L'Habitant de la sculpture

Remarques sur le locus et la perception du corps plastique

Roland Recht

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/92>

DOI : 10.4000/actesbranly.92

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Roland Recht, « L'Habitant de la sculpture », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/92> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.92>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

L'Habitant de la sculpture

Remarques sur le locus et la perception du corps plastique

Roland Recht

- 1 L'œuvre d'une jeune artiste, Liane Lang, qui vit et travaille à Londres, servira de prologue à ma communication. La photographie représente un moulage du *Laocoon* et, dans l'enlacement des bras du prêtre troyen et des mouvements du serpent, apparaît la carnation de bras humains, de pieds et de mains. On admet d'emblée qu'un ou deux corps, cachés derrière le groupe sculpté, mêlent leurs membres à ceux des figures en plâtre. En réalité, il s'agit non pas de bras vivants mais de membres en latex. L'illusion est imputable au médium de la photographie ; c'est elle qui produit cet effet de réel alors qu'il ne s'agit que de deux types de copies, moulage de plâtre et moulage de latex. Dans toute une série de travaux sur le même thème, Liane Lang poursuit le même objectif : elle s'interroge à la fois sur la nature de la sculpture et sur le degré d'illusion que la représentation du corps peut susciter. Elle souligne le rôle que joue le regard du spectateur dans la définition même de l'œuvre sculptée.
- 2 Un des enjeux de cette publication est de prendre la mesure de ce qui rapproche et de ce qui éloigne l'anthropologie de l'histoire de l'art. Je suis frappé en particulier par les changements qui, depuis le XIX^e siècle, viennent modifier la nature de ces contacts et que révèle l'historiographie des deux disciplines. Aujourd'hui, par exemple, l'anthropologie historique travaille sur un concept d'image, qui est lui-même une construction relativement récente, de laquelle est évacuée toute analyse de la forme. Je rappellerai seulement qu'en 1953, l'anthropologue Alfred L. Kroeber avait demandé à un historien de l'art, Meyer Shapiro, de rédiger une contribution sur le thème du style dans son ouvrage collectif *Anthropology Today*. Dans cet article, très fréquemment cité, l'auteur cherchait à définir le style par rapport aux grands découpages historiques, aux personnalités créatrices, à des groupes ethniques et aux nationalismes, et déplorait l'absence d'une « théorie du style qui [fût] adaptée aux problèmes psychologiques et historiques », théorie qui n'est envisageable, toujours selon Shapiro, qu'à partir d'une « connaissance plus approfondie des principes de la construction et de l'expression par les formes » et d'une « théorie unifiée des processus de la vie sociale »¹. Il liait donc la connaissance des groupes sociaux (du double point de vue de leur histoire et de la

psychologie) à celle des formes que revêtent les œuvres produites par ces groupes. L'attente qu'il formule à la fin de son article semble ne pas avoir détourné de leurs objectifs les formalistes purs qui se consacraient à l'analyse des styles, en particulier dans l'art du Moyen Âge où l'anonymat domine.

- 3 Je souhaite m'intéresser ici non pas à ce que le *contenu iconographique* d'une image nous révélerait sur tel ou tel aspect de la vie sociale ou sur les représentations mentales, mais à ce que nous dit, toujours à ce sujet, la *forme même* de l'œuvre étudiée. Il s'agit de traiter la forme comme contenu de l'œuvre, comme objet d'une herméneutique. Cette forme, je la choisis délibérément tridimensionnelle, donc liée étroitement à l'espace qu'elle occupe.
- 4 Mais je voudrais faire d'abord quelques remarques sur la notion d'espace. Lorsque nous décrivons une représentation figurée, il n'est pas indifférent de désigner le type de convention spatiale qu'elle adopte – deux ou trois dimensions, ronde-bosse ou relief, perspective atmosphérique ou perspective à point de fuite central. Seulement, nous ne désignons par ces termes, et par conséquent par le mot « espace », rien d'autre qu'une forme conventionnelle et une habitude mentale qui permet de la reconnaître. Nous entendons donc par ce mot ce qui n'est qu'un mode de représentation conventionnel, qu'une forme plastique.
- 5 Une autre acception, empruntée à Kant, voudrait faire de l'espace, tout comme du temps, des données *a priori* de la connaissance. Pourtant, l'espace n'est pas un objet d'analyse en soi, mais résulte nécessairement de la perception des corps et de l'action, il ne peut être appréhendé qu'à l'aide de ses délimitations et de ce qui s'y déploie. En d'autres termes, et afin de marquer ici la différence avec l'espace en tant que convention formelle, nous dirons que c'est le *locus* qui nous autorise à parler d'espace. Le *locus* est un espace qui serait rendu identifiable parce que des corps s'y rencontrent et agissent. Il est une sorte de sémaphore qui signale l'existence de ce que nous nommons l'espace. L'œuvre d'art suppose, pour être perçue, l'existence d'un *locus* qui en permet la perception sensorielle et intellectuelle : ce *locus* peut être aussi bien une salle de musée, une place publique ou l'intérieur d'une chapelle. Il est donc identifiable par les limites que lui assignent des corps fixes – architecture, sculpture, tableau – et la circulation des corps mobiles. Le *locus* se définit ainsi par le fait que s'y exercent différentes formes de vie sociale et cela dans le cadre de ce qu'on appelle l'espace privé et l'espace public. Dans la mesure où il est investi par des formes de vie sociale – ritualisées dans l'espace sacré, hiérarchisées dans l'urbanisme et l'architecture, historiées dans la peinture –, le *locus* détient une dimension anthropologique.
- 6 Dans le cas de la sculpture en ronde-bosse, le lieu où nous la rencontrons revêt une importance d'autant plus grande que l'homme biologique y est confronté à son double plastique, l'un et l'autre partageant le même espace et définissant ensemble ce *locus*. La sculpture² est l'art de donner à la forme une efficience plastique qui contribue littéralement à modeler l'espace qui nous est commun. C'est cette efficience qui renvoie le spectateur à une expérience phénoménologique dont elle étend, par sa présence, les limites. La loi de la pesanteur pouvant être dans certains cas dépassée, le spectateur éprouve différemment sa propre corporéité à travers la forme plastique ainsi libérée de la pesanteur.
- 7 Nul mieux que Herder n'a su définir ce caractère singulier de la sculpture. Dans « Plastik », écrit en 1778, il affirme que la sculpture, tout comme la poésie, est une « substance ». Elle nous renverrait à quelque chose d'essentiel, à savoir la conscience de

