

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 27 (1979)

Artikel: Pygmalion, serviteur de deux maîtres
Autor: Corboz, André
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728578>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Pygmalion, serviteur de deux maîtres

(Introduction à une expérience canovienne qui n'aura pas lieu)

Par André CORBOZ

Anna Karénine est indissociable. Non parce qu'elle ressemble à la vie, mais parce qu'elle ne lui ressemble pas. Pourquoi ne photographierait-on pas ce que Tolstoï raconte, puisqu'il raconte ce qui s'est passé? Ce qu'on photographie n'est jamais ce qu'il raconte, et ce qu'il raconte n'est jamais ce qui s'est passé.

MALRAUX,
L'homme précaire et la littérature.

Lors de l'exposition d'*Art vénitien en Suisse et au Liechtenstein* présentée à Genève en automne 1978, bien des visiteurs ne franchissaient même pas le seuil de la dernière salle: ils se contentaient d'un regard bref – désapprobateur ou ironique – sur les sculptures et moulages d'Antonio Canova qui constituaient l'ultime étape de l'itinéraire. Était-ce en raison de l'esthétique canovienne, ou par un refus tout calviniste de la sensualité offerte? Probablement pour ces deux motifs et quelques autres encore, tant les préjugés envers le maître de Possagno persistent, intacts, depuis sa mort en 1822. La fréquente véhémence avec laquelle le public dit cultivé brocarde Canova intrigue. Elle révèle une répulsion que ni les thèmes ni leur traitement ne justifient, du moins à première vue. Les arguments ordinairement invoqués contre cette sculpture relèvent de deux ordres, d'ailleurs liés: ils consistent à refuser l'art canovien parce que fondé sur l'imitation, mais aussi sous le prétexte que ses conséquences seraient carrément de nature calorimétrique.

Peut-être s'agit-il d'équivoques. Dans bien des jugements anticanoviens, c'est un idéal impressionniste qui sert encore d'étalon: Canova est mauvais parce qu'il n'est pas Rodin (ou Michel-Ange, peu importe). Pour un

second groupe de non-amateurs, nourri cette fois de valeurs plus contemporaines, c'est qu'il est redondant. Les uns et les autres s'accordent sur ce qu'on pourrait nommer l'excès d'évidence de Canova, erreur dont l'art moderne serait revenu. A cela, deux remarques: d'abord, que pourtant la récente vague hyperréaliste n'a pas servi à réinsérer l'auteur de la *Letizia Ramolino Bonaparte* dans les circuits de la mode culturelle (donc qu'il n'a guère en commun avec cette tendance); surtout, que le caractère apparemment holographique de cette sculpture – si l'on peut dire – découle d'une fausse représentation.

Les statues canoviennes n'ont rien à voir avec des simulacres. Percevoir en elles des espèces de calques de personnes réelles démontre à la fois méconnaissance de l'anatomie et ignorance des conditions d'élaboration d'une œuvre. Il n'y a pas de vision naturelle des corps, pas plus qu'il n'existe de canon idéal, c'est-à-dire permanent, pour en appréhender les qualités formelles. A l'instar du fameux nez grec – nullement observé *in vivo*, mais produit d'une volonté plastique – l'ensemble à peu près constant des relations volumétriques constituant le schéma des êtres canoviens n'est pas tiré tout cru de la «nature». A chaque époque, les configurations masculines et féminines exemplaires sont des images strictement culturelles, le plus souvent inconscientes; elles fondent nos répulsions et attractions. Or, rien de plus construit que les corps canoviens, par accentuations, effacements, élongations, parallèles et oppositions. Ils forment un idéal, d'ailleurs complexe, et non pas autant de répliques naturalistes.

«Le trompe-l'œil escamote le marbre», notait Robert Klein à propos de la *Vénus* de Praxitèle¹. On pourrait se demander si la dure blancheur canovienne engendre jamais une telle illusion, puisque le matériau même contribue fortement à écarter toute confusion avec un modèle vivant et supposé. Mais il faut bien constater, paradoxalement, que tout se passe souvent comme si l'absence de couleur n'empêchait nullement le phénomène de *transparence* de se produire²; en d'autres termes, l'indubitable présence d'un bloc de pierre et non d'une personne réelle n'interdit pas à bon nombre de spectateurs de percevoir, comme «au-delà» de cette figure pétrifiée, ou même «à sa place», une figure de chair et elle seule, puis de juger celle-là sur celle-ci.

A ce point, il est intéressant de noter que le problème de la représentation exacte était vivement senti au tournant du XIX^e siècle et qu'un effet d'illusion réussi causait un sentiment de malaise. A propos d'un tableau vivant, Goethe écrit, dans *Les Affinités électives* (1809): «Les attitudes étaient si justes, les couleurs si aisément distribuées, l'éclairage si savamment ménagé, que l'on se croyait vraiment dans un autre monde, si ce n'est que la présence du réel, substitué à l'apparence, produisait une sorte d'impression d'angoisse». La réduplication mensongère du «réel», scandale pour l'affectivité? Oui, à la condition peut-être qu'une société y retrouve ses valeurs idéales, en quelque sorte mises en péril par l'imitation.

Il est vrai que l'on rencontre aussi des spectateurs pour qui cette métamorphose ne se produit pas, voire qui, insensibles au matériau choisi, le réduisent à rien («même dans les marbres de Canova, je vois des plâtres»).

Le *lisse* canovien constitue l'aboutissement d'un processus, non un a priori. Des figurines de terre cuite³ à l'*exécution sublime* progresse une démarche d'affinement vers ce qu'Argan a nommé la fonctionnalité «idéale» de la forme⁴, c'est-à-dire une opération qui, à l'aide d'un répertoire anatomique sélectionné, détermine dans l'espace, par soustraction, des équivalences de l'apparence humaine soigneusement coordonnées et dotées de qualités indépendantes. Ces produits entretiennent avec nos propres corps des relations de similitude par-

tielles qui leur confèrent réciproquement une connivence dont notre sensibilité s'enrichit.

