

parallèle avec Sickert par exemple (p. 33-34). D'autres points pourraient être précisés ou complétés : la *Femme dans un atelier* (pl. 11) apparaît comme un véritable montage d'éléments empruntés à diverses œuvres de Manet, et l'influence de Daumier, circonscrite ici au scènes de tribunaux, se manifeste aussi dans les représentations de marchands et d'amateurs, par exemple.

Par ses nombreuses fréquentations, Forain occupe une place centrale et pour ainsi dire « moyenne » dans le champ culturel du temps. Aussi sa situation entre Manet, Degas, Lautrec et Daumier d'une part, Boldini, Stevens, Princeteau, Helleu ou Tissot de l'autre, mériterait mieux qu'une série de comparaisons isolées ou de recherches d'influences : une analyse sociologique qui tienne compte des études récentes sur les divers niveaux stylistiques, du « trivial » à « l'artistique ». Et c'est ici qu'apparaît la limite d'une étude qui se veut centrée sur la seule peinture de Forain : comment, en effet, ignorer son œuvre de polémiste, qui pose précisément le problème de la frontière du champ esthétique, particulièrement évident dans le rapport entre eaux-fortes et caricatures ? Quant à la question de la survivance d'une hiérarchie des genres (importante aussi chez Mucha par exemple), elle n'est malheureusement pas posée, tandis que celle du « fini », autre problème cardinal de la peinture au XIX^e siècle, n'est ici qu'esquissée, et sans référence au contexte.

Dans l'ensemble, cet ouvrage s'efforce, contrairement aux précédentes monographies sur Forain, de se maintenir au niveau scientifique : notes, notices raisonnées des planches, index, en font un instrument de travail utile. On en regrettera d'autant plus la présence de quelques citations de seconde main ou d'erreurs de détail. C'est ainsi, par exemple, que le dernier passage de Gauguin au Danemark est daté 1848 (p. 65), qu'Helleu est mentionné comme le prototype de l'Elstir de Proust (p. 40), ou que le portrait de Huysmans de 1878 est indiqué comme n'étant plus au musée de Versailles (p. 96), alors que c'est bien de là qu'il a été prêté à l'exposition Huysmans de la Bibliothèque Nationale en 1979 (n° 30). Quant au pastel *Femme debout* du musée de Toledo (p. 101), on ne

voit guère pourquoi le fait d'avoir des dimensions sensiblement égales au *Jardin de Paris* lui interdirait de constituer une étude préparatoire pour ce tableau. Mais il y a plus grave : une bonne partie des citations françaises sont estropiées ou mal traduites, et l'on ne comprend pas pourquoi l'auteur n'a pas pris la peine de faire relire son texte par un lecteur francophone. Ce qui nous vaut quelques perles : un lavis de 1914 est titré « soldat dans une trèche », et le mot célèbre de Degas sur Helleu (« c'est du Watteau à vapeur ») est traduit « he is the ghost of a Watteau ». Signalons enfin que la bibliographie, qui ne prétend d'ailleurs pas être exhaustive, n'est pas non plus cohérente : cités en vrac par ordre alphabétique, on y trouve des ouvrages sur des sujets les plus divers et dont l'utilité n'est pas toujours évidente (pourquoi citer, par exemple, un catalogue d'exposition sur les Macchiaioli de 1956 alors qu'on sait combien l'étude de ce sujet a progressé depuis ?), tandis que d'autres, dont la problématique concerne directement le sujet traité, sont absents (par exemple *Nana, Mythos und Wirklichkeit* de Werner Hofmann, Cologne, 1973).

Malgré ses défauts évidents, le livre de L. Browse, bien illustré, d'une lecture et d'une présentation agréables, a cependant le mérite d'exister. Peut-être sa parution est-elle seulement prématurée. En effet, l'essentiel de l'œuvre peint de Forain se trouvant dans des collections privées, il est difficile, avant la publication d'un catalogue raisonné, de se faire une idée de l'ensemble. Aussi le choix de Browse, qui escamote une grande partie de la production tardive, doit-il être complété provisoirement par le catalogue de l'exposition du musée Marmottan (1978), en attendant l'ouvrage de référence sur le peintre, qui nous manque encore.

