



La mise en œuvre de la sculpture gothique à l'époque de la reproduction photographique

Jacqueline E. Jung

« L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » – le célèbre essai de Walter Benjamin parut pour la première fois, en français, dans le volume de 1936 de la *Zeitschrift für Sozialforschung*¹. Son auteur, qui mourut exactement quatre ans plus tard, n'imaginait certainement pas le statut emblématique qu'acquerrait cet écrit grâce à ses nombreuses éditions, traductions, interprétations et critiques ultérieures. Le présent article s'appuie sur cet essai pour réfléchir sur les médiations à travers lesquelles la modernité a perçu la sculpture gothique, un genre de l'art médiéval qui contribua grandement à la formation de l'histoire de l'art en tant que discipline au XIX^e siècle et au développement des discours nationalistes au XX^e siècle². Je traiterai de quelques formes déterminantes de représentation photographique qui apparaissent à l'époque où Benjamin écrivait – c'est-à-dire dans les décennies qui s'écoulèrent pendant les deux guerres mondiales et entre elles – et qui ont enseigné à des générations de spectateurs et spectatrices à voir la sculpture gothique. Je proposerai ensuite quelques perspectives nées de mes propres observations des monuments *in situ*. De nouvelles méthodes de médiation peuvent produire de nouvelles manières de comprendre les œuvres d'art ; si nous voulons nous faire une idée juste de la manière dont les gens du passé vivaient leur culture visuelle, il nous faut être attentifs aux moyens de reproduction et aux divers points de vue au travers desquels nous la voyons à notre époque.

Traduit de l'anglais par Béatrice Bonne. Une version plus développée de cet essai est parue sous le titre « The Work of Gothic Sculpture in the Age of Photographic Reproduction », dans Pamela Patton et Henry D. Schilb (dir.), *The Lives and Afterlives of Medieval Iconography*, University Park 2021, p. 161-194.

- 1 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Zeitschrift für Sozialforschung* V, 1936, p. 40-68 ; la traduction française de la seconde version (éd. originale en allemand 1955), utilisée ici, est Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (éd.), *Walter Benjamin. Œuvres III*, Paris 2000, p. 269-316.
- 2 Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris 2012 (Passages, 43), p. 143-228 (« Le gothique, un enjeu national »).

Richard Hamann en France

Commençons l'histoire *in medias res* – en octobre 1940, cinq mois après que les Nazis eurent envahi la France et un mois après que Walter Benjamin (1892-1940), cherchant à fuir celle-ci, son pays d'adoption, pour l'Amérique, eut mis fin à ses jours avec une dose fatale de morphine³. En ce temps de profonde tourmente politique, l'historien d'art Richard Hamann (1879-1961) se trouvait exceptionnellement occupé⁴. Bien qu'il fût en congé de son enseignement à l'université de Marbourg, son travail sur les archives photographiques qu'il y avait constituées s'était intensifié. Il venait tout juste de terminer, dans la région de la Baltique russe, une urgente campagne photographique dont l'objectif était de documenter « les monuments mobiliers et immobiliers d'origine allemande » avant que les forces soviétiques ne s'emparent de ce territoire⁵. Tandis que l'Allemagne perdait du terrain à l'Est, les Nazis revendiquaient la plus grande partie de la France, et Hamann fut enrôlé par les hauts gradés du parti pour prendre en photo les grands monuments médiévaux du pays⁶. Le but conservatoire ostensible de cette mission, telle qu'elle fut présentée au public – à savoir documenter l'architecture qui risquait de subir des dommages de guerre – était démenti par la rhétorique militariste qui imprégnait les rapports officiels. Ceux-ci décrivaient les seize photographes experts rassemblés par Hamann (principalement parmi ses étudiants) comme des « soldats obéissant aux ordres de leurs chefs de troupe » : divisés en quatre groupes et armés d'un lourd équipement photographique, ils se rendirent dans divers départements de la France⁷. Hamann se comportait comme une sorte de *Kommandant*, dirigeant les mouvements de ses troupes et analysant leurs résultats. D'un coût considérable, ce projet – qui s'étendit jusqu'à avril 1942, soit une année entière au-delà du temps prévu – fut financé par le ministère de la Science, de l'Éducation et de la Culture du Reich, avec des fonds spéciaux réservés par Hitler lui-même. Les équipes faisaient parvenir leurs négatifs photographiques à un bureau des opérations spéciales à Paris où Hamann et ses associés étaient en mesure de les évaluer, de les imprimer, de les organiser et de les cataloguer. Ils renvoyaient à leur tour les négatifs à la principale archive photographique, celle de Marburg, et distribuaient des tirages des meilleures photos à d'autres départements allemands d'histoire de l'art⁸.

3 Howard Eiland et Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life*, Cambridge 2014, p. 647-676.

4 Angela Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2009, p. 186-206 ; Judith Tralles, « Die Fotokampagnen des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg während des Zweiten Weltkrieges », dans Nicola Doll, Christian Fuhrmeister et Michael H. Spenger (dir.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, p. 263-282.

5 Tralles 2005 (note 4), p. 265. Pour les documents concernant les campagnes photographiques, voir Anne Christine Nagel, *Die Philipps-Universität Marburg im Nationalsozialismus. Dokumente zu ihrer Geschichte*, Stuttgart 2000, p. 404-416.

6 Voir Tralles 2005 (note 4), p. 269.

7 Matyssek 2009 (note 4), p. 198. Nagel 2000 (note 5), document 227, p. 407-416.

8 Pour les activités de l'institut de Marbourg à cette époque, voir Michael H. Spenger, « Das Kunstgeschichtliche



1 Chartres, cathédrale, intérieur, photographie prise sous la direction de Richard Hamann, 1940/1941

Bien que ce projet fût mené par des experts formés à porter un regard très subtil et raffiné sur l'architecture ancienne, son ambition n'était pas simplement académique mais profondément politique ; il s'agissait d'un acte d'appropriation culturelle. Prendre des photos, c'était prendre les édifices. Non seulement les photographes travaillaient pour documenter les moindres recoins des églises, mais ils tirèrent également parti du contrôle sans précédent qu'ils avaient des espaces. L'équipe responsable de la cathédrale de Chartres réalisa un grand coup lorsqu'elle eut l'opportunité de débarrasser la nef des chaises qu'elle renfermait d'ordinaire, tâche qu'elle accomplit avec l'aide de trente-cinq prisonniers de guerre français⁹. Il n'en résulta pas seulement les premières bonnes photographies du labyrinthe de Chartres, mais aussi une série de vues expressives et éloquentes de l'architecture (fig. 1). Désencombré du mobilier, l'intérieur put apparaître comme une série de compositions de lignes et de volumes prises dans une sorte d'équilibre classique et baignées de la lumière douce et relativement égale diffusée par les fenêtres incolores

Seminar und das Preußische Forschungsinstitut der Marburger Universität im Nationalsozialismus », dans Doll, Fuhrmeister et Spenger 2005 (note 4), p. 71-84.

9 Tralles 2005 (note 4), p. 273.

qui avaient remplacé les vitraux durant la guerre¹⁰. Cette esthétique nette, d'un modernisme épuré, informa les plus puissantes interprétations du gothique dans les écrits de l'après-guerre. L'ouvrage classique de Hans Jantzen sur l'art gothique, par exemple, paru en allemand en 1957, traduit en anglais en 1962 et toujours réimprimé, utilise certaines de ces images pour accompagner son texte largement formaliste¹¹.

La sculpture bénéficia, elle aussi, du temps et des ressources accordés aux équipes. Les photographes pouvaient attendre les jours nuageux propices à la photographie des sculptures extérieures, où les contrastes entre lumière et ombre que l'on voit sur les photographies antérieures devenaient minimaux, faisant ressortir plus visiblement les lignes des compositions. Ils montèrent aussi des échafaudages pour prendre des vues légèrement surélevées (quoique jamais frontales) des statues des portails, ce qui permettait de montrer le plus objectivement possible les proportions, les physionomies, les drapés des personnages, sans distorsion du fait de la perspective¹². Ainsi pouvaient-ils pratiquer le type d'analyse stylistique rigoureuse des ressemblances et des contrastes qui était désormais au centre des études d'histoire de l'art en Allemagne. Lorsque les fonds finirent par tarir au début de 1942, les troupes d'Hamann avaient produit quelque 22 000 nouveaux négatifs de l'architecture et de la sculpture françaises, qui furent énergiquement protégés, pendant comme après la guerre, dans leur port d'attache de Marbourg¹³.

