

Cadre(s) gravé(s)

Les affiches de thèse dans le décor éphémère de la soutenance académique

Gwendoline DE MÛELENAERE

Vers la fin du XVI^e siècle apparaît la pratique des thèses illustrées, qui se diffusera parallèlement dans les universités et les collèges jésuites au cours des deux siècles suivants. Ces affiches de grandes dimensions énoncent, imprimées dans un cadre ornemental, les positions que les candidats devaient défendre publiquement en vue d'obtenir leur diplôme. Elles étaient disposées à l'entrée des bâtiments pour annoncer la soutenance, et offertes à des personnalités académiques, religieuses ou politiques. Le jour de l'événement, les placards étaient exposés dans la salle des actes du collège, afin de fournir un support visuel appuyant la dispute orale. Ils constituaient enfin un souvenir que l'assistance emportait et conservait comme objet de collection. À partir des années 1600, les thèses sont dédiées et la décoration gravée sur cuivre, souvent due à des artistes de renom, se déploie alors à la gloire du mécène. Le texte est entouré d'armoiries, de portraits ou d'allégories. Dans ces images complexes s'agencent des systèmes discursifs variés qui y mettent en scène tant les conclusions que la scène narrative principale. À travers l'analyse iconographique de quelques frontispices¹ de thèse conçus dans les Pays-Bas méridionaux, je souhaiterais montrer comment ce dispositif d'encadrement d'un discours scientifique communique un message tant académique que politique, social et religieux, dans le contexte festif de la défense publique. La notion de cadre permet d'approcher la question des relations entre texte et image à l'œuvre dans la mise en page unifiée de ces placards, et d'identifier ainsi les différents degrés de lecture qu'impliquent ces représentations.

LE CADRE DES THÈSES : BORDURE ICONIQUE

ET MULTIPLICATION DES STRUCTURES ENCADRANTES

■ Dans le chapitre de leur *Traité du signe visuel* abordant la sémiotique et la rhétorique du cadre, les membres du groupe μ distinguent les notions de contour (tracé non matériel, perceptuel) et de bordure (« artifice qui désigne comme une unité organique un énoncé d'ordre iconique ou plastique »). Celle-ci est définie

« à la fois comme limite et comme lieu de passage, ou comme instrument de médiation entre l'espace intérieur, occupé par l'énoncé, et l'espace extérieur » du spectateur-lecteur². Elle désigne ainsi une œuvre en tant que telle et la distingue de son contexte en soulignant les règles particulières qui président à son mécanisme de communication³. La bordure peut également constituer un énoncé autonome, lorsqu'elle devient elle-même un signe iconique⁴. C'est le cas des gravures de thèse, encadrements figuratifs qui indiquent un contenu textuel : les conclusions du lauréat, la dédicace et les informations relatives à la soutenance⁵. Ces bordures remplissent une fonction de représentation qui prend peu à peu le pas sur leur rôle indexical. Il s'agit d'un procédé de communication visuelle très riche, puisqu'il s'additionne au message écrit avec lequel il partage l'espace du placard, et permet ainsi l'instauration d'un dialogue entre sujet et cadre.

L'iconisation de la marge, zone en théorie laissée blanche autour d'un texte, apparaît déjà très fréquemment dans la page enluminée du manuscrit médiéval et dans la page de titre imprimée du livre de la Renaissance. La réalité du mot écrit y est rendue par diverses techniques, telle la gravure des signes verbaux dans la pierre ou sur le métal, et la page elle-même peut être représentée comme un objet à part entière prenant place dans la profondeur feinte de l'image. Les éléments figuratifs fournissent alors au texte un cadre mais également un support, par exemple au moyen du trompe-l'œil d'une feuille de papier déroulée, épinglée ou transpercée sur le matériau réel de la page. Ces procédés traduisent le souci d'incorporer l'écrit dans un objet de l'espace tridimensionnel, de lui conférer une présence tangible à l'instar de la matérialité des figures, édifices et décors environnants⁶.

Dans les premières affiches de thèse, datant de la fin du XVI^e siècle, le texte est imprimé dans une zone nettement définie, le plan neutre de la page entouré d'un cadre rectangulaire gravé. Cependant, au début du XVII^e siècle, l'image se développe rapidement et annexe le texte qui devient secondaire dans l'œuvre. Celui-ci est intégré sur des motifs ornementaux, de manière à former un espace de représentation cohérent. On observe alors une multiplication des dispositifs encadrants au sein même de la page illustrée. Cartouches, voiles, atlantes, *putti*, festons et guirlandes, banderoles, draperies feintes, pilastres et structures architectoniques s'y mettent en scène, s'accumulent et s'emboîtent. Ces figures de cadre permettent d'indiquer les différents statuts du texte auquel ils servent également de support. Outre les positions défendues proprement dites, dédicaces, légendes ou *tituli*, citations, *motti*, noms de personnages et identifications de figures allégoriques sont inscrits sur des cartouches, bandeaux, phylactères, tablettes, *cartellini*, ou sur des « objets-alibi » participant à la narration : livres, affiches miniatures, éléments d'architecture⁷. Un renversement des rôles semble s'opérer entre les médiums, puisque l'image est conçue pour être lue et comprise (notamment à travers son langage allégorique complexe qu'il s'agissait de décoder), tandis que le texte est destiné à être vu, remplissant de manière paradoxale une fonction iconique. Durant la soutenance en effet, les inscriptions très denses des affiches exposées, imprimées en petits caractères, se trouvaient probablement

à une trop grande distance pour pouvoir être lues par le public. Ainsi le lisible se mue en visible, et le, ou plutôt les nombreux cadres gravés des placards se trouvent investis d'une fonction indicielle. En isolant tel mot ou telle image, ils établissent des hiérarchies, des priorités dans le déchiffrement de l'œuvre. Ils dirigent le regard du spectateur parmi la profusion d'information, lui indiquant les données importantes à retenir.

