

ÉCRITURE, IMAGES ET LANGAGE IV

frontières de l'image et de l'écriture frontières de la peinture et des arts décoratifs

Les globes de Coronelli

Marguerite-Marie PARVULESCO

C'est en 1679 que le Cardinal d'Estrée commanda au géographe vénitien Vincenzo Coronelli (1650-1718) une paire de globes représentant le monde terrestre et le monde céleste, pour les offrir à Louis XIV. Coronelli s'installa à Paris de 1681 à 1683 pour diriger l'exécution de ces deux globes de 4 mètres de diamètre et de 2,3 tonnes chacun, les plus grands jamais réalisés.

Rendu célèbre par ces deux globes monumentaux, Coronelli crée à Venise un atelier de cartographie et de cosmographie florissant qui réalise cartes et portulans utilitaires ainsi que planisphères, mappemondes et globes de collection pour les cabinets de curiosité, faisant de Venise l'un des principaux centres de cartographie en Italie. Il fonde en 1684 une société de géographie et d'astronomie, « *Accademia Cosmografica degli Argonauti* » à laquelle s'inscrivent des savants de l'Europe entière. The international Coronelli society, fondée à Vienne en 1952, organise des colloques et publie la revue « *Globes Studies, The Journal of the International Coronelli Society* ».

Les globes de Coronelli n'ont jamais été installés dans le château de Versailles, probablement à cause des problèmes que posaient leurs dimensions. Ils furent finalement installés à Marly, résidence privée de Louis XIV, dans des supports monumentaux de vingt-trois tonnes spécialement réalisés pour

eux et c'est en 1704 que le roi les découvre, vingt ans après leur réalisation. Une galerie installée à mi-hauteur, avec des lunettes d'observation, permettait aux visiteurs de regarder les détails des peintures et de lire les textes des inscriptions. Ces globes ont été ensuite transférés au Louvre en 1722, dans les collections de géographie de la Bibliothèque Royale. Malgré leur taille, ils ont plusieurs fois démontés et remontés, déménagés, conservés dans des remises. Ces tribulations sont révélatrices de la difficulté d'appréciation de cette œuvre atypique qui relève à la fois de la science et des arts, de l'écriture et de l'image.⁽¹⁾

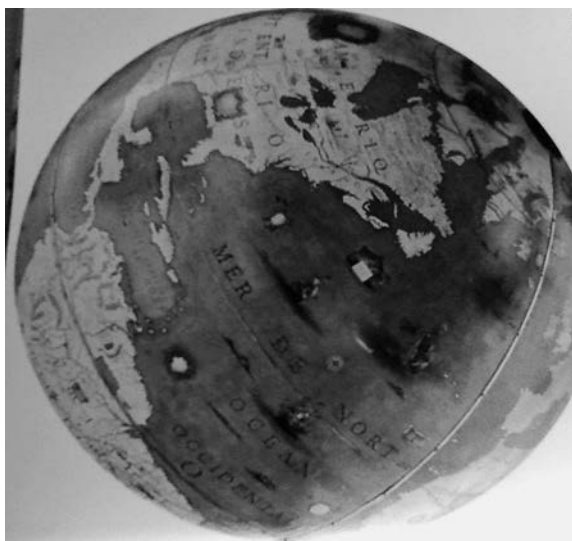


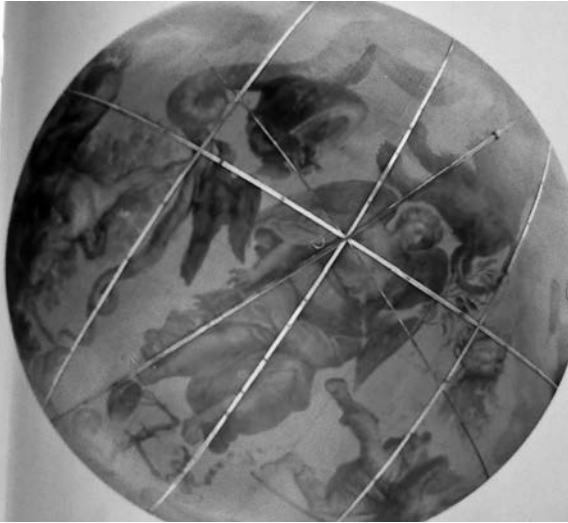
L'exposition « *Cartes et figures de la terre* » au centre Georges-Pompidou de Beaubourg en 1980 a remis à l'honneur ces deux globes. Exposés au Grand Palais entre le quinze et le trente septembre 2005, ils ont attiré plus de 500 000 visiteurs, avant d'être en 2006 définitivement installés dans le hall de la Bibliothèque nationale François-Mitterrand.

Du point de vue d'une réflexion sur le rapport entre écriture, images et langage dans la tradition humaniste occidentale et la tradition lettrée extrême orientale les *Globes de Marly* présentent un double intérêt.

D'une part cette double image du monde est remarquable par l'abondance des textes et la profusion des illustrations qui présentent le globe céleste et le globe terrestre. L'analyse des modalités d'inscription de l'écriture dans l'image et du rapport entre l'écriture et l'image permet de montrer que la tradition humaniste occidentale et la tradition lettrée extrême orientale ne posent pas au même endroit la frontière entre l'écriture et l'image, que leurs rapports ne sont pas de même nature.

D'autre part, cette œuvre atypique qui échappe aux catégories habituelles de l'histoire de l'art incite à réfléchir sur les catégories qui déterminent la perception des œuvres d'art et sur la frontière que l'histoire de l'art occidental pose entre la peinture et les arts décoratifs.





I. LES FRONTIÈRES DE L'IMAGE ET DE L'ÉCRITURE

Le globe terrestre, écriture, image et tracé géographique

La frontière entre écriture et image apparaît incertaine, au sens littéral du terme, car plusieurs formes d'images et d'écritures sont juxtaposées, superposées, entremêlées. Mais aussi dans la mesure où le tracé géographique relève à la fois de l'image et de l'écriture. Ce sont des caractéristiques générales des cartes anciennes, mais cette représentation du monde des globes de Marly est remarquable par l'abondance des textes, la variété d'écriture, la qualité des illustrations.

Le Globe terrestre présente trois formes d'écriture. La première est calligraphiée dans la tradition des enluminures. Les lettres majuscules sont dessinées sous la forme de feuillages verts, bleus ou dorés. Ces lettres décoratives indiquent les principales parties de la terre : par exemple MER DE NORT OU OCEAN OCCIDENTAL, AMERIQUE SEPTENTRIONALE.



Une deuxième forme d'écriture, en caractères cursifs, est insérée dans les cartouches richement décorés qui meublent des espaces vides d'indication géographique. Il s'agit de textes qui présentent des informations sur l'histoire, la société, ou les habitudes de diverses parties du monde. Le cartouche à la fois indique la frontière entre le texte et le tracé géographique et relie l'écriture et l'image car les motifs décoratifs du cartouche illustrent le thème présenté par l'écriture. Le cartouche qui présente le texte « *De la pêche des perles* » est orné de motifs de fleurs et de perles, le cartouche qui présente les richesses minières de l'Amérique est orné d'images d'instruments utilisés dans les mines.