La campagne photographique menée dans la France occupée fut conçue et exécutée comme un acte de conquête culturelle, et les images qui en résultèrent constituèrent le butin des vainqueurs. Mais Hamann n'ignorait pas non plus le rôle plus sombre que pouvait remplir la photographie en tant qu'instrument de mémoire. Ses photos de l'architecture et des sculptures du XIII^e siècle de la cathédrale de Strasbourg – le joyau de l'Alsace continuellement controversée – accompagnèrent la réédition d'une monographie consacrée à cet édifice par l'historien de l'art Georg Dehio¹⁴. L'ouvrage avait été publié pour la première fois en 1922, après que la Première Guerre mondiale eut ramené l'Alsace dans les frontières nationales françaises ; texte et images y servaient conjointement de substituts

10 À ma connaissance, les photos de l'intérieur vide de Chartres ne furent jamais publiées ensemble, mais on les trouve aisément en cherchant dans la base de données du Bildarchiv Foto Marburg, www.bildindex.de [dernier accès : 28.04.2023].

11 Hans Jantzen, *High Gothic. The Classic Cathedrals of Chartres, Reims, and Amiens*, trad. J. Palmes, New York 1962.

12 Sur la formation d'une manière de voir ces images particulière à l'histoire de l'art, voir Matyssek 2009, p. 209-286 ; Pepper Stetler, « Art History Without Words: The Photographic Books of the Marburg Archive », dans Costanza Caraffa (dir.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin 2011, p. 313-321.

13 Matyssek 2009 (note 4), p. 203, 206-208.

14 Georg Dehio, *Das Straßburger Münster* [1922], Munich 1941, avec des photographies créditées à la Foto-Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg. Nombre de ces photos seraient reproduites dans la monographie que Hamann publia avec Hans Weigert, *Das Straßburger Münster und seine Bildwerke* [1928], Berlin 1942.

mélancoliques du monument « perdu », dont le caractère allemand avait été exalté par nul autre que Goethe¹⁵. Dehio, qui mourut en 1932, n'avait pu prévoir l'annexion de l'Alsace en 1940, qui ramènerait Strasbourg, quoique brièvement, dans le giron allemand. La nouvelle édition de ce livre, parue en 1941, comportait une introduction qui exultait : « Das Straßburger Münster ist wieder unser ! » (« La cathédrale de Strasbourg est de nouveau à nous ! »). Dans ce cas frappant, les images du livre faisaient écho au tumulte de la guerre.

Les vicissitudes nationales de la cathédrale de Strasbourg étaient certes une affaire de politique et non un fait matériel. L'édifice demeura en place alors même que les frontières changeaient, et les photographies du livre servirent tour à tour d'évocations nostalgiques du site rendu inaccessible et de témoins célébrant sa récupération. C'est un rôle de célébration de la conquête que les troupes d'Hamann s'appliquèrent à remplir lorsqu'elles pénétrèrent en France avec leurs trépieds et leurs appareils photo. La longue campagne de ces experts fut tout naturellement mise à profit pour photographier autant d'édifices médiévaux que possible – une entreprise qui poursuivait celle engagée dès 1913, lorsqu'Hamann, arrivé à Marbourg comme professeur ordinaire au département d'histoire de l'art, n'y trouva que de maigres ressources visuelles pour enseigner¹⁶. La célèbre *Bildarchiv Foto Marburg* (dont le nom officiel est *Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte*) débuta avec les efforts de Hamann pour compléter les collections d'images existantes (achetées à des photographes particuliers) par ses propres photographies, qu'il prenait de manière systématique dans le but de répertorier les motifs témoignant d'influences stylistiques et formelles d'une région à l'autre¹⁷. C'est ce que l'on voit, par exemple, dans les deux volumes de *Deutsche und französische Kunst* produits en 1922 par le séminaire de Marbourg, qui cherchaient à expliquer, par l'analyse comparative de détails, le développement distinctif de l'art « allemand » par rapport à celui de la France, via l'Italie du nord et la Suisse¹⁸. La formation à la photographie devint partie intégrante du programme d'enseignement de l'histoire de l'art de Marbourg, et la collection d'images amassée par Hamann et ses étudiants joua un rôle central dans le développement des études d'histoire de l'art à travers l'Allemagne dans les années

15 Dans l'avant-propos de l'édition de 1941, les éditeurs expliquent que Dehio entreprit ce projet « um an das Verlorene immer wieder nachdrücklich zu erinnern und es vor Augen zu halten » (7). Pour Goethe, voir « Architecture allemande » (1772), dans *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer, Paris, 1983, p. 70, et « Strasbourg Minster » (1812), dans John Gage (dir.), *Goethe on Art*, Berkeley 1980, p. 103-112, 115-117.

16 Matyssek 2009 (note 4), p. 21-35.

17 Stetler 2011 (note 12). Voir aussi Wolfgang M. Freitag, « Early Uses of Photography in the History of Art », dans *Art Journal* 39, 1979-1980, p. 117-123. Heinrich Dilly, « Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20, 1981, p. 81-89.

18 Richard Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, Marburg 1922-1923, vol. 1, *Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz*, vol. 2, *Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion*.



Abb. 173. Reims, Kathedrale. Linkes Westportal: Der Hl. Nicasius und Engel. Um 1220.

- 2 Reims, cathédrale, ébrasement gauche du portail nord de la façade occidentale, saint Nicaise et ange au sourire, dans Richard Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1933, p. 180

1920 et au-delà, les photos de ce groupe illustrant à la fois des albums à succès et des manuels scolaires tels que la *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart* (« Histoire de l'art des premiers temps chrétiens au présent ») de 1933¹⁹.

À la lumière des événements de l'époque, il est glaçant de trouver dans ce dernier livre une analyse élogieuse de la façade occidentale de la cathédrale de Reims, avec ses trois portails – « les plus engageants jamais façonnés par l'art » – remplis de figures aux mouvements libres, très expressives, dont les postures et les gestes élégants révèlent un « idéal de beauté physique inconnu depuis l'antiquité »²⁰. À propos des élégants drapés qui font comme un « écho au corps », Hamann invoque l'historien d'art Wilhelm Vöge (1862-1952), dont les écrits furent les premiers, au tournant du siècle, à introduire la sculpture gothique dans le discours académique²¹. Mais à ce moment-là, en 1933, Vöge avait abandonné le milieu universitaire depuis plus d'une décennie et languissait dans un hôpital psychiatrique de la ville de Ballenstedt, sa monographie sur la statuaire de Reims restant à demi-achevée²². L'affection nerveuse qui l'avait poussé à quitter l'université de Fribourg au bout de seulement huit années avait été sinon déclenchée, du moins exacerbée par les événements de septembre 1914, lorsque la cathédrale de Reims s'embrasa sous le déluge des bombes incendiaires allemandes²³. Les sculptures choisies par Hamann pour une pleine page d'illustration – saint Nicaise et un ange souriant, à l'ébrasement gauche du portail nord de la façade occidentale – firent précisément partie des dommages les plus notoires (fig. 2)²⁴. De fait, cet ange gracieux ne fut universellement célébré comme un brillant exemple de l'art gothique français qu'après que sa tête, décollée durant les bombardements, eut été tirée des décombres, gravement endommagée²⁵. Reconstituée grâce à un moulage de plâtre qui avait été réalisé sur l'original plusieurs décennies auparavant, remise en place sur la statue puis reproduite sur des timbres postaux, des publicités,

19 Matyssek 2009 (note 4). Michael H. Sprenger, « "Hamanns Schule ist eine der schwersten, aber sie übt." Marburger Kunstgeschichte im Spiegel einer Festschrift von 1944 », dans Doll, Fuhrmeister et Spenger 2005 (note 4), p. 243-262.

20 Richard Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1933, p. 179, 180.

21 *Ibid.*, p. 180 : « Wiederum zwingt mittelalterlicher Geist Körperverhüllung zu Körperausdruck oder, wie Vöge es so schön genannt hat, das Gewand wird zum Echo des Körpers. » (« De nouveau l'esprit médiéval oblige le voilement du corps à une expression corporelle ou, comme Vöge l'a si bien dit, le vêtement devient l'écho du corps »). Ce passage est tiré de Wilhelm Vöge, « Zur gotischen Gewandung und Bewegung » [1903], réimpr. dans Wilhelm Vöge, *Bildhauer des Mittelalters*, préface d'Erwin Panofsky, Berlin 1958, p. 119-126, ici p. 119.