Quelques exemples de placards présentant un système décoratif élaboré et un riche vocabulaire ornemental nous permettront d'analyser le fonctionnement interne de ces œuvres très denses, ainsi que la manière dont elles résonnent avec leur contexte de création et d'exposition. Les affiches choisies appartiennent pour la plupart à l'esthétique qui se développe à Anvers dans la première moitié du XVII^e siècle, sous l'impulsion de Pierre-Paul Rubens qui donne une orientation au genre des thèses illustrées. Il faut cependant tenir compte du fait que d'autres typologies, comme les almanachs, les occasionnels, les placards politiques⁸ ou les affiches pamphlétaires, utilisent une même rhétorique visuelle (constituée de réemplois, références, citations) et des stratégies de communication similaires. Ces images sont donc à replacer dans une culture artistique plus large qui associe texte et image.

CARTOUCHES, DRAPERIES, GUIRLANDES, PUTTI

■ À partir des années 1620, la mise en page caractéristique des affiches de thèse résulte de l'association de deux planches gravées sur cuivre et agencées selon un format vertical. Habituellement, le registre supérieur comporte une scène narrative tandis que les thèses sont imprimées ou gravées dans la partie inférieure. Une estampe exécutée par Lucas Vorsterman en 1625 présente cette structure traditionnelle (*fig. 1*). Elle se compose de deux feuilles superposées : le triomphe de Louis XIII et le détail des positions intitulées *Conclusiones theologicae de Deo uno, trino, incarnato*. La thèse de théologie a été défendue au collège de Clermont à Paris par Henri de Bourbon-Verneuil, demi-frère de Louis XIII et évêque de Metz. De nombreuses structures d'encadrement animent le placard. Dans la partie supérieure, un portique enchâsse la silhouette du souverain. Celui-ci, couronné par l'ange de la Renommée, conduit un quadriga écrasant des hérétiques. Huit angelots encerclent les figures féminines de *Pietas* et *Religio*, dressées sur des socles à la manière de statues vivantes, et ils soutiennent des cartouches ornés d'emblèmes liés à la politique du roi contre les rébellions huguenotes (*duellis sublati* : « une fois les guerres éteintes », *religione restituta* : « une fois la religion rétablie », *rebellibus receptis* : « une fois les rebelles regagnés à la cause [catholique] »). Les amours et médaillons viennent se superposer aux encadrements que forment la structure architectonique de l'arc triomphal et les colonnes entourant les personnifications religieuses.

Dans la planche inférieure, les conclusions, imprimées séparément, ont été collées sur un rideau feint qu'indiquent des plis de tissu et des franges. Un feston de fruits traverse le haut de la tenture et isole de cette manière les lignes gravées de la dédicace au monarque. Le texte scientifique se conclut par les

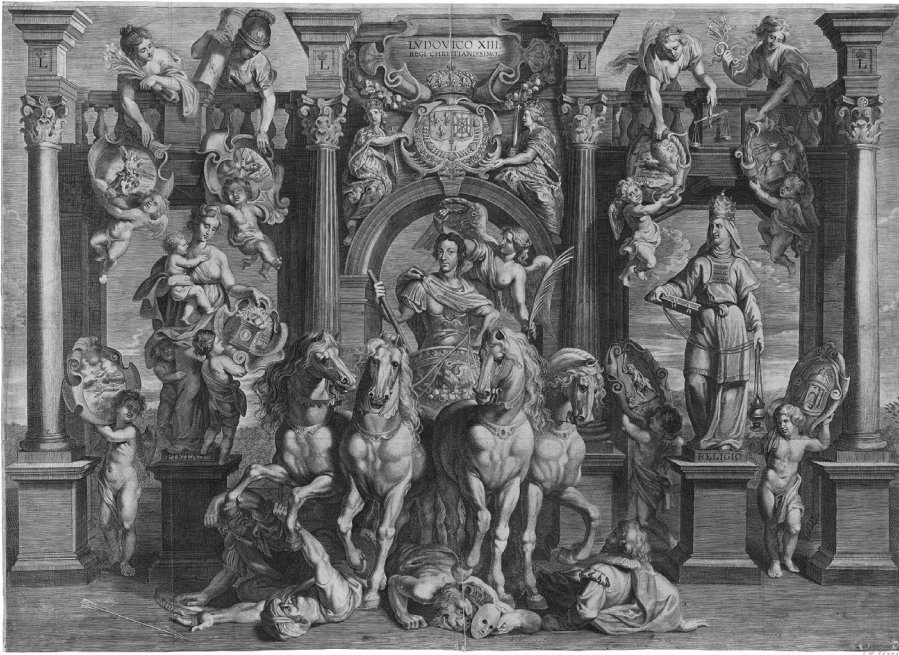


Fig. 1 a et b. Lucas Vorsterman (graveur), *Triomphe de Louis XIII* et *Conclusions theologicae*, thèse de Henri de Bourbon dédiée à Louis XIII, Paris, collège de Clermont, 1625, burin, 52,2 × 72,5 cm et 53,3 × 72,5 cm, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, n° inv. SII 54534 et 25853. Cliché de la Bibliothèque royale.

indications pratiques relatives à la défense : *Has Conclusiones Theologicas Deo duce propugnabit* HENRICVS BORBONIVS *Episcopus Metensis. S.R.I. Princeps, in Collegio Parisiensi Societatis IESV. Die [...] Mensis Ianu. An. 1625*. Les vingt-quatre thèses sont ceintes d'une guirlande de cartouches illustrant des vues et plans de villes⁹. Chacun d'eux est suivi d'un médaillon accueillant le nom d'une vertu (*Temperantia, Fortitudine, Felicitate, Celeritate, Scientia Militari, Auctoritate, Prudentia, Justitia*). Les vertus théologiques sont représentées dans la partie supérieure de la composition, tandis que les quatre autres personnifications mettent en valeur les cartouches et participent au mouvement du feston. Enfin, Neptune et Cybèle entourent un médaillon central exposant une vue de La Rochelle, accompagnée de l'inscription *Salóque Solóque* (« par terre et par mer »). À l'aide d'un procédé de collage, le trident du dieu marin traverse la limite interne de la bordure iconique pour déborder sur l'espace réservé au texte. Le franchissement du cadre est un procédé expressif qui constitue un écart par rapport aux conditions *a priori* de représentation¹⁰, et il permet ainsi d'attirer l'attention sur les conclusions écrites. D'une manière générale, la multitude d'ornements, d'éléments architecturaux et de supports épigraphiques figurés dans les affiches de thèse jouent un rôle compositionnel (d'encadrement, de limite, de franchissement, d'emboîtement) destiné à mettre en scène les différents signes iconiques et verbaux. Texte et image, qui renvoient l'un à l'autre par leur correspondance sémantique, se voient à la fois séparés et imbriqués¹¹. Cependant, même si la gravure s'étend progressivement sur la surface du placard, elle demeure subordonnée au sujet principal de l'œuvre, les positions inscrites sur un fond neutre.

