

# **La Conversion de saint Paul du musée des Augustins de Toulouse**

**attribuée à Bertholet Flémal**

(Liège 1614-1675 Liège)

## **Contribution à la question de l'imitation et de l'invention**

### **dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle**

#### **Introduction**

Cette étude a trouvé élan et énergie en une citation de Daniel Arasse : l'auteur souligne la nécessité d'affronter la peinture dans sa réalité matérielle, « *en s'interrogeant sur la manière dont les artistes ont regardé les œuvres du passé [...] et se les sont appropriées.* »

Le choix d'un tableau liégeois du XVII<sup>e</sup> siècle est fondé sur l'intime conviction que les catégories esthétiques et les notions d'écoles, quelques fois compliquées de préjugés chauvinistes, ont partiellement brouillé l'image de la peinture d'histoire du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Revenir à l'œuvre donc et à ses études préparatoires, heureusement conservées dans des musées liégeois, avec la question formulée en exergue par Arasse : « *Comment fonctionne le tableau ?* » et de manière plus précise, comme fonctionne l'atelier de Flémal lorsqu'il est confronté à la commande d'un tableau monumental afin d'orner le maître-autel de la collégiale Saint-Paul à Liège ?

#### **Chapitre I : Bertholet Flémal (1614-1675)**

Après une brève esquisse biographique et un regard sur l'ensemble de l'œuvre de Bertholet Flémal, la notice technique fait le point sur l'historiographie et la bibliographie du tableau et propose une datation (1664 – 1670). Dès l'abord, il appert que la toile liégeoise n'est pas transcription littérale du premier récit des Actes (IX, 1-9) et sollicite d'autres textes qui autorisent amplification symbolique et herméneutique élargie. Selon Réau, « *l'art de la Contre-réforme a mis Paul à l'index* » (RÉAU, *Iconographie des saints*, p.1038). Pourtant, le concile de Trente ouvert par Paul III se prolonge en partie sous le pontificat de Paul IV et le pontificat de Paul V couvre le premier quart du XVII<sup>e</sup> siècle. De plus, les *Conversions de saint Paul* sont nombreuses en terres catholiques durant les deux siècles qui suivent la réforme tridentine, la première et non la moindre est commandée par Paul III à Michel-Ange ; en

1548, le même Paul III donne l'imprimatur aux *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola ; après cette date, l'iconographie de la conversion, y compris le tableau liégeois, est durablement marquée par la pensée du fondateur de l'ordre des Jésuites à la proue de la Contre-réforme et renvoie conjointement à l'épître aux Éphésiens de l'apôtre des Gentils.

À ce jour, la recherche cantonnée aux grilles traditionnelles de lecture n'a guère approfondi la question des sources visuelles et le tableau de Bertholet s'est vu affublé d'étiquettes tout à fait contradictoires, passant selon les auteurs du baroque flamboyant au classicisme le plus académique, sans parler des « influences »... Afin d'éviter ces difficultés associées aux catégories esthétiques et à la notion d'influence, ce travail a tenté d'aborder différemment et d'élargir la problématique des « modèles » en développant une approche comparative poussée basée sur le concept nouveau de « *champ généalogique* » d'une figure, d'un groupe de figure, sinon d'un morceau de figure.

## **Chapitre II : Notions d'imitation et méthodologie**

Le chapitre suivant brosse un rapide portrait de l'imitation telle que les traités du XVII<sup>e</sup> siècle l'entendent et définit une méthode analytique spécifique illustrée par de nombreux exemples. En cours d'étude, l'accent portera essentiellement sur certains critères d'analyse formelle indépendants des taxinomies stylistiques et esthétiques : les procédés des lignes de forces graduées, de la double mémoire (extéroceptive et proprioceptive) et celui de l'imitation sémantique, primordial pour notre recherche. À ma connaissance, les deux derniers procédés n'avaient pas encore été mis en évidence et étudiés de manière approfondie, d'où la proposition personnelle d'une terminologie spécifique.

## **Chapitre III : Les trois dessins préparatoires**

L'étude amplement développée du premier dessin préparatoire (KD 245/1) situe chaque figure dans un champ généalogique propre envisagé selon l'angle le plus large possible. Parallèlement, la fonction d'une figure donnée et sa place dans la composition, associées à l'invention et la technique mises en œuvre par le peintre liégeois, sont évaluées d'un point de vue qualitatif par comparaison avec des œuvres issues de la même arborescence imitative. L'attribution à Flémal repose sur une analyse comparative avec d'autres tableaux donnés au maître liégeois et sur l'unicum iconographique des anges musiciens repris et variés dans le tableau d'autel.

Pour les deux autres dessins (KD 245/2-3), le champ d'investigation généalogique est pratiquement limité aux œuvres de même sujet, sans pour autant négliger d'autres sources. Désormais, la recherche porte principalement sur la fonction sémantique du procédé imitatif, surtout lorsque certains « modèles » sont identifiés avec un haut coefficient de certitude. Par exemple, dans le KD 245/3, les figures en miroir de Paul et du Christ associées aux statues de fleuve antique et aux figures d'Adam à la Chapelle Sixtine nuancent et amplifient le thème de la Conversion. L'emploi intelligent des procédés de la double mémoire et de l'imitation sémantique dans le troisième dessin, dont la composition s'avère la plus équilibrée, autorise une quadruple lecture, littérale, allégorique, morale et anagogique du thème de la conversion de saint Paul.

