

Le problème de la rythmique picturale

Lorenz Dittmann

Les réflexions qui suivent ont été inspirées par le livre de Rudolf Kuhn: *Komposition und Rhythmus, Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre* (Composition et rythme. Essais sur les nouveaux fondements d'une théorie historique de la composition), Berlin, New York 1979, ouvrage qui jusqu'à ce jour, et pour autant que je sache, n'a été suivi d'aucune étude comparable¹. Rudolf Kuhn s'y concentre sur la peinture italienne des XV^e et XVI^e siècles et analyse cinq types de "grandes compositions, pour la plupart monumentales, et comportant un grand nombre de figures", et fait aussi intervenir quelques reliefs et un tableau de Rubens. Il distingue: la "composition en rangées avec figures axiales" (*La Dispute* de Raphaël, *Le Déluge* de Paolo Uccello, *La Crucifixion* de Donatello), la "composition dynamique" (*La Bataille de San Romano* de Paolo Uccello, *Héliodore chassé du Temple* de Raphaël), la "composition en complexes avec une rangée superposée" (*La Bataille de Cascina* de Michel-Ange, *L'École d'Athènes* de Raphaël), la "composition en une rangée" (*La Cène* de Leonard de Vinci, *La Cène* de Andrea del Castagno), la "composition en complexes avec une rangée interposée" (*Le Déluge* de Michel-Ange, *Le Massacre des Innocents* de Rubens).

La "composition discontinue" occupe une position centrale dans le travail de Kuhn qui y voit un trait essentiel de la "composition classique".

Le langage plastique de ses descriptions suit toujours de près les données visuelles des œuvres d'art. Les analyses de Kuhn ne deviennent limpides que si l'on se réfère constamment aux planches qui accompagnent le texte.

Notre exposé débattre des présupposés, des concepts et des implications de la méthode appliquée par Kuhn. Si cela m'a semblé nécessaire, c'est entre autres parce que le livre est une sorte de monologue qui se concentre sur les œuvres à analyser, au détriment des relations à l'histoire et à la systématique scientifiques.

1. Version remaniée d'un texte dans *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXIX/2, 1984, pp. 192 à 213.

Voir aussi nos études: "Bildrythmik und Zeitgestaltung in der Malerei" in Hannelore Paflik (éd.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim, 1987, pp. 89 à 124. "Zeitgestalt und Farbe, Plastik und Helldunkel als Dimensionen der Veranschaulichung mythischer und christlicher Themen in der Malerei", in *AHNAIKA. Festschrift für Carl Werner Müller*, Stuttgart et Leipzig, 1996, pp. 365 à 383. Postface, in Kurt Badt, "Modell und Maler" von Vermeer. *Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, réimpression Cologne, 1997, pp. 147 à 165.

I

Les concepts de rythme

Kuhn distingue le “rythme d’une figure” du “rythme général de la composition”. Par “rythme de la figure” il entend

«le tracé du mouvement et de la direction imprimé par l’artiste à une figure. Ce mouvement, cette direction peut être homogène ou composite, en évolution ou clos. Le tracé peut varier dans la direction, dans la forme : forme d’arc, de croissant; en intensité : fin, épais, étiré, fondu, ponctuel, etc., être de dynamique différente [...] Le trait dynamique de la direction, du mouvement peut se confondre avec le mouvement corporel, mais pas nécessairement [...], ainsi la dynamique propre d’un vêtement, qui peut résulter du mouvement ou de la direction des plis, peut conférer à la figure, en tout ou en partie, un mouvement et une orientation divergents de ceux du motif. [...] Le rythme imprimé à la figure par ce tracé dynamique n’est pas seulement appréhendé de manière abstraite, ce n’est pas à ce niveau qu’il existe vraiment, car même s’il arrive de décrire ou de comparer en abstrayant certains moments isolés du tableau, par exemple quand on évoque la forme du croissant ou de l’arc, etc., il se manifeste dans la vie même de la figure, [...] en tant que vie, mouvements, gestes, humeur d’une forme. Pourtant, ce rythme peut non seulement imprimer à la figure un élan, un mouvement, une direction, mais aussi, ce qui n’est pas moins important, lui imposer un arrêt, délimiter et figer le mouvement et l’orientation. Cela s’exprime souvent dans des gestes d’ébauche ou de conclusion de la figure. Le personnage entre dans une attitude, une disposition intérieure, un état, acquiert précisément une figure, visible, une présence qui s’amorce, ou qui prend fin, une consistance. Arrachée au flux général et fixée dans cette consistance, la figure, grâce au rythme, regagne flux *et* liant... » (pp. 111 sq.).

En revanche le “rythme général d’une composition” correspond à

«la cohérence qui s’articule à son tour par des enchaînements et des coupures entre les rythmes respectifs des figures, des groupes, des complexes etc., qui sont eux-mêmes déjà pris dans une dynamique d’orientation, de mouvement, ou sont arrivés à un arrêt, une limitation dans leur mouvement.» (p. 114)

En distinguant de la sorte “figure” et “composition”, Kuhn reprend manifestement la distinction établie pour la première fois par Kurt Badt (cf. Badt, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte* [Pour une épistémologie de l’histoire de l’art], Cologne, 1971, pp. 23 sq.).

Dans le passage cité – le seul où il expose son concept de rythme de manière circonstanciée – Kuhn fait ressortir les moments suivants : mouvement, direction, forme (géométrique) (“arc”, “croissant”), intensité, limitation, expressivité (“caractère vivant”, “humeur”). Mais ces définitions suffisent-elles bien? Toute forme ainsi définie, toute “relation ou coupure formelle” est-elle déjà rythmique? Tout ce que cela présuppose implicitement, c’est une définition générale du rythme.

C’est pourquoi il m’a semblé opportun de rappeler d’abord l’existence de l’ouvrage le plus important que la science de l’art ait consacré au concept de rythme : l’analyse que Erwin Panofsky nous livre dans sa fameuse critique du livre de Hans Kauffmann, *Albrecht Dürers rhythmische Kunst* [L’art rythmique chez Albrecht Dürer]². Panofsky définit le rythme comme

«une ordonnance continue d’impressions optiques et acoustiques dans le temps. Le rythme est une *ordonnance* dans la mesure où le vécu rythmique présuppose d’abord une dissemblance relative des éléments isolés (parties de l’ensemble rythmique), mais également une parenté (c’est-à-dire que les parties sont identiques ou ressemblantes). Le rythme est une ordonnance *dans le temps*, parce que le vécu rythmique présuppose que ces éléments se succèdent – soit que la succession ait objectivement lieu,

2. In *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Leipzig, 1926, pp. 136 à 192.

comme c'est toujours le cas pour les impressions acoustiques, soit qu'elle résulte des 'aperceptions successives' du sujet appréhendant – comme c'est la règle pour les impressions optiques. [...] Enfin, le rythme est une ordonnance *continue* – et cette troisième propriété est véritablement déterminante – parce que le vécu rythmique présuppose que les éléments de l'ensemble rythmé sont constamment reliés entre eux, en d'autres termes il faut qu'il suscite l'impression globale d'un mouvement ininterrompu, porté par un élan homogène, qui se renouvelle sans cesse à partir de lui-même, bref un mouvement 'vivant' : il ne peut donc se donner comme une succession de coups heurtés, mais comme une série d'impressions qui s'enchaînent de manière continue. Etant donné que d'autre part cette 'ordonnance' doit rester perceptible dans la succession d'impressions et qu'elle présuppose sinon l'identité, du moins des points de comparaison entre les éléments isolés, il ne pourra être question d'ensemble rythmique que s'il se produit une alternance régulière entre atténuation et accentuation, entre *montée* et *descente*. Car ce n'est que dans ce cas que la double condition d'ordonnance et de continuité sera remplie, et c'est alors seulement que nous aurons affaire à un mouvement qui alliera la périodicité à la continuité, et donc ne se déroulera pas dans une alternance d'existence et de non-existence des impressions, ni non plus dans une anarchie diffuse de celles-ci. La forme de l'ensemble rythmique sera alors effectivement, et aussi différenciée soit-elle, une *ondulation*»³.

