



Nier la matérialité pour exprimer l'immatériel : une proposition de la sculpture française du XVIe siècle

Marion Boudon-Machuel

► **To cite this version:**

Marion Boudon-Machuel. Nier la matérialité pour exprimer l'immatériel : une proposition de la sculpture française du XVIe siècle. Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge, Oct 2010, Roumanie. p. 201-212, 2012. <halshs-00958589>

HAL Id: halshs-00958589

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00958589>

Submitted on 12 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version auteur (Texte publié avec toutes les images dans les actes du colloque *Matérialité et immatérialité dans l'Eglise au Moyen Âge*, Bucarest, New Europe College-Institute for Advanced Study, 22-23 octobre 2010, Bucarest, 2012, pp. 201-212).

Nier la matérialité pour exprimer l'immatériel : une proposition de la sculpture française du XVI^e siècle

Marion Boudon-Machuel (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance/ Institut National d'Histoire de l'Art)

J'ai appris la sculpture, et je savais bien que c'était quelque chose de grand. Je me souviens maintenant que, dans l'Imitation de Jésus Christ, en particulier dans le troisième livre, j'avais mis un jour "sculpture", partout où il y avait "Dieu", et c'était juste, ça collait (propos de Rodin rapportés par Rainer Maria Rilke)¹

Aborder le thème des « Matérialités et immatérialité de l'église au Moyen Age » par le biais de la sculpture oriente d'emblée la réflexion sur la controverse concernant les images sous l'égide du « Tu ne feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre »². En marge de ce débat, une approche qui privilégie les œuvres et leur matérialité s'avère néanmoins tout aussi pertinente. En effet, à la fin du Moyen Age et au début de l'époque moderne, les notions de matérialité et d'immatérialité sont au centre de la conception de la sculpture : la question de l'imitation et de son dépassement se pose aux sculpteurs comme aux peintres, mais pour les premiers – Alberti, Léonard ou Michel-Ange le soulignent –, il s'agit de sortir l'*idea*, le *conchetto*, l'image du cœur même du bloc de pierre, autrement dit de dégager l'immatériel de la matière.

Comment faire pour que l'immatériel devienne matière, ou plus concrètement comment faire pour que la matière incarne l'immatériel ? Sans nécessairement avoir été aussi intellectualisées qu'elles l'ont été par les Italiens, ces questions ont préoccupé tout artisan, tout sculpteur face au bloc de pierre et il faut les garder à l'esprit pour étudier les sculptures de cette période, en particulier celles qui traitent de sujets religieux. La réflexion prend alors la forme d'un quasi paradoxe : cernée par la matière, comment l'image peut-elle s'élever à l'indicible, comment la sculpture peut-elle exprimer le spirituel ? Comparée à la musique, au vitrail ou à la peinture, la sculpture apparaît en effet fortement contrainte par sa propre matérialité. C'est une évidence dont il faut rappeler les différents aspects : la sculpture est dépendante du bloc de pierre dans lequel elle a été taillée, et donc de son volume et de ses limites, de sa pesanteur, de son opacité et de sa monochromie première ; souvent restreinte à une seule figure dans le cas de la ronde bosse, elle l'est généralement à un seul sujet ; enfin,

¹ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Catherine Caron (trad.), Rennes, 2007, p. 116.

² *La Bible de Jérusalem*, Paris, 1998, Ex. 20,4 et Dt 5,8.

isolée dans une niche, son espace est délimité et contraint ce qui renforce son hiératisme. La sculpture semble donc a priori la moins à même de suggérer l'immatériel et pourtant, non moins habilement que les autres genres artistiques, elle parvient à s'imposer dans la représentation du spirituel, en jouant parfois justement de sa propre matérialité.

Reste à comprendre quels ont été les moyens développés par les sculpteurs pour exprimer le spirituel dans la matière. Quelques sources témoignent de la conscience qu'avaient ces artistes des jeux de traitement des formes pour représenter ce qui relève du non représentable. Preuve en est la fameuse réponse de Michel-Ange à Condivi, qui lui rapportait les critiques dénonçant la trop grande jeunesse de la Vierge dans la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome, par laquelle l'artiste prétendit avoir voulu évoquer ainsi la Mère de Dieu sans tâche, immaculée :

Ne sais-tu pas que les femmes qui sont chastes restent infiniment plus fraîches que les femmes qui ne le sont pas ? Et cela est d'autant plus vrai de la Vierge, qui jamais n'éprouva le moindre désir lascif qui aurait pu altérer son corps. Et laisse-moi ajouter qu'une telle fraîcheur, une telle jeunesse lui furent maintenues par la puissance divine afin de manifester au monde entier la virginité et la perpétuelle pureté de la Sainte Mère. Cela n'était pas nécessaire pour le Fils, et c'est même exactement le cas contraire puisque le Fils de Dieu dut réellement prendre un corps humain... Tu ne dois donc pas t'étonner si, pour ces raisons, j'ai donné à la Très Sainte Vierge, Mère de Dieu, une apparence beaucoup plus jeune que celle de son Fils, malgré la différence d'âge que cela implique, et que j'aie au contraire donné à son Fils l'apparence qui convient à son âge réel³.

