

PERIODIQUE TRIMESTRIEL 2020 2^e trimestre

Bureau de dépôt Bruxelles X

P 301014

Ed. resp. D. Frankignoul, 40 rue de la Charrette, 1200 Bruxelles



PB-PP | B-04265
BELGIE(N) - BELGIQUE



FEUILLET N° 137

Centre Albert Marinus

Ethnologie, Patrimoine immatériel, Culture

Conseil d'administration :

- Président : Olivier Maingain
- Vice-Président : Jean-Paul Heerbrant
- Administrateur délégué : Daniel Frankignoul
- Secrétaire général : Marie-Eve Vanmechelen
- Administrateur : Geneviève Vermoelen

Membres :

Mesdames Sandra Amboldi et Gilberte Raucq, Messieurs Philippe Smits et Jacques Vlasschaert

Membres d'honneur :

Jean-Pierre Vanden Branden, Georges Désir (†), Gustave Fischer (†), comte Guy Ruffo de Bonneval de La Fare (†), Roger Lecotté (†), Henri Storck (†)

Personnel du Centre Albert Marinus :

- Jean-Paul Heerbrant : Directeur
- Jean-Marc De Pelsemaeker
- Marie Vannieuwerburgh

Feuillets du Centre Albert Marinus

Éditeur responsable : Daniel Frankignoul

Rédaction, composition, mise en page : Jean-Paul Heerbrant,
Jean-Marc De Pelsemaeker

Diffusion : 2500 exemplaires

Abonnement : 6 euros par an (4 numéros)

Compte : BE90 3100 6151 2032

Avec le soutien de la Commune de Woluwe-Saint-Lambert et de la Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale (Francophones Bruxelles)

En couverture : Masques couture, The Wolf Belgium (Photo D.R. Aude De Wolf)

Sommaire

Editorial	4
<i>Des masques pour réparer le monde</i>	7
<i>Peste!</i>	11
A voir et à lire:	
<i>Folkore</i>	25
A lire :	
<i>Versailles</i>	29

Editorial

Indéniablement le Feuilleton n°137 tranchera par son contenu dans la longue série de nos trimestriels. Aucune activité de découverte n'est proposée dans ce numéro. Il s'agit bien sûr d'une première imposée par les circonstances.

Si, au moment où nous rédigeons ces lignes, le déconfinement se poursuit, la situation n'est pas redevenue normale pour autant. Pendant de longues semaines, nous avons dû rester cloîtrés, nous passer de nos familles, de nos amis, de visites aux musées, de concerts, de théâtre. Le manque s'est fait sentir, c'est certain. Tant d'événements n'auront pas eu l'occasion de donner leur mesure et d'offrir au public la possibilité d'un vrai dialogue. Nous pensons par exemple à l'extraordinaire exposition Van Eyck organisée par le Musée des Beaux-Arts de Gand, occasion unique d'admirer les chefs d'oeuvre du maître réunis pour l'occasion. A plusieurs reprises, nous avons pensé à ces salles vides, à ces tableaux sans admirateurs. Quoi de plus triste? La foule des grands jours aurait dû être au rendez-vous. Elle l'a été d'ailleurs pendant les quelques semaines d'ouverture. Et puis, tout s'est arrêté. Les portes se sont refermées. Le temps a passé, peu de temps en réalité. Ce fut suffisant pour désorganiser les calendriers et perturber les engagements. En raison de la grande fragilité des oeuvres exposées, de la complexité des contrats, les institutions qui, en temps normal, abritent ces tableaux insignes se sont trouvés dans l'impossibilité de prolonger leurs prêts au delà de la date prévue. On imagine le creve-cœur des commissaires, des conservateurs et de tous ceux qui avaient participé à la longue élaboration de ce rendez-vous exceptionnel. Bref, le coup d'arrêt s'est avéré définitif.

L'exemple n'est pas unique. Nombreuses sont les expositions qui ont dû être ajournées, écourtées, qui n'auront pas trouvé leur public. Dans le meilleurs des cas, elles sont remises à plus tard. Les musées n'en ont pas moins rouvert leurs portes. Entrouvert serait un mot plus adéquat. Les conditions sont strictes, et pour cause! Pour être admis, il faut passer par un système de réservation en ligne, suivre des itinéraires balisés, des marquages au sol, accepter que des barrières canalisent le public, se confronter à certaines obligations nouvelles (nombre réduit de visiteurs, gel, masques...). Peu importe. Dialoguer avec des oeuvres bien réelles (certes, beaucoup d'institutions avaient augmenté leur offre en ligne mais, on l'admettra, ce n'est pas la même chose), s'approcher pour percevoir des détails, éprouver à nouveau le plaisir de regarder, de découvrir la

démarche d'un artiste, d'un créateur, quelle que soit son époque, n'a pas de prix. En des circonstances comme celles que nous vivons, la beauté aide. Peut-être ne guérit-elle pas le corps mais elle nourrit l'âme et elle aide à vivre. Incontestablement. S'émerveiller devant un Bruegel ou un Van Rysselberghe appartenant aux collections reste un privilège incomparable. Seules les visites guidées sont toujours interdites pour raison de distanciation sociale, nous le comprenons fort bien.

Quoi qu'il en soit, ces dispositions, un peu lourdes, sont plus faciles à mettre en oeuvre quand il s'agit d'une "grande" institution. Les mesures comme le respect des distances ou le nombre maximum de personnes admises par salles sont plus aisément applicables au Musée des Beaux-Arts ou au Palais des Beaux-Arts étant donné la superficie des lieux. Ces institutions ont été parmi les premières à accueillir à nouveau le public. Elles ne sont pas les seules. Aussi, nous ne pouvons que conseiller à tous d'être entreprenants, imaginatifs et curieux et de pousser la porte d'institutions plus petites comme par exemple le Musée Van Buuren à Uccle ou le Musée en Piconrue à Bastogne. N'hésitez pas non plus à rendre hommage au travail de conservateurs et commissaires qui ont planché de longs mois pour préparer les expositions. Celle-ci sont accessibles à un public limité. Ne boudons pas notre plaisir. Allons sans tarder au CIVA découvrir l'aventure unique des 7 Arts, revue à la courte existence (de 1922 à 1928) qui fut le point de rencontre de l'avant-garde dans notre pays (et d'ailleurs). Rendons-nous à la Fondation Boghossian voir Mappa Mundi, présentée dans notre dernière livraison (voir Feuilleton 136) et que nous projetions de visiter en groupe. Ce parcours original met en scène une série d'artistes contemporains qui ont travaillé sur la question de la carte du monde. Il y a bien d'autres possibilités. A chacun de les trouver et de les exploiter suivant ses goûts et ses envies.