notre propre réalité physique. L'espace, poursuit Herder, comme lieu des actions humaines et des échanges sociaux, reçoit en même temps la sculpture et le spectateur que je suis. La sculpture extériorise la nature profonde de l'homme, elle est la « langue naturelle de l'âme », car le corps est la « *sculpture de l'âme* ». Il n'est pas surprenant que Herder ne considère comme susceptible de devenir sculpture que le nu, s'emportant contre « les chiffons et les plis qui recouvrent de la tête aux pieds » les figures « des saints et des martyrs »³. Il s'établit entre la sculpture et le spectateur une sorte de dialogue muet, par le truchement duquel celui-ci va à la rencontre de son propre idéal.

- 8 Les étoffes dans lesquelles sont drapés les personnages sculptés du Moyen Âge gothique peuvent être décrites en tant que vêtements, liées par conséquent à quelque statut social ou symbolique, mais aussi par rapport à leur fonction figurative. Mais dans les analyses des historiens de l'art médiéval, les étoffes drapées occupent une place à part, celle d'un paradigme formel. Parce qu'elles apparaissent comme un indice particulièrement pertinent des caractères stylistiques, on a élaboré à partir du drapé de la sculpture médiévale un discours qui constitue en grande partie un prolongement de la méthode analytique employée par Giovanni Morelli⁴.
- 9 Il convient de rappeler que l'intérêt pour le vêtement, en tant qu'il serait le signifiant par excellence des variations de la mode, se manifeste surtout dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Pour Baudelaire, Mallarmé, Proust et bien d'autres, la mode vestimentaire occupe une place à laquelle le développement industriel et sa célébration par les expositions universelles – c'est-à-dire l'actualisation des biens de consommation – ne sont pas étrangers. À la même époque, l'attention des historiens et des antiquaires se trouve, elle aussi, mobilisée par le costume : les travaux de Jules Quicherat, Léon Heuzey et Eugène Viollet-le-Duc paraissent dans ces mêmes années⁵.
- 10 Dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier*, Viollet-le-Duc a interprété les sculptures des cathédrales gothiques comme de véritables documents relatifs à l'histoire du costume et, partant, à l'histoire de la société médiévale. Selon lui, il existe une « physiologie du costume » parce que le costume permet à l'homme social de se plier aux usages et aux mœurs de la société dans son apparence physique. Il observe au cours du XIII^e siècle, à partir du règne de Philippe Auguste, une véritable « démocratisation » du costume qui vient à l'appui de son interprétation laïque de l'art gothique. Doué d'une grande acuité visuelle, Viollet-le-Duc a superposé à ce développement historique une évolution des formes. Il explique donc par l'adoption de nouveaux tissus et de modes vestimentaires novatrices des changements que répercuteraient les mouvements et les formes que les sculpteurs donnent aux drapés.
- 11 L'adoption de tuniques, de robes ou de manteaux amples par les sculpteurs du Moyen Âge leur a permis de conférer une valeur plastique à ces vêtements et de reléguer ainsi le corps au second plan. Cela est encore accentué par le *contrapposto* qui s'impose au XIII^e siècle et qui transmet au vêtement pourvu d'une certaine ampleur une pondération à l'aide de laquelle s'opèrent toutes sortes de variations formelles. Le formalisme, qui va dominer l'histoire de l'art germanophone à partir des alentours de 1900, fera de l'étude attentive de ces variations un enjeu scientifique⁶. On pourrait dire alors qu'à la « physiologie du costume » succède une physiologie du drapé⁷. Une grande confusion s'est installée dans notre discipline à partir du moment où l'interprétation des formes s'est pour ainsi dire détachée de toute analyse contextuelle et historique, en même temps qu'elle a établi des grilles ayant pour enjeu exclusif la

datation et la localisation des œuvres⁸. Leur processus d'élaboration et l'organisation interne des ateliers n'intéressaient que très rarement les historiens de l'art, bien que l'un des formalistes les plus doués, Wilhelm Vöge, eût montré la voie dès 1894⁹.

