



Martin Gaier, Jeannette Kohl, Alberto Saviello (dir.), *Similitudo.*

Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit,

Munich : Wilhelm Fink, 2012, 248 pages

Elisabeth Ruchaud

Le paradigme de ressemblance (*similitudo* en latin) est au cœur de cette publication et offre, selon les auteurs, un mode d'analyse complémentaire aux images. Comme le souligne Jeannette Kohl dans son avant-propos, les réseaux sont des systèmes à la structure complexe, faite de nœuds qui se joignent aux bordures, liés ainsi les uns aux autres. C'est la complexité de ces réseaux d'interconnexions que le groupe de recherche *Die Macht des Gesichts* a tenté de révéler¹. *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit* est le fruit de leur dernier colloque qui a eu lieu à Berlin en 2009.

À travers un certain nombre de rencontres et conférences centrées autour des questions de matérialité et de médialité du portrait et du visage comme vecteur de compréhension et d'analyse de l'image, il est apparu que la notion de ressemblance pouvait apporter de nouveaux éclairages. Partant du concept développé par Georges Didi-Huberman dans l'ouvrage intitulé « Ce que nous voyons, ce qui nous regarde »², le portrait est défini comme une forme de mise en scène de la représentation de l'individu participant à la culture du souvenir. Au-delà, il peut aussi être compris dans le cadre des pratiques de la représentation et de la mémoire. Les notions d'altérité et de mentalité, qui appartiennent au domaine de la théorie et de la pratique du portrait dans l'art, permettent de l'éclairer. Dans ce contexte, la notion de ressemblance (*similitudo*), au-delà du portrait ou de la force du visage, a permis d'ouvrir les réflexions du groupe vers d'autres horizons. Les dix contributions qui forment cet ouvrage couvrent une période allant du Moyen Âge classique (XIII^e siècle) au début de l'époque moderne. Elles abordent chacune un ou plusieurs aspects de la notion de ressemblance et tentent d'en définir les principes et les évolutions dans les processus créatifs, en décrivant divers cadres sociaux et historiques. Parmi les riches contributions (dont celles par exemple de Dominic Olariu, Agnieszka Madej-Anderson, Urte Krass...) qui forment cet ouvrage, nous insisterons plus spécifiquement ici sur trois articles illustrant les différentes formes de cette approche.

Dans un premier article théorique, Johannes Endres (p. 29-58) tente de définir la « dissemblable ressemblance » comme une notion permettant de comprendre les liens, mais aussi les différences, entre les concepts d'analogie, de métaphore et de cousinage. Il revient pour cela sur la définition donnée par Walter Benjamin de l'analogie comme étant « probablement une ressemblance métaphorique, c'est-à-dire une ressemblance de relation alors que dans le sens réel (non métaphorique),

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions
d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 3 / 2015.

