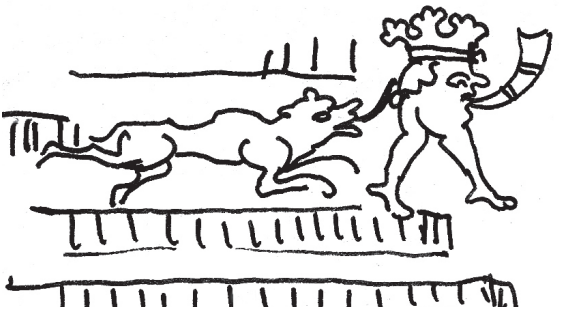
THE LEGACY OF JURGIS BALTRUŠAITIS



HOMO LUDENS. Retouches au *Portrait de Jurgis Baltrušaitis* (1989)

JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER

École nationale supérieure des beaux-arts de Paris
eliapi@wanadoo.fr

J'ai connu Jurgis Baltrušaitis pendant les dix dernières années de sa vie (1979-1988) et contribué à la réédition de son œuvre par Flammarion avec un volume (1989) comportant un *Portrait* et la reprise de son essai *Art sumérien, art roman*, pendant nécessaire de *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* (1931, rééd. 1986 sous le titre *Formations, déformations*). Souvent perçu comme un médiéviste dévoyé, Baltrušaitis a accordé une place grandissante au registre imaginaire et narratif de la « légende », fait de textes autant que d'images, apparenté au mythe. 1955, année de parution du *Moyen Âge fantastique* mais aussi du livre sur les *Anamorphoses*, marque ce tournant. Le parti pris formaliste de la première période a été critiqué, notamment par Meyer Schapiro. La divergence entre les deux compatriotes est significative, de même que les différences d'approche avec Henri Focillon. La vie des formes (migration, transformation, métamorphose) était pour Baltrušaitis un jeu, exubérant, incessant, et une énigme dont il chercha à comprendre les « lois », un ordre de formation qu'il qualifia de « mécanisme intellectuel ». La notion de « système », essentielle, intégrait fantaisie spéculative et déformation.

Mots clés : Baltrušaitis, art roman, déformation, légende, vie des formes, anamorphose

Fig. 1
Jurgis Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman* (Librairie Ernest Leroux, 1934) et Jean-François Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis & Art sumérien, art roman, par Jurgis Baltrušaitis* (Flammarion, 1989 ; ill. : Jurgis Baltrušaitis par Robert Doisneau, *ca.* 1982–1984)

ISSN 2351-4728

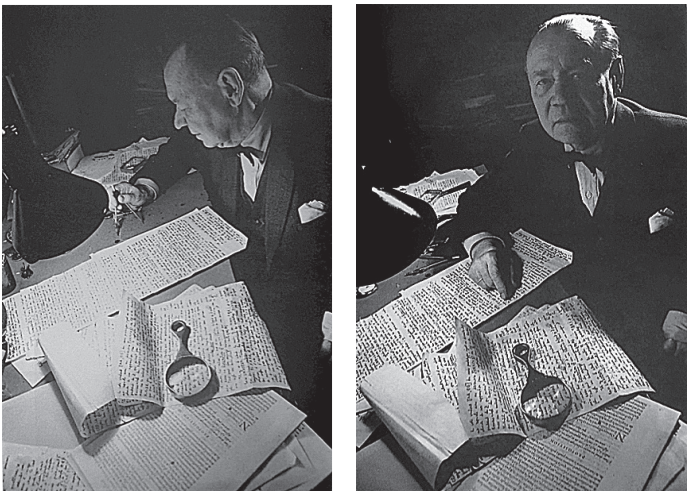


Fig. 2–3
Jurgis Baltrušaitis
par Robert Doisneau,
ca. 1982–1984

« La vie des formes dépend non seulement du lieu où elles existent réellement mais aussi de celui où *elles sont vues* et se recréent. »
(*Aberrations*, 1983)

J'ai connu Jurgis Baltrušaitis pendant les dix dernières années de sa vie, après la parution du *Miroir* (1978). J'ai contribué à la réédition de son œuvre menée chez Flammarion à partir de 1981, en composant le livre intitulé *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, qui comprend la reprise de son essai de 1934, *Art sumérien, art roman* (fig. 1). Ce livre parut en 1989. Jurgis est mort en janvier 1988. Il n'a pas vu le livre imprimé, mais il avait lu mon texte et vu, bien sûr, l'iconographie ; nous avions même décidé ensemble de la couverture, avec son portrait par Robert Doisneau. Je dois préciser deux choses. J'ai effectivement conçu le livre comme un portrait, et Jurgis s'est prêté au jeu ; il a accepté notamment avec enthousiasme l'intervention de Doisneau (fig. 1 à 3) : Doisneau que je lui avais fait rencontrer en 1981 et qui était devenu un ami du couple Baltrušaitis (il est resté d'ailleurs très lié avec Hélène après la mort de Jurgis). Mais j'ai aussi imaginé le *Portrait* pour rééditer *Art sumérien, art roman*. Cette réédition n'avait pas été prévue par Flammarion. Le texte semblait trop court pour pouvoir être repris isolément. Mais *Art sumérien, art roman* me semblait et me semble encore le pendant nécessaire de *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, paru en 1931 ; les deux livres correspondent d'ailleurs aux deux thèses, principale et complémentaire, que Baltrušaitis a soutenues, sous la direction d'Henri Focillon. Dans la perspective d'une réédition de ses livres principaux, Jurgis avait entièrement réécrit *La Stylistique ornementale*, pour l'alléger et en améliorer les formulations, mais il ne pensait pas que la réédition de *Art sumérien, art roman* fût nécessaire.