Dans un cartouche richement décoré est inscrit le texte suivant :

« Les vents orientaux soufflent ordinairement sur la Mer Pacifique, & particulièrement entre les deux Tropiques. Les Vaisseaux qui vont de la Nouvelle Espagne aux Iles Philippines, & dont la route est de l'Occident à l'Orient ne sont point obligey de changer de voiles, & ne craignent aucune Tempeste, quoy qu'il y ait 1650 lieues de distance, & qu'il faille soixante jours de navigation pour arriver de la nouvelle Espagne aux Philippines. »



L'écriture est insérée dans l'image du cartouche. Mais le cartouche est lui-même orné d'une médaille antique qui représente un personnage (Neptune peut-être) entouré d'une devise latine. L'inscription latine constitue donc un élément de l'image d'une médaille. De plus ce cartouche est surmonté d'un phylactère, image de banderole de tissu qui présente elle aussi une devise latine *SUM MARE PACIFICUM :NULIS CONFUNDOR AB AUSTRIS, IN ME SED REGNAT PACIS AMICA QUIES*. Lorsque l'écriture qui s'inscrit dans l'image devient un élément significatif de l'image, il est difficile de déterminer dans quelle mesure il s'agit d'écriture ou l'image.

Un troisième mode d'inscription consiste à inscrire directement, sur le fond bleu des océans ou sur le fond blanc des continents, des capitales en scriptes indiquant des toponymes, ou des minuscules en scripte présentant en quelques mots ou quelques lignes des explications complémentaires. L'écriture est juxtaposée aux images qu'elle explique, scènes évoquant la vie des pays exotiques, bateaux voguant sur les océans ou scènes de batailles navales.

Le globe terrestre présente quatre formes différentes d'images qui accompagnent l'écriture. D'abord le tracé géographique proprement dit, qui

trace le dessin des côtes, des fleuves, des montagnes. Ensuite des illustrations documentaires montrant les aspects des différentes régions de la terre, les habitudes des peuples exotiques ou les différents types de bateaux qui parcourent les océans. Les cartouches qui présentent des textes constituent la troisième sorte d'images, et la quatrième est celle des deux grandes compositions allégoriques de la dédicace au Roi Louis XIV et de la découverte de l'Amérique.

« *L'image du monde* » : le double discours de l'écriture et de l'image

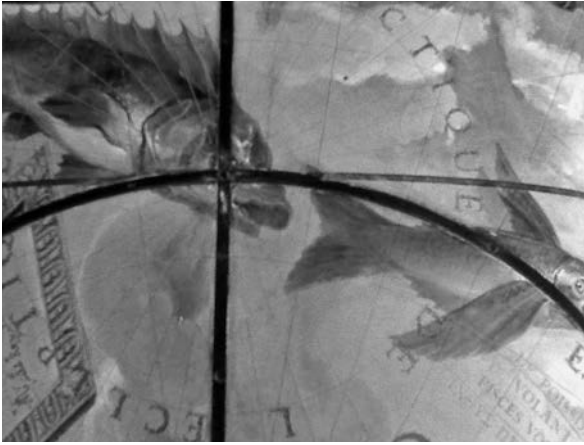
Dans les deux globes de Coronelli, textes et illustrations ne sont pas simplement juxtaposés, l'écriture et l'image se conjuguent pour composer un double discours qui à la fois exprime une vision du monde et situe l'homme dans l'univers, faisant de cette représentation du monde bien davantage qu'un objet de curiosité exotique.

L'exposition qui a eu lieu du 17 février au 15 avril 2018, à Venise dans la bibliothèque Marciana s'intitulait « Vincenzo Coronelli 1650-1718, *Imagine del Mondo (The Image of World, Das Bild du Welt)* » cette « *image du monde* » n'est pas seulement celle du discours discursif de l'écriture et celle du discours symbolique des images. Car l'écriture a une fonction métaphorique et les images allégoriques sont une forme d'écriture imagée.

Le globe céleste, l'écriture comme image métaphorique

Sur le globe céleste de même que sur le globe terrestre l'écriture s'inscrit de trois manières différentes dans l'image. Ce qui ne répond pas seulement à des motivations esthétiques, mais signifie la correspondance entre les deux globes et souligne l'analogie entre géographie et astronomie.

La même calligraphie de lettres formée de feuillages se retrouve sur les deux globes. Identiques aux lettres bleues qui sur le fond bleu des océans du globe terrestre indiquent « MER DE NORD OU OCEAN OCCIDENTAL », les lettres dorées sur le fond bleu de la voûte céleste indiquent « POLE SEPTENTRIONAL DE L'ECLIPTIQUE ».

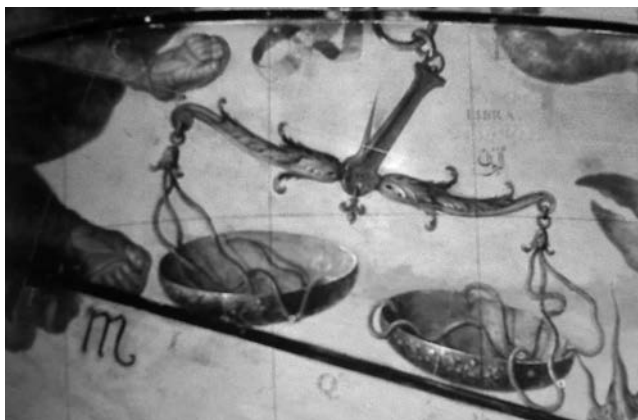


Cette même calligraphie non seulement signifie, mais aussi souligne et met en évidence que ces deux globes distincts représentent deux aspects du même monde : la terre sur laquelle nous nous trouvons et la voûte céleste sous laquelle nous nous trouvons. Que les mêmes lettres dessinées sous la forme de feuillages indiquent à la fois les principales divisions du globe terrestre et du globe céleste signifie aussi que les deux globes représentent le même monde, qu'il s'agit de la double image d'une même réalité. La géographie et l'astronomie sont deux sciences complémentaires décrivant deux aspects complémentaires du monde. La cartographie comme la cosmographie sont indispensables à la navigation et aux voyages.

Cet usage du même modèle de lettres calligraphiées établit une analogie entre deux « *images du monde* » qui sont pourtant de nature différente. Le globe terre est une image au sens propre de reflet de la réalité : le tracé cartographique reproduisant le tracé des continents, des fleuves, des îles. Alors que le globe céleste est une image au sens figuré de représentation mentale, qui en reliant des étoiles imagine des figures fantastiques.

Un deuxième type d'écriture, indique les noms des planètes en quatre langues, latin, français, grec, arabe. L'écriture n'a pas seulement une fonction informative, elle est aussi décorative, chaque langue étant écrite d'une cou-

leur différente, en noir, bleu, doré, rouge. Il n'est pas nécessaire de savoir lire le grec et l'arabe pour comprendre que cette écriture en quatre langues et trois alphabets figure à la fois la multiplicité des civilisations et l'unité de l'univers. D'autre part, que les mêmes lettres scriptes indiquent sur le globe terrestre les principaux toponymes et sur le globe céleste le nom des planètes montre aussi la parenté de la cartographie et de la cosmographie. À l'objectivité scientifique de la géographie qui indique le tracé des côtes ou des fleuves, répond l'objectivité scientifique de l'astronomie qui indique la position des planètes et des étoiles.