Tantôt Canova tend à supprimer les accidents de la pierre dans un effort qui ne vise rien de moins qu'une espèce de dématérialisation (et cela donne l'*Hébé* ou le *Persée triomphant*), tantôt il prend appui sur eux, dans une intention inverse (et c'est l'*Hercule et Licas*, où les taches du marbre expriment si bien les ecchymoses)⁵; et s'il conserve dans les mou- lages les points noirs qui ont servi au report à l'aide du pantographe, n'est-ce pas que cet effet d'acupuncture, violemment antiréaliste, contribue à éviter la confusion de l'œuvre et du sujet?⁶

Ces figures reconstruites entretiennent avec l'espace une relation nouvelle. Argan, après avoir relevé que «la forme plastique [de Canova] ne représente pas la figure, mais la sublime, en transforme l'essence», observe qu'elle «n'engendre pas autour d'elle une dimension spatiale différente, un halo perspectif», mais qu'elle la plonge et l'isole dans l'espace réel [*id est* physique?] et, en l'isolant, l'idéalise (...) La «beauté» de la forme de Canova réside précisément dans l'incommunicabilité, l'impénétrabilité, la non-relativité: le fait de se donner comme non existante et non spatiale dans l'espace du vécu»⁷. Et dans un autre texte sur Canova, le même auteur de citer Newton, «que nous ne pourrions certes pas oublier à propos d'un artiste de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e»⁸.

Le rapprochement de ces deux passages nous paraît éclairer plus exactement la nature de l'espace où la sculpture canovienne se manifeste. Dès les premières lignes des *Philosophiae naturalis principia mathematica*, publiés en 1686, Isaac Newton énonçait une formule extraordinairement choquante à l'apogée de l'époque baroque: «l'espace absolu, considéré dans sa nature comme sans relation à quoi que ce soit d'étranger, reste toujours homogène et immobile». Cette définition heurtait de front les tenants d'un espace-réseau engendré par les corps et élastiquement déterminé par eux, puisque les corps que l'on plonge dans l'espace newtonien ne le modifient pas⁹. Mais ce qui nous intéresse, c'est que Venise avait été l'un des centres de diffusion de la pensée et du

mythe newtoniens¹⁰ et que la période centrale de Canaletto – 1728-1746 environ: peinture claire et vide atmosphérique – se fondait probablement déjà sur une transposition esthétique des théories de Sir Isaac¹¹.

La seconde moitié du XVIII^e siècle verra se développer bien d'autres tentatives de conformer la création artistique, l'architecture et l'urbanisme aux leçons newtoniennes. La volonté néo-classique de placer les bâtiments, conçus comme des solides élémentaires, dans un milieu urbain raréfié par des distances immenses entre les édifices, procède en dernière analyse de la conception newtonienne de l'univers. Il n'est donc pas absurde de le supposer, l'espace isolant que Canova tente d'installer autour de ses sculptures a, lui aussi, la réflexion newtonienne pour origine. On peut même penser que l'effet glacial – lieu commun le plus constant de la critique canovienne – découle largement de cet espace «scientifique». Et que les toiles canalettiennes des années trente aient été elles aussi qualifiées de froides n'infirme certes pas cette hypothèse.

Mais comme la tradition vénitienne comporte bien d'autres éléments encore et que



Fig. 1. Antonio Canova, *Amour et Psyché*, marbre, 1787-93, 155 × 168 cm, Musée du Louvre.

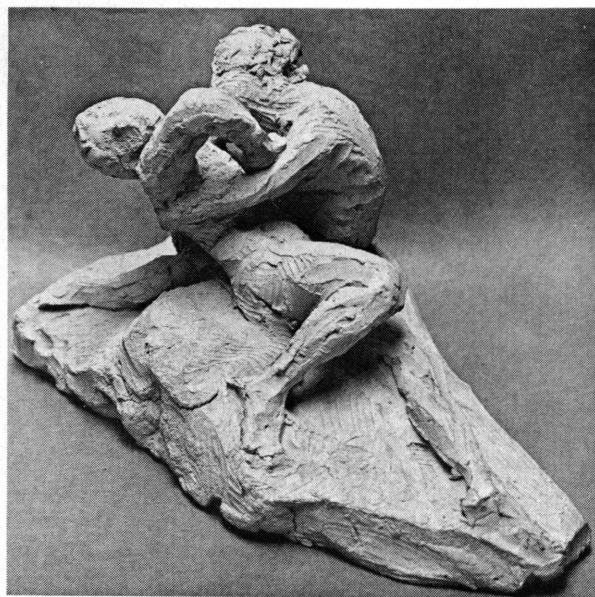


Fig. 2. Antonio Canova, esquisse pour *Amour et Psyché*, terre cuite, 1787, 25 × 42 × 28 cm, Musée Correr, Venise.



Fig. 3. Antonio Canova, *Adonis couronné par Vénus*, plâtre teinté, 1789, 105 × 104 × 185 cm, Gypsothèque, Possagno.

Canova n'est pas un physicien, sa sculpture échappe à toute réduction. Pour Herbert Read, elle relève toujours d'une conception picturale, en vertu de laquelle les masses tendent à se dissoudre dans l'atmosphère¹². Cet héritage a été indirectement noté par Argan dans son analyse du *Dédale et Icare* de 1779, lorsqu'il montre comment ce groupe «nie à la forme plastique le privilège de la centralité», puisqu'elle relègue les pleins dans les marges d'un espace vide: «la forme plastique se profile par larges plans étendus au-delà du vide laissé par la matière détruite»¹³. Cette remarque peut s'étendre à tous les groupes, même si le *Dédale* marque un parti somme toute passager dans l'œuvre canovien (si le *faire* l'y emporte sur la tradition, il sera bientôt remplacé par la recherche de la forme sublime). Taillés dans un seul bloc, les groupes doivent leur être à la soustraction: érodée, percée, divisée, l'originelle roche compacte acquiert des anfractuosités paysagères, des surplombs et des cluses. Le groupe fonctionne comme un filtre dans l'espace, même si l'espace est immobile. Le lisse répondrait alors à la volonté d'assigner malgré tout des bornes précises au processus de dissolution. Toutefois, s'il contraste sur ce point avec l'effiloché rococo, le lisse provoque, au contraire de lui, des brillances – dont l'effet tend à dématérialiser la sculpture, donc à provoquer sa dissolution.

