

SIZE+, à Liège, où ses recherches picturales dans le domaine de la couleur et de la forme trouvent leurs champs d'application. C'est en 1979 qu'il crée son premier atelier lithographique, *La Pierre percée*, où plusieurs éditions originales sont produites avec des artistes belges et européens ainsi que des ouvrages précieux, à tirage limité, associant des poètes et des peintres comme Norge, François Jacqmin, Herman Amann, Jean-Luc Herman, etc. En 1984, l'atelier change de nom et devient *Nouvelle Pigmentation-Carré Noir* dont les activités cesseront au début des années '90. L'œuvre présentée dans ce numéro reprend la forme germinale, ovulaire, instrument majeur d'une réflexion quasi obsessionnelle, développée à

partir de 1985, dans les nombreuses réalisations picturales. Elle dérive notamment des décors pariétaux des kivas (chambres de cérémonie des indiens où se déroulent les rituels liés à la collectivité) du Nouveau Mexique. Ces motifs, en forme de goutte losangée, rassemblés en grappe, impressionneront fortement l'artiste lors de ses séjours outre-atlantiques.

L'ensemble des lithographies de Leonardi se caractérisent par un véritable sens pictural. Leur force d'expression réside dans la réelle maîtrise technique prompte à saisir la richesse des nuances qu'offre par exemple un dessin au fusain.

Cécilia Bezzan

VIII. Comptes rendus

David FREEDBERG, *Le pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Montfort, 1998, 501 p.

Qui ne s'est surpris à attendre que les statues de cire du Musée Tussaud se lèvent, agissent et parlent ? Qui n'a pas accusé un mouvement de recul devant le Christ d'Issenheim de Matthias Grünewald ou devant un écorché de Ligier Richier ? Qui n'a pas ôté de son mur des images jugées indésirables, parce que perçues comme indisposantes, des portraits par exemple, qui réprouveraient et par là-même puniraient certains de nos actes ? Si nous admettons de telles réactions, pourquoi seraient-elles limitées à certaines images ?

L'auteur du *Pouvoir des images*, David Freedberg n'élué pas la question et saute à pieds joints dans la problématique qu'elle soulève. Il entreprend de passer en revue le large spectre des réactions à l'égard des images artistiques ou non, primitives ou plus ou moins élaborées. Telle est la thèse proposée par Freedberg au terme de l'examen de l'important matériel ainsi rassemblé et distillé tout le long des quinze chapitres de l'ouvrage, principalement des témoignages écrits : l'image est réalité ; elle fonctionne comme une réalité autonome dotée de caractères qui lui sont propres, qui lui confèrent son pouvoir et qui garantissent son efficacité. Même si les images de pèlerinage, par exemple, apparaissent souvent frustrées et rudimentaires, elles sont soigneusement différenciées pour témoigner de la spécificité du miracle auquel elles sont associées et qu'elles sont supposées réactiver. Il en va de même pour les images votives, accompagnées d'une inscription qui précise la faveur demandée ou obtenue. C'est précisément parce que l'image est réalité que sa destruction ou sa mutilation parvient ou contribue à apaiser une colère. Freedberg défend cette position en connaissance de cause, lui qui s'est précédemment distingué par ses études sur la crise iconoclaste de 1566 dans les anciens Pays-Bas. L'usage des images d'infamie, représentations du criminel sur lesquelles sont transférées le châtement, condamnation perçue comme particulièrement honteuse, et des effigies atteste aussi de cette réalité. Freedberg ne néglige pas d'aborder également la délicate question de la censure et du refoulement, d'autant plus prégnant que l'image sollicite le spectateur intimement.