Le texte, revu, et l'iconographie, un peu rafraîchie, du livre de 1931 ont reparu chez Flammarion en décembre 1986 sous le titre *Formations, déformations* (fig. 4) ; le titre original, *La Stylistique ornementale*

Fig. 4 :
Jurgis Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* (Librairie Ernest Leroux, 1931) et *Formations, déformations. La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* (Flammarion, 1986)

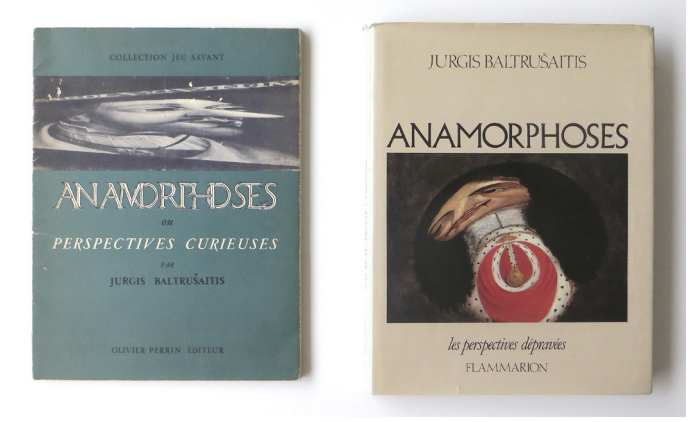


Fig. 5 :
Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Perspectives curieuses* (Olivier Perrin, 1955 ; édition augmentée en 1969) et *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus. Les perspectives dépravées* (Flammarion, 1984)

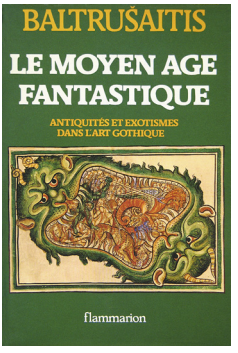


Fig. 6 :
Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique* (Flammarion, 1981)

dans l'art roman, est passé en sous-titre. Le couplage des mots « formations » et « déformations » correspond bien au propos du livre, mais il vaut également pour d'autres études de Baltrušaitis, à commencer par celle consacrée aux anamorphoses (fig. 5). Ce n'est pas d'ailleurs un hasard si, dans le programme de réédition suivi par Flammarion, ouvert par *Le Moyen Âge fantastique* en 1981 (fig. 6), la réédition de l'essai sur les anamorphoses, en 1984, a précédé celle du livre sur la sculpture romane. L'ambiguïté formation/déformation est au centre de la pratique de l'anamorphose.

Baltrušaitis a été souvent, trop souvent, perçu par les historiens d'art spécialisés comme un médiéviste dévoyé. Cela ne lui

ISSN 2351-4728

Fig. 7 :
Jurgis Baltrušaitis, *Réveils et Prodiges, le gothique fantastique* (Armand Colin, 1960) : couverture et jaquette

Fig. 8 :
Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Quatre Essais sur la légende des formes* (Olivier Perrin, 1957) et *La Quête d'Isis, essai sur la légende d'un mythe. Introduction à l'égyptomanie* (Olivier Perrin, 1967)

a pas nécessairement déplu. En tout cas, il a entretenu, sinon cultivé, sa réputation de non conformisme, voire d'extravagance. Ouvrir la série des rééditions avec *Le Moyen Âge fantastique* était une très bonne idée. Le sous-titre *Antiquités et exotismes dans l'art gothique* est alléchant. Le livre a paru en 1955, chez Armand Colin, dans la collection qu'avait créée Focillon (disparu en 1943) : 1955, c'est-à-dire la même année que la première version de l'essai sur les anamorphoses, publié chez Olivier Perrin. Cette date, 1955, et le passage d'un éditeur à l'autre correspondent à un tournant dans l'œuvre de Baltrušaitis. Le médiéviste publiait chez Armand Colin, l'éditeur de Focillon ; et c'est encore chez cet éditeur qu'a paru tardivement *Réveils et Prodiges, le gothique fantastique*, en 1960 (fig. 7). Chez Olivier Perrin, c'est dans la collection « Jeu savant » créée par André Chastel, que parut la première édition d'*Anamorphoses.* Chez ce même éditeur parurent ensuite les deux livres dont le titre contient le mot « légende » : *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes* et *La Quête d'Isis, essai sur la légende d'un mythe. Introduction à l'égyptomanie* (fig. 8).

Fig. 9 :
Jurgis Baltrušaitis, *Le Miroir : révélations, science-fiction et fallacies. Essai sur une légende scientifique* (A. Elmayan/Le Seuil, 1978)

Vie et légende des formes

Si le rapport formes/déformations est une clé d'interprétation pour l'ensemble de l'œuvre, le mot « légende » en est le complément ; le mot désigne en effet un registre imaginaire et narratif, apparenté au mythe, qui comprend des textes autant que des images. Or c'est bien l'intérêt porté à des textes qui caractérise la seconde grande période des investigations de Baltrušaitis à partir des années 1950, jusqu'à la lecture du traité de Raphael Mirami dans *Le Miroir* (1978) (fig. 9). En parlant de « légende des formes » pour les quatre essais regroupés dans *Aberrations*, Baltrušaitis a pointé le principe de déploiement de ses recherches. La phrase que j'ai citée en épigraphe de cette communication est extraite de l'introduction, dans laquelle Baltrušaitis situe clairement son propos :

> [...] Les illusions et les fictions qui naissent autour des formes répondent à une réalité et elles engendrent à leur tour des formes où les images et les légendes sont projetées et se matérialisent dans la vie. Ce sont certaines de ces fables qui font l'objet de ce recueil [...]. Les méthodes de l'identification des corps de l'homme et de la bête, les exégèses scientifiques de la genèse des images dans la pierre, l'assimilation des cathédrales gothiques aux forêts druidiques, aux pyramides égyptiennes et aux lanternes d'Extrême-Orient, l'évocation dans un enclos d'une fantasmagorie universelle et dramatique sont des aberrations dans les deux sens du mot : un égarement, un trouble de jugement, un phénomène optique qui a pour effet de faire voir les corps (célestes) à l'endroit et dans une direction où ils ne se trouvent pas. Elles correspondent toutefois à une réalité des apparences et elles possèdent une indéniable faculté de transfiguration. La vie des formes dépend non seulement du lieu où elles existent réellement mais aussi de celui où *elles sont vues* et se recréent[1].

La catoptrique, science des miroirs, est évidemment le domaine où la remarque finale vaut comme une clé. Or, la catoptrique comprend le procédé du miroir anamorphique qui permet de déformer et de reformer une image en perspective. Le miroir, la perspective sont des lieux de vision et de recréation, mais on peut qualifier de lieu de

1 La formulation de 1957, moins resserrée, était plus explicite : « la vie des formes dépend non seulement de l'endroit où elles sont réellement, mais aussi de celui *où elles sont vues* et des réactions qu'elles provoquent, c'est-à-dire des formes qu'elles recréent. »

ISSN 2351-4728

vision toute légende qui conduit à *dédoubler les apparences*. Cette opération de dédoublement est récurrente depuis les observations sur la logique ornementale des déformations dans *La Stylistique ornementale*. Un bon exemple est la légende de la cathédrale-forêt retracée dans *Aberrations* (fig. 10).