Le voyage offert par notre Feuilleton est un peu différent de ce qu'il est habituellement mais il n'en est pas moins riche. Il aborde le thème du masque, cet accessoire devenu essentiel par ces temps difficiles, développé par Clémence Mathieu, directrice du Musée du Carnaval et du Masque, et offre un rappel historique de la grande peste de 1347. Il présente ensuite l'exposition *Folklore* qu'il sera peut-être possible de découvrir cet hiver au MUCEM ainsi qu'un ouvrage sur les matériaux et techniques utilisés dans la construction du château de Versailles. Nous vous souhaitons bonne lecture.

Jean-Paul Heerbrant
Directeur du Centre Albert Marinus

Des masques pour réparer le monde



Masque de Kaishan, "Ouvreur de montagne" et créateur de l'univers, rituel Nuo, ethnie Han, Chine, Province de Jiangxi, fin du XIX^e siècle. Binche, Musée international du Carnaval et du Masque. (Photo D.R. J-M DP - CAM)

Dans le contexte actuel, plus que jamais, le masque est au centre de toutes les attentions et de tous les discours. Ce masque qui est censé nous protéger, nous préserver du meurtrier Covid-19. Ce masque qui nous transforme, malgré lui, qui change notre respiration et notre voix, au même titre que n'importe quel autre masque. Ce masque qui, finalement, fait écho à d'autres masques protecteurs utilisés dans des contextes plus traditionnels, qu'ils soient profanes (masques destinés à protéger le visage au sens strict tels que les masques d'escrime, les masques de soudure, les masques à gaz, les masques chirurgicaux), théâtraux ou rituels (incluant entre autres les rites de fertilité, de fécondité, d'initiation, de funérailles, de guérison, de divination et les cérémonies en l'honneur des ancêtres).

Le masque transforme, quitte à faire peur. Les personnes âgées isolées dans la chambre de leur maison de retraite ou les personnes hospitalisées, n'ont aujourd'hui plus à faire qu'aux visages déshumanisés par les masques FFP2.

Le masque, qui prend ses racines aux sources de l'humanité, et qui est généralement accompagné d'un costume, est un objet ambigu car il questionne notre identité en initiant un jeu de dissimulation et de révélation. Sous le couvert du masque, on peut se sentir affranchi de son apparence et laisser éclater son individualité ou, au contraire, jouer un rôle qui est tout à fait différent de sa propre personnalité.

Le pouvoir de protection ou de guérison du masque contre les maladies est un thème récurrent et universel. En ce qui concerne l'usage profane du masque comme protection contre la dissémination d'une maladie, l'un des plus connus est certainement le masque du Médecin de la Peste, conçu par un médecin français du XVII^e siècle, Charles de Lorme, qui l'imagina dans le but de se protéger des risques de contagion lors des épidémies, notamment de peste, fréquentes à l'époque. Le masque était rempli d'herbes médicinales aux pouvoirs pharmacologiques afin de se protéger du souffle des patients contaminés, agissant à la manière d'un filtre.

La protection ou la guérison d'un individu peut également se faire par l'intermédiaire d'un rituel de guérison ou d'exorcisme. Ces rituels



Ci dessus : Masque de médecins de la peste (Musée international du Carnaval et du Masque à Binche, (Photo D.R.Olivier Desart)

Ci-contre : Masque-costume Tataunaw, Indiens Waura, Brésil, Amazonie, Mato Grosso, XX^e siècle, (Binche,Musée international du Carnaval et du Masque. (Photo D.R. J-M DP - CAM)

occupent une place majeure dans l'usage du masque à travers le monde. Lorsqu'il recourt au médecin ou au guérisseur, le malade se soumet au pouvoir de ce dernier, qui nomme l'objet de son mal et le lui enlève. On remarque un pouvoir objectif en lien avec la médecine quand la guérison se fait avec des médicaments et un pouvoir subjectif en rapport avec le rituel sacré quand, par l'intermédiaire du masque, il y a implication d'un esprit ou intervention d'une force surnaturelle destinée à exorciser la souffrance.

L'ancienneté des rituels de guérison et leur persistance dans le monde actuel prouvent le lien fort de l'homme au sacré. L'un de ces rituels peut encore se voir aujourd'hui en Chine du Sud-Est, dans la province de Jiangxi. Il s'agit du rituel d'exorcisme Nuo, qui remonte probablement à l'Antiquité et consiste en une série de danses masquées dirigées par un prêtre bouddhiste ou taoïste. Il sert à éloigner les démons, les maladies, les malheurs et demander aux divinités leur protection.

Le masque est duel : il constitue tant un puissant marqueur de notre identité, qu'un lien entre nos cultures. Il tisse un fil avec l'inconscient collectif qui façonne notre humanité et continue de la marquer aujourd'hui à travers l'épidémie qui fait rage. Et à ce titre, il continue d'agir, à la fois comme élément étrange, qui transforme, qui effraie, mais aussi comme élément protecteur, réparateur. Le masque est depuis tout temps, et d'autant plus dans le contexte actuel, porteur de nos espoirs et de nos prières de guérison.

Dr. Clémence Mathieu,

Directrice du Musée international du Carnaval et du Masque, Binche

Ce texte est paru en carte blanche du *MAD*, *Le Soir* du 5 avril 2020.

Peste!

Lorsque la peste apparaît en Occident en 1347, ce n'est ni la première ni la dernière manifestation de la terrible maladie en Europe. Au milieu du VI^e siècle déjà, la peste dite de Justinien (du nom de l'empereur romain d'Orient qui régnait alors) frappe le bassin méditerranéen. Attestée à Constantinople en 542, sa présence est relevée à Arles par Grégoire de Tours 7 ans plus tard. En 1720, elle ravage la ville de Marseille et quelques villes des alentours comme Arles (encore) et Avignon.

