

Revue de pensée
des arts plastiques

La Part de l'Œil

numéro 33 • 34

2019 • 2020

Dossier

Exposition / Espace / Cadre



publié avec le concours de la Fédération Wallonie-Bruxelles
du Service public francophone bruxellois (COCOF)
de la Fondation Universitaire de Belgique
et du Fonds national de la Recherche scientifique
Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles



Revue annuelle de pensée
des arts plastiques

La Part de l'Œil

numéro 33 • 34

2019 • 2020

Dossier

Exposition / Espace / Cadre

La revue *La Part de l'Œil* a été créée en 1985 par Luc Richir et n'a eu de cesse, depuis sa création, d'ouvrir ses colonnes aux chercheurs avec lesquels elle partage une commune passion pour les œuvres, leurs logiques d'élaboration et le désir d'aborder ce qu'elles ont de plus irréductible.

Comité de rédaction :

Luc Bachelot	Maud Hagelstein
Corinne Bonnetain	Anaël Lejeune
Dirk Dehouck	Lucien Massaert
Éliane Escoubas	Chakè Matossian
Murielle Gagnebin	Aram Mekhitarian
Bruno Goosse	Olivier Salazar-Ferrer

Comité de lecture :

Philippe Armstrong	Thierry Lenain
Yve-Alain Bois	Danielle Lories
Adriano Duarte Rodrigues	Pierre Rodrigo
Filippo Fimiani	Maria Stavrinaki
Michel Guérin	Rudy Steinmetz
Kathia Hanza	Tristan Trémeau
Jean-Claude Lebensztejn	

Diffusion et distribution : "Pollen Diffusion", 93260 Les Lilas, France
Contact : libraire@pollen-diffusion.com

La Part de l'Œil
Rue du Midi 144 – 1000 Bruxelles
E-mail : info@lapartdeloeil.be
Site : <http://www.lapartdeloeil.be>

T.V.A. n° BE 0441-637-337

Couverture : Peter Briggs, *Shelf Life*, vue de l'exposition collective *L'Actuel*, Paris, Galerie Episodique, 2017. © Peter Briggs.

Mise en page : Anne Quévy

ISBN 978-2-930174-52-5
© La Part de l'Œil, 2020

Dossier : Exposition / Espace / Cadre

Dirk Dehouck	Liminaire	7
Penser l'exposition		
Jérôme Glicenstein	Ce que l'exposition fait aux œuvres d'art	15
Julie Bawin	L'exposition personnelle comme instrument d'auto-analyse et d'autopromotion	
	Du pavillon de Courbet (1855) à la rétrospective de Picasso (1932)	25
Mira Sanders	[Voyage en Occident : 2018-2019] : [Détail d'un mur]	41
Antony Hudek	<i>Les Immatériaux</i> , sans queue ni tête	57
Maud Hagelstein	Parler avec l'air	
	Espace muséal et cohabitation interspécifique (accidentée)	77
Peter Briggs	Les problématiques inhérentes aux formes de spatialisation de la pensée et des œuvres	87
Phénoménologie de l'espace et de la peinture		
Carlos Lobo	Du maniérisme épistémologique au maniérisme esthétique	
	Quelques propositions et quelques exemples pour une exploration phénoménologique de l'espace de jeu artistique	115
Christophe David	Les fameuses années quatre-vingt-dix	
	Remarques sur quelques contributions d'Éliane Escoubas, Jean-Luc Marion et Jean-Louis Chrétien à la phénoménologie de la peinture	135
Deligny, l'art et l'espace		
Marlon Miguel	Cartes, objets, installations : le problème de l'art dans la pensée et dans la pratique de Fernand Deligny	149
Alexandra de Séguin	Légendes de l'image	171
Catherine Perret	Un grain de <i>vérité</i>	183
Antoine Janvier	Rouvrir la guerre ?	
	Deligny et Althusser	193
Les gestes du cadre		
Anna Caterina Dalmasso et Natacha Pfeiffer	Introduction : Le cadre comme geste	210
Thierry Lenain	Les trente-six fonctions du cadre en peinture	215
Caroline Heering	Une peinture de <i>parerga</i> . Le cadre comme ornement et l'ornement du cadre dans l'œuvre du jésuite anversois Daniel Seghers	227
Jacinto Lageira	Du cadre symbolique	251
Anna Caterina Dalmasso	Cadre et <i>templum</i> . Une archéologie des limites de l'image	257
Frédéric Pouillaude	Cadre et non-fiction, ou le cadrage comme action	277
Natacha Pfeiffer	Poser son échelle contre un nuage	
	De la spécificité du cadre cinématographique à partir des films de Franck Borzage	289
Marie Rebecchi	Au-delà du cadre	
	Eisenstein et les carrés dynamiques	299
Gian Maria Tore	Cadre, image et connaissance	
	Sur les formes du film et les gestes de son analyse	309
Benjamin Léon	De la spécificité du médium à celle du lieu comme spécificité : l'écran performatif du cadre dans le cinéma élargi	325



Fig. 1. Daniel Seghers (signé) et Thomas Willeboirts Bosschaert, *Sculpture de la Vierge à l'Enfant dans un cartouche avec guirlande*, 1645. Huile sur toile, 151 x 122,7 cm. La Haye, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis. Inv. 256.

Une peinture de *parerga*. Le cadre comme ornement et l'ornement du cadre dans l'œuvre du jésuite anversois Daniel Seghers

Caroline Heering

– “Ouvrir” une fenêtre, “couvrir” un support

Il n'est sans doute pas anodin que, dans le creuset de sa naissance – le milieu viennois de la fin du XIX^e siècle –, l'histoire de l'art se soit attachée aux premiers gestes, ou plutôt au geste premier, de toutes créations artistiques : celui du trait, du tracé, du tracement, ce geste motivé par une visée ou une intention ornementale consistant à s'approprier un support et l'embellir. Qu'il s'agisse d'une peinture sur les parois d'une grotte ou d'une fresque dans un palais italien, de l'empreinte de motifs géométriques sur une céramique ou encore d'un tatouage, d'une broderie ou de motifs griffonnés sur une feuille blanche avec un degré plus ou moins élevé de conscience, toutes ces formes d'expression partagent en effet, à leur niveau le plus élémentaire, et indépendamment de leur degré de réalisme, une visée d'ordonnancement de l'espace, une volonté de structurer le chaos, de former le monde et de donner une forme à la matière pour l'apprivoiser ou l'appréhender, en l'embellissant, pour la différencier et ainsi l'instituer¹. Relevant d'une pratique qualifiée aujourd'hui d'ornementale², cette visée ordonnante dans la prise de possession d'un espace a été reconnue comme la première forme d'expression artistique de l'humanité, l'indice d'une pulsion, d'une « volonté explicite de faire de l'art » ou *Kunstwollen* pour reprendre les termes de l'historien d'art viennois Alois Riegl³. Si ce dernier reconnaissait “au commencement de toute création artistique”, le produit d'un “acte” dirigé par un “processus psychique”⁴, cet acte de prise de possession instinctive ou pulsionnelle s'est aussi vu attribuer une visée amoureuse. Dans une étude fondatrice, Baldine Saint-Girons propose en effet d'envisager cet acte ornemental comme un geste d'amour ou « une visée amoureuse qui

1. C'est bien aussi le sens du terme grec *kosmos*, désignant à la fois le monde, ou l'ordre du monde, et le domaine de l'ornement ou de la cosmétique. Voir Bertrand Prévost, « Cosmique cosmétique. Pour une généalogie de la parure », *Images Re-vues. Inactualité de l'ornement* [en ligne], 10 (2012).

2. Pour un bilan historiographique sur cette conception de l'ornemental, voir les ouvrages suivants : *Histoires d'ornements*, Patrice Ceccarini (e.a. éd.), Paris/Rome, Klincksieck, 2000 ; *Paysage et ornement*, Didier Laroque et Baldine Saint Girons (dir.) Lagrasse, Verdier, coll. « Art et Architecture », 2005 ; *Perspective. La revue de l'INHA*, n°1 : *Ornement/Ornemental*, 2010/2011 ; *Questions d'ornements. XV^e-XVIII^e siècles*, Ralph Dekoninck, Caroline Heering, Michel Lefftz (éd.), Turnhout, Brepols, 2013.

3. Alois Riegl, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, préface de Hubert Damisch, trad. de l'all. par Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, Paris, Hazan, 2002.

4. *Ibid.*, p. 28.

pousse à répondre à l'appel de la paroi, de la toile, du bloc de marbre ou d'un support encore plus simple ». Sa finalité ne viserait ni à la production de l'utile ni à celle du vrai, nous dit-elle, « mais témoigne d'une intelligence de ce qui peut et doit venir au jour⁵ » : ce geste ornemental doit être compris comme un acte de dévouement à l'ornable, de reconnaissance et d'accomplissement de ses potentialités latentes.

Si l'on peut donc admettre que toutes les productions créatrices sont motivées par une intention ornementale, ce n'est pas comme cela que l'ont entendu les artistes à partir de la Renaissance. C'est en effet à ce moment bien particulier, où l'art tentait de trouver une légitimité intellectuelle à sa pratique, que cette dimension ornementale se trouve exclue de l'activité artistique telle qu'elle est alors théorisée. D'après une formule consacrée d'Alberti, la peinture se définit à ce moment comme une fenêtre ouverte à travers laquelle on peut regarder l'histoire : « D'abord, je trace sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits [...] qui joue le rôle d'une fenêtre ouverte sur l'histoire⁶. » Geste rituel s'il en est, geste inaugural, le tracement du cadre, qui grâce à la perspective ouvre le tableau vers le monde de la narration, serait la condition même de l'activité picturale moderne⁷. Cet acte d'« instauration du tableau » a valeur d'ouverture, puisque c'est une dénégarion du support qui assure la transparence de la représentation et l'ouverture vers l'*historia*⁸.

À cet acte d'ouverture du tableau répond donc l'acte de couvrement proprement ornemental, dans toute l'opacité de sa matière. Car l'ornement se définit bien à l'époque comme ce qui s'ajoute à quelque chose pour le parer, l'embellir, l'honorer ; et il n'est certainement pas anodin qu'il trouve dans le vêtement son paradigme, comme en témoigne la définition de Furetière : « Ce qui pare quelque chose, ce qui la rend plus belle, plus agréable. Les personnes modestes portent des habits tout unis et sans *ornements*, sans dentelles, boutons, broderies⁹ [...] » La sphère d'efficacité de l'ornement est la beauté : c'est ce qui rend plus beau *quelque chose*, ce quelque chose (orné) étant une réalité spatiale comme le corps, l'espace, le mur, etc. Son mode opératoire, c'est le complément, le supplément, ou encore le couvrement, entendu comme ce qui revêt ou garnit une chose, mais encore comme ce qui cache ou voile, conserve, protège ou ferme¹⁰.