Cette définition rejoint pour l'essentiel une autre définition du rythme très répandue en musicologie. Dans une introduction où il tente « d'appréhender le général qui se manifeste dans ce qui est historiquement conditionné », Wilhelm Seidel, auteur d'une étude intitulée *Rhythmus, Eine Begriffsbestimmung* [Le rythme, une définition du concept], déclare :

« On a qualifié de rythmique [...] uniquement les mouvements qui par leur montée et leur descente, leur va-et-vient, leur devenir et leur disparition impriment à l'espace temporel que l'homme saisit une forme sensée et rationnelle, et donc belle ». « Dans le domaine de l'élémentaire surtout, il est tout à fait accessoire de savoir dans quelles proportions le rythmique se présente, ce qui est essentiel c'est que l'alternance des phases de mouvement soit clairement articulée : alternance entre notes et accords accentués et non accentués, en mouvement ou au repos, ascendants ou descendants, questionnants ou répondants »⁴.

Si l'on confronte ces citations on constate d'une part que ce qui sous-tend toutes les descriptions de Kuhn est un critère général de mouvement rythmique, une alternance d'élévation et de chute, d'accentuation et de désaccentuation; son point de vue est donc radicalement différent de celui de Panofsky. Pour Panofsky la *continuité* de l'ordonnance est « la propriété véritablement déterminante » du vécu rythmique. A l'inverse Kuhn met tout l'accent sur la *discontinuité* du mouvement rythmique :

« Le discontinu brise tout ensemble auquel contribuent par ailleurs les figures ou les groupes disparates animés de leur rythme et de leur dynamique propres; au flux il oppose l'arrêt; rétablit à nouveau le flux; contribue à l'unité de l'enchaînement et du flux; il est dès lors éminemment rythmique » (p. 114, dans le chapitre *Kontinuum und Diskontinuum et passim*).

Kuhn donne la priorité au discontinu :

« C'est grâce aux liaisons discontinues que chaque chose représentée apparaît dans son isolement et qu'en même temps se crée un rapport d'ensemble. Cela intensifie, accroît le phénomène de composition [...]. La composition ainsi intensifiée sera à son summum lorsque la cohésion, enfin et malgré tout atteinte, donnera l'impression d'avoir été créée non pas automatiquement (surtout pas!), ni comme un flux naturel, mais apparaîtra comme parfaitement spontanée, et dans le cas où elle obéit à un continuum formellement établi, ne se pliant pas à une loi imposée de la sorte, mais hors-la-loi, au-dessus de la loi [...]. Ce summum c'est la vie

3. *Op. cit.* (note 2), pp. 136, 137.

4. *Erträge der Forschung*, tome 46, Darmstadt, 1976, pp. 10, 11, 13.

insufflée par l'esprit dans l'art» (p. 115). «Quant à lui, le spectateur ne pourra appréhender ce caractère intensément vivant de la composition rythmiquement discontinue dans le contexte spatial qu'avec une application poussée à l'extrême et avec toute la vivacité de sa faculté d'appréhension spatiale. Elle éveille son [...] œil et ses [...] sens, à une vivacité accrue, à la vie suprême, et elle le comble» (p. 116).

Le discontinu est la propriété essentielle de la "composition classique":

«Composer de manière discontinue, en changeant spontanément comme à partir du néant; renoncer à un continuum initialement établi, et le faire de manière fondamentalement abrupte, le briser comme par une série d'événements aléatoires, faire ressortir la thématique dans ce qu'elle peut avoir de radicalement versatile: c'est ce principe qui est à la base des compositions de Raphaël, de *La Dispute*, de *l'École d'Athènes*, d'*Héliodore chassé du Temple*, lui encore qui sous-tend la composition chez Michel-Ange, dans *La Bataille de Cascina*, et la composition chez Leonard de Vinci, dans *La dernière Cène* [...]» (p. 129).

C'est cette interprétation de la "composition classique" que Kuhn oppose au concept "d'art classique" de Wölfflin, qui rejoint le style de la Haute Renaissance; Kuhn fait remarquer une "différence de niveau":

«C'est grâce à la composition discontinue [...] que Vinci, Michel-Ange, Raphaël se distinguent des Florentins, des Ombriens de la première et de la Haute Renaissance, que Le Titien aussi se distingue de Giorgione tout comme de Véronèse» (p. 138).

Ainsi met-il au jour un "classicisme en pleine Haute Renaissance" (p. 133-138).

Kuhn doit sa découverte de la "composition discontinue" aux conférences et aux écrits du musicologue munichois Thrasybulos Georgiades (références aux pages X, 112, 138). Il faut voir dans la transposition réussie et fertile de ce concept de Georgiades au domaine des arts plastiques, un des mérites les plus marquants du travail de Rudolf Kuhn.

Dans sa définition du concept de "rythme" Georgiades renvoyait à la signification du mot en grec ancien:

«Le mot rythme signifie quelque chose comme 'attitude (humaine)', 'constitution'; au niveau de l'espace, quelque chose comme 'forme', 'ordre'. Chez Leucippe et chez Démocrite, philosophes de la théorie atomiste, rythme signifie à peu près σχήμα, schéma, 'forme', 'structure'. Chez Pindare je suis tombé sur un passage où il est utilisé dans un contexte architectural: "Et ce temple (un temple de Delphes) qui fut construit par les mains habiles d'Héphaïstos et d'Athéna, quel rythme affichait-il?" [...] Ici le mot rythme signifie sans doute 'physionomie', 'ordonnance', 'disposition' d'une architecture»⁵.

A propos de l'origine du mot, il remarque: «Il faut renoncer à dériver le mot de *rheô*, 'couler'...»⁶. C'est ce sens "originel" qui sous-tend chez Georgiades la description du "classique" dans le classicisme musical viennois:

«Oui, les figures solides et volontaires, dépourvues de causalité et de finalité, totalement libres de leurs agissements, donnent l'impression de symboliser la volonté humaine, la volonté libre. Saisir l'homme dans sa particularité, sa spécificité humaine, sa libre volonté, ses actes humains, avec des moyens musicaux, le réaliser comme musique: voilà ce qui devait échoir à la musique classique viennoise...»⁷.