Le langage historique, allégorique, mythologique, rhétorique, littéraire et emblématique utilisé dans de telles œuvres implique un effort de déchiffrement de la part de lecteurs érudits. Pourtant, la transmission du message et l'action de propagande s'opèrent essentiellement avant les décodages¹². Le souverain victorieux est en effet immédiatement identifiable au moyen de son portrait équestre, des armoiries des royaumes de France et de Navarre, et de son nom écrit en lettres capitales sur un cartouche au sommet de l'arc triomphal. De plus, le style élogieux de la dédicace, soulignée visuellement par la guirlande végétale, confirme la glorification de Louis XIII représentée dans la gravure. L'adresse dédicatoire, qui occupe généralement une position centrale dans les placards académiques, cristallise leur enjeu sociopolitique : elle assure la reconnaissance du statut de mécène dont bénéficie le dédicataire et justifie le choix du sujet iconographique.

Un placard réalisé deux ans plus tard arbore la même disposition propre au genre des thèses. Intitulées *Conclusiones theologicae de fide et poenitentia*, les positions de théologie sont dédiées au pape Urbain VIII (*fig. 2*)¹³. Les deux planches ont été exécutées par Schelte a Bolswert d'après Abraham van Diepenbeeck en 1627¹⁴. Le haut de la thèse révèle une allégorie des quatre régions du monde offrant leur tribut au pape trônant sous un dais. La partie inférieure recourt au dispositif d'une tapisserie feinte dont les extrémités supérieures sont accrochées par deux amours. La tenture accueille la représentation d'un paysage en pers-

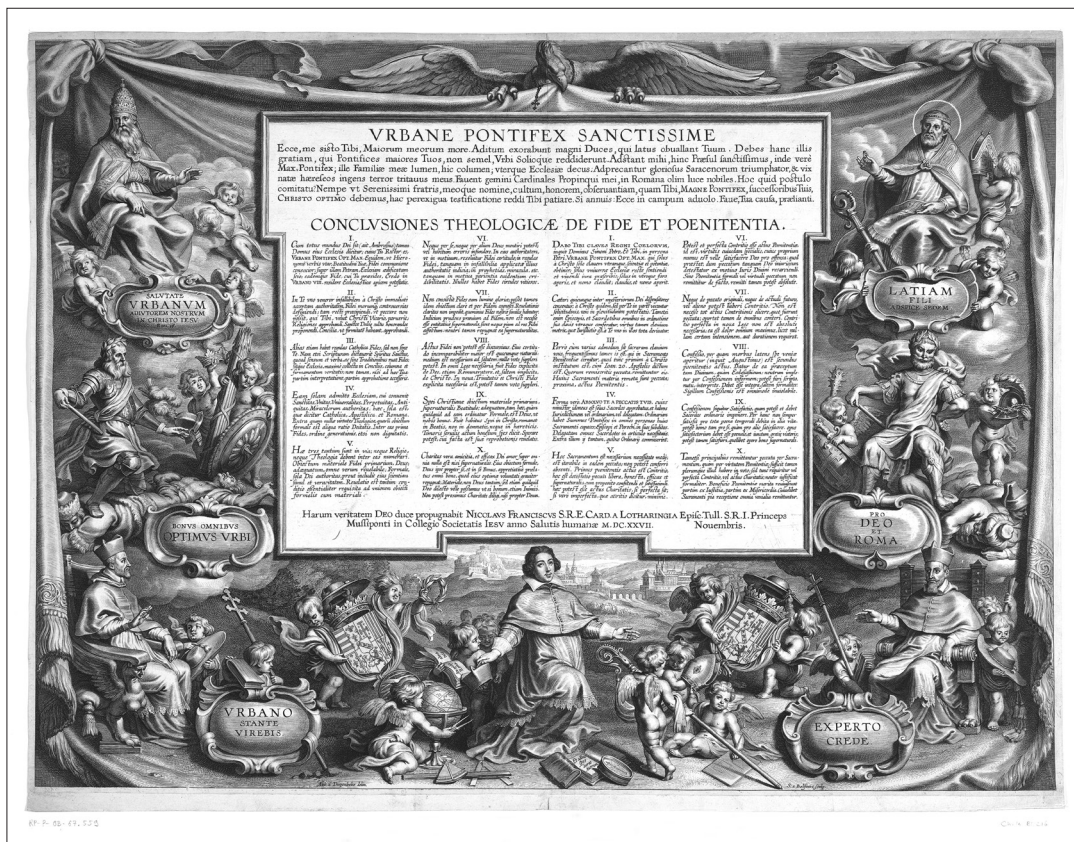


Fig. 2.
Schelte a Bolswert
d'après Abraham
van Diepenbeeck,
*Conclusiones
theologicae de
fide et poenitentia*,
thèse de Nicolas
François de
Lorraine dédiée
à Urbain VIII
(partie inférieure),
collège jésuite de
Pont-à-Mousson,
1627, burin,
52 × 71,5 cm,
Amsterdam,
Rijksmuseum,
inv. n° RP-P-
OB-67.559.
Cliché du
Rijksmuseum.

pective et de prélats et empereurs installés sur des nuées. Devant eux prennent place des cartouches¹⁵ dont l'ombre portée semble insister sur le caractère plan de la scène figurée, et donc nier la troisième dimension qui semblait suggérée au départ. Le centre de ce rideau simulé est recouvert par un encadrement supplémentaire, géométrique cette fois, qui sépare les images d'une surface plane accueillant le texte gravé. Le fond neutre de l'espace scriptural vient lui aussi recouvrir l'étendue du rideau, comme l'indique son ombre en bas et à gauche du cadre. La gravure est donc constituée par une superposition de systèmes de représentation, ce qui induit une confusion des plans et une ambiguïté du statut des éléments figurés, dont on ne sait s'ils sont fond ou forme.