Ouvrir une fenêtre ou faire un tableau, *couvrir* un espace ou le garnir en disposant des traces *dessus*, tels seraient les deux gestes fondateurs de l'art pictural et de l'ornemental, ou la dialectique, sans doute trop rapidement posée ici, au sein de laquelle pourraient se jouer bien des enjeux de la représentation au cours de la première modernité. Ces deux démarches se définissent par un même caractère référentiel – une *relation* à quelque chose qu'elles (dé)couvrent – mais cette relation se déploie sur des modalités et des registres différents. Alors que l'image (du tableau) désigne une relation avec une chose absente à laquelle elle renvoie et qu'elle découvre (le référent), l'orne-

5. Baldine Saint Girons, « Pour une théorie de l'« ornançe ». Les leçons de l'art mural », dans *Paysage et ornement*, Didier Laroque et Baldine Saint Girons (dir.), Lagrasse, Verdier, coll. « Art et Architecture », 2005, p. 69. Sur l'ornement comme acte d'amour, voir aussi : Gilbert Keith Chesterton, *Orthodoxie*, trad. de l'anglais par Anne Joba, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1984, pp. 101-102.

6. Leon Battista Alberti, *De pictura* [1435], traduit du latin et présenté par Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2010, livre 1, chap. 19, p. 30.

7. Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 2004, pp. 51-80.

8. Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1999.

9. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, s.v. *Ornement*.

10. *Ibid.*, s.v. *Couvrir*.

ment (qui peut d'ailleurs faire image) se définit par une relation avec un objet sensible et présent qu'il recouvre ou investit à des degrés divers (le support orné)¹¹. Si cette double dimension était inhérente à toutes les images médiévales – puisque les images médiévales sont toujours attachées à un objet-support dont elles constituent le décor et dont elles accompagnent l'usage¹² –, à partir de la Renaissance et avec l'apparition du tableau moderne (mobile, autonome et perspectif), ce double caractère inhérent à toute image tend à se disloquer, sans pour autant l'annihiler complètement. Dans cette opération fondamentale à la constitution d'une "œuvre d'art", le cadre joue un rôle déterminant, tout comme la question du support qui se trouve alors entièrement reformulée¹³. Ce n'est en effet que par le rétrécissement ou la démarcation, expulsant le dehors de son champ propre, que l'œuvre d'art a pu se constituer comme telle¹⁴. Avec le tableau "moderne", ce qui constituait la première limite de l'image, à savoir la surface de l'objet ou le support, rendue inopérante par la perspective qui en assure désormais la transparence, se voit substituée par une autre, située autour de l'image : le cadre. Tout se passe comme si la dimension objectale de l'image se voyait désormais refoulée en ses bords, et récupérée par l'ornement – le cadre assumant dès lors l'indispensable fonction de transformer l'œuvre peinte en tableau. C'est en effet en tant qu'"ornement nécessaire du tableau"¹⁵ qu'il importe de comprendre la fonction du cadre dans la théorie classique de la peinture, comme l'a montré Louis Marin à travers le fameux passage de la lettre que Poussin adresse en 1639 à son ami et client, Chantelou, au sujet de son tableau de *La Manne* : « Je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner (le tableau) d'un peu de corniche, car il en a besoin¹⁶ [...] » Tout se passerait en somme comme si l'or du fond de l'espace sacré des figures de jadis – ce fond abstrait qui exprimait le caractère précieux et sacré de l'image – s'était rétracté sur le cadre du tableau moderne ; un mouvement de déportation qui apparaît bien comme paradigmatique du basculement qui s'opère alors : en passant du fond doré au cadre doré, on passerait en quelque sorte de l'image comme objet de dévotion à l'Art (ou au tableau). Dans ce basculement, c'est aussi le caractère divin de ces anciennes images qui se voit en quelque sorte déporté sur le cadre : ce dernier devient l'indice du génie créateur, du nouvel artiste-démiurge qui prend conscience de lui-même à l'aube de la Renaissance.

Dans les décors modernes, le cadre devient l'objet d'un investissement tout particulier. Se chargeant d'implications esthétiques, sémantiques et syntaxiques¹⁷, il devient le lieu d'une réflexion méta-picturale, pour reprendre les termes de Victor Stoichita dans son étude fondatrice, sur le statut et les frontières de la représentation¹⁸. C'est cette dynamique du cadre, et plus encore quand il est absorbé par la représentation (cadre représenté, feint), que cette étude souhaite interroger, tout comme mettre en relief la rencontre, pour le moins paradoxale, entre le monde de l'ornemental et celui du tableau de chevalet. Pour ce faire, il s'agira plus concrètement d'étudier l'œuvre du

11. Ces deux dimensions recoupent, mais sans s'y superposer totalement, les deux dimensions de la représentation théorisées par Louis Marin : la part transitive (transparente) ou la part réflexive (opaque) de la représentation.

12. C'est dans cette perspective que Jérôme Baschet a forgé le concept d'image-objet. Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 2008, p. 33.

13. Voir Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, pp. 7-34 ; Odile Le Guern, « Le support comme limite et les limites du support », *Semiotica*, n° 191, 2012, pp. 35-48.

14. Jean-Claude Lebensztejn, « L'espace de l'art », *Critique*, n°275, 1970, pp. 221-243.

15. Nous soulignons. Louis Marin, « Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture », *Rivista di Estetica*, n° 12, 1982, p. 18.

16. Cité dans *Ibid.*

17. *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs de la première modernité*, Nicolas Cordon, Elli Doulikaridou, Édouard Degans et Caroline Heering (éd.), Rennes, PUR, coll. « Art & Société », 2019.

18. Victor I. Stoichita, *op. cit.*



Fig. 2. Daniel Seghers (signé) et Érasme Quellin,
Vierge à l'Enfant dans un cartouche avec guirlande, ca. 1650-1655.
 Huile sur cuivre, 85 x 61 cm. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, SKD. Inv. 1205.

peintre jésuite anversois Daniel Seghers (1590-1661). Ce dernier, spécialisé dans la peinture de fleurs, avait développé une formule picturale et ornementale vouée à un grand succès, laquelle nous donnera l'occasion d'explorer tous les tenants et les aboutissants de cette rencontre entre ces deux mondes hétérogènes¹⁹.

– L'œuvre de Daniel Seghers : entre peinture de dévotion et nature morte

Selon les récits de ses biographes, Daniel Seghers passait pour un homme investi d'un profond sentiment religieux qui avait mis son art au service de sa pieuse vocation et inversement. Entré dans la Compagnie de Jésus en 1614, il passe la majeure partie de sa vie à la maison professe d'Anvers où il se consacre à l'activité picturale et aux devoirs de religieux en tant que frère coadjuteur. Loué par tous les biographes, il jouit de son vivant d'une prodigieuse renommée internationale, qui n'est pas étrangère à l'usage que firent assez rapidement les Pères anversois de ses tableaux : n'étant pas destinées à la vente (puisque la règle de la Compagnie interdit à ses membres de s'enrichir), ses œuvres étaient soit vouées à orner les églises de son ordre, soit données en guise de cadeaux aux personnes illustres de son temps²⁰.

Son activité artistique est presque exclusivement consacrée à la peinture de fleurs, un genre particulier de la nature morte, laquelle se développe au XVII^e siècle comme un genre autonome et connaît un marché extraordinaire. Apparue deux siècles auparavant dans l'univers des miniatures, comme *marginalia*, ou dans celui de la peinture, sur le revers des diptyques ou des triptyques, la nature morte cristallise, dans le bouillonnement de sa naissance, un jeu d'opposition entre *ergon* et *parergon*, entre avers et revers ou entre le monde de l'image et celui de la réalité. Devenue une peinture indépendante, elle devait ainsi s'inscrire dans le cadre de la réflexion de la peinture sur son statut et ses propres limites, qui reflète bien la production picturale de l'époque²¹.

Au sein de ce genre pictural, Daniel Seghers passe pour l'inventeur d'une formule particulière, probablement mise au point vers 1640²², qui n'aura de cesse d'être réutilisée par les peintres de fleurs jusqu'au XIX^e siècle : celle de présenter une scène (le plus fréquemment religieuse) au centre d'un double cadre : un cartouche en grisaille dans lequel elle s'inscrit, et une guirlande de fleurs nichée dans les reliefs du cartouche (fig. 1 et 2)²³. Ce genre de peinture se caractérise par le fait qu'elle est le fruit

19. Cette étude est le fruit d'une partie de nos recherches doctorales, en cours de publication : Caroline Heering, *Les sens de l'ornemental au premier âge moderne. Une étude du cartouche au regard de l'œuvre de Daniel Seghers*, promoteurs Ralph Dekoninck et Michel Leffitz, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2014.

20. Pour une bibliographie sur l'artiste, nous nous limiterons à citer les ouvrages les plus récents : Constanze Köster, *Kartuschenbilder mit Blumenkränzen und Fruchtgirlanden. Zur Entwicklung und Deutung einer Gattung des Stillebens im 17. Jahrhundert*, Berlin, Lit (Schriften aus dem Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 3), 2012, en particulier pp. 14, 36-38, 46 et suiv. ; Susan Merriam, *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still Life, Vision, and Devotional Images*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2012, pp. 107-123.

21. Victor I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 35-52. Voir aussi Étienne Jollet, *La nature morte ou la place des choses. L'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007.

22. Pour une argumentation sur cette datation ainsi que sur l'attribution à Seghers de l'invention de la formule de la guirlande sur un cartouche, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse, citée plus haut.

23. La majeure partie de l'inventaire rédigé par l'artiste compte en effet des compositions florales présentant en leur centre une scène religieuse, majoritairement des images de la Vierge à l'Enfant, parfois accompagnée de sainte Anne, de Joseph, de saint Jean, d'angelots, ou bien sous forme de *Pietà* ou d'Annonciation ; ou d'autres figures de saints. Dans une proportion moindre, l'inventaire

d'une collaboration entre Seghers, qui exécutait les fleurs et le cartouche, et un collaborateur, spécialisé dans la peinture des figures²⁴, selon une pratique de collaboration qui était courante dans le milieu flamand de l'époque. Contrastant fortement avec la couleur sombre du fond et des cartouches, ses fleurs sont toujours éclairées avec force et sont exécutées avec une netteté et un rendu illusionniste presque photographique, à un tel point que ces *parerga* éclipsent la scène religieuse centrale qu'ils encadrent. C'est d'ailleurs bien l'illusion de réel que le peintre parvient à conférer aux fleurs peintes et le puissant effet de trompe-l'œil qui s'en dégage que louent inlassablement les commentateurs contemporains :

« Le génie de Seghers est une abeille
dont les Néerlandais se glorifient :
elle puise dans des fleurs de toute espèce
Son miel délicieux et parfumé.
Une abeille vit son tableau et fondit dessus,
attirée par les parfums et les couleurs,
Et s'écria : 'O nature, pardonne-moi mon erreur,
C'est ce pinceau fleuri qui m'a trompée'²⁵. »

Dans ce poème, Joost van de Vondel use des grands *topos* de la littérature artistique de son temps, celui de l'imitation sélective²⁶ à travers l'image de l'abeille qui en butinant les fleurs transforme le nectar de certaines des plus belles fleurs pour en faire du bon miel, ou encore celui de la nature morte trompant la vue des spectateurs comme des animaux.