PHILIPPE JUNOD
Université de Lausanne

Abbot Suger, on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures. Révisé, traduit et annoté par Erwin Panofsky. Deuxième édition par Gerda Panofsky-Soergel. Princeton, Princeton University Press, 1979. 285 + xix p., illus., \$22.50, \$9.95 (broché).

La nouvelle édition de l'*Abbe Suger* d'Erwin Panofsky mise au point par M^{me} Panofsky-Soergel est un instrument de travail des plus précieux : remaniée, remise à jour et augmentée, l'on y trouve, en plus d'un texte indispensable, des additions et modifications jusqu'ici dispersées, et les moyens de maîtriser une bibliographie devenue très considérable.

L'illustration de l'ouvrage a été améliorée en qualité comme en nombre. L'on peut seulement regretter que le dessin de la coupe du chœur (p. 239) fourni par Sumner McKnight Crosby en remplacement de celui de la première édition devenu caduc n'offre plus de vue comparative des parties anciennes du bâtiment, conservées ou détruites par Suger, et des parties construites sur son initiative – d'autant plus que les résultats des fouilles archéologiques du même auteur nourrissent d'autre part substantiellement les notes consacrées à ces problèmes. De plus, on peut déplorer qu'un simple plan de l'église (p. 288) ait de même remplacé celui où se lisaient les positions de la crypte carolingienne et des autels mentionnés par le texte, ainsi que l'itinéraire suivi par la procession du 9 juin 1140.

La bibliographie additionnelle, riche de 11 pages et de 178 numéros, ne pouvait que viser à l'exhaustivité. Relevons cependant l'absence de quelques textes importants à divers titres : les travaux d'Yves Christe tout d'abord, qui touchent à l'esthétique et à la question controversée des rapports entre Suger et Bernard de Clairvaux (« À propos de l'*Apologia* de Saint Bernard : dans quelle mesure Suger a-t-il tenu compte de la réforme cistercienne », dans *Genava*, t.14, 1966, p. 5-11 ; « Saint Odilon, précurseur de Suger », dans *Genava*, t.15, 1967, p. 8 *sqq.* ; *Les grands portails romans*, Genève 1969) ; l'ouvrage d'Alain Erlande-Brandebourg, indispensable pour comprendre l'importance du choix de Saint-Denis comme lieu de sépulture royale, dès les souve-

rains mérovingiens, pour le développement de sa fortune (*Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France, jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Genève, 1975); et enfin le célèbre article de Meyer Schapiro, « On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art » (dans *Art and Thought. Essays in Honour of A. K. Coomaraswami*, Londres, 1947), auquel l'on doit se référer pour tenter de mettre en situation les aspects esthétiques de la pensée de Suger.

Le commentaire aux écrits de Suger a passé de 88 à 112 pages. Les additions, soigneusement distinguées du texte de la première édition, incorporent les ajouts et les modifications de Panofsky lui-même, en même temps qu'elles offrent de précieuses orientations bibliographiques – ces gloses de gloses ne sont d'ailleurs pas sans donner à l'ensemble un aspect particulièrement médiéval. Elles concernent évidemment surtout ces domaines où la recherche s'est montrée particulièrement active et fructueuse pendant les trente dernières années : il s'agit de la reconstitution et de l'analyse de l'architecture, de la sculpture sur pierre, des vitraux et des pièces d'orfèvrerie du trésor de l'Abbaye de Saint-Denis – et la collaboration de Sumner McKnight Crosby, de Willibald Sauerländer et de Louis Grodecki parmi d'autres garantit l'actualité de cet « état de la question ». Il faut regretter que d'autres domaines, comme l'esthétique, la liturgie et la sociologie, domaines pour lesquels les écrits de Suger représentent également un document exceptionnel, n'apparaissent en revanche que bien peu renouvelés.