Enfin des textes explicatifs sont insérés dans des cartouches richement décorés, comme sur le globe terrestre., ce qui introduit une analogie entre la description des peuples, relevant de l'histoire, de la géographie et de l'ethnologie, et la description des planètes, relevant de la physique et de l'astronomie.

D'autre part cette analogie entre l'écriture des toponymes terrestres et du nom des planètes établit aussi une correspondance entre le monde terrestre et le monde céleste, entre le visible et l'invisible, qui ne relève pas seulement de la science, mais a une dimension philosophique et religieuse.

Cette correspondance entre le monde terrestre et le monde céleste est

exprimée par l'image autant que par l'écriture. Non seulement parce que les deux globes sont de la même taille, ce qui implique une incalculable différence d'échelle. Mais aussi parce que la représentation imagée des planètes fait écho aux images qui représentent la vie sur terre. L'image qui représente la constellation de l'Indien, rappelle la découverte récente de l'Amérique. L'image qui représente la constellation de la Balance est ornée de fleurs de lys, rappelant que la configuration des planètes représentée est celle du jour de la naissance de Louis XIV.

La constellation du chien est représenté par un petit chien qui était à la mode à la cour de Louis XIV : Hélène Richard signale la ressemblance avec le petit chien du portrait de Mademoiselle de Tours par Mignard⁽³⁾. Les figures qui représentent les planètes font référence à l'antiquité gréco-romaine, de même que les figures allégoriques du globe terrestre.



Cette correspondance entre le monde céleste et le monde terrestre n'est pas une particularité des *globes de Marly*. Coronelli a réalisé d'autres paires de globes, notamment ceux que l'on peut admirer à Venise dans la bibliothèque Marciana l'habitude était courante à l'époque. Il ne s'agit pas seulement de symétrie entre géographie et astronomie, ni de parenté entre

relevé cartographique et astronomique. Cette double image du monde fait aussi référence aux premiers mots de la genèse « *Dieu créa le ciel et la terre* ». Cette référence religieuse est éloignée de l'approche scientifique moderne. Mais Coronelli a la fin de sa vie était le supérieur de l'ordre des Mineurs Conventuels et ces globes ont été commandés par un cardinal. Dans le contexte de l'époque cette dimension religieuse était une évidence, même si le regard moderne l'oublie facilement.

Allégories, une forme d'écriture imagée

Le globe terrestre montre deux compositions allégoriques spectaculaires, l'une encadre la dédicace du cardinal d'Estrée à Louis XIV et l'autre représente l'Europe découvrant l'Amérique.

Regardées comme des images, les allégories sont appréciées pour leur valeur décorative, l'équilibre de la composition, la délicatesse des coloris, le charme exotique et désuet de leur anachronisme. Elles remplissent les espaces vides de la cartographie comme une musique d'ambiance meuble le silence. Aux yeux d'un spectateur contemporain les figures allégoriques peuvent sembler stéréotypées, d'un formalisme académique. Des jeunes femmes, dont les formes généreuses ne correspondent pas aux canons de beauté actuels, prennent des attitudes artificielles, parfois à la limite du ridicule. Le mimétisme des images, le rendu des visages, des coiffures, des vêtements, des accessoires, et des plantes, contrastent de façon dérangeante avec les attitudes théâtrales et les postures totalement irréalistes des personnages, comme la position d'une jeune femme assise sur un vieillard étendu face contre terre.

Mais si la composition allégorique est considérée comme un discours en image, autrement dit comme une écriture en forme d'image, elle cesse d'être une simple illustration qui accompagne et enjolive le texte de la dédicace. Elle devient beaucoup plus intéressante, car le langage symbolique des images non seulement offre des clés pour comprendre ce que signifie cette représentation du monde, mais il éclaire aussi les catégories qui définissent l'art dans

la tradition occidentale.

La dédicace de César d'Estrée à Louis XIV est présentée sous la forme d'un texte gravé sur une plaque de cuivre qui figure le socle d'un monument surmonté par un buste de Louis XIV.

« À l'auguste majesté de Louis le Grand, l'invincible, l'heureux, le sage, le conquérant, César cardinal d'Estrée a consacré ce globe terrestre pour rendre un continuel hommage à sa gloire et à ses héroïques vertus, en montrant les pays où mille grandes actions ont esté executées et par luy mesme et par ses ordres, à l'estonnement de tant de nations qu'il auroit pu soumettre à son empire ssi sa modération n'eust arresté le cours de ses conquestes et prescrit des bornes à sa valeur plus grande encore que sa fortune. 1683. Cet ouvrage a été inventé et achevé par le père Coronelli de l'ordre des mineurs conventuels. »



On constate que quatre formes d'images sont superposées. La dédicace, image d'écriture, est insérée dans un monument lui-même image d'une sculp-

ture, encadrée à son tour par une image allégorique expliquant la signification de cette « *image du monde* » que constitue ce globe terrestre.

L'allégorie est composée de deux groupes de sept et de quatre figures, disposées de chaque côté de la dédicace.

Le langage symbolique des images allégoriques

La Géographie, debout devant la dédicace qu'elle montre du doigt, se tient au centre de la composition comme un chef d'orchestre : c'est la figure centrale de la composition. Son attribut est une carte du Mississipi étalée devant ses pieds.

Au premier plan est située l'Histoire, assise sur le dos du Temps représenté comme un vieillard allongé face contre terre. Elle tient une plume à la main et elle écrit, à moitié tournée vers la Géographie, qui se tient debout comme sur les pieds du temps. L'astronomie, que l'on reconnaît car elle tient sur ses genoux un globe céleste, est assise entre les deux figures de l'Histoire et de la Géographie, mais elle semble assise derrière le Temps, car on ne voit pas ses pieds. Tournée vers l'Histoire, elle semble surveiller ce qu'elle écrit.

L'histoire, la géographie et l'astronomie sont ainsi caractérisées par leur rapport au temps. Situer la Géographie et l'Astronomie l'une à côté de l'autre explique la nécessité de cette double image du monde, le globe céleste et le globe terrestre. Le regard insistant de l'Astronomie surveillant ce que l'Histoire écrit, rappelle que l'Histoire est soumise au cours des planètes. Ce lien entre astronomie et astrologie est par ailleurs explicité dans la dédicace du globe céleste.

Au second plan, on distingue un groupe de trois figures. A gauche de la Géométrie, la Navigation, facilement reconnaissable à son attribut : un navire qu'elle tient dans les bras. Puis une deuxième figure tenant dans la main droite un parchemin déployé, et une troisième figure tenant un caducée.

La position de la Navigation à côté de la Géographie, au second plan mais au centre de la composition, montre à la fois que la navigation permet la découverte de terres nouvelles et que la géographie, grâce au relevé carto-

graphique, assure la sécurité de la navigation.

