

Signum et Simulacrum

Traces et inscriptions dans le marbre de la sculpture française du XVIII^e siècle :

Espace d'interprétation – regard photographique – inscription dans une histoire de l'art



Jean-Baptiste Pigalle, Plinthe de *Madame de Pompadour en Amitié*, 1753, Musée du Louvre, Paris

Dans *Art and its Objects*, Richard Wollheim désigne la question de savoir comment nous percevons la sculpture de problème le plus complexe et point mort (« loose end ») de la philosophie de la perception¹. Récemment, Malcolm Baker a repris le problème et étudié la sculpture en marbre et sa perception simultanément comme représentation et comme substance matérielle. Il conclue son article avec la référence à Wollheim mentionnée ci-dessus.² Il reste encore trop de points morts dont il faudrait se saisir. *Signum et Simulacrum* traite désormais d'un ensemble de sculptures en marbre du XVIII^e siècle abordées sous le prisme de la perception et se concentre sur les traces et les inscriptions présentes sur leur surface matérielle. Trois perspectives s'ouvrent à nous : l'espace d'interprétation de la « vue rapprochée » et donc focalisée, le regard photographique et l'inscription dans une histoire de l'art qui intègre les détails sculpturaux observés au sein d'une analyse sémiotique tenant compte en même temps du processus technique de sélection, de traitement et de fabrication de l'œuvre.

¹ Richard Wollheim, *Art and its Objects*, 2. Edition, with six supplementary essays, Cambridge University Press 1980, p. 224 et 226.

² Malcolm Baker, Sculpture and representation. Apprehending marble portrait sculpture in the eighteenth century, *Sculpture Journal* 30, (2021, 2), p. 123–137.

Espace d'interprétation de la vue rapprochée

Ce qui est en jeu ici, c'est une réflexion sur une posture de réception dont la proximité spatiale, en tant qu'expérience à la fois du mouvement et du regard, conduit aussi à une constellation spécifique de la perception. Une telle perspective d'observation comme attitude intentionnelle, on en connaît déjà à l'époque de la réalisation des œuvres, comme le montre le dessin de Gabriel Saint-Aubin d'une exposition du Salon de 1767. On y voit le public s'approcher de très près des sculptures présentées sur des tables et des socles. La question de la vue de près et de loin est certes plus ancienne (Titien), mais au XVIII^e siècle, elle s'inscrit dans un discours sur la bonne posture d'observation à adopter, notamment avec l'opposition entre contemplation tranquille et conversation artistique extravertie (Chodowiecki, Winckelmann). Depuis les *Promenades* de Félibien dans le parc de Versailles, l'emplacement de la sculpture de jardin en particulier pose la question du lieu approprié à la contemplation (Herder).



Gabriel Saint-Aubin: Vue du salon en 1767 dans le Salon Carré du Louvre

Dans la vue rapprochée, le « tout-ensemble » s'efface de la perception, et c'est le travail artisanal et la texture matérielle du marbre qui sont au centre du regard. Mais quelles possibilités d'interprétation les entailles ou les trous, les veines ou les fissures, voire les « défauts » du matériau nous offrent-ils ? Comment la pierre façonnée devient-elle une fleur ou un ongle de pied dans notre

perception, c'est-à-dire une illusion ? Wolfram Pichler a formulé cette question sous le spectre de la « Bildwissenschaft » (science de l'image) et l'a résumée ainsi : How to enter image-space ?³ Même si cette question visait l'image mentale, la conception et la représentation visuelle, et était orientée vers l'image bidimensionnelle comme stimulus, on peut aussi la transposer à un lieu matériel et à un objet tridimensionnel – sachant pertinemment que Wollheim nous a déjà entraînés sur un terrain confus. Comment naissent les formes matérielles qui nous séduisent par des associations diverses, d'abord floues et généralement très individuelles ? Et – d'un point de vue méthodologique – dans quelle mesure une analyse qui s'intéresse aux processus d'émergence des formes pourrait-elle être féconde en tant qu'approche pour histoire de l'art dans la recherche de réponses ?

Le regard photographique

Afin de transférer les résultats analytiques issus la rencontre immédiate dans un discours scientifique, ou alors pour développer un argumentaire en histoire de l'art plus complet, il nous faut faire recours à la photographie. Souvent, les thèses sur la sculpture sont formulées uniquement à partir de l'examen d'illustrations, puis vérifiées sur place à l'aide des originaux. Par conséquent, le rôle de la reproduction photographique qui, sur le support de la publication, mélange la sculpture réelle et la perception non médiatisée de la forme proposée par l'image, devient un facteur clé dans la réflexion sur la sculpture. Dans l'éventail entre photographie documentaire objectivante et expression subjective, *Signum et Simulacrum* prend désormais clairement position en faveur de l'acceptation et de l'opportunité que présente un regard photographique subjectif. La décision de photographier la sculpture en vue rapprochée et individuelle est comprise ici comme une expérience, et se mesure à la question centrale de savoir si cette perspective ajoute une valeur supplémentaire à l'analyse. Il convient de noter ici que cette méthode doit être replacée dans le contexte de l'histoire culturelle de la photographie de sculptures⁴. L'histoire de l'archéologie en tant que discipline en particulier a déjà abordé la question de l'interprétation hâtive (irrecevable) via le médium de la reproduction photographique⁵. Par exemple, par intérêt pour la recherche en histoire de l'art,

³ Wolfram Pichler: How to enter image-space, dans *RES*, 71/72 (2019), p. 325–332.

⁴ Geraldine A. Johnson, „In Consequence of their whiteness.“ Photographing Marble Sculpture from Talbot to today, dans J. Nicholas Napoli et William Tronzo, *Radical Marble. Architectural Innovation from Antiquity to the Present*, Londres New York, 2018, p. 107–132.