On peut parler de « métaphore ». Cette figure du discours eut un immense prestige au temps de la rhétorique, un prestige qu'elle a conservé dans la pratique des techniques de l'art et de la poésie modernes ; il suffit de penser au surréalisme et au fameux jeu de « l'un dans l'autre », une forme de l'énigme-devinette, qui permettait d'éprouver le mécanisme de l'analogie universelle. Dans la description qu'il en donna en 1954, Breton cite une image d'Apollinaire comme modèle du jeu :

> Ta langue
> Le poisson rouge dans le bocal
> De ta voix.
>
> Il commente :
>
> Supposons qu'Apollinaire au jeu de « l'un dans l'autre », se soit choisi comme *la langue* et qu'on lui ait imposé de se définir comme *un poisson* : que dira-t-il pour commencer, sinon qu'il est un poisson *rouge* ? Où un tel poisson se prête-t-il communément à notre observation ? Dans un bocal. Quel sera le correspondant de ce bocal pour la langue ? De toute évidence la voix, à laquelle la qualité « cristalline » est d'ailleurs prêtée par lieu commun. On voit assez que cette image d'Apollinaire, si frappante qu'elle puisse être, exclut tout caprice de sa part [2].

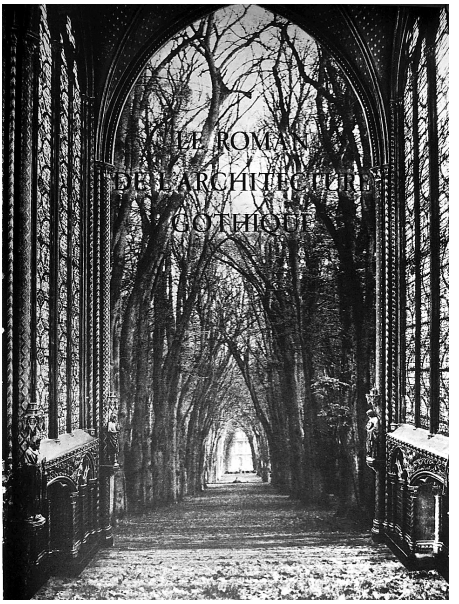


Fig. 10 :
Page-titre du chapitre « Le roman de l'architecture gothique » dans Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations* (Olivier Perrin, 1957) ; photomontage sans nom d'auteur, légendé : « Nef gothique et allée d'arbres »

À ma connaissance, Baltrušaitis n'a jamais mentionné l'idée d'analogie universelle, il n'a pas lu Fourier comme l'a fait Breton. Mais, sans souscrire à la théorie des archétypes de Carl Gustav Jung, il croyait à l'existence de grands ensembles de formes régis par des mécanismes de formation récurrents, sinon permanents. La vie des formes était pour lui un jeu, exubérant, incessant, et une énigme foisonnante, dont il chercha à comprendre la raison, les « lois », un ordre de formation qu'il qualifia de « mécanisme intellectuel ». Ainsi, l'étude menée dans *La Stylistique ornementale* est strictement formelle. Le texte réécrit pour la réédition chez Flammarion accentue ce parti pris. Le contexte historique et culturel

2 André Breton, « L'un dans l'autre » , p. 56.

de l'iconographie a été systématiquement écarté ou, du moins, neutralisé, comme aboli. On peut lire dans la conclusion (entièrement réécrite pour la réédition du livre) :

> L'ouvrage que nous donnons ici a été abordé comme une étude strictement formelle de la sculpture romane, sans autre préoccupation iconographique ou historique[3].

Ce parti pris correspond à une structure et à une légende de la sculpture monumentale :

> Au commencement était l'architecture. Avec ses volumes pleins, ses grandes surfaces murales, le mouvement et l'équilibre de ses masses, l'édifice roman est par lui-même un bloc sculpté, dépositaire et promoteur d'un ordre. Aussi dicte-t-il la première loi à la sculpture qui le décore. Celle-ci n'est pas un revêtement. Elle est incorporée au monument dont elle rehausse certaines parties et dont elle recèle certaines formes. L'horreur du vide et l'attraction du cadre, intervenant avec une force particulière, furent des facteurs primordiaux de la jonction des représentations figuratives et des structures de leur support. C'est par ce biais que l'abstraction s'est imposée alors à l'imagerie et qu'elle l'a pénétrée[4].

Baltrušaitis n'était pas le premier à observer dans la sculpture romane monumentale un contraste, sinon une contradiction, entre l'ordre architectural et architectonique et la fantaisie débridée des figures. Mais il fut le premier à supposer dans ce phénomène un régime de rationalité en prise sur la diversité du vivant et émanant de cette diversité.

Plusieurs lecteurs ont dénoncé sa désinvolture iconographique ; d'autres son ignorance du contexte variable des programmes figuratifs. La critique la plus sévère est venue de Meyer Schapiro, qui, en s'attaquant au disciple le plus proche de Focillon, s'en prenait aussi au maître. Le compte rendu de Schapiro a paru en allemand en 1932, puis en anglais sous le titre « On Geometrical Schematism in Romanesque Art »[5]. Nous touchons ici à un point d'historiographie qui ne se réduit pas à une stricte question de méthodologie. Sur une divergence de méthode s'est greffé en effet un profond désaccord politique. Meyer Schapiro (1904–1996) était originaire d'une famille juive de Lituanie, qui avait émigré aux États-Unis dès sa prime enfance. Il était favorable à la Révolution soviétique et se rallia à la tendance trotskiste de la première nomenklatura bolchevique. Il vivait à New York, dans un environnement d'intellectuels progressistes, attachés à la vertu critique du marxisme ; il n'a pas connu la dérive criminelle de la dictature du prolétariat. Baltrušaitis, au contraire, du fait de la position de son père, ambassadeur de la Lituanie à Moscou, a été témoin de la terreur bolchevique et stalinienne. Son propre statut diplomatique lui permit notamment de circuler dans les régions

3 Jurgis Baltrušaitis, *Formations, déformations*, p. 229.

4 *Ibid*., p. 229–230.