La présence de la Poésie, qui tient un rouleau à la main, s'explique car elle inspire les textes de cette description du monde. Le parchemin, symbole d'écriture, ressemble à celui que l'Histoire tient sur ses genoux. La dernière figure, qui tient un caducée à la main, pourrait représenter le Commerce ou la Connaissance, qui tous deux ont le caducée comme attribut.⁽⁴⁾ La Connaissance du monde qu'apporte la Navigation, ou plus probablement le Commerce dont le développement est lié à la navigation et à la découverte de nouveaux territoires. Illustrer l'importance du commerce était l'une des raisons de la commande de ces globes, pour cette raison la figure de Mercure est placée dans le cartouche situé près du pôle sud et qui présente le voyage de Magellan.

Le groupe disposé à droite de la dédicace représente les arts. La Peinture, debout de dos, est facile à reconnaître : elle est en train de peindre un grand tableau où l'on devine un personnage à cheval dans un paysage. Il ne peut s'agir que d'un portrait du roi, probablement sur un champ de bataille car on devine un incendie à l'arrière-plan.

Au premier plan, la Géométrie a pour attribut une grande ardoise, à moitié cachée par la jambe de la Peinture, et son pied touche la carte du Mississippi. Que la Géographie et la Peinture soient l'une et l'autre reliées à la Géométrie, est révélateur de la conception occidentale de la peinture.

Au second plan, debout entre la Géométrie et la Peinture, on peut reconnaître la sculpture, un marteau à la main. La dernière figure, plus discrète, est probablement la Musique. Elle tient à la main un feuillet qui doit être une partition. Dans cette composition à la gloire de Louis XIV elle rappelle l'importance de la musique à la cour de Versailles.

Les arbres qui complètent la composition sont des lauriers et un palmier, deux symboles de gloire. Les deux anges qui volent au-dessus du buste de Louis XIV portent la trompette de la renommée et les lauriers de la gloire.



Cette composition allégorique est complétée par deux séries de trophées, symboles de victoire et de grandeur. L'une, du côté gauche, juste à côté de l'Histoire, est traversée par un bâton que le Temps tient dans la main droite. L'autre, du côté droit, est à moitié cachée par le tableau de la Peinture représentant le roi.

Poésie, Peinture, Sculpture, Musique sont présentées comme des arts d'agrément, dont la raison d'être est d'exprimer la gloire du souverain. Elles ne sont pas indépendantes, mais constituent les éléments d'un ensemble organisé autour de la Géographie et de l'Astronomie. Ce qui représente aussi la définition des globes eux-mêmes.

Non seulement la composition allégorique est plus visible que la dédicace, gravée sur le socle de la statue et difficile à déchiffrer, mais sa signification nous semble plus riche que celle du texte de la dédicace elle-même. Inscrite sur le socle de la statue, l'écriture devient l'un des éléments de la composition

allégorique. Mais c'est aussi l'élément central de la composition, c'est celui qui dirige l'ensemble de l'allégorie. C'est autour de cette dédicace, image d'écriture, que chaque figure allégorique est placée, comme les planètes sont placées autour du soleil.

L'image allégorique illustre le texte de la préface au double sens du terme : au sens propre d'images visuelles, au sens figuré d'explication. Cette ambivalence du discours ayant une double dimension d'écriture et d'image, mais qui souligne en même temps l'opposition entre la peinture et l'écriture, entre deux formes de langage de nature différente et qui s'excluent mutuellement, constitue une particularité de la peinture occidentale. Elle ne se retrouve pas dans la tradition lettrée sino-japonaise.

Figure et image, l'ambiguïté de l'écriture et de l'image

La dédicace du globe céleste montre bien l'ambivalence de cette notion clé de figure qui, en relevant à la fois de l'image et de l'écriture, relie écriture et peinture dans la tradition humaniste occidentale.

« Les planètes sont placées au lieu même où elles étaient à la naissance du glorieux monarque afin de conserver à l'éternité une image fixe de cette heureuse disposition sous laquelle la France a reçu le plus grand présent que le ciel ait jamais fait à la terre »

La formulation de ces quelques lignes est complexe car le terme « *image* » recouvre trois sens différents. Dans un premier sens concret cette « *image fixe* », est une image au sens littéral, suivant les lois objectives de la physique il s'agit du relevé de la position exacte des planètes le 5 septembre 1638. Mais en même temps, au sens figuré c'est aussi suivant la définition du Petit Robert « *une représentation mentale d'origine sensible* ». Enfin les animaux et les personnages qui occupent la voûte céleste sont des images qui relèvent de l'imaginaire.

De même le terme « *ciel* » recouvre deux notions différentes. C'est

d'abord au sens propre la voûte céleste, réalité objective qui relève de l'astronomie, de l'observation scientifique de la nature. Mais dans un sens métaphorique « le ciel » est aussi l'expression de la volonté divine, relevant du surnaturel.

Enfin, le terme « *présent* » signifie à la fois, au sens propre, la position des planètes immobilisées pour indiquer *le temps présent* du 5 septembre 1638, et dans un sens figuré la naissance de Louis XIV est « *le plus grand présent que le ciel ait jamais fait à la terre* ».

La dédicace, en reliant subtilement les deux globes terrestre et céleste, montre que cette double image du monde exprime le rapport de l'homme au monde, à l'univers, au temps.

Écriture imagée, enluminure et calligraphie

Vu de l'extérieur, c'est-à-dire du point de vue d'une écriture alphabétique, l'écriture chinoise est souvent qualifiée d'imagée, les caractères chinois étant perçus comme une forme de dessin. Pourtant l'écriture alphabétique est aussi imagée que l'écriture chinoise. Mais elle ne l'est pas de la même manière, ni pour les mêmes raisons. Le terme « calligraphie » n'a ni la même signification, ni les mêmes implications dans la définition occidentale ou sino-japonaise de l'écriture.

Dans la tradition occidentale l'enluminure est une écriture imagée dans le sens où les lettres sont ornées de motifs décoratifs, foisonnants et colorés. Les lettres peuvent prendre la forme d'image, comme les lettres composées de feuillages sur les globes de Coronelli. L'image peut soit être placée à l'intérieur d'une lettre, soit à l'inverse l'écriture peut être placée dans une image, ou dans un cartouche ornemental.

Dans la tradition sino-japonaise, l'écriture n'est pas imagée dans le sens où elle se rapprocherait de l'image. C'est l'usage d'un même pinceau qui établit une unité technique, sans équivalent dans la tradition occidentale, entre la peinture et la calligraphie. La calligraphie ne consiste pas à orner l'écriture, à l'embellir en lui associant des motifs décoratifs ou des images. Il ne s'agit pas

non plus de donner à l'écriture une forme imagée comme le font les calligrammes qui jouent sur la disposition typographique. Il s'agit d'une interprétation abstraite du graphisme de l'écriture. Ce n'est pas l'écriture qui se rapproche de l'image, c'est l'image qui se rapproche du graphisme de l'écriture, ce qui entraîne souvent une tendance de la peinture à l'abstraction des images.⁽⁵⁾

Une deuxième différence fondamentale est que la calligraphie occidentale est avant tout une écriture impersonnelle au service d'un texte. Elle n'a pas d'existence indépendante, sa qualité essentielle est d'être lisible. Alors que la calligraphie lettrée est une interprétation personnelle du graphisme de l'écriture, elle peut se montrer extrêmement difficile à déchiffrer. Et surtout la calligraphie est un art au même titre que la poésie et la peinture.