- 12 En réalité, le traitement formel de ces étoffes peut ouvrir différentes séquences : l'histoire de l'industrie drapante et son influence sur la figuration des différents types d'étoffes, le vêtement en tant qu'expression d'un rang social et, ce qui n'est pas la même chose, la fonction rhétorique du vêtement lié à la théorie des *genera dicendi*. De même que la vie de cour impose au souverain comme à ses courtisans un nombre signifiant d'attitudes, strictement réglé en fonction de leurs activités, de même dans l'espace de la sculpture, un nombre encore plus restreint d'attitudes et de gestes soumet les figures à une régie qui s'exerce durant plus de deux siècles. L'apparition de ces figurations dans l'espace public suppose une intelligibilité de leur mode d'apparition, autrement dit une capacité des « spectateurs » à saisir le sens des formes et les codes qui les sous-tendent¹⁰.
- 13 On pourrait dire que deux grandes tendances, parfois simultanées, partagent l'évolution de la sculpture figurative : celle qui est dominée par un principe d'unité visuelle et celle qui est soucieuse de l'unité organique. La seconde cherche à transcrire dans les formes la structure de ce qu'elle prétend représenter. L'unité organique résulte de ce que notre attente d'une causalité ne soit pas déçue : en voyant la statue d'un homme debout, nous admettons que les plis de son manteau retombent d'une certaine façon. Le fait de voir le vêtement prendre telle forme suggère instantanément tel mouvement du corps qui, lui, est reconstruit à partir d'une connaissance empirique du monde. L'unité visuelle se voit privilégiée lorsque les formes sont avant tout soucieuses d'elles-mêmes, quitte à trahir d'une façon notable cette structure interne. Dès le Moyen Âge, on pourrait ainsi mentionner d'innombrables exemples d'« anamorphoses » où l'emplacement de la sculpture a incité le sculpteur à déformer telle ou telle partie du corps, déformation qui est censée demeurer invisible depuis la place du spectateur. L'unité visuelle jouait alors un rôle important en raison de l'adhésion de la statue à l'architecture : les lignes de force de la sculpture ne lui étaient pas propres car elles naissaient souvent en dehors d'elle, dans l'architecture qui l'abritait. Il en allait de même de la sculpture narrative – les tympan – dont l'emplacement, l'espace, l'organisation scénique étaient dictés par le dessin de l'architecture.
- 14 On ne peut détacher l'étude de la sculpture médiévale des procédures techniques qu'elle mettait en œuvre. La stéréotomie exerce sur son esthétique une emprise dont l'imitation de l'antique au cours du xve siècle en Italie va progressivement l'émanciper. Il convient en effet de considérer les infinies variations sur les drapés du xiiie au xve siècle, comme une prise en compte de la matrice que constitue le bloc minéral dans sa forme d'extraction parallélépipédique¹¹.
- 15 Il est assez remarquable que le Moyen Âge, qui assigne au corps une place subalterne, ait à ce point cherché à ancrer solidement la sculpture dans le sol ou, pour être plus précis, à la tirer vers le bas. Une telle accentuation de la pesanteur est paradoxalement l'effet d'une sorte de mise en suspens du corps visible, compensée par la forte masse informée des draperies, qui sont alors chargées de suggérer l'unité visuelle. C'est peut-être chez Ruskin que l'on trouve, dès 1849, le premier essai d'explication de l'importance accordée par les sculpteurs du Moyen Âge au drapé :

- 16 « Toute noble draperie, soit en sculpture, soit en peinture (sans tenir compte pour le moment de la couleur ni du tissu), remplit, pour autant qu'elle est quelque chose de plus qu'une nécessité, l'une de deux grandes fonctions. Elle est l'interprète du mouvement et de la gravitation. Elle est le meilleur moyen d'exprimer le mouvement que vient de faire et que fait la figure, et elle est presque le seul moyen d'indiquer à l'œil la force de gravité qui s'oppose à ce mouvement. Les Grecs exagéraient les arrangements de draperies qui expriment la légèreté de l'étoffe et suivent le geste de la personne. Les sculpteurs chrétiens, se souciant peu du corps ou le condamnant et faisant tout reposer sur l'expression, employèrent la draperie d'abord comme un voile, mais ils aperçurent bientôt en elle une capacité d'expression que les Grecs avaient ignorée ou méprisée. Le principal élément de cette expression était l'entière suppression de toute agitation dans ce qui était si éminemment susceptible d'être agité. Du haut des formes humaines, la draperie tombait d'aplomb, balayant lourdement le sol et cachant les pieds, tandis que la draperie grecque s'envolait souvent à partir de la cuisse. Les étoffes épaisses et massives des vêtements monacaux, si complètement opposées à la gaze légère des vêtements antiques, donnaient l'idée de la simplicité de la division aussi bien que de la lourdeur de la chute. Et ainsi, la draperie en vint graduellement à représenter l'esprit du repos comme auparavant elle avait fait celui du mouvement – d'un repos saint et sévère. Le vent n'avait pas de prise sur le vêtement, pas plus que la passion sur l'âme, et le mouvement de la figure ne faisait qu'incliner en une ligne plus douce le calme du voile tombant, la figure étant suivie par lui comme un lent nuage par une languissante pluie : on ne le voyait se dérouler en ondulations plus légères que s'il accompagnait la danse des anges.
- 17 Ainsi traitée, la draperie est vraiment noble ; mais parce qu'elle est l'interprète de choses différentes et plus élevées. Comme révélant la gravitation, elle a une majesté spéciale, car elle est littéralement le seul moyen que nous ayons de représenter pleinement cette force naturelle de la terre (car l'eau qui tombe est moins passive et moins définie en ses lignes). De même aussi, dans les voilures, elle est belle parce qu'elle exprime la force d'un autre élément invisible... »¹²
- 18 Selon Ruskin, les sculpteurs du Moyen Âge auraient donc su exploiter les registres expressifs du drapé tout en le soumettant à la gravitation universelle. Le drapé évoque en ce temps une forme d'inflexibilité analogue, selon le grand moraliste qu'est Ruskin, à celle d'une âme insensible aux passions. C'est à peu près dans ces mêmes termes que Georg Simmel a décrit la lutte que mènent entre eux « les mouvements de nos membres [et les] impulsions psychiques et physiologiques » qui tendent à « dévier la pesanteur du corps »¹³.
- 19 Mais le drapé n'est pas le résultat exclusif d'une intention formelle : il répond aussi à des codes. Dans le *Dom* de Naumburg, les figures de saints représentées dans le vitrail et celles des *fundatores* qui sont sculptées dans la pierre n'adoptent pas le même type de drapé, bien qu'elles datent de la même époque : celui des vitraux est saccadé, anguleux, privilégiant selon toute évidence l'unité visuelle ; le second drapé est fluant et souple, structuré par l'architecture du corps qui le porte¹⁴. Il faut signaler qu'une telle simultanéité est une démonstration cinglante du non-sens que représente la prétention d'établir une chronologie à partir de l'analyse isolée de traits formels. Le maître-verrier adopte le *stilus difficilis* et le sculpteur opte pour le *stilus facilis*, conformément à la théorie des styles de la rhétorique antique – *genera dicendi* – que le Moyen Âge connaissait bien et qu'il mettait en accord avec des intentions programmatiques