5 Meyer Schapiro, « On Geometrical Schematism in Romanesque Art ». Pour un examen des divergences, exacerbées par ce texte, entre Focillon et Schapiro, voir Walter Cahn, « Schapiro and Focillon » (2002). Pour Jean Wirth, le compte rendu de Schapiro était « anormalement agressif et dépourvu de nuances » (*L'Image à l'époque romane*, p. 178–179).

ISSN 2351-4728

du Caucase, mais il voyait aussi ce qui se passait à Moscou. Une fois, une seule fois, il m'a dit comment, revenant à Paris, il racontait ce qu'il avait vu, mais on ne voulait pas l'entendre. Son père l'a rejoint, au dernier moment, à Paris, en mai 1939. Après la Seconde Guerre mondiale et dans le contexte de la guerre froide, Jurgis milita, depuis la France, pour l'indépendance de la Lituanie ; il dénonçait la propagande russe et la moindre complaisance à son égard.

Formation *vs* déformation

Art sumérien, art roman comme *La Stylistique ornementale* ont été élaborés à partir d'un énorme répertoire (corpus) d'exemples constitué essentiellement de relevés au trait, ponctués de quelques rares vues photographiques. L'édition originale de *La Stylistique ornementale* contient 928 figures ; la réédition, plus resserrée, en comprend encore 802. Une figure peut être composée de deux éléments : une vue photographique et un relevé au trait. Cette distribution est particulièrement efficace et instructive dans le cas du tympan de l'église de Bourg-Argental (fig. 11). On voit ce qui a retenu l'attention de Baltrušaitis et ce qu'il ignore : il ne prend pas en considération l'alignement, dans le registre inférieur, des tableaux relatant l'Enfance du Christ ; il ne s'intéresse pas à la place de l'Annonce aux bergers, figurée au centre, à l'aplomb de la mandorle. Il écarte également la figure même du Christ en majesté de l'Apocalypse, puisqu'il montre la mandorle vide. En revanche, il s'intéresse à la composition des quatre animaux, dans laquelle il remarque l'emprise d'une forme ornementale. « Le bœuf, le lion et l'aigle,

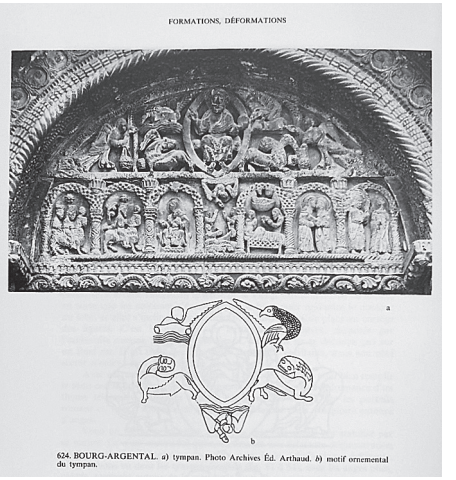


Fig. 11 :
Planche 624 de Jurgis Baltrušaitis, *Formations, déformations. La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* (1986), p. 168 : tympan de l'église de Bourg-Argental, photographie (archives Arthaud) et schéma de J.B. : « motif ornemental du tympan »

écrit-il, se convulsent en s'enroulant en feuilles-rinceaux » et il ajoute : « l'homme même [en haut à gauche] s'incline d'un mouvement brusque et reçoit une aile symétrique à celle de l'oiseau [en haut à droite]. »

Le parti pris d'interprétation formelle est, on le voit, assez radical. Ce qui intéresse Baltrušaitis, c'est le contour des motifs, la valeur graphique de la forme plastique. Contrairement à ce qu'insinue Schapiro, il est précis, sobre, il ne force pas le trait. Mais il travaille à faire apparaître un ordre caché des formes plastiques, et il montre que cet ordre ressortit à une « dialectique » entre figure et ornement.

La juxtaposition d'une vue photographique et d'un détail dessiné est un mode d'approche nécessaire dans le cas des compositions complexes, tel le tympan de Bourg-Argental. On le retrouve dans

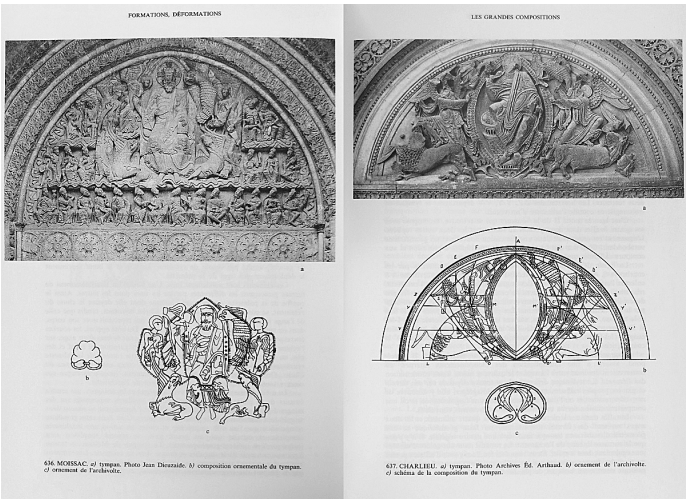


Fig. 12 :
Planches 636 et 637 de Jurgis Baltrušaitis, *Formations, déformations. La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* (1986), p. 178–179 : tympans des églises de Moissac et Charlieu

les pages consacrées à d'autres tympans figurant le Seigneur de l'Apocalypse. Dans *La Stylistique ornementale* de 1986, les exemples particulièrement riches de Moissac et Charlieu sont traités en trois éléments (notés : a, b, c) sur deux pages en vis-à-vis, p. 178–179 (fig. 12). La juxtaposition pourrait presque se passer de commentaire. Avec la réédition, une petite confusion s'est introduite dans la légende de la page consacrée à Moissac : b et c sont inversés. Mais cette confusion correspond à l'analyse, puisque la structure du tympan amplifie effectivement la forme d'un petit ornement de l'archivolte.

