

Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition  
1000 PLATEAUX DE CAUX  
Exposition collective  
Galerie Duchamp d'Yvetot  
Du 20 mai au 26 juin 2015

# 1000 PLATEAUX DE CAUX

---

**PASCAL CRIBIER &  
FLORENCE LEVASSEUR  
FRÉDÉRIC DE LACHÈZE  
DELPHINE DE LUPPÉ  
ALICE SCHÛLER-MALLET  
FANNY BESSE &  
JULIA TAQUET-MELLÉ**

COMMISSARIAT D'EXPOSITION  
ALICE SCHÛLER-MALLET, DELPHINE DE LUPPÉ  
ET FRÉDÉRIC DE LACHÈZE



PETIT FORMAT

## 1000 PLATEAUX DE CAUX

### VIBRATIONS

GENEVIÈVE BESSE-HOUDENT

HISTORIENNE DE L'ART

L'entrée en « matière » se fait au cœur du Pays De Caux : craie enfouie, silex saillants, grès éboulés, coulées d'eau douce, « mer aux genoux rocheux »<sup>1</sup>. Les millénaires géologiques se sont stratifiés dans les profondeurs du plateau de Caux. Les strates se sont entaillées, le vent a érodé les surfaces, la neige, amère, le ruissellement ont désuni les blocs, fissuré et désagrégé les masses souterraines. Secousses ou vacillations lentes. Et puis la géologie est rattrapée par l'histoire : la culture des sols couverts de lin, l'apparition des haies et des clos, la ruralité suivie de l'urbanisation, le passage des obus sur les édifices, la disparition des hêtres. Qu'elles s'inscrivent dans un temps géologique ou dans une temporalité à l'échelle séculaire et humaine, toutes ces « ressources » premières apportent leurs substances, leurs fragments ou leurs extraits, aux œuvres de l'exposition *1000 Plateaux de Caux*. Toutes traversées par une vision scientifique à multiples volets, les cartes, les dessins, peintures et collages, les photographies, et les vidéos, les objets et la performance, ces expressions révèlent leur connivence avec le paysage, le lien du lieu avec le milieu, une réalité physique doublée d'un monde sensible. Le plateau cauchois, « *région d'intensité continue* »<sup>2</sup>, s'est ainsi mis à disposition du geste artistique, il vibre dans les œuvres en déployant un double horizon : celui du chaos et celui du vivre, le traumatique et la vitalité, sous le signe du risque, comme frappé par la fragilité de la falaise. Le regard circule, s'évase, s'enfoncé.

1. Francis Ponge, in *Le Parti pris des choses*.

2. Pour reprendre la définition du plateau de Bateson, citée par Deleuze et Guattari in *Mille Plateaux*. Mille c'est-à-dire illimité.

### TROP DE MOUVANCE

Il y a comme des excès, une aventure extrême des sensations devant « *trop de mouvance* ». Delphine de Luppé éprouve le choc : « *même au prix de l'érosion cette fin de terre bloque le mouvement océanique. La falaise s'érige, elle rétablit un ordre. Je suis fascinée par cette dualité fluctuante* ». C'est cette agitation primordiale que l'artiste apaise à travers des trames graphiques tracées, crayonnées ou cousues dans ses toiles (*Grappe 04*), ses pastels sur papier imprimé (*Hélium*), et ses montages (*Hautes Coutures, 04, 05, 23*) : mise au carreau réglée ou instable devant l'insaisissable profondeur des aplats. Sur le fond houleux, troublé des *Conjonctions 5 et 7*, le tissage des vagues inscrit un territoire décalé, un quadrillage dansant et des ondulations douces, où se redistribuent les intensités, réconciliées par les harmonies de couleurs et de formes : « *du chaos naissent les milieux et les rythmes... Le rythme se pose entre deux eaux* »<sup>3</sup>.