Mais il y a plus: même en admettant que cet espace soit newtonien, toute ronde bosse s'avère potentiellement cubiste. Ingres lui-même tournait autour des sculptures, un tube de papier vissé à l'œil droit, pour observer comment les profils surgissent les uns des autres. La sculpture dément la perspective centrale. Pour l'y asservir, il faut l'adosser. Afin d'y échapper, Giambologna et Bernin adoptent la spirale, qui nie le point de station. «Tourner autour», tel est l'acte de possession par excellence: ce déplacement détruit l'isotopie de l'espace physicien pour métamorphoser l'espace physique en espace culturel. Le regard que cette démarche implique se fait beaucoup moins attentif au sujet qu'à la sculpture comme telle. En termes sémiologiques, il privilégie le signifiant aux dépens du signifié (et laisse de côté le référent, ou réfé-

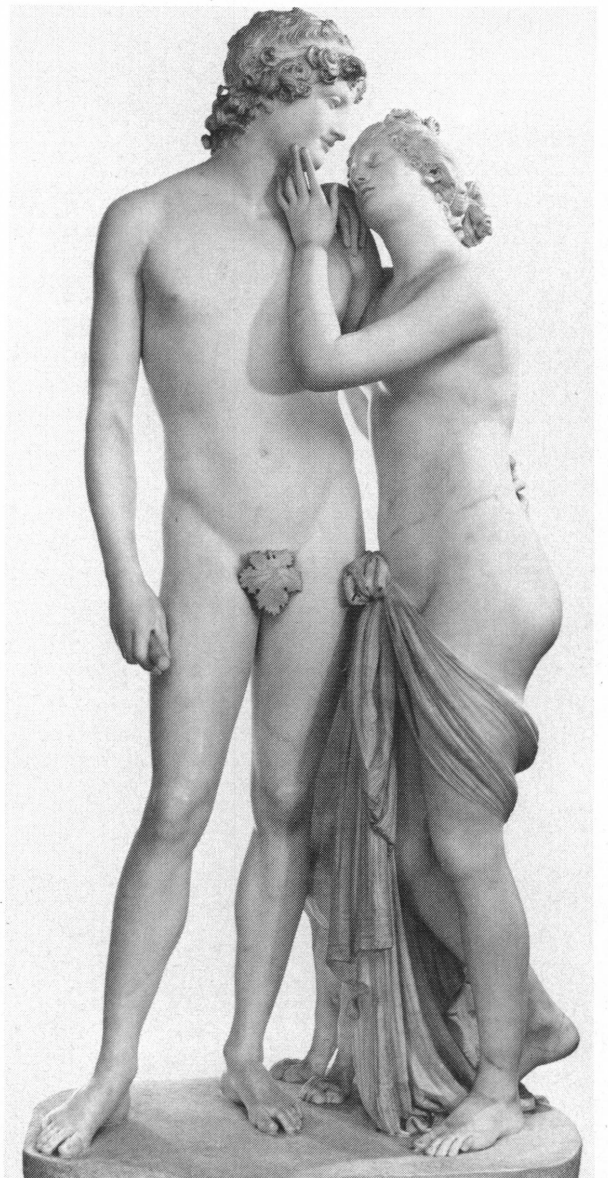


Fig. 4. Antonio Canova, *Vénus et Adonis*, dit aussi *Adonis Favre*, marbre, 1789-94, 185 × 80 × 60 cm, La Grange, Genève, de face.

rentiel, soit le modèle; plus de transparence – c'est son opacité qui constitue l'œuvre).

Soumis à cette épreuve, le Canova des groupes s'affirme alors comme un prodigieux inventeur de formes en perpétuelle transformation. Lorsque C. L. Fernow publie en 1806 son éreintement de Canova (auquel il oppose

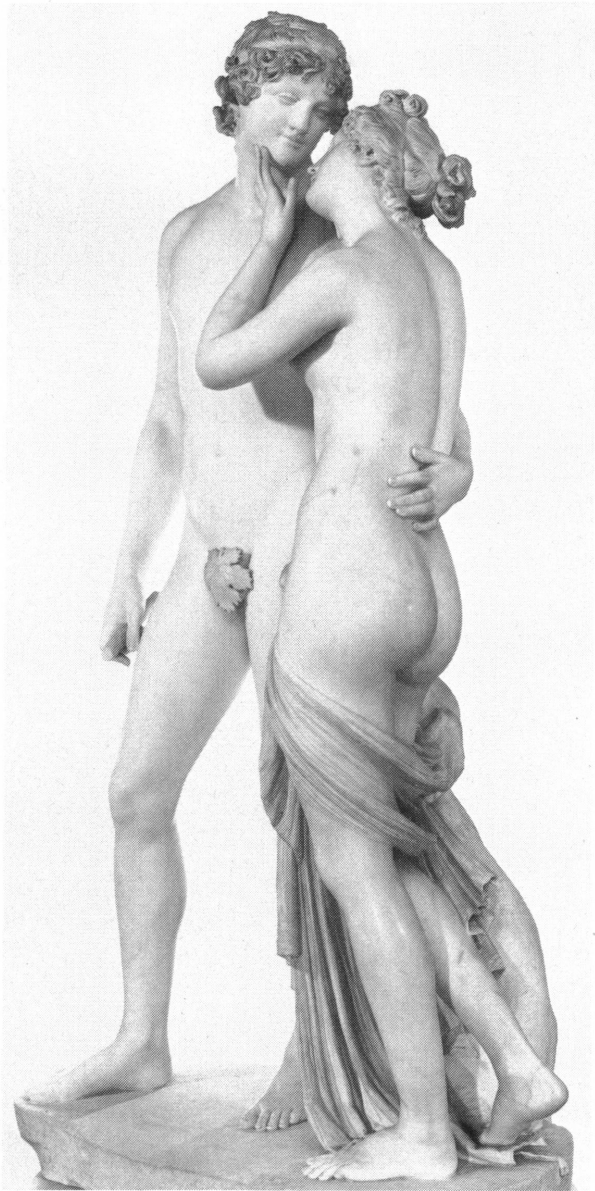


Fig. 5. Antonio Canova, *Vénus et Adonis*, dit aussi *Adonis Favre*, marbre, 1789-94, 185 × 80 × 60 cm, La Grange, Genève, de trois quarts.