L'on ne saurait en effet réduire l'intérêt des textes de Suger pour l'histoire de l'art, sans même parler d'autres disciplines, aux seuls aspects archéologiques. Et à l'exception de quelques rares additions (comme les indications touchant l'histoire du thème ovidien *Materia superabat opus* au Moyen-Âge, p. 164), l'examen des aspects esthétiques et idéologiques de ces textes, comme la tentative d'analyse globale des entreprises de Suger, restent le fait des commentaires et de l'*Introduction* de 1946.

L'*Introduction* aux écrits de Suger a connu une large diffusion comme texte indépendant. Reprise dans *Meaning in the Visual Arts* en 1957,

elle a été traduite successivement en italien (1962), en français (1967) et en polonais (1971). Sa célébrité est plus que méritée : il s'agit d'une œuvre admirable (malgré ses dimensions modestes), et même d'une œuvre d'art, autant que d'histoire. De l'œuvre d'art, elle a la sympathie profonde, l'émotion même, et aussi, avec la cohérence extrême, la fermeture relative. Pierre Bourdieu louait sans réserve cette « biographie systématique » où l'analyse « vaut par la volonté de tenir et de tenir ensemble tous les aspects de la réalité » (*Postface* à sa traduction d'*Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967, p. 165). Mais l'on peut douter que le dernier mot, dans l'explication de phénomènes historiques aussi complexes et aux implications aussi vastes et nombreuses que l'apparition de l'architecture gothique en Île-de-France au milieu du XII^e siècle, doive revenir à la biographie et à la psychologie individuelle (même soumise à l'*habitus*), et qu'il ne faille pas placer à côté et peut-être au-dessus des personnes, fussent-elles l'abbé Suger, les classes, les groupes et les institutions. À cet égard, l'analyse également admirable d'Otto von Simson, même si elle débouche curieusement sur une sorte de reconstitution de l'idéologie de Suger, fournit un complément indispensable à celle de Panofsky (*The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, 2^e éd. revue, New York, 1962).

Ainsi, peut-on véritablement se contenter d'expliquer le silence si remarquable observé par Suger à propos de la sculpture sur pierre de son église abbatiale par sa « préférence *personnelle* [nous soulignons] pour les produits plus somptueux et plus lumineux du sculpteur sur bronze, du tisserand de soie, de l'orfèvre et du peintre sur verre, préférence soutenue par sa croyance en la métaphysique néo-platonicienne de la lumière » (p. 165), et ne faut-il pas faire la part dans cette absence d'une hiérarchie des métiers et des œuvres artistiques héritée du premier millénaire et dans laquelle les sculpteurs sur pierre et sur bois ainsi que leurs produits occupaient une place bien inférieure à celles des peintres et surtout des orfèvres ? Dans le cas de textes à peu près contemporains de ceux de Suger,

l'on peut ainsi voir cette technique socialement dépréciée mais en plein renouveau artistique être d'une part totalement absente d'un traité à vocation encyclopédique, le *De diversis artibus* de Théophile, et d'autre part l'objet de longues descriptions chez l'auteur du *Guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle*, plus attentif, sans doute à l'image de son public, aux aspects narratifs et moraux de l'iconographie des portails qu'à une problématique d'ordre théologique et métaphysique.