Certes, ce type de commentaires est propre aux formules convenues et stéréotypées de l'*ekphrasis* moderne. Mais il n'en demeure pas moins que cette réception littéraire, tout comme les œuvres elles-mêmes, témoignent de l'importance accordée aux *parerga* dans ce genre de peinture, illustrant toute l'ambivalence de ces œuvres oscillant entre peinture de dévotion et nature morte, exposées aussi bien dans les églises que dans les collections et cabinets d'amateurs.

Les œuvres de Daniel Seghers s'inscrivent à cet égard dans la droite lignée de ce que l'on a dénommé les "Madones à la guirlande", une formule picturale mise au point à partir de 1608 et dont l'inventeur n'est nul autre que le maître de Seghers, Jan Brueghel de Velours. Nées dans le contexte de controverse sur les images et de légitimation de leur culte par les catholiques, les premières "Madones à la guirlande" sont des peintures exécutées à quatre mains figurant une guirlande de fleurs, exécutée par Brueghel, entourant une image de la Vierge exécutée par un collaborateur et présentée, comme dans le cas du tableau du Louvre réalisée par Rubens, dans un médaillon avec un cadre doré feint (fig. 3). L'image centrale étant l'image d'un médaillon (l'image d'une image),

mentionne encore quelques portraits et une figure mythologique. Sur l'inventaire, voir : Walter Couvreur, « Daniël Seghers' inventaris van door hem geschilderde bloemstukken », *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis en de oudheidkunde*, n° 20, 1967, pp. 87-158 (ici pp. 156-157).

24. Parmi les artistes en charge des figures mentionnés dans l'inventaire de Seghers, on compte notamment Hendrik van Balen, Abraham van Diepenbeek, Rubens et en majorité Érasme Quellin et Cornelis Schut. Voir Walter Couvreur, *op. cit.*, p. 157.

25. Le poète néerlandais Joost van den Vondel rédigea ces vers en 1650, lors d'une visite à l'atelier de l'artiste. La traduction française du poème est celle proposée par Fr. Kieckens, *Daniel Seghers de la Compagnie de Jésus. Peintre de fleurs. Sa vie et ses œuvres. 1590-1661*, Anvers, Van Merlen, 1886, p. 79. Voir aussi A. J. J. Delen, « Daniel Seghers en het Huis van Oranje », in *Oude Kunst en Graphiek*, introduction de Lode Baekelmans, Anvers, Het Kompas, 1943, p. 77.

26. Le *topos* de l'imitation sélective avait été formulée dans la théorie de la rhétorique antique par des auteurs comme Tertullien ou Sénèque, qui en avait formulé à travers l'image de l'abeille l'expression la plus éloquente. Sénèque, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, LXXXIV.



qui plus est couronné et rehaussé de fleurs, ce genre d'œuvre illustre bien la valorisation de l'image religieuse et la réflexion méta-picturale qui la sous-tend²⁷. Car le cadre de fleurs peint accentue la part matérielle de l'image centrale de la Vierge : celle-ci est présentée comme un *objet* de vénération, voire comme une surface qui reçoit l'ornement (les fleurs). C'est bien là la fonction du cadre tel qu'il peut se définir au cours de la période moderne : assumer la part objectale de l'image. À cette notable différence près que ce cadre de fleurs n'est ici pas réel, mais qu'il est peint, et qu'un cadre réel encadre ce cadre peint, lequel devient ainsi le véritable lieu du *tableau*.

Fig. 3. Jan Brueghel l'Ancien (attribué à Pierre Paul Rubens), *Madone à la guirlande*, vers 1617. Huile sur bois (transposée sur toile vers 1925), 83,5 x 65 cm. Paris, Musée du Louvre. Inv. 1764.

27. Sur les "Madones à la guirlande" : David Freedberg, "The origins and rise of the flemish madonnas in flower garlands. Decoration and devotion", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXXII, 1981, pp. 115-150; Susan Merriam, *op. cit.*, pp. 17-44; Victor I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 116-131.

Nombreux sont les témoignages de l'époque qui suggèrent que ces "Madones à la guirlande" étaient principalement si pas davantage admirées et prisées pour leur cadre de fleurs peint, c'est-à-dire pour ce qui ressort finalement du *parergon*, que pour l'image centrale, ou l'*ergon*, qu'il est censé valoriser. Mais si ces *parerga* pouvaient effectivement être admirés pour eux-mêmes, la guirlande de fleurs, tant par sa technique presque miraculeuse que par son prix élevé, devait aussi contribuer d'une manière effective et matérielle à ajouter une certaine valeur à la Vierge qu'elle encadre²⁸. Autrement dit, couvrir l'image de la Vierge d'une guirlande de fleurs peinte serait en quelque sorte l'équivalent pictural (dans l'image et par l'image elle-même) de la pratique, largement vilipendée par les protestants, qui consistait à recouvrir et orner les images sculptées de la Vierge de vêtements et bijoux précieux. Pour le dire un peu trop simplement sans doute, c'est en partie de cette manière, c'est-à-dire en transformant l'image de la Vierge en objet, et le cadre de fleurs en tableau que ces "Madones à la guirlande" ont pu devenir de puissants instruments de la validité des images : en ayant conscience de la valeur objectale et artificielle de l'image, le tableau détourne les pièges de l'idolâtrie qui le guettent.

Cette singulière articulation entre l'ornemental, ou l'acte qui consiste à couvrir un support, et la représentation, ou l'acte qui consiste à ouvrir le tableau vers son référent, trouve une résonance toute particulière dans l'œuvre de Daniel Seghers, non sans réorganiser toutefois le rapport entre l'image religieuse et son cadre ornemental. Les historiens d'art ont en effet souvent souligné le caractère "décoratif" des peintures de Seghers, lesquelles perdraient la valeur rituelle ou méta-réflexive qui sous-tendait les premières "Madones à la guirlande"²⁹. Par rapport aux "Madones à la guirlande", les œuvres de Seghers augmentent en effet la présence des *parerga* : celle de la guirlande de fleurs tout d'abord, par ce prodigieux réalisme qui fit la renommée de ses tableaux, et celle du cadre de la scène religieuse, transformé en un imposant cartouche en grisaille évoquant un monument de pierre. L'image religieuse centrale, qui prend l'allure d'une image peinte ou plus fréquemment d'une sculpture en grisaille (comme dans tous les exemples illustrés ici), recule alors derrière l'abondance fleurie et colorée de la nature, dans l'obscurité de la cavité formée par le cartouche. C'est cette problématique que l'on souhaite investiguer plus avant, en abordant tour à tour les questions suivantes : au-delà du rôle qu'ils jouent dans la perception du tableau, quels sens (esthétique, symbolique, sémiotique) recouvrent ces cadres au sein de la culture visuelle de l'époque ? Quelles significations tirent-ils au regard du processus de création ? Comment répondent-ils au climat de controverses sur les images en modifiant la perception de la scène religieuse qu'ils encadrent ? Comment se positionnent-ils dans la lignée d'une réflexion sur le cadre engagée par la tradition picturale flamande ? Quels en seraient les enjeux au sein du contexte dévotionnel et religieux qui les voit naître, et plus spécifiquement au sein de leur contexte de création et de réception jésuite ?

– Cartouches et guirlandes : orner pour honorer

À côté du rôle essentiel que remplissent les cadres peints dans la perception esthétique du tableau, le caractère ornemental de l'œuvre de Seghers est certainement lié à ce que l'on pourrait appeler la "teneur iconographique" des *parerga*. Cartouches et guirlandes sont en effet les ornements par excellence de la culture visuelle baroque. Aussi,

28. David Freedberg, *op. cit.*, p. 126.

29. *Ibid.*, p. 134 ; Susan Merriam, *op. cit.*, p. 8, voir aussi p. 120.



Fig. 4. Agostino Mitelli, *Modèles de cartouche*, in *Série de 24 cartouches*, Paris, P. Mariette, 1636. Vienne, MAK. Inv. K1 3666-10 et K1 3666-13.

si l'historiographie a toujours inscrit – à juste titre – l'œuvre de Seghers dans la droite lignée des “Madones à la guirlande”, faut-il bien constater que l'association du cartouche avec une guirlande de fleurs et de fruits constituait une formule ornementale commune et largement répandue, popularisée par la gravure qui offrait de nombreux modèles aux artistes (fig. 4).

Infusant avec une récurrence presque obstinée toutes les formes d'expression artistiques de la période, depuis l'architecture jusqu'à la tapisserie en passant par la gravure ou l'art funéraire, les cartouches et les guirlandes tirent leur prégnance visuelle de leur valeur ostentatoire, plastique, naturaliste et opulente. En balisant et orientant le regard vers la chose qu'ils ornent, ils en indiquent et signent la valeur.

Mais c'est surtout par leur mode de présentation que les guirlandes et les cartouches tirent toute leur efficacité au sein des décors modernes : ils se présentent fréquemment comme des objets portés, suspendus ou accrochés par d'innombrables angelots, participant de la sorte à l'animation des décors modernes³⁰. Cartouches, guirlandes et *putti* vont de pair dans la culture visuelle moderne, si bien que l'on distingue ordinairement deux types de *putti*, les *putti reggifestone* (porteurs de guirlandes) et les *putti reggitemma* (porteurs d'emblèmes)³¹. Manipulés, dans l'instantanéité du temps présent par les gestes amoureux, concentrés ou mutins de ces multiples *putti*, les cartouches et les guirlandes sont, par excellence, les motifs qui se superposent sur (ou autour d') un support ou un porteur, qu'ils rehaussent de leur éclat. Le cartouche

30. Sur cette question du caractère amovible des motifs ainsi que des gestes éphémères qui les exhibent et leur assurent toute leur efficacité, nous nous permettons de renvoyer à nos travaux. Pour le cartouche, voir : « Un ornement mobile et détachable. Le cartouche dans les décors modernes », dans Nicolas Cordon, Elli Doulikaridou, Édouard Degans et Caroline Heering (éd.), *op. cit.*, pp. 161-180 ; et pour le végétal, voir : « De la nature à l'ornement. Le végétal dans les décors éphémères de la culture du spectacle baroque (Pays-Bas, festivités jésuites, XVII^e siècle) », dans *Cultures du spectacle baroque. Cadres, expériences et représentations des solennités religieuses entre Italie et anciens Pays-Bas*, Ralph Dekoninck, Maarten Delbeke, Annick Delfosse, Caroline Heering et Koen Vermeir (éd.), Louvain, Institut Historique Belge de Rome, coll. « Artes », pp. 67-82.

31. Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 2001, pp. 28-32.



Fig. 5. Pierre-Paul Rubens, *Dessin pour le cartouche de la façade de l'église des Jésuites d'Anvers*, ca. 1621. Encre et craie sur papier, 36,8 x 26,6 cm. Londres, British Museum. Inv. AN192153001.



Fig. 6. *Imago primi seculi Societatis Iesu*, Anvers, 1640, frontispice dans *Imago primi seculi Societatis Iesu : a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, Anvers, Plantin Moretus, 1640. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, VH 25.045 C (LP).

arborant fièrement le monogramme de la Compagnie au centre de la façade de l'église des jésuites d'Anvers, dessiné par Rubens, en est le paradigme parfait : doublement *reggifestone* et *reggitemma*, les *putti* supportent et élèvent aux cieux le cartouche en même temps qu'ils honorent le nom de Iesu d'une guirlande (fig. 5). Dans le frontispice du célèbre ouvrage célébrant le centenaire de la Compagnie en 1640³², les *putti* pullulants suspendent, portent et exhibent des cartouches tout autant qu'ils forment guirlande autour de l'image de la Compagnie et la couronnent de fleurs (fig. 6). Au regard des cartouches et des guirlandes, ces *putti* peuvent ainsi apparaître comme la manifestation même du geste éphémère qui consiste à couvrir un support ou un porteur pour lui rendre gloire, autrement dit à l'orner pour l'honorer, un acte motivé par l'amour de la chose ornée. Or si dans les œuvres de Seghers les *putti* se sont absentés, le cartouche et la guirlande gardent la mémoire de cette signification en quelque sorte visuelle.

Quant au décor végétal, il faut bien encore admettre qu'il constitue le fruit d'un geste ornemental pour ainsi dire universel et ancré dans une tradition ancestrale : le recouvrement d'un support (qu'il soit un homme, un lieu, une image) par un décor végétal relève d'un acte honorifique, riche de significations, permettant de métamorphoser et d'honorer son porteur³³.

32. *Imago primi seculi Societatis Iesu : a prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, Anvers, Plantin-Moretus, 1640.

33. La littérature antique, en particulier, nous a laissé quantité de témoignages sur les usages du décor végétal chez les anciens lors de multiples occasions festives : qu'il s'agisse de cérémonies de culte, de célébrations de victoires, de banquets, jeux sacrés, représentations théâtrales, naissances, mariages,

Aussi, comme l'historiographie l'a souvent souligné, les guirlandes peintes par Seghers devaient-elles rappeler les guirlandes de fleurs réelles qui ornaient les images de culte³⁴. Selon les pratiques populaires ancestrales, qui se trouvent justement validées dans les traités post-tridentins sur les images, adorer une image de la Vierge consistait en effet à l'orner, c'est-à-dire à la couvrir d'un cadre magnifique : la surmonter de couronnes, l'habiller de vêtements somptueux, la recouvrir de pierreries, mais aussi, et surtout, de couronnes, de guirlandes et de festons de fleurs, comme l'exprime ce passage du traité de Franciscus Hamilton qui reflète bien les discussions – et la validation – de l'ornementation des images dans les traités du XVI^e et du début du XVII^e siècle :

« L'affection que les fidèles investissent dans ces ornements est également efficace pour le culte des images. Cette affection est multiple. Elle orne tantôt d'un vêtement somptueux, tantôt d'or, d'argent et de pierres précieuses, tantôt en y ajoutant des couronnes et des guirlandes, tantôt en y mettant des fleurs et des roses. Les plus hauts honneurs (*summa*), que l'on porte aux reliques des saints en pareil cas, sont en général portés à leurs images. Cette manière d'honorer les images est très en vogue à notre époque³⁵. »

Or, ce que nous donnent à voir les œuvres de Seghers, par la disposition en apparence aléatoire de fleurs tout juste posées dans l'instantanéité d'un geste respectueux, c'est bien la représentation du résultat de cet acte qui consiste à couvrir une image pour l'adorer et l'honorer, un acte par ailleurs lui-même transformé en tableau, comme en témoigne l'étude du processus de création de ses œuvres qu'il nous faut désormais envisager.

– Processus de création : bricolage, assemblage, collaboration

Bien que le prodigieux réalisme des fleurs et la grisaille du cartouche suggèrent la représentation d'un monument de pierre orné de fleurs réelles, les compositions de Seghers ne sont pas, en réalité, des ornements représentés : elles sont des ornements *dans* la représentation. Absorbés dans et par la représentation, les cartouches de Seghers

ou encore funérailles, dans toutes ces occasions, il s'agit d'orner de fleurs un porteur pour l'honorer. Voir notamment : Spire Blondel, *Recherches sur les couronnes de fleurs*, Bruxelles, 1869 ; Jack Goody, *La culture des fleurs*, trad. de l'anglais par P.-A. Fabre, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1994.

34. Si l'adoration des images par la parure est attestée de tout temps et à peu près partout dès qu'il y a une image, elle atteint pour ainsi dire son paroxysme au XV^e siècle dans l'Europe chrétienne, une pratique qui sera évidemment l'objet des plus vives attaques des protestants. Sur la pratique d'orner les images de culte, on se limitera à renvoyer, pour la période moderne dans les Pays-Bas méridionaux à : Ralph Dekoninck, "Between denial and exaltation. Miraculous images of Mary and their material in the Southern Netherlands during the seventeenth century", *Netherlands Yearbook for History of Art*, n° 62, 2012, pp. 149-175.

35. Franciscus Hamilton, *Disputatio theologica de legitimo sanctorum cultu per sacras imagines : deque imaginum eorumdem multiplici usu, fructu et cultu : consecratione item atque benedictione ; & harum Justitia atque emolumentis...* [Discussion théologique concernant la légitimité du culte des saints au travers des images sacrées, concernant les multiples usages, jouissances et cultes des dites images, et concernant également leur consécration, leur bénédiction, leur droit et leurs profits], Würzburg, Georgi Fleischmann, 1597, p. 34 : « *Ad imaginum cultum facit etiam studium, quod fideles in iis ornandis ponunt. Multiplex hoc est. Nunc ornat veste sumptuosa ; nunc auro, argento et pretiosis lapidibus ; nunc impositis sertis et corollis ; nunc datis floribus et rosis. Summa, quaecunque in hoc genere Sanctorum reliquiis, eadem fere ipsorum imaginibus deferuntur. Receptissima est haec ratio colendi imagines nostris temporibus* ». Nous remercions Grégory Ems pour la traduction de ce passage. Le traité, assez peu connu, est cité dans : David Freedberg, *op. cit.*, p. 125.

gardent en effet leur logique ornementale : ils sont des ornements copiés, bricolés et assemblés, inspirés des livres d'emblèmes et des recueils d'ornements les plus récents disponibles sur le marché dans le goût auriculaire qui se développe depuis la première décennie du XVII^e siècle. Si, comme nous avons pu le démontrer ailleurs, certains cartouches de Seghers empruntent presque littéralement les formules de cartouches publiées dans les recueils gravés, d'autres bricolent et juxtaposent des éléments issus de différents modèles gravés pour créer des compositions adaptables au format et au besoin du tableau³⁶.

Mais le cartouche n'est pas le seul *parergon* à trouver dans le bricolage son principe d'élaboration, il en va de même pour ce second *parergon* qu'est la guirlande. Ces fleurs ne sont pas une composition prise sur le vif, puisque leur saison d'éclosion ne peut coïncider ; il s'agit d'une nature assemblée et re-composée³⁷. La création artistique, loin de se limiter à une imitation de la nature, peut aussi se concevoir comme un assemblage ou un montage de ses éléments les plus beaux, en tant que reflets de la création divine, la *dispositio* comptant finalement autant que l'*inventio*, ainsi qu'en témoigne justement à l'époque, comme l'a bien montré Victor Stoichita, l'image du bouquet de fleurs comme métaphore de la création artistique et picturale³⁸.

À la superposition des deux couches de *parerga*, et à l'assemblage des motifs de ces derniers, s'ajoute encore celle des mains. Ses œuvres étant offertes par les jésuites en guise de dons, Seghers devait gérer la clientèle et la distribution des œuvres et donc définir l'arrangement de la composition³⁹ : il peignait le cartouche et les fleurs avant de transmettre le tableau à son collaborateur qui exécutait les figures. L'œuvre était en dernier lieu peaufinée et terminée par Seghers, à en juger par les fleurs qu'il fait souvent dépasser sur le compartiment et la figure centrale.

Cette logique additive ou ornementale semble du reste ne pas se limiter, temporellement, à l'intention consciente et maîtrisée de l'artiste, puisqu'il exécuta et envoya à ses destinataires des cartouches vides, certainement destinés à être complétés par un artiste du choix de ces derniers. Mais encore, nombre de ses tableaux furent, dans le temps déroulé jusqu'à nous, l'objet d'autres ajouts et d'autres transformations, comme en témoignent les nombreux repeints tardifs des compartiments centraux (une *Vénus traçant Eros* néo-classique ou une *Bergerie* peinte par Eugène Verboeckhoven en 1847 dans une guirlande de Seghers⁴⁰). Dans le même ordre d'idée, on peut encore

36. Parmi les modèles utilisés par l'artiste, on a pu identifier les cartouches encadrant les emblèmes de l'ouvrage publié à Anvers en 1640 à l'occasion du centième anniversaire de la Compagnie de Jésus (*Imago primi saeculi Societatis Iesu*) ou les recueils d'ornements d'Agostino Mitelli et de Bernardino Radi. D'un point de vue historique et chronologique, on pourrait même se demander dans quelle mesure la publication de l'*Imago primi saeculi* a pu fournir à l'artiste l'impulsion nécessaire à la création de cette formule de la guirlande de fleurs au naturel sur un cartouche, puisque cette dernière semble s'imposer dans l'œuvre de l'artiste dans les années 1640. Caroline Heering, *Les sens de l'ornemental*, op. cit., pp. 311-335.

37. Dans un même ordre d'idée, Paul Eeckhout pouvait mentionner, au sujet des tableaux de Daniel Seghers : « Nous avons même eu l'occasion de voir une toile réunissant quatre modèles de festons, véritables "échantillons" à partir desquels on pouvait faire son choix » (Paul Eeckhout, « Petit historique des tableaux de fleurs du XVI^e au XVIII^e siècle », dans *L'empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI^e au XIX^e siècle*, Sabine van Sprang (dir.), Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1996, p. 278). Il ne mentionne malheureusement pas l'œuvre en question, et nous n'avons pas retrouvé cet exemplaire.

