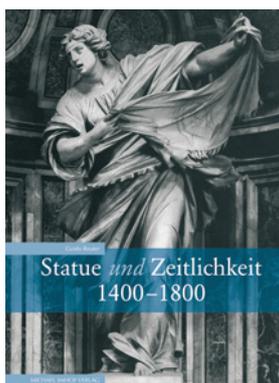


Guido Reuter

Statue und Zeitlichkeit 1400–1800

Étienne Jollet



Petersberg : Michael Imhof
Verlag, 2012, 208 pages

L'ouvrage de Guido Reuter est l'aboutissement d'une réflexion au long cours sur la temporalité en sculpture.¹ Si la question du temps dans les arts visuels fixes s'est peu à peu imposée dans l'historiographie allemande dans les années 1990, la sculpture est restée bien moins étudiée que la peinture et l'ensemble des pratiques bidimensionnelles.² Il est vrai que cela correspond à la proportion habituelle des études concernant les différents arts : les travaux sur la sculpture restent peu nombreux. Pourtant, il suffit, à l'instar de Guido Reuter, d'être capable de reconstituer ce corpus théorique pour qu'apparaisse, dans toute sa richesse, l'étendue de la réflexion menée durant la période moderne, selon les critères français, du début de la Renaissance à l'ère révolutionnaire (1400-1800).

Réflexion en acte, avant tout : l'auteur part de la *Sainte Véronique* de Francesco Mochi (1629-1640), du choc que produit son mouvement en avant jusque sur la couverture de l'ouvrage ; mais en l'associant immédiatement à ce qu'en dit l'historien Giovanni Battista Passeri dans la seconde moitié du siècle : l'abandon de fait de la relation de l'œuvre à l'étymon du terme qui la désigne, *sto*, « je me tiens debout ». Ainsi s'ouvre, dans une mise en tension entre l'œuvre et les catégories qui en rendent compte, une étude qui se veut à la fois chronologique et logique, qui fait se succéder huit chapitres où, selon les questions posées, l'accent est mis sur les œuvres ou sur les notions. Ainsi le premier propose-t-il une présentation des sources écrites de la Renaissance et de la période classique (approximativement le XVII^e siècle) concernant la relation du temps aux arts visuels – ce qui inclut d'autant plus les arts bidimensionnels que le cadre de la réflexion est le *paragone*, la comparaison entre les arts. Avec à la clé la question de l'unité : celle de l'action, du lieu, du temps. Un outil central pour cela : le mouvement, puisque c'est lui qui rend le temps visible, parce qu'il définit des possibilités mettant en tension deux modalités temporelles que sont le moment et la durée. La tendance, dans la théorie artistique de la Renaissance (qui est ici principalement italienne), est à la valorisation du premier au détriment de la seconde, selon une modalité que l'auteur qualifie de *flüchtig*, de « fuyante », selon une modalité somme toute assez proche de ce qu'Aby Warburg a pu associer à la figure de la nymphe. On l'accompagnera donc au long des XVII^e et XVIII^e siècles, où l'emporte peu à peu une maîtrise de ce mouvement, notamment dans la réception.

Cependant reste toujours aussi forte l'injonction de l'instant, tel qu'il a été défini notamment par le seul traité théorique entièrement consacré à la sculpture durant la Renaissance : le *De Sculptura* de Pomponius Gauricus (1504). Reuter l'utilise pour rappeler la nécessité de penser l'œuvre comme un rapport, en l'occurrence entre l'objet et le regard du spectateur. C'est pourquoi il met en exergue des notions rhétoriques qui toutes définissent un rapport intensif à l'œuvre : l'*enargeia*, qui dit la puissance de l'effet produit sur le spectateur par la précision de la description du monde ; l'*emphasis*, qui dit l'importance relative que l'on donne à tel ou tel élément de l'œuvre ; l'*amphibolia*, qui correspond aux diverses ambiguïtés délibérées que l'on crée pour enrichir sémantiquement l'œuvre (ainsi ce guerrier peint par Polygnote, selon Pline l'Ancien, dont on ne sait s'il monte ou descend la muraille où il se trouve, ce qui peut être considéré comme un moyen de représenter son hésitation). La valorisation de l'instant se fait dès la Renaissance sous la plume de Lomazzo puis, au milieu du XVII^e siècle, d'Orfeo Boselli, enfin sous celle mieux connue de Lessing, à propos du *Laocoon*. Cette étude, préparée par un *excursus* sur la réception de cette sculpture à l'époque moderne, notamment en ce qui concerne la temporalité, et prolongée par la mise en valeur des figures moins connues de la fin du XVIII^e siècle que sont Basilius von Ramdohr et Wilhelm Heinse, qui tous deux poussent plus loin encore la condamnation de la temporalité perceptible en écartant la théorie de l'« instant fertile », ouvrant ainsi la porte à une conception de l'œuvre d'art caractérisée avant tout par son autonomie vis-à-vis du monde réel.