L'auteur valorise dans sa démarche le rôle de l'observateur doté d'une sensibilité qui lui est propre et qui plutôt que de l'égarer peut lui permettre d'observer avec plus d'acuité ce qui lui est donné à voir. Freedberg se réfère en l'occurrence à Barthes qui à l'occasion d'une étude sur les réactions face au phénomène de la photographie considérait qu'il lui fallait « mêler deux voix : celle de la banalité (dire ce que tout le monde voit et sait) et celle de la singularité (renflouer cette banalité de tout l'élan d'une émotion qui n'appartenait qu'à moi...) ». La démarche de Freedberg qui n'exclut pas pour autant les moyens traditionnels de la critique avec force référence témoignant d'une érudition singulière et solide peut être critiquée par les uns mais elle nous paraît intéressante et fondatrice : la sensibilité, l'émotion et l'intuition ont leur rôle à jouer dans le processus cognitif et peuvent servir comme outils d'investigation. Cette position de l'analysant repose toutefois sur un présupposé qui balise les limites d'une analyse qui privilégierait cette voie sensible : l'existence de constantes au-delà des circonstances culturelles et des sensibilités individuelles.

Par voie de conséquence, Freedberg centre son analyse sur l'examen des réactions envisagées dans une perspective unifiante, sans aucune artificialité, et ne craint pas de balayer large, dans le temps, dans l'espace et la diversité des images considérées. Il se rapproche ici de Francis Haskell qui considérait que les simples images sont tout aussi porteuses d'enseignement que les images artistiques proprement dites (*L'historien et les images*, Paris, Gallimard, 1995). Freedberg dépasse sans s'y attarder les notions de ressemblance, de conformité à la réalité et d'imitation. L'auteur recommande de dépasser la dichotomie ordre naturel / ordre artificiel pour envisager les images, peintures, sculptures et autres, comme des artefacts avec leur pleine valeur de réalité et non seulement de représentation. Poser l'imitation comme critère de réussite ne tient pas la route. Il paraît en outre plus opportun voire plus sain d'envisager nos réactions face aux images comme pouvant être du même ordre que nos réactions à la réalité.

L'approche de Freedberg est une invitation pour les historiens d'art à questionner et diversifier leur mode d'investigation. Ceux-ci ont parfois tendance à se cantonner à un discours érudit et intellectuel ou à se retrancher derrière l'étude du contexte. Ils ne se risquent guère à considérer l'impact des images. Faute de matériel peut-être, mais certainement à

cause du malaise qu'elles engendrent. S'il s'agit d'une œuvre ancienne, ils invoqueront la distance du temps et l'impossibilité de plonger dans un contexte qui leur échappe en grande partie. Les œuvres de qualité moindre sont habilement et subrepticement évacuées, parce que considérées comme non signifiantes et en marge d'une production à proprement parler artistique et dont l'étude est requise avant tout autre : il sera toujours temps de revenir à l'étude des œuvres dites mineures. C'est peut-être là, comme le dénonce justement Nelson Goodman un vice de procédure : *Les œuvres d'art ne sont pas des chevaux de course et l'objectif premier n'est pas de trouver un gagnant. [...] Ce n'est pas en évaluant la qualité que l'on peut espérer se faire une idée. Juger la qualité des œuvres d'art et du mérite des gens n'est pas le meilleur moyen de les comprendre.* (Nelson Goodman cité par David Freedberg, p. 466).

Isabelle Lecocq

Cornelis Floris (1514-1575), beeldhouwer, architect, ontwerper, Bruxelles, Crédit Communal, 1996, 272 p., 296 ill.