22 Voir Wilhelm Schlink, *Wilhelm Vöge und Frankreich*, Fribourg-en-Brigau 2004 ; id., « Einführung », p. 15-19, pour la carrière et la maladie de Vöge ; id., Alexander Marksches, « Wilhelm Vöge und der "Bildhauer-Architekt". Bemerkungen zu einem verlorenen Diskurs », p. 51-94, ici p. 65-72, pour le projet relatif à Reims.

23 Sur le largage des bombes incendiaires, qui se poursuit jusqu'au début de 1918, voir aujourd'hui Thomas Gaegtgens, *La Cathédrale incendiée. Reims, septembre 1914*, Paris 2018.

24 Hamann 1933 (note 20), p. 181, fig. 173.

25 Yann Harlaut, Naissance d'un mythe. L'Ange au sourire de Reims, Langres 2008.

des monnaies et ainsi de suite, le visage souriant de l'ange de Reims était devenu un symbole international de l'optimisme, du raffinement et de l'urbanité français triomphant littéralement du désastre causé par la barbarie teutonne.

Le largage de bombes incendiaires sur Reims marqua un tournant dans la perception de la Première Guerre mondiale aux États-Unis, et les photographies et leurs tirages jouèrent un rôle clé, en galvanisant un public préalablement réticent en faveur d'une intervention militaire en Europe²⁶. Les destructions de Reims eurent des répercussions non seulement dans le domaine de la propagande politique, mais aussi dans celui des recherches en histoire de l'art. La première vue d'ensemble illustrée sur la sculpture gothique rédigée en anglais, *French Sculpture of the Thirteenth Century* d'Arthur Gardner (1915), fut conçue comme une réponse directe aux bombardements ; il y avait urgence, affirme l'auteur dans l'introduction à « mettre entre les mains d'un public amateur d'art [...] une série d'illustrations qui permettront d'étudier la sculpture de cette époque plus commodément que cela n'était jusqu'ici possible dans ce pays »²⁷. Un ouvrage plus approfondi du même auteur, publié en 1931, *Medieval Sculpture in France*, jeta les bases de l'étude rigoureuse de cet art dans le monde anglophone, une démarche qui fut poursuivie avec passion par les historiens d'art européens émigrés aux États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale et que favorisa la plus grande accessibilité de l'art médiéval pour le public américain dans les musées de la côte Est²⁸. Directement inspirés par les photos des dégâts subis par Reims, des philanthropes américains (dont, de manière tout à fait décisive, John D. Rockefeller Jr.) contribuèrent financièrement à la reconstruction de la cathédrale « martyrisée » ; entreprise qui s'acheva en 1938, l'année même où l'autre grand projet de Rockefeller, le Cloisters Museum de New York, ouvrit ses portes au public²⁹.

Les images de la façade intacte de Reims qui figurent dans le manuel d'Hamann de 1933 se joignent donc au texte pour masquer les dommages infligés par la machine militaire allemande. À cet égard, les photos de Reims prises durant la campagne de 1940-1941, bien que magnifiques, ont un côté doublement sinistre : non seulement elles affichent la conquête par les Allemands du joyau de l'architecture gothique française, mais elles présentent aussi cet édifice tel qu'il avait été spectaculairement rénové grâce aux contributions financières des alliés. En dépit toutefois de leurs motivations politiques, ces photographies n'avaient rien, dans leur aspect, de polémique ou de nationaliste. C'est ce que l'on constate dans le volume 8 du catalogue de la cathédrale de Reims publié dans les années 1990 par le fils et collaborateur de Hamann, Richard Hamann-MacLean (1908-2000), volume qui

26 Elizabeth Emery, « The Martyred Cathedral. American Attitudes Toward Notre-Dame de Reims During the First World War », dans Janet T. Marquardt et Alyce A. Jordan (dir.), *Medieval Art and Architecture After the Middle Ages*, Newcastle upon Tyne 2009, p. 312-329.

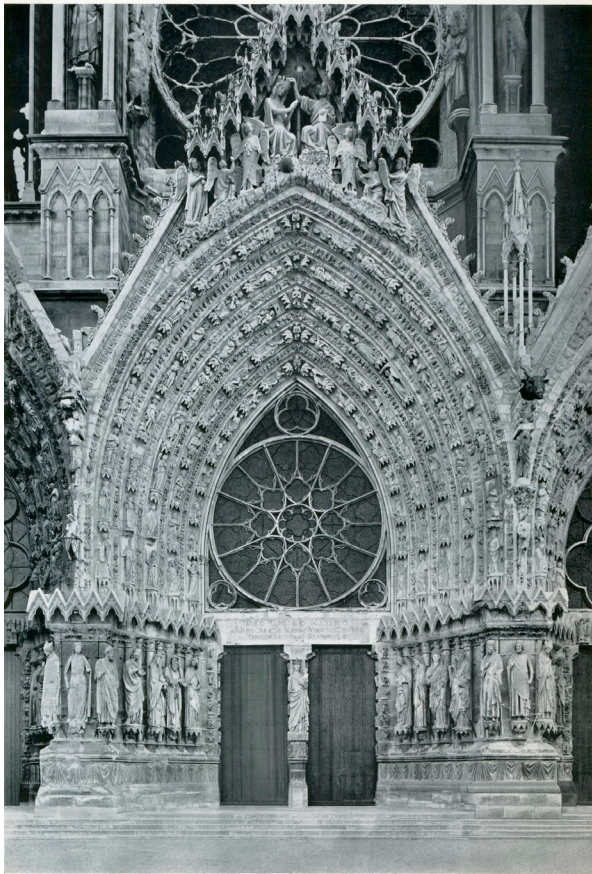
27 Arthur Gardner, *French Sculpture of the Thirteenth Century*, Londres 1915, p. 5.

28 Arthur Gardner, *Medieval Sculpture in France* (1931) ; réimpr. Cambridge 2013.

29 William H. Forsyth, « Five Crucial People in the Building of the Cloisters », dans Elizabeth Parker, *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York 1992, p. 51-62.

rassemble des photos de diverses campagnes et de diverses archives pour offrir la vue la plus complète possible de chaque élément³⁰.

Prises par des historiens d'art formalistes rigoureusement formés et déployant l'équipement et les techniques de développement les plus sophistiqués, les photos de cette campagne en France avaient pour but de documenter des édifices qui restaient menacés – que ce soit du fait de la guerre, du changement des frontières nationales ou du simple passage du temps³¹. Par leur



3a Reims, cathédrale, portail central de la façade occidentale, vue d'ensemble dans Willibald Sauerländer, photographies par Max Hirmer, *Gothic Sculpture in France, 1140-1270*, Londres 1972, pl. 191

netteté et par leur fidélité au détail, elles facilitaient l'étude comparative des formes et le décryptage des motifs iconographiques, qui demeurent les ambitions centrales de l'histoire de l'art académique dans les décennies de l'après-guerre. Elles établirent en outre une norme pour d'autres photographes tels que Max Hirmer (1893-1981), dont les images emplissent *La sculpture gothique en France* de 1970 (fig. 3a et b)³². Hirmer, qui avait étudié l'histoire de l'art et l'archéologie à Munich durant la Première Guerre mondiale, fit une carrière de professeur de paléobotanique – l'étude de la vie des plantes à travers les fossiles. Ses photos de la statuaire gothique ont quelque chose de la précision scientifique dont ses propres recherches l'avaient imprégné. Ses représentations impersonnelles des portails, passant de vues distantes à des vues rapprochées avant de scinder le programme

30 Richard Hamann-MacLean et Ilse Schüssler, *Die Kathedrale von Reims*, 8 vol., Stuttgart 1993-1996.

31 Voir Matyssek 2009 (note 4), p. 209-286.

32 Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, photos par Max Hirmer, Munich 1970 ; les versions anglaise et française (*La sculpture gothique en France*) parurent en 1972.



193 Reims cathedral, west portal, centre doorway.
Right jamb: Annunciation and Visitation. Doorpost: outer face, Calendar, inner face, praying angels.
Installed approx. 1245-55

3b Reims, cathédrale, portail central de la façade occidentale, figures de l'ébrasement droit, dans Willibald Sauerländer, photographies par Max Hirmer, *Gothic Sculpture in France, 1140-1270*, Londres 1972, pl. 193

en unités toujours plus petites, conduisent à voir les statues comme des spécimens naturels – des pierres sculptées mises en lumière comme objets d'exposition et d'analyse³³.