Thorwaldsen), il ne peut s'empêcher de remarquer que pour bien percevoir *Amour et Psyché* (fig. 1), il faudrait que la sculpture tourne sur son piédestal¹⁴; non seulement ce mouvement permettrait, selon lui, d'en éluder certains défauts, mais il restituerait mieux le caractère suspendu du geste dans sa durée et sa mobilité

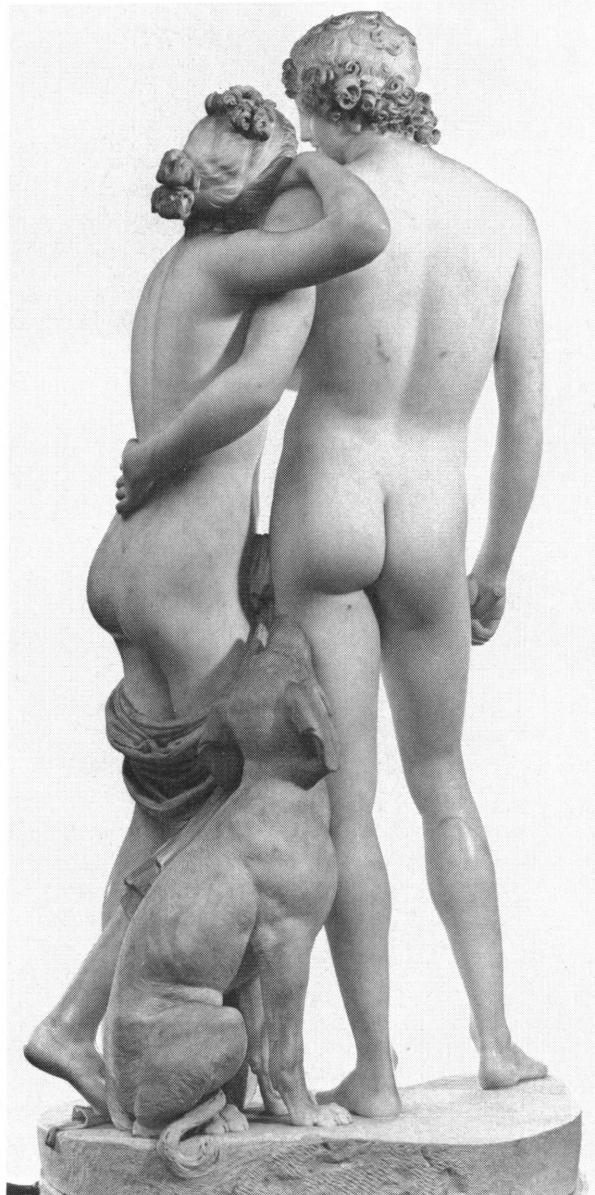


Fig. 6. Antonio Canova, *Vénus et Adonis*, dit aussi *Adonis Favre*, marbre, 1789-94, 185 × 80 × 60 cm, La Grange, Genève, de dos.

dans l'espace. Peu importe, d'ailleurs, que ce soit la statue qui tourne ou qu'on chemine autour d'elle, du moment que l'ensemble formé par un stable et un mobile est un mobile.

Amour et Psyché (marbre, 1787-93, Louvre), *Adonis couronné par Vénus* (plâtre teinté, 1789, Possagno), *Vénus et Adonis* (marbre, 1789-94,

La Grange, Genève), *Les Grâces* (marbre, 1812-16, Ermitage; 1815-17, Woburn Abbey) constituent les moments extrêmes de cette tentative d'incorporer le mouvement dans l'immobilité et de contraindre au déplacement qui le contemple.

Du *bozzetto* d'*Amour et Psyché* (fig. 2), qui paraît l'esquisse d'une lutte, au chiffre stupéfiant que les ailes en V et le double mouvement des bras inscrivent dans l'espace, il y a la distance de la chrysalide au papillon. C'était déjà la même progression inventive qui séparait l'esquisse d'*Adonis couronné* du plâtre définitif (fig. 3), malheureusement non réalisé en marbre: dans l'œuvre prête pour la taille, les directions opposées que les jambes définissent dans le plan horizontal se résolvent dans le circuit des bras pour culminer dans la couronne, synthèse des contraires; quelle que soit la position de l'observateur, le grand huit circule et se referme sur lui-même en une forme pourtant ouverte dans l'air. L'arabesque vénitienne trouve ici sa dernière formulation.

L'*Adonis Favre* (fig. 4 à 6) inaugure une poésie différente. Alors que les deux groupes précédents pyramidaient, celui-ci ne connaît que la verticale; au large socle se substituent une draperie et un chien. La disposition des corps selon des directions perpendiculaires en plan (les axes des pieds les signifient dans le registre inférieur) se résout ici par l'enlacement élégiaque à hauteur d'épaule et par l'obliquité réciproque des têtes. Canova renonce à arranger les gestes en une figure gracieuse et filée pour confier toute la qualité plastique à la succession des profils. À travers le resserrement de l'*Adonis*, le bloc originel persiste mieux.

Que Canova se soit souvenu de *Vénus et Adonis* en inventant ses *Grâces* (fig. 7 et 8) environ vingt ans plus tard, une série d'indices le montre indubitablement. À certains égards, l'*Adonis Favre* paraît même comme l'anticipation incomplète du trio. Les *Grâces* achèvent la disposition «en niche»: à la place du modèle antique face-dos-face¹⁵, le sculpteur adopte une position dos-face-profil, descriptivement plus efficace; il place les «trois carottes» (Bartolini dixit) en trois verticales parallèles; deux des *Grâces* se lient exactement comme les

personnages du groupe genevois, tandis que la rencontre des têtes permet ici d'associer la troisième personne à celle du centre; le cercle se referme par un ultime bras, de gauche à droite, aidé d'un contre-mouvement et d'une draperie succincte.

Dans l'*Adonis*, la présence (ténue) de l'anecdote interdisait ce qui fait l'une des nouveautés des *Grâces*: l'effet de démultiplication. Ce que la peinture précubiste obtenait par des miroirs lorsqu'elle voulait présenter simultanément plusieurs aspects d'un être ou d'un objet, Canova l'atteint ici par la réitération modifiée d'un même élément. Anatomiquement, rien ne différencie les Trois Filles; interchangeables, elles ne présentent en somme qu'une même femme en trois épiphanies – comme un même corps détriplé par un miroir à trois faces.

Les *Grâces* s'articulent aussi en trois registres: aux supports isolés des jambes succède la zone des troncs, tandis que la région des têtes foisonne d'indications directionnelles et de volumes tubulaires enchevêtrés. Comme l'*Adonis*, les *Grâces* peuvent bénéficier d'une lecture «cézanienne»: de dos, le groupe présente moins un tercet de femmes fictives qu'une triple paroi simplement divisée par l'échine, dédoublée en bas par les fûts des jambes et ceinturée à mi-hauteur d'éléments hémisphériques, alors qu'un nœud horizontal de cylindres serpents (Laocoon tout inattendu) scande et couronne cette structure suave. Une telle description elle-même – elle vaut *mutatis mutandis* pour l'*Adonis* genevois – indique assez qu'il ne faut pas confondre le dos des sujets avec celui des sculptures. Les groupes de Canova n'ont, plastiquement parlant, ni avant ni arrière; chaque fois qu'on les adosse (ou qu'on les photographie de face), on les tue en les figeant dans l'académisme. Allons plus loin: s'il fallait choisir, aucune raison relevant de la pure statuaire ne pourrait empêcher de présenter les *Grâces* la face au mur...