Deux exemples permettront d'éclairer ce qui distingue et oppose ces deux définitions de la calligraphie.

La montée qui à Hangzhou 杭州 mène au fort sur les hauteurs de la ville est ornée par une centaine de calligraphies de l'idéogramme 學 (*étudier*), gravées sur les dalles du chemin. Chaque dalle reproduit l'interprétation du même caractère par un calligraphe différent, en indiquant le nom de chaque calligraphe, souvent plus connus du grand public que les noms des peintres de la même époque.



La calligraphie chinoise n'est donc pas une écriture imagée, dans le sens où elle embellirait l'écriture par un apport d'images comme le font les enluminures qui introduisent des images dans des lettres. Il ne s'agit pas non plus d'orner l'écriture de motifs décoratifs, comme les majuscules enjolivées de feuillages dans les globes de Coronelli.

L'écriture calligraphiée n'est pas imagée dans le sens où elle serait regardée comme une image. Mais elle est appréciée suivant des critères apparentés à ceux de la peinture : équilibre de la composition, harmonie du tracé, puissance ou délicatesse du graphisme, dynamique du mouvement, originalité de l'interprétation. Néanmoins la calligraphie ne se rapproche pas de l'image et reste abstraite, il s'agit toujours d'écrire le mot « étudier ».

Le Temple Hanshan 寒山寺, près de Suzhou 蘇州, est connu pour être mentionné dans le poème « *Nuit de voyage près du Pont aux érables* » composé par Zhang Ji au VII^e siècle. La cour intérieure du temple est ornée par une centaine de stèles gravées, qui présentent chacune une calligraphie différente de ce poème. Si la calligraphie était seulement une belle écriture, uniquement au service du poème qu'elle transcrit, une telle répétition serait fastidieuse, même s'il s'agit de l'un des plus célèbres poèmes chinois. L'interprétation calligraphique d'un poème est appréciée comme peut l'être l'interprétation musicale d'une chanson.

L'interprétation calligraphique ne réside pas seulement dans le choix du style d'écriture, archaïque, cursif ou régulier, et dans l'esthétique du graphisme. Elle interprète le poème par le choix de la disposition des idéogrammes et de l'emplacement de la césure, qui varient considérablement suivant les calligraphes. Que la calligraphie puisse influencer la signification du poème, en mettant en valeur certains mots et en choisissant de respecter la césure où de ne pas l'indiquer, n'est pas même imaginable du point de vue de la définition occidentale de la calligraphie qui est avant tout au service du texte qu'elle transcrit, auquel elle doit avant tout être fidèle, et pour cela doit être parfaitement impersonnelle.

La calligraphie dans la tradition lettrée sino-japonaise est appréciée sui-

vant des critères qui sont ceux de la peinture, et au même titre que la peinture, mais ne se rapproche pas de l'image, elle n'est pas imagée. Elle met en valeur un poème sans avoir recours à l'image, mais cette interprétation graphique peut modifier le sens du poème. Enfin la calligraphie est appréciée pour elle-même, au même titre que le poème qu'elle transcrit et que la peinture qu'elle accompagne.

Alors que dans le contexte de l'humanisme européen, qui est celui de Coronelli, la calligraphie est anonyme et entièrement au service du texte dont elle ne saurait en aucun cas influencer la signification. Les lettres prennent une forme imagée par des motifs décoratifs, et les textes s'inscrivent dans des cartouches décoratifs, l'écriture s'intègre à la peinture en devenant une forme d'image.

Les frontières de l'écriture et de la peinture

Dans la tradition lettrée sino-japonaise, c'est l'unité technique de la calligraphie et de la peinture qui relie, au sens propre, l'image et l'écriture. La *peinture de lettré* efface la frontière entre l'écriture et l'image dans le sens où elle associe poésie, calligraphie et peinture. Mais la présence de l'écriture dans la peinture libère l'image du langage. L'intérêt de la peinture n'est pas d'être un langage pictural, mais au contraire de transcender le langage. Les images ne sont pas seulement silencieuses, elles se situent en dehors du langage. Si la frontière visuelle entre le graphisme de l'écriture et de l'image de la peinture est effacée par l'unité technique de la calligraphie et de la peinture, la frontière sémantique entre l'écriture qui relève du langage discursif et l'image qui se situe en dehors du langage est, elle, au contraire nettement marquée.⁽⁵⁾

Dans la tradition humaniste occidentale, c'est la rhétorique qui, au sens figuré, relie par un double discours l'image à l'écriture et l'écriture à l'image. Les figures allégoriques sont à la fois une figure de style du discours et une forme de langage pictural, une écriture sous forme d'images. La dédicace du globe céleste est un bel exemple de l'ambivalence d'un discours faisant simul-

tanément référence à l'écriture et à l'image.

La définition occidentale de la peinture oppose la peinture et l'écriture. Elles ne sont pas reliées par la calligraphie, qui n'est pas considérés comme un art à part entière, qui ne constitue pas une forme d'expression personnelle. Une frontière est posée entre la peinture et l'écriture. Dès lors qu'elle s'inscrit dans l'image l'écriture se transforme en image, et l'absence d'écriture dans la peinture renforce l'importance du langage symbolique des images.

Deux formes de discours se répondent et s'opposent à la fois. Le discours discursif de l'écriture et le discours symbolique des images. Le langage des images qui expliquent le sujet de la peinture exclut la présence discursive de l'écriture. De façon symétrique, l'écriture discursive doit pouvoir se passer des images, les illustrations restent accessoires, voire futiles.

Fenollosa (1853-1908), qui pourtant à la fin du XIXe siècle a contribué à introduire la peinture occidentale au Japon et à faire connaître l'art japonais en Occident, n'avait pas compris l'intérêt de la *Peinture de lettré*. À ses yeux, la présence de l'écriture prouvait l'échec de la peinture, d'une part les images devant être assez ressemblantes pour que l'écriture soit inutile, et d'autre part le langage des images devant suffire pour expliquer le sujet du tableau. S'il ne pouvait pas comprendre la *Peinture de lettré* japonaise, c'est parce que la définition occidentale de l'écriture pose une frontière entre l'écriture et l'image, attache de l'importance au langage des images, et apprécie le mimétisme des images.

Les deux globes de Marly, sont remarquables par l'abondance des illustrations et des textes, mais l'importance de l'écriture empêche de les considérer comme des peintures, et la profusion des images empêche de les considérer comme des textes. Cette association d'écriture et d'images est qualifiés par Hélène Richard « *d'encyclopédie sans plan structuré* »⁽⁶⁾. À la différence de la peinture qui dans un tableau agencerait et ordonnerait les images, comme à la différence de l'écriture qui dans un récit organiserait le discours suivant un plan structuré.

La variété des jugements portés sur les globes de Marly est révélatrice

de la façon dont les catégories de jugement conditionnent la perception et la compréhension des œuvres. Situés dans la catégorie des plans, cartes, portulans, ils sont abordés du point de vue de la cartographie et de la cosmographie, ils sont alors appréciés en fonction d'un intérêt scientifique qui a très rapidement été dépassée par les progrès de la géographie et de l'astronomie.