De fait, tout au long de la période moderne, la plus grande part de la réflexion sur la temporalité dans l'œuvre se situe à l'intérieur de celle-ci, c'est-à-dire dans ce qui en constitue la dimension essentielle : la narration. Tout d'abord dans l'étude des figures et de la temporalité qu'elle emporte avec elle du fait de leur ancrage historique : c'est le problème de l'*anacronismo*, celui qui se manifeste tout particulièrement dans les *Sacra conversazione* mais qui apparaît récurrent dans les groupes statuaire ; et puis de la « péripétie », celle que l'on connaît bien à propos de la peinture (cf. la *Manne* de Poussin et son commentaire par Charles Le Brun devant l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1667), mais dont l'auteur retrouve la trace dans la sculpture. Comment dire l'avant et l'après de l'action ? Par la pose relative des figures dans un groupe ? Par la mise à distance des figures, dans le cas de pendants ? La tendance lourde, qui apparaît plus clairement durant le XVIII^e siècle de Shaftesbury à Goethe en passant par Diderot, consiste à jouer avant tout sur la dimension pathétique, au sens large – à l'effet sensible sur le spectateur : ce qui veut dire réduire le spectre spatial et temporel couvert par l'œuvre, de façon à favoriser un effet de haute intensité, une « catastrophe » qui permet de définir un « *pathetischer Ausdruck* », un effet pathétique intense.

Mais cela vaut pour des ensembles qui favorisent l'action. Reuter sait élargir la question temporelle en y incluant une modalité très importante dans la culture occidentale : la métamorphose, ce temps inscrit dans la matière des choses et des êtres, dont on connaît le rôle dans la définition des rapports entre le voir et le savoir à l'époque moderne. Mais l'auteur, en se concentrant sur le thème de Latone et le traitement qu'en font respectivement Domenico Pieratti, Gaspard et Balthazar Marsy et

Pierre-Étienne Monnot, lui associe la question de la pluralité : en l'occurrence, celle des figures, dans un espace ouvert. En effet, la fontaine de Latone des jardins de Versailles oblige à penser la relation avec un environnement dont les limites à la fois spatiales et temporelles ne sont pas fixes : si les grenouilles (les paysans de Lycie métamorphosés) font évidemment partie de l'histoire, qu'en est-il des courtisans qui se pressent autour du bassin ? Doit-on y voir la représentation de la vengeance royale après la fronde et l'offense faite à sa mère Anne d'Autriche, représentée ici en Latone ? En outre, la critique de la métamorphose en tant que telle va devenir de plus en plus virulente, au nom de la vraisemblance : ainsi chez Shaftesbury mais aussi plus tardivement chez Friedrich Justin Riedel et Karl Philipp Moritz, alors qu'Ernst Ludwig Daniel Huch la défend, tout en définissant des critères pour respecter la vraisemblance, en l'occurrence en prenant en considération la rapidité de la métamorphose et en choisissant une forme qui puisse la traduire (ainsi l'ellipse dans la *Latone* de Monnot).

