

**Du triptyque, ou d'une forme entre tradition et modernité**  
**Réflexion autour de la notion de « renaissance » du triptyque dans la peinture**  
**européenne (1879 – 1911)<sup>1</sup>**

**Charlotte IZZO**

*« Ces jeunes artistes ont mis trois tableaux dans un même cadre : ont-ils fait un triptyque ? »<sup>2</sup>*

Si au Salon de 1879, le critique d'art Jules-Antoine Castagnary s'interroge déjà à propos d'une « singulière invention de triptyques »<sup>3</sup>, il ne se doute pas que le phénomène qu'il pressent n'en est alors qu'à ses prémices. En effet, les triptyques qui fleurissent cette année-là sur les murs du Salon ne sont que les premiers symptômes d'un phénomène de plus grande ampleur : une véritable « renaissance » de la forme tripartite.

Le triptyque est l'un des multiples visages du polyptyque, œuvre unique constituée de plusieurs panneaux, fixes ou mobiles : trois, en l'occurrence. Nul besoin de rappeler qu'il n'est pas une invention du XIX<sup>e</sup> siècle, mais une forme d'origine médiévale. Ainsi, son essence est double : à la fois historique et sacrée. Les premiers exemples de polyptyques apparaissent en effet entre le X<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agisse encore de petits objets – essentiellement des diptyques et triptyques – voués à la dévotion personnelle, ou bientôt de grands retables placés sur les autels des églises et des chapelles. Peint ou sculpté, le tableau multiple s'impose durant plusieurs siècles comme le lieu d'expression privilégié de la peinture religieuse. Sa formule est féconde, des exemples primitifs jusqu'aux plus spectaculaires, en passant par les propositions systématisées par la Renaissance italienne

---

<sup>1</sup> Cette réflexion est issue d'un mémoire de recherche de master 1 – *La renaissance du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911)* – et notamment de son Chapitre II, « Une forme d'origine religieuse entre tradition et modernité » (pp.28-46). Il a été réalisé par l'auteur de cet article à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Mme Catherine Méneux (soutenu en septembre 2013).

<sup>2</sup> Jules-Antoine CASTAGNARY, « Salon de 1879 », *Salons*, tome II, Paris, éd. G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p.386.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.385.

comme nordique. Constant, le recours au polyptyque l'est donc du XII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, moment où il tend à se raréfier, s'éteignant même après Rubens. Ce sont alors les peintres du XIX<sup>e</sup> siècle qui le redécouvrent, en plusieurs temps<sup>4</sup>. A l'aube du siècle, des tentatives sporadiques réveillent l'intérêt pour le tableau multiple, sans toutefois constituer de mouvement concret. Il faut attendre les années 1850 en Angleterre pour que les Préraphaélites ouvrent véritablement la voie à l'aventure du polyptyque moderne, au travers d'œuvres s'apparentant au retable. Mais l'âge d'or du tableau multiple – et plus précisément, du triptyque, forme la plus usitée – concerne bien le dernier quart du siècle. Ainsi, c'est à l'aube des années 1880 que débute vraiment le phénomène de « renaissance » du triptyque. Il atteint son point d'acmé quantitatif comme qualitatif dans les années 1890, puis s'essouffle dans un temps de latence préparant à une nouvelle ère du polyptyque.



Figure 1. Ernest-Ange Duez, *Saint Cuthbert : Saint Cuthbert enfant en prière, Saint Cuthbert nourri par un aigle, Saint Cuthbert âgé s'entretenant avec les oiseaux*, 1879, huile sur toile, triptyque, panneau central : 329x411cm, panneaux latéraux : 335x135cm, Musée d'Orsay (Paris)

En France, l'année 1879 signe le point de départ du phénomène : les artistes s'essaient à la forme tripartite, et les critiques – à l'exemple de Castagnary, mais aussi, plus tard, de Louis Gillet<sup>5</sup> – constatent son retour. Dès lors, le mouvement peut s'épanouir. Le triptyque

<sup>4</sup> Voir à ce propos l'article de Bruno FOUART, « Le polyptyque au XIX<sup>e</sup> siècle, une sacralisation laïque », dans *Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen Age au vingtième siècle*, ouvrage collectif, (cat. expo. Paris, musée du Louvre, 27 mars – 23 juillet 1990), Paris, RMN, 1990, p.130-139. C'est l'un des textes fondamentaux sur notre sujet. B. Foucart y réalise une synthèse sur l'histoire du polyptyque au XIX<sup>e</sup> siècle, en faisant émerger ses différents moments, mais aussi ses principales caractéristiques.

<sup>5</sup> Louis GILLET, « La Renaissance du triptyque », *Revue de l'art ancien et moderne*, avril-mai 1906, pp. 255-263 et 379-388. Ce double article est l'autre texte de référence, qui introduit la notion de « renaissance ». La

qu'Ernest-Ange Duez (1843-1896) expose cette année-là au Salon de la Société des Artistes Français, *Saint Cuthbert* (Fig.1) semble être le premier jalon de cette renaissance ; à son propos, Louis Gillet évoque d'ailleurs un « véritable manifeste du triptyque moderne », qui donne à la peinture religieuse « sa vraie solution réaliste »<sup>6</sup>. En effet, l'œuvre porte déjà en germe l'ambiguïté caractéristique des triptyques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : une ambivalence entre tradition et modernité. Structurellement, le tableau anciennement cintré évoque les retables dédiés aux saints placés dans les chapelles ; iconographiquement, les scènes de la vie de saint Cuthbert – de l'enfance à la vieillesse – relèvent d'une même tradition. Pourtant, c'est bien au Salon de 1879 que l'œuvre est destinée ; sa facture n'a d'ailleurs rien d'historique. Ce triptyque se fait remarquer par sa monumentalité – plus de six mètres de long – et a un succès immédiat. Médaille de première classe et acquis par l'Etat, il donne la preuve de la compatibilité de la forme tripartite avec la scène artistique moderne. Cette reconnaissance, ainsi que le basculement esquissé par Duez vers une formule moderne du triptyque nous conduisent à considérer l'œuvre comme le premier jalon de la renaissance du triptyque : ainsi débute son aventure moderne, en France, en 1879.