Dans une démarche tendant à la réduction des signes, mais gardant la valeur indicelle d'une histoire rurale patrimoniale, les volumes cousus en toile de lin, en forme de +, garnis de kapok, s'amoncellent en une installation proche de l'Arte Povera. Sur chaque pièce de cette œuvre réactivant *Memorial Lin visible*<sup>4</sup>, une bande blanche cousue indique NOM, PRÉNOM : les identités non remarquables de tous les anonymes qui ont travaillé le lin en pays de Caux, paysans, ouvrières, couturières, lingères, dont les artistes tentent de retrouver le nom et la mémoire. Le signe + apparaissant comme la signature des sans écritures fixes, empreintes des « *vies minuscules* »<sup>5</sup>, expressivité aussi forte que la signature de Tapiès au bas de la toile. Plus encore, « *c'est la marque qui fait le territoire... Le territoire serait l'effet de l'art. L'artiste, le premier, dresse une borne ou une marque* »<sup>6</sup>.

3. Gilles Deleuze, Félix Guattari, in *Mille Plateaux*.

4. Installation *Lin Visible* produite par Delphine de Luppé et Frédéric de Lachèze pour le Festival du Lin et de l'Aiguille, 2010, et comprenant également des peintures et un écran vidéo où défilait les noms des femmes et des hommes du lin.

5. Allusion au titre du récit de Pierre Michon.

6. Op. Cit. Deleuze et Guattari.

## L'ENVERS DU NUAGE

Quand Alice Schÿler-Mallet regarde passer les nuages au-dessus du plateau ou au bord des échancrures littorales, elle abandonne son rêve tissé de dérives poétiques, impressionnistes, et s'immerge dans les masses fractales « du continent flottant »<sup>7</sup>. La science s'insinue dans la turbulence de l'œil. Sonder ces structures à la stabilité mouvementée où la complexité prolifère, imprévisible mais itérative, s'appropriier le désordre en suspension comme une loi de la nature, se questionner sans cesse sur les contours, les noyaux, la surface, réviser la notion de mesure et la vision de la représentation. Sa référence favorite passe par James Gleick : « *le chaos est omniprésent, il est stable et structuré* »<sup>8</sup>. La science et ses objets deviennent pour l'artiste plasticienne consubstantiels à l'œuvre. Elle sait que le nuage obéit à un ordre fractal, interface entre eau et air, loin de l'équilibre, démultipliant les irrégularités à n'importe quelle échelle, surpris par un souffle de vent, une variance à la fois déterministe et aléatoire. L'allusion à ces processus chaotiques se traduit dans ses œuvres par un bouleversement des codes, une incongruité dans le choix des supports, un dérèglement des procédés. Alice Schÿler-Mallet réemploie les pochoirs des décors de films d'horreur, à l'origine peints en rouge gothique, aux bords crantés ou bourgeonnants. Elle repeint le support en bleu, l'accroche en le détachant du mur : cet effet de relief accentue la découpe, et du ciel on se projette sur la dentelle déchiquetée du littoral : *Sur la terre (...) comme au ciel*. À l'aide de ces mêmes pochoirs, sur du papier à aquarelle, elle tague en négatif des cartographies marines : un appel en miroir aux mouvements du ciel. Partitions des nuages à l'infini. Irrévérence des procédés mais respect des imaginaires des formes. Comme l'emprunt aux cartouches de fusil de la poudre de silex, éparpillée (dans l'installation *Sur la terre (...) comme au ciel*) en galaxies au repos et pourtant reliées par leurs grains les plus fins

7. Expression de Marguerite Duras.

8. James Gleick, in *La Théorie du chaos*.

aux explosions internes, au feu des géologies primitives quand se fabriquait la matière du pays de Caux. « *Il y a une puissance fantomale, une vie qui traverse le change des formes* »<sup>9</sup>. Il en est ainsi du grand monochrome blanc, en os de seiches broyé, marouflé sur toile, issu de fossiles devenus sédiments, de l'animal marin à la terre calcaire : les accidents de surface, les lits de ruissellement, les micro-cratères, les tourbillons venteux, les grèves dormeuses : tout y tient ensemble. « *La co-sistance vient de la co-hérence qui fait que l'un tient à l'autre et ne s'en isole pas*. »<sup>10</sup> Les tensions qui corrént l'informe et le mouvant, le fragile et l'immémorial, la coquille et l'invisible sépia, donnent un paysage d'origine mais un paysage sans modèle, comme la rose est sans pourquoi, une « *zone de vibrations* »<sup>11</sup>, une fugue de la pensée.