33 Voir Max Hirmer, *Handbuch der Paläobotanik*, 2 vol., Munich 1927. Dans l'avant-propos du vol. 1, p. IV, Hirmer décrit le programme des illustrations comme « so umfassend gewählt [...], daß ebenso wie alle botanisch wichtigen Typen, auch alle stratigraphisch belangvollen Fossilien in möglichst typischen, Spezialmonographien entnommenen Exemplaren, und soweit möglich in natürlicher oder fast natürlicher Größe zur Abbildung gelangt sind » (« choisis si généreusement [...] qu'ainsi que tous les types importants botaniquement, tous les fossiles pertinents stratigraphiquement ont été reproduits à travers les exemplaires les plus typiques possibles, tirés de monographies spécialisées, en grandeur naturelle ou presque »). Comparer avec sa description des photographies dans Sauerländer, 1972 (note 32), p. 7 : « La partie iconographique du présent ouvrage vise à donner un tableau aussi complet que possible de l'évolution de la sculpture gothique en France [...] depuis ses débuts ».

Walter Hege à Naumbourg

Cette approche contraste de manière frappante avec celle de l'autre grande figure de l'histoire de la vie photographique de la sculpture gothique. Walter Hege (1893-1955), né la même année que Hirmer, était un enfant de la ville saxonne de Naumbourg, célèbre pour sa cathédrale. Son corpus photographique contribua à en sceller la place prééminente³⁴. À la différence d'Hirmer, le scientifique, Hege avait reçu une formation de peintre et de photographe portraitiste à Dresde et à Weimar, avant de se faire un nom, à partir des années 1920, en tant que photographe d'architecture³⁵. Bien qu'il ait aussi posé son objectif loin de son pays, principalement en Grèce où il fit plusieurs campagnes – un aspect de son parcours professionnel partagé avec Hamann et Hirmer –, c'est à Naumbourg, à Bamberg et sur d'autres sites allemands qu'il travailla le plus constamment³⁶. À la différence de Hamann, Hege ne visait ni à documenter ni à enseigner. Il cherchait plutôt à exprimer sa vision personnelle des édifices et des sculptures, afin de proposer à ses compatriotes une image à la fois proche et rafraîchie de ces œuvres d'un lointain passé³⁷. Ses photos d'architecture sont plus atmosphériques qu'informatives, cherchant les forts contrastes de lumière et d'ombre et englobant aussi l'obscur et le fragmentaire. Ses photos de sculptures, en profonde résonance avec les courants philosophiques et esthétiques de l'*Einführung* (« empathie »), cherchent à exploiter une impression d'animation qui serait latente dans ces objets³⁸.

Ainsi, vu à travers l'objectif de Hege, le Cavalier de Bamberg devient-il un héros nordique intemporel, émergeant de l'ombre de la cathédrale pour s'adresser à ses troupes – il est « l'esprit incarné de la poésie allemande de l'époque des Staufén », selon la description évocatrice que Wilhelm Pinder en donna pour accompagner les photos³⁹. Dans le même

34 Pour la relation de Hege à Naumbourg, voir Wieland Führ, *Naumburg / Saale und Umgebung. Fotografien zwischen 1925 und 1975 aus dem Atelier Hege*, Naumbourg 1993.

35 Angelika Beckmann et Bodo von Dewitz, *Dom - Tempel - Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege*, Cologne 1993, p. 248-267.

36 Matthias Harder, *Walter Hege und Herbert List : Griechische Tempelarchitektur in photographischer Inszenierung*, Berlin 2013. Comparer avec Richard Hamann et Richard Hamann-MacLean, *Olympische Kunst*, Burg bei Magdeburg 1936.

37 Voir Beckmann / von Dewitz 1993 (note 35), p. 14-22. Matyssek 2009 (note 4), p. 261-267. Friedrich Kestel, « Walter Hege (1893-1955) : "Race Art Photography" and / or "Master of Photography ?" », dans Helene E. Roberts (dir.), *Art History through the Camera's Lens*, Amsterdam 1955, p. 283-313. Peter Kurmann, « Fehlinterpretation oder kühne Visionen ? Walter Hege's Domphotographien im Urteil der Kunstgeschichte », dans Beckmann / von Dewitz 1993 (note 35) p. 37-40.

38 Voir les essais d'August Schmarsow, de Robert Vischer et d'autres dans Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikonou (dir.), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Monica 1994 ; Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einführung. Contribution à la psychologie du style* [1907], trad. par Emmanuel Martineau, Paris 1993.

39 Wilhelm Pinder, photos par Walter Hege, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke* [1924], Berlin 1933, p. 50 : « Und nun der Reiter ! ... Blicke und Wendung in die Ferne, als Expansionskraft des Herrscherischen.

esprit, la vieille femme qui se tient près de Marie sur un pilier, dans la même cathédrale, apparaît non pas comme une simple adaptation de l'Élisabeth du groupe de la Visitation de Reims, mais comme une mystérieuse visionnaire fixant intensément depuis l'obscurité d'un passé reculé la « distance illimitée du futur »⁴⁰. Pour le Cavalier comme pour l'Élisabeth, l'éclairage, le cadrage et les angles inattendus concourent à prêter une intention au regard de la figure – et à donner ainsi l'impression qu'elle est habitée par une urgence, une volonté, une présence intérieure. Le but était, plus largement, de faire s'évanouir le temps qui séparait ces objets du présent, de faire de ces fossiles du passé médiéval chrétien des sujets d'identification actuels fortement chargés d'affects – un objectif en parfaite coïncidence avec les approches national-socialistes de l'histoire et avec la formation d'une identité raciale nationale⁴¹.

Nulle part le sens de l'immédiateté humaine ne se manifeste avec plus de force que dans les productions de Hege à Naumbourg. Dans les photos qu'il fit à Bamberg, Hege recourait souvent à des éclairages artificiels pour imprégner ses personnages d'une atmosphère dramatique. À Naumbourg, il exploita la lumière naturelle pour faire ressortir les dimensions affectives des figures. Il avait par exemple observé qu'une fois par an, en juin, lors de l'équinoxe d'été, la lumière diffusée par les fenêtres hautes tombait directement sur le visage du Christ en Croix du jubé du chœur occidental⁴². Il savait aussi que, à l'intérieur du chœur, quelques-unes au moins des figures de donateurs et donatrices en pied paraissaient d'un modelé plus ferme en fin d'après-midi, lorsque la lumière traversait les grandes verrières. Le but de ses photographies de Naumbourg – publiées pour la première fois dans une monographie populaire de 1924, et accompagnées d'un autre texte enflammé de Wilhelm Pinder – n'était pas de montrer l'édifice mais de l'animer, de rendre le lointain passé « allemand » à la

Er ist der dargestellte Geist der deutschen staufischen Ritterdichtung » (Et puis le *Cavalier* !... Regards et tournure vers le lointain, comme force d'expansion de ce qui est souverain. Il est l'esprit représenté de la poésie chevaleresque des Staufer ». Sur la place du *Cavalier* dans l'idéologie nationaliste, voir Berthold Hinz, « Der „Bamberger Reiter“ », dans Martin Warnke (dir.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, p. 26–47 ; Volker Gebhardt, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Cologne 2004, p. 150–153.

40 Elisabeth « ist wie aus uralten Erinnerungen, aus Zeiten des Mutterrechtes, hochgetaucht [...]. Der Blick [...] erobert grenzenlose Ferne. Ferne aber heißt hier etwas : *Zukunft* » (« est comme surgie de souvenirs les plus anciens, du temps du droit maternel. Son regard conquiert un lointain sans limite. Mais le lointain signifie ici quelque chose : l'*avenir* »). Pinder et Hege 1933 (note 39), p. 50.

41 Voir l'avant-propos à Wilhelm Pinder, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen*, 4 vol., Leipzig 1937–1957, vol. 1, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik*, p. 6 : « Gute Zukunft ist nur möglich auf Grund guter Herkunft [...]. Diesem Buch geht es um das geschichtliche Selbstbewußtsein der Deutschen, darum, daß ihre Geschichte nicht zu bereuen, sondern zu bejahen ist. Geschichte ist Geschichte eines Volkes. Damit ist sie Gegenwart » (« Le bon avenir n'est possible que sur le fondement d'une bonne origine [...]. Il en va dans ce livre de la conscience de leur valeur historique par les Allemands, de ce que leur histoire n'est pas à regretter, mais à approuver »).