Si l'on ne devait retenir qu'un mot pour la définir, ce serait certainement « hétérogène ». Malgré un cadre tripartite commun, les triptyques du tournant du siècle sont en effet infiniment variés – tout comme le positionnement des artistes à leur égard : certains sont de grands peintres de polyptyques, comme le Belge Léon Frédéric (1856-1940), d'autres ne s'y essaient qu'à de rares, voire uniques, occasions. L'on peut toutefois tenter de distinguer une double tendance du triptyque : la première serait du côté de la mouvance naturaliste, la seconde de la mouvance symboliste. Cette distinction, bien que réductrice, laisse tout de même poindre certaines caractéristiques du triptyque moderne. La démarche naturaliste trouve en effet des réponses dans la forme tripartite, qu'il s'agisse de ses ressources narratives triplées ou de sa capacité à légitimer les sujets modernes, et notamment les scènes de genre si chères aux naturalistes. Du côté des symbolistes, les sujets se tournent vers l'allégorie, le mythe, le symbole : dans ce sens, le triptyque apporte avec lui un surplus d'idéal et de sacré, grande quête de l'art symboliste. Si le *Saint Cuthbert* inaugure la période du côté naturaliste, c'est d'ailleurs une œuvre au symbolisme accru qui pourrait la clore : le triptyque *Evolution*<sup>7</sup>,

---

première partie est une étude comparative des spécificités anciennes et modernes du triptyque, la seconde interroge les raisons de cette renaissance et ses formes nouvelles.

<sup>6</sup> *Ibid*, p.256.

<sup>7</sup> Piet Mondrian, *Evolution*, 1910-1911, huile sur toile, triptyque, panneau central : 183x87.5cm, panneaux latéraux : 178x85cm, Gemeentemuseum (La Haye).

de Piet Mondrian (1872-1944). Entre 1879 et 1911, le retour de la forme tripartite revêt ainsi des visages bien différents, qui ne se succèdent pas dans le temps, mais se superposent. Malgré tout, la distinction de ces mouvances ne doit pas cacher une réalité artistique plus complexe : souvent, le triptyque contribue même à la mise en relief de l'ambivalence entre naturalisme et symbolisme. Pour compléter le panorama, il faut signaler l'existence d'une troisième tendance du triptyque, qui le conduit vers des expérimentations décoratives, notamment chez les artistes issus de l'école de Pont-Aven ou du groupe des Nabis<sup>8</sup>. Rappelons enfin que la renaissance du triptyque n'est pas isolée, mais d'échelle européenne. Le phénomène est donc immense, du point de vue chronologique comme géographique, mais aussi par ce qu'il révèle de l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il existe toutefois un point commun à tous les triptyques modernes, qui est à la fois le plus évident et le plus subtil : leur réinvestissement d'une forme ancienne d'origine sacrée, leur position ambiguë entre tradition et modernité. En 1880, peindre un triptyque n'a rien d'anodin, c'est la marque de l'intention, de la volonté créatrice. Les artistes qui réinvestissent cette forme sont tout à fait conscients de sa lourde symbolique historique comme religieuse, et font volontairement parler la dialectique. C'est donc à la notion complexe de « renaissance » que nous confronte le phénomène ; pour comprendre l'identité du triptyque moderne, c'est à son filtre qu'il faut l'interroger. Au XIX<sup>e</sup> siècle comme au XXI<sup>e</sup> siècle, le terme de « renaissance » a deux significations principales. La première, au sens propre de « renaissance », est celle de seconde ou nouvelle naissance, qui suppose donc une mort antérieure. C'est bien le cas du phénomène qui nous occupe, puisque le triptyque disparaît des usages des peintres durant près de deux siècles. Mais dans une acception plus large, la « renaissance » signifie aussi le renouvellement, c'est-à-dire une nouvelle vie, une nouvelle vigueur donnée aux choses. Point de suspense : bien évidemment, le triptyque moderne ne sera pas la copie archéologique – et stérile – de son ancêtre médiéval ou renaissant. C'est donc au sens large qu'il faut appréhender sa « renaissance », dont l'étude des termes permet de comprendre les mécanismes qui entrent en jeu dans l'ambiguïté essentielle d'une forme entre tradition et modernité.

---

<sup>8</sup> Soulignons aussi le fait que les impressionnistes ne se sont jamais essayés au triptyque. Sur les raisons de ce non-intérêt, voir Charlotte IZZO, « Triptyque et composition : un renouveau de la peinture après l'impressionnisme », dans *La renaissance du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911)*, mémoire de recherche de master I, histoire de l'art, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, 2013, volume I, pp. 24-27.

## Sources et modèles du triptyque moderne

Pour les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle, peindre un triptyque revient donc indéniablement à interroger le passé ; mais il n'est pas question, toutefois, de n'importe quel passé. Le choix du (des?) modèle(s) historique(s) et artistique(s) est même un élément primordial dans la démarche des nouveaux peintres de triptyques. L'histoire ancienne de cette forme est riche et complexe : ce sont sept siècles de création en plusieurs panneaux qui peuvent inspirer les artistes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la tradition académique – notamment au travers de l'enseignement des Beaux-arts – privilégie le modèle antique, et par extension, renaissant et classique. La logique voudrait donc que les principales références soient trouvées dans la grande époque de production tripartite qu'est la Renaissance. Mais en réalité, les peintres vont aller puiser plus loin, c'est-à-dire dans l'art des Primitifs des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, qu'ils soient flamands, français ou italiens. Dans ce sens, nous pouvons dire que le triptyque moderne est un triptyque « primitiviste ». Le choix d'une source renouvelée n'est pas anodin, il entre en corrélation avec l'ambition première du réinvestissement d'une forme du passé : faire du nouveau avec de l'ancien, renouveler la création contemporaine par un regard posé sur l'histoire. Le retour du triptyque témoigne en effet de la volonté qu'ont alors certains artistes de régénérer l'art moderne, jugé sclérosé par la tradition académique et par ses modèles canoniques. Ainsi, la renaissance du triptyque semble étroitement liée à un « primitivisme », terme complexe, aux multiples formes et significations : ici, au sens propre de regard porté sur les Primitifs ; toujours, au sens large de quête des origines de l'art dans un but régénérateur.