L'Europe sur lequel s'abat le fléau subit les retombées d'une apogée climatique. Par ailleurs, le continent a atteint depuis quelques décennies un sommet démographique qu'altèrent les dégradations du climat, les crises frumentaires et la présence la guerre. Il s'agit également d'un monde où les contacts sont plus nombreux qu'ils ne l'ont jamais été et dans lequel la lointaine Chine joue à nouveau un rôle. Les contemporains, particulièrement les chroniqueurs arabes, l'accusent d'ailleurs d'être le foyer de l'épidémie. Cela ne semble pas être le cas mais la Chine, départ de la Route de la Soie, pourrait bien avoir été la première victime importante de l'épidémie. Indéniablement, les pistes caravanières qui traversent l'immensité des steppes d'Asie centrale constituent le moyen de propagation idéal. Négociants chinois, persans, arabes, juifs, grecs, vénitiens et génois se relaient aux différentes étapes pour convoier, vendre et échanger les marchandises précieuses. Un brassage se fait à chaque relais de ce long parcours commercial. L'hypothèse de l'Asie centrale, en particulier les territoires mongols de la Horde d'Or, comme origine de la maladie prévaut désormais auprès des chercheurs. Cette conjecture s'appuie sur des données archéologiques. Une surmortalité, étayée par un nombre élevé d'épigraphes de cimetières, est perceptible autour de 1338-1339 dans la communauté nestorienne établie dans l'oasis du lac Yssik Koul (Kirghizistan). Certains historiens s'appuient sur l'existence d'une *Pax mongolica* favorisant le commerce pour le plus grand bénéfice des nations marchandes et expliquent la propagation de la maladie par l'existence de nombreux échanges. D'autres, au contraire, voient dans les troubles politico-militaires de l'islamisation de chefs mongols la raison de la diffusion du fléau. Les guerres, et non le commerce, auraient facilité la propagation de l'épidémie.

Plus récemment, depuis le dernier quart du XX^e siècle, les historiens



ont tendance à déplacer l'origine de la peste noire vers la Mer noire et le sud de la Russie, réduisant la distance du trajet de la maladie. Les uns localisent son origine au Kurdistan irakien, d'autres se basent sur des chroniques médiévales russes pour la placer entre le bassin du Don et celui de la Volga. Quoi qu'il en soit, la peste ravage Astrakhan en 1345, atteint l'année suivante Caffa, comptoir génois assiégé par les Mongols, et Péra, situé en face de Constantinople. En 1347, le fléau suit les routes des bateaux génois en Méditerranée. Signalé à Messine à l'automne, il atteint Alexandrie et Marseille à la fin de l'année. En moins d'un an, il couvre l'ensemble du territoire français et du pourtour de la Méditerranée. En Italie, Pise et Venise sont touchés dès le mois de janvier. Paris, capitale du royaume de France, est atteint en août 1348.

Dès lors, l'épidémie s'étend à l'Europe entière du sud au nord, y rencontrant un terrain favorable. Les populations n'ont développé aucun anticorps contre cette variante du bacille de la peste. De plus, elles sont affaiblies par des famines répétées, des épidémies, un refroidissement climatique sévissant depuis la fin du XIII^e siècle et des guerres.

Entre 1345 et 1350, le monde musulman et la région du croissant fertile sont à leur tour durement frappés par la pandémie. Au plus fort de l'épidémie, 1.200 habitants meurent tous les jours à Damas et Gaza est décimée. La Syrie perd environ 400.000 habitants, soit un tiers de sa population. L'Europe n'est pas mieux lotie. La peste arrive à Londres en décembre 1348. Au même moment, elle a envahi toute l'Europe méridionale, de la Grèce au sud de l'Angleterre. L'hiver 1348-1349 arrête sa progression mais la peste resurgit au mois d'avril 1349. La propagation de la maladie suit incontestablement les routes commerciales, tant terrestres que que maritimes.

En décembre 1349, la peste a traversé presque toute l'Allemagne, le Danemark, l'Angleterre, le Pays de Galles, une grande partie de l'Irlande et de l'Écosse. Elle continue sa progression vers l'est et vers le nord dévastant la Scandinavie en 1350. Les vastes plaines inhabitées de la Russie l'arrêtent momentanément en 1351 mais elle atteint Moscou en 1353.

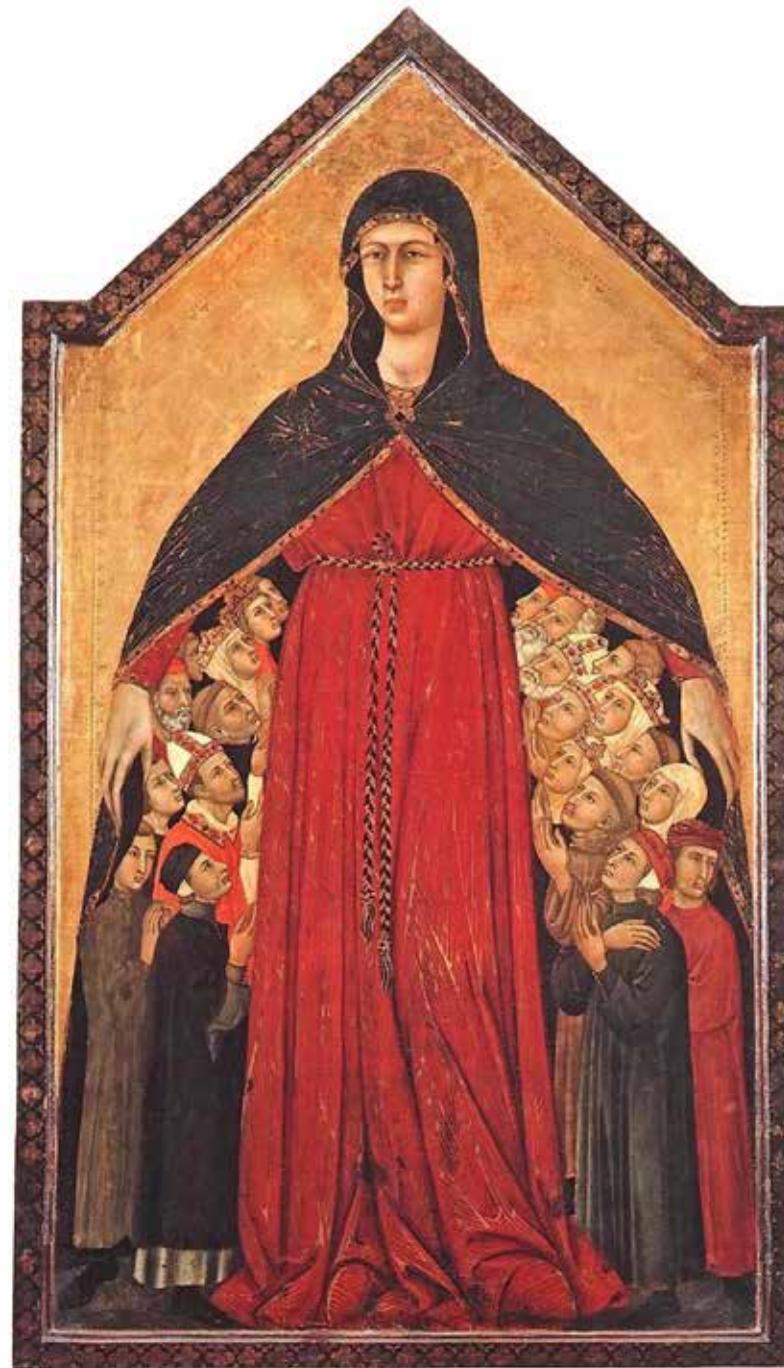
Cette avancée n'est pas homogène, les régions ne sont pas toutes touchées de la même façon. Les régions situées à l'écart des échanges restent épargnées: c'est la cas de l'Islande, de la Scandinavie et une partie du monde slave qui restent partiellement épargnées.