Mais ces allusions à la structure figurative des groupes restent encore statiques. Elles font, en tout cas, abstraction de l'observateur. Il faut donc souligner derechef que l'œuvre canovienne ne fonctionne qu'en vertu du déplacement. Marcher tranquillement autour

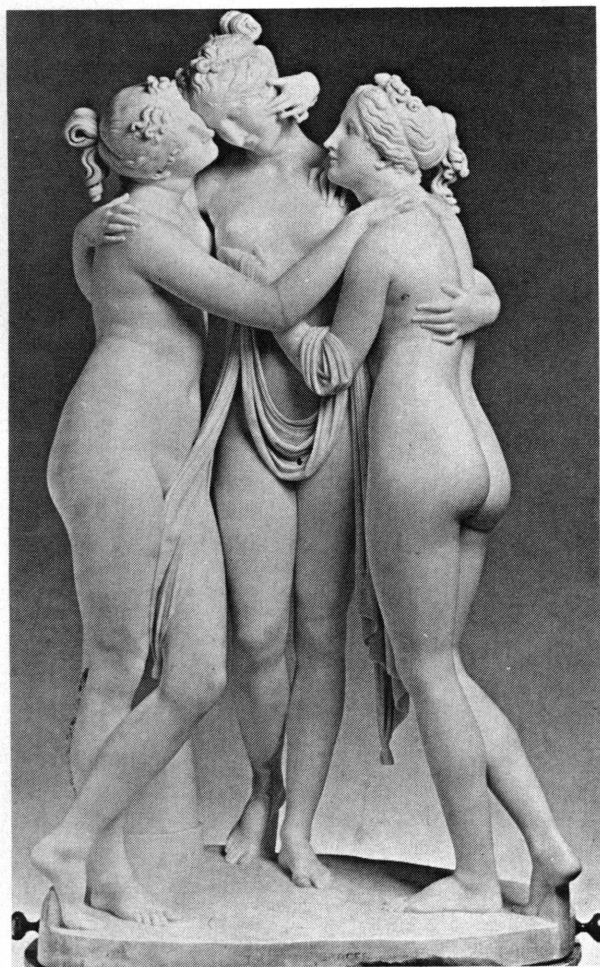


Fig. 7. Antonio Canova, *Les Grâces*, marbre, 1815-17, 167 cm, Collection Bedford, Woburn Abbey, de face.

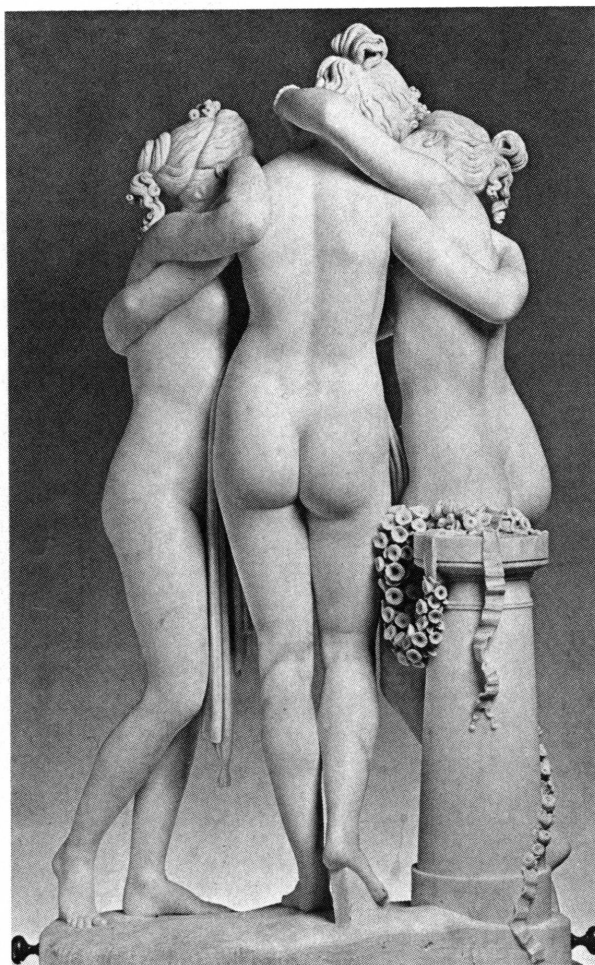


Fig. 8. Antonio Canova, *Les Grâces*, marbre, 1815-17, 167 cm, Collection Bedford, Woburn Abbey, de dos.

de l'*Adonis* et des *Grâces* en concentrant l'attention sur la manière dont les profils font saillie, puis se fondent les uns dans les autres en présentant continuellement et continuellement des contours nouveaux, c'est faire une expérience que seuls les plus grands sculpteurs peuvent offrir. A cet égard, il n'y a aucune différence entre les conséquences plastiques du jeu de bras chez Canova et telle œuvre abstraite de Pevsner ou de Gabo. Dérives, percements qui s'ouvrent et s'effacent, rapports au vide relèvent de la même essence, celle d'un impossible en-soi de la plasticité. Une telle expérience s'apparente en outre à celle de la ville, où le déplacement ne cesse d'engendrer la mise en

mouvement des masses et des relations que les éléments dans l'espace présentent sans discontinuité.