5. Thrasybulos G. Georgiades, "Musik und Nomos" (1969), in *Georgiades: Kleine Schriften*, Tutzing, 1977, pp. 167 à 176. Citation à la page 172.

N.d.l.r. Un texte de Georgiades "Musique et rythme chez les Grecs" a été traduit en français par Dominique Saadjan dans *Poésie* n° 20, 1982, éd. Belin, pp. 71 à 99. Voir également Emile Benveniste, "La notion de 'rythme' dans son expression linguistique" in *Problèmes de linguistique générale* I, éd. Gallimard, 1966, pp. 327-335.

6. *Op. cit.* (note 5), p. 172, note 8.

7. Georgiades, "Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters" (1950), in *Georgiades: Kleine Schriften*, pp. 9 à 32. Citation à la page 17.

C'est cette signification "originelle" du concept de "rythme" et la définition sous-jacente d'"art classique" que Kuhn reprend à son compte.

Pourtant en 1917 déjà, Eugen Petersen avait redécouvert la signification du mot "rythme" dans l'ancien grec et l'avait commentée dans un long traité⁸. A "l'usage moderne" du terme qui privilégie le sens de "couler", "coulant", Petersen opposait la définition grecque, où le mot rythme prend le sens de "*forme immobile née du mouvement*"⁹. D'après les théories concordantes de Platon, d'Aristote et du disciple de celui-ci Aristoxène de Tarente,

«le rythme était le mouvement réglé et subdivisé selon une mesure fixe. Le corps vivant est capable d'un tel mouvement, ainsi que sa voix qui *chante* avec des notes, qui *parle* avec des mots. Viennent ensuite tous les mouvements capables de rythme dans le corps *tout entier* avec la danse – y compris la mimique et la gestique – ainsi que dans *ses parties*, les instruments vocaux et langagiers, avec le chant et la diction poétique. Il est aussi fait clairement mention d'un certain rythme $\rho\acute{\upsilon}\theta\mu\acute{o}\varsigma$ $\tau\iota\varsigma$ en dehors de l'homme, dans les mouvements de la nature elle-même, sans pour autant que l'on renonce à le qualifier de rythme *spécifique de l'homme*. Le mot peut donc avoir un sens étroit et un sens large. Adoptant le sens de l'ancienne théorie, tout en employant d'autres termes, nous pouvons dire qu'il existe un rythme au sens propre et au sens impropre, et pouvons qualifier ce dernier de *naturel*, et le premier d'*artificiel* ou propre à l'art. Comme les anciens, nous pouvons percevoir des rythmes naturels dans la chute de la goutte d'eau qui, comme on peut déjà le lire chez Cicéron, *se distingue de l'écoulement* par sa division basée sur un certain tempo. Le bruit de la vague frappe l'oreille plus fort que la chute de la goutte, et nous pourrions citer d'autres exemples tirés d'une nature mue rythmiquement bien que morte. Qui n'a jamais vu les feuilles de certains arbres agitées par une brise légère mais trop faible pour ébranler l'arbre, se balancer en petits mouvements réguliers? Ou des cimes élancées ployer sous le vent et remonter, poussées par leur propre résistance? Chez l'homme aussi, les anciens ont reconnu un rythme qui échappait à sa volonté, celui du pouls, du cœur, de la respiration [...]».¹⁰

Ce disant Petersen se ralliait aussi à une certaine définition du mot rythme compris non comme un "flux" mais comme une "ondulation", qui est un mouvement "originel". Toutefois la raison pour laquelle Petersen disait du "rythme naturel" qu'il n'était "pas un rythme à proprement parler", et du rythme "artificiel" qu'il était "véritable", n'est pas évidente. Sans doute cette optique est-elle à rattacher au fait que dans les arts plastiques, il n'admettait l'existence d'un rythme que dans le mouvement de chacun des corps représentés :

«Tout ce qu'on a dit du flux et du rythme dans les lignes était une aberration, née d'une origine et d'une explication erronées du mot grec. Ce n'est pas dans les contours des figures, ni dans le mouvement de masses ou de groupes entiers, qui n'est pas un mouvement au sens propre, mais dans celui du corps isolé, dans le schéma de son mouvement propre qu'il faut rechercher le rythme véritable et originel : le schéma est le caractère du mouvement et la mesure de sa grandeur»¹¹.

Petersen a résolument insisté sur cette opposition entre dimension rythmique "propre" et "impropre". Les mots circonscrivant le sens propre

«désignent tous non pas un déroulement passif tel que le serait "l'écoulement" ou même la chute de la goutte, mais un processus actif, une activité résultant en un certain effet perceptible pour l'œil ou l'oreille. La plupart du temps cet effet se donne comme une conclusion provisoire après laquelle une quelconque répétition semble possible ou naturelle»¹².

8. Eugen Petersen, "Rhythmus", in *Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse*, nouvelle version, tome XVI, n° 5, Berlin, 1917.

9. *Op. cit.* (note 8), p. 11.

10. *Op. cit.* (note 8), p. 13.

11. *Op. cit.* (note 8), p. 27.

12. *Op. cit.* (note 8), p. 10.

Les forces vivantes luttent entre elles en rythme : « les forces inférieures des pulsions naturelles et les forces supérieures de la volonté régulatrice qui les plie à la mesure »¹³. Il est à remarquer qu'à partir de ces prémisses Petersen est arrivé à des conclusions fort proches de celles de Kuhn sur les figures de Raphaël et de Michel-Ange. Sur les "Ignudi" du plafond de la Chapelle Sixtine il dira :

« Ils sont tous au plein sens du terme sculpturalement rythmés et chez certains le mouvement contradictoire dans la réunion en couple s'intensifie, en dépit de la position assise, pour se rapprocher de la danse, à laquelle participent tous les membres, bras, jambes et tête... ».

Et il conclut son traité en constatant :

« ... car partant de l'usage et de la signification antique du mot, nous avons conclu que ce que l'antiquité *classique* entendait par rythme ne se trouve pas seulement dans l'art ancien, mais la même phase de développement est repérable à l'époque moderne »¹⁴.