distinctes¹⁵. Le *stilus* ou *ornatus facilis* s'impose plus souvent dans la représentation de souverains au sein d'un *locus* accessible au public, illustrant en quelque sorte l'*humilitas* comme vertu princière.

- 20 Le portail de la chartreuse de Champmol, dû à Claus Sluter, nous offre un autre exemple de cette opposition, cette fois au sein d'une même composition sculptée. Le duc Philippe le Hardi et la duchesse portent des vêtements qui traduisent leur *humilitas*, tandis que les intercesseurs, sainte Catherine et saint Jean-Baptiste, portent de lourdes étoffes dont le réseau de plis et la chute sur le sol contribuent à une incontestable *magnificentia* des personnages.
- 21 Avec les Prophètes du soi-disant Puits de Moïse à Champmol¹⁶ et les Pleurants du tombeau de Philippe le Hardi, conservé à Dijon, Sluter et ses disciples atteignent sans doute un point extrême : l'opacité de l'enveloppe du corps physique est presque totale. Dans les Pleurants, le corps humain est pour ainsi dire inaccessible au regard, le visage lui-même étant le plus souvent laissé invisible. Sur les drapés des Pleurants, le regard parcourt des masses, organisées selon quelques lignes de force, et c'est à ce parcours que se limite la plupart du temps l'acte cognitif. Les ombres et les zones qui accrochent la lumière alternent selon un rythme que commandent ces lignes de force. Celles-ci relèvent d'une architectonique à laquelle l'épaisseur du drap confère toute sa volumétrie. Ce ne sont pas les corps qui bougent, ce sont les plis qui suggèrent une présence humaine, mais celle-ci n'a d'existence qu'à l'aide de ce drapé. Cette apparence donnée au drapé correspond aussi à une économie de la stéréotomie que le Moyen Âge gothique avait constamment exploitée. Une telle économie se révèle évidemment tout à fait opposée à la représentation des corps qui, s'ils étaient dépourvus de vêtements amples, ne sauraient coïncider avec le volume du bloc compact qui forme le point de départ du travail de la sculpture et que celle-ci laisse toujours apparent dans la forme du socle.
- 22 On pourrait penser que l'idéalité de l'art antique est inconciliable avec la spiritualité chrétienne. Lorsqu'il avait formulé dans ses *Pensées sur l'imitation des ouvrages grecs de peinture et de sculpture* une esthétique de la sculpture, Winckelmann l'avait conçue selon quatre points : la belle nature, le traitement de la surface (*wellenförmige Oberflächengestaltung*), la noble simplicité et la calme grandeur, le drapé. Des détails ne doivent pas venir encombrer l'unité d'une statue. Pour Kant, le vêtement de la sculpture appartient simplement au registre des *parerga* – « une addition extérieure [qui] augmente la satisfaction du goût, [mais] qui n'accroît cette satisfaction que par sa forme »¹⁷ – à la différence de Goethe qui, tout en voyant dans les « drapés et les vêtements » des « accessoires », souligne cependant que ces accessoires ne doivent pas nuire mais concourir au « but principal de la sculpture » qui consiste à « représenter la dignité de l'homme dans la forme humaine »¹⁸.
- 23 Pour Goethe, l'union de l'idéalité antique et de la spiritualité chrétienne est possible ; mieux, elle a été réalisée par Raphaël¹⁹. À partir de la suite gravée par Marcantino Raimondi d'après un cycle hypothétique d'apôtres attribué à ce peintre, Goethe élabore une sorte de court traité esthétique qui confère au drapé une fonction physiognomique : il concourt à l'expression des affects, en lieu et place de la mimique et de la gesticule. L'unité visuelle se révèle prépondérante. À la base de la composition harmonieuse des figures, Goethe place ce qu'il nomme la « symétrie secondaire » qui agit selon un mécanisme que l'on ne perçoit pas à première vue, mais qui structure la disposition du drapé – dans celles de Simon et de Thomas, la chute des plis sert tout

particulièrement à l'individualisation et à la caractérisation de la figure. Selon Goethe, Raphaël serait donc parvenu à opérer une synthèse que ni les Anciens, ni les hommes du Moyen Âge chrétien n'avaient été capables de réussir. Tout comme Ruskin plus tard, Goethe attache au drapé une visée expressive.