De même, dans un texte français de la fin du siècle, qui rapporte une conversation d'après dîner entre des bourgeois poitevins, la gracilité de l'art ancien est-elle perçue comme une volonté de représenter Dieu, de sculpter l'irreprésentable :

Les Anciens ne faisoient pas sans raison les images languettes et gresles, n'ayans gueres de corps ; [...] c'estoit pour demonstrier que la Diuinité n'estoit point une chose corporelle, et qu'à ceste cause les Egyptiens (qui de tout temps ont eu en grande recommandation une Divinité) ont fabriqué leurs statues et images non grosses et amples, ayans bien peu de corps : voulans demonstrier par là, que la Divinité est une chose spirituelle, et non point materielle ne corporelle⁴.

Mais comme les textes sur le thème sont rares, ce sont les œuvres qu'il faut interroger pour repérer et approfondir les moyens mis en œuvre par les sculpteurs pour représenter Dieu, « ni matériel, ni corporel », moyens que l'on voit parfois mais que l'on ne perçoit pas toujours.

La figuration de l'air comme incarnation de l'Esprit, s'avère de ce point de vue une piste riche à explorer. L'air sous ses différents aspects – nuées, vent, atmosphère, mais aussi souffle, parole ou cri – s'opposerait a priori à toute représentation sculptée ; son caractère à peine saisissable par les sens, puisqu'il est celui des quatre éléments qui se dérobe le plus à la vue, interdirait toute matérialisation dans la pierre. Et pourtant des exemples célèbres prouvent qu'il n'en est rien. Dans ce registre les artistes italiens ont montré l'exemple. Ainsi les reliefs en marbre de

³ Ascanio Condivi, *Vie de Michel-Ange Buonarroti*, dans la traduction française de Bernard Gaguët, Paris, 1997, p. 71-72.

⁴ Guillaume Bouchet, *Troisième livre des Sérées de Guillaume Bouchet, sieur de Brocourt*, Paris, Adrian Perier, 1598, p. 173. Cette affirmation émane de l'un des protagonistes participant à la veillée relatée par Guillaume Bouchet, au cours de laquelle une conversation, nourrie d'anecdotes, certaines gaillardes, d'autres sérieuses, aborde souvent des considérations sur l'art.

Donatello traités en *schacciato*⁵ : le rendu atmosphérique du relief de *Saint Georges et le Dragon*, dans la partie basse de la niche de l'Arte dei Corazzai e Spadai à Orsanmichele à Florence (aujourd'hui conservé au Museo Nazionale del Bargello), dont la scène est balayée par le souffle vigoureux de la lutte avec le monstre qui soulève la cape de saint Georges et la queue de son cheval, et résonne jusque dans le frémissement des arbres ; de même, l'irréelle palpabilité des nuées de *L'Ascension du Christ et la remise des clés à saint Pierre* (Londres, Victoria and Albert Museum) qui trouble les sens, et empêche le spectateur de faire la distinction entre ce qui est ciel ou terre, nuage ou paysage, une technique utilisée aussi pour *La Vierge aux nuages* (Boston, Museum of Fine Arts), dans laquelle le sculpteur a joué d'une même confusion entre drapés et nuées, et pour *L'Assomption de la Vierge* du monument funéraire du cardinal Rainaldo Brancacci, à Sant'Angelo a Nilo de Naples. Dans la ronde bosse, l'Italie du Quattrocento s'impose encore par les souffles sonores des anges de la Cantoria de Luca della Robbia (Florence, Museo dell'Opera del Duomo), par celui du *Zuccone* de Donatello (Florence, Museo dell'Opera del Duomo), que l'artiste lui-même enjoignait de parler⁶, ou par les cris déchirants des acteurs des mises au tombeau en terre cuite de l'Italie du nord, de Niccolo dell'Arca, Begarelli ou Guido Mazzoni entre autres exemples.

En revanche, pour les sculpteurs français de la Renaissance, les références ne vont pas de soi, sans doute parce que le corpus est moins bien connu, mais aussi en raison du fait que les œuvres n'ont pas été étudiées sous cet angle. Or il existe bien des sculptures qui semblent nier et même dépasser leur substance pour affirmer une immatérialité qui échappe bien souvent à un regard trop rapide mais ne joue pas moins un rôle fondamental dans la perception et la compréhension de l'œuvre.

Animer la matière : des statues qui respirent, parlent et marchent

Sans y voir un point de rupture radicale, il est manifeste néanmoins qu'en France les années 1530-1540 sont riches de statues d'une étonnante expressivité, qui tendent à s'animer fortement, témoignant de l'évolution accélérée d'une représentation d'ordre symbolique vers une figuration plus vériste, saisie dans l'ici et maintenant du fidèle. L'une des manifestations notoires de ce phénomène sont les statues qui parlent et même qui crient dans les groupes de mise au tombeau. À la douleur intériorisée, au pathos muet d'autant plus discret qu'il est transmis par une expression quasi identique pour tous les acteurs des mises au tombeau du début du siècle, comme celles de Chaource (Aube), de Louviers (Eure), ou de Verneuil-sur-Avre (Eure), fait place alors un nouvel éventail d'expressions qui passent notamment par la bouche ouverte. Le sens expressif de ce souffle qui sort des entrailles des statues avec plus ou moins de force, leur conférant soudain une vie nouvelle, est dépendant du rôle de chacune dans la scène, de sa position et de son action. Par la bouche se décline alors toute une gamme expressive qui va de l'exhalaison à peine perceptible du Dieu abandonnant son enveloppe humaine – comme un rappel de son agonie sur la croix –, tels les figures de Christ des mises au tombeau de Châtillon-sur-Seine (Aube) ou de Pontoise (Ile-de-France), au cri silencieux d'une douleur qui garde un caractère individuel comme celle des figures de Joseph, qu'ils soient tournés vers le corps du Christ (Châtillon-sur-Seine en Côte-d'Or, Joinville en Haute-