38. Victor I. Stoichita, op. cit., p. 178 et suiv.

39. Voir Gertrude Wilmers, *Cornelis Schut (1597-1655): A Flemish Painter of the High Baroque*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 54.

40. Marie-Louise Hairs, « Collaboration dans les tableaux de fleurs flamands », *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, n° 26, 1957, pp. 161-162 ; « Daniel Seghers aux Musées Royaux des Beaux-Arts », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique*, n° 13, 1964, p. 213.

mentionner une gravure⁴¹ (fig. 7) présentant la reproduction d'un cartouche fleuri de Seghers au centre duquel se niche la reproduction d'une œuvre de Rubens, non adaptées l'une à l'autre car imprimées à partir de deux planches différentes, laissant supposer une réutilisation d'une gravure encadrant à l'origine une autre scène centrale. Cette pratique de surpeint, de transformation, ou d'imitation des œuvres de Seghers est loin d'être anodine : elle démontre qu'au-delà des intentions de l'artiste perdue la vocation ornementale de ses œuvres, tout comme perdue également, mais sous une autre forme, le principe de recyclage qui en est à la racine.

L'art de Seghers est bien un art de l'ornement : il crée un écrin, il sélectionne, recycle, bricole et ajoute. Il s'agit là d'une démarche qui peut être considérée comme un acte d'amour pour la création de Dieu, laquelle prend encore tout son sens dans le cadre de la vocation religieuse et de la piété qui animait l'artiste. Tout se passe en quelque sorte comme si l'acte d'amour qui consiste à orner un support trouvait, par son pinceau et dans ce geste ornemental qu'il déplie et superpose (dont la guirlande apparaît comme l'aboutissement le plus virtuose), à remplacer le geste amoureux des *putti* qui suspendent les guirlandes de fleurs⁴².



Fig. 7. F. Huberti (éd.), d'après Rubens et Daniel Seghers, *La Sainte Famille dans une guirlande*. Gravure, 24 x 15 cm (image centrale) et 45,7 x 34,8 cm (cadre). Lieu de conservation inconnu.

– Une stratification de la composition : un lieu de culte pour les images

Aussi, ne sera-t-il pas étonnant de constater que la composition des tableaux traduit elle-même, visuellement, cette logique ornementale, par un principe de stratification répété inlassablement d'une œuvre à l'autre, laquelle tend à accentuer la valeur de surface du tableau. En partant du plan de fond, se superposent sous forme de couches successives un fond noir, un cartouche en grisaille au centre duquel vient se nicher l'*historia*, et la guirlande. Le regard s'arrête d'abord à la surface de l'image, sur les fleurs en trompe-l'œil qui se projettent dans l'espace du spectateur, et butte ensuite contre la paroi du cartouche qui s'étale dans toute sa puissance sur une bonne partie de la surface du tableau. En représentant un cadre et un support, le cartouche obstrue et ferme l'image et neutralise la profondeur. Cet effet est encore accentué par l'usage du fond noir, ce rien qui se présente comme la négation de toute profondeur, renforçant

41. La gravure est illustrée et commentée dans : David Freedberg, "Prints and the Status of Images in Flanders", in *Le Stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, Henri Zerner (éd.), Bologne, CLUEB, 1979, p. 44, fig. 60.

42. Cette dimension amoureuse qui imprègne la démarche de l'artiste a d'ailleurs toujours été soulignée par les biographes contemporains de Seghers d'abord, insistant sur le profond sentiment religieux animant le peintre, comme par les historiens de l'art ensuite, à l'instar notamment de Léo Van Puyvelde parlant du « réel amour que lui inspire la belle fleur, [...] ». Cet amour est si intense qu'il s'exprime dans chacun de ses tableaux [...] » (Léo Van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle de Rubens*, Bruxelles, Meddens, 1970, p. 234).

l'effet de surface du tableau. Ainsi, si la disposition de ces sculptures en grisaille dans une niche et les enroulements tridimensionnels du cartouche semblent accentuer l'effet de recul et de profondeur, c'est semble-t-il pour mieux révéler la prééminence de ce fond du cartouche qui les plonge dans l'obscurité.

En formant un espace tridimensionnel pour les figures, qu'il referme et englobe par derrière, le cartouche crée un lieu enveloppant pour les images. En se nichant en son sein, ces images apparaissent comme soudées à ce support de présentation, tandis que les fleurs sont apposées comme après coup. À la différence des "Madones à la guirlande" dans lesquelles l'image flotte sur un fond sombre qui indique "la suspension, l'absence de relation avec le monde terrestre"⁴³, les cartouches des peintures de Seghers forment un espace tridimensionnel solidement ancré au sol par la tablette ou le socle qui assoit le cartouche, bien que le fond sombre devant lequel ils se situent leur confère un caractère surnaturel. Ils forment un lieu qui prend la forme d'un monument de pierre paraissant immuable et éternel.

Ce lieu créé est précisément celui qui permet le culte et la vénération de l'image par les fleurs qui le recouvrent en guise d'adoration. C'est d'ailleurs bien le sens du mot culte, comme l'a rappelé Georges Didi-Huberman, que de créer ou œuvrer un lieu, de le cultiver, « c'est pourquoi l'adjectif *cultus* est lié si explicitement au monde de l'*ornatus* [...]. Alors, la demeure "œuvrée" sera par excellence la demeure du dieu, dans laquelle la relation profane – "habiter avec", "habiter dans" – s'ouvre à une réciprocité rassurante, protectrice, sacralisée⁴⁴. » Rendre un culte à la Vierge (ou un autre personnage) à travers son image, c'est la couvrir, l'entretenir, la chérir, c'est créer un lieu œuvré et l'orner. Dans les tableaux de Seghers, tandis que le cartouche enveloppe l'image par derrière, et lui confère une extension spatiale par son cadre prolifique, les fleurs la couvrent par devant : face au vide créé par l'absence (de la chose représentée), l'ornement remplit et apaise. À la lumière du contexte de controverse sur les images, on comprend aussi toute la valeur et l'importance de ce lieu créé : le cartouche se présente comme un monument éternel et puissant, qui assure la protection de l'image de la Vierge (et plus généralement de l'image religieuse), tandis que les fleurs manifestent l'adoration ou l'hommage qui lui est porté.

Cette insistance sur l'emplacement et le lieu tridimensionnel, comme sur le support de présentation, dans les peintures de Seghers, peut aussi se comprendre à la lumière des histoires de statues miraculeuses publiées au XVII^e siècle dans le contexte de la revalorisation des images sacrées, et dont une large partie fut éditée par les jésuites dans les Pays-Bas méridionaux. Comme l'a bien montré Susan Merriam, les statues miraculeuses, trouvées dans la nature, sont toujours décrites comme étant attachées à leur lieu d'exposition : elles sont soit laissées sur place et consacrées par un cadre de présentation, soit bougées de manière à les envelopper d'un environnement protecteur. Dans ces récits, le miracle apparaît aussi comme la conséquence de leur exposition et de leur vénération⁴⁵. Cet environnement protecteur prend la forme de couches superposées qui confèrent une extension spatiale et une aura sacrée à ces sculptures, souvent de qualité médiocre et de petite taille⁴⁶. Si le vêtement de la Vierge

43. Alain Tapié, « La guirlande de fleurs », cat. exp. *Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, Musée des Beaux-Arts de Caen, 12 juillet – 13 octobre 2003, Paris, Somogy, 2003, p. 281.

44. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, pp. 111-112.

45. Susan Merriam, *op. cit.*, pp. 114-115.

46. Cette importance du lieu œuvré et de l'ornement dans la constitution de l'efficacité des objets de culte a été bien étudiée depuis quelques années. Voir notamment Thomas Golsenne, « Parure

peut en constituer une première enveloppe, celle-ci est englobée dans la niche de l'autel, lui-même protégé par les murs de la chapelle et du sanctuaire⁴⁷.

C'est ce même processus de stratification et d'englobement qui est illustré dans les œuvres de Seghers, qu'il s'agisse de la construction de l'image, conçue comme une succession de couches, ou bien du processus créateur, comme s'il fallait *couvrir, recouvrir*, voire *cacher* l'image de la divinité par une parure qui devient le lieu même de visibilité du divin.

– Trompe l'œil, grisaille, cadre : de l'*ergon* au *parergon*

À travers cette insistance sur le cadre d'exposition, de la même manière que pour les "Madones à la guirlande", c'est la valeur objectale de l'image centrale qui est accentuée. Mais celle-ci est encore affirmée, dans les œuvres de Seghers, par le fait que les images dépeintes sont régulièrement des sculptures ou des bas-reliefs en grisaille⁴⁸, présentées dans un cadre en grisaille également, suggérant la réalité sculpturale et renforçant la matérialité de l'image et de son cadre⁴⁹.

Seghers et ses collaborateurs renouent là avec la tradition des images en grisaille qui recouvraient les revers des polyptyques des Primitifs Flamands. Plusieurs études ont démontré que ces grisailles étaient le lieu, dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles, d'une réflexion sur les processus de cadrage, sur l'illusion et les "degrés de réalité" au travail dans l'image⁵⁰. Contrastant avec les couleurs flamboyantes des images de l'avant, ces grisailles constituaient un hors-image qui relevait de l'univers visuel du quotidien et devait apparaître comme une zone frontière entre la réalité et l'image de l'avant représentant les scènes de la vie du Christ. Dans le climat de controverse sur les images propre à la contre-réforme, les grisailles connaissent un retour en force à la fin du XVI^e siècle, et notamment à Anvers, où elles définissaient, sur les revers des retables, une atmosphère quotidienne, silencieuse et inanimée, pour

et culte », dans *La performance des images*, Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne (éd.), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Problèmes d'histoire des religions », 2010, pp. 71-84.

47. Ralph Dekoninck, "Between denial and exaltation...", *op. cit.*, p. 162 et suiv.; Maarten Delbeke, "The altar and the idol. Housing miracle working statues in the Southern Netherlands", dans *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Ralph Dekoninck et Brigitte D'Hainaut-Zveny (éd.), Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2014, pp. 213-229.

48. Les tableaux exécutés avec la collaboration de Cornelis Schut présentent souvent une scène centrale figurée en couleurs, prenant l'apparence d'une "image-tableau" ou d'une "image-apparition" (voir Gertrude Wilmers, *op. cit.*, pp. 54-55). La collaboration de Seghers avec Érasme Quellin inaugure quant à elle la formule des images en grisaille, prenant la forme de statues en ronde-bosse (situées dans une niche creusée dans la paroi du cartouche) ou de bas-reliefs (sculptés sur le champ central du cartouche), bien que la frontière entre ronde-bosse et bas-relief semble dans certains cas imperceptible, tant l'effet de profondeur du compartiment qui les abrite semble plonger ces images dans l'obscurité.