Une autre gravure de thèse offerte à Urbain VIII, due à Rubens et van Diepenbeeck (1636), utilise le même procédé pour mettre en scène le concours de *Neptune et Minerve* dans sa planche supérieure (fig. 3)¹⁶. La draperie feinte sert cette fois de fond à la scène narrative principale de l'affiche, tandis que la dédicace et les vingt-huit thèses sont inscrites sur une surface qui s'insère dans un ensemble architectonique. La tapisserie y est suspendue par quatre *putti*, et devant elle, deux génies soutiennent les armes de la famille Barberini. Rubens a ainsi combiné deux niveaux de réalité dans cette illustration de thèse, le premier étant l'édifice orné de la draperie, des *putti* et des génies portant le



Fig. 3. Paul Pontius d'après Pierre Paul Rubens et Abraham van Diepenbeeck, *Concours entre Neptune et Minerve et Positiones philosophicae*, thèse de Charles de la Vieuville dédiée à Urbain VIII, Douai, collège jésuite d'Anchin, 1636, burin, 48,2 × 59,4 cm et 43,3 × 59,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. n° RP-P-OB-103.425. Cliché du Rijksmuseum.

blason, et le second niveau comprenant le récit mythologique représenté dans la tapisserie. Le peintre anversois s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide (6, 70-102) pour le sujet de l'affiche, mais aussi pour sa mise en page. En effet, le thème de la contestation qui opposa les deux dieux pour la dénomination d'Athènes est précisément celui que brode Minerve lorsqu'elle est défiée par Arachné au sujet de leur talent de tissage. Le recours à ce motif est donc justifié ici par la référence implicite à Ovide¹⁷. Le procédé de la fausse tapisserie, ou du *velarium*, était déjà fréquent dans l'art du XVI^e siècle, mis en œuvre en particulier dans les fresques maniéristes italiennes (par exemple le cycle de *Psyché* de la Villa Farnesina à Rome et la *Vision de Constantin* de Giulio Romano au palais du Vatican). Rubens lui-même l'avait déjà repris un certain nombre de fois, notamment pour les *modelli* de la série du *Triomphe de l'Eucharistie* (1625-1626)¹⁸. L'effet illusionniste résultant de l'imitation de tapisserie permet de délimiter un champ scriptural ou pictural propre à l'intérieur de l'affiche, et d'introduire ainsi un second niveau de narration dans la représentation. Celle-ci joue donc sur le mélange de différents registres de réalité¹⁹, les espaces s'articulant au moyen de cadres ornementaux ou de motifs fictifs.

Outre le procédé de la tapisserie simulée, les *putti* sont présents en abondance dans les thèses. Adaptables à tout contexte, ils permettent principalement d'animer un objet, une image, et confèrent un aspect dynamique aux compositions de thèse grâce à leurs poses variées et leurs jeux de regard. Ces figures « discontinues et singulières » instaurent par leur rythme un territoire, une dimension, notamment l'espace d'une famille lorsqu'elles portent des armoiries²⁰. Charles Dempsey, dans son analyse de l'iconographie du *putto* à la Renaissance, distingue ce rôle de *reggistemma* – porteur d'emblème (en particulier des boucliers, blasons, tablettes ou parchemins), de celui de *reggifestone* – porteur de guirlande²¹. Ce motif ornemental omniprésent dans la culture visuelle de la première modernité, à l'instar des cartouches auxquels il est étroitement associé²², revêt le statut de *parergon*, mais peut également devenir porteur de sens et constituer un système ornemental autonome²³. Dans les thèses illustrées, les figures enfantines remplissent une fonction tant décorative que déictique : elles supportent les médaillons contenant les conclusions ou les armes du dédicataire, désignent le titre du doigt, ou mettent en évidence des attributs qui réfèrent à la matière défendue. Les *putti* forment un second cadre autour des emblèmes, armoiries, cartouches, voiles et entablements qu'ils soutiennent, exhibent et relient. Leur abondance dans ces œuvres académiques manifeste par ailleurs une surenchère symbolique de l'apprentissage des étudiants. La défense de thèse est en effet une étape importante dans leur vie, un rite de passage de la jeunesse vers l'âge adulte et la maturité. Florine Vital-Durand adapte aux frontispices allégoriques d'ouvrages scientifiques ce concept étudié par Arnold Van Gennep²⁴, qui se déroule généralement en trois phases : séparation, marge et agrégation²⁵. On pourrait aisément faire de même avec les défenses de thèse matérialisées dans les affiches gravées : après une étape préliminaire de perte du statut d'enfant, non-initié aux sciences, et une situation de transition lors de son acquisition

de la connaissance, l'étudiant se voit accepté dans la communauté des savants, avec de nouvelles compétences. La familiarisation du néophyte aux disciplines enseignées, à laquelle ce parcours initiatique aboutit, est rendue publique lors de la défense qui marque l'acceptation du lauréat parmi l'élite intellectuelle et sociale. Les nombreux *putti* « expérimentateurs²⁶ » maniant des instruments de mesure, livres, globes terrestres et autres télescopes (*fig. 2 et 5 ; cahier couleur, ill. 3*) rappellent la démarche de découverte du jeune impétrant et affirment son accomplissement intellectuel. Même si ces images ne constituent pas encore à proprement parler des illustrations scientifiques, les amours évoquent néanmoins le caractère érudit de l'œuvre qu'ils encadrent et ornent. Par leur pullulement et leur diversité, ils accentuent enfin le caractère éphémère et festif des gravures de thèse exposées dans le contexte d'une dispute publique (dont il sera question dans la dernière partie de cet article). À partir du Quattrocento, les *putti*, liés aux décorations de fête que sont les cartouches et festons (*festa*), jouent un rôle de célébration et de commémoration manifestes et rendent compte de la dimension mobile et transitoire des objets qu'ils mettent en valeur. Ils évoquent la cérémonie qui a rehaussé l'événement réel de la soutenance, mais également son espace de fête²⁷, recréé dans l'affiche bidimensionnelle de papier ou de soie.