Toutefois Kuhn ne se contente pas d'analyser la forme rythmique des figures isolées; comme nous l'avons dit, il prend aussi en compte le "rythme général de la composition". Quant à la position de Petersen qui se limite à la rythmique des figures isolées, elle est effectivement arbitraire. Panofsky qui de son côté décrit le rythme « dans son usage le plus ancien » (chez Archiloque) comme « un mouvement régulier de vague qui monte et qui descend »¹⁵, reconnaît une "nature double" au rythme dans les arts plastiques figuratifs :

« D'un côté l'artiste plasticien participe à la création de *systèmes de formes et de couleurs* quasi ornementaux et c'est au spectateur d'en ressentir la dimension rythmique, de l'autre l'artiste a la possibilité de faire voir un *monde de choses* à l'intérieur duquel les vécus de rythme s'accomplissent *de manière fictive*, mais *s'accomplissent* tout de même : le vécu d'un rythme *moteur* dans les figures représentées, par exemple dans la représentation de la danse rythmée d'une ménade ou dans le pas rythmé d'une procession de prêtres, le vécu d'un rythme *optique* dû à la représentation de l'artiste, par exemple dans un espace architectonique présenté avec toutes ses déclinaisons métriques et dynamiques à travers lesquelles la structure objectivement rythmique se distingue de l'image perceptive subjectivement rythmée. Au *rythme de l'architecture* d'ordre pour ainsi dire uniquement *structurel* et qui ne s'accomplira que dans le chef du *spectateur*, et au rythme résultant de *l'unité de la structure et de la fonction* dans les *arts mimiques*, s'ajoute donc le *rythme des arts plastiques* qui est en quelque sorte de nature double : si ce qu'ils produisent est considéré comme 'forme' (lignes et surfaces pures), le rythme a lieu *en réalité*, mais n'est donné que dans *la structure* – si ce qu'ils produisent est regardé comme un 'objet' (présentation et représentation d'un monde empirique) le rythme se manifeste comme unité de structure et de fonction, mais dans une *sphère illusionniste*... »¹⁶.

Aussi peu défendable que soit la dichotomie établie par Panofsky entre un rythme "structurel" et un rythme "illusionniste" – en effet, la forme rythmique des figures représentées n'est-elle pas bien plus que le simple rendu des formes rythmiques observées dans la réalité empirique? – Panofsky a, face à Petersen, mille fois raison de mettre l'accent sur un rythme qui dépasse les figures ou qui est indépendant des figures dans les œuvres d'art plastique. C'est en ce sens seulement que l'on peut parler d'une rythmique architectonique, comme cela était courant au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle¹⁷.

13. *Op. cit.* (note 8), p. 22.

14. *Op. cit.* (note 8), p. 92.

15. *Op. cit.* (note 2), p. 136, note 4.

16. *Op. cit.* (note 2), p. 140.

17. Cf. Hans Herrmann Russack, *Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des XIX. Jahrhunderts*, thèse de doctorat, Leipzig. Weida, 1910 – Willy Drost, *Die Lehre vom Rhythmus in der heutigen Ästhetik der bildenden Künste*. Thèse de doctorat, Leipzig. Leipzig-Gautsch, 1919.

D'un autre côté, la distinction établie par Petersen entre deux dimensions rythmiques est d'une grande importance, même si la différence qu'il fait entre un rythme "au sens propre" et un rythme "au sens impropre", c'est-à-dire entre une rythmique "naturelle" et une rythmique déterminée par la volonté, et au bout du compte, par la liberté humaine, est inacceptable. La quintessence de la rythmique naturelle est le mouvement de la vague, répétition multiple dans le temps de processus se déroulant de manière identique ou semblable¹⁸, comme une "continuité polarisée"¹⁹. Au contraire, pour Georgiades la composition discontinue était le "symbole de la liberté spirituelle", le "symbole de la liberté de la volonté"²⁰ et Kuhn lui emboîte le pas.

De la même manière que la liberté humaine est inconcevable en dehors de tout lien avec la nature mais, bien plutôt, le présuppose, la composition "classique" discontinue suppose à son tour l'existence d'un continuum rythmique²¹. C'est seulement par rapport à ce continuum que les événements à "caractère fondamentalement abrupt" (Kuhn, *passim*) sont possibles. Ce qui signifie aussi que *les deux* définitions du rythme sont nécessaires, aussi bien le rythme conçu comme « mouvement de la vague qui monte et descend régulièrement » que le rythme conçu comme "attitude", "physionomie", "consistance", c'est-à-dire dans le sens de « ce qui impose la "limite", la "stabilité" au mouvement, au flux »²². Il serait oiseux de privilégier l'un des deux sens en le considérant comme "propre" et "plus originel" que l'autre. En revanche la tension entre les deux définitions et leur synthèse possible révèlent les positions fondamentales de la rythmique dans l'art plastique.

II

Simultanéité et successivité

Mètre et rythme

Il va de soi que dans l'Antiquité ces deux concepts de rythme étaient appliqués à des phénomènes de perception aussi bien optique qu'acoustique. Quelques-unes des définitions avancées par Georgiades et Petersen se référaient clairement à des œuvres d'art plastique²³. Pourtant le rythme compris comme « mouvement de la vague qui monte et qui descend » est indissociable de la *succession dans le temps*. D'autre part, dans la signification mise en évidence par Petersen, le rythme conçu comme « mouvement des corps isolés » est à son tour étroitement lié à la *direction* du mouvement de ces corps. Mais si l'on reconnaît l'existence d'un ensemble, d'une composition de corps rythmiquement mus dans les œuvres d'arts plastiques (et peut-être en premier lieu dans la définition sous-jacente de Panofsky qui parle de "présentation et représentation visuelle d'un monde"), on arrive aussi à une *succession directionnelle* dans les œuvres d'art plastique.

18. Cf. à ce propos les essais parus dans le *Studium Generale*, 1949, de Albrecht Bethe : "Rhythmus und Periodik in der belebten Natur" (pp. 67 à 73); Erwin Brüning : "Jahres- und tagesperiodische Vorgänge in der Pflanze" (pp. 73 à 78); H. Caspers : "Periodizitätsercheinungen bei Tieren und ihre kausale Deutung" (pp. 78 à 81); A. Jores : "Periodizität bei Menschen" (pp. 82 à 85).

19. Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, Kampen auf Sylt, 1934, p. 44.

20. *Op. cit.* (note 7), pp. 17, 19.

21. Cf. à propos de Georgiades : *Charakteristik der Wiener Klassik*, Seidel, *op. cit.* (note 4), p. 114.

22. Werner Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Berlin, 1954, p. 175.

23. Dans son ouvrage *De la musique*, le musicologue Aristide Quintilien situe même le sens "spatial" du rythme *avant* son sens "temporel" (cf. Riemann, *Musiklexikon*, travail poursuivi par Willibald Gurlitt et édité par H.H. Eggebrecht, (tome 3), Mainz, 1967, p. 803).

Mais comment la successivité impliquée dans les deux concepts du rythme est-elle conciliable avec la simultanéité qui selon une conception courante serait “naturellement”²⁴, “une catégorie”²⁵ propre au tableau?