- 24 Je voudrais consacrer la dernière partie de mon exposé à Rodin et tout particulièrement à son *Monument à Balzac*. L'importance que revêt pour lui la draperie, sachant qu'il enduit de plâtre un véritable drap pour en recouvrir le corps nu de l'écrivain sur lequel il avait travaillé dans un premier temps, peut être mise en relation avec les sculptures de Pleurants de Bourgogne et du Berry, exécutées au xve siècle. Rodin a effectué un long travail à partir des sculptures médiévales lorsqu'il a conçu le *Balzac* drapé, tout comme il avait médité sur les grandes *Mises au tombeau* du xve siècle que l'on trouve en Champagne et en Lorraine surtout, sur la sculpture de Donatello, peut-être même sur les *Déplorations sur le corps du Christ* de Guido Mazzoni pour concevoir son *Monument aux Bourgeois de Calais*. Il acquiert tardivement un Pleurant du tombeau de Jean de Berry, provenant de la Sainte-Chapelle de Bourges²⁰.
- 25 Après avoir affirmé, dans la suite de Leo Steinberg²¹, que c'est à la surface que la sculpture de Rodin fait sens, Rosalind Krauss écrit :
- « Cette localisation du sens à la surface de l'œuvre ne se réalise nulle part avec plus d'éloquence et d'immédiateté que dans le Balzac, que Rodin exécuta sur commande en 1897²². »
- 26 L'importance des grands chefs-d'œuvre tardifs n'a été mesurée que récemment, lorsque l'immense corpus des sculptures (et dessins) de Rodin fut suffisamment dépouillé pour que l'on comprît l'intérêt des fragments de moulages et leur place dans le processus créatif du sculpteur. Lorsqu'il assemble des fragments de corps en une nouvelle unité, il procède à un travail de « suture » qui ne prend en compte que l'unité visuelle au détriment de l'unité organique. Mais en réalité, cette unité visuelle suggère une origine de ce corps si peu naturaliste, origine qui se situe bien au cœur de la sculpture mais qu'on ne peut pourtant pas identifier avec la structure du corps. L'unité visuelle nous ouvre à une expérience existentielle. Carl Burckhardt a remarquablement défini cette propriété de la sculpture de Rodin en disant qu'elle inaugure une nouvelle « légitimité » de la figure sculptée, celle d'« une statique insaisissable physiquement, une statique purement suggestive, que nous pouvons qualifier comme une statique de la consistance ».²³
- 27 Les propos rapportés par Camille Mauclair et d'autres interlocuteurs du sculpteur insistent sur le fait que Rodin travaillait la forme humaine à partir d'un modèle dont il s'appliquait à traiter chaque face comme un tout cohérent²⁴, faisant pivoter la sellette avec sa terre – « ce sont les profils successivement étudiés qui donnent la valeur vraie d'une figure vivante »²⁵ ; en second lieu, la surface est considérée par Rodin comme « l'extrémité d'un volume » et, par conséquent, c'est « la raison cubique [qui] est la maîtresse des choses et non pas l'apparence ». Cette procédure suppose que les sutures entre les faces successives ne demeurent pas visibles, sauf à menacer l'unité de l'ensemble. Rodin, selon les propos cités plus haut, recherchait paradoxalement l'unité, dans l'étude et le traitement des fragments. Il travaillait chaque face comme si elle était la principale. Or, chacun des points de vue successifs sur un même modèle part d'une totalité différente et saisit par conséquent une nouvelle relation entre la structure intérieure pressentie et la surface. Chaque point de vue, même s'il porte sur un même objet, s'élabore à partir d'une focalisation imputable non pas à une intention du

regardeur, mais à l'action de la lumière. Cette focalisation impose une hiérarchie des masses secondaires. Ce qu'avait bien compris un sculpteur comme Le Bernin qui plaçait ses sculptures de façon qu'on ne les vît que d'un seul côté. Le *locus* était alors conçu en fonction du mouvement de la lumière sur les masses et du déplacement du spectateur.