⁵ Les études sur la figuration de l'air en sculpture sont très rares, mises à part les nombreux commentaires des célèbres reliefs de Donatello, récemment analysés sous cet angle spécifique de la « sculpture de l'air » (Amanda Lillie, « Sculpting the Air: Donatello's Narratives of the Environment », dans *Depth of Field, Relief Sculpture in Renaissance Italy*, Donal Cooper et Marika Leino (éd.), Bern Oxford, 2007, p. 97-124.

⁶ Vasari rapporte qu'en le sculptant, Donatello jurait à son endroit : "Allons ! Allons ! Parle, parle donc ! Et fais nous une bonne colique !" (Giorgio Vasari, *Vies des artistes (Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes)*, Véronique Gerard Powell éd., Paris, 2007, p. 113).

Marne...), vers le spectateur (Saint-Rémy à Reims, Pontoise...) ou qu'ils lèvent le visage au ciel comme le Joseph de Villeneuve-sur-Yonne (Yonne), dans une crispation qui évoque celle de l'antique *Laocoon* (fig. 1), jusqu'au cri étouffé ou strident des saintes femmes et surtout de Marie-Madeleine (Châtillon-sur-Seine, Villeneuve-sur-Yonne...), et parfois même de Marie mère de Dieu (église Notre-Dame-la-Grande à Poitiers ; Châtillon-sur-Seine, Joinville...) ou de Jean (Joinville...). Ces derniers cris, plus violents, peuvent s'accompagner des bras levés au ciel qui rappellent la tradition italienne (la Madeleine de Saint-Rémy de Reims...), mais aussi de chevelure et de vêtements en désordre (la Madeleine de Joinville). Les visages jusqu'alors fermés, hermétiques, s'ouvrent et l'air à la fois s'échappe de la sculpture et la pénètre : s'expriment alors l'état psychique des personnages et même leurs entrailles, évocation d'un dedans qui ne se laisse plus seulement deviner, interpréter, mais voir et donc ressentir et partager. D'une représentation qui était jusqu'alors essentiellement intellectuelle, nécessitant une interprétation, une réflexion méditative sur la scène, on est passé à une figuration plus directement sensorielle, la sculpture s'anime, respire, parle, crie et en appelle d'abord, par empathie, aux sentiments du fidèle-spectateur.

Cette évolution est aussi notoire dans un type de sculpture a priori plus statique, celui de la statue de saint, qui tend à prendre vie, à parler et parfois à marcher. En l'occurrence, une autre voix s'impose par son sujet même, celle de saint Jean-Baptiste. Le corpus champenois, riche et bien conservé, permet de suivre ce changement. Entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle, et parfois encore au-delà, les statues de saint Jean-Baptiste sont essentiellement frontales et immobiles, même si une jambe se plie parfois. Il se contente alors généralement de désigner l'agneau ou le livre, comme dans les modèles proches de Saint-Martin-ès-Vigne, d'Ervy-le-Chatel ou de Montefey. À Aubeterre ou à Lignères, bien que Jean-Baptiste entrouvre les lèvres comme s'il parlait, la statue conserve un caractère hiératique. Or, plus on avance dans le siècle et plus les statues de saint Jean-Baptiste parlent ; elles n'ont pas seulement la bouche ouverte, elles semblent appeler à engager avec lui une véritable discussion. L'un des exemples les plus remarquables est celui de l'église Saint-Parres à Praslin (Aube) (fig. 2) : le saint dialogue vivement avec l'agneau, dans un échange dont le fidèle est exclu ; non seulement la statue parle, mais encore elle marche comme l'indique la jambe gauche légèrement pliée et le drapé ondoyant comme sous l'effet du pas. D'autres statues de saint Jean-Baptiste conservées dans l'Aube sont plus nettement en mouvement, alors que le saint désigne l'agneau ou le livre ouvert, comme à Laubressel, aux Riceys, aux Noes-près-Troyes, ou semble s'adresser directement à la foule comme à Saint-Pantaléon à Troyes. Cette marche décidée change le caractère de la statue qui d'iconique devient narrative : sortant de sa niche et pénétrant dans l'église, elle fait mieux raisonner la « voix qui crie dans le désert ». Le spectateur-fidèle ne fait pas que voir, il entend le pas qui résonne, le saint qui parle.

La marche n'est toutefois pas réservée aux statues de saint Jean-Baptiste. Déjà de manière ponctuelle avant, mais surtout au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, certains sculpteurs libèrent les figures de leur niche, pour les faire intervenir dans l'espace du fidèle. À Saint-Pantaléon à Troyes une *Sainte en prière* (fig. 3) franchit la limite de sa terrasse d'un pas vif qu'accompagne son vêtement plaqué sur ses jambes. En s'animant, ces statues n'appellent pas seulement à la vue mais stimulent aussi, par le regard, une réaction physique, une sensation de l'ordre du toucher car si leur corps se déplace c'est aussi, par voie de conséquence, l'air tout autour, créant un lien avec le spectateur à travers l'atmosphère.