Considérés comme un document sur la connaissance et la vision du monde à l'époque de Louis XIV, ces globes sont abordés d'un point de vue non plus géographique mais historique et ethnologique, pour l'intérêt des illustrations comme des textes qui présentent le monde. L'émission qui dans la série « *Le dessous des cartes* » leur a été consacré en décembre 2016 s'attache à montrer l'importance des globes de Coronelli pour comprendre la géopolitique de l'époque de Louis XIV.

La taille exceptionnelle de ces deux globes et la richesse de leur décor n'ont pas toujours été considérées comme des qualités, mais paradoxalement ont nui à leur reconnaissance scientifique. L'abondance des illustrations anecdotiques et les compositions allégoriques judicieusement placées là où la cartographie est incertaine ont été jugées comme un archaïsme du point de vue des études géographiques. La poésie des images du globe céleste ne relèvent pas d'une approche scientifique de l'astronomie. De plus, la dédicace du globe céleste en reliant la disposition des planètes et le destin exceptionnel de Louis XIV implique des notions d'astrologie qui n'est pas reconnue comme une science moderne. Ce qui explique qu'en 1875, lorsque ces globes ont été présentés au public dans une exposition consacrée à la géographie, le conservateur des collections de cartographie les ait qualifiés de : « *vieilles machines aussi incommodes qu'inutiles, dédaignées des savants, tout au plus dignes de la curiosité banale qui s'attache aux monstres.* »⁽⁷⁾

L'installation en 2006 dans le hall de la Bibliothèque nationale François Mitterrand, marque la reconnaissance officielle de leur leur intérêt. Leur aspect monumental est systématiquement souligné, il est difficile de ne pas le voir. On a calculé qu'ils représentent une surface quatre fois supérieure à

celle des Noces de Gana, le plus grand tableau, par la taille, de l'histoire de la peinture occidentale. Pourtant la question de savoir s'ils peuvent, de même qu'un tableau de Véronèse, être considérés comme œuvre d'art n'a pas été soulevée.

Car les globes de Marly ne correspondent pas aux catégories habituelles de l'histoire de l'art occidental : il ne s'agit ni de peinture, ni de sculpture, et il n'est pas possible non plus sans contre-sens chronologique de les considérer comme les installations de l'art contemporain. Les Globes de Marly, chef d'œuvre de cartographie baroque, se situent dans la tradition des cartes anciennes, portulans et mappemondes, qui souvent sont richement décorés et qui ont été collectionnés comme objets de curiosité. À ce titre, ils relèvent de l'art décoratif. Se demander dans quelle mesure les qualités esthétiques de cette double « *image du monde* » permettent de considérer ces chefs d'œuvres comme œuvres d'art soulève la question de la frontière entre peinture et art décoratif.

II. LA FRONTIÈRE DE LA PEINTURE ET DES ARTS DÉCORATIFS

Lorsque dans la préface de la présentation officielle des globes de Marly Jean-Noël Jeannery, président de la Bibliothèque nationale de France, mentionne leur intérêt du point de vue de l'histoire de l'art, il précise qu'il s'agit de faire des rapprochements stylistiques avec les peintres de l'époque.⁽⁹⁾ Attribuer la figure qui représente la constellation du petit chien à Mignard, par exemple, comme le suggère Hélène Richard en mentionnant la ressemblance avec le petit chien du portrait de Mademoiselle de Tours, permet de reconnaître dans les figures du globe céleste l'œuvre d'un peintre et non plus d'un artisan anonyme.

Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre ?

Pierre Wat commence la conférence inaugurale « *Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre* » du cycle de conférences « Les Paris de l'Art », donnée le 13

décembre 2018 au Petit Palais, en faisant la distinction entre deux significations du mot « chefs d'œuvre ». À l'origine le chef d'œuvre témoignait d'une maîtrise technique, preuve d'un savoir-faire et de l'excellence dans la conformité à un canon. Par un glissement sémantique ce même mot en est venu à désigner une œuvre jugée supérieure aux autres, car originale et personnelle, souvent innovante. Ces deux sens du terme « chef d'œuvre » correspondent à la distinction entre les beaux-arts et les arts décoratifs ou utilitaires.

Les globes de Coronelli, dans la tradition des planisphères et mappemonde sont indiscutablement des chefs d'œuvre au premier sens du terme : ils témoignent d'une remarquable maîtrise technique par leurs dimensions exceptionnelles, ils respectent les normes de la cartographie et de la cosmographie de leur époque, ils relèvent de l'art utilitaire ou décoratif.

Coronelli, géographe vénitien, a compilé les données de cartographie, de géométrie, d'histoire, d'astronomie et organisé l'exécution de ces globes, qui pour cette raison portent son nom. L'opposition entre l'auteur Coronelli, et les copistes anonymes qui ont calligraphié les textes, correspond à l'opposition entre artiste et artisan, et marque aussi la frontière entre peinture et art décoratif. À la différence des Noces de Gana, œuvre d'un peintre célèbre, Véronèse, l'attribution des peintures des globes de Coronelli est incertaine. Hélène Richard explique :⁽¹⁰⁾

« parmi les peintres qui ont travaillé à ce décor, Coronelli donne le nom de Jean-Baptiste Corneille (1649-1695) pour le globe céleste, avec d'autres, bien plus expérimentés dit-il, mais qu'il ne cite pas : les peintres animaliers qui ont réalisé les constellations du ciel, ceux qui ont décoré les encadrements des textes présentant les diverses parties du globe ou les différents peuples de la terre dans leurs activités coutumières, les peintres spécialisés dans la navigation à qui l'on doit les bateaux qui sillonnent les mers, ou les grands artistes qui se sont attelés à l'extraordinaire composition de la dédicace du globe terrestre. »

L'opposition entre l'œuvre du peintre et le travail anonyme de l'artisan est aussi celle de l'œuvre d'un écrivain et de la calligraphie anonyme du copiste :

« *Le tracé est l'œuvre des cartographes. Les titres et les noms sont l'œuvre de peintres de lettres, des enlumineurs semblent avoir dessiné les cartouches et d'autres scènes.* »⁽¹⁾

Nous ne savons pas si le choix et la disposition des figures de l'allégorie présentant la préface ont été décidés par Coronelli, qui a dirigé la réalisation du globe terrestre, ou par l'artisan qui a exécuté la peinture. Cette question, qui relève de l'histoire de l'art, ne met en cause ni la valeur esthétique ni la signification de cette allégorie, exemple représentatif du rapport entre l'écriture, l'image et le langage dans la tradition humaniste européenne.

L'attribution des textes est aussi incertaine que celle des calligraphies et des peintures. Hélène Richard indique, au conditionnel, « *qu'ils seraient écrits, au moins en partie, par un membre de la Petite Académie François Charpentier.* »⁽²⁾ sans se prononcer sur les qualités littéraires de ces textes.