42 Voir Kurmann 1993 (note 37), p. 40.

fois compréhensible et fascinant⁴³. Il appliqua son œil (et son objectif) de portraitiste aux figures des donateurs et donatrices, installant son trépied sur un échafaudage pour se rapprocher de leurs visages. Portant parfois son regard sur leurs mains, mais se concentrant souvent sur leurs seuls visages, Hege transforma ces personnages en acteurs de cinéma, dont la direction du regard ou le port de tête indiquait chez chacun un trait de caractère ou une disposition d'esprit particuliers (fig. 4a-e). Le texte de Pinder souligne l'impression de vitalité que les photographies confèrent aux figures, et les conventions académiques qu'il déploie – comme la répartition des douze personnages en types tels que « classique » et « lyrique » – incitent qui les regarde à voir ces prises de vue comme si elles manifestaient l'essence même des œuvres et non comme des créations proprement et hautement rhétoriques.

La photo célèbre d'*Ute*, en particulier, exerça sur les Allemands une fascination générale. Soustraite à son environnement architectural, et même à son époux, elle pouvait passer pour le modèle de l'éternel féminin allemand. « Uta von Naumburg in jeder Wohnküche » (« Ute de Naumbourg dans chaque cuisine ») devint un slogan de la branche commerciale de Foto Marburg dans les années 1930, lorsque celle-ci acheta une partie de la collection de Walter Hege pour la distribuer massivement ; en Allemagne nombre de gens âgés se souviennent encore avoir vu son portrait encadré dans la maison de leurs parents⁴⁴. Disséminée en reproduction dans un grand nombre de media, cette figure occupait une place importante dans l'imaginaire culturel : considérée comme une force protectrice pour les



4a Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, donatrice Ute, dans Wilhelm Pinder, photographies par Walter Hege, *Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke*, [1924], Berlin 1939

43 Wilhelm Pinder, photos par Walter Hege, *Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke*, [1924], Munich 1939 ; Angelika Beckmann, « Eine "optische Tat" : Walter Hege's Bildbände zum Naumburger Dom. Eine Veröffentlichungsgeschichte von 1923 bis 1952 », dans Beckmann et von Dewitz 1993 (note 35), p. 23-36.

44 Brigitte Walbe, « "Die Uta aus Naumburg in jeder Wohnküche" : Das Bildarchiv Foto Marburg als Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte », dans Christiane Keim, Ulla Marle et Christina Threuter (dir.), *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte. Festschrift für Ellen Spickernagel*, Herbolzheim 2001, p. 188-197.



4b-d Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, donateurs Reglindis, Hermann et Sizzo, dans Wilhelm Pinder, photographies par Walter Hege, *Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke*, [1924], Berlin 1939

soldats allemands durant la Seconde Guerre mondiale, elle fut aussi le modèle d'actrices qui incarnèrent la noble et fidèle margravine dans des drames mettant en scène les patrons historiques de Naumbourg, et celui de poètes au talent discutable qui la célébrèrent ou qui chantèrent les louanges des donatrices qualifiées de *Chorfrauen* (« femmes de chœur » ou « chanoinesses »)⁴⁵. Avec le Cavalier de Bamberg, *Ute* symbolisa la glorieuse culture allemande prétendument menacée par les Juifs, dans des films de propagande tels que *Der ewige Jude* (« Le Juif errant ») de Fritz Hippler, en 1940. Dans une veine similaire, sa photo occupa une place prééminente dans l'exposition *Entartete Kunst* (« Art dégénéré ») qui se tint à Munich en 1937 : elle était accrochée à titre de seule représentante du bon art allemand au milieu d'exemples de tableaux et de gravures représentant l'expressionnisme⁴⁶. Elle se fraya aussi un chemin américain sous les traits de la méchante reine dans la *Blanche Neige* de Walt Disney, en 1937⁴⁷.

45 Pour des exemples et une analyse approfondie, voir Jens-Fietje Dwars, « Fortgesetzte Spiegelungen. Kontinuitäten und Brüche in der Rezeptionsgeschichte des Naumburger Meisters », dans Hartmut Krohm et Holger Kunde (dir.), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, cat. exp. Naumbourg, Dom, Schlösschen et Stadtmuseum Hohe Lilie, 3 vol., Petersberg 2011-2012 (Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, 4), vol. 1, p. 43-64 ; Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg. Eine deutsche Ikone*, Berlin 1998 ; Gebhardt 2004 (note 39), p. 150-163. Pour un exemple de la poésie mièvre inspirée par les donatrices, voir Hermann Gittner, *Naumburger Chorfrauen*, Halle [1948 ?], un petit volume illustré par des photos de visages réalisées par Hege.

46 Ullrich 1998 (note 45), p. 43-48 ; Gebhardt 2004 (note 39), p. 150-153.

47 Voir Robin Allan, *Walt Disney and Europe*, London 1999, p. 54-55 ; Dwars 2011 (note 45), p. 62-63.



4e Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, donateur Wilhelm, dans Wilhelm Pinder, photographies par Walter Hege, *Der Naumburger Dom und der Meister seiner Bildwerke*, [1924], Berlin 1939

Walter Benjamin, la photographie et l'« aura » de la sculpture

Pour en revenir à « L'œuvre d'art » de Walter Benjamin, il semble pertinent de contester sa célèbre affirmation selon laquelle « à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura »⁴⁸. Les documents que

48 Benjamin 2000 (note 1), p. 276.

nous venons de considérer suggèrent exactement l'opposé. Les photographies de Richard Hamann baignaient les monuments gothiques d'une aura de clarté, de cohésion et de stabilité qu'il est difficile de percevoir sur place ; celles de Walter Hege conféraient à leurs sujets une aura faite d'enchantement et de vivacité, donnant à ceux qui les regardaient le sentiment d'habiter ces espaces et de communiquer avec les figures comme avec des êtres sensibles. Les images de l'architecture gothique française reproduites dans les manuels donnaient aux lecteurs le sentiment de maîtriser des territoires lointains ou nourrissaient leur nostalgie de trésor perdu – ainsi Strasbourg –, et celles de la sculpture allemande, disséminées via des cartes postales, des albums, des films, donnaient à des objets autrement étrangers et muets une présence familière, voire éloquente, dans les espaces intimes de la vie quotidienne. Benjamin avait tort, à coup sûr : à l'époque où il écrivait, la photographie s'employait à *créer* – avec succès – une aura autour d'objets par eux-mêmes difficiles à voir et à comprendre.

Mais lorsque Benjamin écrit sur l'« aura », il entendait moins par ce terme la simulation d'un charisme ou d'une vitalité⁴⁹ que quelque chose de matériellement palpable, que pouvaient éprouver des spectateurs réels, en chair et en os, dans une « singulière trame de temps et d'espace »⁵⁰. La distance physique était essentielle pour la notion d'aura de Benjamin (et donc pour la possibilité du désir ou de la frustration). Il en allait de même de ce qu'il appelait le « tissu de la tradition », c'est-à-dire les actes et croyances spécifiques à la situation d'une œuvre d'art, qui circulaient autour d'elle et l'emplissaient de sens⁵¹. La tradition est naturellement ce qui lie le passé au présent ; l'aura s'accumule selon Benjamin, au moins en partie, du fait du lien unique que nous éprouvons en présence d'un objet que d'autres peuples ont aussi rencontré, comme des choses-du-monde⁵². Ces rencontres ne sont pas statiques, elles impliquent un mouvement. Aucune vue unique n'est complète, elle fait partie d'un conglomérat de vues qui finissent par donner tout un ensemble d'impressions qui ne seront cependant jamais complètes ni stables mais qui changeront d'un observateur à l'autre, d'un point de vue à l'autre, d'un moment à l'autre de la journée, d'un contexte à un autre. La cohérence et la proximité facile des objets reproduits en photographie, nous rappelle Benjamin, sont toujours une fiction.

49 Cf. Horst Bredekamp, « The Simulated Benjamin : Medieval Remarks on its Actuality » [1992], traduit par I. B. Whyte, dans *Art in Translation* 1, 2009, p. 285-301, en particulier p. 294-296. Pour diverses perspectives sur l'« aura », voir Hans Ulrich Gumbrecht et Michael Marrinan (dir.), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Ages*, Stanford 2003.