● semblable ne pourrait être que substance »³ (S. 29). Partant de ce constat, Endres analyse, dans son sens aristotélicien, la notion de métaphore qui regroupe les notions de ressemblance, d'analogie et de cousinage qu'il considère comme les tenants d'un même phénomène. Il propose ainsi d'utiliser la notion de « parenté » (ou de ressemblance familiale) pour mettre en place une structure triangulaire de la *comparatio*. Ainsi deux objets A et B se ressemblent lorsqu'ils peuvent chacun être rapproché d'un troisième terme C qui sert alors de *tertium comparationis* et ce malgré l'absence de critères objectifs permettant de rapprocher A et B. Il reprend la formule positiviste, selon laquelle « l'identité (égalité) est quelque chose d'objectif, seule la ressemblance [étant] subjective »⁴ : la constatation d'une ressemblance va générer la ressemblance. Mais comme il le souligne (p. 33), la ressemblance n'est pas seulement subjective, elle peut aussi être relative et soumise à des variables (contextes, intérêts et autres facteurs) qui en altèrent la forme. Ainsi la ressemblance devient-elle perceptible à un moment du temps qui peut disparaître et varie selon l'observateur. Mais au-delà de ce constat, la ressemblance, selon sa compréhension mathématique, n'est pas transitive (p. 35). Si A ressemble à B et si B ressemble à C, cela n'induit pas forcément de rapprochement entre A et C. Ayant ainsi dissocié les notions de ressemblance et de représentation, Endres les rapproche d'autres concepts aristotéliciens communs à la perception iconographique et à l'histoire de l'art : la mimésis et la création, en tant que réflexion sur la réflexivité et la symétrie du phénomène de ressemblance⁵. Ainsi esthétique et sémiotique deviennent-elles des catégories de la ressemblance permettant de traiter la question de la représentation. Cela lui permet de définir trois aspects qui selon lui caractérisent les liens entre ressemblance, analogie ou parenté. Tout d'abord la prééminence des principes de la ressemblance dans la théorie des arts ne se comprend que sur l'arrière-plan que constitue la théorie de la *mimésis*. Aristote ne pense pas à la mimésis en tant qu'imitation mais la détermine plutôt comme poétique. L'acte créateur n'est alors plus un principe de création (sur le mode divin) qui ne peut qu'imparfaitement reproduire la nature, mais consiste bien plutôt à interpréter la perception que l'on se fait du monde. Ensuite, les relations de ressemblance sont, pourrait-on dire, issues de liens de causalité naturels ou théologiques et de similarités pleines ou partielles. Enfin, la ressemblance apparaît comme une apparence, une épiphanie provenant de la perception de l'observateur au-delà de la perception naturelle ou génétique (ressemblance du père et du fils) (p. 39-40). Mais se pose alors la question du lien formel entre ressemblance et analogie. Selon Aristote (*Éthique à Nicomède*), l'analogie repose sur un rapport d'identité, une analogie proportionnelle entre deux objets. La notion d'analogie par attribution, dérivée de la proportion, telle que la développent Thomas d'Aquin et Cajetan, permet quant à elle de rapprocher deux objets dont l'un est le contraire de l'autre (*analogia unius ad alterum*) ou parce que tous deux entretiennent un même rapport à un tiers terme (*analogia duorum respectu tertii*). C'est ce que Benjamin appelle la « ressemblance par relation » et la ressemblance de « substance ». Au-delà des notions d'analogie et de métaphore que l'auteur développe à la suite d'Aristote, c'est la question du rapport entre ressemblance et dissemblance qui retient l'attention (p. 46-49). Ressemblance et dissemblance ne s'excluent pas l'une l'autre, la seconde semblant fonctionner bien au contraire comme condition de possibilité de l'autre et réciproquement. L'ensemble de ces définitions peut finalement être réduit à l'idée de la perception de cette ressemblance et de cette dissemblance et aux représentations qu'elles

induisent. Cela amène Endres à réfléchir à l'idée de ressemblance familiale et d'hérédité comme phénomène permettant l'interprétation de la représentation en tant que telle. Cette analyse précise des différentes formes pratiques et théoriques de la ressemblance introduit parfaitement les problématiques générales du groupe de recherche. Elle permet d'exposer la variation conceptuelle qu'offre un certain contexte artistique et philosophique et apporte un autre regard sur l'ensemble des communications rassemblées ici.

Ce sont en l'occurrence certaines de ces notions que Henrike Haug (p. 77-99) reprend dans son étude sur la ressemblance et l'image dans la sculpture du XIII^e siècle, en traitant du matériau comme principe et motif de l'individuation. Se fondant sur la définition proposée par Albert le Grand (1193-1280)⁶ dans son commentaire sur l'*Isagogè* de Porphyre sur la matière comme *principe et origine* de retransmission d'une idée dans sa forme figurée, l'auteur revient sur certaines réflexions théoriques concernant le rapport de l'individuel à la matière (S. 77). Albert le Grand distingue nettement deux lieux et deux formes de l'art. Tout d'abord, l'art existe dans l'artiste, dans la forme de l'ébauche ou de l'idée, puis dans les notions théoriques développées qu'il génère. Dans un second temps, l'art existe en dehors de l'artiste, dans la forme de l'œuvre achevée, ce qui n'est possible que grâce à l'excellence de la matière, qui permet à l'art d'être visible (p. 78). L'art du portrait au XIII^e siècle joue ainsi sur le phénomène de ressemblance sans jamais vraiment totalement y céder. L'artiste, imitant le processus créatif de la nature, peut chercher la représentation des formes dans la matière elle-même. La transformation de la matière semble s'accompagner de la perte du caractère général au profit de caractéristiques individuelles. L'artiste semble alors avoir la possibilité de décider quelles formes cette individualité peut adopter. Au XIII^e siècle, cette individuation de la matière témoigne de la relation existante entre image et ressemblance, en particulier ici l'idée d'une ressemblance de la forme (extérieure) qui n'est pas totalement étrangère sans être véritablement familière. La perte du caractère général au profit de traits individuels se comprend comme passage d'une forme primitive à une forme finale. L'idée ne peut s'extérioriser que par le choix d'une forme concrète et la définition de cette forme devient ainsi un préalable pour toute apparition de l'œuvre. La matière devient alors elle-même un sujet d'étude en tant que tel, tandis que la vue se définit comme le sens le plus important pour la reconnaissance de l'œuvre. Une autre composante importante demeure aussi le mouvement de la Renaissance du XII^e siècle qui eut une influence dans la création et l'emploi de la matière elle-même en tant qu'élément constitutif de la ressemblance. Haug propose ainsi d'aborder la question du développement du portrait dans la sculpture monumentale du XIII^e en questionnant le rapport de la forme à la matière. Cet éclairage de la ressemblance par individuation de la matière lui permet alors d'avancer de nouvelles hypothèses et de situer plus tôt l'émergence du portrait en tant qu'individualité dans la création artistique.