## LE GALET À L'ŒUVRE

Avec l'installation *1 000 Petites Cosmogonies Portatives*, photographiée sur un poster et reproduite sur mille affiches, Frédéric de Lachèze zoome sur un de « *ces objets du dernier peu* »<sup>12</sup>, le galet. Peu mais un microcosme à teneur métonymique élevée puisqu'aussi bien on tient lové au creux de la main cet œuf, cet œil clos, cette sphère comme Atlas porte le monde, voire le macrocosme, ou Sisyphes son fardeau. Nés « *de l'effort de ce monstre informe*, (l'eau) *sur le monstre également informe de la pierre* », la forme parfaite et ses multiples s'observent à la longue-vue de Frédéric de Lachèze, qui en fait des planètes à foison, joue avec des combinatoires comme l'oulipien Queneau avec la fabrique des poèmes, et finalement les inventorie en série sur un échiquier fictif : du tas sur la plage à la grille mathématique, l'économie du geste oblige à la concentration, en place pour la collection, comme lorsque le dadaïste Duchamp conservateur de ses propres œuvres (et joueur d'échecs) rassemblait leurs répliques dans

9. Jean-Christophe Bailly, in *Le Dépaysement. Voyages en France*.

10. François Julien, in *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*.

11. Op. Cit. G. Deleuze, F. Guattary.

12. Cette citation et la suivante sont de Francis Ponge, in *Le Parti pris des choses*.

*La boîte-en-valise* (1936-1941). Quant à l'autre artiste normand, l'auteur de *Cent mille milliards de poèmes* (1950) qui, dans ses sonnets, comme l'explique Frédéric de Lachèze, « décrit l'épopée de l'univers à l'aune des connaissances scientifiques de son époque, les théories de l'atome primitif et de la relativité quantique », il pourrait d'un trait d'humour se risquer à déplacer le sérieux savoir ou à ôter un objet de la série des nombres mais qui sait si un coup de galet abolirait le hasard ?

### L'AUBE DES FLEURS AU BAS DU BOIS

Neuf ans selon nos rythmes et nos saisons, c'est à peu près inconcevable à l'échelle du crétacé, c'est-à-dire l'âge des dépôts crayeux dans les régions normandes notamment, et la période de l'apparition des plantes à feuilles, des végétaux à fruits et des conifères. Aussi lointain dans le temps des millions d'années que dans l'étrangeté d'une flore primitive, le paysage pourtant fait retour. Le « *parc paléobotanique* »<sup>13</sup> façonné par Mark Brown à Sainte-Marguerite-sur-Mer plonge ses racines dans cet au-delà de l'ineffable, dans de la physique pure. L'idée de créer « *un paysage du crétacé* »<sup>14</sup> défie a priori toute représentation. Le botaniste qui transcende l'impossible défriche la science par le menu, il veille aux essences, à leur voisinage, leur déploiement. Son ami écrivain et artiste, Yves Chaudouët, dit de lui : « *Ses efforts consistent à remettre ensemble araucarias, ginkgos, prêles et fougères, pour réunir les conditions de pouvoir guetter le frémissement, l'indice qui éclairerait le mystère de l'émergence des plantes à fleurs.* »<sup>15</sup> Son projet s'appelle « *L'Aube des fleurs* ». Dans les esquisses préparatoires et prospectives il superpose dessins et collages, papiers découpés aux silhouettes noires de fougères ou de conifères, fonds en relief, sans horizon. Ces portraits de groupes, végétaux, denses, parfois creusés d'une allée ondoyante de fleurs, s'étagent dans

13. Yves Chaudouët, in *Essai la peinture*.

14. Ibid. Y. Chaudouët

15. Ibid. Y. Chaudouët

« *une profondeur par enfoncement* »<sup>16</sup>. Les plissements successifs recèlent l'intime parmi ces forêts compactes et légères en même temps. « *La relation avec le paysage fait entendre un accord de fond, mieux une mise au diapason, une co-originarité du monde et de moi.* » Si bien qu'aussi étrange qu'il puisse apparaître d'emblée, le foisonnement végétal peu à peu devient familier : « *... Du sensible s'exhale, se décante, se quintessencie... Il nous élève à du spirituel...* ». La joie d'y vivre libre dans ses plis, dans un temps sans âge, d'où émanent des parfums aux myriades de correspondances.