Suscitée par la Fondation Corneille Floris (*Stichting Cornelis Floris*), cette monographie vise à compléter, à la lumière des divers travaux entrepris depuis lors, la substantielle étude que Robert Hedicke consacra à l'artiste anversois au début de ce siècle, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*. Elle rassemble les contributions de quatre auteurs qui envisagent suivant leur compétence respective un des aspects de la production de Corneille Floris de Vriendt, frère cadet du peintre Frans Floris : les dessins (Carl Van de Velde, p. 17-35), les gravures d'après des modèles dessinés (Christine Van Mulders, p. 36-69), l'œuvre sculpté (Antoinette Huysmans, p. 70-113), l'architecture (Jan Van Damme, p. 115-120). C'est dire la fécondité artistique de Floris qui, comme le rappelle Jan Van Damme dans la biographie de l'artiste (p. 9-16), en tête de l'ouvrage, peut être qualifié de dessinateur, d'ornemaniste, de sculpteur, d'architecte et de maître-maçon. Mais il ne faut pas s'y méprendre : Corneille Floris, comme d'ailleurs maints artistes de son temps, Lambert van Noort et Lambert Lombard par exemple, était avant tout un concepteur, un « inventeur » selon les termes de l'époque, et il n'a pas nécessairement œuvré activement à la réalisation de ses projets. Ainsi son rôle effectif dans l'édification de l'hôtel de ville d'Anvers est-il méconnu en dépit de l'existence de documents qui attestent qu'il est bel et bien l'auteur du projet initial, du « pourtrait ». Par ailleurs, la renommée et le talent de Floris lui ont valu d'innombrables commandes de toute l'Europe, commandes qu'il n'aurait été à même de satisfaire s'il n'avait été secondé par un atelier.

Les diverses réalisations de (ou d'après) Floris, depuis le *Bâteau fantastique*, premier dessin connu, daté de 1543, jusqu'au mausolée de Christian III de Danemark (projet daté de 1573), exhibent à des degrés divers un système décoratif personnel dénommé en la circonstance « style floris ». Christine Van Mulders retrace la genèse de ce style, riche et varié, qui a connu grâce à la gravure une diffusion particulièrement large, au-delà des anciens Pays-Bas, en France, en Allemagne et en Scandinavie. Le « style floris » tire ses sources de la grotesque italienne proprement dite telle qu'elle se manifeste chez Enea Vico et Agostino Veneziano. Il se singularise par l'insertion de motifs grotesques plus originaux les uns que les autres (créatures imaginaires empruntées au monde humain, végétal et animal, masques, fleurs stylisées, guirlandes, corbeilles de fruits et de légumes, trophées agrémentés d'outils ou d'instruments de musique, etc.) dans une structure décorative rigide faite de bandes découpées s'enroulant en volute autour de surfaces ou de compartiments. Robert Hedicke (1913) supposait que ce système décoratif combinant grotesques et structures en bande dites à l'occasion « ferronneries » ou « cuirs », spécifiques aux Flandres, avait été en fait initié par Corneille Bos. Au vu des matériaux actuellement disponibles et présentés ici et comme l'a avancé S. Schéle (*Cornelis Bos. A Study of the Netherland Grotesque*, Stockholm, 1965), Floris apparaît bien être le créateur et le promoteur du style qui porte son nom.

Antoinette Huysmans met particulièrement bien en évidence le rôle de Floris dans le renouvellement de l'art funéraire des anciens Pays-Bas. L'un des caractères les plus sensibles de l'art du sculpteur en la matière est son souci d'intégrer ses réalisations au sein de la structure d'ensemble, au détriment des figures où l'on note certaines faiblesses et moins de sensibilité que chez son homologue hennuyer, Jacques Dubroeuq. La conception des tombeaux de Roskilde, de Schleswig et de Königsberg comme de véritables petits édifices à part entière laisse entrevoir les qualités du maître anversois en tant qu'architecte ; la disparition de la plupart des réalisations architecturales d'après ses projets et l'ambiguïté du statut d'architecte limitent malheureusement l'analyse.

Les planches d'illustrations qui couvrent l'ensemble de l'œuvre de Floris (p. 121-239), la retranscription de documents d'archives (treize lettres autographes de Floris avec de précieuses informations sur le fonctionnement de l'atelier) (p. 241-254), le catalogue avec toutes les données techniques souhaitées (p. 255-261), une chronologie comparée des différents travaux de Floris, spécialité par spécialité (p. 262-263), et une bibliographie soigneusement mise à jour (p. 265-269), contribuent à faire de cet ouvrage un instrument de travail et de recherche précieux qu'aucun « seizième » ne pourra se dispenser de consulter.

Isabelle Lecocq