Tout d’abord on relativisera cette “simultanéité du tableau” par une analyse des conditions dans lesquelles nous le percevons comme œuvre d’art, comme tout artistique. Ces conditions sont d’ailleurs les mêmes que celles qui président à toute perception de forme en général. Dans son traité intitulé *Vom Problem des Rhythmus*, Richard Höningwald les a décrites de la manière suivante :

«Le vécu de la figure comme vécu d’une totalité, inclut celui de la valeur temporelle particulière qui [...] a été qualifiée de “vision d’ensemble” de la figure. Les “moments” de la figure, c’est-à-dire ce qui doit être distingué *en elle* pour qu’elle soit possible comme figure, sont simultanés dans cette vision d’ensemble, et en elle seulement; autrement dit, ils ne le sont pas au sens d’une valeur basée sur la mesure physique du temps, si tant est que l’on puisse encore parler de cela après la critique par la théorie de la relativité du concept de simultanéité. Ils sont simultanés en ce sens que l’enchaînement de différentes valeurs temporelles du vécu se laisse percevoir en une seule. Ici la simultanéité ne renvoie donc pas à une valeur ponctuelle, mais à une valeur extensive. Loin d’exclure le vécu de la progression d’un moment à un autre, et donc le vécu du déroulement, elle l’implique, car elle suppose le vécu d’une valeur temporelle dirigée sur le vécu d’un être-différent dans le temps, la conscience d’une règle d’enchaînement du singulier, règle posée par cette valeur temporelle. De la sorte, la progression d’un moment à un autre s’accomplit du point de vue du tout, dans la visée de ce tout, plus précisément : en direction du vécu de ce tout [...] Or ce temps vécu, en tant que vécu du temporel, cette unité entre le mouvement et la persistance dans le vécu du temps, qui est par ailleurs la condition de tout vécu possible, s’appelle : *présence*»²⁶.

Cette présence qui implique l’existence d’une certaine “valeur temporelle vécue” peut toutefois se déployer dans des extensions diverses. Et ici l’on ne peut s’empêcher de rappeler la distinction entre “rythme” et “mètre”. Le rythme et le mètre ne sont pas seulement des moments déterminants de l’œuvre d’art musicale et langagière, mais ils s’appliquent de manière analogue aux dimensions de la création formelle dans les arts plastiques.

En musicologie, dans la musique basée sur le principe de la cadence, on entend par “mètre”, «une manière d’ordonner ou une unité de mesure reposant sur une échelle qualitative de segments temporels d’égale grandeur, et opérant un effet musical». «Le prototype d’une telle structure métrique est la “mesure”»²⁷. Et le rapport entre mesure et rythme peut être décrit de la manière suivante :

«La mesure est la structure du système de référence, de la charpente temporelle; à l’inverse le phénomène du rythme est la structure de la teneur concrète qui vient s’ajouter sur cette charpente, et le fait dans un rapport qu’elle établit avec la structure de cette charpente»²⁸.

24. Cf. Hans Sedlmayr, “Interpretationen” in *Cahiers du séminaire d’histoire de l’art de l’Université de Munich* 7 et 8, Munich, 1962, p. 40.

25. Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ironik*, Munich, 1980, p. 7.

26. Richard Höningwald, *Vom Problem des Rhythmus. Eine analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie*, Leipzig et Berlin, 1926, p. 38.

Cf. aussi Werner Hager : une œuvre d’architecture ou des arts plastiques «bien que située dans l’espace est de telle nature qu’elle se déploie dans le déroulement temporel du vécu que l’on en a. Mais ce vécu est plus qu’une simple perception, c’est une imitation active, un “faire avec”». “Über den Rhythmus in der Kunst”, in *Studium Generale*, 1949, p. 153. A partir de l’approche psychologique de la perception, Ernst Gombrich dira très clairement : «The reading of a picture again happens in time, in fact it needs a very long time». “Moment and Movement in Art”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, Londres, 1964, pp. 293 à 306. Citation à la page 301.

27. *Musiklexikon* de Riemann, op. cit. (note 23), p. 568.

28. *Musiklexikon* de Riemann, op. cit. (note 23), p. 803.

Ou bien : le rythme est “mouvement dans le champ de forces de la mesure”²⁹.

Les rapports ainsi définis entre mètre et rythme se laissent aisément transposer, comme on a entrepris de le faire, dans le domaine des arts plastiques. Voici ce qu'en dit en gros Kurt Badt :

« Par rythme nous entendons une accentuation qui se répète à intervalles réguliers. Pour exister elle présuppose un mètre, une unité mesurable de ces intervalles, qui permet la régularité du flux (rythme) des accents [...]. On retrouve ce même mètre en peinture; il est la symétrie au sens originel du mot, le respect d'une mesure de base. En architecture cette mesure est mesurable, mais pas en peinture, en raison de l'influence réciproque et changeante des formes, des lignes, du clair-obscur et des couleurs. Cependant elle peut être appréhendée intuitivement à partir de l'ensemble qui résulte de la réunion de tous ces facteurs de la représentation ... »³⁰.

Heinrich Wölfflin avait déjà ancré ses réflexions sur l'architecture dans cette distinction entre le “métrique” et le “rythmique”. Ainsi dans son ouvrage *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* [*Renaissance et Baroque. Essai sur l'essence et la naissance du style baroque en Italie*] (paru pour la première fois en 1888), il écrit :

« La composition horizontale suit un développement semblable. S'opposant très nettement à la façon de penser des classiques florentins, qui tiraient gloire de la régularité harmonieuse, et avaient même renoncé dans leur palais à toute la pompe des portails et des fenêtres principales, le baroque cherche à introduire un mouvement dans la composition, en concentrant tous les effets sur le milieu.

Sous sa forme la plus simple ce principe apparaît comme une succession *rythmique*, opposée à une succession d'une simple régularité métrique. La disposition des colonnes que Raphaël projetait pour la façade de Saint-Pierre est animée, mais elle n'est pas encore rythmique. Dans les épreuves de Peruzzi on peut déjà observer des ébauches de composition rythmique. La transformation décisive au cours de laquelle le principe métrique passe au principe rythmique, se situe entre le projet de Antonio da Sangallo et la façade de Michel-Ange.

Telle est l'ordonnance des fenêtres du Palais Chigi (Giacomo della Porta). A mesure qu'elles se rapprochent du milieu les fenêtres se succèdent à un tempo toujours plus rapide, sans que la modification (de l'intervalle) soit de quelque manière motivée tectoniquement.

Les façades d'églises montrent comment on peut pousser ce principe encore plus loin. Avec Giacomo della Porta elles deviennent un système de parties poussées les unes devant les autres. *L'expression plastique s'accroissant* sans cesse, à mesure qu'on se rapproche du milieu. La progression qui va du pilastre à la demi-colonne et la colonne entière, l'effort, la concentration progressive des forces sont ainsi mis en évidence, en particulier là où, en plus, une accumulation de colonnes intervient au milieu. Aux extrémités, la façade n'est presque pas accentuée. Le corps n'est pas uniformément animé. Le projet de l'église du Gesù, de Vignole, marque le début de ce mouvement vers le milieu qui s'exprimera de manière toujours plus affirmée vers la fin du siècle (S. Susanna)... »³¹.

D'autres points de vue importants dans ce contexte ont été exprimés par Dagobert Frey. Il associait symétrie et simultanéité, rythme et successivité : les principes d'ordonnance de l'art plastique se laissent subdiviser d'après

« leur rapport spatio-temporel en dispositions d'ordre purement spatial ou spatio-temporel, d'ordre statique ou génético-dynamique. Pour cerner ces concepts de plus près encore, nous pourrions classer les premiers sous la rubrique symétrie, les seconds sous celle de rythme. Au

29. Victor Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik*, Zurich, 1963, p. 165.

30. *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Cologne, 1969, p. 235.