Evelin Wetter (p. 129-146) se penche quant à elle sur la question de la construction par ressemblance dans la liturgie, et en particulier dans le rite initiatique, et ses représentations figurées. Dans le cadre liturgique, l'acte de la parole n'est généralement pas suffisant à lui seul et le mobilier, et en particulier le vêtement, joue lui aussi un rôle important. Le vêtement liturgique offre tant par sa forme que par son décor au sein même de l'eucharistie un aspect ascétique et moralisateur qui permet une ressemblance avec le Christ. Ainsi dans le rite initiatique, la construction de la ressemblance est-elle plus particulièrement liée au

● couronnement du souverain du monde, et par extension, du *Vicarius Christi* dont on retrouve la représentation dans les textes, sur les objets et dans les images. Wetter se propose ainsi d'analyser l'évolution de cette iconographie du couronnement (des évêques, papes mais aussi des femmes) dans les vêtements liturgiques, en particulier les mitres, entre les XI^e et XIII^e siècles. Cette étude lie dans un même ensemble les données artistiques et théologiques. L'auteur développe par exemple tout un argumentaire sur la dimension théologique et morale de la « ressemblance » (au sens de *similitudo*) entre le couronnement de la Vierge et celui des nonnes, qui en proposent une « représentation » postérieure (p. 142). La construction de la ressemblance passe ici par la personnification : l'évêque figure le Christ et c'est cette ressemblance au Christ qui permet la consécration et l'acte initiatique. Les objets sont ainsi dépositaires d'une mémoire à travers laquelle s'exprime l'idée d'une similarité formelle et surtout spirituelle.

En conclusion, l'ensemble des contributions formant cet ouvrage permet d'aborder différentes facettes de la notion de « ressemblance » ou de *similitudo* pendant le Moyen Âge et le début de l'époque moderne. Les études présentées dans le présent ouvrage se concentrent plus particulièrement sur le Moyen Âge classique et tardif, période à laquelle la question du portrait et de la ressemblance apparaît et prend véritablement son essor, en donnant lieu à de multiples recherches. Les recherches rassemblées ici apportent non seulement un éclairage nouveau sur les notions de ressemblance et de similitude en tant que catégories définissant le portrait, mais donnent également une vision claire de l'état de la recherche sur ces concepts centraux. On ne peut que recommander la lecture de cette somme qui ne s'adresse pas aux seuls historiens d'art mais intéressera sans aucun doute aussi les historiens et philosophes concernés par l'évolution conceptuelle de la « ressemblance » au Moyen Âge et à l'époque moderne.

1. *Die Macht des Gesichts. Büste, Kopf- und Körperbild in Mittelalter und Früher Neuzeit* était un programme de chercheurs de DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft) de 2006 à 2009.
2. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Les éditions de Minuit, 1992. Didi-Huberman développe ici l'idée d'une expérience visuelle de l'esthétique selon deux axes. D'un côté, ce qu'il appelle la *vision croyante* où l'expérience n'est pas remise en question et, de l'autre, la *vision tautologique* qui remet en cause, parfois même jusqu'au cynisme, son expérience visuelle pour finalement l'assurer au niveau de la connaissance. Ce qui nous regarde est finalement ce que nous nous renvoyons à nous-mêmes, c'est l'aura de l'œuvre qui s'imprime dans le regard que nous portons sur l'objet.
3. Les auteurs se réfèrent à : Walter Benjamin, « Analogie und Verwandtschaft », *Gesammelte Schriften*, édités par Rolf Tiedemann et Hermann
4. « Gleichheit ist etwas Objektives, allein Ähnlichkeit ist subjektiv. » Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher*, J 404 dans : *Schriften und Briefe*, édité par Wolfgang Promies, Munich, 1967-1992, t. 1, p. 713 (Trad. ici par Elisabeth Ruchaud).
5. Reprenant en cela l'analyse déjà entreprise par Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis : Hackett, 1976.
6. Voir *Texte zum Universalienstreit*, traduction et édition de Hans Ulrich Wöhler, t. 2: *Hoch- und spätmittelalterliche Scholastik. Lateinische Texte des 13.-15. Jahrhunderts*, Berlin : Akademie Verlag, 1992-1994, p. 10.