Mais après avoir didactiquement éliminé le référent, il faut bien revenir à la totalité du produit canovien pour constater que cette sculpture a choisi comme unique matériel des corps humains, non des arbres ou des animaux. Et qu'au surplus ces corps sont nus. Un récent ouvrage de John Berger rappelait à juste titre que le sujet n'est pas indifférent¹⁶. Si c'est bien l'«opacité» qui la constitue comme telle, l'œuvre tire pourtant une part de sa valeur de ce qu'elle laisse transparaître. Chez Canova, en particulier, la constellation esthétique

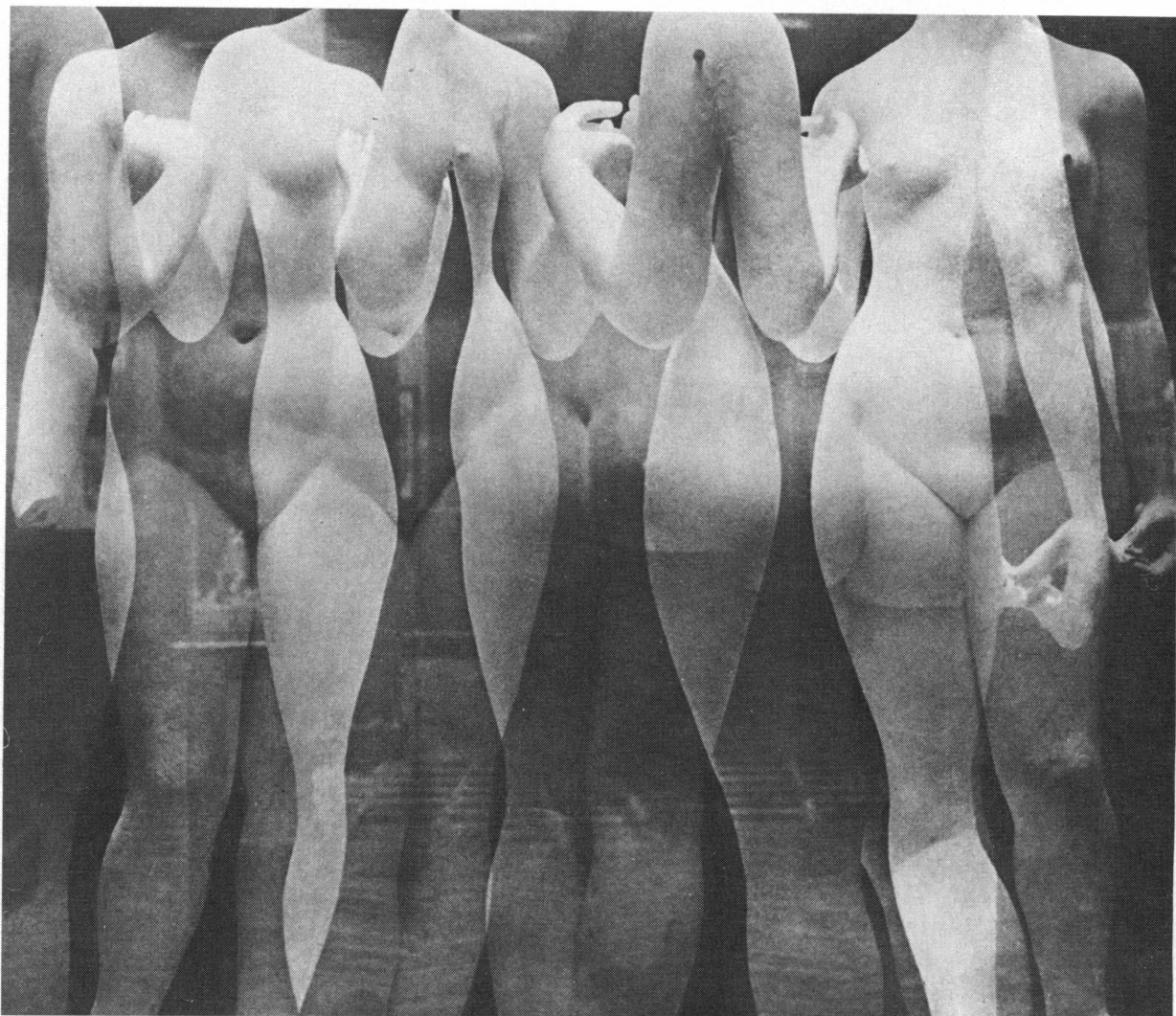


Fig. 9. Erwin Blumenfeld, développement des *Trois Grâces* d'Aristide Maillol, photographie, 1937.

tique dans laquelle il s'inscrit implique une part de «transparence» nettement plus considérable que, par exemple, chez Ammannati ou chez Maillol. Ainsi, par rapport aux exigences de l'époque en matière d'anatomie, sa marge de manœuvre se révèle minime.

Il «idéalise», il «compose», mais sous ce que Cesare Brandi a nommé le *pak* de son marbre¹⁷ circule une sensualité robuste. L'uniformité de la politesse chinoise ne révèle pas l'hystérie au premier contact: il faut donc apprendre à en déceler les signes sous la convention. A pre-

mière vue, chez Canova, rien de moins sensuel que ces êtres sans fougue, de moins voluptueux que ces torsos discrets, de moins érotique enfin que ces groupes enlacés où tant de siècles chrétiens s'ignorent pourtant si paisiblement. Après le virage de 1779, c'est-à-dire après la tête de caractère (mais non pas vériste) du *Dédale*, Canova évitera toute expression, toute particularité dans ses visages mythologiques, qui sont de si puissantes révélatrices de trouble. Il invente ses faces de mannequins, presque des masques, qu'il parvient à placer même sur la

Pauline Borghèse. Il faut peut-être remonter à l'*Ulysse et Pénélope* attribué au Primitice (vers 1560, Toledo, Museum of Art) pour en trouver l'équivalent: le roi d'Ithaque tient le faciès de sa femme par le menton, comme s'il était amovible.

Canova ne se contente pas de refuser l'attention au visage, ce qui déjà suffirait à sublimer les corps. Outre ses têtes inexpressives et parfois archéologisantes, il affectionne les ventres voilés ou soigneusement escamotés, les seins petits, effacés, d'un galbe irréel, sans mamelons ni aréoles. L'esthétique du lisse le secourt à merveille dans son projet de discrétion. La plus constante ambition de l'art néo-classique, selon Jean Starobinski, c'est de «fuir, par la vertu de la forme pure, la fatalité obscure de la matière» et de chercher «à maîtriser ou à bannir l'ombre»¹⁸. Ce qu'Antonio Canova refuse, soit la figuration directe de la sexualité, reflue. Curieux retour du refoulé: nous faisons allusion, tout à l'heure, à la mise en évidence des fesses dans un système plastique fondé sur les formes géométriques simples. Canova n'est-il pas fasciné par elles? Le professeur note qu'il les percevait en termes de volumes, mais le moraliste sera attentif à la cambrure. Le sculpteur de la *Vénus* de Munich s'y intéresse avec insistance, les accentue, les modèle, les palpe, les soupèse! Autant il traite déceimment le côté face de ses statues et de ses groupes – le côté social, en quelque sorte – autant il s'attarde de l'autre. Le xx^e siècle a connu une opération semblable, destinée à valoriser une région anatomique par compensation, lorsque le couturier Paul Poiret, vers 1920, effaça les poitrines, mais découvrit les jambes.