Au cours du XVII^e siècle, un renversement s'opère dans le rapport instauré entre mot et image dans la page figurée. Le cadre ornemental rectangulaire évolue vers une représentation envahissant toute la surface disponible. Les conclusions ne se déploient plus dans un champ neutre bien distinct de l'image, elle-même caractérisée par une profondeur feinte, mais sont désormais confinées à l'espace délimité par des éléments graphiques qui leur servent de support et de cadre, et auxquels ils doivent s'adapter²⁸. Les positions du candidat ne forment désormais plus la partie principale du frontispice mais sont pleinement intégrées dans la composition en prenant place sur des motifs décoratifs tels que des boucliers, affiches miniatures, entablements, médaillons, bandeaux. Cette interpénétration totale des systèmes iconiques et verbaux s'observe dans une gravure réalisée par Richard Collin d'après Érasme Quellin (*fig. 4*). Dans ce type de composition, ce n'est plus l'image paratextuelle qui se développe autour de l'énoncé, sa raison d'être originelle²⁹, mais c'est désormais le texte qui s'insère dans la représentation. La bordure iconique, par un procédé d'hyperbole, acquiert bien plus d'importance et devient l'œuvre principale de l'affiche³⁰. Le *parergon* devient *ergon*³¹, cadre et œuvre fusionnent en un seul plan de représentation, entraînant une saturation d'information. Cette hypertrophie du cadre est caractéristique de l'art baroque : en remplissant trop bien son rôle de faire-valoir, le matériel iconographique risque d'éclipser la dissertation académique qu'il a pour mission d'encadrer³². L'affiche célèbre la création de la Confrérie de la Milice Angélique, également appelée Guilde du Cordon de saint Thomas d'Aquin. L'association établie par le dominicain anversoïse Franciscus Deurweerders fut officiellement placée sous la protection de l'Université de Louvain le 7 mars 1649³³. La gravure est adressée « aux très sages et remarquables Messieurs, le doyen et les professeurs de la sainte faculté de théologie ; et à l'académie de Louvain, très célèbre dans



Fig. 4. Richard Collin d'après Érasme Quellin, *Établissement de la confrérie Militia Angelica Thomae Aquinatis par Franciscus Deurweerders à l'Université de Louvain*, 1649, burin, 42,8 x 29 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, n° inv. RP-P-OB-81.600. Cliché du Rijksmuseum.

le monde entier ». Intitulée *Leges Militiae Angelicae*, elle détaille la liste des dix lois du nouvel ordre dirigé par Ambrosius Nightegael. Dans la partie supérieure, saint Thomas d'Aquin reçoit une ceinture de chasteté de deux anges, tandis que dans le registre inférieur, des membres de la congrégation distribuent des cordes nouées à des religieux et des citoyens. Rien n'indique que la planche ait été réalisée dans le cadre d'une défense de thèse, qui aurait été organisée à l'occasion de l'établissement de la confrérie³⁴. Mais elle joue néanmoins le même rôle de publicité d'un événement et présente une mise en page très similaire aux thèses illustrées. La primauté est laissée à l'image, qui intègre le texte sur des éléments de l'iconographie (pilastres, panneaux, voile, entablement) de manière à former un espace cohérent.

Dans un troisième temps s'opère un retour vers plus de sobriété, et la mise en page se caractérise par une séparation claire du texte et de l'image. Ceux-ci entretiennent dès lors un simple rapport de contiguïté dans les affiches de thèse, dont la conception connaît une standardisation progressive. Un placard de Cornelis Galle et Jacques du Quesnoy se compose de la superposition d'une vignette figurative et du texte de philosophie, encadré par un simple liseré typographique (*fig. 5*). Il a été réalisé pour la dispute de Jean Jacques Moretus en 1667³⁵. L'image allégorique entretient encore un lien avec la dédicace, rendant hommage au Christ, « le maître d'une nouvelle philosophie depuis la croix³⁶ », et elle célèbre le parcours de l'étudiant vers la connaissance, notamment par l'entremise des *putti* expérimentateurs. Autour d'un médaillon accueillant une représentation de la Trinité, des banderoles identifient les personnifications par leurs inscriptions latines : *Philosophum ducit ratio* ; *firmit auctorita[s]* ; *experientia retegat veritatem* (« C'est la raison qui mène le philosophe ; l'autorité [de la tradition³⁷] l'assure ; l'expérience révèle la Vérité »). L'image est explicitée par le texte du phylactère, qui ne laisse pas de doute quant à l'interprétation des figures et de la scène : le cheminement de l'apprenti philosophe dans la recherche de la vérité.

Un dernier exemple d'image-cadre mérite d'être signalé pour l'originalité de sa technique de réalisation. Il s'agit d'une thèse de philosophie défendue à Louvain par Johannes de Vos en 1697 (*cahier couleur, ill.3*). Les positions ont été imprimées sur soie et ont ensuite été marouflées au centre d'une toile. L'artiste brugeois Lodewijk de Deyster³⁸ a peint à l'huile la toile entourant la page imprimée, donnant naissance à un véritable tableau destiné à être conservé comme souvenir de l'événement. Entrée dans les collections du Louvre en 1994, l'œuvre est remarquable par ses dimensions (165 cm de haut sur 107 de large), son chromatisme et son association de deux techniques différentes au moyen d'un collage. Les thèses sont en réalité triplement ceintes : d'abord par un cadre en bois, ensuite par la bordure iconique illustrant la glorification de l'Eucharistie³⁹, et enfin par un encadrement doré peint en trompe-l'œil. Ce dernier est traversé par la main d'un ange, toujours selon un procédé de collage, pour déborder sur l'espace écrit de manière à conduire le regard vers la dédicace. Le geste fonctionne comme *exhortatio*⁴⁰, il introduit le spectateur dans la zone de texte dont les allégories des Arts Libéraux marquent la frontière, afin de suggérer le mouvement



Fig. 5. Cornelis Galle d'après Jacob du Tonnoy, *Philosophia rationalis*, thèse de Jean Jacques Moretus, Douai, collège de l'abbaye de Marchiennes, 1667, burin, 79 × 55 cm, Anvers, musée Plantin-Moretus, Cabinet des Estampes – Patrimoine mondial de l'UNESCO. Cliché du musée Plantin-Moretus.

et d'attirer l'attention. Selon le principe du débordement déjà signalé pour la thèse de Vorsterman (*fig. 1*), le signe iconique transgresse la bordure pour faire irruption sur le champ scriptural. La figure de cadre, ou figure d'ostentation, agit autant comme personnage que comme narrateur, et participe ainsi à l'acte d'énonciation⁴¹. Le franchissement des limites de la toile peinte par Deyster, qui prend la forme du cadre rectangulaire traditionnel, confère à l'ensemble un dynamisme cinétique⁴². Les anges et *putti* encerclent et soutiennent le cadre des conclusions, comme si celui-ci avait une existence physique réelle. Dans le registre inférieur, un *putto* s'applique à le porter à lui seul sur ses épaules, ce qui semble être une tâche démesurée pour sa taille. Par son geste, il renforce la fonction indexicale de la bordure iconique, souligne la matérialité de l'affiche de soie, et l'inscrit dans la tridimensionnalité de la peinture.