Le rapport au spectateur apparaît plus directement encore dans le septième chapitre, consacré à la pluralité des points de vue, dont on fait souvent la « différence spécifique », pour reprendre la formule d'Aristote, entre peinture et sculpture. L'approche est une fois de plus chronologique, permettant de prendre appui sur les œuvres et sur les textes dans un contexte où le *paragone* joue un rôle majeur. Mais c'est à l'étude du Bernin et notamment de *l'Apollon et Daphné* de la collection Borghese que l'auteur se consacre pour faire apparaître la nécessité d'associer la temporalité induite par la localisation respective des figures mais aussi celle de la localisation dans l'espace d'exposition, plus précisément des angles de vue pré-définis : que ce soit par la disposition vis-à-vis du seuil à partir duquel on découvre la statue, mais aussi par l'étude des dispositifs architecturaux fixes qui en déterminent le point de vue : ainsi des niches. On pourra ainsi mieux comprendre comment les sculpteurs eux-mêmes s'inscrivent dans une tendance qui triomphe au XVIII^e siècle selon laquelle un point de vue et un seul est privilégié, selon un modèle pictural qui finit par l'emporter.

Le dernier chapitre est consacré à ce qui correspond au plus haut degré de tension entre les deux univers que l'auteur a eu à mettre en rapport tout au long de son étude : celui de l'espace fictif où se meut la figure, où se meuvent les figures, et celui du spectateur. Il s'agit du support, encore aujourd'hui trop peu étudié, même si Reuter fait justement partie des auteurs qui ont su l'intégrer dans leur étude de la statuaire.³ Il en évoque brièvement le développement depuis le portail de la cathédrale de Senlis (vers 1165-1170) tout au long de la période moderne ; mais rapidement le propos se concentre sur le support intégré dans l'œuvre elle-même, en l'occurrence le « socle naturel » (*naturhaft geformte Statuensockel*). L'auteur en retrace la fortune à l'époque baroque, en en faisant à l'occasion le caractère *a priori* paradoxal du succès de la formule tout particulièrement dans les ensembles clos, notamment les niches, qui pourtant pourraient être considérées comme ce qui, au contraire, affirme le caractère artificiel de la présentation de la statue.

Un ensemble, donc, particulièrement riche et novateur, qui sait associer un corpus de textes parfois peu frayé (ainsi des figures de Boselli ou de Ramdohr) à une poétique de l'œuvre sculpturale, centré sur l'une des dimensions majeures de l'art mimétique

en Occident. Car il s'agit bien de statue et non de sculpture ici, la figure humaine étant au centre de l'ensemble des analyses ; avec les avantages et les inconvénients d'un tel traitement. L'intérêt d'une telle approche est la cohérence : on retrouve dans différents contextes et à différentes périodes des problèmes récurrents, à commencer par le plus important d'entre eux, la question du mouvement ; on a aussi un effet d'écho constant entre le corpus d'œuvres et les textes qui en rendent compte. Cependant ce centrage pose également quelques problèmes. Tout d'abord, en ce qui concerne le corpus : il est avant tout italien, tant en ce qui concerne les textes que les œuvres. Bien sûr, cela correspond à l'importance relative des forces en présence dans les arts visuels de la période moderne ; et quand les textes des pays du Nord, à commencer par l'Allemagne, rendent compte des œuvres, il s'agit le plus souvent d'œuvres qui se situent en Italie, qu'elles soient antiques ou vernaculaires. Cependant, et c'est la rançon de la relative brièveté de l'ensemble constitué de quelque deux cents (grandes) pages, est acceptée implicitement l'idée d'une circulation des problèmes et des idées à l'échelle de l'Europe, sans que les points de friction entre conceptions divergentes puissent être étudiées – ainsi du cas de figure exemplaire que constitue la visite du Bernin en France en 1665.