En s'intéressant au contexte culturel, et notamment à l'histoire de l'art, l'on se rend compte que les choses vont dans le même sens. De 1880 à 1905, c'est-à-dire simultanément à la renaissance du triptyque, un important phénomène de redécouverte de l'art des Primitifs agite l'Europe. Or, nous le savons, ces maîtres anciens sont de grands peintres de polyptyques, que l'on pense à Fra Angelico, Masaccio, Grünewald ou encore aux frères van Eyck, pour ne citer qu'eux. Leur redécouverte – qui n'est pas sans dimension nationaliste – a deux vecteurs principaux : la publication d'ouvrages et l'organisation d'expositions qui participent au regain d'intérêt pour les Primitifs, sur le plan scientifique comme auprès du grand public. Citons comme exemple « l'Exposition des Primitifs français » qui se tient à Paris, au pavillon de Marsan et à la Bibliothèque Nationale, du 12 avril au 14 juillet 1904<sup>9</sup>,

---

<sup>9</sup> Voir à ce propos *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, Philippe LORENTZ, François-René MARTIN, Dominique THIEBAUT (cat. expo. Paris, Musée du Louvre, 27 février – 17 mai 2004), Paris, RMN, 2004.

deux ans après la grande « Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien » de Bruges. Grâce à Henri Bouchot, ce sont presque 78.000 visiteurs qui redécouvrent un pan oublié de l'histoire artistique française. Le sujet passionne : artistes, historiens, critiques et amateurs ébahis redécouvrent ensemble l'existence d'un art flamboyant et inédit *avant* la Renaissance, à la fin de ce Moyen Age jusqu'alors jugé obscur. Les références canoniques en sont bouleversées, et l'œil assimile un nouveau modèle : l'histoire du goût évolue. Rien d'étonnant alors à ce que Louis Gillet écrive, en 1906, à propos du *Saint Cuthbert* (Fig.1) de Duez, qu'il « semble un Van Eyck colossal »<sup>10</sup>.



Figure 2. **Maurice Denis**, *Triptyque de la famille Mithouard*, 1899, huile sur toile, triptyque : 103x159cm (avec le cadre peint par l'artiste), panneau central : 88x66cm, panneaux latéraux : 88x35cm, collection particulière

L'exemple de Maurice Denis (1870-1943) est révélateur du rapport d'émulation à l'art des Primitifs, notamment dans le domaine du polyptyque. Chez cet artiste, l'héritage des Primitifs – italiens, essentiellement – est prédominant. La tradition veut même que sa vocation se soit déclarée en copiant des œuvres de Fra Angelico au musée du Louvre ; dès lors, son admiration et son intérêt pour les Primitifs seront constants. A la fin des années 1890, il voyage en Italie, ce qui bouleverse profondément son art. Notons qu'il n'est pas rare de relever chez les artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle une telle concordance entre éléments biographiques et réalisation de triptyques. Mais Denis est aussi un grand théoricien : dans plusieurs textes – comme *Notes sur la peinture religieuse* (1896) ou *De la gaucherie des*

<sup>10</sup> L. GILLET, « La Renaissance du triptyque », art. cité, p.256.

*Primitifs* (1904)<sup>11</sup> – il s'intéresse non seulement à l'art des Primitifs, mais aussi à leur apport à l'art moderne. Selon lui, la naïveté de leur expression garantit la vérité de l'art, qu'il pense manquer crucialement à son temps : ainsi, il développe la thèse du salut de l'art par le regard porté sur les Primitifs. Rien d'étonnant alors à ce que ce peintre – pour qui, de plus, la peinture est un « art essentiellement religieux et chrétien »<sup>12</sup> – investisse la forme du triptyque, chargée de réminiscences primitives et sacrées. Le *Triptyque de la famille Mithouard* (Fig.2), peint en 1899, illustre bien cette recherche de formules neuves au filtre des Primitifs. Comme l'indique son titre, il est réalisé pour la famille d'Adrien Mithouard, homme de lettres et de politique du tournant du siècle. Les membres de la famille sont représentés à mi-corps sur les volets latéraux, posant devant une bibliothèque : à gauche, c'est Adrien lui-même, à droite, ce sont Jeanne et Jacques, sa femme et son fils, saisis dans un moment de tendresse. Le panneau central est une vue du salon de l'appartement familial, donnant sur le balcon : c'est dans ce cadre familial que se tiennent trois allégories. Il s'agit de la Musique jouant du violon, de la Poésie drapée de blanc, et de la Politique portant une écharpe rouge et bleue. Tout concourt en fait à la représentation symbolique des activités et idées de Mithouard : les allégories, le crucifix, le livre ouvert qui n'est autre que son dernier ouvrage. Le triptyque rend hommage. Denis le peint un an après son voyage en Italie, alors qu'il est très imprégné des maîtres anciens. Il retient notamment le dispositif de présentation des figures sur les volets latéraux, qui sont traitées à la façon de donateurs dans les polyptyques anciens. La facture témoigne elle aussi d'une influence : les formes et couleurs sont pures, elles tendent vers une naïveté, un archaïsme, le tout dans une composition symétrique et équilibrée. Le traitement des architectures ou des nuages évoque encore de prestigieux modèles de retables. Chez Denis, l'apport des Primitifs va donc dans le sens d'une idéalisation et d'un anti-naturalisme. En réalisant lui-même le cadre doré et ornementé, il renoue également avec l'essence de mobilier liturgique du triptyque, ainsi qu'avec le « chef d'œuvre » au sens médiéval du terme. Le choix d'un triptyque est donc tout à fait signifiant, il apporte un surplus de sacré à cette représentation intime. Le surnom du peintre au sein du groupe des Nabis, le « Nabi aux belles icônes », trouve ici tout son sens. Dans une œuvre comme *Madame Chausson en duchesse d'Urbino*<sup>13</sup> – peinte à Fiesole peu avant, et qui a pu servir de réflexion dans l'élaboration du *Triptyque Mithouard* – Denis pousse encore plus loin sa démarche primitiviste. Il s'agit en effet d'un véritable exercice de style autour de la

---

<sup>11</sup> Ces écrits sont réunis dans Maurice DENIS, *Théories, 1890-1910, Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, quatrième édition, Paris, Rouart et Watelin, 1920.