D'après Werner Wolf, les cadres sont des guides cognitifs d'interprétation, ils aident le lecteur à comprendre et à traiter l'information véhiculée par l'objet encadré. Ils permettent la « construction d'un ensemble signifiant et fournissent des clés pour la connaissance et la transmission de concepts abstraits⁴³ ». Ces éléments sont donc influents dans le processus de réception de l'œuvre. En effet, les gravures, en plus de fournir un cadre graphique aux thèses écrites, permettent d'offrir au spectateur un cadre de lecture précisant le contexte sociopolitique, intellectuel et institutionnel qui entoure la défense académique. L'accent, nous l'avons vu à travers les différents exemples, est mis sur les principaux acteurs de l'échange (le dedicataire mais aussi l'étudiant) ou sur l'environnement académique ou religieux de la dispute (éloge des ordres enseignants, insistance sur la recherche de la vérité en philosophie, célébration de dogmes catholiques). La soutenance publique était une excellente opportunité d'autopromotion pour les candidats, souvent de jeunes nobles qui devaient faire preuve d'érudition et d'éloquence devant une assemblée prestigieuse⁴⁴. Les jésuites en particulier encourageaient leurs étudiants à adresser leurs thèses à des personnages influents, conscients qu'une dédicace élégante avait le potentiel non seulement de satisfaire les attentes de carrière du défendant, mais aussi de mettre en avant la réputation d'enseignement du collège et de la Compagnie de Jésus⁴⁵.

L'AFFICHE DE THÈSE DANS LE DÉCOR DE LA SALLE DE SOUTENANCE

■ La défense de thèse universitaire ou jésuite se déroulait selon un rituel qui varia peu au cours du XVII^e siècle et selon les pays. Il s'agissait d'un événement de grande importance dans le système académique, et les institutions d'enseignement supérieur développaient une grande pompe pour la circonstance⁴⁶. Les placards exposés dans la salle de soutenance⁴⁷ présentaient des images très mouvementées, dynamiques et saturées d'information. Cependant, ils ne fonctionnaient pas de manière autonome mais appartenaient à un appareil décoratif plus vaste, dont il est malheureusement difficile de retracer l'étendue compte tenu de la faible quantité de matériaux conservés. Des poèmes latins, imprimés en livret et distribués au public étaient récités lors de la défense, de la musique originale était jouée, le siège du dedicataire était surmonté d'un dais, et des

tapisseries étaient accrochées dans la salle magnifiquement éclairée pour l'occasion⁴⁸. Lors de soutenances exceptionnelles, le décor se développait jusqu'à faire appel à des architectures éphémères, devises latines et emblèmes peints, allant de pair avec le sujet du placard⁴⁹. Ce programme multimédia visait à glorifier le dedicataire ou l'institution académique, et contribuait à faire vivre une réelle expérience aux membres de l'assistance. Le faste apporté par l'ornementation et le cérémonial mis en place transformait l'exercice académique en véritable spectacle destiné à marquer les esprits, et sera déployé lors des promotions jusqu'au milieu du XVIII^e siècle.

La forme éditoriale de l'affiche, remplissant habituellement les deux fonctions d'information et de célébration⁵⁰, est par nature éphémère. Cependant, à la différence des placards politiques affichés ou colportés en rue, les gravures de thèse pouvaient acquérir le statut de tableau, de par leur iconographie complexe et leur qualité d'exécution. Elles étaient dans ce cas placées dans un cadre de bois pour être exposées dans la salle de soutenance, et non plus épinglées à même le mur (ce qui était le cas des exemplaires affichés à l'entrée des collèges en vue d'annoncer l'événement). De cette manière, elles enrichissaient la pièce de leur présence et devenaient une part de l'apparat⁵¹. Lorsque la dédicace s'adressait à un haut personnage ou à un membre d'une famille royale, le placard était, en son absence, disposé sous un dais au-dessus du fauteuil réservé au mécène, face au public⁵². Celui-ci est re-présenté, c'est-à-dire *rendu présent* par la valeur transitive de l'image⁵³, et il y est célébré au moyen de ses armoiries, « dédicaces muettes⁵⁴ », de personnifications de vertus et d'emblèmes se rapportant à sa famille. Enfin, d'autres copies gardées par les membres de l'assistance ont pu recevoir un cadre en bois au moment d'être exposées comme objets de collection dans des intérieurs de particuliers. Le musée Plantin-Moretus conserve de nombreux exemplaires de thèses défendues par des membres de la famille, et certaines affiches, datant du XVIII^e siècle, sont toujours accrochées aux murs de la demeure anversoise⁵⁵. Quant au tableau de Lodewijk de Deyster, nous ne disposons pas d'information sur son contexte d'exposition, mais il était très certainement destiné à orner l'intérieur de l'impétrant. Ces documents étaient donc exposés en trois temps et lieux différents (annonce, défense publique et *ricordo* de l'événement), même s'ils étaient initialement conçus comme éléments du décor de la salle de soutenance.