Défier la matière : représenter le ciel et le vent

La draperie est bien entendu un indice premier du mouvement de la figure, mais elle peut être aussi le signe d'une animation sous l'effet d'un souffle extérieur. On se rappelle à ce titre les recommandations d'Alberti dans son *De Pictura*, invitant les peintres à produire une source éolienne latérale, visible ou non, pour que les drapés s'envolent dans l'air ou se plaquent sur les corps afin de mieux les révéler :

Cependant, que tous ces mouvements, comme j'y insiste souvent, soient aisés et modérés [...//...] il sera bon de placer dans la peinture les visages de Zéphyr et d'Auster en train de souffler entre les nuages, dans un angle de l'histoire, pour pousser tous les tissus dans la direction opposée. On aura ainsi cet effet gracieux que les côtés des corps que touche le vent, parce que les étoffes sont plaquées par le vent, apparaissent presque nus sous le voile des étoffes. Sur les autres côtés, les étoffes agitées par le vent se déploieront parfaitement dans l'air⁷.

Pour Léonard, la question ne peut concerner la sculpture au nom d'un de ses principaux chefs accusatoires, à savoir l'incapacité de cet art à représenter la perspective atmosphérique⁸. Pourtant, le traitement de l'atmosphère est loin d'être le seul fait des peintres, on l'a vu à propos de Donatello notamment. À l'instar des Italiens, les sculpteurs français ont cherché à représenter le souffle, ou même l'atmosphère, en jouant parfois avec les caractéristiques matérielles de leur bloc : dans le relief du *Saint Georges et le dragon* (Paris, musée du Louvre), sculpté par Michel Colombe pour le retable de marbre destiné à la chapelle haute du château de Gaillon commandé en 1508, l'envol du drapé trouve un écho dans les formes de l'enrochement à l'arrière-plan, écho renforcé par les nervures qui sillonnent la plaque de marbre.

Cette recherche de légèreté, voire de transparence en sculpture, qui donne l'illusion de dématérialiser le matériau (le marbre) pour matérialiser la matière (le tissu léger) et l'immatériel (le souffle du vent), caractérise surtout, dans la seconde moitié du siècle, l'œuvre de Jean Goujon. Les draperies des *Renommées* de la Cour Carrée du Louvre s'envolent sous l'effet d'une brise « albertienne » (fig. 4) : Goujon rappelle ainsi les renommées en vol dans les écoinçons des arcs antiques, souligne le caractère céleste de ces figures, bien qu'elles se tiennent debout, et figure la texture de leur vêtement taillé dans un tissu fin et transparent. À y regarder de près, cet effet de matérialité joue néanmoins un double jeu typiquement maniériste : *La Renommée avec couronne* (fig. 4) présente une impossible torsion, la tête de profil, le buste et les bras de face, alors que la partie inférieure du corps depuis la taille tourne le dos au spectateur ; or le traitement du drapé aggrave cette dislocation comme on le voit au niveau de la taille, où les plis ne savent plus dans quel sens danser, et dans la partie inférieure du corps, où le drapé s'envole vers la gauche sur les fesses, pour changer brutalement de direction et repartir vers la droite sur les mollets.

Le rapport du drapé à la figure, et de la figure à l'espace qui l'entoure invite à s'interroger sur la représentation du ciel dans les reliefs de Goujon, et je propose ici de prendre comme exemple les reliefs des quatre évangélistes qui proviennent de l'ancien jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois (Paris, musée du Louvre). Dans le cas de *Saint Luc* (fig. 5a), assis sur une nuée, le corps face au spectateur et la tête de profil, le drapé sert à creuser l'espace sur l'oblique en accompagnant la figure par des variations de dessin et de volume : la jambe gauche, qui vient le plus en avant, est dénudée et mise en valeur par le dense

⁷ Leon Battista Alberti, *De la peinture, De pictura*, traduction de Jean-Louis Schefer, Paris, éd. Macula, Dédale, 1993 [1992], p. 187-189.

⁸ *Les carnets de Léonard de Vinci*, Edward Mac Curdy (éd.), Paris, 1951, t. 2, p. 229.

mouvement circulaire des plis autour de la cuisse ; la jambe droite, plus en retrait, est en revanche couverte par le tissu qui colle à la peau ; derrière le saint enfin, le drapé en plus faible relief semble se gonfler sous l'effet du vent, en écho formel avec la ligne des épaules, creusant encore l'espace tout en matérialisant l'atmosphère céleste. Il en va de même pour le *Saint Mathieu*, d'une composition similaire dans son principe mais inversée, dont le manteau, gonflé par un souffle puissant, dessine deux grandes conques de tissu en fort relief dans le dos du saint. *Saint Jean* (fig. 5b) en revanche se distingue : comme la *Renommée* citée plus haut, son corps est désarticulé par de fortes torsions, le pied droit est posé à plat et de profil, légèrement tourné vers le spectateur alors que le gauche est orienté sur la pointe dans l'autre direction, laissant voir la voûte plantaire et le talon ; la jambe droite est de profil, le dos de face, mais la tête à nouveau de profil ; quant au bras gauche quasi invisible, traité en très faible relief et délimité par un cerne profond, il est replié et vu par derrière, et c'est au spectateur d'imaginer l'invisible, l'avant-bras, ainsi que le livre, qu'il tient sans doute à l'instar des trois autres évangélistes qui l'exhibent, eux.

