située à gauche des toiles.



Si l'on s'amuse au jeu des différences et des ressemblances, l'on observe que les deux œuvres qui sont les plus tardives, une conservée à Montpellier, l'autre à Fontainebleau, on a quasiment la même représentation sauf que, à Montpellier, les femmes sont vêtues de chemises blanches. Les deux versions sont identiques, à l'exception des vêtements qui couvrent le corps. Ce qui est intéressant à noter sur ces deux œuvres du 17e, c'est que l'on peut voir une nourrice qui allaite un enfant, qui sont en fait les figures inversées de la nourrice et de la servante que l'on trouvait dans l'œuvre de Clouet. Il est certain qu'il y a une probable filiation entre, toutes ces représentations.

S'agissant maintenant des œuvres du Louvre et de Florence, on peut noter quelques différences de détails: les dames de Florence ne portent pas de pendants d'oreille, qui peuvent être envisagés comme des symboles de chasteté, ce qui peut être un peu bizarre s'il s'agit de maîtresses royales, mais cela peut être aussi envisagé comme des symboles de vanité, face à la mort qui nous attend. Et absence de perles aux oreilles des florentines.

On peut aussi noter des différences quant à la tenture: la tenture florentine est beaucoup plus ornée que celle du Louvre, même si les femmes se ressemblent. Il faut noter qu'à Florence, on ne voit pas ce qui se passe dans la pièce, alors que là, on voit que l'on se trouve dans une pièce où se trouve une cheminée et l'existence de ces tentures autour des baignoires est un fait avéré. Ces tentures permettaient de s'isoler et d'avoir une certaine intimité. Ce type de baignoires, du point de vue historique, ont existé.

Sur le tableau de Florence, on ferme le rideau d'un côté et l'on ne voit pas l'arrière de la pièce et la supposée duchesse de Villars est assise sur le bord de la baignoire, on ne sait pas si elle entre au bain, ou si elle en sort, mais ce qui, est intéressant, c'est que les postures de ces trois femmes sont quasi identiques, et qu'elles se ressemblent vraiment.

Autre différence, la supposée duchesse de Villars, sur l'œuvre florentine, ne touche pas sa sœur, en revanche, c'est Gabrielle qui semble lui passer un anneau au doigt. Mais ce qui nous interroge, au-delà de l'identité de ces femmes, de l'histoire de l'hygiène en France au 16e siècle, c'est bien entendu l'étrange geste de la supposée duchesse de Villars qui pince précautionneusement le téton de sa sœur sur l'œuvre du Louvre, geste qui est pour le moins énigmatique.

L'historien de l'art va être tenté de comprendre ce geste, va tenter de lui donner un sens. En 2015, aux *Éditions des Belles Lettres* a été publié un ouvrage que je vous recommande, de Clara Fougonne médiéviste italienne: *Le moyen âge par ses images*. Dans cet ouvrage, l'auteur étudie le sens des gestes peints, en référence à des textes anciens. Elle étudie la codification de ces gestes et à travailler sur le texte *De l'institution oratoire*, de Quintilien, réthoricien, dont je vous ai déjà parlé, écrit au premier siècle de notre ère, qui est un ouvrage de rhétorique.

Et Chastel, dans *Le geste dans l'art*, nous rappelle que ce domaine de la rhétorique qui est pourvu de gestes instrumentaux bien étudiés, qui ont été transmis parfois jusqu'à nos jours, comme celui –ci (le doigt sur les lèvres), geste rhétorique que vous comprenez tous, et bien ces gestes ont nourri aussi les représentations picturales. Dans le livre *Le moyen âge par ses images*, Clara Fougonne évoque en fait le geste de la dispute, du débat argumenté, qui est un geste caractéristique de l'enseignant, du prédicateur, du juriste, et par ce geste le locuteur entend énumérer ses arguments et il en existerait plusieurs variantes.

Je vais vous en montrer : l'index de la main droite appui sur les doigts ouverts de la main gauche, ou alors l'index et le pouce de la main droite se saisissent l'index de la main gauche, comme c'est le cas sur cette fresque de Masolino da Linacale qui est conservée à Rome et vous voyez de sainte Catherine devant les philosophes chez les païens qui est en train de faire ce

geste. D'après ce geste, on voit qu'elle est en train de déployer des arguments, qu'elle est en train de parler.

Et je suis allé vérifier l'ouvrage de Vetilien, au livre 11, chapitre 3, qui est intitulé *Prononciation et action*, j'ai trouvé la mention suivante : " *rapprocher l'index du pouce et en approcher l'extrémité sur le milieu du côté droit de l'ongle du pouce en relâchant les autres doigts est un geste qui convient bien pour approuver, pour narrer, pour distinguer*". C'est vrai que c'est un geste que l'on fait fréquemment et c'est un geste que vous trouvez sur une peinture d'un peintre des Marches, Paolo di Giovanni, et vous voyez ce personnage qui effectue ce geste. Il s'agit de Saint Bernardin qui était un orateur franciscain.