- 28 Faible sculpteur, mais remarquable théoricien et analyste, Adolf von Hildebrand reprochait à Rodin de ne pas parvenir à créer l'unité de la forme et d'être plus grand dans ses fragments que dans ses œuvres²⁶. La critique est fondée, lorsqu'on embrasse la théorie classique de la forme. Hildebrand déplore aussi que la grille d'interprétation à laquelle les historiens et critiques d'art soumettent la sculpture du XIXe siècle soit toujours ordonnée en fonction d'une attente unique : que cet art exprime en fin de compte quelque chose qui lui est strictement extérieur, à savoir l'anecdote, l'Histoire ou le pathos²⁷. Hildebrand, qui ne voyait de solution que dans l'adoption d'une forme classique qui sollicite exclusivement la « pure visualité », n'a pas compris que l'œuvre de Rodin était la première à ne plus répondre à cette attente en concentrant toute son énergie sur l'effet visuel, à partir duquel s'impose une formidable énergie spirituelle.
- 29 Celle-ci est rendue plus intense, tantôt à l'aide d'une figure qui déjoue les lois de la pesanteur, tantôt dans une figure dont le poids porte de toutes ses forces sur le sol. C'est encore Steinberg qui a relevé avec une grande finesse l'importance que Rodin attribuait « au point de l'espace » où ses sculptures devaient s'ériger, autrement dit au *locus*. Dans le cas du *Monument aux Bourgeois de Calais*, Rodin avait envisagé de le disposer devant l'Hôtel de Ville de Calais, pourvu d'un socle très bas, comme si les statues marchaient à même la place. Celle-ci devenait ainsi, pour la première fois dans l'histoire de la sculpture, un *locus* où le corps sculpté est placé sur le même plan que le spectateur. Une intrusion aussi brutale de ces grandes figures douloureuses dans l'espace public, était alors inconcevable – elle fut donc rejetée : une grille fut mise en place qui séparait les passants du groupe.
- 30 En 1911, le photographe américain Eduard J. Steichen publie dans *Camera Work* des photographies du *Balzac* prises à Meudon trois ans plus tôt, à la demande de Rodin²⁸. La dramatisation de la statue accentue son aspect quelque peu fantomatique. Il n'en est pas moins vrai que ces prises de vue traduisent une intelligence remarquable de l'œuvre : placée à l'extérieur, à contrejour de la faible luminosité de la lune, saisie par l'objectif en contreplongée, la statue de Balzac s'empare encore avec davantage de force de cette nature qui semble se dissoudre autour d'elle. Rien d'étonnant à ce que Rodin, voyant ces admirables clichés, ait déclaré : « C'est le Christ marchant dans le désert... »²⁹. Mais ce « désert » est un lieu que la sculpture va peupler de tout un monde de pensées : « Mon Balzac », dit-il à Gsell, « par sa pose et par son regard fait imaginer autour de lui le milieu où il marche, où il vit, où il pense. Il ne se sépare pas de ce qui l'entoure. Il est comme les véritables êtres vivants³⁰. » Cette condensation que produit la sculpture est exprimée par Rodin comme un phénomène atmosphérique : il évoque la « science du plein air dont [il s'approche] avec le Balzac qui est ce que l'on voudra mais qui est un pas décisif pour le plein air ». Et cette note se trouve à côté de croquis des statues-colonnes de la cathédrale de Chartres³¹. Quant à *L'Homme qui marche*, un tronc et deux jambes ressoudés, il « dépasse », selon les propres mots de Rodin, « par la suggestion le personnage sculpté et le rend solidaire d'un ensemble que l'imagination recompose de proche en proche [ce qui est] une innovation profonde »³².
- 31 On voit dans ces exemples que la question du *locus* prend chez Rodin une dimension qui dépasse de très loin un simple problème de scénographie. C'est que ce *locus* est aussi un

« espace mental » qui prend naissance grâce à la double contribution de la figure sculptée et de la présence du spectateur. Ce qui est frappant, c'est que cette efficience est obtenue par Rodin selon deux voies diamétralement opposées : dans le cas de *L'Homme qui marche*, il concentre notre attention sur le corps sans la moindre indication psychologique (puisqu'il renonce à la tête), alors que dans le cas du *Balzac*, il charge le visage, en particulier le regard, d'une fonction spécifique. Cette tête, que Rilke a vue comme détachée du corps, cristallise ce que le sculpteur veut dire ; néanmoins il tire son efficience plastique du support sur lequel il flotte. Le corps drapé, que certains contemporains ont décrit semblable à une sorte de « menhir », incliné sur son socle comme une stèle qui menace de tomber, est conçu pour diriger vers cette tête, le regard du spectateur. Le *locus* ne résulte pas d'un dispositif classique qui régirait la rencontre entre la statue et les spectateurs, mais d'une énergie particulière qui serait émise par la sculpture – qui est elle-même le résultat d'une lutte entre des forces antagonistes : matériau et intention du sculpteur – et que semble vouloir traduire Steichen. Cette tête entée sur la colonne de tissu exprime l'ascendant de l'esprit créateur sur la matière dont il triomphe.

BIBLIOGRAPHIE

Agosti 1993 : Giacomo Agosti et al., *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, Atti del convegno internazionale* (1987), Bergame, P. Lubrina, 1993.

Burckhardt 1921 : Carl Burckhardt, *Rodin und das plastische Problem*, Bâle, Benno Schwabe, 1921.

Carqué 2004 : Bernd Carqué, *Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd 192)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

Dujardin-Beaumetz 1913 : Étienne Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin*, Paris, P. Dupont, 1913.

Faral 1924 : Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1924.

Goethe 1950 : Johann Wolfgang Goethe, « Verein der deutschen, Bildhauer », dans *Sämtliche Werke*, Bd 13, Schriften zur Kunst [écrits posthumes], Zurich, Reclam, 1950, p. 735-739.

Goethe (1771-1805) 1998 : Johann Wolfgang Goethe, *Ästhetische Schriften 1771-1805*, Friedmar Apel, dir., Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1998.

Gsell 1907 : Paul Gsell, « Propos de Rodin sur l'art et les artistes », *La Revue*, 21 nov. 1907, p. 95-107.

Herder 1995 : Johann Gottfried Herder, « Plastik », dans *Klassik und Klassizismus*, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1995, p. 9 et suiv.

Heuzey 1922 : Léon Heuzey, *Histoire du costume antique d'après des études sur le modèle vivant*, Paris, É. Champion, 1922.

Hildebrand (von) (1893) 1903 : Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg, 1893 ; trad. fr. : G. M. Baltus : Adolphe Hildebrand [sic], *Le Problème de la forme dans les arts figuratifs*, Paris-Strasbourg, Heitz et Mundel, 1903.