<sup>12</sup> M. DENIS, *Journal*, 5 janvier 1886, volume I (1884-1904), Paris, La Colombe, 1957, p.64.

<sup>13</sup> Maurice Denis, *Madame Chausson en duchesse d'Urbino*, 1898, collection particulière.



peinture de Piero della Francesca. A ce propos, Arthur Fontaine lui écrit d'ailleurs : « Vous avez interprété les Chausson en primitif du XIXème siècle »<sup>14</sup>. Tout est dans cette remarque : la prédominance du modèle, ainsi que son assimilation personnelle par l'artiste.



Figure 3. Paul Sérusier, *Le Triptyque ou La Cueillette des pommes*, vers 1891-1893, huile sur toile, triptyque, 73x133cm, collection particulière

Dans de nombreux cas, les triptyques modernes témoignent ainsi d'un « primitivisme », terme qui dans ce contexte désigne essentiellement la prédominance du modèle des Primitifs. Mais si Maurice Denis regarde vers les maîtres anciens, il se tourne aussi vers une deuxième source d'importance : Paul Gauguin. Cette figure tutélaire apporte avec elle une autre dimension : le retour à un archaïsme des formes et des références. Or, le triptyque saura aussi s'accommoder de ce sens. Ce deuxième volet – qui ne relève pas d'une démarche différente, il s'agit toujours de renouveler l'art moderne par un regard porté sur des productions jugées archaïques – trouve son illustration dans une œuvre comme *Le Triptyque*, dit aussi *La Cueillette des pommes* (Fig.3) de Paul Sérusier (1864-1927). Cet essai très singulier est révélateur de la multiplicité des sources de la renaissance du triptyque. En effet, si le modèle des Primitifs domine, il n'est pas exclusif. Ici, une démarche de type « primitiviste » point sur deux plans : l'iconographie – la vie quotidienne en Bretagne – et la facture – synthétiste, cloisonniste, décorative. Sérusier représente sept femmes vêtues du costume traditionnel breton, occupées à une activité caractéristique : la cueillette des pommes, depuis un promontoire donnant sur la mer. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la Bretagne est considérée comme une région primitive, c'est-à-dire préservée de la modernité, de la technique, des

<sup>14</sup> Lettre d'Arthur Fontaine à Maurice Denis, le 12 février 1898, citée dans *Maurice Denis*, ouvrage collectif (cat. expo. Paris, Musée d'Orsay, 31 octobre 2006 – 21 janvier 2007), Paris, RMN, 2006, p.106.



transformations inhérentes à l'histoire urbaine. Son peuple apparaît donc comme archaïque, proche de l'état premier des sociétés : pour de nombreux artistes, il devient alors un sujet de prédilection. C'est le cas de Paul Sérusier, qui séjourne en Bretagne – la démarche constitue elle-même un primitivisme. Pour cette iconographie, il fait le choix d'un triptyque. Si la combinaison entre sujet breton et forme sacrée et médiévale peut surprendre, elle trouve en fait sens dans la recherche d'un renouveau artistique au travers de la quête des origines de l'art. Il y a une adéquation entre la forme et le sujet, puisqu'ils sont tous deux primitifs. Par l'intermédiaire du triptyque, Sérusier insiste aussi sur le climat de légende druidique, et donne une dimension spirituelle à sa représentation. La forme originelle du triptyque devient un écrin à la représentation du peuple archaïque ; c'est presque un âge d'or que peint Sérusier. Mais le primitivisme concerne aussi la facture : le peintre simplifie les traits, utilise des couleurs pures posées en aplats, recourt au cerne, abandonne le modelé et la perspective traditionnelle, laisse dominer la courbe, affirme la planéité de la toile. Ainsi, nous touchons à une autre source du triptyque moderne : le modèle décoratif.

Primitivisme(s), sources diverses : par son regard rétrospectif, le triptyque moderne donne la clef à de nombreuses démarches. C'est une forme malléable, adaptable. Si le modèle des maîtres anciens domine, c'est avant tout car il permet aux artistes de se libérer des carcans de l'académisme, et de donner une portée plus originelle – et ainsi, davantage de probité – à l'art. Pour d'autres, le triptyque satisfait au contraire le goût du siècle pour l'éclectisme : pensons par exemple à l'*Homère mendiant* de Jean Jules Antoine Lecomte du Noüy (1842-1923)<sup>15</sup>, dans lequel les sources se mêlent, de l'Antiquité jusqu'à Rubens. Parfois, il est même possible de parler d'historicisme. Pour d'autres encore, c'est vers une source décorative du triptyque qu'il faut se tourner : dans ce sens, le japonisme peut tenir un rôle, tout comme la parenté avec le paravent, sorte d'équivalent décoratif et populaire du triptyque de chevalet. Chaque fois, cette renaissance sous-tend donc de nouvelles conceptions de l'histoire de l'art, que cela se traduise par la mise à jour de nouveaux modèles, ou par un mélange de sources créateur de modernité. En participant à l'écriture de l'art et de l'histoire de l'art modernes, le phénomène s'impose donc comme une véritable « renaissance » : en effet, l'une des significations de cette notion est le déplacement des références. La question du modèle est donc en elle-même un critère de redéfinition du triptyque moderne.

---

<sup>15</sup> Jean Jules Antoine Lecomte du Noüy, *Homère mendiant*, 1881, huile sur toile, triptyque, panneau central : 236x174cm, panneaux latéraux : 235x104cm, musée des Beaux-arts (Grenoble).

## De la réminiscence à la réinterprétation

Pour définir les modalités de la renaissance du triptyque au tournant du siècle, il ne suffit pas, toutefois, d'en identifier les modèles : il faut comprendre comment ceux-ci sont assimilés par les artistes. La mise en rapport des triptyques anciens et des triptyques modernes permet alors d'évaluer les parts de réminiscence et de réinterprétation, c'est-à-dire la dialectique première à tout phénomène de renaissance. En effet, c'est la tension entre la reprise littérale d'éléments traditionnels et leur actualisation qui distingue un phénomène de renaissance d'une simple copie. Cette question fondamentale est soulevée par Louis Gillet dès 1906 : « En quoi la tradition se trouve-t-elle accueillie, altérée, reçue, modifiée ? En un mot, qu'a été le triptyque autrefois et qu'est-il aujourd'hui ? »<sup>16</sup>. Pour tenter d'y répondre, il est nécessaire de comparer triptyques anciens et modernes, à partir de deux éléments : leur structure et leur iconographie.