Dans les Marches, vous le savez, il y a eu un tremblement de terre il y a une vingtaine d'années, et le musée dans lequel était cette œuvre s'est effondré et l'image que je vous ai montrée est une image sauvetage de cette œuvre qui n'est pas bonne.

Revenons sur l'œuvre du Louvre; le problème sur cette œuvre, c'est que, entre le pouce et l'index, se glisse un téton. Et l'on n'est plus du tout assuré que le geste de la duchesse de Villars ait le même sens que celui de Saint Bernardin: ce n'est déjà pas la même main, mais on peut se demander à quoi il se réfère.

L'année dernière, dans notre travail sur La mémoire et l'oubli, je vous avais dit que le geste de se pincer le lobe de l'oreille, ou pincer le lobe de l'oreille d'autrui, renvoyait au signe de respect dans la mémoire de quelqu'un, ou bien d'aborder son souvenir, ou bien de garder le témoignage de quelqu'un. Malheureusement, à ce jour, les historiens ne disposent pas de textes analogues quant il s'agit de passer un téton.

Pourtant, et cela aussi peut paraître très étrange, ce geste et sans mystères pour certains historiens de l'art. Par exemple, pour Henri Chastel dans *L'art français, Temps modernes, 1430-1620 l'art moderne*, publié en 1994, page 234, on lit la chose suivante: "*La fameuse blonde présente gravement la bague qu'elle tient dans la main, sa compagne vérifie la promesse d'une naissance, la servante s'affaire au linge au fond de la pièce, une démonstration exceptionnelle de la transparence du discours figuré*". Cela est ce que l'on appelle un langage d'autorité. J'ai beaucoup d'admiration pour Chastel, mais là, franchement,....

Maintenant, Henri Zerner, qui est plus disert. Voici son analyse: selon lui, les deux femmes représentées sont à n'en pas douter, Gabrielle d'Estrée et sa sœur. Et là, accrochez-vous, cela va faire un peu "Gala-Voici": Gabrielle, le 7 juin 1594 a donné un fils à Henri IV, César, futur duc de Vendôme. Le 7 janvier 1595 le roi fait annuler le mariage de Gabrielle, qu'elle avait noué pourtant, à l'instigation du roi, avec un certain Nicolas Damerval, en juin 1592. Il fait annuler le mariage parce qu'il a, dit-on, le projet d'épouser Gabrielle. Il va reporter ce projet de loin en loin jusqu'en 1599. A cette date Gabrielle est enceinte pour la quatrième fois. Zerner raconte qu'Henri IV a fixé la date du mariage et il a même passé au doigt de Gabrielle l'anneau du sacre en public, ce qui est preuve de sa détermination. C'est peut-être cet anneau que Gabrielle tient entre ses doigts, mais de cela, Zerner n'en est pas vraiment certain. En revanche, voilà ce qu'il écrit : "*On ne peut guère douter que le geste de la sœur qui tient le téton ne se réfère à la grossesse de Gabrielle et à la lactation, de même que la servante au fond prépare sûrement la layette pour le nouveau-né*" (*L'art de la Renaissance en France*, p 198).

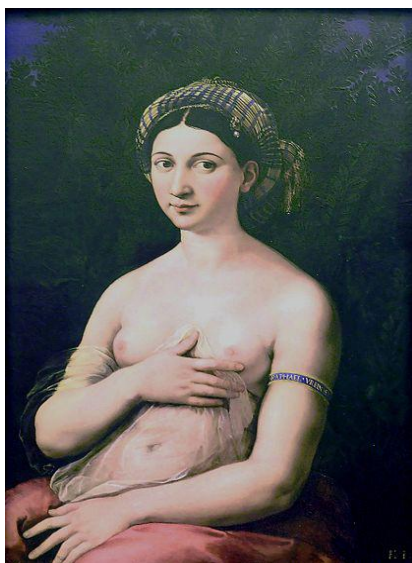
Pour Chastel, comme pour Zerner, ce geste renverrait sans équivoque au thème de la maternité et aucun des deux ne fait allusion au bout de tableau accroché sur le manteau de la cheminée, au dessus de cette sage servante toutes occupée à sa layette, un tableau sur lequel on voit un personnage cuisses écartées, sexe couvert d'un linge. Le détail de ce tableau, ainsi que

l'étrange geste de la duchesse de Villars, ont amené d'autres historiens de l'art à classer cette œuvre dans la veine des œuvres érotiques dont l'époque a pu être friande. J'ai été un peu méchante pour Chastel, parce qu'il dit quand même que cette œuvre est à rattacher au thème qu'il qualifie de voluptueux de la femme au bain.