Ci-contre : Hans Holbein, *Danse macabre*, *Le colporteur*, ca 1530. (Coll.part., D.R.)

Pages suivantes : Pierre Bruegel, *Le Triomphe de la Mort*, 1562. (Madrid, D.R. Prado)



Etonnamment, certains villages, ou même certaines villes, réussissent à passer au travers (Milan et Nuremberg), au prix de règlements sanitaires drastiques. Il en est de même pour le Béarn et la Pologne. S'il ne manque pas de témoignages sur la peste noire, ceux-ci concernent essentiellement les villes. Les frères Villani (Giovanni qui commence le récit tombe victime du fléau en 1348; la plume est reprise par son frère Matteo) à Florence, Gabriel de Mussis à Plaisance, Guillaume de Nangis à Saint-Denis, Gilles Le Muisit à Tournai, Simon de Couvin à Liège ou Michel de Piazza à Messine dressent le tableau de l'évolution de la maladie, un tableau apocalyptique fait de mort et de désolation. Les chroniques sont complétées par un autre type de documentation : les registres fiscaux, les testaments, par exemple, ajoutent à la compréhension du phénomène. Les archives de villages aussi peuvent livrer de précieux renseignements. Ainsi, en est-il de Givry en Bourgogne où le registre paroissial affine l'image qu'on peut avoir de l'épidémie. Au lieu des quatre ou cinq (au plus) décès mensuels que le bourg compte en temps normal, le vicaire du lieu en dénombre 110 en août 1348, 302 en septembre et 168 en octobre (selon les estimations, la population totale se monte à environ 1500 âmes). Entre le 28 juillet et le 19 novembre 1348, on compte 620 décès. Et les dépenses pour les enterrements montent en flèche. Autre élément significatif, aucun mariage n'est enregistré entre le début de l'épidémie et la fin de l'année, alors qu'on en célèbre 42 en janvier et février 1349. Sont alors légitimées des unions contractées au plus fort de la manifestation de la maladie. D'autres chiffres font froid dans le dos : 80 % des conseillers municipaux sont emportés à Florence, 75 % à Venise. A Sienne, le gouvernement passe de 9 à 4 membres et le chantier de la cathédrale s'interrompt brutalement. Certes, les documents existent mais les historiens sont frappés par le silence des archives. La compréhension du phénomène se fait alors au travers d'indices. Des traces multiples signalent le passage de la grande peste sans que les choses soient clairement exprimées. A Orvieto, le conseil de la ville s'inquiète du prix des cierges. A Toulouse, ce sont les charges de notaire et le coût du parchemin qui augmentent dans des proportions notables. Ces éléments, liés aux décès (le parchemin sert à la rédaction des testaments), sont particulièrement significatifs. Nous comprenons dès lors que la maladie est présente. Le rôle des historiens est de traquer les empreintes, les signes. Or, la réalité du mal se manifeste aussi par les manques, les vides, les blancs. Ainsi, le registre d'un notaire d'Apt conservés aux Archives du Vaucluse s'interrompt brusquement en



Simone Martini (attribué à), *Madone de Miséricorde*. 1308-1310.
(Sienne, Pinacothèque Nationale, D.R.)

1348. Un espace apparait entre deux paragraphes. Le volume reprend sur la même page mais avec une autre écriture et une encre différente. Et la date est celle de 1350. L'indice qui signale présence de la peste dans cette ville du Luberon est donc cette lacune de deux ans. Le registre fournit également un autre élément, singulièrement précieux et significatif. La vie reprend comme avant, sans que rien ne soit changé. Voilà qui est bien étonnant! Car si les sources documentaires sont assez éparées, elles n'en permettent pas moins une évaluation assez fiable du nombre de morts. Les historiens s'accordent pour penser que la peste, qui mérite ses surnoms de "grande mortalité" ou de "grande peste" donnés par les contemporains, a emporté entre 30 et 50 % de la population européenne, c'est-à-dire entre 25 et 45 millions de personnes. Les villes sont plus durement touchées que les campagnes du fait de la concentration de la population mais aussi en raison des disettes et des difficultés d'approvisionnement provoquées par la pandémie (les campagnes, quant à elles, voient disparaître la main d'oeuvre, ce qui a pour conséquence une baisse notable de la production de blé). Au niveau mondial, il faut ajouter les morts de l'empire byzantin, du monde musulman, du Moyen-Orient, de la Chine, de l'Inde, et de l'Afrique. Selon les estimations, la peste noire a fait entre 75 et 200 millions de morts durant le XIV^e siècle.

Quoi, en dépit de cette hécatombe, rien ne change en Occident? Non, rien ne change. Bien sûr, dans certaines régions, les surfaces cultivées reculent, les terres retournent à la forêt ou à la friche, la nature reprend ses droits. Des villages se vident ou disparaissent. Dans les villes, des maisons restent inoccupées durant des années. Le dépeuplement est cependant compensé par un exode rural dans un rayon moyen de 30 à 40 km autour des villes et des gros bourgs. En France, la production céréalière et celle de la vigne chutent de 30 à 50 % selon les régions. La récession déjà amorcée depuis le début du XIV^e siècle, à cause des famines et de la surpopulation, s'intensifie.