Sur ces deux plans, le triptyque ancien est strictement codifié. Comme le rappelle Louis Gillet, son essence même se trouve résumée dans le fait qu'il s'ouvre et se ferme. En effet, ce dispositif renvoie au caractère sacré du triptyque – en matérialisant une barrière symbolique avec le monde profane – ainsi qu'à sa portée rituelle, les polyptyques n'étant ouverts qu'à certaines occasions, dans le cadre liturgique. Ainsi, le triptyque ancien voisine avec le meuble liturgique, et relève d'une structure codifiée par ses usages. Or, ce n'est plus du tout le cas au XIX<sup>e</sup> siècle. Le *Saint Cuthbert* de Duez (Fig.1), par exemple, étonne par l'évocation de ses glorieux ancêtres. Comme eux, il donne l'impression de pouvoir se replier ; pourtant, ce n'est plus du tout le cas, ses volets sont fixes. D'ailleurs, même si l'on pouvait les fermer, ils ne viendraient pas recouvrir le panneau central : chaque volet représente en effet à peine plus d'un quart de sa surface. Pourtant, Duez s'attache à évoquer ce dispositif, en cintrant ses panneaux, ce qui renforce l'impression de mobilité : ainsi, l'artiste joue à la façon du trompe l'œil sur les caractéristiques anciennes du triptyque. Cette liberté prise par Duez inscrit son œuvre à mi-chemin entre la réminiscence et la réinterprétation ; et c'est le cas chez la plupart des peintres de triptyques. Dans *Bruges*<sup>17</sup>, par exemple, Xavier Mellery (1845-1921), inverse radicalement les proportions traditionnelles, puisque chacun des volets latéraux est environ deux fois plus grand que le panneau central. En bousculant les habitudes visuelles,

---

<sup>16</sup> L. GILLET, « La Renaissance du triptyque », art. cité, p.255.

<sup>17</sup> Xavier Mellery, *Bruges*, vers 1890, huile sur toile, triptyque, panneau central : 74x24cm, panneaux latéraux : 73.5x47.5cm, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique (Bruxelles).

les artistes réinterprètent le triptyque ancien. Ils s'autorisent également des licences en termes de sens de lecture : si la logique traditionnelle va des côtés vers le centre, le triptyque moderne n'obéit plus à aucune règle : le *Saint Cuthbert* de Duez (Fig.1) se lit de gauche à droite, *Au pays de la mer* de Charles Cottet (Fig.6) va du centre vers les côtés, les panneaux de *La Cueillette des pommes* de Sérusier (Fig.3) sont lus de façon simultanée. Une autre liberté est parfois prise par les artistes : dans certains exemples, les panneaux d'un triptyque ont pu être conçus – ou exposés – de façon autonome avant d'être réunis, chose autrefois impensable.

Du point de vue iconographique, le triptyque ancien n'a bien sûr qu'une identité religieuse. De plus, celle-ci est codifiée, à partir d'un contraste entre les scènes des volets latéraux – épisodes secondaires : vie du Christ, de la Vierge ou des saints, épisodes de l'Ancien Testament par exemple – et le panneau central – scène principale, une Crucifixion le plus souvent. Le contenu iconographique est donc hiérarchisé : depuis les prédelles jusqu'aux panneaux latéraux, tout concourt à l'explicitation de la scène principale, dévoilée à l'ouverture des volets. Souvent, facture et composition ajoutent à ce contraste : le panneau central, aux couleurs vives, est traité avec grand soin, alors que les volets et le revers sont en grisaille ; au centre n'est représentée qu'une scène, quand le reste est divisé en registres. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la rupture est évidente : très peu de triptyques ont un sujet religieux, et de telles codifications ont disparu. En effet, le grand bouleversement du triptyque moderne est la diversification des genres : si la peinture d'histoire s'y exprime toujours – mais les sujets religieux sont rejoints par d'autres, historiques, littéraires ou mythologiques – elle se trouve devancée par des genres jugés « mineurs » selon la hiérarchie traditionnelle énoncée par Félibien. Ainsi, le triptyque s'ouvre au portrait, au paysage, mais aussi – et surtout – à la scène de genre, essentiellement issue de la vie moderne : travail, loisir, vie quotidienne. La relecture s'effectue aussi sur le plan stylistique, les triptyques étant investis par les esthétiques contemporaines, voire avant-gardistes ; nous l'avons vu chez Sérusier par exemple.

Le triptyque moderne n'a donc plus grand-chose à voir avec son ancêtre. Le regard porté sur les modèles s'accompagne d'une prise de distance : or, c'est justement dans cet écart que naissent les formules modernes. Le modèle en est bien un, mais il n'est ni normatif, ni coercitif. Si le retour à la forme tripartite est une réminiscence, ce qu'en font les artistes est bien une réinterprétation : ainsi se construit la notion de « renaissance ». Nous adhérons donc à l'idée de Bruno Foucart selon laquelle « ces à-la-manière-des-polyptyques-des-anciens-

temps qui éclosent comme autant de curieux champignons dans la forêt des Salons [...] miment mais ne copient pas »<sup>18</sup>.