En outre, le poids du discours est grand, même si l'auteur cherche toujours à appuyer ses démonstrations sur des analyses d'œuvre que facilitent la taille du voyage (un *in-quarto*) et les excellentes photographies en noir et blanc : cela signifie qu'un certain nombre de questions sont laissées de côté, au bénéfice de la question du mouvement, qui se taille la part du lion dans les textes – et donc dans les œuvres. Ainsi l'importante question de la durée n'est-elle évoquée qu'au début, et avant tout comme repoussoir, pour le XV^e siècle. Elle revient avec la contestation du mouvement à la fin du XVIII^e siècle, mais là aussi de manière négative. Or le diptyque de Gilles Deleuze, *L'Image-temps* et *L'Image-mouvement* nous oblige désormais à penser ce chiasme selon lequel le temps n'apparaît mieux que lorsque sa manifestation habituelle, le mouvement, disparaît. Mais il aurait peut-être fallu comprendre la temporalité dans un cadre plus large, qui est celui de l'œuvre visuelle comme modalité : comme manifestation toujours variable, celle-là même que pointe la notion bien présente de *Möglichkeit*, de possibilité. En effet, c'est la possibilité de voir une même chose selon des angles différents, selon des degrés de réalité variés, à la fois immobile et dynamique qui fait toute la richesse de cet art statuaire.

Encore aurait-il peut-être valu aller plus loin dans l'étude indépendamment de la prise en considération des textes : on y aurait non seulement découvert la durée mais aussi la nécessité de s'interroger sur les limites de l'œuvre. En effet, le glissement qui s'opère très vite dans le chapitre sur le support, de celui-ci, au sens strict, à la terrasse, ne permet pas de rendre compte du curieux phénomène par lequel on accepte ou non les limites de la représentation, pourtant parfois terriblement arbitraire en sculpture : ainsi de la coupure du buste – pourquoi couper ainsi un corps ?⁴ Le support, piédouche, socle, piédestal, fait-il partie de l'œuvre ? Et comment ? La question concerne la temporalité de la statue notamment en ce qui concerne les possibles bas-reliefs en rapport avec l'œuvre (ainsi, par exemple, pour *l'Enlèvement de Proserpine* de François Girardon

à Versailles) mais aussi, de façon générale, l'immobilité statutaire du support par rapport au mouvement des figures. C'est là où sans doute aurait pu être précieux un glissement du statuaire au sculptural, dépassant la figure pour au minimum restituer la spécificité de la temporalité qu'elle induit par rapport à d'autres effets : ceux qui concernent l'appréhension de l'œuvre dans sa matérialité, le reflet de la surface, toujours éphémère ; ou la trace de l'outil sur la surface, obligeant à ouvrir à une temporalité de la création ; ou bien à prendre en considération une temporalité historique, au travers des effets d'emprunt, de citation, de détournement. Si ce que l'on peut appeler « temporalité interne » (dans l'espace fictif) et « temporalité externe » (celle du spectateur) sont bien évoquées, on voit qu'elles tireraient un bénéfice certain à être reliées à d'autres. Et puis aussi au vrai mystère : l'absence de temporalité. Quand je vois le bloc tel qu'il est, immobile ; et puis qu'il se met en mouvement. Nous appelons pour notre part ce passage le glissement d'une « neutralisation » à une « motivation » de la question, mais il y a bien d'autres façons de le dire. Comment ? Sans doute en se défiant de la catégorie heuristique que l'on emploie, comme celle de « temporalité », qui est pourtant en elle-même un grand pas en avant dans la mise au point d'une poétique de l'art figuratif. L'ouvrage de Guido Reuter est en cela une précieuse contribution : connaître les textes ; observer les œuvres, pour mieux aller vers le point où les textes ne guident plus et où les œuvres portent en elles-mêmes le questionnement des notions mêmes qu'elles semblaient exemplifier.

- 1 Cf. ainsi l'article paru en 2003, « Zeitaspekte der Skulptur. Die strukturelle Zeit in plastischen Bildwerken », dans : Andrea von Hülsen-Esch, Hans Köner et Guido Reuter (eds.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Cologne : Böhlau, 2003, p. 65-83.
- 2 Nous nous permettrons de renvoyer à notre synthèse historiographique, « La temporalité dans les arts visuels : l'exemple des Temps modernes », *Revue de l'Art*, no. 178, 2012-4, p. 49-64.
- 3 Cf. le volume co-dirigé avec Johannes Myssok, *Der Sockel in der Skulptur des 19. & 20. Jahrhunderts*, Cologne : Böhlau, 2013.
- 4 Cf. Malcolm Baker, *The Marble Index. Roubiliac and Sculptural Portraiture in 18th Century Britain*, New Haven : Yale University Press, 2015.