De cette subite tactilité canovienne, il serait erroné de conclure à l'hypocrisie du sculpteur. Canova, non pas Casanova: sa vie sentimentale fut placide. L'exemple contemporain de Monsieur Ingres montre d'ailleurs que représentation n'entraîne pas comportement, mais peut se substituer à lui. «Libertinage sérieux et plein de conviction», écrivait Baudelaire du peintre aux Odalisques. Le mot s'applique à notre Vénète, dont les évidences s'avèrent parfois ambiguës. Non seulement Canova «ne copie pas la Nature», si bien que Pygmalion se trouverait avec trois monstres sur les bras,

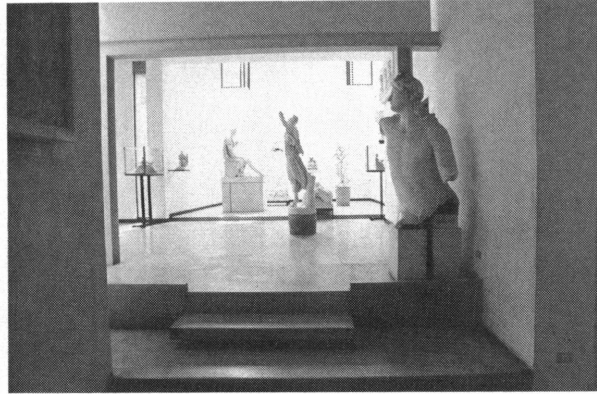


Fig. 10. Carlo Scarpa, aile nouvelle de la Gypsothèque de Possagno, 1957: vue de l'entrée.

si le trio des *Grâces* se déliait, mais ces apsaras candides ne veulent manifestement point d'hommes. Et l'*Adonis* ne porte-t-il pas dans sa droite un curieux substitut préfreudien?

La règle et la perception, l'antiquité et la sensualité, voire la tradition vénitienne et la société néo-classique, voici Canova serviteur d'une foule de maîtres qui seraient plutôt, en l'occurrence, des maîtresses. Les sert-il avec une égale attention, en reçoit-il des ordres contradictoires, nous n'avons pas à l'examiner ici, ni si cette situation a été favorable à son génie. Mais nous devons, à tout le moins, en tenir compte au moment d'une exposition.

Comment s'y prendre?

Peut-être conviendrait-il de montrer d'abord une série de gigantographies d'*Amour et Psyché*, des *Adonis*, des *Grâces*. Chaque sculpture devrait faire l'objet d'une quantité suffisante d'images pour que l'apparition successive des profils fût rendue sensible. Cette espèce de ralenti *staccato* ou de spectacle stroboscopique pourrait s'étendre à d'autres œuvres à titre comparatif – antiques, modernes et contemporaines.

Excellent outil pédagogique, la démonstration photographique reste cependant «abs-traitée»: elle impose des points de vue. Le cinéma ou la vidéo la complèterait avantageusement. Leurs séquences inciteraient à un comportement actif que les originaux permettraient réellement, dans un second temps. Il va de soi que les œuvres seraient plongées

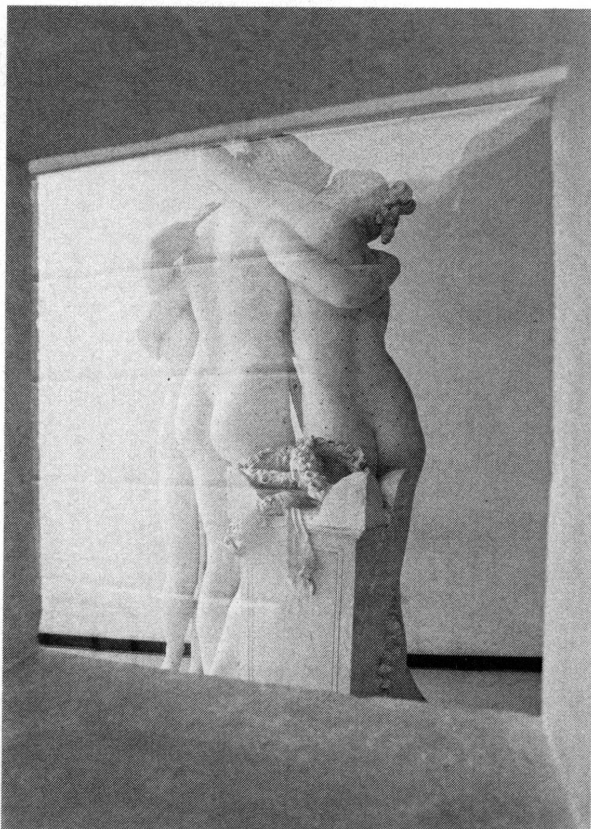


Fig. 11. Antonio Canova, *Les Grâces*, plâtre, 1813, 175 × 103 × 64 cm, Gypsothèque, Possagno: présentation de Carlo Scarpa (invite au voyeur: le regard dans le mur externe).

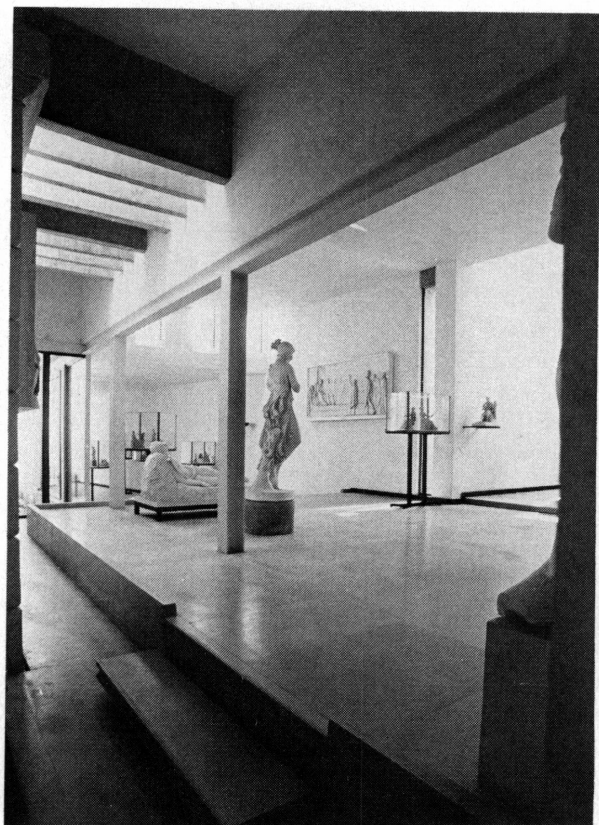


Fig. 12. Carlo Scarpa, aile nouvelle de la Gypsothèque de Possagno: autre vue.

dans un milieu adéquat, et non pas adossées à une paroi.