Baltrušaitis s'est également intéressé, comme de nombreux historiens de l'art roman, à la forme singulière du tympan de la petite église de Neuilly-en-Donjon, fig. 621 (fig. 723, p. 242, dans l'édition originale) (fig. 13), qui représente une étrange Adoration des Mages :

> Le tympan est entièrement rempli de figures agitées : les anges sonnant de l'olifant, les rois s'avancent avec leurs offrandes en basculant vers la Vierge trônant sous une arcade qui, elle non plus, n'est pas d'aplomb. C'est que la scène est installée non pas sur une plate-forme horizontale, mais sur le corps des dragons pliés en deux et rampant. Iconographiquement, les monstres apparaissent ici comme les symboles de la puissance du Mal, foulés sous les pieds de Marie et des Mages. C'est une figure ornementale qui en commande la forme et même, dans une certaine mesure, l'introduction exceptionnelle pour le sujet. Les dragons adossés se déploient suivant les courbes des deux feuilles inférieures d'une palmette. L'arcade enfermant le trône de la Vierge forme la feuille du milieu, en sorte que les colonnes s'écartent vers le haut pour rejoindre le contour du lobe, et elles s'inclinent légèrement pour laisser plus de place au cortège des figures[6].

On comprend, à la lecture de ces lignes, comment l'auteur a découpé (extrait) ce qui est désigné dans la légende comme un/le

6 Baltrušaitis, *Formations, déformations*, p. 165–166.

ISSN 2351-4728

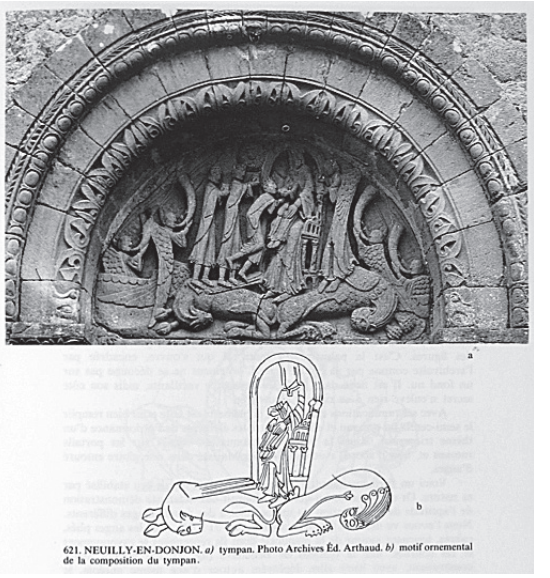


Fig. 13 :
Planche 621 de Jurgis Baltrušaitis, *Formations, déformations. La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* (1986), p. 165–166 : tympan de l'église de Neuilly-en-Donjon

« motif ornemental de la composition du tympan ». L'opération est passée par l'analyse graphique. Ce « motif ornemental » est ce que Baltrušaitis, dans l'édition princeps du livre, qualifiait de « formule secrète » :

> Le relief donne d'abord une impression de chaos. Les figures semblent s'être placées au hasard, les masses jetées à l'improviste. Tout se mêle et se confond et l'on ne sait quel caprice a suscité cette distribution de formes, au premier abord inextricables. Un examen plus serré révèle pourtant une formule secrète. Une palmette légèrement désaxée s'accuse à l'intérieur. Elle est composée de l'arcade surmontant la Vierge en majesté et des corps de deux quadrupèdes qui lui servent de socle. Cachée sous un apparent désordre, elle résiste à la poussée des figures et c'est celle qui distribue les masses principales[7].

Dans l'avant-propos de la réédition de 1986, Baltrušaitis rappelle : « *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* a été publiée en 1931, en même temps que *L'Art des sculpteurs romans*, d'Henri Focillon. » Or, celui-ci a commenté la composition du tympan de Neuilly-en-Donjon. Avec insistance, à deux reprises dans *L'Art des sculpteurs romans*, il remarque l'effet de basculement de la composition[8]. On considère généralement que les deux dragons sur lesquels se tiennent les personnages représentent saint Marc et saint Luc (soit deux des quatre évangélistes dont les animaux encadrent habituellement le Christ de l'Apocalypse dans les tympans romans). Mais Focillon préfère s'en tenir à l'idée de « quadrupèdes » qui « servent de socle » ; de même, il ne signale pas le grand personnage ailé qui se tient derrière la

7 Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, p. 245.

8 Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, p. 206–207 et 268.

Fig. 14 :
Vsevolod Meyerhold, exercice de biomécanique : tir à l'arc. Décomposition par quatre élèves des temps forts du mouvement, *ca.* 1922. Documentation du musée du Théâtre V. Meyerhold, Penza. Reprod. dans Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, Paris, Éditions du CNRS, 1999

Vierge ; l'intéresse la procession empressée et chancelante des mages :

> Le premier d'entre eux court et trébuche : il va s'abattre aux pieds de la Vierge Marie. Mais pourquoi le trône où elle est assise, penche-t-il, lui aussi comme s'il allait tomber ? On peut penser que nous avons là une composition en éventail imparfaitement réussie. [...] De là, un déséquilibre étrange. Il est partiellement racheté par la distribution symétrique de deux groupes de deux anges sonnant de la trompe. Les amples courbes de leurs instruments forment comme des parenthèses inversées, et ces accords de l'espace se répondent comme des accords du son[9].

Il est notoire que Focillon s'était démarqué de l'iconologie pratiquée par Émile Mâle pour mettre en avant ce qu'il appelait « la vie des formes ». On peut déceler chez Baltrušaitis une défiance à l'égard d'une posture d'interprétation qui présuppose l'autorité d'un texte ou, du moins, un conditionnement verbal de l'image. Pour Focillon, la plastique romane dépend du primat de l'architecture sur l'imagerie. Baltrušaitis a renforcé, accentué cette approche en cherchant une dynamique constructive interne à l'imagerie ornementale. S'il se défiait des « -ismes » comme de toute conception de l'art alignée sur quelque programme d'action collective, il avait, au cours de ses fréquents allers-retours entre Paris et Moscou, assimilé l'orientation constructiviste du cubo-futurisme russe, en particulier dans l'œuvre de Naum Gabo. S'il se méfiait du « constructivisme », comme de tous les « -ismes », à commencer par le communisme, il fut incontestablement marqué par l'idée constructive qui s'est affirmée dans les années 1920. À la différence de Focillon, il s'était imprégné de l'art des avant-gardes, au travers des complicités nouées par son père. Il avait fréquenté et admiré deux des grands réformateurs du théâtre : Gordon Craig et Vsevolod Meyerhold (victime de la terreur stalinienne en 1940). Cet intérêt pour le théâtre est une clé de toute son œuvre. Il s'était notamment imprégné de l'imagerie « biomécanique » de Meyerhold (fig. 14). C'est par là que s'explique son goût pour les systèmes de figuration et distorsion

9 *Ibid.*, p. 206–207 (chap. IX, « Études de mouvement »).