Là où Donatello et Michel-Ange brouillent les formes en unissant le fond et les figures, le premier par un jeu de *schacciato*, le second par le traitement en *non finito* de la surface comme dans les *tondi* Taddei (Londres, Royal Academy of Arts) et Pitti (Florence, Museo Nazionale del Bargello), créant une sorte de *sfumato*, d'union extrême dans une exaltation métaphysique de la matière, Goujon prend un parti inverse, celui de la clarté, de la distinction nette entre les figures, cernées par un trait incisif, et le fond lisse. Pourtant le sculpteur français semble bien lui aussi avoir choisi une invention spécifique pour représenter lui aussi le ciel. Cette plaque de pierre unie, à peine rehaussée par endroit (surtout près des figures) de traces de gradine est d'abord une citation de la matière brute, opaque contre laquelle l'œil et le toucher se heurtent, et qui s'accorde parfaitement avec le cadre rectiligne et orné du relief. Mais ce fond change de caractère et de matérialité quand on le perçoit à partir de la figure : il devient alors une non matière, l'air invisible et parfaitement pénétrable. Goujon offre ici un cas extrême d'ambivalence entre matérialité et immatérialité en utilisant le bloc tel quel pour sublimer sa substance même et évoquer un contraire, les Cieux ineffables.

Jouer de la matière : la dématérialisation des draperies

Des cas similaires d'expression de l'indicible en jouant de la matérialité même de la sculpture se retrouvent dans la ronde bosse, pour atteindre parfois un niveau de quasi abstraction. Comme pour le relief, ces manifestations sont à rechercher dans le traitement du drapé, depuis toujours un lieu d'invention très fécond pour les sculpteurs. Au XVI^e siècle, il semble en effet que le drapé puisse être conçu comme un élément indépendant de la figure qui sert toutefois son sens profond, transmettant un échange à la fois viscéral et atmosphérique situé à la surface de l'œuvre. C'est parfois dans les détails que transparaissent de tels procédés. Dans la mise au tombeau de Joinville en Haute-Marne, la douleur s'exprime par les visages et les bouches criantes, mais semble tout autant se matérialiser dans certains détails des vêtements aux formes géométriques étonnantes, comme les anneaux de plis autour du bras droit de Jean ou sur l'épaule droite d'une des Marie (fig. 6a et b). De même, le drapé d'un des deux *Saint Jean-Baptiste* de Saint-Pantaléon à Troyes, autour de la jambe gauche qui semble presque inexistante, bouillonne et se creuse dans un motif complexe et peu vraisemblable (fig.7). Ces détails invitent à regarder autrement le traitement de certains drapés d'un irréalisme éloquent. Nous en donnerons trois exemples.

Le groupe sculpté de *La Rencontre à la Porte Dorée* (Troyes, Saint-Pantaléon, 1548) de Dominique Florentin (fig. 8) a pu être critiqué pour les vêtements d'Anne et Joachim, aux plis jugés incohérents, trop fortement modelés et comme gonflés de l'intérieur, un trait qui

caractérise la manière de ce sculpteur⁹. Il me semble au contraire que le drapé participe pleinement au sujet de l'œuvre. Le lien qui unit Anne et Joachim s'exprime en premier lieu par la ligne que dessinent les fortes arêtes des plis des robes dans la partie basse du groupe, et par les pans relevés des manteaux sur l'épaule droite de Joachim et le bras gauche d'Anne, dans la partie supérieure. Mais ça n'est pas tout. Un autre jeu de formes figure l'union autorisée par Dieu : les masses de tissus au niveau des jambes des deux protagonistes se cassent brutalement, dessinant deux formes géométriques en négatif, l'une concave, marquant le creux de la jambe droite de Joachim, l'autre convexe, sur le genou gauche fléchi d'Anne, comme si un vent divin creusait d'un côté et gonflait de l'autre, soufflait de chaque côté pour rassembler les deux époux, créant un lien visuel efficace par les volumes inversés. À Saint-Pantaléon, le vent sculpté se dématérialise, les drapés se gonflent ou se creusent et les volumes ainsi créés dessinent alors des masses, des plans et des lignes nettes. Les formes en négatif, presque géométriques, en disent tout autant de l'élan des deux époux l'un vers l'autre, que de leur union féconde accordée par Dieu. Un détour par l'art contemporain peut accompagner notre œil moderne dans cette lecture. Dans sa vidéo de la *Visitation*, Bill Viola (fig. 9) joue sur le ralenti des figures en marche, mais aussi sur les menus accidents atmosphériques, une brise légère faisant voler les draperies, un souffle qui accompagne celui d'Élisabeth et de Marie, leur pas et leurs paroles dans le temps de l'échange.