50 Benjamin 1936 (note 1), p. 43

51 La version française citée (Benjamin 2000) traduit cette formule par « le poids de la tradition » (p. 277). « Tissue » est la traduction anglaise dans Walter Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflections*, éd. par Hannah Arendt, trad. par Harry Zohn, New York 1968, p. 223.

52 Pour des réflexions plus approfondies sur l'émergence d'une chose en tant qu'objet esthétique dans le processus de sa rencontre, voir Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1953.

On pense volontiers à Benjamin lorsqu'on visite la cathédrale de Naumbourg et qu'on entend les touristes soutenir qu'*Ute* se serait trouvée autrefois plus près du sol, moins en hauteur, ou qu'on les voit se figer sur place, tête levée et yeux plissés, pour scruter son visage en ignorant les onze autres sculptures pleines de vie dans le chœur⁵³. En tant qu'objets de beauté, les anciennes photos étaient bien plus satisfaisantes, semble-t-il, que la statue elle-même. Mais *Ute* n'est pas réductible à une image unique ; de même que toutes les autres figures du chœur occidental, elle a été conçue pour des spectateurs et



5a Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, 1242–1250, vue complète de l'abside avec Ute et Eckehard à droite

spectatrices diversement placés (fig. 5a-d)⁵⁴. Son visage ne se laisse pleinement voir que d'un seul point de vue, depuis les marches qui mènent à l'autel, au seuil de l'abside surélevée. Quiconque se tient dans la travée carrée du chœur a une belle vue de trois-quarts d'*Ute* et de son mari Eckehard en train de fixer intensément l'autel. Un prêtre se tenant

53 Wolfgang Ullrich note aussi la tendance des visiteurs à penser qu'*Ute* se trouvait autrefois seule, à l'extérieur de l'église ; voir son « Uta, das Ewige Deutschland », *Zeit Online*, 23 février 2011, <https://www.zeit.de/zeitlaeuft/uta> [dernier accès : 29/04/2023].

54 Les dynamiques visuelles induites par ces figures sont analysées en détail dans mon livre *Eloquent Bodies. Movement, Expression and the Human Figure in Gothic Sculpture*, New Haven 2020.



5b-d Naumbourg, cathédrale, chœur occidental, 1242-1250, *Ute* et *Ekehard* vus de derrière l'autel, des marches, de la travée carrée : les figures se déploient ainsi de la droite vers la gauche

derrière l'autel verrait le regard des deux figures dirigé vers lui, mais la partie inférieure du visage d'*Ute* est masquée, de ce point de vue, par le col relevé de son manteau. Vue comme un corps tridimensionnel dans un environnement spatial spécifique, *Ute* n'apparaît donc pas comme l'icône d'une star, mais comme une figure prise dans un flux, dont le visage se révèle brièvement puis disparaît de la vue. Elle se révèle comme un assemblage de traits – avec son attention concentrée sur l'autel, sa sophistication sereine et hautaine, sa bienséante modestie. Son attitude, il est important de le noter, n'est pas dirigée vers les fidèles ; elle semble motivée par l'autel et viser les activités qui s'y déroulent. *Ute* n'est donc pas tant un modèle pour l'assemblée qu'une *spectatrice* modèle de la messe.

La façon dont, pour un spectateur mobile, une figure déploie son sens dans l'espace et le rôle actif qu'il revient à ce dernier de jouer dans la reconstitution des différentes vues qu'il en a sont étroitement liés à un autre mode de représentation des images qui était en train d'émerger dans les années 1930. Alors que Walter Benjamin définissait le cinéma comme l'épitomé de la passivité du spectateur moderne, Sergei Eisenstein suggérait en 1938 la continuité entre la manière prémoderne de voir l'espace et les pratiques des images animées contemporaines⁵⁵. La façon dont, « dans un lointain passé, le spectateur se déplaçait

55 Sergei M. Eisenstein, « Montage and Architecture », 1938, réimprimé dans *Assemblage* 10, 1989, p. 111-131. Également analysé dans mon article « Moving Viewers, Moving Pictures : the Portal as Montage on the

entre une série de phénomènes soigneusement disposés qu'il embrassait de façon séquentielle grâce à son sens visuel » est analogue, soutient Eisenstein, à celle dont les spectateurs absorbent et traitent, au cinéma, la « multiplicité des phénomènes » qui défilent devant lui⁵⁶. Traverser l'Acropole, note-t-il, offrait le meilleur montage pré-cinématique. Devant un film ou en présence d'un édifice ou d'une sculpture, le spectateur travaille sur des fragments dont aucune unité perceptuelle ne peut se substituer à toutes les autres.

Plus je passe de temps sur les sites gothiques, plus je suis convaincue que les sculpteurs (et les concepteurs sous la conduite desquels ils ont travaillé) opéraient avec une évaluation similaire de la multidimensionnalité et de la temporalité de leur médium. Considérons les célèbres figures du piédroit du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Reims⁵⁷. Les photographies précises prises de face par Max Hirmer permettent d'établir aisément des distinctions stylistiques entre les figures de l'ébrasement droit, qui vont du sévère groupe antiquisant de la Visitation à la Vierge de l'Annonciation, d'une raideur amiénoise, jusqu'à l'ange souriant au vêtement souple, avec son contraposto exagéré et son visage expressif. Elles favorisent aussi une lecture iconographique ce groupe, où l'on reconnaît des scènes de la vie de la Vierge⁵⁸. Or, vues par un observateur en mouvement, ces figures sortent de leurs limites narratives et deviennent remarquables de par leur simple présence (fig. 6a-b). Pour quelqu'un s'approchant du portail, la Vierge classicisante et l'ange au sourire paraissent se tourner vers lui, comme s'ils faisaient partie d'une élégante rangée d'hôtes – la première solennelle, le second exubérant et joyeux, l'un et l'autre tournant les épaules et levant la main droite comme pour l'accueillir⁵⁹. Une personne quittant l'église reçoit quant à elle la calme assurance de la Vierge de l'Annonciation. Si modeste lorsqu'elle était contemplée de face, elle domine à présent le dernier regard du fidèle qui s'en retourne dans le monde. Le visage mélancolique d'Élisabeth, à la limite extérieure du portail, forme dans la mémoire un contraste avec l'attitude joyeuse de l'ange sur le seuil. Manifestant chacune une forme différente de bienveillance

Strasbourg South Transept », dans Andreas Beyer et Guillaume Cassegrain (dir.), *Mouvement / Bewegung. Über die dynamischen Potenziale der Kunst*, Berlin 2015, p. 23-44.

⁵⁶ Eisenstein 1989 (note 55), p. 111.

⁵⁷ Parmi les études classiques, Wilhelm Vöge, « Der Visitationmeister und die Reimser Plastik des 13. Jahrhunderts » (1904), réimprimé dans Vöge, 1958 (note 21), p. 60-62 ; Wolfgang Medding, « Der Josephmeister von Reims », dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 50, 1929, p. 299-318 ; Richard H. L. Hamann-MacLean, « Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 15, 1949/1950, p. 157-250 ; id., « Die Kathedrale von Reims : Bildwelt und Stilbildung », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20, 1981, p. 21-54.

⁵⁸ Sauerländer 1972 (note 32), pl. 193 et 198-199, p. 155-156 ; Fabienne Joubert, *La sculpture gothique en France, XII^e-XIII^e siècles*, Paris 2008, p. 154-155, 160-162, 186-187. Sauerländer est revenu sur la question du style dans son « *Antiqui et moderni at Reims* », dans *Gesta* 42, 2003, p. 19-38.

⁵⁹ Comme le fait observer Sauerländer 1972 (note 32), p. 156, les signes lapidaires sur le dos des statues indiquent que l'ange au sourire modern-style était prévu pour accompagner saint Nicaise au portail nord, tandis qu'un ange classicisant plus contenu, dans une pose presque identique, aurait dû figurer dans l'Annonciation. Ces figures furent échangées lors de la mise en place.