### LE TERRITOIRE D'EXPÉRIENCE

« *Dans ma mémoire, je n'ai pas la totalité de la topographie d'Yvetot, même si, enfant, j'en ai parcouru la plupart des quartiers... Ce sont le lieu précis d'habitation et les trajets familiers qui impriment en soi la physionomie d'une ville* »<sup>17</sup>. Dans *Retour à Yvetot*, Annie Ernaux sillonne ce qu'elle nomme « *le territoire d'expérience* », et elles sont nombreuses ces expériences qui touchent aussi bien les rapports sociaux, l'attachement à la géographie, les édifices et les secousses de l'histoire, les frustrations d'enfance, la conscience de la hiérarchie des langues. Le terrain qu'elle arpente ainsi est celui de la mémoire, le lieu, c'est Yvetot. Devant ses habitants, elle « *évoque le lien qui unit ma mémoire de la ville et mon écriture* », l'enjeu traversant de tout son œuvre littéraire. Mémoire, topographie, écriture chorégraphique : infrangible, le fil conducteur de l'expérimentation, du sensoriel à la mise en forme, circule dans l'œuvre conjointe de Fanny Besse et Julia Taquet-Mellé, *Parcours de Danse Tout Terrain à Yvetot*.

Pour Fanny Besse, architecte et phénoménologue, qui a réalisé l'étude patrimoniale de la ville d'Yvetot, et pour Julia Taquet-Mellé, chorégraphe, qui a inventé *La Danse Tout Terrain* – une pratique de la danse impulsée par le lieu, en l'occurrence Yvetot –, l'entrée en contact avec la cité cauchoise n'a pas seulement convoqué

16. Cette citation et les deux suivantes sont de François Julien, in *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*.

17. Annie Ernaux, in *Retour à Yvetot*.

les métriques de géomètre pour détecter le morcellement des parcelles urbaines, la disparition des mares dans les clos masure et ses conséquences écologiques : ruissellement et déperdition de l'eau par exemple. La connaissance de la ville et de ses mutations historiques a sollicité progressivement les ressentis du corps, les sensorialités en alerte. Fanny, dans son projet de mettre en valeur les ressources naturelles, de fluidifier les transitions, a imaginé de stimuler les échanges d'énergie entre les « morceaux de ville », selon son expression. Elle a impliqué le corps, la danse, le déplacement en plan pour révéler le contact, le rapport avec l'architecture, les formes ou les espaces. Affectée dans son intériorité, elle parle de « profondeur, de porosité, d'infusion, cheminement, errance, dérive, épaisseur de la limite ». Julia laisse glisser sur sa peau les mots et les images des façades ou des toits à reconstruire : « *Pellicule, lamelle, écaille, tuilage, patine, pensées, touché cellulaire* ». Jean-Louis Masnou, astrophysicien associé au projet, éprouve les articulations et les réalités cadastrales comme, écrit-il, des « *interstices, effrètement, délitement, soulèvement, transgression* ». Ce voyage pénétrant au gré des parcours dansés les a conduites à corporaliser l'espace, à le sentir comme « un champ corporel »<sup>18</sup>, à s'arrêter sur le détail d'un bâti, à dériver des périmètres, à intégrer l'organisation de la ville comme un corps étiré ou contraint : « *ce temple délicat, nul ne le sait, est l'image mathématique d'une fille de Corinthe que j'ai heureusement aimée* »<sup>19</sup>. Au cours de cette performance qui n'est pas sans rappeler *La Dérive* des Situationnistes ou les *Body Configurations* de VALIE EXPORT autour des années 1960, performance par la suite captée en diaporama de photographies, elles ont effectué une opération de déterritorialisation, selon les chemins de la pensée pris par Deleuze et Guattari : « *Ouvrir le corps à des connexions qui supposent tout un agencement, des circuits, des jonctions, des étagements et des seuils... des territoires et*

18. Nakamura Yoshio, in dossier coordonné par Augustin Berque : *De chose en fait : la question du milieu*. « Le champ est donc la base primitive des lieux, remplie de vie, tendue de naturalité et de corporéité ».