31. Cité d'après la quatrième édition, Munich 1926, p. 63 et 64. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Gérard Monfort, Paris, 1988, traduction Guy Ballangé, p. 79 (traduction modifiée).

sens large, la symétrie se définira dès lors comme un système d'ordonnance statico-spatial, qui est pris comme base de la mise en forme artistique, et d'après lequel celle-ci est lue et interprétée. Le choix de l'ordonnance symétrique comme base ne signifie pas que la mise en forme artistique elle-même doit être construite symétriquement au sens de ce système, mais qu'elle sera mesurée en fonction de ce système qui est latent dans l'œuvre d'art et lui est essentiel, et que l'asymétrie sera comprise comme une dérogation à la symétrie. Déterminant pour la symétrie est la situation spatiale, la juxtaposition perçue comme une simultanéité. Par contre toutes les formes rythmiques se fondent sur la série, la succession, la suite, le retour par lesquels les rapports spatiaux sont vécus dans le déroulement, dans la lecture, sont vécus dans le temps. Tout ce qui est rythmique a une direction dans laquelle nous progressons»³².

Ajoutons que la condition énoncée par Hönigswald : celle de "présence" en tant que condition de tout vécu, vaut aussi pour le système d'ordonnance métrique (symétrique), dans la mesure où c'est un système artistique, c'est-à-dire axé sur la totalité et la forme. Ainsi faut-il également faire valoir le concept de "simultanéité" pour ce système d'ordonnance-ci, auquel il faut reconnaître aussi une dimension spatio-temporelle, et pas seulement spatiale. Cela dit, les différences soulignées par Frey ne doivent pourtant pas être gommées : il suffit de ne pas les prendre comme une simple alternative entre la simultanéité et la successivité.

Rappelons enfin une dernière définition du rapport entre mètre et rythme, celle que nous livre l'archéologue Petersen. Dans son traité du rythme, évoqué plus haut, il écrit :

«Le mètre, présenté sous forme de signes, ou de notes, ou de lettres de l'alphabet dans un texte qu'il s'agit de rythmer, est [...] un schéma abstrait, il relève de l'espace plus que du temps, il est sans mouvement car il ne contient celui-ci que de manière latente; à l'inverse le rythme est lui devenu mouvement vivant, loi qui, en plus de la vie, implique la force qui la maîtrise. Nous pouvons donc qualifier le mètre de loi abstraite, et le rythme de loi concrète, ou encore dire du premier qu'il est mesure pure, du second mesure appliquée [...]»³³.

Ici aussi le mètre est considéré comme étant d'ordre "spatial plus que temporel", à ceci près qu'il renferme toutefois du mouvement de manière latente.

Une telle détermination relationnelle nous autorise à évoquer brièvement les analyses importantes réalisées par Max Imdahl dans sa recherche des fondements d'une "iconique", à propos de l'ordonnance picturale planimétrique des fresques de Giotto, à la Chapelle d'Arena. Imdahl, qui rencontre les mêmes difficultés éprouvées par Badt dans sa tentative de mesurer l'ordre métrique d'une œuvre de peinture, prolonge les réflexions de Hetzer et de Frey en mettant tout l'accent sur les normes picturales planimétriques qu'il qualifie de "systèmes de champ linéaire". Les forces d'un système de champ linéaire

«sont disposées dans l'objectivité du tableau, en partie comme contours réels et en partie comme lignes idéales suggérant des directions. Les mettre en évidence revient à proposer des lignes directrices pour la vision : le système de champ linéaire fait ressortir les forces responsables des relations, forces qui agencent l'ordre des éléments picturaux objectifs entre eux [...]»³⁴.

Les concepts de "forces", "directions", "lignes directrices" qui apparaissent dans cette brève citation – ainsi que les schémas de composition qu'y ajoute l'auteur – suffisent déjà à montrer que ces systèmes de champ linéaire renferment le mouvement

32. "Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst", première parution dans le *Studium Generale*, 1949, pp. 268 à 273. Réimpression dans Dagobert Frey, *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, édité par Gerhard Frey, Darmstadt, 1976, pp. 236 à 259. Citation aux pages 239-240.

33. E. Petersen, *op. cit.* (note 8), p. 21.

34. M. Imdahl, *op. cit.* (note 25), p. 48.

de manière latente. Ici aussi le concept de “simultanéité”, souvent utilisé, doit dès lors être compris seulement dans le sens revu et corrigé par Hönigswald. Imdahl donne une description convaincante des normes d’ordonnance picturale planimétrique. Mais lorsque ces normes sont caractérisées de la manière suivante: «La composition planimétrique qui est une structure non contingente, d’une absolue nécessité [...] est une expression de la providence»³⁵, il convient de rappeler que le terme de “nécessité” ne doit pas être compris uniquement comme antithèse de “contingence”, à l’instar de Imdahl, mais aussi de “liberté”, de “caractère vivant”. Cette dernière dimension se dérobe dès lors que l’on ne soumet pas la rythmique picturale à une analyse tout aussi scrupuleuse que celle de l’ordre pictural planimétrique. Hans Jantzen avait déjà décrit avec grande pertinence ce nouveau caractère pictural des fresques de Giotto :

«Le tableau est constitué comme une structure organique à l’intérieur des limites du cadre, il possède un début et une fin, un ordre rythmique et une unité fermée, et ce faisant il permet une nouvelle perception de la “totalité” de l’effet pictural, dans laquelle chaque élément singulier entre dans une relation claire avec le tout»³⁶.

Non seulement la connaissance de l’art de Giotto, mais toute “iconique” en général, toute appréhension méthodique du tableau comme œuvre d’art, sera forcément incomplète si l’on en exclut la dimension rythmique.

D’un autre côté, la “théorie historique de la composition”, au sens où l’entend Kuhn, sera elle aussi incomplète tant qu’elle ne prendra pas en compte l’ordre planimétrique du tableau. Kuhn ne fait qu’effleurer cette question problématique, ainsi lorsqu’il écrit à propos de *L’Ecole d’Athènes* de Raphaël (p. 93, rem. 21) :

«Je renonce à entrer dans le détail des nombreux moyens, tels que les lignes directrices du regard qui simplifient la composition, qui guident le spectateur superficiel tout droit vers le centre et font que ce centre demeure conscient à l’esprit du spectateur attentif; il s’agit ici d’observer la composition de la succession des figures».

La tâche d’une future méthode d’interprétation picturale sera donc d’analyser l’ordre métrique et rythmique du tableau dans leur rapport mutuel et avec la même rigueur d’un côté comme de l’autre.