On pourrait aussi songer à multiplier les plâtres d'une même œuvre dans une même salle, avec des orientations diverses, pour «désémantiser» son thème et faire percevoir les formes comme telles. Plus simplement, il serait possible de prolonger les sculptures, c'est-à-dire d'en expliciter certaines intentions (ou du moins certaines virtualités) en facilitant leur démultiplication. Un jeu de miroirs, par exemple, procéderait spontanément au développement des *Grâces* dans l'espace. Il y a une quarantaine d'années, une tentative apparentée avait déjà indiqué les possibilités de ce traitement à propos de celles de Maillol (fig. 9). Imaginez le visiteur circulant dans un tel site muséographique: il évoluerait au sein d'un

labyrinthe de glaces qui tiendrait à la fois du *Bain turc* et de la *Dame de Shanghai*. Il y trouverait la transposition d'un espace urbain, ouvert de tous côtés, mais aussi un mélange de foule et d'absence qu'il animerait en partie par son propre mouvement, tandis que l'implicite érotisme canovien se révélerait à la fois par la multiplication des nus et par leur combinaison (ô *Déjeuner sur l'herbe!*) avec des costumes de ville.

Une telle interprétation en acte ne toucherait pas aux œuvres, cela va de soi; intactes et disponibles, elles ne cesseraient de s'offrir potentiellement à d'autres lectures. Mais elle rapprocherait peut-être Canova de notre sensibilité. On objectera sans doute que Carlo Scarpa, lorsqu'il construisit l'annexe du Musée de Possagno en 1957 (fig. 10 à 12), n'a pas recouru

à tant d'artifices, mais s'est contenté, avec modestie, de fournir aux plâtres et moulages canoviens un espace blanc, conforme aux conditions d'origine.

Pourtant, toute présentation interprète. Celle de Scarpa ne relève pas de l'archéologie. Si elle paraît d'une miraculeuse justesse, c'est qu'elle est intensément poétique, au sens le plus fort du terme. L'architecte y a presque tout fondé sur le maniement de la lumière: non exclusivement zénithale, calibrée pour le calme canovien, la voici blême juste ce qu'il faut et pour-

tant légèrement dorée. Scarpa a cherché, essentiellement, à instituer les conditions d'une vision actuelle. Grâce à lui, même les plâtres paraissent des marbres. Son musée ne propose pas le pastiche d'une architecture de 1820, mais l'ouvrage d'un homme formé par le xx^e siècle, contemporain du *Carré blanc sur fond blanc*, voire de la scène de l'étuve dans 8 1/2. A nous donc d'imaginer ce qui, en 1979, peut le mieux rendre justice à Canova afin de l'intégrer à notre propre culture.

¹ ROBERT KLEIN, *Notes sur la fin de l'image* (1962), dans: *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 375.

² Cf. PHILIPPE JUNOD, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne*, Lausanne, 1976.

³ Cf. EMILIO LAVAGNINO, *Canova e le sue «invenzioni»*, Rome, 1954.

⁴ GIULIO CARLO ARGAN, *Il filo del Canova* (1969), dans: *Studi e note dal Bramante al Canova*, Rome, 1970, p. 468.

⁵ Cf. MARIO PRAZ, présentation de *L'opera completa del Canova*, Milan, 1976, p. 8.

⁶ Autres connotations possibles: les miniatures médiévales présentant des constellations projetées sur des personnages ou les images baroques pour la divination par les grains de beauté (cf. une gravure de 1671, dans: *Encyclopédie de la divination*, Paris, 1973, p. 118).

⁷ ARGAN, *op. cit.*, pp. 475 ss.

⁸ GIULIO CARLO ARGAN, *Canova nell'estetica neoclassica*, dans: G. C. Argan, G. D. Romanelli, G. Scarabello, *Canova, Cicognara, Foscolo*, Venise, 1979, pp. 22 ss.

⁹ Cf. MAX JAMMER, *Concepts of space. The history of theories of space in physics*, Cambridge, Mass., 1954, ch. 4.

¹⁰ Sur l'histoire de l'accueil fait aux idées newtoniennes par le monde scientifique et sur celle de la renommée de Newton dans la littérature et dans les arts, cf. ADOLF MAX VOGT, *Boullées Newton Denkmal. Sakralbau und Kugelidee*, Bâle, 1969, pp. 301-314; sur leur réception à Venise, cf. Barbara MAZZA, *La fortuna del newtonianismo nel Veneto: problemi iconologici in un quadro di G. B. Pittoni*, dans: *Arte Veneta*, XXIX, Venise, 1975, pp. 238-241.

¹¹ Voir notre ouvrage (à paraître) sur *La Venise imaginaire de Canaletto*, 2^e partie, ch. III.

¹² HERBERT READ, *The art of sculpture*, Princeton, 1977, p. 82.

¹³ ARGAN, *Il filo...*, *op. cit.*, p. 471.

¹⁴ Cité par ARGAN, *Canova nell'estetica...*, *op. cit.*, p. 28 s.

¹⁵ Cf. FRANÇOIS DURET-ROBERT, *Les bronzes de la Renaissance italienne, I, Les filiations avec l'antiquité*, dans: *Connaissance des arts*, n° 278, avril 1975, p. 102, avec cinq exemples, tous face-dos-face. Mentionnons toutefois que Bernard de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, t. I, Paris, 1719, 1^{re} partie, pl. CIX, n° 3, présente une exception précánovienne. Thorwaldsen sculptera un groupe conforme à l'antique.

¹⁶ JOHN BERGER, *Voir le voir*, Paris, 1976. Cf. aussi ALBERTO GIACOMETTI, *A propos de Callot*, dans: *Labyrinthe*, n° 7, 15 avril 1949, p. 3.

¹⁷ Cité dans: *L'opera completa...*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸ JEAN STAROBINSKI, *Les emblèmes de la Raison*, Paris, 1973, p. 149; l'auteur a montré combien le thème de la mort était présent chez Canova.

Crédit photographique

Erwin Blumenfeld, New York: fig. 9

Gad Borel-Boissonnas, Genève: fig. 4 à 6

L'opera completa del Canova, Milano, Rizzoli, 1976: fig. 1 à 3, 7 à 8