ISSN 2351-4728

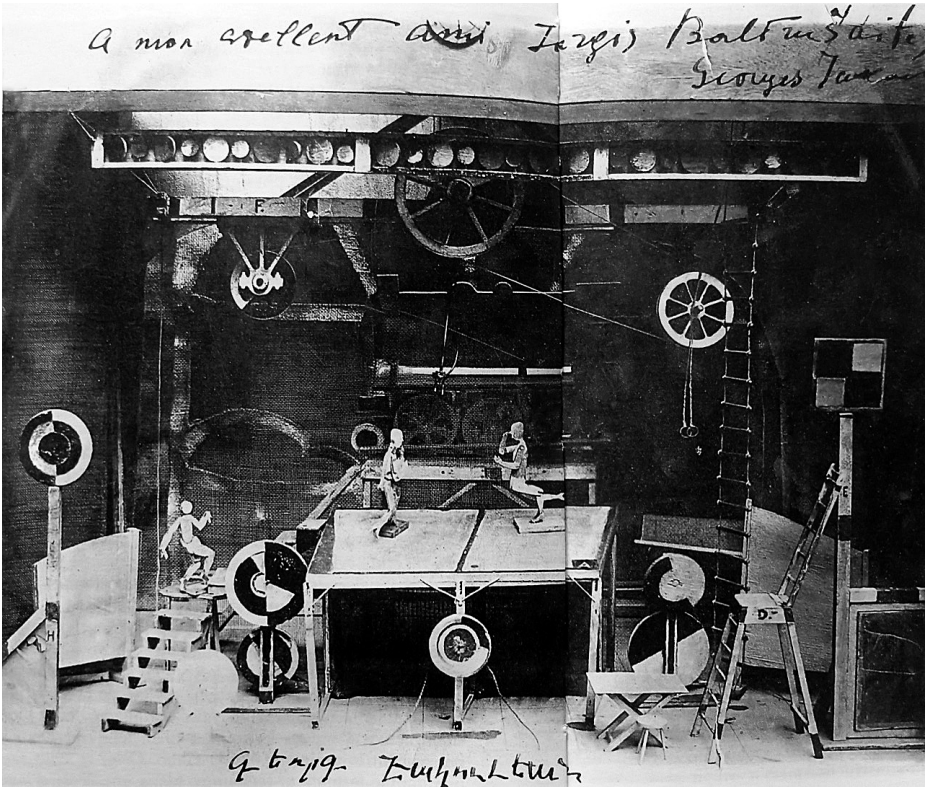


Fig. 15 :
Georges (Gueorgui) Yakoulov, maquette du décor du ballet *Le Pas d'acier* de Sergueï Prokofiev, pour les Ballets russes, 1925–1928 ; reprod. dans Jean-François Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis* (1989), p. 30–31.

géométriques. Si je réécrivais aujourd'hui le *Portrait* de 1989, je mettrais l'accent sur ce rapport. Je ne me contenterais pas de l'image (dédicacée) d'une maquette de Georges [Gueorgui] Yakoulov pour un décor des Ballets russes (fig. 15).

Le fait que, malgré son refus des « -ismes », Baltrušaitis n'ait pas hésité à parler de « système » a été pour moi un sujet d'étonnement[10]. Mais « système » signifiait pour lui fantaisie spéculative et déformation, comme on en trouve dans la genèse des monstres ; il parle d'« appareil

10 Dans l'introduction de *Formations, déformations*, par exemple, Baltrušaitis distingue « deux systèmes morphologiques fondamentaux – ornemental et figuré» puis évoque un « système géométrique » et écrit : « C'est la méthode des confrontations directe des monuments, sans tenir compte du lieu et du temps, qui nous a permis de suivre pas à pas l'évolution des figures et des thèmes où se découvre un système cohérent, une multitude de formes se développant avec une logique implacable, un monde se déployant au gré de l'architecture et de ses ornements. [...] C'est un système morphologique et intellectuel complet dans tous ses éléments qui se présente comme la démonstration d'un théorème. » (p. 7–8). « Système » est également le mot final de l'introduction à *Art sumérien, art roman* (dans ses deux versions).

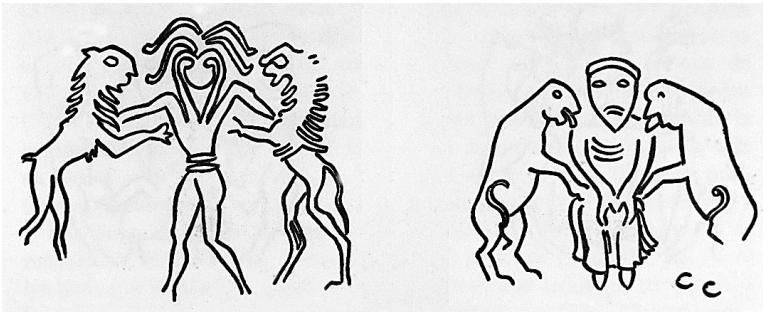


Fig. 16 :
Jurgis Baltrušaitis, deux dessins reproduits dans *Art sumérien, art roman*, p. 41 (p. 169 dans la réédition de 1986), fig. 30a : « Gilgamesh luttant avec les lions » (relevé de l'empreinte d'un sceau-cylindre, *ca.* 2400 av. J.-C. Baltimore, Walters Art Gallery) et fig. 30b : « Daniel dans la fosse aux lions » (relevé d'un chapiteau, Neuilly-en-Donjon)

tératogène »[11]. Il note dans le premier chapitre d'*Art sumérien, art roman* que : « Le système abstrait qui crée la série des ornements renaît dans la sculpture en y laissant apparaître non seulement des formes décoratives, mais aussi de nouvelles formes figurées. » Peut-être faut-il voir dans cette inclination à la formation/déformation fantastique la courroie d'une entreprise d'exorcisme[12]. Jurgis avait eu en 1922 un très grave accident d'avion dont il réchappa par miracle, avec des séquelles dont il souffrit toute sa vie. L'expérience du cauchemar de l'histoire fut doublée d'une terrible épreuve personnelle. Il avait deux raisons d'oublier ce qu'il avait vécu dans son enfance et son adolescence. Je peux témoigner qu'il était quasiment muet sur un passé qui était à la fois heureux et perdu, enfoui, et traumatique. Son émerveillement devant le renouveau constant des formes historiques fut sans doute le pendant de l'opération d'exorcisme.