Evoquons enfin un dernier point de vue sur le rapport entre mètre et rythme, qui cette fois prend en compte des différences d’époques. Comme nous l’avons dit, Kuhn se réclame de la théorie du rythme de Georgiades. Georgiades caractérisait le rythme occidental par le rapport entre rythme et mesure :

«La rythmique de la mesure présuppose [...] la répétition d’un mètre régulier. Toutefois cette métrique n’est pas identique au rythme concret. Il est important de comprendre que la mesure est un pur principe, une condition générale permettant l’ordre d’un rythme, un schéma vide que n’emplit pas encore un contenu concret. La mesure peut donc être définie comme loi abstraite et générale [...]. La mesure des valeurs temporelles, qui se fait en marquant les impulsions temporelles pour ainsi dire cachées à l’arrière-plan, crée une relation entre ces valeurs. Etant en permanence référée à un mètre, leur durée est sans cesse soumise à la comparaison. Ce qui leur ôte un peu de leur autonomie. Ce ne sont pas des qualités absolues, fixes comme le sont les longues et les brèves dans le rythme grec, ce sont les corrélats de la *division* ou de la *multiplication* de l’unité de temps [...]. Le principe de la métrique vide au départ, rythmiquement subdivisée et remplie par les valeurs concrètes que sont les notes, vaut pour toute la conception occidentale du rythme [...]. A l’inverse, le rythme grec ne naît pas de la division ou de la multiplication, il n’obéit pas à une loi abstraite de mesure, mais il procède par *addition*, par l’agencement diversifié des deux pierres angulaires fixes et concrètement données au départ: la brève et la longue».

35. M. Imdahl, *op. cit.* (note 25), p. 26.

36. “Die zeitliche Abfolge der Paduaner Fresken Giottos” (1939), in Hans Jantzen, *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin, 1951, pp. 21 à 33. Citation à la page 24 (cité également chez Imdahl, *op. cit.* (note 25), p. 23).

La rythmique occidentale est dès lors caractérisée par la "division en deux" :

« On dissocie le principe d'ordre et la durée réelle de chaque valeur rythmique, le jalonnement du temps et le remplissage du temps. Le rythme qui naît de la sorte a pour ainsi dire une double strate. Une séparation de ce type ne se trouve pas dans la rythmique grecque, car ici le temps se mesure en fonction des éléments rythmiques concrets eux-mêmes, en fonction de la brève et de la longue. »³⁷

Cette distinction fondamentale entre la rythmique grecque et la rythmique occidentale fait de toute évidence écho à cette autre distinction établie par Panofsky entre "l'espace agrégatif" de l'antiquité et "l'espace systématique"³⁸ de l'occident moderne, et à la signification nouvelle corrélatrice du fond du tableau et de la surface du tableau dans l'art occidental. Voici comment Wilhelm Messerer caractérise ce sens nouveau du fond pour le relief médiéval :

« Le fond participe aux tensions entre les figures, et est de ce fait impliqué dans la représentation, l'action, le "tableau", que ce soit comme champ pneumatique, comme support de l'ordonnance ou comme sphère générant un espace intérieur [...]. Dans l'antiquité, en revanche, le fond reste toujours parfaitement neutre [...] »³⁹.

Ainsi la formulation de Georgiades selon laquelle « la mesure des valeurs temporelles se fait en marquant les impulsions pour ainsi dire *cachées à l'arrière-plan* » se révèle être plus qu'une simple métaphore. Au rapport défini de la sorte entre le mètre et le rythme dans la musique, correspondent des phénomènes analogues dans le domaine des arts plastiques.

III

Multiplicité des formes rythmiques

Les figures isolées, rythmiquement muées, s'intègrent dans le "rythme général de la composition", y créent une suite rythmique : le deuxième présupposé de l'analyse rythmique faite par Kuhn est la méthode interprétative développée par Kurt Badt : celle de la suite logique dans la construction picturale. On peut effectivement dire qu'à certains égards une construction picturale logique est identique à une rythmique picturale. Kuhn écrit à juste titre (p. VIII) :

« Et bien qu'en réalité (Badt) n'ait fait que remettre au jour ce qui était caché, la dimension redécouverte semblait si neuve qu'elle n'eut pas très bonne presse auprès de la plupart de ceux qui en avaient eu vent. En revanche chez ceux qui l'accueillirent favorablement, une lumière se fit bientôt jour et s'amplifia de tableau en tableau : les peintures prenaient vie comme structure de sens, comme représentations d'une nouvelle sorte ».

Les analyses de Kuhn et ses observations rigoureusement précises corroborent de manière éclatante le procédé interprétatif de Badt, mais par ailleurs elles soulèvent certaines questions que nous voudrions évoquer brièvement.

La suite logique dans la construction picturale n'implique pas seulement un ordre logique, mais en même temps le début et la fin de cet ordre logique. Comme nous l'avons dit, Jantzen avait déjà défini le "tableau" nouveau, inauguré par Giotto, comme structure « possédant un début et une fin, un ordre rythmique et une unité fermée ». Mais où placer le "début" de l'ordre logique dans le tableau, où y placer sa "fin" ?

37. T. Georgiades, *Musik und Rythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hambourg, 1958, pp. 15 à 18.

38. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, éd. de Minuit, 1975.

39. Wilhelm Messerer, *Das Relief im Mittelalter*, Berlin, 1959, p. 162.

Badt a cherché les critères de cette constructions logique dans les conditions “de notre nature psycho-physique”⁴⁰.

« Notre perception des phénomènes visibles (les objets) de la réalité environnante obéit à deux conditions, qui sont enracinées dans notre nature psycho-physique. Nous évaluons ces phénomènes en nous référant à notre station debout sur la terre et sous le ciel (le bas et le haut), et à notre propre conditionnement gestuel habitué à distinguer entre la droite et la gauche [...]. Sur la terre, ce qui est proche m'est familier, c'est “tout près” de moi [...] et par “lointain” nous n'entendons pas seulement ce qui est coupé de nous par de longues étendues intermédiaires, mais aussi bien ce qui est inaccessible et nous attire »⁴¹.

Il en découle certaines catégories relatives à l'ordonnance logique picturale : la distinction entre le bas et le haut, le proche et le lointain, la gauche et la droite. Le début d'une suite logique se placera en bas, tout près et – en règle générale – à gauche. Mais si les couples antithétiques “haut et bas”, “éloigné et proche” sont rarement sujets à caution, celui de la gauche et de la droite mérite de plus amples réflexions.

Heinrich Wölfflin fut le premier à traiter de manière circonstanciée la question de l'orientation gauche – droite, dans ces fameux essais *Über das Rechts und Links im Bilde* (1928) [*De la droite et de la gauche dans le tableau*] et *Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons* (1930) [*Problème de l'inversion dans les cartons de Raphaël*]. Ces deux études de Wölfflin contiennent d'importantes prises de position sur la suite logique de la construction picturale⁴². Dans son débat sur la différenciation entre la gauche et la droite concernant la *Madone Sixtine* de Raphaël, Wölfflin fait remarquer :

« Dans la vue à l'endroit, nous suivons le regard ascendant de saint Sixte du côté gauche vers la hauteur de la Madone, et de l'autre côté sainte Barbe, qui baisse la tête et les yeux, nous ramène en bas. Je ne dis pas que l'on ne suit *que* ce mouvement, mais on a résolument tendance à monter de gauche à droite dans le sens de la figuration et de glisser en bas en suivant l'oblique opposée. Dès que le tableau est vu à l'envers et que, par suite, les directions sont inversées, l'image est déformée : les motifs paraissent incohérents et vont “à rebours” »⁴³.