6a Reims, cathédrale, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, figures sculptées entre 1220 et 1240, installées vers 1245-1255, vue à l'approche du portail

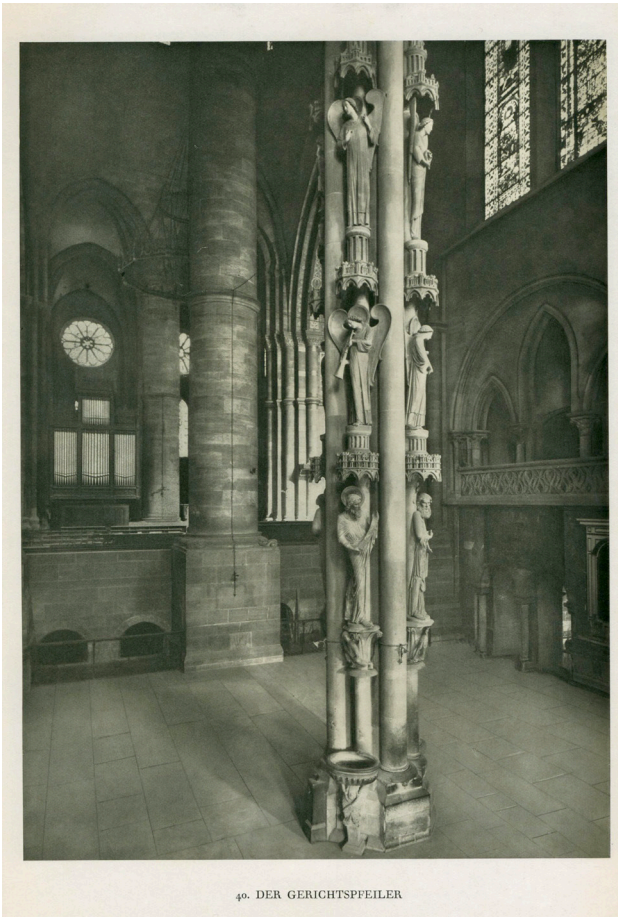
courtoise, ces quatre figures font plus qu'illustrer des scènes bibliques. Elles donnent du poids et de la hauteur à des personnages que l'on ne pouvait guère, autrement, qu'imaginer, et ponctuent le déplacement dans l'espace du portail central. L'atmosphère qu'elles créent, et dans laquelle elles invitent, est faite de raffinement et de grâce, de *gravitas* aussi bien que de *jocunditas*. Reconnaître cette forme de présence charismatique des statues n'est pas nier leur signification iconographique. Leur sens complet réside dans le va-et-vient entre représentation et interpellation, entre un récit à la troisième personne et une forme d'adresse à la seconde personne.



6b Reims, cathédrale, façade occidentale, portail central, ébrasement de droite, figures sculptées entre 1220 et 1240, installées vers 1245-1255, vue en quittant le portail

Cette même fluidité de significations s'observe dans les sculptures du début du XIII^e siècle au transept sud de la cathédrale de Strasbourg⁶⁰. Comme j'ai cherché à le montrer ailleurs, les fameuses figures féminines qui entourent les portails extérieurs révèlent progressivement leur identité à mesure qu'on en approche depuis le sud-ouest : la noble *Ecclesia* détourne sa tête en direction d'une femme à la tête baissée dont l'identité de

60 Sabine Bengel, *Das Straßburger Münster : seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt*, Petersberg 2011, et Jean-Philippe Meyer et Brigitte Kurmann-Schwarz, *La cathédrale de Strasbourg, chœur et transept : De l'art roman au gothique (vers 1180-1240)*, Strasbourg 2010.



40. DER RICHTSPFEILER

- 7 Strasbourg, cathédrale, transept sud, Pilier du Jugement, dans Hans Weigert, photographies par Richard Hamann, *Das Straßburger Münster und seine Bildwerke*, Berlin 1928, pl. 40

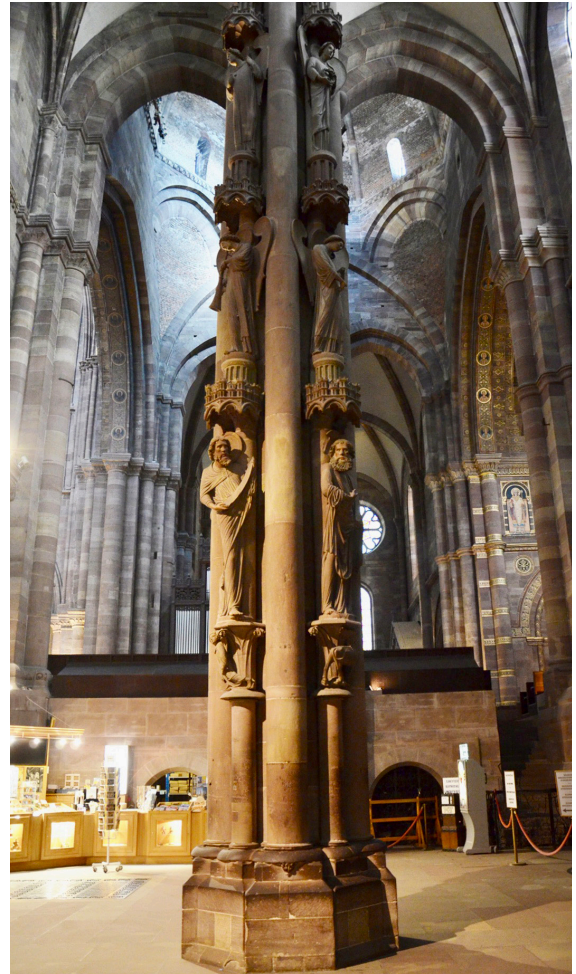
Synagogue, évidente d'après les Tables de la Loi qu'elle tient, n'apparaît pas d'emblée⁶¹. À mesure qu'ils abordent cet ensemble, les fidèles éprouvent – idéalement – un sentiment mêlé de curiosité et de compassion qui invite à un retour sur soi, avant d'atteindre le seuil et de pénétrer dans le transept proprement dit. Là, une fois leurs yeux adaptés à la pénombre, ils se trouvent confrontés à une série d'imposantes figures masculines plus grandes que nature, sur le principal pilier de cet espace, un pilier composé connu sous le nom de *Pilier du Jugement* ou *Pilier des anges* (ou *Engelspfeiler*)⁶². Ce pilier a longtemps été prisé pour son ingéniosité technique et iconographique : il met le thème du Jugement dernier au centre du lieu, déployant ses principaux acteurs – les quatre évangélistes, au-dessus d'eux les anges sonnant de la trompette qui rappellent les morts à la vie, puis ceux qui portent les instruments de la Passion – autour du pilier, au lieu de les répartir dans le plan d'un tympan⁶³. Les photographies classiques de Richard Hamann – reproduites, entre autres livres importants, dans

61 Jung 2015 (note 55), p. 34-40. Pour une étude récente d'un point de vue iconographique et socio-historique, voir Nina Rowe, *The Jew, the Cathedral, and the Medieval City: Ecclesia and Synagoga in the Thirteenth Century*, Cambridge 2011, avec une bibliographie plus développée.

62 Ce monument est étudié de manière plus approfondie dans mon article « *Gerichtspfeiler as Gedankenpfeiler: Movement, Medium, and Memory in the South Transept of Strasbourg Cathedral* », *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 14, 2020, pp. 7-41.

63 Pour des aperçus récents de ce travail et de ses interprétations, voir Valeria Schulte-Fischedick, « Der Straßburger Engelspfeiler », dans Hartmut Krohm (dir.), *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, Berlin 1996, p. 167-184 ; Sabine Bengel, « Das Südquerhaus des Straßburger Münsters », dans Krohm et Kunde 2011 (note 45), p. 382-396.

8a Strasbourg, cathédrale, transept sud,
Pilier du Jugement, vers 1215-1230, vu
de l'entrée sud



La sculpture gothique de Willibald Sauerländer, permettent de lire commodément le programme figuratif depuis une distance et une hauteur qui l'objectivent, mais qui ne correspondent absolument pas aux conditions normales de vision (fig. 7)⁶⁴. Telles qu'elles sont reproduites, elles donnent l'impression que les sculpteurs travaillaient dans un style roman tardif suranné pour façonner des corps élongés, éthérés et linéaires – sur un mode que Sauerländer qualifie de « spiritualisé »⁶⁵.

Par contraste, les vues que l'on a depuis le sol et en lumière naturelle compriment les figures des évangélistes dans des compositions au volume et au dynamisme presque baroques. Leurs gestes ouverts et leurs orientations dans diverses directions – en accord avec la composition rythmique et animée des anges du registre médian, qui paraissent presque danser – incitent à tourner autour de la structure et à pénétrer plus avant dans l'espace du transept (fig. 8a-c)⁶⁶. Les sculpteurs se souciaient manifestement beaucoup du rapport

64 Cette image fut publiée pour la première fois dans Hamann et Weigert 1928, pl. 40. Elle est reproduite dans Schulte-Fischedick 1996 (note 63), p. 168, fig. 119 ; dans Sauerländer 1970 (note 32), pl. 136 (recadrée très serré) et dans Paul Williamson, *Gothic Sculpture 1140-1300*, New Haven 1995, p. 57, fig. 85 (recadrée).