49. Cet argument de la matérialité se trouvait justement être une question cruciale dans les débats sur les images, l'attention disproportionnée placée sur les matériaux dévoilant l'une des lignes de fracture les plus fondamentales entre la doctrine de l'Église catholique et celle de la Réforme, en particulier des Calvinistes, selon Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm. Experiments in Decorum. 1566-1585*, Bruxelles/New Haven/Londres, Mercatorfonds, 2012, p. 200.

50. Voir sur cette question : Denis Coekelberghs, « Les grisailles de van Eyck », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 71, 1968, p. 79-92; Paul Philippot, « Les grisailles et les "degrés de réalité" de l'image dans la peinture flamande des 15^e et 16^e siècles », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique*, n° 15, 1966, pp. 225-242.

mieux rehausser l'éclat des couleurs des peintures de l'avvers dévoilées lors des grandes célébrations⁵¹.

Dans les peintures de Seghers cependant, les grisailles ont gagné l'avvers. Ainsi, dans le même genre de mouvement que celui qui avait pu définir la naissance de la nature morte – un mouvement de “détournement”, explique Victor Stoichita, c'est-à-dire le passage du statut de *parergon* (le revers) à celui d'*ergon* (l'avvers)⁵² – la grisaille devient *presque* une œuvre autonome. Presque disons-nous, car si la grisaille est utilisée pour figurer l'icône centrale et son cadre de présentation (le cartouche), elle est aussi intriquée aux fleurs en trompe-l'œil et apparaît comme en retrait de cette nature luxuriante, en formant en quelque sorte le *parergon* des fleurs en trompe-l'œil.

Cette conjonction, ou plutôt cette superposition, au sein d'une même œuvre, de la sculpture en grisaille, de la nature morte en trompe-l'œil et de l'ornement semble pour le moins singulière. Car ce sont tous ces *parerga* qui recouvraient alors physiquement les images, situés sur les revers ou sur la surface de l'image, qui ont ici gagné l'avvers et sont représentés, en se superposant et en fusionnant, *dans* le tableau. Et le jeu d'oppositions entre revers et avers ou *ergon* et *paregon* qui pouvait caractériser, dans sa genèse, un genre comme la nature morte, se trouve ici rassemblé dans le tableau, en étant toutefois réorienté : l'*ergon*, ou l'image qui figurait au centre des polyptyques des Primitifs Flamands les scènes divines rutilantes d'éclat et de couleurs, se voit ici attribuer par un traitement en grisaille les couleurs ternes et poussiéreuses de l'usage quotidien. C'est le cadre de fleurs ou *parergon*, dépeignant les créations sensibles de la nature, qui se voit ici pourvu de couleurs chatoyantes, suscite l'admiration pour son rendu illusionniste, et devient le véritable lieu du tableau. En s'effaçant derrière la nature représentée par Seghers, l'image religieuse devient finalement le prétexte au déploiement du cadre, ou pour le dire autrement, elle devient le *parergon* de son propre *parergon* (les fleurs).

– Entre louange au Créateur et louange du créateur

Ce qu'illustrent donc picturalement les œuvres de Seghers, c'est que l'œuvre de l'art s'efface devant la nature, œuvre de Dieu. Tous les moyens plastiques et compositionnels semblent en effet converger vers la mise en scène théâtrale de cette opposition. L'aspect sombre, triste ou monotone du cartouche-scène-religieuse en grisaille, presque sordide ou sale, son allure figée, inanimée, évoquant un monument de pierre éternel, contraste violemment avec la polychromie glorieuse, pimpante et dynamique des fleurs, avec leur extrême vitalité et leur caractère éphémère, figées dans l'instantanéité de leur éclosion. Il en résulte un puissant effet de présence des fleurs qui s'oppose à l'impression d'éloignement ou de distance relative du cartouche, absorbé dans l'obscurité du fond noir, effets qui devaient encore être accentués par les conditions d'éclairage de l'époque. La présence des fleurs dans l'espace du spectateur est d'ailleurs régulièrement soulignée par les tiges de fleurs qui dépassent devant le plan d'une tablette ou des marches sur lesquelles repose le cartouche, cette tablette qui, située dans le plan

51. Comme l'ont affirmé certains auteurs, il faudrait voir dans le renouveau de la grisaille dès la fin du XVI^e siècle une allusion aux débats sur les images et une manière d'éviter de porter le flanc à la critique des réformés. Pour les détails de cette argumentation, nous renvoyons aux études : Koenraad Jonckheere, *op. cit.*, p. 199 et suiv. ; Natasja Peeters, « Les triptyques des corporations dans la cathédrale d'Anvers vers 1600. Unité, diversité et originalité d'une expérience formelle de transition », dans *Machinae spirituales...*, *op. cit.*, pp. 47-60.

52. Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 35 et suiv.

du tableau, joue en quelque sorte le rôle d'un parapet séparant l'espace de la représentation et l'espace du spectateur.

Si d'aucuns pourraient déceler dans la mise en scène de cette opposition une illustration de la réflexion méta-picturale sur la rivalité entre peinture et sculpture, proclamant la supériorité de cette première sur la seconde – la sculpture étant qui plus est le signe des pratiques de dévotion anciennes –, il faut aussi y voir un commentaire pictural sur la rivalité entre l'art et la nature, laquelle se redouble dans le contexte religieux qui imbibait la production de Seghers d'une rivalité entre l'œuvre de l'artiste et l'œuvre de Dieu.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette rivalité entre nature et peinture constituait un autre grand *topos* de la littérature artistique de l'époque et trouvait une résonnance particulière au regard de la conquête par la peinture d'un réalisme croissant, dont la nature morte était certainement le symptôme le plus manifeste. Cette rivalité avait notamment trouvé à s'exprimer à travers le mythe, relaté par Pline l'Ancien, de Pausias, spécialisé dans la peinture d'enfants, et de la bouquetière Glycera, inventeuse des guirlandes de fleurs, dont il cherchait à égaler par la peinture la variété de ses guirlandes⁵³. Sans doute pourrait-on voir dans ces références au mythe antique qui égrènent la littérature d'art de l'époque une illustration du nouveau statut acquis au XVII^e siècle par ce genre inférieur qu'est la nature morte, voire une volonté d'affirmer la supériorité des modernes sur les anciens. Et l'on ne sera pas étonné de constater que ce mythe trouve justement une expression éloquente dans la réception de l'œuvre de Seghers : alors que Pausias ne pouvait rivaliser avec sa bien-aimée tresseuse de guirlandes, il revient à Seghers de surpasser par son talent les beautés de la nature, comme on peut le lire dans la biographie de Seghers rédigée dans le livre de Bullart :

« Si au rapport de Pline la Bouquetiere Glicera faisoit des guirlandes de fleurs avec une adresse, & un assortissement que le Peintre Pausias ne pouvoit imiter de son pinceau ; au sentiment de tous les Curieux de nostre Siecle Daniel Seghers a peint des fleurs avec tant d'artifice, que la Nature mesme ne les produit point plus belles dans les prairies, & les jardins au retour du Printemps⁵⁴. »

Mais encore faut-il ajouter que ce mythe de Pausias et Glycera trouve aussi, à l'époque, un écho particulier sur un autre terrain, celui de la littérature spirituelle⁵⁵, tout en y étant cependant exploité différemment. Dans ces traités, nombreuses sont en effet les références au mythe de Glycera et Pausias qui mettent non pas en évidence la supériorité de l'art sur la nature mais illustrent le principe de la variété et de l'abondance de la nature, comme un reflet de la Création divine. François de Sales, dans son

53. « Ce fut à Sicyone, par le génie du peintre Pausias et de la bouquetière Glycère qu'il aimait passionnément ; il en imitait les ouvrages dans ses tableaux ; elle le défiait en les variant, et c'était un combat de l'art et de la nature » (Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXI, 4, trad. fr. par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 27).

54. Ce passage est extrait de la notice biographique de Seghers rédigée en 1682 par Isaac Bullart dans son livre d'hommes illustres : Isaac Bullart, *Académie des Sciences et des Arts. Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, Qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe...*, Amsterdam, Héritiers de Daniel Elzevier, 1682, p. 499.

55. Voir Ralph Dekoninck, « “Chercher et trouver Dieu en toutes choses” : méditation et contemplation florale jésuite », dans *Flore au Paradis : Emblématique et vie religieuse aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paulette Choné et Bénédicte Gaulard (éd.), Glasgow, Droz, coll. « Glasgow Emblem Studies », 2004, pp. 106-107 ; Victor I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 182-183 ; Anne-Élisabeth Spica, « Le bouquet de Glycère : création et contemplation dans l'emblématique sacrée au XVII^e siècle », dans *Aspects du classicisme et de la spiritualité*, mélanges offerts au professeur Jacques Hennequin, Paris, Klincksieck, 1996, pp. 409-421.