En conclusion, les encadrements gravés des thèses ont pour rôle d'effectuer une transition entre les propositions écrites défendues, d'ordre scientifique, et la réalité sociale et politique de la soutenance. Celle-ci, à travers la tradition du patronage universitaire, était davantage vouée à honorer le protecteur de l'impétrant et à susciter l'admiration de l'assistance, au moyen du décor de la pièce, de chants et poèmes élogieux et de l'iconographie des placards, qu'orientée vers le contenu savant de la dissertation. Les frontispices de thèse, dont le texte et l'image sont agencés selon une simple juxtaposition ou au contraire complètement imbriqués l'un dans l'autre, se caractérisent par la richesse de leur

vocabulaire figuratif ainsi que par la complexité des dispositifs d'encadrement des motifs décoratifs. La profusion d'information contribue à la spectacularisation de l'affiche en vue d'impressionner le public, à l'instar de la défense elle-même. *Putti* porteurs ou expérimentateurs, cartouches et guirlandes, tapisseries feintes et structures architectoniques sont autant d'ornements destinés à mettre en exergue le texte, et particulièrement la dédicace adressée à une personnalité. Cette composante essentielle des publications de thèse prend de plus en plus d'ampleur à l'époque baroque et entretient un rapport d'interdépendance avec la gravure. Leur intention est d'exalter les qualités intellectuelles et la conduite morale exemplaire du dédicataire, et par association, de célébrer les mérites du candidat qui se place sous sa protection⁵⁶. Les bordures iconiques sont donc conçues comme un panégyrique visuel complémentaire à la forme verbale de l'adresse dédicatoire, mettant la représentation du savoir au service du pouvoir.

Notes

1. Le terme « frontispice », emprunté à la terminologie de l'architecture et appliqué aux pages inaugurales de livres, peut également être employé pour référer aux placards de thèse, même si ceux-ci sont des planches autonomes.
2. GROUPE μ (F. EDELINE, J.-M. KLINKENBERG et P. MINGUET), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992, p. 377-398, en particulier p. 391-392.
3. W. WOLF et W. BERNHART (dir.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Studies in Intermediality », 2006, p. 19-26.
4. GROUPE μ , *op. cit.*, p. 390-391.
5. Le lieu, la date et l'heure de la soutenance, ainsi que les noms du défendant, de son professeur et de leur institution.
6. M. SCHAPIRO, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel*, trad. par P. Alferi, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 2000, p. 129-130.
7. E. HÉNIN, *Ceci est un bœuf : la querelle des inscriptions dans la peinture*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 10-12.
8. Christian Jouhaud étudie la fonction des images dans les placards politiques français du XVII^e siècle, et leur relation au texte à des fins de persuasion. C. JOUHAUD, « Lisibilité et persuasion. Les placards politiques », in R. CHARTIER (dir.), *Les usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 1987, p. 309-342.

9. Les vues et plans de villes ne sont pas gravés par Vorsterman. C. SCHUCKMAN et D. DE HOOP SCHEFFER (dir.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, vol. XLIII, *Lucas Vorsterman I*, Amsterdam, Sound & Vision Interactive Inc., 1993, p. 108-110.
10. M. SCHAPIRO, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », in *ID., Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 13-14.
11. C. JOUHAUD, « Lisibilité et persuasion », art. cité, p. 318.
12. *Ibid.*, p. 323.
13. Le défendant, Nicolas François de Lorraine (1609-1670), devint évêque de Toul en 1624 et fut créé cardinal par Urbain VIII en 1626. La thèse défendue en l'honneur du pape l'année suivante est donc une manière de le remercier de cette nomination.
14. A. DIELS, « *Uit de schaduw van Rubens* : prentkunst naar Antwerpse historieschilders », catalogue d'exposition, Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, 27 novembre 2009-15 février 2010, Bruxelles, KBR, 2009, p. 58-60. Les deux esquisses préparatoires de cette thèse sont conservées au Département des arts graphiques du musée du Louvre (inv. 19892 recto et inv. 19899 recto).
15. Les différentes inscriptions dans les cartouches soulignent le statut de siège de la chrétienté dont bénéficie Rome.
16. Le dessin préparatoire est conservé au musée Plantin-Moretus à Anvers (inv. PK. OT.00348 A.16.7).
17. R. JUDSON et C. VAN DE VELDE, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, t. XXI, *Book Illustrations and Title-pages*, Londres/Philadelphie, Harvey Miller-Heyden, 1978, p. 357.
18. Voir à ce sujet l'article de Kristen Adams dans le présent volume.
19. J. KLIEMANN et M. ROHLMANN, *Fresques italiennes du XVI^e siècle : de Michel-Ange aux Carrache, 1510-1600*, trad. par A. Virey-Wallon, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « Fresques », 2004, p. 7 s. v.
20. B. PRÉVOST, « Des putti et de leurs guirlandes. Points, nœuds, monde », in R. DEKONINCK, C. HEERING et M. LEFFTZ (éd.), *Questions d'ornements. XV^e-XVIII^e siècles*, Turnhout, Brepols, coll. « Théorie de l'art : 1400-1800 », 2013, p. 145-153.
21. Les putti porteurs de guirlande ou d'écu sont introduits dans l'art ornemental romain et font leur réapparition à la Renaissance avec Donatello (C. DEMPSEY, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill [N.C.], University of North Carolina Press, coll. « Bettie Allison Rand Lectures in Art History », 2001, p. 8, 28-32).
22. C. HEERING, *Les sens de l'ornemental au premier âge moderne : une étude du cartouche au regard de l'œuvre de Daniel Seghers*, thèse de doctorat, université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2014, p. 9, 197-200.
23. C. MICHEL, « Le "putto" entre motif ornemental et figure », in R. DEKONINCK, C. HEERING et M. LEFFTZ (dir.), *op. cit.*, p. 198.
24. A. VAN GENNEP, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1981.
25. F. VITAL-DURAND, *Art et langage. Les frontispices allégoriques de la science à l'Âge classique*, révision d'un mémoire de maîtrise, université Pierre Mendès France Grenoble 2, Paris, L'Harmattan, coll. « Mémoires d'excellence », 2011, p. 177-181.
26. Voir « Les putti expérimentateurs des thèses », in J. DHOMBRES et P. RADELET DE GRAVE, *Une mécanique donnée à voir : les thèses illustrées défendues à Louvain en juillet 1624 par Grégoire de Saint-Vincent*, Turnhout, Brepols, coll. « De diversis artibus, 82 », 2008, p. 202-210. Les auteurs retracent l'évolution de cette figure dans les textes de science au XVII^e siècle.
27. C. DEMPSEY, *op. cit.*, p. 28 ; C. HEERING, *Les sens de l'ornemental*, *op. cit.*, p. 200, 315.
28. Cette évolution formelle du cadre menant peu à peu à son autonomie s'observe également dans les frontispices de livres, qu'étudie A. Lemmens dans sa contribution au présent volume.
29. G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 16.