Une autre statue, conservée dans la même église Saint-Pantaléon, *Le Christ portant sa croix* (fig. 10), intrigue aussi par son drapé. Comme je l'ai montré ailleurs, le sculpteur a manifestement repris le modèle du *Christ portant sa croix* de Saint-Nicolas, une œuvre datable des années 1510-20, pour la composition générale et pour certaines grandes lignes du drapé, comme les deux plis qui tombent au sol entre les jambes¹⁰. Le mode expressif du Christ de Saint-Pantaléon, que l'on peut dater des années 1550, est cependant tout autre. Au prix d'une forte désarticulation, le corps de Jésus se redresse, la tête et le buste font face au spectateur alors que les jambes sont de profil. La tête se dégage d'autant mieux qu'elle s'oppose doublement au reste du corps : en premier lieu par un contraste de proportions – petite, elle est posée sur un corps large et vigoureux ; en second lieu par un contraste d'expression entre le modelé doux et lisse du visage et les plis tumultueux du drapé, à la fois aspiré contre le corps et repoussé, un tissu qui se tord et dont les lignes s'enchevêtrent. Dans ce visage immobile et d'une symétrie parfaite se détachent les grands yeux expressifs du Christ qui fixent le fidèle. Ce face-à-face attire, fascine et captive, et en fait oublier par contrecoup l'agitation environnante. Le drapé bouillonne en effet d'une animation improbable, allant jusqu'à tromper sur l'anatomie qu'il couvre : les jambes, les deux plis gonflés au centre et celui sur le flanc gauche créent ainsi un faisceau de plis en éventail qui estompe le corps du Christ jusqu'à le dématérialiser. C'est la surface même de l'œuvre qui devient parlante, indépendamment de la figure et du sujet, mais de manière détournée, se faisant moins voir que ressentir. En effet, contrairement aux Christ souffrants du début du siècle, comme celui de Saint-Nicolas, le support premier de l'expression qu'est le visage est ici neutralisé par une certaine idéalisation et une douleur à peine perceptible dans le froncement des sourcils du Christ ; en revanche le caractère terrible de la scène et les questionnements et surtout les émotions qu'elle doit susciter chez le fidèle semblent incarnés de manière indirecte par les inexplicables plis torturés de la draperie.

⁹ Raymond Kœchlin et Jean-Joseph Marquet de Vasselot, *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au seizième siècle*, Paris, 1900, p. 336 et Ian Wardropper, *The Sculpture and Prints of Domenico del Barbieri*, Thèse, Université de New York, Microfilme, Ann Arbor, Michigan, 1985, pp. 233-234.

¹⁰ Marion Boudon-Machuel, « La sculpture champenoise de la seconde moitié du XVI^e siècle : bilan historiographique et nouvelles problématiques », actes du colloque *Les arts visuels de la Renaissance en France (XV^e-XVI^e siècles)*, Rome, Villa Médicis, 7-9 juin 2007, Paris, 2008, p. 82-84.

Ces effets de plis nombreux, agités, profonds et enchevêtrés caractérisent l'une des plus extraordinaires œuvres du XVI^e siècle français, la *Vierge de Douleur* de Germain Pilon destinée à la rotonde des Valois, dont la terre cuite est conservée au musée du Louvre à Paris¹¹ (fig. 11). Au regard des deux sculptures analysées plus haut, le drapé a pris ici encore plus d'indépendance. Le corps de la Vierge disparaît sous la masse agitée et bouillonnante de son vêtement, le visage est caché¹², la tête baissée, à l'expression intériorisée, les mains, si fines, sont comme les derniers échos filandreux des lignes dessinées par les plis du vaste manteau. Le parallèle avec une œuvre contemporaine, la *Madone de Benthala* de Pascal Convert (2004) (fig. 12), est troublant. On a justement souligné la filiation de cette cire colorée, inspirée de la photo d'Hocine Zaouar, avec la culture chrétienne et l'image de la Vierge de pitié en particulier, mais aussi le dépassement de cette stricte citation par une référence plus générale et ancestrale à la lamentation, cette « *forme anthropologique* de longue durée, qui migre, qui n'a pas de territoire propre »¹³. Or c'est moins le parallèle de sujet ou de composition qui intéresse ici, que celui, très éloquent du rapport de la figure au drapé et du traitement de ce dernier. Dans l'œuvre contemporaine, comme dans l'œuvre ancienne les supports premiers de l'expression, le visage, les mains et le corps sont placés au second plan, voire neutralisés – dans la *Madone de Benthala*, les visages sont traités dans un matériau transparent et moulés en négatif, la main n'est qu'une empreinte – ; le drapé non seulement prend leur place, mais il dépasse aussi sa propre matérialité par son animation et son développement quasi infini. Dans les deux cas, le drapé fait l'œuvre : support d'une expression indicible, d'une évocation de la douleur qui jaillit des entrailles de Marie, de cette douleur psychique inarticulable, qui s'exprime par d'autres voies, comme transpirant de la figure et s'épanchant sans limite, il emporte l'œil et les sens.

La négation des caractéristiques de la sculpture (délimitée et statique), de la matière figurée et de sa fonction (le vêtement qui respecte la forme et le mouvement du corps) poussent à considérer ces draperies – si l'on peut encore les appeler ainsi ! – comme une poésie propre à la sculpture pour représenter l'immatériel, pour figurer le spirituel. Comme Gilles Deleuze l'a noté à propos de la sculpture baroque, mais bien avant cette dernière, le matériau « porte et saisit à l'infini des plis qui ne s'expliquent plus par le corps, mais par une aventure spirituelle capable de l'embraser »¹⁴.