Hildebrand (von) 1969 : Adolf von Hildebrand, *Gesammelte Schriften*, Von Henning Bock éd., Cologne, Westdeutscher Verlag, 1969.

Kant (1790) 1984 : Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1984 ; trad. fr. : A. Philonenko.

Krauss (1977) 1997 : Rosalind Krauss, « Le Temps narratif : le problème de La Porte de l'Enfer », dans *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997 ; trad. fr. : Claire Brunet.

Kroeber 1953 : Alfred L. Kroeber, dir., *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1953 ; trad. fr. : Daniel Arasse, dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 34-85.

Kroeber 1957 : Alfred L. Kroeber, *Style and Civilization*, Londres, Greenwood Press, 1957.

Lang 1987 : Berel Lang, dir., *The Concept of Style*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

Le Normand-Romain 2001 : Antoinette Le Normand-Romain, dans *Rodin en 1900 2001*, p. 191.

Mauclair 1918 : Camille Mauclair, *Auguste Rodin. L'homme et l'œuvre*, Paris, La Renaissance du livre, 1918.

Morelli 1994 : Giovanni Morelli, *De la peinture italienne. Les fondements de la théorie de Jaynie Anderson éd.*, Paris, éditions du Regard, 1994 ; trad. de l'ital. : N. Blamoutier.

Osterkamp 1986 : Ernst Osterkamp, « Bedeutende Falten. Goethes Winckelmann-Rezeption am Beispiel seiner Beschreibung von Marcantonio Raimondis Apostelzyklus », dans T. W. Gaehtgens, dir., *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd 7)*, Hambourg, F. Meiner, 1986.

Podro 1995 : Michael Podro, « Un traité de Herder : "Plastik" », dans Édouard Pommier, dir., *Histoire de l'histoire de l'art. T. I, de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Paris, musée du Louvre éd., 1995.

Quicherat 1877 : Jules Quicherat, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Hachette, 1877.

Recht 1993-94 : Roland Recht, « Du style en général et du Moyen Âge en particulier », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLVI/XLVII, Teil 2, 1993/94, p. 577-593.

Recht 1999 : Roland Recht, *Le Croire et le Voir. L'art des cathédrales (12^e-15^e siècle)*, Paris, Gallimard, 1999.

Recht 2003 : Roland Recht, « La Rhétorique formelle de Claus Sluter, sculpteur du duc de Bourgogne », dans Martin Büchsel et P. Schmidt, dir., *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mayence, Ph. von Zabern, 2003, p. 205-217.

Rodin en 1900 2001 : *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma* (cat. expo., Paris, musée du Luxembourg, 20 fév.-20 mai 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.

Ruskin (1849) 1904 : John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, New York, Dover Publications, 1849 ; trad. fr. : Robert de la Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1904.

Sauerländer 1983 : Willibald Sauerländer, « Kleider machen Leute. Vergessenes aus Viollet-le-Ducs "Dictionnaire du Mobilier français" », *Arte médiévale I*, 1983, p. 221-240.

Saurma-Jeltsch 1994 : Liselotte E. Saurma-Jeltsch, « Der Zackenstil als ornatus difficilis », *Aachener Kunstblätter (Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag)*, 60, Cologne, Dumont Schauberg, 1994, p. 257-266.

Shapiro 1982 : Meyer Shapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982 ; trad. fr. : Daniel Arasse.

Simmel 2003 : Georg Simmel, « Esthétique de la pesanteur », dans *Le Cadre et autres essais*, Paris, Gallimard, 2003 ; trad. fr. : K. Winkelvoss.

Steichen 1911: Eduard J. Steichen, *Camera Work*, n°34/35, 1911.

Steinberg 1962 : Leo Steinberg, *Le Retour de Rodin*, Paris, Macula, 1991.

Viollet-le-Duc 1865-1875 : Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*, Paris, Librairie centrale d'architecture, s. d. [1858-1875].

Vöge 1894 : Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des Monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strasbourg, J. H. E. Heitz, 1894.

NOTES

1. Kroeber 1953, p. 287-312 ; voir Shapiro 1982, p. 34-85. Dans ce même ouvrage en français est publié un compte rendu assez sévère que Shapiro a fait en 1959 d'un texte de Kroeber où l'anthropologue considère que l'œuvre d'art est le « modèle » par excellence d'une société. Voir à ce sujet Kroeber 1957, p. 87-91. Sur la question du style en général, voir aussi Lang 1987.
2. Je limite mon propos à la sculpture figurative.
3. Herder 1995, p. 9 et suiv. (cette édition comporte également les notes préparatoires de Herder) ; sur ce texte, voir Podro 1995, p. 327-343.
4. Voir récemment Morelli (1993) 1994 ; Agosti *et al.* 1993.
5. Quicherat 1877 ; Heuzey, 1922 – ce livre est paru au lendemain de la mort de son auteur, qui avait été nommé à l'École des beaux-arts en 1863 ; Viollet-le-Duc, s. d. [1858-1875].
6. Sur ces questions, voir Sauerländer 1983, p. 221-240, importante étude que nous résumons en partie ; voir également Carqué 2004.
7. On peut rappeler qu'à cette même époque, Isadora Duncan et Loïe Fuller déployaient au cours de leurs chorégraphies et faisaient tourner autour d'elles des voiles de tissus légers.
8. Sur ces questions, voir Recht 1993-1994, p. 577-593.
9. Vöge 1894. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que ce grand formaliste était aussi le professeur, à l'université de Fribourg, d'Erwin Panofsky.
10. Ce qui n'est évidemment vrai que pour un cercle très restreint d'individus appartenant au haut clergé et à l'aristocratie. Aussi Carqué 2004.
11. Voir Recht 1999, p. 376 et suiv. Un exemple particulièrement éloquent m'a été fourni encore récemment par l'examen attentif de la Vierge à l'Enfant des Célestins de Marcoussis, une commande de Jean de Berry : au revers de cette admirable sculpture en marbre, les plis retombent et se brisent sur le socle en formant une sorte de masse compacte (mais néanmoins différenciée) comme lorsque l'on extrait d'une boîte où ils ont séjourné longtemps et qui les a par conséquent comprimés des papiers ou des tissus froissés.
12. Ruskin 1904, p. 107-109.
13. Simmel 2003, p. 20.
14. Voir Saurma-Jeltsch 1994, p. 257-266.
15. Faral 1924. La théorie de l'ornement du style poétique telle qu'elle est formulée par Mathieu de Vendôme, Geoffroi de Vinsauf ou Jean de Garlande est puisée dans Cicéron : si, dans