19. Paul Valéry, in *Eupalinos ou l'architecte*.

*des déterritorialisations mesurées à la manière d'un arpenteur... Voilà ce qu'il faudrait faire : s'installer sur une strate, expérimenter de nouvelles chances, qu'elle nous offre, y chercher un lieu favorable, des mouvements de déterritorialisation éventuelle... essayer segment par segment des continuums d'intensité, avoir toujours un petit morceau d'une nouvelle terre.* »<sup>20</sup>

## CARTES D'INTENSITÉS, DE DEVENIRS

L'œuvre de Pascal Cribier, paysagiste et architecte, et de Florence Levasseur qui pratique la co-écriture, conjugue à travers trois vidéos et une cartographie des temporalités multiples. Son titre *Paluelaillypenly* recouvre trois sites normands : deux sites occupés par des centrales nucléaires et au centre le cap de l'Ailly où la falaise continue de s'ébouler ; les blocs de grès anciens sont rejetés à la limite des marées basses et forment des écueils, d'autres sont disséminés sur la plage à cause de l'érosion. Les vues aériennes s'étirent du pied de la falaise vers le large : elles sont corrélées à la cartographie du rivage établie selon les données scientifiques de l'IGN. Les points blancs matérialisent les blocs de grès existants, le grès immergés en particulier tandis que les points orange représentent des blocs qui ont pu à un moment donné de l'histoire joncher la plage ou le fond marin. Grès témoins ou fantômes qui ravivent la mémoire de ces blocs disparus car ramassés par les carriers pour édifier les fortifications de Dieppe ou les églises des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. L'observation s'accorde à une indomptable poésie. Réel et hypothèse cohabitent, plusieurs passés frôlent le présent : « *la carte*, écrit Deleuze, *est une carte d'intensités, de devenir...* » Ce paysage terrestre et marin, d'apparence naturelle, comme un miroir d'une voie lactée, condense l'œuvre de la nature et celle des hommes bâtisseurs et exploiters des ressources de la falaise. Comment, dans ce pays abîmé, refaçonner un territoire respectueux de la nature et des lendemains ? La vidéo du *Jardin de Morville* prise par temps de forte pluie sug-

20. Op. Cit. G. Deleuze et F. Guattari.

gère une tentative de maîtriser l'érosion, en canalisant le débit, en aménageant des mamelons de terre pour drainer : l'inclusion de l'artefact sur le terrain pour rétablir des flux qui feront que la nature se préservera elle-même. Petit à petit, les images vivantes de l'eau amènent le regard rêveur par la vallée vers le rivage.

Ces expérimentations particulières sur le terrain, entre mer et plateau, vont de pair avec une redéfinition de la notion de paysage, et corrélativement avec celles de milieu, de lieu, de région, de pays, d'environnement. En Chine, première civilisation à avoir pensé le paysage, rappelle François Julien, le mot « paysage » contient les termes Montagne et Eau. C'est-à-dire « *une corrélation entre opposés* », « *l'impassible et le fluide, la permanence et la variance... qui se mêlent l'un à l'autre et se rehaussent... Le monde se met en tension et se déploie.* »<sup>21</sup>

### **ALLONS VIVRE DE PAYSAGE !**

La visite a été poignante : j'ai dû tracer quelques lignes de force dans le chaos de mes sensations et de l'insu, retrouver des chemins dans mes divagations, respirer. Et j'ai voulu courir dans la ville et plaquer sur mon visage les poussières du plateau, puis je me suis allongée sur la plage. Car l'exposition *1000 Plateaux de Caux* met en correspondance l'intensité de la création avec l'intensité du récepteur, du visiteur, habitant cauchois, urbain, flâneur des grèves ou arpenteur de campagnes. Les œuvres font signe, elles provoquent un étonnement, accrochent la perception : le lieu de l'exposition des œuvres devient un lien avec le pays, une médiation entre les subjectivités, celles des artistes et des spectateurs, et plus intimement une passerelle entre la conscience familière que chacun a de soi ou des choses, du plateau, et les inconnues de soi-même. Elles font en sorte qu'on s'étonne de soi, que du pays on fasse paysage, que d'un plateau, on passe à mille.