Figure 4. **Fritz von Uhde**, *La Sainte Nuit*, 1888-1889, huile sur toile, triptyque, panneau central : 134.5x117cm, panneaux latéraux : 133.5x49cm, Gemäldegalerie Neue Meister (Dresde)

Il n'est donc pas question de démarche archéologique. Pour autant, qu'en est-il de la notion de « pastiche », dont le sens premier est celui de copie ? Il est intéressant d'explorer ses nuances dans le cadre de la renaissance du triptyque. En observant la *Sainte Nuit* (Fig.4) du peintre allemand Fritz von Uhde (1848-1911), on pourrait croire au premier abord qu'il existe des triptyques modernes imitant – pastichant, donc – les anciens. L'on retrouve en effet les caractéristiques précédemment énoncées : l'iconographie religieuse codifiée – au centre, une Madone à l'enfant, sur les côtés, les épisodes secondaires – l'impression de volets mobiles, les coloris évoquant les Primitifs flamands. Mais en réalité, l'artiste réinterprète le triptyque ancien, en opérant un déplacement de l'histoire religieuse vers le monde contemporain. La scène ne se passe plus dans le lieu biblique, mais dans un humble intérieur de l'époque du peintre ; en témoignent aussi les vêtements des saints personnages. Par l'intermédiaire du triptyque qui renforce le dialogue entre le contemporain et le religieux, Von Uhde radicalise l'idée protestante d'une Madone simple et humaine. Or, cela choque, et l'œuvre fait l'objet d'attaques virulentes : peut-être cette incompréhension est-elle justement due à l'impression première de pastiche donnée par le triptyque. En effet, ce n'est que dans

<sup>18</sup> B. FOUART, « Le polyptyque au XIXème siècle : une sacralisation laïque », art. cité, p.130.

l'espace dialectique entre réminiscence et réinterprétation que le triptyque moderne trouve véritablement sens.



Figure 5. Félix Vallotton, *Le Bon Marché*, 1898, huile sur carton, triptyque, panneau central : 70x100cm, panneaux latéraux : 70x50cm, collection particulière

Eloignons donc de la définition de la renaissance du triptyque l'idée de « pastiche » au sens premier de copie servile, archéologique, du modèle ancien. Mais qu'en est-il de la seconde signification du terme, l'intention parodique ? Certains triptyques semblent en effet relever du pastiche dans un but plus tendancieux, voire ironique. *Le Bon Marché* (Fig.5) de Félix Vallotton (1865-1925) est certainement de ceux-là. L'œuvre représente le grand magasin éponyme : parmi les premiers de ce type, il inaugure un nouvel âge du commerce, et par extension des modes de consommation modernes. Le panneau central est une vue du grand hall : nous nous trouvons face à l'escalier principal, noyés dans une foule de clients anonymes qui déambulent au milieu des étals resplendissant sous les guirlandes lumineuses. La composition axée par l'escalier permet de distinguer deux espaces : celui dédié à la circulation, à la foule, qui est le plus obscur ; et celui, lumineux et coloré, des marchandises. Vallotton insiste ainsi sur la rhétorique commerciale. La composition est fortement géométrisée : deux lignes courbes sont symétriquement contenues dans l'espace rectangulaire du panneau. Les volets latéraux, eux, fonctionnent de pair : ils agissent comme des jumelles venant extraire un détail de la foule. A gauche, au rayon des parfums et produits de beauté, un vendeur présente un rouge à lèvres à une élégante qui le saisit de sa main gantée. A droite, une femme de dos nous laisse contempler la beauté de son vêtement, alors qu'elle évolue devant des étals sur lesquels on distingue notamment des parapluies soldés. Là aussi, la composition est à la fois symétrique et géométrique : à chaque extrémité des panneaux latéraux, la ligne diagonale des présentoirs vient contenir l'image et fermer la composition. Il faut s'interroger sur l'intention de Vallotton quant au choix – chez lui exceptionnel – d'un

cadre tripartite pour la représentation de ce sujet de la vie moderne. Selon Marina Ducrey, Vallotton « emprunte la formule sacrée du triptyque pour célébrer ironiquement une religion nouvelle : la consommation de masse »<sup>19</sup>. Or, c'est bien cette idée d'ironie qui nous permet de définir le rapport au triptyque ancien comme relevant de la parodie. Vallotton montre ainsi que l'église moderne – qui a donc sa place dans un triptyque – n'est autre que le grand magasin. Cette métaphore est appuyée tant par la rhétorique de la lumière que par la composition architecturée, qui évoquent toutes deux la cathédrale. Un détournement volontaire de sens est ainsi opéré par le recours au triptyque, dans le but de mettre à jour une nouvelle religiosité. Quand Bruno Foucart parle de « l'incapacité foncière du XIX<sup>e</sup> siècle au pastiche »<sup>20</sup>, il faut donc l'entendre comme l'absence de dimension archéologique, sans toutefois exclure la possibilité sporadique du pastiche dans un sens parodique.

### **Transposition et transgression : les logiques du triptyque moderne**

L'étude des termes de la « renaissance » du triptyque laisse poindre un élément majeur de tension : le principal paradoxe du phénomène semble reposer dans l'investissement d'une forme sacrée par des sujets profanes – et parfois même traditionnellement jugé peu dignes. En réalité, ce paradoxe est la raison d'être du retour du triptyque. Même au XIX<sup>e</sup> siècle, celui-ci conserve une part de sacré : en choisissant ce cadre symbolique pour des sujets modernes, les artistes réalisent alors une opération de transposition inédite. Celle-ci passe par l'intermédiaire d'un « effet sacralisateur », qui est parfois doublé d'un réseau métaphorique religieux. La confrontation de l'essence religieuse du triptyque à toute iconographie déclenche en effet un mécanisme de sacralisation inhérent à la forme. Bruno Foucart résume ce phénomène : « Le principe est simple, un peu limité mais toujours efficace : une scène de genre, du réalisme le plus cru mais découpée en deux ou trois, s'ombre aussitôt de sacré »<sup>21</sup>. Le triptyque est ainsi un enfant du siècle, qui répond aux nécessités impérieuses de légitimation et d'anoblissement de l'art du temps.

---

<sup>19</sup> Marina DUCREY, *Félix Vallotton : l'œuvre peint*, premier volume, Milan, Cinq continents éditions, 2005, p.126.

<sup>20</sup> B. FOU CART, « Le polyptyque au XIX<sup>e</sup> siècle : une sacralisation laïque », art. cité, p.130.