On a dans cette période des portraits de Louis XIII plus ou moins nus, on a des portraits de maîtresse dans des baignoires, et l'on a aussi des portraits nus érotiques. Le thème du portrait nu érotique aurait été inventé par Léonard de Vinci et il aurait justement été abondamment repris par cette école de Fontainebleau. Les peintres de ce temps-là avaient pour ambition d'enflammer les hommes à l'amour par la puissance de la peinture et l'on retrouve mention, chez Léonard, dans son traité de peinture dans lequel il écrit : "*le peintre contraint les esprits des hommes à trouver amoureux et à aimer une peinture qui ne représente qu'une femme vivante*".

Donc cette volonté, enflammer les hommes à l'amour par la puissance de la peinture, on la retrouverait sous le pinceau de Léonard dans cette œuvre que l'on appelle la *Monna Vanna*, ou bien la *Joconde nue*, une femme qui aurait été une maîtresse de Julien de Médicis, que Léonard aurait peinte vers 1513-1515 et qu'il aurait laissé inachevée, qu'il aurait ramené en France. L'œuvre originale est perdue, il existe des copies, des variantes, et c'est cette œuvre qui serait à l'origine du portrait érotique.



Cette œuvre est à l'origine d'une nouvelle production picturale et aurait instauré celle des portraits féminins nus érotiques. Et l'on trouverait la même inspiration dans le portrait de la Fornarine, boulangère, qui était la maîtresse de Raphaël. Cette jeune femme serait encore un portrait érotique nu. Ce qui est vrai, c'est que depuis le 15^e siècle, certains peintres réussissaient pleinement à donner vie à leurs œuvres. Et l'on rapporte l'anecdote d'un Saint Sébastien qui aurait été peint par Fra Bartoloméo, un florentin.

Ce tableau, qui aurait été installé dans une église, aurait dû être retiré parce que des paroissiennes en confession auraient raconté avoir péché en le regardant à cause de sa beauté et de l'imitation lascive que le peintre lui avait donné grâce à sa puissance créatrice.

Dans un autre ouvrage qui s'intitule *L'histoire du corps de la Renaissance à la Lumière*, à propos de Saint Sébastien de Fra Bartoloméo, l'auteur raconte qu'une fois que l'on eût enlevé de l'église, on l'a mis dans la salle d'un chapitre d'un couvent de moines. Malheureusement, les moines comme les paroissiennes ont succombé, et il a fallu se débarrasser de cette œuvre et on l'a vendu au roi de France.

S'agissant de la nudité des corps, vous pouvez comprendre qu'elle était réprouvée dans les lieux de cultes. Si l'on s'en réfère à *La chair, la grâce et le sublime*, "la nudité était tolérée dans les salles de bains. La présence d'images de corps nus troublants au point d'engager à la lascivité était même acceptée et souhaitée dans les chambres à coucher car son spectacle pouvait être bénéfique pour la conception et la gestation des enfants qui étaient conçus". J'ignore tout à fait si c'était la vocation de cette œuvre, mais pour en revenir à notre thème de l'étrange, ces deux exemples que je vous ai donné, que ce soit le concombre ou ce geste, renvoient me semble-t-il, à plusieurs des ingrédients sémantiques de l'étrange que j'avais mentionné en introduction.

Puisque ces détails sont totalement hors du commun, inhabituels par rapport aux œuvres de leur époque ou de leur genre, cela les rend surprenants. On peut aussi les déclarer singuliers dans le sens de seul, d'unique, d'à part, le concombre étant même on l'a vu, une véritable solidarité entendue comme très distinctive, et constituant même une forme de signature. Quant au geste de la baigneuse, il peut paraître inconvenant pour les esprits moralisateurs, et d'autant plus si l'on se place dans l'hypothèse où ces deux femmes sont sœurs, c'est une scène saphique et incestueuse.

Quoiqu'il en soit, ces détails picturaux peuvent répondre au vocabulaire de l'étrange et ils répondent aussi au vocabulaire qui désigne l'étranger parce qu'ils sont également non familiers en regard des répertoires picturaux de leurs genres, ils relèvent pour une très grande part encore sinon de l'inconnu, en tout cas du mal connu, et j'espère que la liste des hypothèses que je vous ai mentionnée peu en attester.

Ce qui est certain, c'est que l'étrangeté peut dérouter et que pour ne pas se perdre, encore faut-il pouvoir, vouloir désirer et emprunter des chemins de traverse, en quelque sorte faire un pas de côté, en autre mot, s'étranger. Et c'est ce thème de l'étrangement que je vous propose maintenant d'aborder dans la dernière partie de mon exposé.

Deuxième partie :

Mâchicoulis: l'étrangement à l'œuvre: dire et penser l'étrangeté en Histoire de l'art.

Le mâchicoulis est un détail architectural sur une œuvre plus tardive que celles que nous avons vues ce soir: un détail qui interroge, qui pose des questions à un historien de l'art quant à sa pratique et sa discipline, et justement dans le cas où il est confronté à l'étrangeté et qu'il est obligé de la constater.