Introduction à la vie dévote de 1608, compare ainsi la variété des compositions florales de Glycera à celle des enseignements du Saint-Esprit :

« La bouquetière Glycera savait si proprement diversifier les dispositions et le mélange des fleurs, qu'avec les mêmes fleurs elle faisait une grande variété de bouquets, de sorte que le peintre Pausias demeura court, voulant contrefaire à l'envi cette diversité d'ouvrages, car il ne sut changer sa peinture en tant de façons comme Glycéra faisait ses bouquets : ainsi le Saint-Esprit dispose et arrange avec tant de variétés les enseignements de dévotion, qu'il donne par les langues et les plumes de ses serviteurs, que la doctrine étant toujours une même, les discours néanmoins qui s'en font sont bien différents, selon les diverses façons desquelles ils sont composés⁵⁶. »

Entre louange au *Créateur* (dans la littérature spirituelle de l'époque) ou louange du *créateur* (dans la réception contemporaine des peintures de Seghers), pour le formuler un peu rapidement, c'est bien là que semble se situer toute l'ambivalence qui caractérise la peinture de Seghers. Car à travers le travail minutieux de ces fleurs, qui deviennent le véritable lieu du tableau vers lequel converge l'admiration des spectateurs, se pose la question de l'auto-proclamation de l'artiste au sein de son œuvre. La littérature de l'époque fait en effet de Seghers un peintre triomphant de manière presque divine sur la nature, on l'a vu, mais elle a d'un autre côté donné de lui l'image d'un homme profondément modeste et pieux. Aussi, la réponse à cette question peut-elle se dénicher sous la plume de Seghers lui-même (à travers celle de Jacobus Caterus, frère jésuite qui prend la plume à la place de Seghers dans les poèmes échangés avec le poète Constantin Huygens qui vantait les qualités surnaturelles du peintre). C'est l'humilité de la peinture de Seghers par rapport à la puissance de la nature qui est cette fois mise en avant, l'œuvre de Seghers ne pouvant égaler celle de Dieu :

« Non, moi, je ne provoque pas l'hostilité ou le génie de la Nature.
L'œuvre de l'art est vaincue par le talent de la Nature.
Ce différend ne donne pas lieu à contestation. Ce qui est sans vie le cède
à ce qui vit.
Et ce qui est peint est inférieur au bien véritable⁵⁷. »

Dans un autre poème en néerlandais rédigé par ce même Caterus, c'est l'immortalité que Huygens pouvait attribuer aux fleurs de Seghers qui est remise en cause au nom d'une promotion de l'illusion :

« Elles vont fâner bientôt, bien avant la fin du monde.
Car ce ne sont que des fleurs, elles se trouvent vite dans la boue.
Elles ne sont qu'éclat et illusion, les doux mensonges du vrai
Qui donnent à l'esprit et aux yeux quelque chose de plaisant :

56. François de Sales, *Introduction à la vie dévote* [1608], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 23.

57. La transcription du poème complet en latin est la suivante : *Responsio ad eximium artis amatorem et nimis indulgentem laudatorem depictorum florum, cuius nomen ab<s>que nomine constanter se prodit. / Non ego Naturae invidiam geniumve lasso : / Naturae ingenio vincitur artis opus. / Lis ea, lite caret ; concedunt mortua vivis / Pictaque sunt veris inferiora bonis. / Si qua tamen decorat pingentis gratia flores, / Gravior a magna voce probantis erit. / Foecundet steriles animetque Favonius hortos ; / Hic favor, est violis vitaeque luxque meis. / Flora, vale. Nostro quamvis dominere vireto, / Non abs te placitis est vigor ille rosis : / Non etiam a medica, reperit quam Pallas, oliva ; / Vivat ab hac quamvis longius ipse color. / Ver bieme in media, florum hoc decus omne, benigno / Unius afflatu principis aura facit* (Leuven, Kadoc, A.B.S.E., 128, fol. 138^v). La transcription et la traduction sont empruntées à Grégory Ems, « Rivalité entre Mère Nature et "Père" Seghers. Échanges poétiques entre C. Huygens et les jésuites », dans *Le poète face au tableau*, Ralph Dekoninck et Aline Smeesters (éd), Rennes, PUR/Pufr, coll. « Renaissance », 2018, pp. 219-239). Voir aussi Fr. Kieckens, *op. cit.*, p. 63 ; A. J. J. Delen, *op. cit.*, p. 82.

Des accidents de la nature, des œuvres de l'art,
 Qui vivent par le pinceau et le bien-vouloir d'un autre. [...]
 Tout ce que l'art imagine doit faire place à la nature⁵⁸. »

Si ces poésies visent à relativiser le “faire” de l'artiste par rapport à l'œuvre de la Nature, qui est l'œuvre de Dieu, et visent donc à affirmer le caractère artificiel, le propre néant, et la vanité foncière du tableau ou de la représentation, c'est aussi, finalement, ce que semble déclarer picturalement le tableau. En présentant un artefact en grisaille reculé dans un cartouche et recouvert par une nature luxuriante, n'est-ce pas, en effet, que « l'œuvre de l'art est vaincue par le talent de la Nature », ou encore que « tout ce que l'art imagine doit faire place à la nature » ? Cette étrange collusion entre le sujet de la représentation (la représentation-du-tableau) et les intentions affirmées de l'artiste quant à la valeur accordée au tableau-comme-représentation tend bien à redoubler la conscience de l'art par lui-même de son caractère artificiel.

Seghers résout en quelque sorte la querelle des images : en affirmant que les sculptures ou créations humaines sont lettres mortes ou dénuées de vie – en somme les vraies “natures mortes”, ou plutôt “artifices morts” –, il affirme que c'est dans la beauté des fleurs qui viennent d'éclore que se trouve l'œuvre de Dieu, ces natures figées – “still lives”, “still Leben” – que le peintre rend par son geste pieux et respectueux extraordinairement vivantes.

– Plaisir esthétique et spiritualité jésuite

Enfin, en affirmant que ces fleurs « ne sont qu'éclat et illusion, les doux mensonges du vrai / Qui donnent à l'esprit et aux yeux quelque chose de plaisant », ces poésies illustrent encore une donnée fondamentale des peintures de Seghers, en termes d'effets produits, ou de fonction esthétique, à savoir celle du *plaisir*, une dimension faut-il le rappeler consubstantielle à l'ornement⁵⁹ et que partage également la nature morte. Car en représentant des sujets humbles et en apparence sans intérêt, la nature morte a ceci de particulier, et d'éminemment paradoxal, qu'elle attire l'attention et suscite l'admiration non pas tant du signifié lui-même que de son double, à savoir de la matière même de l'art ou de la *technè*⁶⁰ – la prise de conscience du caractère fictif de la représentation, c'est-à-dire du tableau comme signe et non de la présence réelle de la chose, étant précisément le lieu du plaisir esthétique⁶¹.

58. La transcription du poème complet en néerlandais est la suivante : « *Aen den alte [=al te] goetions-tighen bloem-prijser. Antwoorde des schilders. / Hoe schrijft ghij mij dit toe door al te groote roemen / Dat ick kan brenghen voort, ontsterffelijcke bloemen ? / Sij sullen haest verghaen, lanck voor des werelts lijck : / Want soo 't maer bloemen sijn, sij ligghen haest in 't slijck. / S'en sijn maer glans en schijn, des waerheijts soete leughens, / Die gheven aen 't verstant en d'ooghen wat verheughens ; / Misvallen der Natuer, afsetsels van de konst, / Die leven door de pen, en door eens anders ionst. / Bloemschepper onder Godt ? Soo noempt ghij mij te wesen : / Maer dit is buijten schreef, en boven maet ghepresen. / Verwinder der Natuer ? Dit is oock al te groot, / Soo toonen sal en mijn en mijnder bloemen doot. / Al wat de konst versint moet aen Natura wijcken. / Wat is des schilders konst, als hier en daer wat strijcken ? / Pinceel, doeck, olij, veru, sijn eene cleijnen iet : / Wat schepper dat ik ben, leert mijnen grooten niet. / Dit is van de selve Latijnsche pen. » (Leuven, Kadoc, A.B.S.E., 128, fol. 134^r ; la transcription et la traduction sont empruntées à Grégory Ems, *op. cit.* Voir aussi Fr. Kieckens, *op. cit.*, 1886, p. 62 ; A. J. J. Delen, *op. cit.*, p. 83.*

59. Sur l'association du plaisir et de l'ornement, voir Oleg Grabar, *L'ornement. Formes et fonctions dans l'art islamique*, trad. de l'angl. par Jean-François Allain, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1996.

60. Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 52.

61. Voir sur cette question du plaisir esthétique dans le trompe-l'œil, et de son évolution dans le discours du XVII^e au XVIII^e siècle : Jacqueline Lichtenstein, *La Tâche aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2003, p. 77 et suiv.

Replacé dans le cadre du contexte de production jésuite des tableaux de Seghers, cette question de l'effet produit sur les sens du spectateur semble trouver une justification toute particulière : elle serait comme l'a souligné Ralph Dekoninck une dimension essentielle de l'usage spirituel des tableaux de l'artiste⁶². Le message spirituel de ces peintures ne résiderait en effet pas tant dans le décodage d'un symbolisme théologique des fleurs – ce que plusieurs générations d'historiens de l'art ont cherché à montrer⁶³ – que dans leurs qualités sensibles, convoquant une expérience synesthésique (visuelle, olfactive mais aussi tactile par leur degré d'illusionnisme). Sans forcément être chargées d'une signification théologique précise, appréhendable par un petit nombre d'érudits, ces fleurs devaient toutefois être dotées d'une puissance évocatrice, d'un potentiel d'association signifiant, même pour un spectateur illettré. Ainsi, le lys peut être associé à la Vierge, les fleurs épineuses à la douleur et la passion du Christ, chaque fleur relevant d'une symbolique "naturelle", reposant sur un savoir expérimental et culturel largement partagé⁶⁴. Il en est ainsi du tableau d'Anvers, représentant sainte Catherine de Sienna (fig. 8), dans lequel les plantes épineuses comme le houx et le chardon reliant les fleurs renvoient à l'histoire de sainte Catherine représentée dans la scène centrale, où elle choisit la couronne d'épines que lui propose le Christ⁶⁵ – une iconographie que le cartouche semble d'ailleurs aussi exprimer formellement par ses formes acérées et pointues. Mais, comme le suggère encore Ralph Dekoninck, l'essentiel du sens spirituel de ces peintures ne résiderait pas tant « dans la méditation d'un sens dissimulé sous la beauté des apparences que dans une contemplation de la variété et de l'abondance, deux valeurs alors prônées par la "rhétorique des peintures" si chère aux jésuites qui la mettent au service d'une glorification de la Création divine, les plus nobles artifices de l'homme rendant hommage aux merveilles de la nature, pour paraphraser le Père jésuite Étienne Binet⁶⁶ ». C'est la contemplation de la variété et de l'abondance de la Création qui devait permettre au spectateur d'effectuer le mouvement d'élévation spirituel qui lui permettrait de s'approcher au plus près du divin. La spiritualité jésuite se caractérise en effet par une insistance constante sur la dimension sensible de l'expérience spirituelle, la contemplation consistant précisément « à faire appel à la sen-

62. Ralph Dekoninck, « "Chercher et trouver Dieu en toutes choses"... » ; *Id.*, « Les sens des fleurs. L'art de la méditation florale et picturale chez Daniel Seghers », dans *Figurer la nature. Les métamorphoses de l'allégorie (XII^e-XVII^e siècles)*, Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni et Baudouin Van den Abeele (éd.), Louvain-la-Neuve, Institut d'Étude Médiévale, à paraître en 2019.