65 Willibald Sauerländer, *Von Sens bis Straßburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhausskulpturen*, Berlin 1966, p. 23-24.

66 Voir Jacqueline E. Jung, « The Kinetics of Gothic Sculpture : Movement and Apprehension in the South

des spectateurs aux figures. Les anges des niveaux supérieurs sont plus grands que les évangélistes du niveau inférieur. Vus de face, ils sont grotesquement minces du bas et massifs du haut, mais leurs proportions et leurs tailles s'équilibrent dans la vue depuis le sol, et ils apparaissent alors comme de belles créatures de composition classique⁶⁷. Selon la théologie naturelle médiévale, les anges n'avaient pas de corps : leurs manifestations étaient toujours des illusions, destinées à s'adapter aux limites de la perception humaine⁶⁸. La disjonction entre les faits physiques objectifs et l'aspect visuel des anges de Strasbourg rend ainsi palpable la distance entre l'essence des anges et la manière dont ils se manifestent à l'imaginaire chrétien.



8b Strasbourg, cathédrale, transept sud, Pilier du Jugement, vers 1215-1230, vu de plus près depuis le nord

Transept of Strasbourg Cathedral and the Chartreuse de Champmol in Dijon », dans David Granz et Stefan Neuner (dir.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in der Bildkulturen der Vormoderne*, Munich 2013, p. 133-174, ici p. 158-160; cf. aussi Franz Stoehr, « Der Engelspfeiler und sein Meister », dans *Archiv für elsässische Kirchengeschichte* 1, 1926, p. 327-393.

67 Des photos des moulages de ces sculptures réalisés au début des années 1920 ont été reproduites par Joseph Waler, « Le Pilier du Jugement, dit le Pilier des Anges », dans *Société des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 2^e série, 1, 1925, p. 8-13 et par Lucien Hell, *Der Engelspfeiler im Straßburger Münster*, Fribourg-en-Brisgau 1926. Cette manière de photographier les sculptures – à leur hauteur et en les isolant de leur contexte – fut à juste titre décriée par Stoehr 1926 (note 66), p. 379-381.

68 David Keck, *Angels and Angelology in the Middle Ages*, New York 1998, en particulier p. 31-33.

8c Strasbourg, cathédrale, transept sud, Pilier du Jugement, vers 1215-1230, détail du Christ au registre supérieur (en haut à droite sur la fig. 8b)



En même temps, quiconque désire contempler ces figures devra changer sa posture. Renversant la tête en arrière pour voir le haut du pilier, les fidèles ressembleront aux homoncules qui sortent de leurs tombes aux pieds du Christ juché au registre supérieur, la main levée pour procéder au Jugement. Éclairé de derrière par les doubles rosaces de la façade du transept sud, ce Christ est difficile à voir ; il ne se livre fugitivement au regard qu'à certains moments de la journée, lorsque sa robe dorée capte les lueurs des rayons de soleil filtrés à travers les vitraux des claires-voies. Il est là en permanence, mais plus souvent perçu de mémoire et senti par le corps que vu directement. Ainsi les limites de la perception strictement visuelle dans l'espace réel du transept sud de Strasbourg deviennent-elles décisives pour la signification iconographique. Nous voyons le Christ à cet emplacement, mais seulement « dans un miroir, d'une manière confuse » (I Corinthiens 13, 12). Si nous sommes un tant soit peu attentifs, nous nous efforçons de le voir en face. Ceci, cela va sans dire, ne saurait être appréhendé que sur place. Aucune espèce de photographie dont le but premier est d'informer ou de documenter une œuvre ne peut traduire cet aspect qui ne s'offre qu'à l'expérience. C'est là, je crois, l'aura dont Benjamin déplorait la perte.

Entre 1896 et 1915, l'historien d'art Heinrich Wölfflin (1864-1945), déjà renommé pour son attachement à une méthode comparative d'analyse formelle et pour sa préconisation d'une lecture parallèle de deux diapositives (ce qui allait de pair), publia une série d'articles intitulés « Comment photographier les sculptures » (*Wie man Skulpturen aufnehmen soll*)⁶⁹. Il y cherchait à susciter chez ses collègues praticiens le besoin de présenter leurs sujets d'un point de vue et dans un éclairage combinant au maximum information et séduction, et de distinguer la vue juste (« das richtige ») de la vue incorrecte (« dem unrichtigen ») – l'idée étant naturellement de ne publier qu'un seul de ces clichés⁷⁰. Il n'est que trop aisé de railler Wölfflin pour cette démarche polémique, qui aurait conduit à rétrécir et à aplatir la perception de la sculpture par le public. Mais Wölfflin n'était pas naïf : lui et ses collègues du tournant du siècle réfléchissaient profondément aux potentialités et aux problèmes de la photographie vis-à-vis des autres formes de reproduction (telles que les moulages de plâtre ou les dessins)⁷¹. L'acuité de son argument venait précisément de ce qu'il était vivement conscient de la présence propre de la sculpture, de ses déploiements, de sa multidimensionnalité – c'est-à-dire de son impossibilité à se laisser saisir en une image unique. Walter Hege, frustré par les limites du médium photographique, finirait d'ailleurs par réaliser des films à la cathédrale de Bamberg ; quant à Wilhelm Pinder et à son étudiant Carl Lamb, ils prônèrent éloquentement et impérieusement le film comme étant le meilleur véhicule pour rendre les effets spatiaux et lumineux de l'architecture baroque et gothique tardive⁷².

Les intuitions de cette génération en matière d'histoire de l'art et de media furent largement abandonnées à la fin de la Seconde Guerre mondiale, en même temps que leurs déplorable polémiques nationalistes ; dans la forme plus sobre d'histoire de l'art qui suivit, l'information remplaça l'expérience, le style et l'iconographie remplacèrent l'affect, et des clichés d'une précision scientifique remplacèrent le film dans l'étude des arts de grande dimension. Mais avec la révolution digitale – qui permet aujourd'hui des formes bien plus aisées de prises de vues mais aussi la vidéo, les rendus en trois dimensions, et

69 Heinrich Wölfflin, *Comment photographier les sculptures* (éd. originale all. 1896 ; 1914), éd. par Jean-Claude Chirrollet, Paris 2008, p. 237-244) ; id., « Über Abbildungen und Deutungen », dans Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, Bâle 1941, p. 66-82.

70 Voir Geraldine A. Johnson, « "(Un)richtige Aufnahme" : Renaissance Sculpture and the Visual History of Art History », dans *Art History* 36, 2013, p. 12-51.

71 Dilly 1981 (note 17) ; Freitag 1979-1980 (note 17). Pour d'autres formes de reproduction, voir Bernd Carqué, Daniela Mondini et Matthias Noell (dir.), *Visualisierung und Imagination. Mittelalterliche Relikte in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, 2 vol., Göttingen 2006.

72 Pour les films réalisés par Hege à Bamberg et ailleurs, voir Peter Lähn, « Zwischen Kunstwollen und Naturschönem : Walter Heges Kulturfilarbeit im Dritten Reich », dans Beckmann et von Dewitz 1993 (note 35), p. 53-59. Pour l'activité de Pinder et de Lamb, voir Barbara Schrödl, « Architektur, Film und die Kunstgeschichte im Nationalsozialismus », dans Doll, Fuhrmeister et Sprenger 2005 (note 4), p. 305-324. Lamb expose son approche dans « Film und Kunstgeschichte », dans *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3, 1936, p. 209-214.

même la réalité virtuelle –, nous sommes libres de recommencer à explorer plus avant des œuvres d'art éloignées dans le temps et dans l'espace, de leur poser de nouvelles questions et d'ouvrir de nouvelles réponses⁷³. Les œuvres d'art sont toujours présentes à notre époque de reproduction digitale – laquelle peut servir des fins qu'il faut souhaiter plus désintéressées et de plus grande ampleur.

73 La fécondité des nouvelles techniques de l'image digitale pour l'étude de la sculpture gothique est amplement démontrée par Dominik Jelschewski, « Skulpturenforschung 3D ! Was uns moderne Scanmethoden über die gotische Bildhauertechnik verraten. Ein Blick nach Naumburg », dans Stephan Albrecht (dir.), *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, Bamberg 2015, p. 89-107.