Continuité expansive des formes

Depuis son premier livre, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie* (1929), Baltrušaitis a exploré les zones de contact de l'Europe romane avec l'Orient. L'époque romane fut pour lui la matrice et la caisse de résonance des tropismes orientaux de l'art occidental. Deux ouvrages consacrés à l'art gothique, *Le Moyen Âge fantastique* (1955) puis *Réveils et prodiges, le gothique fantastique* (1960), décrivent le prolongement donné aux hybridations romanes

11 *Formations, déformations*, chap. VII : « L'animal. Fabrication des monstres », p. 198.

12 Auteur de *Image on the Edge* (1992), Michael Camille récuse le qualificatif « fantastique » appliqué par Baltrušaitis à l'imagerie marginale des livres enluminés, lui préférant des termes en usage à l'époque de leur création (voir *Images dans les marges*, p. 20). On peut lire également sur la même page : « L'exquise incongruité de l'art des marges n'est pas faite pour donner l'illusion du rêve, comme les inquiétants fétiches qui résultent, chez les artistes modernes tels Magritte et Ernst, du rapprochement de fragments d'une réalité triviale. » Dans un compte rendu pour les *Annales*, Jean-Claude Schmitt signale le précédent de Lilian Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts* (1966), mais éreinte Baltrušaitis : « L'auteur [M. Camille] a su éviter de s'enfermer dans le catalogue des motifs comme dans l'analyse purement formelle et "décontextualisée", à la manière de J. Baltrušaitis. Son point de vue est résolument historique. » Jean-Claude Schmitt reprenait ainsi la condamnation par Camille du « catalogue » des images marginales donné par Baltrušaitis : « Ce catalogue n'arrache pas seulement ces formes à leur contexte, mais relègue l'art des marges au rang de "pure décoration" » (p. 48).

ISSN 2351-4728

par les diverses interprétations de fonds antiques et exotiques en plein âge gothique. On peut également trouver dans ces deux livres l'amorce des études sur l'anamorphose et sur les légendes ou fantasmagories historiques qui ont formé le substrat imaginaire des Temps modernes puis de l'Âge classique. Mais c'est le petit livre de 1934, *Art sumérien, art roman*, qui a installé dans la longue durée la dimension géographique et transculturelle des transferts de formes.

La petite église de Neuilly-en-Donjon réapparaît quand sont comparés, schéma à l'appui, le héros sumérien Gilgamesh qui se saisit symétriquement de deux fauves et Daniel, le prophète biblique, dans la fosse aux lions (fig. 16) : « Le groupe de Gilgamesh se reconnaît dans le Daniel de Neuilly-en-Donjon. »[13] (p. 172) Une vue photographique du chapiteau roman (fig. 17) montre que Baltrušaitis a forcé la symétrie en imaginant un second lion, à gauche, alors qu'il s'agit du personnage, Habacuc, envoyé par Dieu secourir Daniel.

Ce qui a perduré de la stylistique romane, au large du gothique ou dans ses replis, c'est, finalement, la synthèse eurasiatique qui remonte à Sumer, passe par les Parthes et les Sassanides. Examinant l'expansion de l'art sassanide, le grand archéologue Roman Ghirshman (1895–1979) écrivait au début des années 1960 :

> Les arts du Caucase ont vraisemblablement joué un rôle considérable dans la propagation et la renaissance des formes sassanides, elles-mêmes vecteurs de formes plus anciennes. Nous conclurons en faisant nôtre l'opinion de Jurgis Baltrušaitis qui leur attribue « le mérite du premier essai systématique et de l'application de la stylistique ornementale à la grande sculpture »[14].

Fig. 17 :
Chapiteau roman de l'église de Neuilly-en-Donjon, « Daniel dans la fosse aux lions »

C'est bien en effet cette continuité expansive des formes dans la longue durée qui intéressait Baltrušaitis. À reconsidérer son œuvre, me reviennent des remarques que je m'étais faites en le lisant et en le côtoyant, et qui semblent aujourd'hui étroitement liées. J'avais remarqué que son intérêt pour l'art roman était pour lui, comme pour Focillon, une manière d'examiner les sources culturelles de l'Europe : sources composites, mêlant les cultures du Livre et des fonds anciens, périphériques. J'avais remarqué également qu'il attachait à la vie des formes une remarquable permanence. Pour lui, la vie des formes est une affaire de survie.

13 *Art sumérien, art roman*, p. 172.

14 Roman Ghirshman, *Parthes et Sassanides*, p. 302.

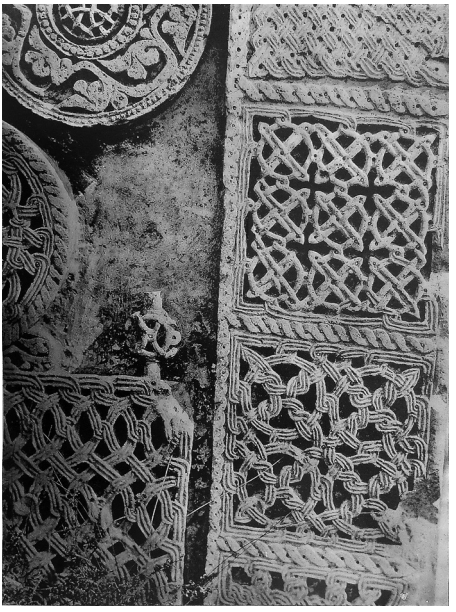


Fig. 18 :
Planche XVII de Jurgis Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie* (Paris, Librairie Ernest Leroux, 1929) : « Hahpat. Détail d'un [k]hatchkar »

Attachées ou non à des figures et à des légendes, donc plus ou moins lisibles, les formes se perpétuent en se transformant, elles se transforment pour se perpétuer.

On parle aujourd'hui beaucoup, malheureusement, du « choc des civilisations ». Cette tendance remonte aux années 1930. Dans l'histoire de l'art, elle a donné lieu à un débat sur les sources de l'art roman. Une controverse opposa Focillon à Strzygowski. Celui-ci s'était emparé des travaux de Toros Toramanian, pour faire de l'Arménie la source de l'art roman. L'enjeu était la caractérisation, voire la définition, d'une région culturelle propre à la Chrétienté occidentale. Baltrušaitis ne pouvait adhérer à la thèse orientaliste de Strzygowski. Il avait une autre vision des échanges culturels. La notion clé est pour lui l'idée de transformation, ou de métamorphose.