63. Citons, par exemple, la récente monographie sur les *Kartuschenbilder* qui passe en revue, sous forme d'inventaire, la symbolique florale des peintures de Seghers (Constanze Köster, *op. cit.*), ou encore l'ouvrage au titre programmatique dirigé par Alain Tapié, *Le sens caché des fleurs*. Si ce dernier prend soin de ne pas réduire le message symbolique des fleurs à un décodage de type linguistique (où chaque fleur renverrait à une signification théologique précise) mais explique que l'iconographie de chaque fleur doit se comprendre dans le cadre de la composition d'ensemble, à propos des œuvres de Daniel Seghers, il peut écrire : « Ces nouvelles couronnes d'une dynamique symbolique et décorative plus combative sont le plus souvent conçues en fonction du thème marial qui représente l'icône absolue de la Contre-Réforme. On y reconnaît plusieurs sortes de roses, l'œillet et la fleur d'oranger, symboles de la rédemption et des fiançailles mystiques, mais aussi les plantes et les fleurs qui portent en elles l'image de la douleur, du martyr, de la mort, de la Passion : le narcisse et l'anémone font écho à la Résurrection ; le pavot, évocation du sommeil, rappelle par sa couleur le sang versé du Christ ; enfin l'églatine, la fleur mais aussi l'épine, croise le lierre, symbole des liens qui ont tenu le Christ durant la Passion. Ce même lierre que l'artiste aura su transposer dans sa composition pour relier les festons entre eux lui permet, mieux que ses prédécesseurs, de souligner la double vocation de Marie, nature de l'amour mais aussi nature du sacrifice » (Alain Tapié (et coll.), *Le sens caché des fleurs. Symbolique & botanique dans la peinture au XVII^e siècle*, Caen, Musée des Beaux-Arts, 1997, p. 281).

64. Ralph Dekoninck, « Les sens des fleurs... », *op. cit.*

65. Hans Devisscher, André Lawalrée, Sam Segal et Paul Vandenbroeck, *La peinture florale du XVI^e au XX^e siècle*, Bruxelles, Crédit Communal, 1996, p. 82.

66. Ralph Dekoninck, « Les sens des fleurs... », *op. cit.* L'ouvrage du jésuite Étienne Binet cité est le suivant : Étienne Binet, *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices* [1621], Évreux, Association du Théâtre de la Ville d'Évreux, 1987.



sibilité pour éprouver intérieurement mais aussi extérieurement la rencontre avec le divin⁶⁷ ». Dans cette perspective, le prodigieux réalisme des fleurs ne peut être considéré comme le simple lieu d'un faire-valoir de l'artiste, ou comme une simple distraction de l'image centrale : en concentrant l'attention sur elles-mêmes, dans l'opacité de leur présence, et en suscitant le plaisir par le moyen des sens, ravissant les yeux et l'esprit du spectateur, les fleurs devaient permettre une élévation spirituelle.

Fig. 8. Daniel Seghers et Érasme Quellin, *Sainte Catherine de Sienne dans un cartouche avec guirlande*, ca. 1650. Huile sur toile, 126 x 96 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Inv. 331.

67. Ralph Dekoninck, « Beauté et émotion. Du statut incertain du plaisir dans la littérature spirituelle illustrée des seizième et dix-septième siècles », in *The Stone of Alciato. Literature and Visual Culture in the Low Countries. Essays in Honour of Karel Porteman*, Louvain, Peeters, 2003, pp. 945-960.

Et l'on serait tenté d'affirmer que la construction subtile du tableau, proposant une dialectique entre nature et artifice, *ergon* et *parergon*, ouverture et couverture, dans un mouvement d'affirmation de l'image comme consciente d'elle-même, renforce encore ce mouvement d'élévation spirituelle à partir de l'expérience sensible. Les tableaux de Seghers sont en effet basés sur une succession de couches qui n'ouvrent pas, à la manière de la fenêtre albertienne, dans la profondeur en déniait l'existence de son support par le dispositif perspectif. La superposition de couches couvre au contraire ce support, en partant du fond, pour en montrer un autre, le cartouche qui ferme l'image au seuil du plan de la représentation. Les fleurs disposées sur ce dernier sont alors projetées dans l'espace du spectateur. Autrement dit, par cette stratification ornementale qui affiche le caractère artificiel de l'image, c'est finalement à une ouverture par le plan de la représentation que nous avons affaire, dans un mouvement d'invasion⁶⁸, d'enveloppement, de proximité, ou plutôt d'intimité avec le spectateur qui devait encore contribuer à renforcer la puissance émotive de l'image. En ce sens, les œuvres de Seghers s'inscrivent bien dans la conception de l'image développée par les jésuites, dont le discours qui l'accompagne et la justifie prend soin d'en dénoncer les artifices pour inviter le regard à traverser les apparences, tout autant qu'il en vante les qualités sensibles et persuasives, capables d'émouvoir le spectateur⁶⁹. Dans cette perspective, on pourrait aussi comprendre pourquoi Seghers pouvait être considéré comme un véritable ambassadeur de son Ordre, les pères jésuites profitant de son talent, en offrant ses peintures aux grandes cours européennes, pour diffuser un type d'image à même de refléter la spiritualité tout autant que la grandeur de leur Ordre.

La peinture de Daniel Seghers est bien un art de *parerga*. C'est d'abord ce que tend à illustrer le sujet même du tableau (la représentation-du-tableau) : le cartouche et la guirlande sont non seulement les motifs ornementaux par excellence de la culture visuelle moderne, mais les fleurs sont aussi le signe du geste proprement ornemental qui consiste à orner un porteur pour l'honorer. Par la stratification de la composition, conçue comme une succession de couches créant un lieu enveloppant pour l'image sainte, le tableau est encore une illustration du processus ornemental qui consiste à rendre un culte à l'image religieuse, et ce faisant à en valider la pratique, une dimension qui doit se comprendre dans le climat de controverse qui menaçait les images à la suite de la Réforme et avait amené les artistes à formuler une nouvelle conception de l'image consciente de sa valeur d'image. Dans le même mouvement, toutefois, ce que représente encore picturalement le tableau, en figurant une image sculptée en retrait d'une nature abondante et glorieuse, c'est que l'œuvre de l'art s'efface devant la nature, qui est l'œuvre de Dieu. S'inscrivant dans la droite lignée d'une réflexion méta-picturale, Seghers apporte en quelque sorte une réponse personnelle à la querelle des images en montrant que la vraie image de Dieu ne se situe pas là où on l'attend : c'est dans les fleurs au prodigieux – pour ne pas dire miraculeux – naturalisme, et non dans son image sculptée ou peinte, qu'il faut trouver la présence de Dieu. La parure colorée et éclatante devient en somme le lieu de visibilité du divin, tout autant que le véritable lieu du tableau.

Que l'ornement devienne le lieu du tableau est aussi ce qui ressort du tableau quand on l'envisage au niveau de son procès et de son statut (le tableau-comme-représen-

68. Miriam Milman parle d'"invasion" pour qualifier ce genre d'intrusion dans l'espace du spectateur, en opposition à l'"évasion" qui est la percée vers un autre espace : Miriam Milman, *Les illusions de la réalité. Le trompe-l'œil*, Genève, Skira, 1982, pp. 14-26.

69. Ralph Dekoninck, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2005, p. 374.

tation). Dans son processus de création, en effet, le tableau se construit selon un principe de bricolage et d'assemblage, une logique ornementale qui survit encore dans le temps long de la réception de ses œuvres. Car la formule inventée par Seghers avait acquis une consistance suffisamment forte pour pouvoir être utilisée, par lui-même tout d'abord et par plusieurs générations d'artistes ensuite, dans une grande variété de contextes, ce qui explique les cartouches vides que l'histoire nous a laissés, en attente d'un orné, ou le fait que l'image centrale prend parfois la forme d'un portrait. Le personnage portraituré récupère ainsi à la fois la dimension encomiastique du cadre qui appartenait à l'image religieuse et le geste amoureux du peintre qui le couvre et l'honore.

Par ailleurs, l'ornementalité de ces tableaux résiderait dans leur capacité à faire jouer la dialectique entre toutes les composantes : les fleurs, le cartouche et la scène centrale apparaissent comme autant d'éléments qui se superposent en devenant tour à tour éléments ornés ou éléments ornants, encadrés ou encadrants, selon une dynamique du déplacement entre *ergon* et *parergon*, ou entre scène religieuse et cadre/grisaille/nature morte, dynamique qui avait justement donné naissance, dans le sillage des Primitifs Flamands, au genre de la nature morte. Aussi pourrions-nous encore pousser cette dynamique ornementale au tableau lui-même et à l'usage particulier qu'en firent les jésuites. Compris comme un objet, le tableau pourrait en effet être considéré à son tour comme un ornant ou comme un cadre de ce qui lui est extérieur : le lieu qu'il orne d'une part et le destinataire qu'il honore d'autre part. Comme le mentionne l'inventaire rédigé par Seghers, certaines œuvres étaient destinées à orner les églises de son Ordre, comme celle d'Anvers où elles devaient être accrochées comme des pendants, encadrant dans ce cas le portail de l'église⁷⁰. En ce qui concerne le contexte d'exposition privé, on sait que ce genre de peinture, et d'une manière plus générale les peintures de fleurs, était souvent placé dans des collections de peintures à des emplacements marginaux par rapport aux tableaux à sujet historique ou religieux, encadrant et ornant ces tableaux de plus grande importance⁷¹. Quant aux destinataires prestigieux qui se voyaient offrir les œuvres de Seghers en guise de présents, on peut les considérer, à côté de Dieu, comme le premier orné du phénomène, celui qui enclenche, dans un élan amoureux et de dévouement, le geste ornemental.

Enfin, si ces jeux de déplacement et de cadrage, comme tous les enjeux (esthétiques, confessionnels, théologiques, spirituels, etc.) qu'ils recouvrent, ne sont évidemment pas propres au seul contexte jésuite anversois, il faut bien constater qu'ils atteignent au sein de la période baroque une intensité particulière. Aux limites de la représentation, trompe-l'œil, cadre et ornement, ont en effet alimenté la réflexion de la peinture par la peinture, jusqu'à devenir peut-être les éléments définitoires de l'esthétique baroque. Car c'est bien l'espace liminal de la représentation picturale qui se trouve surinvesti au cours de cette période, qu'il s'agisse du déploiement sans précédent de l'ornement, dans toute l'opacité de sa matière, ou de celui du trompe l'œil, dont l'excès de transparence produit un effet de présence. Ce parcours dans l'œuvre de Seghers aura sans doute suffi à démontrer que le baroque tire de ces jeux de frontières et de transgressions, et du plaisir qui en découle, un moyen d'assurer une efficacité de ses images, qu'elle transite par un excès ou un effacement de ces dispositifs de clôture.

Caroline Heering

70. Voir Walter Couvreur, *op. cit.*, p. 120.

71. Si les emplacements marginaux des peintures dans le contexte des collections privées doivent être considérés à la lumière de la hiérarchie des genres, dans laquelle ils apparaissent comme inférieurs, il n'en demeure pas moins que ces tableaux peuvent être considérés comme des ornements de la collection qu'ils encadrent. Voir sur cette question de l'affichage des peintures de guirlande dans les intérieurs le chapitre 3 (*Interiors*) de l'ouvrage de Susan Merriam, *op. cit.*, pp. 81-106.