Il s'agit en l'occurrence d'un détail architectural sur la façade d'un château, le château du Thor. Cet édifice se trouve sur la commune du Thor. Première étrangeté pour certains d'entre vous, cette bâtisse est bien un château. C'est un château d'origine médiévale qui a appartenu aux différents seigneurs du Thor, lesquels seigneurs du Thor, entre 1524 et 1767, étaient tous membres de la même famille et également ducs de Caderousse.



C'est non seulement un château, mais un château de ducs; je vous rappelle que dans la hiérarchie nobiliaire le duc est un titre très élevé: il y a le roi, le prince et juste en dessous le duc. Cet édifice est situé hors des murs du village, il est appuyé sur le rempart ouest de la commune du Thor et il formait jadis une sorte de bastion à la fortification thoroise et il est entouré de fossés naturels formés par les Sorgues.

Les textes anciens nous apprennent qu'en 1696 ce " beau et grand château", c'est de cette façon qu'il était décrit, était encore clos par deux pont-levis et cet édifice était à la fois:

- Un édifice à caractère défensif dans lesquels on trouvait tous les éléments de l'architecture militaire (poterne, pont-levis, fossés),
- Egalement un centre de pouvoir: le château du duc qui avait un droit de justice,
- Une prison qui a été agrandie en 1671: on accédait à certains des cachots à partir d'une salle commune
- Un château à vocation agricole avec grange, ferme, basse-cour, ce qui donne une exploitation agricole,
- Un château résidence et en 1723, ont fait même mention d'un jeu de paume dans ce château
-

J'ai travaillé sur cet édifice quand je préparais une thèse sur les châteaux comtadins à l'époque classique et lorsque j'ai eu affaire à cet édifice, j'ai d'abord travaillé à faire un travail d'inventaire sur le terrain et ensuite j'ai travaillé en archives.

Quoiqu'il en soit, lorsque j'ai vu cet édifice pour la première fois, je n'avais pas travaillé en archives. Je n'avais donc que qu'une connaissance générale sur l'architecture locale ou nationale. Sur l'édifice en question, je n'avais eu droit qu'à des documents de seconde main sur des

ouvrages imprimés.

Que voit l'historien de l'art qui peut lui sembler étrange, face à une telle façade? Comme l'indique le titre, il s'agit des mâchicoulis. Qu'est-ce qu'un mâchicoulis? Il existe un document de référence du CNRS: *Vocabulaire d'architecture: principe d'analyse scientifique* qui fournit un vocabulaire commun à tous les intervenants sur les questions d'architecture.

Mâchicoulis : "*coursière en pierre ayant les mêmes formes, les mêmes emplacements, les mêmes fonctions que le hourd, soit: l'ensemble des parapets en surplomb et de la partie du sol percée d'ouvertures pour le tir fichant*".

Plus simplement, c'est la partie haute, en surplomb, qui fait un décrochement par rapport au droit du mur de l'édifice, dont le sol est percé de trous pour que l'on puisse jeter des projectiles sur ceux qui arrivent pour attaquer. Lorsque cette structure est en pierre, on l'appelle "mâchicoulis", lorsqu'elle est en bois on l'appelle "hourd". C'est donc une structure militaire, défensive, et il y a comme une sorte d'inconvenance entre cette façade qui est excessivement percée par toutes ces fenêtres, et cette structure défensive. Généralement les façades qui portent des mâchicoulis sont aveugles, ou simplement percées de quelques meurtrières. Il y a donc quelque chose qui ne va pas!

L'historien va donc observer et voir qu'il existe une certaine tentative d'ordonnement, c'est-à-dire une mise en œuvre respectueuse de tracés verticaux et horizontaux, avec régularité, mais que l'on est parvenu à un à peu près avec une distribution des fenêtres tout à fait discontinue dans leurs formes ou leurs positions. Il y a donc à ce niveau-là une incongruité.



Partant de cette première observation, on va s'attacher à la forme des fenêtres pour observer s'il y a des frontons, des coquilles etc..., pour pouvoir les dater.

Lorsque c'est aussi simple que ce que l'on a, il y a juste un arc surbaissé, la datation est plus complexe. Ici on peut faire une datation entre la deuxième moitié du 17^e siècle et de la fin du 18^e siècle, ce qui donne une fourchette assez large. On se dit donc il y a une façade qui est percée au 17^e, 18^e siècle, on a une structure qui ressemble à une structure médiévale, et l'ensemble ne cadre pas du tout.

A partir de là, on peut formuler des hypothèses :

- Soit c'est quelque chose qui a été conservé, c'est une structure médiévale, que l'on a agrémentée en faisant des baies, mais le haut ne correspond pas,
- Soit c'est quelque chose qui a été ajouté plus tard, au 19e siècle par exemple, lorsque le romantisme a eu un certain attrait pour l'architecture médiévale et l'on peut admettre que cela a été rajouté dans les années 1830.