Pourtant les premières lignes du long texte intitulé « La pesce des perles » cité dans la légende de la photographie montrant ce cartouche, se révèlent très poétiques :

« *Il y a dans la mer une espèce d'huitres qui s'élèvent au mois d'avril à fleur d'eau, s'ouvrent, reçoivent dans leur sein quelques gouttes de la pluie qui tombe dans ce mois, se referment et se retirent au fond de l'eau, où toutes ces gouttes se changent en perles.* »

François Le Large, qui a recueilli les textes du globe terrestre, a critiqué leur valeur scientifique. Mais il serait intéressant de les aborder d'un point de vue littéraire : ces quelques lignes donnent envie d'en lire davantage. On comprend pourquoi la Poésie est située entre l'Histoire et la Géographie, à côté de la Navigation. Les voyages et l'exploration du monde sont une source d'inspiration, et la Poésie contribue à l'intérêt de la Géographie.

L'œuvre d'un artiste est originale, unique, personnelle. D'où l'importance primordiale accordée à la signature et à l'attribution des images à un peintre,

des textes à un écrivain, pour qu'une œuvre puisse accéder au statut d'œuvre d'art. Dans la mesure où les peintres restent anonymes, les globes de Coronelli relèvent davantage de l'art décoratif que de la peinture, ils sont considérés comme des « chefs d'œuvre de cartographie baroque » au sens premier du terme.

Cette double opposition, entre l'écriture et la peinture d'une part, entre la peinture et les arts décoratifs d'autre part est une caractéristique de l'histoire de l'art occidental. Elle ne se retrouve pas dans l'art japonais. La calligraphie constituant un art à part entière, au même titre que la peinture ou la poésie, l'opposition entre le copiste et l'auteur perd tout sens puisque la calligraphie n'est pas une copie anonyme. Les grands calligraphes interprètent un poème de même que les grands musiciens interprètent un morceau de musique.

Non seulement la calligraphie prend la même importance que la peinture, mais souvent la calligraphie et la peinture d'une même œuvre ont été réalisées par des artistes différents. Pour ne citer qu'un exemple extrêmement célèbre, c'est le cas de la peinture japonaise « *l'anthologie des waka d'autrefois et de maintenant sur des images de cerfs* ». Le calligraphe Hon'ami Kōetsu 本阿弥光悦 (1558-1637) a inscrit des poèmes célèbres sur la peinture de Tawaraya Sōtatsu. 俵屋宗達 (1570-1643)⁽¹³⁾

Ce qui est très loin de la définition occidentale du chef d'œuvre en tant qu'expression originale d'un grand artiste. Il serait difficilement imaginable qu'un peintre de grande envergure, à l'ego souvent envahissant, accepte qu'un autre artiste inscrive une œuvre totalement différente par-dessus la sienne.



Ce chef-d'œuvre de la peinture japonaise est très éloigné de la définition occidentale de la peinture. Il s'agit d'une calligraphie superposant des poèmes sur des images qui ne les illustrent pas. Les images n'ont aucun symbolisme et elles ne sont ni tout à fait figuratives ni tout à fait abstraites. La peinture est un fond décoratif qui met l'écriture en valeur, mais il est difficile de voir où s'arrête l'image et où commence l'écriture, car l'écriture est aussi décorative que l'image est peu figurative.

Ce rouleau n'est pas un tableau, il ne s'accroche pas au mur mais doit se dérouler pour être regardé. L'écriture a la même importance que l'image car la peinture constitue un arrière-plan sur lequel s'inscrivent les poèmes. Cette œuvre ne correspond à aucun des critères de la définition occidentale de la peinture, elle est beaucoup plus proche de de la définition de l'art décoratif. Il s'agit néanmoins d'un chef d'œuvre de la peinture japonaise.

La peinture japonaise ignore cette frontière que pose l'histoire de l'art occidental entre peinture et art décoratif. Les peintres japonais travaillaient sur les supports les plus variés, paravents, cloisons mobiles en papier des temples, éventails, albums, assiettes, boîtes en laque, rouleaux de plusieurs mètres de longueur qui se déroulent au fur et à mesure qu'on les regarde, rouleaux que l'on accroche au mur. Le critère du chef d'œuvre est le travail du peintre, mais non pas le support. Takashina Yūji 高階秀爾 cite dans « *Nihon no bi wo gataru* » 日本之美を語る (*sur l'esthétique du Japon*)⁽¹⁴⁾ une anecdote particulièrement révélatrice de cette différence fondamentale de conception de la peinture. Les organisateurs de la deuxième biennale de Venise, en 1876, avaient demandé au Japon d'envoyer des peintures. Le Japon proposa des paravents et des objets en laque, qui furent refusés car il s'agissait d'une exposition d'art. Les organisateurs ont insisté en précisant qu'il fallait envoyer des peintures (des tableaux). Mais les artistes japonais ont protesté en disant qu'ils avaient déjà envoyé des peintures (des images). La conclusion de ce malentendu, fut que le Japon n'avait pas de « vrais peintres », mais qu'il excellait dans les arts décoratifs. Ce préjugé sur l'art japonais a eu la vie longue, et n'a pas totalement disparu.

La parution récente, en juin 2020, aux éditions Skira d'un livre intitulé « *Kakemono, cinque secoli di pittura giapponese* » est révélatrice de la différence entre la définition japonaise et occidentale de la peinture. Ce livre présente la Collection Perino, exposée au musée de Lugano du 9 juin 2020 au 21 février 2021 et au musée MAO de Turin, du 6 mars au 6 juin 2021. Cette exposition rassemble des *kakemono* (peinture à accrocher), c'est-à-dire le format de peinture japonaise qui se rapproche le plus d'un tableau. L'équivalence entre tableau et peinture, sous entendue par le titre du livre « *Cinq siècles de peinture japonaise* », est une caractéristique de la définition occidentale de la peinture. Mais du point de vue de la peinture japonaise il est surprenant de rassembler des œuvres suivant le seul critère de leur format, et en se limitant à un seul format. Les peintures sont regroupées par thème, ce qui correspond à la notion de sujet dans la peinture occidentale, mais sans tenir compte des écoles de peinture qui est la catégorie essentielle du point de vue de la peinture japonaise.

Ce parti pris se justifie car il a l'avantage de faciliter l'approche de la peinture japonaise au public italien en transposant la peinture japonaise dans les catégories qui lui sont familières. Mais il est révélateur à la fois de ce qui oppose la définition japonaise et la définition occidentale de la peinture, et de la façon dont les catégories qui déterminent la définition de la peinture conditionnent la perception de l'œuvre.

La préface de Matthieu Forrer souligne, à juste titre, les limites de l'analogie entre tableau (peinture) et *kakemono*. Si les *kakemono* ne sont jamais exposés en permanence au même endroit, ce n'est pas seulement parce que les lavis sont beaucoup plus sensibles à la lumière et plus fragiles que les peintures à l'huile. La peinture, installée dans *le tokonoma* est conçue pour être changée régulièrement et choisie en fonction de la saison. Le thème de la peinture doit être non seulement en rapport mais aussi légèrement en avance sur la saison. Autrement dit, suivant la définition occidentale de la peinture, les *kakemono* relèvent davantage de l'art décoratif que de la peinture.⁽¹⁵⁾

Dans la conférence « *Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre ?* », Pierre Val souligne également l'importance de deux critères qui définissent le chef d'œuvre, au sens moderne du terme. Un premier critère est la consécration du musée. Les globes de Coronelli ont été exposés au Centre Georges-Pompidou de Beaubourg et au Grand Palais, on peut considérer que leur installation définitive en 2006 dans la Bibliothèque nationale François Mitterrand, même si ce n'est pas un musée, a valeur de reconnaissance officielle.