¹¹ Sur cette statue, voir Geneviève Bresc-Bautier, « Observations sur la Vierge de Douleur et quelques œuvres de Germain Pilon au musée du Louvre », dans les actes du colloque *Germain Pilon et les sculpteurs français de la Renaissance*, Paris, Musée du Louvre, 26-27 octobre 1990, Geneviève Bresc-Bautier (dir.), Paris, 1994, p. 217-235 et *id.*, la notice sur la *Vierge de Douleur* dans le catalogue de l'exposition *Primitice, Maître de Fontainebleau*, Paris, 2004, pp. 436-437.

¹² Le drapé actuel est une réfection ancienne et le front de la Vierge était sans doute plus dégagé (voir les analyses de la restauration dans Geneviève Bresc-Bautier, *idem*).

¹³ Voir notamment l'entretien avec Georges Didi-Huberman dans le film de Pascal Convert « La Madone de Benthala », 2004 (http://www.pascalconvert.fr/histoire/madone_de_Bentalha/madone_de_bentalha_film.html).

¹⁴ Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, 1988, p. 164-165.

Liste des illustrations

- fig. 1. Mise au tombeau, détail de la figure d'un des Joseph, pierre, Villeneuve-sur-Yonne, église Notre-Dame.
- fig. 2. *Sainte Jean-Baptiste*, pierre, Praslin, Saint-Parres.
- fig. 3. *Sainte en prière*, pierre, Troyes, Saint-Pantaléon.
- fig. 4. Jean Goujon, *La Renommé avec couronne*, Palais du Louvre, Cour Carrée.
- fig. 5a et b. Jean Goujon, *Saint Luc* et *Saint Jean*, pierre, Paris, musée du Louvre.
- fig. 6a et b, Mise au tombeau, détails des drapés, Joinville, église Notre-Dame.
- fig. 7. *Sainte Jean-Baptiste*, pierre, Troyes, Saint-Pantaléon.
- fig. 8. Dominique Florentin, *La Rencontre à la porte dorée*, pierre, Troyes, Saint-Pantaléon.
- fig. 9. Bill Viola, *The Greeting*, 1995, Video/ Sound Installation, Color video projection on large vertical screen mounted on wall in darkened space; amplified stereo sound, Photo: Kira Perov.
- fig. 10 *Le Christ portant sa croix*, pierre, Troyes, Saint-Pantaléon.
- fig. 11 Germain Pilon, *Vierge de Douleur*, terre cuite, Paris, musée du Louvre.
- Fig. 12 Pascal Convert, *Madone de Bentalha*, 2001-2002 inspiré de la photographie d'Hocine Zaourar *Massacre à Benthala*(1997), Sculpture en cire polychrome, 2,35 m x 1,5 m x 1,6m (h), Sculpteurs Claus Velte et Eric Saint Chaffray, cliché Frédéric Delpech, collection Musée d'Art Moderne Grand Duc Jean, Luxembourg.

Les photographies reproduites ici sont toutes de l'auteur

fig. 1. Mise au tombeau, détail de la figure d'un des Joseph, pierre, Villeneuve-sur-Yonne, église Notre-Dame.

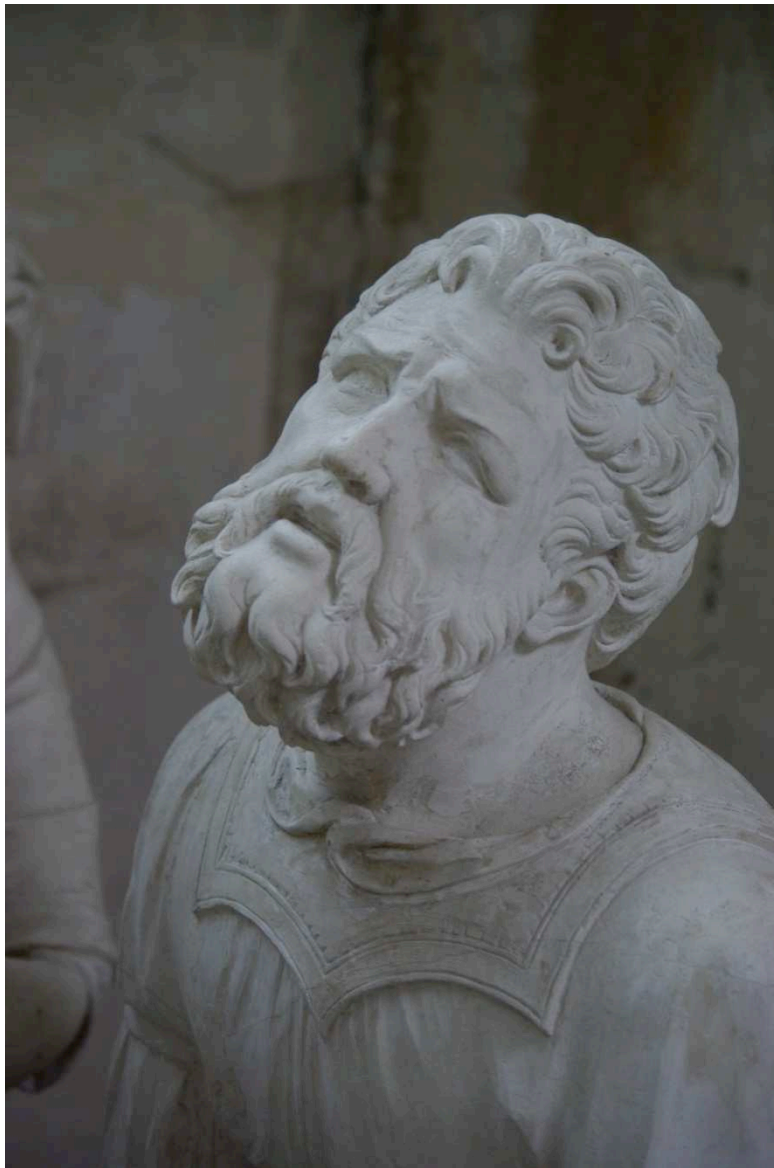


fig. 2. *Sainte Jean-Baptiste*, pierre, Praslin, Saint-Parres.