•
Ce sont les hypothèses, mais si cela a été fait dans les années 1830, c'est inspiré de l'architecture néo médiévale du romantisme et il s'agirait d'un faux mâchicoulis. Mais si l'on s'approche, il s'agit effectivement d'un faux mâchicoulis parce que sur la partie du sol, il n'y a pas de trous : on ne peut rien jeter sur la tête des futurs assaillants! Il est évident que c'est peut-être mieux, parce qu'il y avait tellement de fenêtres et de portes partout que cela n'aurait servi à rien.

On pourrait en rester là, avec un faux mâchicoulis et affirmer, en s'appuyant à la fois sur l'observation et sur les connaissances de l'histoire de l'architecture, on pourrait utiliser un langage d'autorité (cf Chastel) et dire : "*le château médiéval du Thor a été remanié entre la seconde moitié du 17e siècle et le 18e siècle, de nombreuses baies ont été percées afin de rendre la résidence plus agréable, et, au début du 19e siècle le faux mâchicoulis, dispositif néo médiéval est venu agrémenter l'ensemble*".

C'est le langage d'autorité que l'on peut nuancer ensuite et ajouter dans la phrase des "probablement": *probablement un ajout du 19e siècle*. Donc dans ce cas-là, nous formons des hypothèses. L'énoncé qui est acceptif est totalement pertinent par rapport aux connaissances que l'on doit avoir et par rapport aux observations, mais il est faux.

En ce qui concerne cet édifice j'ai trouvé un certain nombre de "prix faits", qui sont des contrats passés sous seing privé ou devant notaire et qui engageaient un commanditaire et un maître maçon ou autres, pour effectuer un travail. J'ai trouvé des prix faits de 1723 qui ont été donnés par le duc de Caderousse à deux maîtres maçons qui portaient sur d'importantes réparations au nombre desquelles figurait de la réparation des toitures.

Je vais vous lire et commenter une partie du prix fait :

- *Ces maîtres maçons ont été engagés à démolir tous les grands couverts du château et les murailles qui les bordent...* Cela veut dire enlever le toit, et détruire la muraille qui porte la charpente.
- *Jusque à un pent en dessous des arceaux qui règnent ...* Cela veut dire jusqu'à 25 centimètres en dessous des arceaux qui règnent, cela veut dire qui sont au sommet. On se dit qu'il devait déjà y avoir un mâchicoulis ou un faux mâchicoulis avant 1723.
- *Plus de refaire lesquels arceaux en dehors du château...* En dehors, cela va bien dire qu'il s'agit de ces éléments qui surplombent la façade et qui font un déport par rapport à l'aplomb du mur. Il s'agit donc bien de notre faux mâchicoulis.
- *Plus d'y élever par-dessus une muraille..* C'est ce que vous voyez par-dessus, ils laissent de loin en loin des trous pour passer les tuiles.

Ce texte nous apprend qu'en 1723 un duc de Caderousse a fait réparer la toiture de son château, qui avait probablement une structure de mâchicoulis vrai ou faux, on n'en sait rien; mais ce qui est intéressant c'est qu'à cette époque là, il a fait réédifié cette structure.

Pour moi est-ce étrange, pourquoi ce mâchicoulis d'opérette qui ne sert strictement à rien pose le problème de l'étrangeté?

Eh bien parce qu'il est totalement hors des normes architecturales de son temps et que sortir de la norme c'est aussi produire de l'étrange. On tente de comprendre et avec d'autres documents on apprend, par exemple, que le père de ce duc, qui s'appelait Juste François aimait beaucoup affirmer son pouvoir et il avait inféodé en 1684 une terre à un habitant du Thor, "*tu seras seigneur sur ton lopin de terre tout en étant mon vassal,*" et il avait exigé en contrepartie qu'il fasse construire un château. Il a été effectivement construit, mais il n'en reste strictement rien, et ce père de notre duc avait exigé que ce château soit construit avec créneaux, meurtrières, et autres marques de juridiction (du pouvoir), et que soient arborées les armes sur la porte du château avec celles du seigneur duc pour marquer la haute seigneurie de ce lieu.

Il y avait dans cette famille un certain goût de l'affirmation du pouvoir. Est-ce qu'il s'agirait de la même chose ici? Mais étant donné qu'il n'y a aucune preuve, on ne peut l'affirmer par le biais des archives, on peut simplement l'avancer à titre d'hypothèse. Ce qui est certain c'est que dans ce château là, on a affaire à un certain goût du théâtre. Comment peut-on qualifier cet objet? Peut-on le qualifier de féodalisme architectural, de néo féodalisme architectural, est-ce que l'on peut le qualifier d'attardé, ou bien de totalement en avance sur son temps, en avance sur la perspective romantique, en retard dans la perspective du 18e siècle.