Cette transformation peut être une recréation; c'est alors tout un système qui tend à se refaire, à se reformer différemment. Baltrušaitis a identifié le principe ou le support de ce processus dans la matière géométrique de l'ornement et, plus particulièrement, dans les procédés de l'entrelacs. Les *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie* contiennent des pages sur l'entrelacs qui ont convaincu Françoise Henry (1902–1982), la grande spécialiste, parmi les disciples de Focillon, de l'art médiéval irlandais[15]. Comme Focillon, Baltrušaitis était lui-même fasciné par l'art de enluminure irlandaise, en particulier le fabuleux *Book of Kells*, qu'il aimait mettre en lien avec l'ornementation des stèles à croix arméniennes (les *khatchkars*) en amont (fig. 18), et, en aval, avec la décoration conçue par Léonard de Vinci pour la Sala delle Asse au Castello Sforzesco de Milan. Ces analogies et homologies faisaient à ses yeux la vitalité du long Moyen Âge. Comme je l'ai signalé, il force parfois les traits. On peut avoir souvent l'impression qu'il écarte l'histoire ou, plutôt, qu'il étire la durée historique jusqu'au point où elle bascule dans l'intemporel. Cette bascule, c'est peut-être aussi l'ultime résultat que produit le dépaysement des formes vues et interprétées.

Je termine sur une page d'*Art sumérien, art roman* (version réécrite) qui fait écho à la citation liminaire d'*Aberrations* (placée

15 Voir le compte rendu des *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie* par Françoise Henry, dans la « Variétés. Arménie et Géorgie », p. 159–166.

ISSN 2351-4728

Fig. 19 :
Planche XXIV de Jurgis Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie* (Paris, Librairie Ernest Leroux, 1929) : deux khatchkar du XVI^e^ siècle

en épigraphe du présent texte) en situant le développement de la stylistique ornementale hors de la sculpture monumentale, dans l'espace du livre, par la médiation d'objets d'orfèvrerie, plus mobiles :

> Travaillée comme un dessin d'orfèvre, la miniature du haut Moyen Âge s'inspire beaucoup des anciens arts précieux. Elle leur emprunte non seulement des thèmes isolés, mais aussi la technique qu'elle adapte à ses propres besoins. Elle ne se limite pas à reproduire passivement des figures de bêtes symétriques ou en combat, des figures fixes, des animaux, des personnages antithétiques, courants dans les répertoires ornementaux. Introduite dans l'ordonnance d'un signe de l'écriture, elle s'y adapte en recréant sa matière propre. La lettre se substitue à l'ornement, une calligraphie plus vivante et plus souple [se substitue] à la géométrie rigide des courbes durcies dans leurs savantes combinaisons. Il se produit ainsi un choc où formes et imagerie se rénovent à l'intérieur du même mécanisme. La machine se remet en marche sur de nouvelles données. Il s'agit bien de la refonte du système tout entier, de développements multiples et d'un réapprentissage technique[16].

16 Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman*, dans *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, p. 200–201.

Bibliographie

Breton, André. « L'un dans l'autre » (*Médium*, n. 2, février 1954). In *Perspective cavalière*, éd. Marguerite Bonnet. Gallimard, 1970, p. 50–61.

Baltrušaitis, Jurgis. *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane.* Paris : Librairie Ernest Leroux, 1931.

Baltrušaitis, Jurgis. *Art sumérien, art roman*. Paris : Librairie Ernest Leroux, 1934.

Baltrušaitis, Jurgis. *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris : Armand Colin, 1955.

Baltrušaitis, Jurgis. *Aberrations. Quatre Essais sur la légende des formes*. Paris : Olivier Perrin, 1957.

Baltrušaitis, Jurgis. *La Quête d'Isis, essai sur la légende d'un mythe. Introduction à l'égyptomanie*. Olivier Perrin, 1967.

Baltrušaitis, Jurgis. *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*. Olivier Perrin, 1955 ; éd. augmentée, 1969.

Baltrušaitis, Jurgis. *Le Miroir : révélations, science-fiction et fallacies. Essai sur une légende scientifique*. Paris : A. Elmayan / Le Seuil, 1978

Baltrušaitis, Jurgis. *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris : Flammarion, 1981.

Baltrušaitis, Jurgis. *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus. Les perspectives dépravées*. Paris : Flammarion, 1984.

Baltrušaitis, Jurgis. *Formations, déformations. La Stylistique ornementale dans la sculpture romane.* Paris : Flammarion, 1986.

Baltrušaitis, Jurgis. *Art sumérien, art roman*. In Jean-François Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis* & *Art sumérien, art roman* par Jurgis Baltrušaitis. Paris : Flammarion, 1989.

Cahn, Walter. « Schapiro and Focillon », *Gesta*, vol. 41, n. 2, 2002, p. 129–136.

Camille, Michael. *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval* (*Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, Reaktion Book, 1992), trad. Béatrice et Jean-Claude Bonne. Paris : Gallimard, 1997.

Chevrier, Jean-François. *Portrait de Jurgis Baltrušaitis* & *Art sumérien, art roman* par Jurgis Baltrušaitis. Flammarion, 1989.

Focillon, Henri. *L'Art des sculpteurs romans*. Paris : PUF, coll. « Quadrige ». 1982.

Ghirshman, Roman. *Parthes et Sassanides*. Paris : Gallimard, coll. « L'Univers des formes », 1962.

Henry, Françoise. « Variétés. Arménie et Géorgie », *Revue archéologique*, 5e série, t. XXXII, juillet-décembre, 1930, p. 159–166.

Schapiro, Meyer. « On Geometrical Schematism in Romanesque Art » (1932). In *Selected Papers: Romanesque Art* (1977). Thames & Hudson, 1993, p. 265–284.

Schmitt, Jean-Claude. Compte rendu de Michael Camille, *Image on the Edge*... In *Annales*, vol. 48, n. 6, nov.-déc., 1993, p. 1619–1622.

Wirth, Jean. *L'Image à l'époque romane*. Paris: Cerf, 1999.

ISSN 2351-4728