Cette forme de pérégrination parmi les œuvres, et d'échappée dans le pays suppose des conditions d'accomplissement

particulières. Imaginons un moment que le regard de l'artiste comme celui du spectateur ne soit plus un regard classique de point de vue, une projection sur une perspective, un mode ou un comportement de surplomb, qui sépare le regardeur des choses regardées ! Prenons plutôt l'option que le regard s'immisce dans une expérience, une expérimentation d'un lieu, qu'il s'absorbe dans un environnement où les lignes de fuite à marée haute ne rencontrent aucun obstacle, où l'observation d'un galet imprègne la sensibilité, et joue avec les multiples questions du for intérieur ! La capture visuelle d'une forêt primitive, d'un ciel, d'une plage, d'un croisement de rues cesse de s'immobiliser, pour laisser le champ ouvert à un sentiment d'exister dans le paysage, d'en faire partie, de trouver en lui des affinités avec soi. En opérant cette conversion du regard, ce déplacement, « *je rejoins* », comme l'écrit Augustin Berque<sup>22</sup>, « *une réalité qui devient autre à mon imaginaire et à mes sens* ». Du vécu du paysage a surgi le vital du paysage, « le paysage à vivre », de l'exposé à l'invisible, d'un territoire à un autre, tour à tour l'œuvre déplie les significances, comme le vent soulève la craie de la falaise et ensemence les nuages<sup>23</sup>.

Septembre 2015

21. Op. Cit. F. Julien

22. Augustin Berque, géographe, philosophe, orientaliste.

23. Allusion à l'artiste américain James Turrel.

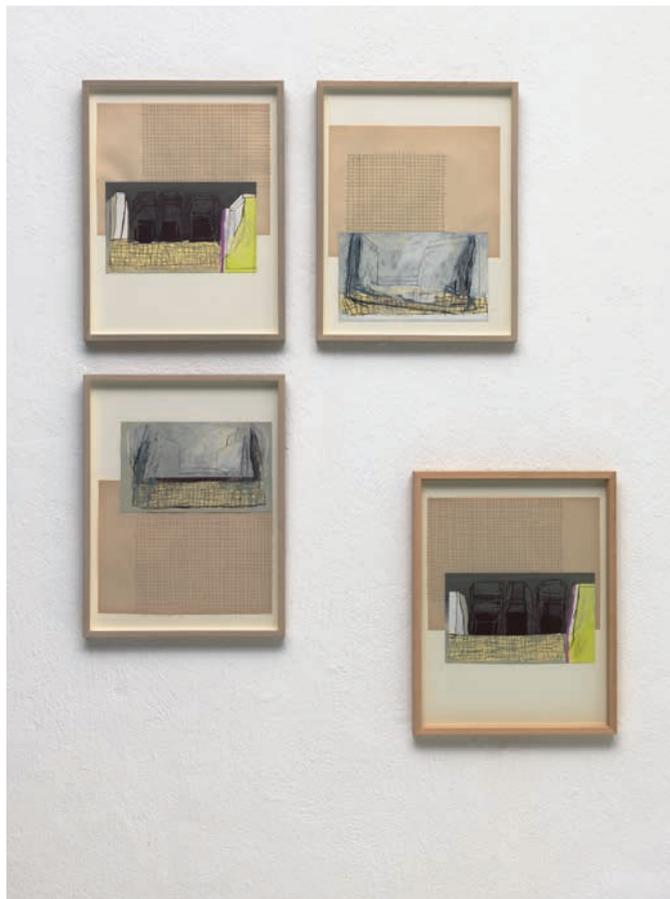
## DELPHINE DE LUPPÉ

DELPHINE DE LUPPÉ EST PEINTRE. ELLE A ÉTUDIÉ À L'ÉCOLE SUPÉRIEURE DES ARTS ET TECHNIQUES ET À L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE PARIS.