<sup>21</sup> *Ibid.*





Figure 6. Charles Cottet, *Au pays de la mer : Ceux qui s'en vont ; Le repas d'adieu ; Celles qui restent*, 1898, huile sur toile, triptyque, panneau central : 176x237cm, panneaux latéraux : 176x119cm, Musée d'Orsay (Paris)

Charles Cottet (1863-1925) met subtilement en jeu cette logique de transposition dans *Au pays de la mer* (Fig.6). Comme chez Sérusier, le sujet est issu de la vie quotidienne des bretons – montrant par comparaison l'extraordinaire diversité des triptyques modernes. Le panneau central, *Le repas d'adieu*, représente le dernier repas d'une famille de pêcheurs à la veille du départ en mer des hommes. Réunis autour de la table du dîner, sous une lumière blafarde, ils semblent se recueillir : en effet, le danger couru par les pêcheurs dans leur dur labeur est dans tous les esprits. Il est symbolisé par la mer, toile de fond commune aux trois panneaux. Les scènes des volets latéraux, qui fonctionnent en pendant – à gauche, les hommes en mer, à droite, les femmes attendant leur retour – ont lieu le lendemain. Le choix d'un triptyque relève ici de deux ambitions : la volonté d'un déploiement narratif<sup>22</sup>, mais surtout celle de transposer l'essence religieuse du triptyque vers une iconographie qui en est dénuée. Dans cet exemple, l'effet sacralisateur se double d'une métaphore religieuse filée, qui en jouant sur les codes iconographiques, assimile le monde quotidien à l'histoire religieuse. En effet, le panneau central évoque assez explicitement une Cène. Mais Cottet n'est pas le seul artiste à utiliser ce double ressort. Chez Léon Frédéric, cela est très fréquent : dans *Les marchands de craie*<sup>23</sup>, récit de la triste journée d'une famille de colporteurs des environs de Bruxelles, le panneau central, dédié au repas, rappelle la scène du repos durant la fuite en Egypte. Dans *Les Âges de l'ouvrier*<sup>24</sup>, le volet gauche – masculin – évoque une élévation de

<sup>22</sup> Sur les ressources narratives du triptyque, voir C. IZZO, « Une forme d'essence narrative » dans *La Renaissance du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911)*, mémoire cité, pp.48-51.

<sup>23</sup> Léon Frédéric, *Les marchands de craie : Le matin ; Le midi ; Le soir*, 1882-1883, huile sur toile, triptyque, panneau central : 200x267cm, panneaux latéraux : 200x115cm, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique (Bruxelles).

<sup>24</sup> Léon Frédéric, *Les Âges de l'ouvrier*, 1895-1897, huile sur toile, triptyque, panneau central : 163x187cm, panneaux latéraux : 163x94.5cm, Musée d'Orsay (Paris).

croix, et le volet droit – féminin – une Madone à l'enfant. Quant au panneau central, il fourmille de rappels bibliques : les codes de l'iconographie chrétienne sont donc utilisés pour représenter le monde ouvrier. Ainsi, le triptyque opère une transposition de son essence sacrée vers les sujets modernes – et profanes – qui l'investissent alors. Dans ce sens, il n'est pas un instrument de rupture, mais de transposition.

Celle-ci n'est pas la fin du processus : en effet, sa conséquence est une transgression générique. En élevant les représentations de la vie moderne – les scènes de genre donc, mais aussi le paysage ou le portrait – au rang de la peinture religieuse, c'est toute la hiérarchie traditionnelle des genres qui est bouleversée. Par l'intermédiaire du triptyque, les genres dits « mineurs » se hissent donc au rang de la peinture d'histoire, qui s'en trouve durablement redéfinie, et transgressée.



Figure 7. **Constantin Meunier**, *La Mine : La Descente ; Le Calvaire ; La Remonte*, vers 1900, huile sur toile, triptyque, panneau central : 140x170cm, panneaux latéraux : 140x85cm, Musée Constantin Meunier (Bruxelles)

Le triptyque de *La Mine* (Fig.7) de Constantin Meunier (1831-1905) est exemplaire de cette transgression opérée dans la notion de peinture d'histoire. Son sujet est tout à fait moderne : le quotidien des mineurs belges. Au centre, les hommes en tenue de travail montent au puits, au cœur d'un paysage industriel commun aux trois panneaux. Ils vont tête baissée, seul l'un d'eux jette un regard en arrière. Nous les retrouvons à gauche, s'apprêtant à descendre au labeur ; puis à droite, lors de la remonte, torsos nus après l'effort. Une nouvelle fois, les codes génériques sont brouillés par l'évocation de l'iconographie religieuse : le titre du panneau central, qui n'est autre que *Le Calvaire*, assimile leur quotidien au sacrifice du Christ. Ainsi, les mineurs deviennent les martyrs du monde moderne. Ils sont dignes :

l'homme qui se retourne ne se résigne pas, il est fier, comme l'étaient les premiers chrétiens. Grâce au triptyque, le sujet dépasse donc l'anecdote pour s'inscrire dans la grande Histoire, mais atteint aussi la dignité du sacré. Une peinture d'histoire toute nouvelle voit ainsi le jour.



Figure 8. Giovanni Segantini, *Triptyque de la Nature ou Triptyque des Alpes : La Vie ou Devenir ; La Nature ou Etre ; La Mort ou Disparaître*, 1896-1899, huile sur toile, triptyque, panneau central : 235x403cm, panneaux latéraux : 190x322cm, Musée Segantini (Saint-Morritz)

Des mécanismes comparables opèrent également dans le domaine du paysage, lui aussi inférieur au « Grand Genre » de l'histoire dans la hiérarchie traditionnelle. Le monumental *Triptyque de la Nature* (Fig.8) de Giovanni Segantini (1858-1899) incarne la façon dont le triptyque peut lui donner ses lettres de noblesse. Les trois panneaux représentent des paysages des hauts plateaux de l'Engadine, si chers au peintre. De gauche à droite se succèdent *La Vie ou Devenir*, où des paysans, dont une mère et son nourrisson, font paître des vaches au bord d'un petit lac ; *La Nature ou Etre*, où cheminent des bergers et leur bétail dans un paysage au léger dénivelé ; *La Mort ou Disparaître*, qui est une scène de deuil dans les montagnes enneigées, sous un ciel grandiose de lumière dans lequel un nuage semble former une boule d'énergie. Quand Segantini fait le choix d'un triptyque pour peindre ses montagnes, il sait que cela lui permettra de dépasser la simple peinture de paysage pour atteindre une signification plus large et symbolique. En témoignent le choix des sous-titres, qui évoquent la destinée de l'homme – le chemin de la vie, des temps fertiles jusqu'à la fin – et surtout celle de la nature, qui renaît éternellement. Le surplus d'idéal induit par la forme tripartite permet à Segantini de peindre non pas en naturaliste, mais à la façon de paysages intérieurs. Il transforme la réalité en vision, les montagnes incarnent l'être et de le devenir du monde, la nature devient force créatrice. Le triptyque transforme le paysage en vision cosmique, ce que souligne Bruno Foucart : « Quelques lucarnes ouvertes sur un morceau de nature, donnent vue par la grâce de leur réunion sur l'univers lui-même et offrent du Tout une synthèse »<sup>25</sup>. Par l'intermédiaire du triptyque, le genre du paysage est donc lui aussi reconsidéré ; il atteint la dignité du sacré.