Que l'origine sociale particulière de Suger doive expliquer en partie son goût immodéré pour la richesse et la somptuosité en matières sociales et artistiques, cela ne fait pas de doute, et l'opposition avec Bernard de Clairvaux qu'établit Panofsky sur ce point est aussi pertinente que spectaculaire; mais Suger n'était pas l'inventeur des trésors ecclésiastiques, non plus qu'il n'en avait le monopole, et les évêques et abbés n'étaient pas tous d'humble extraction, tant s'en faut. Suger s'est d'ailleurs si bien identifié avec l'Abbaye, comme le remarque Panofsky (p. 131), qu'il apparaît logique d'examiner ses entreprises comme un épisode privilégié et particulièrement significatif de la politique artistique de l'Abbaye, partie de sa politique tout court et de celle(s) des institutions politiques et religieuses. Il importe à ce propos de remarquer que l'idéologie de la *circulation* que Suger promeut à tous les niveaux (par exemple dans la réunion de « ce qui semble s'opposer mutuellement par infériorité d'origine et contrariété de nature » qu'effectue « la concordance unique et délicieuse d'une harmonie supérieure » dans l'ouverture du *De Consecratione*, p. 83; dans l'accès le plus large ménagé au sanctuaire et à la vue des objets sacrés; et dans les chaînes de dons du type que l'on voit commémoré de manière lapidaire dans le distique inscrit par Suger sur le vase dit d'Aliénor d'Aquitaine, p. 78), que cette idéologie de l'échange se termine en cul-de-sac : dans la thésaurisation *ad sanctos* (voir à ce sujet l'ouvrage de Georges Duby, *Guerriers et Paysans. VII^e-XII^e s. : premier essor de l'économie européenne*, Paris, 1973, p. 60-69). La nature et la valeur, représentative ou au contraire exceptionnelle, des critères de jugement esthétique employés par Suger

(éclat, richesse, variété, grandeur, harmonie des proportions, adéquation à la fonction, rareté parfois) ne pourraient elles-mêmes apparaître qu'à l'aide d'une étude comparative menée systématiquement sur les sources contemporaines, et non par le seul effet d'une analyse monographique.

Panofsky analyse brillamment les raisons qui ont pu pousser Suger à commémorer par l'écriture ses entreprises de commanditaire. Il ne se préoccupe malheureusement pas de savoir comment les buts qu'il attribue à ces textes, et qui sont en bonne partie polémiques et dirigés contre des attaques précises, devaient être atteints, c'est-à-dire : quelle diffusion, effectuée de quelle manière, ont-ils pu connaître ? Le petit nombre de manuscrits conservés, leur localisation pour l'essentiel à Saint-Denis même (voir p. 143-144) semblent indiquer leur assez stricte appartenance aux archives de l'Abbaye, que l'on peut toutefois imaginer qu'elles étaient consultables et consultées. Peut-être ne serait-il d'ailleurs pas inutile de replacer ces écrits dans le contexte plus large de la production historique et pseudo-historique de Saint-Denis. Si les rapports apparaissent d'emblée étroits avec les *Vies* de Louis VI et de Louis VII dues à Suger lui-même, comme avec la *Chronique de Saint-Denis* entreprise sur son initiative et sous sa direction, il est possible qu'ils existent aussi, à un niveau moins immédiat, avec des œuvres généralement attribuées au milieu sandyonisien comme la *Descriptio* latine du voyage légendaire de Charlemagne aux Lieux Saints et sa version en langue vulgaire, *Le pèlerinage Charlemagne*, ou même le fameux *Pseudo-Turpin* et la *Fausse donation de 813*. Dans tous les cas, bien qu'à des niveaux et avec des moyens (c'est-à-dire aussi pour des publics) fort divers, il s'agit d'une histoire, ou d'une fiction rétrospective qui se donne pour telle, engagée et tendancieuse, qui vise à proposer et perpétuer une certaine vision des événements qu'elle rapporte, un certain sens des entreprises qu'elle commémore et des objets qu'elle décrit.