Il est difficile d'imaginer comment la société médiévale a pu résister à un tel chaos. Car malgré la catastrophe provoquée, on constate que les structures sociales, l'organisation des pouvoirs, les manières d'agir résistent et ne subissent aucune transformation. Certes, les propriétaires terriens et les nobles se voient contraints d'accorder des concessions pour conserver (ou obtenir) de la main-d'oeuvre, ce qui se solde par la progressive disparition du servage. Les revenus fonciers s'effondrent en raison de la baisse du taux des redevances et de la hausse des salaires. Le prix des logements à Paris est divisé

par quatre. Cependant rien ne change fondamentalement. Comme si le monde européen, profondément ébranlé par la peste, ne doutait pas de lui-même, comme s'il ne remettait rien en question, comme s'il ne questionnait pas la solidité de ses bases. Il repart ensuite comme avant, comme si rien, ou presque, ne s'était passé. Et ses bases justement, quelles sont-elles? C'est la religion qui les fournit. Avignon, alors capitale du monde chrétien, en est le symbole. Les murs du Palais des Papes disent assez la solidité et l'assurance du pouvoir religieux, qu'il soit temporel ou spirituel. En dépit du mal qui frappe la ville, le chantier d'agrandissement du palais pontifical ne s'interrompt à aucun moment, la chancellerie continue de fonctionner à plein régime. Il faut en effet pourvoir au remplacement des titulaires des charges ecclésiastiques qui meurent à travers tout la chrétienté, répondre aux missives, faire tourner la machine. Dieu reste la référence ultime, incontestée, pour quelques siècles encore et son vicaire terrestre agit comme le défenseur de la foi, préservée à tout prix.

En réalité, l'empreinte la plus profonde du passage de la peste se fait dans l'imaginaire collectif, dans l'esprit des hommes. L'omniprésence de la mort souligne désormais la brièveté et la fragilité de la vie. La mort qui peut frapper à tout moment devient un objet de terreur, une obsession. Voilà un volte-face par rapport aux époques précédentes. Selon l'historien Michel Vovelle : "C'est à peine exagérer que de dire que, jusqu'à 1350, on n'a point su comment représenter la mort, parce que la mort n'existait pas". De rares représentations qui datent d'avant la grande peste montrent comme un monstre velu, muni de griffes acérées et d'ailes de chauve-souris. Cette figuration de la mort a perdu ses références chrétiennes en rapport avec le péché et le salut.

Désormais elle est hideuse à la mesure du traumatisme subi. Son image se construit sous la forme d'un squelette, d'un transi le plus souvent muni d'une longue chevelure féminine. C'est une mort implacable, armée d'une faux, d'un arc ou d'une épée, qui chevauche une rosse étique, frappe sans distinction et piétine des cadavres. Elle est perçue comme menaçante, victorieuse et chargée d'angoisse. Les visions apocalyptiques se multiplient, prouvant l'inquiétude de la fin du Moyen Age et de la Renaissance. Les danses macabres deviennent une thématique récurrente. Elles entraînent dans leur ronde infernale, riches et manants, ecclésiastiques et laïques, évoquant ainsi le pouvoir égalisateur de la mort. L'argent, le pouvoir ne protègent plus et les derniers moments peuvent être terribles, sordides. Quel que soit



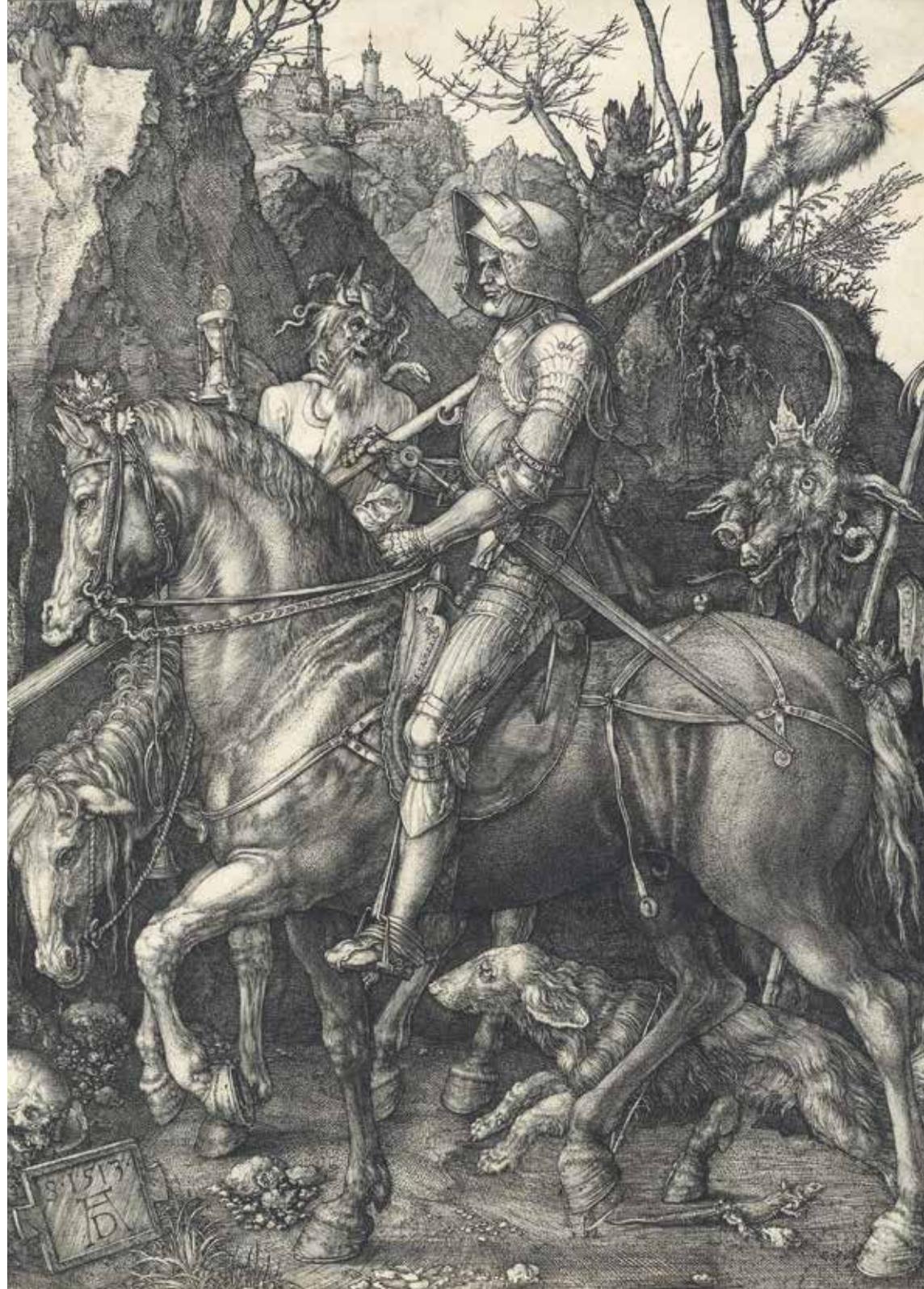
le rang dans la société, quel que soit l'âge, la fin est identique et le tombeau se présente comme une certitude. L'anxiété et l'épouvante se portent sur l'après, sur la vie éternelle ou l'éventualité de la damnation. D'autres sujets indiquent encore l'omniprésence de la mort. La Vierge d'humilité supplante pour un moment la Vierge en majesté ou les images optimistes de la Vierge à l'enfant. La Mère du Christ n'est plus juchée sur un trône somptueux, elle est assise par terre sur un coussin ou sur un monceau de fleurs. Cette volonté d'attribuer à la Vierge humanité et bienveillance engendre une autre vision qui va connaître un grand succès à la fin du Moyen Âge. Il s'agit de la Vierge de miséricorde ou Vierge au manteau, ainsi nommée car elle protège de son vêtement, généralement une cape, un ensemble de fidèles et soustrait l'humanité souffrante aux fléaux et aux épidémies. La Vierge apparaît comme une figure d'empathie, de sollicitude et de compassion. Dans sa grande bonté, elle intercède en faveur des hommes.