En tout cas c'est une difficulté lorsque l'on se place en histoire de l'art qui est logique, qui est orientée vers un progrès, et où les choses qui adviennent font disparaître les choses du passé. Grâce à l'étrangeté, l'historien de l'art est conduit à s'interroger sur le thème de la survivance dans la complexité du temps historique qui entremêle, dans un même instant du passé des temporalités multiples. Et vous voyez bien que l'architecture d'inspiration médiévale ne semble pas avoir pris fin avec la venue de la Renaissance, en tout cas pas au Thor.

Pour comparaison, tandis qu'en 1723, deux ans après la publication des *Lettres persanes*, de Montesquieu, le duc de Caderousse faisait édifier le château, ailleurs un autre duc, le duc de Lorraine, assistait à la construction de la toiture de son château de Lunéville. Vous voyez que nous ne sommes pas du tout dans la même catégorie de duché, ni dans la même catégorie de châteaux. Donc le château du Thor est-t-il un contre modèle de château, ou bien est-ce le château de Lunéville qui est un contre modèle, c'est à définir.



Du point de vue de l'histoire de l'art, cet exemple dit que, grâce à l'étrangeté, l'historien de l'art est mis en demeure de réinterroger, de réviser, de mettre à distance ses savoirs. Et cet exemple me semble lié à la notion d'étrangement. Le mot étrangement n'est plus utilisé dans notre langue. Il était au moyen âge, et encore à l'époque moderne, utilisé comme substantif, son sens étant ce qui résulte de l'action d'aliénation de soi-même, de ce qui est familier. Le mot dérive du verbe étranger qui signifiait séparer, mettre hors de soi quelque chose et la réduire en aspect et condition de chose étrange, chose étrange pouvant être ici comprise également comme chose étrangère.

J'ai intitulé la seconde partie "*Mâchicoulis: l'étrangement à l'œuvre: dire et penser l'étrangeté en Histoire de l'art*". L'étrangement à l'œuvre pour dire combien les artistes qui produisirent de l'étrange prirent de distance par rapport aux normes artistiques de leur temps, et l'étrangement à l'œuvre pour aussi rapporter aussi la pratique de l'historien de l'art pour dire les chemins qu'il doit emprunter pour parcourir la distance qui le sépare des œuvres qui lui paraissent porteuses d'étrangeté.

Et pour construire cette partie, je me suis essentiellement appuyée sur un ouvrage collectif qui s'intitule : *Penser l'étrangeté, l'art de la renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, ouvrage publié par les *Presses Universitaires de Rennes* en 2012 qui fait suite à des journées de réflexion qui se sont tenues en 2009 à l'Institut National de l'Histoire de l'Art (cf bibliographie).

Dans un premier temps, essayons de voir ce qu'il en est de se dire l'étrangeté, et pour cela je vous propose de revenir au texte de Vasari. Vasari a construit un discours normatif de l'art et son temps. Il n'est pas le seul, d'autres théoriciens et historiens du 16e siècle avaient eux aussi travaillé à une définition de l'art et de sa bonne pratique et pour y parvenir certains d'entre eux avaient même usé du vocabulaire de la logique ou de l'éthique, par exemple en 1564, l'auteur de: "*Dialogue sur les erreurs et les abus des peintres*". Cet ouvrage avait été publié peu de temps après la promulgation d'un décret du concile de Trente qui portait sur les images des saints et qui instaurait que ces images n'auraient ni à être peintes ni à être ornées d'une beauté provocante.

Revenant à Vasari qui a établi un discours normatif de l'art à la connaissance, quelle attitude adopte-t-il face à l'étrangeté, de quelle façon vit-il l'étrangeté ?

Dans un premier temps, si l'on examine les peintres et les œuvres qui ont été de son temps et par lui perçus comme étranges, dans certains cas c'est justement un écart à la norme artistique qu'il tentait d'établir qui va fonder pour lui l'étrangeté. Et la mention de cet écart, cette étrangeté, va être assortie, sous sa plume, du vocabulaire de la dépréciation et l'étrangeté de l'œuvre va aussi devenir l'étrangeté de l'homme.

On rapporte que dans les dictionnaires italiens de la Renaissance, les mots: étrange, étrangeté et leurs synonymes comme bizarre, extravagant, fantastique, relèvent tous du vocabulaire du défaut. Et ces mots sont souvent associés à la sauvagerie, à l'inhumanité, ou alors à la colère, à la perversité, à l'irascibilité, et il faudra attendre le début du 17e siècle pour qu'advienne un centre plus positif de cette notion d'étrangeté qui la mettra à ce moment en lien avec la singularité, avec l'originalité, avec l'inexplicable et cet affaiblissement de sens avait été noté par Sylvie Roquemore pour notre propre langue.