fig. 3. *Sainte en prière*, pierre, Troyes, Saint-Pantaléon.



fig. 4. Jean Goujon, *La Renommé avec couronne*, Palais du Louvre, Cour Carrée.

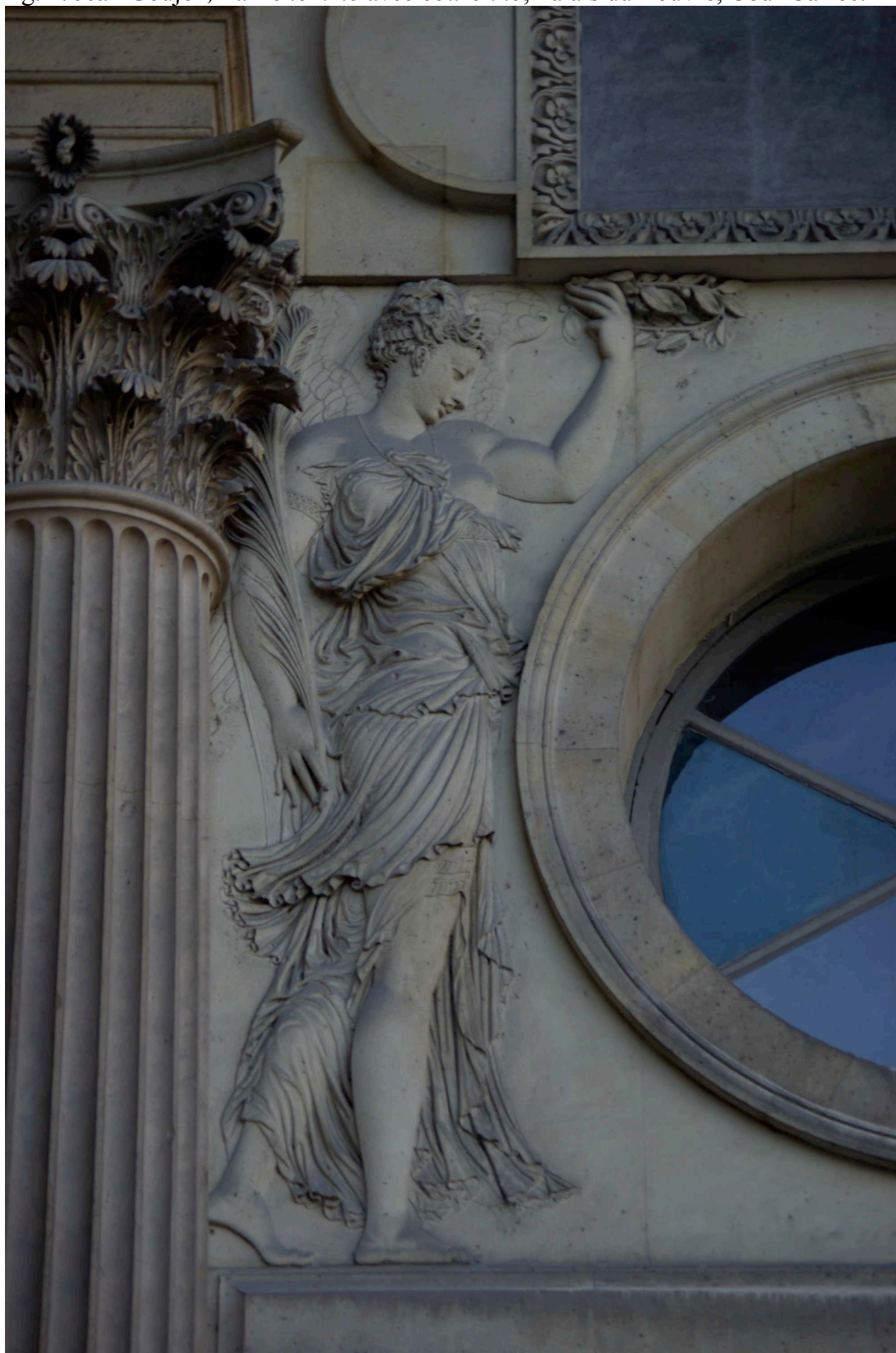


fig. 5a et b. Jean Goujon, *Saint Luc et Saint Jean*, pierre, Paris, musée du Louvre.



fig. 6a et b, Mise au tombeau, détails des drapés, Joinville, église Notre-Dame.





fig. 7. *Sainte Jean-Baptiste*, pierre, Troyes, Saint-Pantaléon.



fig. 8. Dominique Florentin, *La Rencontre à la porte dorée*, pierre, Troyes, Saint-Pantaléon.



fig. 10 *Le Christ portant sa croix*, pierre, Troyes, Saint-Pantaléon.