<sup>25</sup> B. FOUART, « Le polyptyque au XIXème siècle : une sacralisation laïque », art. cité, p.138.



Figure 9. Cuno Amiet, *L'Espoir ou La Fragilité de l'existence*, 1902, triptyque comportant un panneau supérieur et deux volets mobiles, panneau central : tempera sur carton, 64.5x47cm, panneau supérieur : tempera sur carton, 11.5x47cm, volets latéraux : tempera sur contre-plaqué, 79.5x19.5cm, Kunstmuseum (Olten)

La « renaissance » du triptyque à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle repose donc sur un ensemble de processus complexes mettant en tension la dialectique entre tradition et modernité. Le triptyque du peintre suisse Cuno Amiet (1868-1961), *L'Espoir*, dit aussi *La fragilité de l'existence* (Fig.9), semble à lui seul résumer ces mécanismes. Commençons par interroger ses modèles : une nouvelle fois, c'est l'influence des Primitifs qui domine. Il s'agit d'ailleurs de l'un des rares exemples de triptyques modernes transposant véritablement la structure ancienne, puisque c'est un retable pliant, qui s'ouvre et se ferme véritablement. Le revers est peint d'un délicat motif de roses, évoquant l'art médiéval germanique. Plusieurs autres éléments rappellent l'art des Primitifs : le traitement des couleurs et des drapés, le dispositif de présentation de la figure principale sur une terrasse ouverte vers un extérieur, la cohérence interne avec le réseau de figures donnant un véritable – et classique – sens de lecture. Au centre, c'est Anna, la femme du peintre, qui est représentée en buste. Elle n'est pas sans évoquer la Madone, tant par la couleur de son vêtement que par sa position : nous retrouvons ici l'effet sacralisateur inhérent au triptyque, qui évoque de lui-même des iconographies religieuses. De ses mains délicatement levées devant sa poitrine, Anna indique le petit panneau supérieur où figure un nouveau-né. Sur les volets latéraux, deux squelettes se tournent vers elle : à gauche, celui d'un homme tenant une faux, à droite, celui d'une femme



effeuillant une marguerite. Le symbolisme d'une telle œuvre paraît évident : c'est une représentation des âges de la vie<sup>26</sup>, depuis l'enfance incarnée par le nourrisson, jusqu'à l'âge adulte sous les traits d'Anna, et à la mort enfin, qui réduit à l'état de squelette. Pourtant, la prise en compte d'éléments biographiques permet de donner un nouvel éclairage : en effet, ce triptyque a été peint dans des conditions dramatiques, suite à l'arrivée d'un enfant mort-né du couple. Or, durant la grossesse de sa femme, Amiet avait réalisé une série d'œuvres très similaires, en format simple ; mais ce n'est qu'au moment du drame qu'il décide de réaliser un triptyque. Ce choix est signifiant, il permet de commémorer la tragédie familiale. Ainsi, le triptyque ne sert plus à écrire l'histoire chrétienne, mais à élaborer un mythe à la fois privé – l'enfant perdu des Amiet – et universel – sorte de *memento mori* moderne. Les hommes disparaissent, mais le cycle – essence du triptyque – continue, ce qu'appuie la symbolique des roses des volets. Réminiscence primitive, réinterprétation personnelle, transposition du sacré, transgression du sujet intime vers la plus grande universalité : toute la renaissance du triptyque se trouve résumée ici.

Tâchons alors de répondre à la question soulevée en 1879 par Castagnary : « Ces jeunes artistes ont mis trois tableaux dans un même cadre : ont-ils fait un triptyque ? ». Notre réponse est : oui. Le triptyque moderne se revendique en effet en tant que tel ; il n'est ni un pastiche maladroit des anciens temps, ni une simple composition en trois parties. Il ne nie pas son héritage ancien, mais s'inscrit profondément dans la modernité. C'est cette ambivalence qui lui donne son identité, tout en élevant son retour au rang de véritable phénomène de « renaissance ». Toute une conception de l'histoire de l'art est sous-tendue par le *leitmotiv* tradition-modernité : il n'est donc pas question de rupture, mais de renaissance. Celle-ci n'est pas polémique, mais constructive, créatrice. Trois principaux mécanismes entrent en jeu, qui sont liés à l'effet sacralisateur inhérent à la forme tripartite : l'assimilation des modèles – et non pas leur copie ; la transposition de l'héritage historique et sacré dans des iconographies et vocabulaires contemporains ; la transgression qui en découle, de l'ancien au moderne, du sacré au laïc, du genre mineur au grand genre. Conséquemment, une transposition des « fonctions » du triptyque est opérée : auparavant retable d'église ou support de dévotion personnelle, le triptyque moderne en garde la trace pour servir à l'élaboration de mythes privés ou collectifs. Ainsi, le nouveau grand retable – laïc – ne prend plus place dans

---

<sup>26</sup> Par sa tripartition, la forme se prête en effet au schéma des « âges ». A ce propos voir C. IZZO, « Trois : le temps des âges », dans *La renaissance du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911)*, mémoire cité, pp.56-58.

les églises, mais dans les espaces nouveaux de l'art, Salons ou musées. La notion de religiosité est donc déplacée, mais pas effacée : c'est ainsi qu'il faut comprendre la renaissance du triptyque dans une période de libertés artistiques, sociales et laïques grandissantes.

**Pour citer cet article :** Charlotte IZZO, « Du triptyque, ou d'une forme entre tradition et modernité. Réflexion autour de la notion de « renaissance » du triptyque dans la peinture européenne (1879-1911) » dans Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX<sup>e</sup> siècle*, Master 1, Années 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2015.