L'analyse morellienne et l'importance du rôle des anges dans le traitement du sujet confirment l'attribution à Flémal des trois dessins conservés au cabinet des Estampes et des dessins de la ville de Liège (KD 245/1-2-3). L'idiosyncrasie iconographique des figures d'anges pourrait s'expliquer par une contamination du thème de la conversion par le récit apocryphe du voyage de Paul au troisième ciel tel qu'il apparaît dans l'Apocalypse de Paul.

#### **Chapitre IV : Le modello et le tableau d'autel**

Le modello à l'huile du musée de l'Art wallon de la ville de Liège intègre difficilement un groupe de figures emprunté à Jules Romain. Ce motif d'atelier, diversement varié dans plusieurs tableaux issus de l'atelier liégeois, suffit à assurer l'attribution, une nouvelle fois étayée par analyse morellienne. De plus, l'effet de surcharge et de confusion engendré par l'ajout de ce motif emprunté stigmatise un des défauts les plus caractéristiques de Bertholet Flémal : le nombre élevé de figures à l'étroit dans l'espace pictural avec pour conséquence un manque de clarté dans l'ordonnance.

Le tableau d'autel conservé aujourd'hui au musée des Augustins de Toulouse se passe heureusement de ce motif superfétatoire mais intègre un couple d'angelots, tout aussi révélateur des modes de fonctionnement d'un atelier au XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il soit liégeois ou non. Dans le même registre indicateur d'un travail conventionnel au sein de l'atelier liégeois, il est aisé de déceler une autre main, probablement celle de Jean-Guillaume Carlier, dans certains morceaux particulièrement réalistes, par exemple le drapé ocre jaune d'une figure d'ange en pied au bord gauche de la toile. Cette collaboration de Flémal avec son élève doué accuse les faiblesses techniques du maître, dont le talent a sans doute été quelque peu surestimé.

Comme pour le premier dessin, l'unicum des anges musiciens assure l'attribution. Quant aux deux monumentales figures d'anges en pied, elles plaident en faveur d'une connaissance directe sinon du texte apocryphe de l'Apocalypse de Paul, du moins de ses répercussions sur l'iconographie des Ars Moriendi.

À ce stade du travail, la notion de « champ généalogique » s'est avérée fructueuse, l'emploi fonctionnel de l'imitation sémantique s'est imposé avec force et à la suite de Daniel Arasse, l'hypothèse d'une fonction mnémonique de l'image dans le cadre d'un art de la mémoire en évolution depuis le Moyen-âge est en mesure de donner sens à la mise en œuvre raffinée des procédés imitatifs. Ainsi, plusieurs détails choisis avec soin dans des modèles précis dont l'iconographie est en relation plus ou moins serrée avec le thème de la conversion de Paul stimulent activement la mémoire du spectateur, prêtre ou simple chrétien, et ouvrent les pages des épîtres pauliniennes à certains passages-clés, représentatifs de la morale, de la théologie ou de l'eschatologie paulinienne. Pour seul exemple, la tête de saint Paul reprise à l'esclave mourant de Michel-Ange ouvre l'épître aux Romains au premier verset et, en association avec la figure du Christ mort, cristallise l'essence de la théologie paulinienne de la liberté et de la résurrection.

## **Conclusion**

Étais-je entré par effraction dans le palais de la mémoire en empruntant le soupirail de l'imitation ? Sans doute, mais je n'avais pas vu que l'édifice avait été livré clé sur porte, au centre de notre objet d'étude, sous la forme d'un petit nuage oblong, accès direct aux versets 16 et 17 du quatrième chapitre de l'épître aux Thessaloniens...

Daniel Arasse n'a décidément pas tort : « On n'y voit rien ! »

Roland Dormans

## **Bibliographie**

ABRY, Louis, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, édité sur base de deux manuscrits autographes datés de 1715 par H. Helbig et S. Bormans, Liège, 1867. Chapitre consacré à B. Flémal p.209-225 consulté sur Google Livre.

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, © Éditions Denoël, Paris, 2000, p.136.

BOSSON, Claude, *Bertholet Flémal (1614-1675)*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, présenté à l'université de Liège, Inédit, 1981.

HENDRICK, Jacques, *La peinture au Pays de Liège, XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Éditions du Perron, Liège, 1987.

KAIRIS, Pierre-Yves, *Bertholet Flémal et ses élèves dans le contexte de la peinture liégeoise au XVII<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat présentée à l'université de Liège, 7 volumes, inédite, 2005.

LAIRESSE, Gérard de, *Le grand livre des peintres ou L'art de la peinture*, précédé des *Principes du dessin* du même auteur traduit du hollandais par JANSEN, Hendrik, Paris, 1787.

MOLANUS, *Traité des Saintes Images*, Introduction, traduction, notes et index par François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel, © Les Éditions du Cerf, Paris, 1996, t.2, p.177 et p.506. La question du cheval de Saül/Paul (t.2, p.177) et citation de Paul (Gal., VI, 14).

RUBENS, Pierre-Paul, *Théorie de la figure humaine*, Édition de LANEIRIE-DAGEN, Nadeije, Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 2003.

VAN MANDER, Karel, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, traduit et présenté par NOLDUS, Jan Willem, Les Belles Lettres, Paris, 2009.

YATES, Frances, *L'art de la mémoire*, traduit de l'anglais par ARASSE, Daniel, © Frances A. Yates, 1966, © Gallimard, 1975, pour la traduction française.