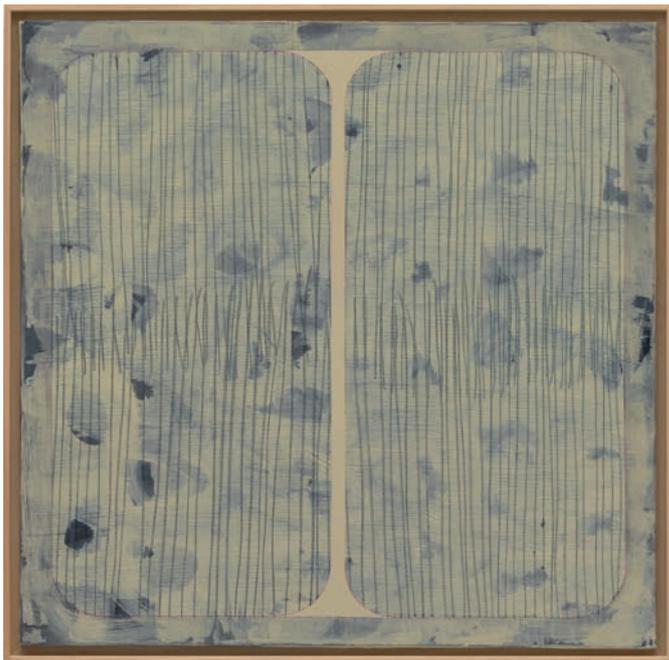
L'artiste propose ici deux accrochages *Côtes de la Manche* et *Agrégats* (qui réactive *Mémorial Lin Visible*, installation produite pour le « Festival du Lin »).

Deux cartographies du Pays de Caux : la mer, seuil liquide dont les clôtures mouvantes permettent mille représentations ; la terre à travers la culture millénaire du lin, dont la mémoire façonne toujours les étendues normandes.

Delphine de Luppé tente de réduire ces observations à des signes et des graphies, formes élémentaires, formes simples, comme les pictogrammes d'une carte d'identité. Des plus, des croix pour remplir des cases, des verticales, des empreintes, tous les visages qui constituent un territoire.







*Côtes de la Manche*, installation de 8 toiles et 4 sous-verres

Série *Conjonctions*, 7 toiles, acrylique et crayon,  
130 × 97 cm (× 2), 120 × 120 cm (× 2), 97 × 130 cm, 120 × 120 cm, diam. 100 cm, 2015.

*Graphes [vague bleue]*, acrylique et crayon, diam. 100 cm, 2015.

Série *Hauts-Coutures*, 4 sous-verres, assemblages sur papier vergé ivoire :  
technique mixte sur papier d'imprimerie et couture fil sur papier de machine  
à écrire, 30 × 40 cm chaque, encadré, 2014.