L'inquiétude et la douleur font également passer la représentation du Christ triomphant sur la croix à celle du Christ souffrant où un réalisme terrible détaille toutes les manifestations de la douleur que sont les sueurs de sang, les clous, les plaies et la couronne d'épines. Cette vision sera particulièrement populaire dans les pays germaniques et le nord de l'Europe.

Comme on le voit, la grande mortalité laisse des marques durables dans l'imaginaire de l'Occident et introduit dans l'art des représentations nouvelles. Sans vouloir comparer des phénomènes d'une ampleur bien différente, il est permis de se poser la question suivante : quelles traces laissera le passage de la covid-19 dans nos esprits et dans nos mémoires?

Si le sujet vous intéresse, nous ne saurions trop vous conseiller la vision d'un épisode de la série "Quand l'histoire fait dates", visible sur Arte, consacré à la peste de 1347 (<https://www.arte.tv/fr/videos/069117-004-A/quand-l-histoire-fait-dates/>). Patrick Boucheron, professeur au Collège de France, y est tout simplement magistral.

Ci-contre : Albrecht Dürer, *Le chevalier, la mort et le diable*. 1512, (Coll. Part., D.R.)





Ci-dessus : Amulette pour la divination amoureuse, flacon contenant des noyaux de cerise, Bretagne, 2^e moitié du XIX^e s. (D.R. Centre Pompidou - Metz)
Pages suivantes : Slavs and Tatars, *Molla Nasreddin the Antimodern*, 2012. (D.R. Centre Pompidou - Metz)

Folklore

Conçue par le Centre Pompidou de Metz, qui fête ses dix ans d'existence, en collaboration avec le MUCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée situé à Marseille), l'exposition *Folklore* ne craint pas d'emprunter des chemins inusités.

L'initiative ne peut que susciter l'intérêt. Le titre choisi pour l'événement annonce la couleur. Les organisateurs n'ont pas craint de brandir comme étendard un terme, et peut-être une vision, considérés par beaucoup comme obsolètes. Car désormais, on préfère, à l'image de l'Unesco, parler de "patrimoine immatériel". Qui dit folklore, pense inmanquablement fêtes calendaires, rites et coutumes surannés, contes et légendes, traditions liées à l'identité d'un territoire, "survivances archaïques", par conséquent rien de très moderne ni de très excitant. Quelle erreur! Car la lecture change selon le prisme utilisé. L'exposition met en effet évidence les liens, plutôt méconnus, entre culture populaire et expression artistique contemporaine. Assimilé à la tradition, semblant donc se situer par essence même à l'opposé de la notion d'avant-garde, l'univers du folklore est indéniablement sujet à controverses. Mais quel que soit le champ qu'il recouvre, le folklore est moyen d'expression, il est communication et à ce titre, il nourrit, de différentes manières, des pans entiers de la modernité et de la création des XX^e et XXI^e siècles. Loin des lieux communs et des stéréotypes chargés d'un passéisme désuet et artificiel, les artistes y ont trouvé (et trouvent encore) une source d'inspiration, une puissance régénératrice aussi bien qu'un objet d'analyse critique ou de contestation.

Sait-on que Vassily Kandinsky a commencé sa carrière en Russie comme ethnographe? Que l'arrière-grand-père de Constantin Brancusi était un bâtisseur d'églises traditionnelles en bois en Olténie roumaine? Que Natalia Gontcharova a développé une peinture abstraite en s'inspirant de costumes espagnols? Que Joseph Beuys déclarait voir dans le folklore un outil de compréhension pour le futur, ou que Marcel Broodthaers comptait ajouter une "section folklorique" à son Musée d'art moderne, Département des Aigles?

Des prémices de l'art moderne (le point de départ est Paul Sérusier, le "nabi aux sabots de bois" s'inspirant de la vie bretonne où il se





Diable de Bessans, s.d. (D.R. Centre Pompidou - Metz)

nourrit de "sauvage et de "primitif") à l'art le plus actuel, l'exposition ausculte les relations, parfois ambiguës, qu'entretiennent les artistes avec le folklo-re, allant de l'emprunt formel à l'imitation d'une méthode, évoluant de la fascination à l'ironie critique. *Folklore* se concentre essentiellement sur une définition et une histoire européennes du terme et se veut également un lieu de rencontre entre art et sciences humaines. Le parcours y dévoile en parallèle l'invention et l'institutionnalisation progressive d'une discipline, notamment grâce aux fonds du MUCEM, héritier du Musée national des Arts et Traditions populaires. L'événement mélange avec bonheur l'art brut ou naïf, l'ethnologie, les traditions orales ou autres, la mémoire collective. Il ne manque pas au passage d'interroger le visiteur sur les notions de chef d'oeuvre et de hiérarchie entre les arts.

La définition du folklore a suscité et suscite encore aujourd'hui d'importantes polémiques : le terme, créé en Angleterre au milieu du XIX^e siècle, signifie littéralement "le savoir du peuple". Ce champ d'études sera rapidement banni des préoccupations des milieux intellectuels et scientifiques au XX^e siècle en raison de récupérations idéologiques ou de l'amateurisme de spécialistes souvent auto-proclamés. Oui, il faut bien de le reconnaître, on a parfois considéré le folklore comme une émanation d'aimables farfelus.