30. GROUPE μ , *op. cit.*, p. 390.
31. Victor Stoichita analyse l'évolution similaire de la nature morte qui, de *marginalia* picturale, devient *ergon* au XVII^e siècle, et il s'attarde sur la notion de *parergon* en peinture (V. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, 2^e éd. revue et corrigée, Genève, Droz, 1999, p. 44-52).
32. T. LENAIN et R. STEINMETZ, *Cadre, seuil, limite. La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2010, p. 12.
33. E. H. J. REUSENS, « Deurweerders (François) », *Biographie nationale*, t. 5, Bruxelles, éd. Bruylant-Christophe, 1876, col. 827-829.
34. Elle est cependant mentionnée comme telle dans la monographie de Jean-Pierre De Bruyn consacrée à Érasme Quellin (J.-P. DE BRUYN, *Erasmus II Quellinus [1607-1678]. De schilderijen met catalogue raisonné*, Lingën, Luca Verlag Freren, coll. « Vlaamse schilders uit de tijd van de grote meesters, vol. 4 », 1988, p. 181-182).
35. Fils de Balthasar II Moretus, il est né en 1647 et mort en 1715.
36. Dans le texte de la dédicace, il est notamment question du « rachat (*restauratio*) du genre humain par le Christ et des mystères secrets de sa logique qu'il propose à tous depuis la croix » (le Christ n'est pas directement mentionné mais est confondu avec la Divine Sagesse, qu'il incarne). Je remercie Grégory Ems pour sa traduction et ses commentaires du texte latin.
37. La femme plus âgée est identifiable par les livres d'Aristote, Platon et Porphyre de Tyr que porte un angelot.
38. L'œuvre a été attribuée à Deyster avant sa donation au musée du Louvre en 1994 (*Nouvelles acquisitions du département des peintures 1991-1995*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, Paris, éd. de la RMN, 1996, p. 82-85).
39. La dédicace invoque le mystère du Pain et du Vin de l'Eucharistie : *Unigenito Dei filio Deo pariter et homini, sub specibus Panis et Vini miseros viatores Proprio Corpore*.
40. V. STOICHITA, *op. cit.*, p. 27.
41. L. MARIN, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 24, 1988, p. 68.
42. GROUPE μ , *op. cit.*, p. 386.
43. W. WOLF et W. BERNHART (éd.), *op. cit.*, p. 4-5, 18.
44. V. MEYER, « Le décor de la salle lors des soutenances de thèses sous l'Ancien Régime », in M. T. CARACCILO et S. LE MEN (éd.), *L'illustration. Essais d'iconographie*, actes du séminaire CNRS (GDR 712), 1993-1994, Paris, Klincksieck, coll. « Histoire de l'art et iconographie, 3 », 1999, p. 193.
45. L. RICE, « Matthaeus Greuter and the Conclusion Industry in Seventeenth-century Rome », in E. LEUSCHNER (éd.), *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, französische und niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630. Actes des journées d'étude internationales de la Bibliotheca Hertziana*, Rome, novembre 2008, Munich, Hirmer, coll. « Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 32 », 2012, p. 222.
46. Voir à ce sujet notre contribution « *Omnia singularem disputationi conciliabant celebritatem*. Les défenses de thèses dans les Pays-Bas espagnols », in R. DEKONINCK, M. DELBEKE, A. DELFOSSE, C. HEERING et K. VERMEIR (éd.), *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, Bruxelles/Rome, Institut Historique Belge de Rome, 2019, p. 319-336.
47. À Louvain, les défenses avaient lieu dans le *Vicus Artium*, l'école publique de la faculté.
48. L. RICE, « Jesuit Thesis Prints and the Festive Academic Defence at the Collegio Romano », in J. O'MALLEY (éd.), *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, Toronto, University of Toronto press, 1999, p. 148-169.
49. V. MEYER, « Le décor de la salle », art. cité, p. 193-211.
50. Voir C. JOUHAUD, « Imprimer l'événement. La Rochelle à Paris », in R. CHARTIER (dir.), *Les usages de l'imprimé, op. cit.*, p. 381-438.

51. C. MICHEL, « Le “putto” entre motif ornemental et figure », art. cité, p. 197.
52. V. MEYER, « Les thèses, leur soutenance et leurs illustrations dans les universités françaises sous l'Ancien Régime », in C. JOLLY et B. NEVEU, *Éléments pour une histoire de la thèse*, Paris, Klincksieck, coll. « Mélanges de la bibliothèque de la Sorbonne, 12 », 1993, p. 79.
53. « Représenter c'est faire revenir l'absent comme s'il était présent, intensifier la présence, instituer le sujet de la représentation » (L. MARIN, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, p. 71-86).
54. M. PRÉAUD, « Les dédicataires d'estampes, amateurs d'art et collectionneurs », in R. MOUSNIER et J. MESNARD (éd.), *L'âge d'or du mécénat (1598-1661)*, actes du colloque international « Le mécénat en Europe, et particulièrement en France avant Colbert », mars 1983, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 376.
55. A. DE METS, « Reliques de l'ancienne Université de Louvain au Musée Plantin-Moretus à Anvers. Les thèses à image », in *Recueil des Mémoires couronnés et autres mémoires de l'Académie royale de Médecine de Belgique*, t. XXII, partie 7, Bruxelles, L'Avenir, 1925, p. 22-40.
56. A. PEZZO, *Le tesi a stampa a Siena nei secoli XVI e XVII: catalogo degli opuscoli della Biblioteca comunale degli Intronati*, Milan, Silvana éd., coll. « Biblioteca di Redos, 1 », 2011, p. 21-24.



Ill. 3. Lodewijk de Deyster, *Philosophia*, thèse de Jean François de Vos, université de Louvain, 1695, affiche imprimée sur soie et marouflée sur une toile peinte à l'huile, 165 × 107 cm, Paris, musée du Louvre, inv. n° RF 1994-8. © Cliché de la RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/René-Gabriel Ojéda.