⁵ Voir *Belichtete Vergangenheit. Archäologie und Fotografie*, Fotogeschichte numéro 144 des *Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 144 (2017), éd. par Babett Forster; voir aussi Franu Schubert et Susanne Grunauer-von Hoerschelmann (éd.), *Archäologie und Photographie. Fünfzig Beispiele zur Geschichte und Methode*, Mayence 1978, et encore : Philippe Collet, „La photographie et l'archéologie : des chemins inverses“, dans *Bulletin de correspondance hellénique* 120/1 (1996), p. 325–344.

Clarence Kennedy a sciemment travaillé avec des moyens photographiques dans ses études de la sculpture grecque et florentine au début du XX^e siècle⁶.



Clarence Kennedy, *Christ as the Redeemer: Right Foot with Drapery Drawn across the Ankle*, 1930/1931, gelatin silver print, detail of *Cardinal Niccolò Forteguerri Monument* by *Andrea del Verrocchio*, Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University

Pour Ulrich Middeldorf, les photographies de Kennedy traduisent la qualité sculpturale. Il ancre cette dernière dans les catégories formelles de « structure, design, modelling and textures »⁷ Du point de vue de l'histoire de l'histoire de l'art, au début du XX^e siècle, l'analyse des formes s'est imposée dans le contexte de nouvelles techniques de reproduction (par exemple chez Heinrich Wölfflin dans l'argumentaire des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Munich 1915). Dès lors, dans quelle mesure l'analyse de la forme dans la recherche en sculpture s'articule-t-elle avec la photographie, qui reproduit également des sculptures de près et sans tenir compte de la cohérence de l'ensemble?

Mais ce n'est pas seulement par rapport à l'historiographie de la discipline que se pose la question du potentiel réflexif que l'image photographique ouvre à l'analyse en histoire de l'art. C'est aussi dans le

⁶ <https://www.getty.edu/art/collection/artists/1345/clarence-kennedy-american-1892-1972/>

⁷ Ulrich Middeldorf, Clarence Kennedy 1892–1972, dans *Art Journal* 32/3 (1973), p. 372.

contexte actuel d'infrastructures apparemment infinies, décloisonnées et transrégionale, grâce à des bases de données virtuelles et disponibles en ligne, à des reproductions spatiales en impression 3D ou à des procédés dynamiques de génération d'images, assistés par ordinateur, pour la représentation de relations d'une grande complexité dans le cadre des humanités digitales, qu'il est pertinent de toujours rattacher les re-productions visuelles à l'objet représenté et de garder à l'esprit les boucles sémiotiques.

Le développement technologique a augmenté la quantité de sculptures disponibles à la comparaison, conservées dans toutes sortes d'endroits, élargissant ainsi massivement l'horizon de la réflexion dans ces dimensions. Mais le défi demeure de traiter la tridimensionnalité, la présence matérielle et la fixité au lieu de ce genre artistique. Que peut apporter à l'histoire de l'art une photographie « subjective », qui offre un regard non conventionnel, des confrontations sociales, des atmosphères ou encore une dramaturgie d'ombre et de lumière ?

Intégrer les traces et inscriptions dans une histoire de l'art

Signum und Simulacrum veut également intégrer l'inscription du sujet dans une histoire de l'art dans ses considérations sur l'espace d'interprétation et sur le regard photographique. Hans Körner a montré la pertinence d'une analyse structurelle approfondie de la pratique sculpturale⁸. Il a décrit l'intérêt sculptural pour la texture de la surface, comprise comme un « épiderme », dans la sculpture en pierre française de la fin du XVII^e siècle au début du XIX^e siècle, et a fait ressortir une « superposition » de la transcendance et de l'accent mis sur l'« essence de pierre de la sculpture »⁹. Par exemple, les fines rayures sur la surface polie du Voltaire nu de Jean-Baptiste Pigalle (1776, Musée du Louvre, Paris) pourraient être un indice subtil, autoréférentiel, au traitement technique de la matière. La « vue rapprochée » de l'observation et l'équivalent photographique « à la Kennedy » révèlent non seulement les qualités formelles, mais aussi les marques du savoir-faire artistique et de l'imprévisibilité du matériau dans le processus de transformation du bloc de pierre en objet figuratif (voir les photos de détails des œuvres de Bouchardon et Falconet).

⁸ Hans Körner: Die Epidermis der Statue. Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert, dans Daniela Bohde/Mechthild Fend (éd.): *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, p. 105–132. Malcolm Baker/Hans Körner/Erika Naginski/Guilhem Scherf: Les Études sur la Sculpture. Le XVIII^e Siècle en Questions, dans *Perspective* 3/S (3) (2010/2011), p. 419–433.

⁹ Körner: Die Epidermis der Statue, p. 109.



Edme Bouchardon, *Faune endormi*, Détail au revers du socle, 1726–1730, Musée du Louvre, Paris



Etienne-Maurice Falconet, *Galathée* (Détail du groupe *Pygmalion au pied de sa statue qui s'anime*), 1761, Musée du Louvre, Paris

Cette section se consacre désormais aux détails frappants, aux techniques particulières ou aux conventions de représentation. Sur la base de ces observations, on peut alors identifier différents champs thématiques qui viennent donner aux œuvres sculpturales un cadre historique, artistique, social et matériel : par exemple la relation hiérarchique entre théorie de la sculpture et pratique sculpturale, ou encore les conditions de travail des sculpteurs (et des rares sculptrices) entre l'atelier et l'académie d'art, mais aussi l'évaluation esthétique matérielle du marbre blanc, en tant que matériau exclusif et en même temps conventionnel de la sculpture.