Le voyage s'ouvre sur le fantasme d'une quête des origines, sur l'attrait d'un "exotisme de l'intérieur" ou de supposées survivances archaïques qui guident des artistes comme Paul Gauguin, Paul Sérusier, Vassily Kandinsky (merveilleux bois gravés!) et sa compagne Gabriele Münter qui, installés en Bavière, collectionnent estampes, figurines, jouets en bois et meubles peints, ou encore Constantin Brancusi, lequel ne reniera jamais les traditions artisanales de son Olténie natale.

Apparaissent rapidement les paradoxes d'un domaine fréquemment associé à des revendications nationalistes, ou instrumentalisé par un discours politique (il suffit de souvenir des discours de la droite dans les années 1930 et des vaticinations de la France de Vichy). Ces tensions sont par exemple perceptibles au coeur de démarches d'artistes tels que Jimmie Durham, Valentin Carron, Mélanie Manchot ou Amy O'Neill.

Malgré cela, le folklore n'a cessé de constituer pour les artistes un vivier de formes et un répertoire inépuisable de motifs et de techniques, qui ont contribué au renouvellement du vocabulaire des arts plastiques. Tel est, entre autres, le cas des travaux menés dans les divers ateliers

du Bauhaus. C'est également valable pour les oeuvres de Sophie Taeuber-Arp ou les peintures de Natalia Gontcharova. Cependant, cette ré-appropriation formelle ne doit pas faire oublier que les motifs et les symboles renferment occasionnellement des significations sous-jacentes. On peut citer comme exemples les oeuvres de Julius Koller ou d'Endri Dani qui transmettent eux aussi, à l'image de certaines expressions traditionnelles, une dimension critique voire subversive.

La notion même de "folklore" est fondamentalement liée au patrimoine immatériel et à la tradition orale : dialectes, proverbes, musiques, danses, rites et croyances, superstitions ou existence de créatures fantastiques. L'accent mis sur les contes, les chants, les cérémonies païennes et les rites liés aux rapports de l'homme avec la nature et le cosmos se retrouve dans la démarche créative de nombreux artistes d'après-guerre, parmi lesquels Joseph Beuys. Dans ses oeuvres de jeunesse, l'artiste allemand utilise la figure du chaman. Plus récemment Michel Aubry, Susan Hiller ou Florian Fouché s'inscrivent dans la même optique.

Au cours des années 1970, la dimension anthropologique de l'art se voit mise au devant de la scène internationale. Des artistes empruntent alors aux ethnologues leurs méthodes d'enquête et de collecte, de classement et de reconstitution. L'objet devient fétiche, relique mais représente aussi le témoignage d'un passé révolu. Il peut être considéré comme élément négligé, voire méprisé. Il appartient dès lors aux artistes de le sauver. Certains plasticiens sont totalement fascinés par cette nouvelle muséographie du quotidien, ainsi qu'en témoignent les démarches de Marcel Broodthaers, Raymond Hains ou Claudio Costa. Un intérêt identique est aussi perceptible au sein des générations les plus récentes avec Jeremy Deller et Alan Kane partis en 2005 à la rencontre de multiples communautés du territoire britannique et collectant pour l'occasion un ensemble de documents et d'objets illustrant les pratiques populaires et vernaculaires. C'est également le cas de Pierre Fisher et Justin Meekel. Cette section amène à dresser le portrait de "l'artiste en folkloriste".

Enfin, l'exposition met en évidence les paradoxales "géographies nouvelles du folklore". Nous sommes désormais à l'ère de la mondialisation, celle-ci se définit par une tendance à l'uniformisation. Apparaissent des folklores créés de toutes pièces pour l'industrie



Ci-contre : Meret Oppenheim, *Läbchuecheglushti*, 1967 (D.R. Centre Pompidou - Metz)

touristique. Ce néo-folklore continue de se déplacer et de se mouvoir à travers le monde sans cesser d'être revisité, voire réinventé par des artistes comme Bertille Bak, Corentin Grossmann, Pierre Huyghe, Johanna Kand.

Au total, l'exposition offre un périple foisonnant qui, selon les mots de Jean-Marie Gallais, l'un des commissaires de l'exposition, montre combien le folklore, "regardé, étudié, inventorié par les artistes semble avoir cette capacité à ré-enchanter le monde et à circuler dans le temps".

L'exposition *Folklore* aurait dû être présentée au Centre Pompidou-Metz jusqu'au 21 septembre puis au MUCEM à Marseille, du 20 octobre au 22 février 2021. Les circonstances en ont décidé autrement. Il est cependant possible que l'événement soit accessible durant son escale marseillaise. On ne peut que le souhaiter. Dans le cas contraire, il reste le catalogue (224 p.), fruit d'une coédition de La Découverte, du Centre Pompidou-Metz et du MUCEM. L'ouvrage est disponible en librairie et sur internet.

Jean van Eyck, *Portrait de Baudouin de Lannoy*, ca. 1435 (avant et pendant la restauration). Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen. D.R. IRPA, Bruxelles.

Versailles

Lorsqu'on évoque le nom de Versailles, on pense bien sûr à Louis XIV, à Marie-Antoinette, la souveraine de Trianon, à la Galerie des Glaces, aux fastes de la cour, aux magnifiques jardins à la française, aux favorites royales et à leurs caprices. Certains, plus érudits, plus curieux, ne se contentent pas d'une vision superficielle, ils vont plus loin et se souviennent par exemple du caractère titanesque d'un chantier né de la seule volonté d'un roi. Un chiffre définit à lui seul la démesure de l'entreprise: plus de trente mille ouvriers ont oeuvré en même temps aux travaux gigantesques commandés par le Roi-Soleil. Ils ne seront pas les seuls à fournir leur peine et leur travail : jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, artistes et artisans feront par centaines du château de Versailles un modèle abondamment envié, copié, visité.