Erwin Panofsky ne considère les miracles dont Suger émaille son récit des travaux que comme l'un des arguments que l'abbé avance contre ses détracteurs, et qui vise à prouver la légitimité de ses déci-

sions (p. 27-28). Il faut peut-être leur accorder plus d'importance : l'une des fonctions essentielles de la narration élaborée par Suger consiste précisément à remplacer la causalité humaine et matérielle dont dépendent l'entreprise et son exécution par une série de références à l'action de la Providence. Les nombreuses interventions miraculeuses qui viennent à point nommé fournir les matériaux, la main-d'œuvre et le travail nécessaires répètent que « cette œuvre plaisait extrêmement à Dieu Tout-puissant » (p. 94); elles relèvent Suger de ses responsabilités – dans la mesure qui lui est utile. L'on voit même les Saints Martyrs confondre une exceptionnelle « timidité » de l'abbé par l'arrivée inopinée de richesses inouïes, « comme s'ils disaient de leur propre bouche : "Que tu le veuilles ou non, nous voulons le meilleur" » (p. 106). Cette prosopopée fait explicitement des dédicataires des objets leurs véritables commanditaires, et de Suger un simple agent de ce processus circulaire, l'instrument de la volonté divine : *Identitas auctoris et operis sufficientiam facit operantis*, « c'est l'identité de l'Auteur et de l'œuvre qui permet aux ouvriers d'obtenir ce dont ils ont besoin en quantité suffisante » (p. 90).

Otto von Simson suppose enfin que le *De Consecratione* ait pu être conçu par Suger comme « une sorte de guide, au moins pour les ecclésiastiques visitant son sanctuaire », comparable au *Guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle* (*The Gothic Cathedral*, p. 132). Suger déclare lui-même avoir rédigé un texte explicatif à propos des panneaux de l'autel principal : « Et parce que la diversité des matières comme l'or, les gemmes et les perles n'est que difficilement comprise par la vue sans l'aide d'une description, nous avons veillé à ce que cette œuvre, qui n'est compréhensible que pour les lettrés et brille de l'éclat d'allégories délicieuses, soit mise par écrit » (p. 62, et voir p. 188-189). Une bonne part des textes de Suger est en effet consacrée à l'explicitation de la savante iconographie des objets qu'il passe en revue. Plus encore : ces mêmes textes, ainsi que les inscriptions placées dans l'édifice (à commencer, *liminairement*, par celle des portes de bronze du sanctuaire), en développant à propos de ces objets les éléments de

l'esthétique de la lumière si bien décrite par Panofsky, en proposant un véritable mode d'emploi. Et nous touchons peut-être ici une dernière raison, plus essentielle au projet artistique de Suger, à la nécessité des textes associés à ses commandes : si les matériaux précieux et la lumière qui afflue par les vitraux dans le nouveau chœur manifestent et réalisent au niveau matériel l'éclat, la splendeur et la lumière qui constituent le vocabulaire de l'illumination spirituelle, c'est bien le langage qui, par l'emploi systématique et suprêmement habile d'un double niveau de signification (littéral et figuré, matériel et spirituel), permet seul à Suger de donner corps à ces relations. Il peut ainsi opposer de manière très calculée à la richesse des matériaux employés, puis à la qualité du travail, dont il sait qu'ils n'ont pas besoin d'être mis en avant, le contenu religieux des œuvres et leur effet « anagogique » (p. 46-48, et voir p. 23 *sqq.*), et faire inscrire sur le devant d'autel du chœur supérieur : *Significata magis significante placent*, « le signifié plaît davantage que le signifiant » (p. 54).

On voit que s'il faut souhaiter que les contenus idéologiques des textes de Suger soient à leur tour examinés avec le même soin que les œuvres qui en étaient l'objet, l'on en devra la possibilité et plus que l'amorce à Erwin Panofsky, que son *Introduction* et ses commentaires lient à jamais à l'abbé amateur d'« allégories délicieuses ».

DARIO GAMBONI
Université de Lausanne

MYRA NAN ROSENFELD *Sebastiano Serlio on Domestic Architecture: Different Dwellings from the Meanest Hovel to the Most Ornate Palace* (The Sixteenth-Century Manuscript of Book VI in the Avery Library of Columbia University). Foreword by Adolf K. Placzek, introduction by James S. Ackerman. New York, Cambridge (Mass.), and London, The Architectural History Foundation and the MIT Press, 1978. 87 pp., 130 illus., 143 facs. plates, \$69.95.

Sebastiano Serlio was among the architects least favoured by for-