Le deuxième critère est que le chef d'œuvre suscite un discours, une glose. Il est difficile de mesurer si les globes de Marly ont suscité suffisamment de gloses pour accéder au statut d'œuvre d'art. L'importance accordée au langage des images par la peinture occidentale a encouragé la glose sur la peinture, plus l'œuvre sera remarquable et plus la glose sera importante. Mais cette importance primordiale du langage des images contribue aussi à marquer la frontière entre la peinture et les arts décoratifs. Il est particulièrement représentatif de cette définition occidentale de la peinture que le dictionnaire Petit Robert pour illustrer le mot « *peinture* » ait choisi cette citation de Diderot « *Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur ; sans quoi il est muet* ».

D'où la difficulté à percevoir comme œuvre d'art des œuvres qui non seulement seraient « *muettes* », mais qui refusent de se situer dans le langage, comme c'est le cas de très nombreux chefs d'œuvre de la peinture japonaise. Le « *Paravent de la forêt de pins* » 松林図屏風 du peintre Hasegawa Tôhaku 長谷川等伯 (1539-1610), laisse deviner la présence des pins dans la brume, loin de toute forme de discours, d'allégorie ou de symbolisme. Cette peinture extrêmement célèbre n'est pas muette mais silencieuse, le chef d'œuvre se situe au de-là de toute forme de langage, très loin des catégories occidentale de langage pictural ou de sujet de la peinture.



L'intérêt d'une analyse comparée n'est pas de faire une liste contrastée des différences ou ressemblances formelles entre des œuvres qui n'appartiennent pas au même contexte culturel, historique, religieux. Il ne s'agit pas de comparer des œuvres aussi différentes que les globes de Marly et le rouleau des « *poèmes d'autrefois et de maintenant sur une peinture de cerfs* », mais de confronter deux exemples représentatifs de la façon dont l'écriture s'inscrit dans l'image. L'analyse comparée du rapport que l'écriture entretient avec l'image permet d'éclairer deux définitions différentes de la peinture et de l'écriture.

La confrontation de ces deux définitions de la peinture, qui ne situent pas au même endroit la frontière entre l'écriture et l'image, et qui ne reconnaissent pas la même frontière entre la peinture et l'art décoratif, invite à ouvrir les yeux pour voir les œuvres sans se laisser distraire par des préjugés, à les regarder différemment, pour considérer que les globes de Coronelli non seulement proposent une « image du monde » qui incite à méditer sur notre rapport à l'univers, mais aussi que cette œuvre, justement parce qu'elle ne correspond pas aux catégories habituelles de l'histoire de l'art, invite à réfléchir sur les frontières de l'art et la définition de la peinture.

Si l'on regarde le globe céleste sans se préoccuper de la valeur scientifique du relevé cosmographique, sans se demander si les images relèvent de l'art décoratif ou de la peinture, si les figures qui représentent les constellations sont l'œuvre d'un artisan anonyme ou d'un peintre reconnu, on peut alors oublier les frontières de l'écriture et de l'image ou de la peinture et des

arts décoratifs pour reconnaître une œuvre d'art, de par l'étrange beauté de l'enchevêtrement poétique de ces figures fantastiques qui représentent la voûte céleste. Ce n'est pas seulement par leurs dimensions que les globes de Marly se distinguent des nombreux globes réalisés à la même époque, mais aussi par la qualité des peintures, par la complexité du double discours de l'écriture et des images. Si bien qu'il serait possible de paraphraser la réflexion de Théophile Gautier sur la Joconde, « On rêve devant ce sourire énigmatique(...), on est médusé par le regard(...) » citée par Pierre Wal dans la conférence « *Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre* » comme la définition même du chef d'œuvre. Car « *on rêve devant cette évocation énigmatique* » du monde céleste, par cette représentation des étoiles qui déterminent le destin d'un roi, « *on est médusé par le regard* » sur l'univers que nous offre cette image inversée de la voûte céleste. La réalité tangible du globe terrestre sur lequel nous nous trouvons est devenue un point imaginaire, invisible, au centre de ce globe céleste, image qui nous situe sur un point inconcevable à l'extérieur de l'univers.

Notes

- (1) *L'historique des déménagements et installations des globes de Marly est présentée en détail par Hélène Richard, directeur du département des Cartes et Plans de la BNF, dans « Les Globes de Coronelli », Bibliothèque nationale de France/ Seuil. P.27-34. Ce livre a été publié à l'occasion de l'installation définitive de ces deux globes dans le hall de la Bibliothèque nationale François-Mitterrand, en 2006.*
- (2) *Ibid. p.21*
- (3) *Ibid. p.32*
- (4) *D'après Hélène Richard, (ibid. p.52) cette dernière figure représente la Vigilance ou L'Éloquence. Mais dans une composition allégorique qui rassemble des arts, techniques et connaissance, il nous semble plus probable qu'il s'agisse du Commerce ou de la Connaissance, qui ont pour attribut le caducée, plutôt que de la Vigilance ou de l'Éloquence, qui sont des vertus.*
- (5) *Sur le rapport entre peinture et calligraphie, cf. « Ecriture peinture et calligraphie » I, II Bunka Ronshū n.46 (mars 2015), 47 (septembre 2015)*
- (6) *Hélène Richard, ibid. p.17 (encyclopédie sans plan structuré)*
- (7) *Hélène Richard, Ibid. p.32*

- (8) *Pelletier*
- (9) *Les Globes de Coronelli, Bibliothèque nationale de France, 2006, Préface,*
- (10) *Hélène Richard, ibid. p.17*
- (11) *Hélène Richard, ibid. p.62*
- (12) *Ibid.*
- (13) *Cf Écriture, langage et image, II, Bunka ronshū n.51. 52, mars 2018*
- (14) *Takashina Shūji, 日本の美を語る、p.58*
- (15) *Matthieu Forrer, Kakemono p 14, 16*

Bibliographie

- FORRER Matthi, *Kakemono, Cinque secoli di pittura giapponese*. La collezione Perino, Skira Museo d'Arte Orientale, Torino, 2020
- KANO Hiroyuki 狩野博幸 *Edokaiga no futsugona shinjitsu 江戸絵画の不都合な真実 (vérités dérangeantes de la peinture de l'époque d'Edo, Tōkyo, Chikumashobo 筑摩書房*
- PAVANETTO Laura, *Mappe ed esploratori sulle rotte della Serenissima, Dario De Bastiani Editore, Codega di Sant'Urbano 2019*
- RICHARD Hélène, *Les globes de Coronelli, Bibliothèque nationale de France, Seuil, Paris, 2006*
- TAKASHINA Shūji 高階秀爾, *Nihon no biwo gataru (propos sur l'esthétique du Japon) 日本の美を語る、Seidosha 青土社、Tōkyo, 2004*