L'angle de vue adopté par l'ouvrage est sans conteste original et passionnant. Inédit aussi. Car il ne s'agit pas ici d'une synthèse sur l'histoire du château ou de ses occupants, il ne s'agit pas non plus d'une étude architecturale et esthétique d'une partie du bâtiment (ce pourrait être la Galerie des Glaces, la chapelle royale, les écuries...). Plutôt que de conter une anecdote maintes fois répétée, une intrigue de cour, un choix politique, les conservateurs et ingénieurs du patrimoine, les architectes des monuments historiques, les historiens, les historiens d'art et autres spécialistes du château ou des techniques, réunis pour l'occasion sous la direction avisée d'Hugues Jacquet, sociologue et historien spécialisé dans les savoir-faire, ont choisi un éclairage totalement inattendu. A partir de ce monument de l'art français où s'est exprimé tout le raffinement d'une époque et d'un art de vivre, les auteurs ont adopté un autre point de vue, celui de présenter et d'étudier les matériaux utilisés ici et les techniques de réalisation qui y sont associées. Les matériaux du château sont étudiés à travers les formes et manifestations les plus inattendues auxquelles ils ont donné naissance. C'est donc à une présentation totalement renouvelée de Versailles que nous invite l'ouvrage. En ouverture, trois articles successifs présentent le chantier, l'évolution des styles de 1682 à la chute de la royauté, ainsi que l'organisation des métiers aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ensuite, le lecteur découvre plus de septante articles centrés sur la pierre et le bois, sur le métal et le verre, sur la terre et les tissus.



Le lecteur se trouve entraîné à la recherche des meilleurs fournisseurs, marchands et membres de corporation, le voici appréciant les processus et les savoir-faire, suivant les étapes d'une commande ou analysant les contraintes de la mode. Pour l'occasion, il se familiarise avec le vocabulaire des métiers, il découvre le monde des techniques de jadis qui se dévoilent ici grâce aux planches irremplaçables de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, grâce à des dessins analytiques, des plans ou des photographies. Au final, le fil rouge de l'ouvrage est bien la main des hommes, ce merveilleux outil qui a créé tant des nombreux chefs d'oeuvre présents au château.

Que voilà une initiative passionnante et singulière! Dans quel voyage étrange et imprévu, dans quelle visite insolite nous emmène cet ouvrage! Car chaque matériau donne lieu à une étude aussi complète qu'originale. Prenons l'exemple du bois. En entendant cette mention, tout un chacun aura pensé aux meubles et aux parquets, aux huisseries et aux lambris. Mais qui aura songé à la machinerie scénique de l'opéra? Bien sûr, les métaux renvoient à la plomberie, aux rampes d'escalier, à la fonte des canalisations. Ils renvoient aussi à la petite serrure (un chapitre est ainsi consacré aux trousseaux passe-partout du château et du parc), aux pendules en bronze doré qui ornaient chambres et salons ou à l'orfèvrerie (à travers l'exemple d'une précieuse chocolatière et de son réchaud appartenant à la reine Marie Leszczyńska). La pierre, quant à elle, se retrouve dans le pavage des cours, dans les décors monumentaux de marbre (Galerie des Glaces, Escalier de la Reine...) ou dans la statuaire (ainsi du fameux groupe sculpté de Girardon et Renaudin intitulé Apollon servi par les nymphes). Les auteurs ont également décidé -pour notre plus grand bonheur- de traiter, sur le même plan et avec le même sérieux, du sable et du gravier utilisés pour les allées et les jardins. La terre est évoquée par la brique mais aussi par les poteries, faïences et porcelaines utilisés en cuisine comme sur la table du roi. La tâche des artisans est magnifiquement expliquée et une place de choix est accordée aux méthodes de travail des serruriers, ébénistes, charpentiers, souffleurs de verre ou damasqueurs. Au fil des pages se dessine une découverte inhabituelle de Versailles et l'on passe avec bonheur d'un objet à l'autre, d'une réalisation à l'autre. Au cours du périple, on rencontre ainsi un pot à beurre de Normandie et la tenture de l'Histoire du roi, les canalisations en fonte des jardins et

Ci-Contre : Grille d'entrée du château de Versailles (D.R. J-M DP)

Pages suivante : à gauche : Console en albâtre et bois doré et cassolette en porphyre. (D.R. J-M DP)

Page suivante : à droite : Versailles, Le hameau de la Reine, la laiterie. (D.R. J-M DP)



la pendule en tête de poupée de Julien Le Roy, les vitraux peints de la chapelle royale et les ardoises de la couverture du toit. A chaque fois, la fabrication et les usages de ces objets sont savamment analysés.

C'est peu dire que la démarche poursuivie ici est totalement innovante. Nous y avons été très sensibles au Centre Albert Marinus car les métiers d'art et leur transmission, longtemps restée orale, constituent l'une de nos préoccupations. Cet ouvrage remarquable initie une nouvelle méthode, il permet d'aborder et d'appréhender un lieu particulier, dans ce cas le palais qui fut le centre du pouvoir en France durant plusieurs décennies, par le biais des matériaux et des savoir-faire. Existe-t-il un moyen plus convaincant de réinscrire ce bâtiment emblématique dans un cadre plus large, celui de son époque, non pas via ses occupants ou ses architectes successifs mais par le biais de l'histoire des techniques, et de ressusciter ainsi une civilisation, pas si lointaine certes, mais à jamais disparue?

L'ouvrage est paru au mois d'octobre 2019. Il est disponible dans toutes les bonnes librairies ou sur internet. Hugues Jacquet (dir.), *Versailles, savoir-faire et matériaux*, Arles-Versailles, Actes Sud-Château de Versailles, 2020, 448p.



Ci-dessus : Parquet du Château de Versailles. (D.R. J-M DP)

Devenez membre du Centre Albert Marinus

Soutenez le Centre Albert Marinus en participant aux activités qu'il organise. La cotisation de membre adhérent donne droit à des réductions pour toutes les activités organisées par notre association.

En outre, les membres de l'association reçoivent pendant un an notre bulletin d'information trimestriel.

Abonnement à la revue uniquement : 6 Euros

Cotisations annuelles :

Membre adhérent habitant la commune : 10 Euros
13 Euros (ménage)

Membre adhérent : 12 Euros
15 Euros (ménage)

Membre de soutien : à partir de 25 Euros

Compte du Centre Albert Marinus a.s.b.l. :
BE90 3100 6151 2032
(Communication : "cotisation ou abonnement 2020")

Notre association et son centre de documentation sont à votre disposition du lundi au vendredi de 9h à 17h, n'hésitez pas à nous contacter!

Centre Albert Marinus a.s.b.l.

Rue de la Charrette, 40 - 1200 Bruxelles

Tél./ Fax : 02-762-62-14

Courriel : fondationmarinus@hotmail.com

Ce trimestriel est édité avec le soutien de la Commune de Woluwe-Saint-Lambert, de la Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale (Francophones Bruxelles). L'éditeur responsable est Daniel Frankignoul (40 rue de la Charrette - 1200 Woluwe-Saint-Lambert).

En quatrième de couverture : Albrecht Dürer, *Apocalypse*, planche 4 (détail). (Coll. Part.)