l'Antiquité, il s'agissait de distinguer les qualités de l'élocution – le style simple, le style tempéré et le style sublime –, aux XII^e et XIII^e siècles ces catégories correspondent à différents degrés de dignité sociale. C'est donc la qualité des personnes qui fournit le principe de la classification.

16. Voir Recht 2003, p. 205-217.

17. Kant (1790) 1984, p. 68.

18. Dans Goethe (1771-1805) 1998, p. 735-739.

19. « *Über Christus und die zwölf Apostel nach Raffael von Marc-Anton gestochen und von Herrn Professor Langer in Düsseldorf kopiert* » : ce texte publié en 1789, est incorporé dans le *Teutschen Merkur* de Wieland et dans la *Italienische Reise* en 1829. Je me réfère ici à Goethe (1771-1805) 1998, p. 261-266, et à Osterkamp 1986, p. 265-288.

20. Musée Rodin, Co 914.

21. Steinberg 1991. Cette édition reprend, pour l'essentiel, un texte de 1962.

22. Krauss 1997.

23. Burckhardt 1921, p. 58.

24. Dujardin-Beaumetz 1913, p. 12.

25. Mauclair 1918, p. 52.

26. Hildebrand 1969.

27. Hildebrand (1893) 1903.

28. Steichen 1911, avec un texte du critique américain Sadakichi Hartmann (*alias* Sidney Allan).

29. Le Normand-Romain 2001, p. 191.

30. Gsell 1907, p. 100.

31. *Rodin en 1900* 2001, p. 190, note 29, d'après un carnet conservé au musée Rodin.

32. Gsell 1907, p. 100.

RÉSUMÉS

Le *locus* est défini ici comme un espace rendu identifiable parce que des corps s'y rencontrent et agissent. L'œuvre d'art suppose l'existence d'un *locus* qui en permet la perception sensorielle et intellectuelle : ce *locus* peut être aussi bien une salle de musée, une place publique ou l'intérieur d'une chapelle. Il se définit par le fait que s'y exercent différentes formes de vie sociale dans le cadre de l'espace privé ou de l'espace public. Dans le cas de la sculpture en ronde-bosse, le lieu où nous la rencontrons revêt une importance d'autant plus grande, que l'homme biologique y est confronté à son double plastique, l'un et l'autre définissant ensemble ce *locus*.

Il s'agit d'examiner différentes modalités de mise en évidence du corps plastique – le drapé surtout – chez Claus Sluter, chez Raphaël et surtout chez Rodin, qui parviennent sans avoir recours à l'imitation, à suggérer une *présence* et permettent par conséquent une circulation des énergies à l'intérieur de ce *locus*.

INDEX

Mots-clés : Balzac, Bourgeois de Calais, Claus Sluter, costume, drapé, espace, Goethe, Herder, Liane Lang, locus, Raphaël, Rodin, Ruskin, sculpture, spectateur, stéréotomie, style

AUTEUR

ROLAND RECHT

Collège de France– Depuis 2001, Roland Recht est professeur au Collège de France, qui a créé à son intention la chaire « Histoire de l'art européen médiéval et moderne ». En 2004, il a été nommé membre de l'Institut (Académie des inscriptions et belles-lettres). Roland Recht a publié notamment : *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 1999 (nouvelle éd. 2008) ; *Le croire et le voir*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des Histoires »), 1999 ; *L'objet de l'histoire de l'art* (leçon inaugurale du Collège de France), Paris, Fayard, 2003 ; *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Hazan, 2006 (nouvelle éd.) ; *À quoi sert l'histoire de l'art ?* (entretien avec C. Barbillon), Paris, Textuel, 2006 ; *De la puissance de l'image. Les artistes du Nord face à la Réforme* (dir.), Paris, La Documentation française-Le Louvre, 2002 ; *Les espaces de l'homme* (éd. Avec A. Berthoz), Paris, Odile Jacob 2005 ; *Relire Panofsky* (co-dir.), Paris, La Documentation française – Le Louvre, 2008 ; *L'histoire de l'histoire de l'art en France au 19^e siècle* (co-dir.), Paris, La Documentation française, 2008 ; *Point de fuite. Les images des images des images. Essais critiques sur l'art actuel 1987-2007*, Beaux-arts de Paris Les éditions, 2009.