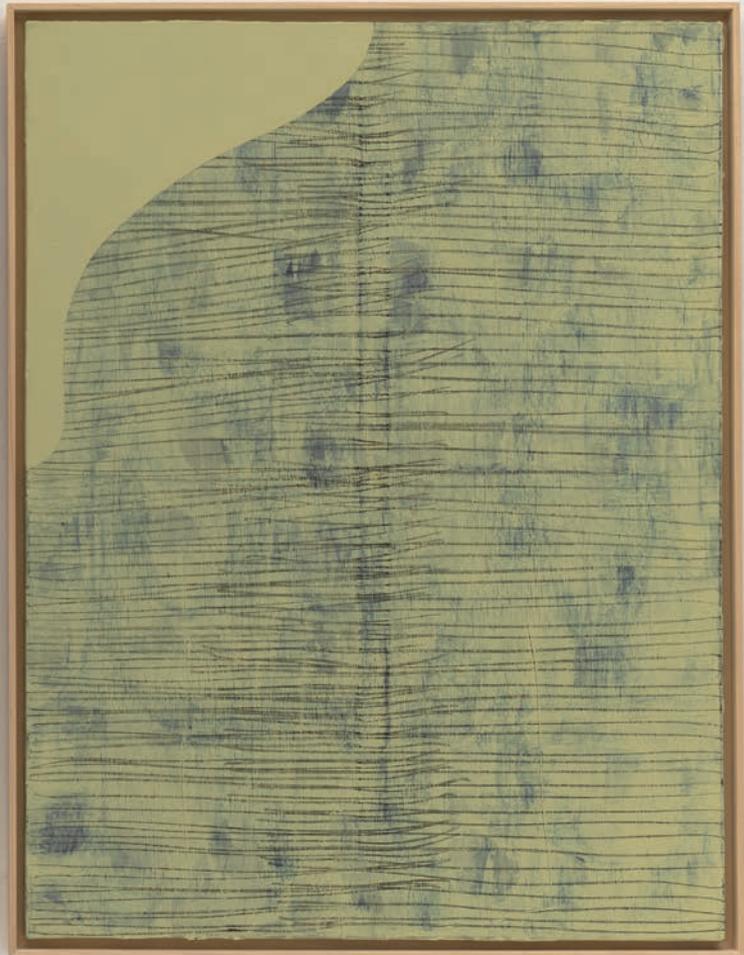
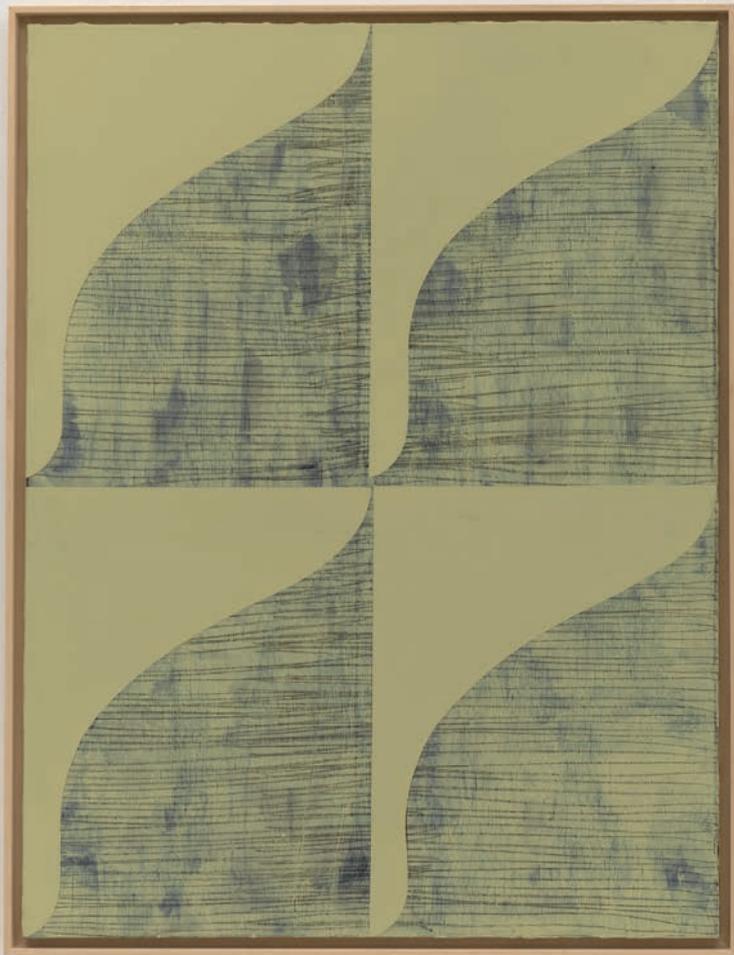
*Agrégats*, installation de 16 sous-verres et d'un volume

La série *Hélium* (graphite sur papier d'imprimerie, 40 × 50 cm chaque, encadré, 2015) montre  
les bas de pages, les milliers de sillons parcourus, les champs, les tracés infinis des vies croisées,  
recroisées, déchirées comme une étoffe, gros ballons gonflés de lin qui s'envolent, peut-être,  
pour baliser un autre devenir possible.

*Mémorial Lin Visible*, volumes cousus en toile de lin, kapok, installation  
et dimensions variables, 2010-2015







27

vous parvenant à la fin de Sagani, na  
coeur de la terre, enfin  
Martin  
proble  
trava  
la re  
de  
le  
quo de  
L  
presque in  
sont

deux modèles de son choix qu'il porta, pour n'avoir pas à se gêner avec  
son temps. Afin de les poursuivre à sa guise et sans contrainte, il chercha  
à acheter tout de suite et pour quelques-uns. Il en eut le succès sans parti de  
sauter sur lui tout par hasard, et se trouva en possession de quelques-uns  
l'année, sans ces... et d'autres...  
Mais ces... ces jours  
un jour de... et d'express-  
prend...  
dela...  
général...  
p...

28

gent. Sous son...  
presque in...  
L  
quo de  
de  
le  
la re  
de  
le  
presque in...  
sont

Si excellent... quelques autres  
encore qui durent... cependant, il faut  
bien le reconnaître; ceux d'un grand talent. Th. de Keyser,  
que nous avons déjà cité parmi les précurseurs et dont les œuvres pen-  
dent avec longuement méconnues sont aujourd'hui appréciées à leur  
valeur. Th. de Keyser, le second des fils d'un architecte très réputé à