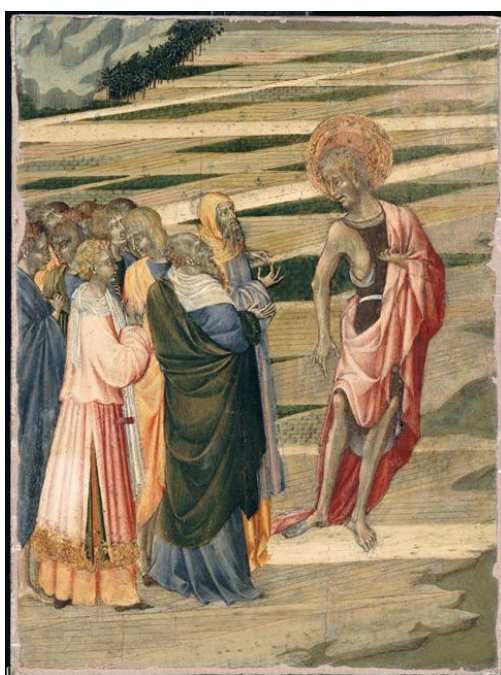
Du brouillard que constitue le lexique vasarien, Francesca Albertini va tirer deux façons d'appréhender l'étrange. Une façon excessivement négative qui va se déployer en trois manières, lorsque Vasari va évoquer par exemple la sauvagerie ou la bestialité d'un artiste, dont il dira qu'il est devenu sauvage à la fin de sa vie. Il associe souvent sauvagerie, étrangeté et vieillesse.

Lorsqu'il parlera des façons de peindre étrangères, par exemple la façon de peintres de Dürer, ou qu'il parlera de sujets qui lui semblent trop compliqués.

Il y aurait aussi chez Vasari une façon plus positive de dire l'étrangeté, lorsqu'il évoquera des détails sur des compositions qui jugera poétiques, et plus rarement lorsqu'il évoquera des artistes singuliers, et ce sera notamment le cas de Léonard de Vinci.

Maintenant tentons d'examiner certains peintres ou certaines œuvres dont nous percevons aujourd'hui l'étrangeté, mais dont nous ignorons totalement si elles étaient perçues ainsi du temps même de leur création. L'attitude de Vasari à leur égard peut-être l'oubli et c'est le cas de Carlo Criven, pas à cause de ses concombres, mais plutôt parce qu'il conservait encore certains traits de l'art gothique. Criven, pour Vasari, était hors des limites théoriques du bon art qu'il était en train d'instaurer, et aussi il était hors des limites géographiques de ce bon art, puisque Vasari a créé un art parfait qui est florentin et Criven est vénitien.

On a là affaire, selon Vasari, à un estrangement qui est proche du sens de forcer à s'éloigner, d'expulsion (sens que l'on retrouve dans les dictionnaires ancien français). Et donc Vasari expulse Carlo Criven de sa narration, et c'est un type d'estrangement qui est très violent puisque c'est l'expulsion de l'étranger par la négation de son existence même. Et parmi les oubliés, ou plutôt les étrangers, figure le peintre siennois Giovanni di Paolo, parce que vous pouvez voir cette œuvre au Petit Palais, La prédication de Saint Jean-Baptiste.



A noter le geste de ce personnage, le geste de la discussion que l'on a vu tout à l'heure. Giovanni di Paolo traverse tout le 15e siècle et pourtant, aujourd'hui, ses biographes ne trouvent aucun texte, aucun commentaire ancien, pour nous dire s'il fut, pendant la Renaissance, considéré comme un peintre étrange. Ce qui est certain, c'est que c'était un peintre qui était apprécié de son temps. Il a travaillé notamment pour le roi de Sicile, ou le Pape Pie II, mais en dépit de cette reconnaissance, Vasari ne le mentionne pas.

Cette absence est même à l'origine de mots très négatifs qui ont été formulés par la critique bien plus tard. On l'a souvent jugé comme un peintre médiocre, comme l'auteur, et je cite "*des pires horreurs de la peinture italienne toute entière*", sous la plume de Louis Gely, un français, en 1926, dans un ouvrage qui s'intitule "*Les primitifs siennois*", ce qui est extrêmement dur. Il faut avoir à l'esprit que pendant très longtemps, les historiens de l'art n'ont pris aucune distance critique vis-à-vis du texte de Vasari.

L'attitude des commentateurs ou des historiens de l'art a commencé à changer avec le surréalisme et l'on s'est mis à ce moment-là à louer les déformations anatomiques des corps peints, par exemple des doigts de pieds très longs. Ces déformations anatomiques que l'on jugeait alors vraiment repoussantes, on s'est mis à les trouver attrayantes, on a loué son anti-naturalisme, par exemple dans le paysage dernière Saint Jean-Baptiste, on est dans une représentation très intellectualisée de la nature. En 1930, un historien de l'art américain a fait de lui le Greco du quattrocento, ce qui est une inversion totale de la façon dont ce peintre a pu être appréhendé. Pour en savoir plus je vous renvoie à *Penser l'étrangeté*, c'est un ouvrage passionnant.

Donc Carlo Criven et Giovanni di Paolo sont deux exemples d'artistes qui ne figurent pas dans les vies et qui en ont été éstrangés et dont la peinture aujourd'hui est pensée en lien avec la notion d'étrangeté, sans que nous sachions si leurs contemporains trouvaient leurs œuvres étranges.