Pourtant, si en 1928 Wölfflin constatait simplement que l'on a “une tendance marquée” à percevoir l'œuvre en suivant cette direction, deux ans plus tard sa formulation se durcissait. Il affirmait maintenant :

« Ce qu'il s'agissait d'exposer ici, cependant, est le seul fait que les compositions des cartons n'ont pas (dans la plupart des cas) souffert de l'inversion dans la tapisserie, mais elles y ont trouvé leur forme véritable; en d'autres termes : que l'on n'est pas en droit de les voir *aussi* de cette façon, mais que l'on *doit* les voir de cette façon et d'aucune autre »⁴⁴.

En quoi réside la nécessité d'une telle obligation à les regarder ainsi? Wölfflin n'a pas répondu à la question, il a simplement mentionné que le phénomène de la différenciation entre gauche et droite avait « manifestement de profondes racines, des racines qui plongent jusque dans le tréfonds de notre sensibilité »⁴⁵. Badt de son

40. Cf. à ce propos nos “Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes” in *Neue Hefte für Philosophie* 18/19 : *Anschauung als ästhetische Kategorie*, édité par Rüdiger Bubner, Konrad Cramer et Reiner Wiehl, Göttingen, 1980, pp. 133 à 150.

41. K. Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*, Cologne, 1961, pp. 33 et 34.

42. Cf. malgré tout à ce propos Badt, *op. cit.* (note 41), p. 35, note 16.

43. “Sur les côtés droit et gauche dans le tableau”, in Heinrich Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Champs-Flammarion, 1997, p. 117, traduction Rainer Rochlitz.

44. “Le problème de l'inversion dans les cartons de tapisserie de Raphaël”, in Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, (note 43), p. 131.

45. H. Wölfflin, *op. cit.* (note 43), p. 125.

côté pensait que «la tendance générale à commencer à regarder un tableau par la gauche, révèle que l'art de la peinture est une création axée sur la représentation de la liberté»⁴⁶. Il existe pourtant de nombreux exemples démontrant que la culture européenne a souvent privilégié la droite – et Badt en a cité quelques-uns –, quoi qu'il en soit, assimiler d'emblée l'orientation gauche-droite à la "représentation de la liberté", la "conquête" de la liberté, est indéfendable. Badt lui-même est revenu sur cette position : dans son interprétation des œuvres de Leonard de Vinci, peintre gaucher, il suivit le sens de la genèse spirituelle et physique des œuvres, partant donc de la droite. Dans un cas comme celui-ci il faut sans aucun doute donner la priorité à la justification de Wölfflin qui voyait le fondement de l'orientation dans notre "nature sensible", la "nature sensible" de l'homme qui porte la marque essentielle des conventions culturelles. Parmi les couples antithétiques "en bas-en haut", "proche-lointain", "gauche-droite", le dernier cité est le plus instable, et il se prêtera donc dans une mesure beaucoup plus grande que les autres à l'inversion et autres ruptures.

Wölfflin a constaté aussi que "la conduite du regard" de la gauche vers la droite ne s'installe dans un tableau que

«si rien d'autre ne contredit ce mouvement». Il y a des combinaisons qui peuvent modifier cet effet élémentaire, par exemple lorsque le mouvement objectif des figures va dans le sens opposé. Le traitement de la lumière peut lui aussi agir en tant que force antagoniste, et la forme dont l'appréhension est la plus aisée exercera en tout cas sur l'œil une attraction plus immédiate que la forme plus difficilement saisissable, en forçant (par un autre côté) l'œil à suivre un certain chemin. Il s'agit le plus souvent d'effets combinés des couleurs, de la lumière et des formes; les variations possibles sont infinies, et par moments on semble avoir trouvé un attrait particulier dans le traitement contradictoire des différents éléments.»⁴⁸.

Dans son étude consacrée à *L'incendie du Bourg* de Raphaël, Kurt Badt interprétait la fresque comme étant rythmiquement discontinue, ce qui a surtout pour effet d'en accentuer la teneur dramatique :

«The unity of place here also forms a sequence in time, not lacking unity in itself but unfolded in a long process – not however, in a continuous and regular manner but in a series of scenes each taking place at a different tempo». «The beginning (left) unfolds the initial situation of the drama, the middle (in time, i.e. the right side) portrays the vain efforts of the victims. The centre of the picture shows the turning point, but with it also the 'satisfying' conclusion, which may not only be the end of the events but their completion, the meaning and object of the whole : the miracle performed by the Pope, which alone justified the existence of the picture and its presence in that particular place»⁴⁹.

(Malheureusement dans son ouvrage consacré à Vermeer, Badt a aplani cette interprétation une fois de plus au profit de la simple suite logique allant de gauche à droite⁵⁰. Mais les déclarations fragmentaires faites dans ce passage ne peuvent réfuter l'analyse antérieure et scrupuleuse de Badt). Dans *ce sens-là*, seules de nouvelles recherches pourront, à l'avenir, nous révéler les compositions picturales "discontinues" dans toute leur complexité.

46. K. Badt, *op. cit.* (note 40), p. 37.

47. Cf. à ce propos : Vilma Fritsch, *Links und Rechts in Wissenschaft und Leben*, Stuttgart, 1964 (Urban-Bücher 80) – Christa Sütterlin et Ernst Pöppel, "Rechts und Links in Bildwerken. Ein neuropsychologischer Beitrag zum Kunstverständnis", in *Die Umschau in Wissenschaft und Technik*, Francfort sur le Main 83 (1983), numéro 14, pp. 247 sq. – Wilfried Ennenbach, "Über das Rechts und Links im Bilde", in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XLI/1, 1996, pp. 5 à 57.

48. H. Wölfflin, *op. cit.* (note 43), pp. 118-119.

49. In *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. XXII, n° 1-2, 1959, pp. 35 à 59. Citations aux pages 44-45 et 48-49.

50. *Op. cit.* (note 41), pp. 56 à 58.

Le rythme, tout comme le rythme pictural “n’est pas ‘donné’ comme un fait naturel”, car, comme le dit Hönigswald, « pour ‘être’ tout simplement il faut qu’on l’ait ‘voulu’ ». Le rythme est un “objet produit”⁵¹, produit par l’artiste, accompli à son tour par le spectateur. Ce n’est qu’au spectateur actif lui-même⁵² que les œuvres d’art plastique révéleront leur rythmique.

Une manière de regarder active, insufflant vie au tableau, est donc absolument requise pour que soit découverte la rythmique picturale dans la multiplicité de toutes ses variations possibles.

Lorenz Dittmann
Traduction Françoise Wuilmart

51. Hönigswald, *op. cit.* (note 26), pp. 53, 6 et passim.

52. Cf. à ce propos aussi Kurt Koffka, “Experimental-Untersuchungen zur Lehre von Rhythmus”, in *Zeitschrift für Psychologie*, tome 52, Leipzig, 1909, pp. 1 à 109 : « L’accent exprime ce qui fut qualifié “d’activité” à l’unanimité par les personnes testées. Cette activité certaine, qui n’est pas nécessairement liée à la volonté, est donc ce qui doit s’adjoindre à la formation de groupes pour que naisse une expérience du rythme pleinement valable... »