Et voilà le dernier point de mon exposé: Penser l'étrangeté: de la nécessité de l'estrangement?

D'abord penser l'étrangeté, l'introduction de l'ouvrage collectif dont je fais référence, penser l'étrangeté, le constat des auteurs et sans appel. Lorsqu'une œuvre ou bien un artiste de la Renaissance est qualifié d'étrange par les historiens de l'art, et quels que soient des synonymes de dont ils usent, bizarre, singulier, extravagant, cette formulation est faite sans qu'aucun des termes employés ne soit soumis à un quelconque examen critique. Il reconduit généralement dans la plupart des cas un jugement vasarien.

En d'autres termes, dire l'étrangeté serait une formulation impensée, et problématique de la discipline où, de façon moins à même, les historiens de l'art n'ont pas attendu les ordinateurs pour faire du copier/coller, ils ont recopié, sans même savoir à chercher ce qu'ils recopiaient.

Le constat est fait. Est-ce que cette notion d'estrangement peut elle être la solution pour penser l'étrangeté et au-delà même pour penser la discipline? L'estrangement sera ici entendu dans le sens voisin de celui que lui confère Carlo Ginzburg dans son essai: L'estrangement l'histoire d'un procédé littéraire, qui fait partie d'un ouvrage dont Anouk Bartolini nous a parlé il y a quelque 15 jours, et elle nous a présenté une des modalités de l'estrangement, ou de la distanciation telle que l'expose cet historien fondateur de la micro histoire, c'est-à-dire celle qui consiste à tenir le discours de l'étranger, du sauvage, du fou, pour dénoncer sa propre société. Un procédé philosophique et littéraire que l'on retrouve sous les plumes de Montaigne, de Montesquieu, et d'autres encore. C'est un procédé dont Carlo Ginzburg faire remonter l'histoire jusqu'au début des stoïciens.

En histoire, mais aussi en histoire de l'art, pratiquer l'estrangement reviendrait, peut-être, à arracher les objets à l'automatisme de la perception ordinaire du sens commun historique. En d'autres mots, à faire fi de l'episthémée qui renvoie à une façon de penser, de parler, de se représenter le monde. Par exemple, lorsque je cherchais un titre pour mon exposé, j'avais songé à trois mots: concombre, mâchicoulis et pince téton, sans rien de plus, parce que je trouvais que ce titre était étrange en lui-même, parce qu'il était aussi totalement étranger au supposé sérieux de la

discipline que je représente ici. J'étais très contente de mon titre, et comme je teste toujours mes titres, je me suis aperçu, à cette occasion, que nombre de mes testeurs proches étaient excessivement choqués par mon titre. Ils ont vu dans ce titre des choses que je n'avais même pas imaginé, et pour ne pas heurter, je l'ai modifié.

Donc pratiquer l'étrangement ce serait donc arracher les objets à l'automatisme de la perception ordinaire du sens commun historique. Une pratique résumée de la façon suivante : "*s'éloigner donc se rendre ignorant par une sorte d'obnubilation volontaire et momentanée comme condition pour s'émerveiller et faire des découvertes*"; ce serait en quelques mots retrouver le regard de l'enfance.

Pour terminer, je vous propose reprendre nos exemples dans le désordre. Le sens perdu du geste de la main posée sur Gabrielle le rend, à mon avis à ce jour, étranger aux capacités explicatives auxquelles l'historien de l'art aspire. Il demeure, pour le moment, le prétexte aux plus folles rêveries comme aux assertions les plus péremptoires de la part de ceux qui, sans mauvais jeu de mots, veulent à tout prix lui faire rendre gorge. C'est vrai qu'il est parfois malaisé de dire je ne sais pas encore.

Mâchicoulis qui déclare le voyage, la prise de distance continuellement nécessaire; faire de l'histoire, c'est découvrir un pays étranger car le passé est un pays étranger. Pour y pénétrer, comme le dit Ginzburg, "*il faut apprendre à en parler la langue et les mots d'hier n'ont pas forcément le même sens que ceux d'aujourd'hui il en va de même des images*". Carlo Ginzburg rejoint ici, un historien de l'art anglais, pour qui "*une approche réellement historique demande donc souvent que l'on commence par faire l'effort de comprendre à quel point un tableau et l'esprit qui l'a conçu nous sont étrangers*".

Concombre enfin! Mais est-ce vraiment le concombre qui est étrange? Les yeux d'un enfant ne s'arrêteraient-ils pas plutôt sur ce drôle de monsieur qui a des ailes? L'étrange, l'étranger, pour les percevoir d'abord, tenter de les comprendre ensuite, encore conviendrait il ne se mettre à distance de ses préjugés, de pratiquer l'étrangement pour se laisser happer par ce doux étonnement si propice à l'éveil de l'esprit critique.

Je vous remercie.