



Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

6 | 2010

Esthétique et science de l'art

Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de « concepts fondamentaux de la science de l'art » [1924]

Erwin Panofsky

Traducteur : Pierre Rusch



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3641>

ISSN : 1963-1820

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique

Erwin Panofsky, « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de « concepts fondamentaux de la science de l'art » [1924] », *Trivium* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 05 mai 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3641>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



Les contenus de la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art.

Contribution au débat sur la possibilité de « concepts fondamentaux de la science de l'art » [1924]

Erwin Panofsky

Traduction : Pierre Rusch

- 1 Dans un travail paru voici plusieurs années¹, l'auteur du présent article² a tenté de clarifier le concept de *Kunstwollen*³, un terme fréquemment employé aujourd'hui dans la science de l'art, mais pas toujours exactement défini, par lequel nous avons coutume depuis Aloïs Riegl de désigner la somme ou l'unité des forces créatrices qui se manifestent dans un phénomène artistique quelconque⁴. Il s'agissait de démontrer que, sauf à tomber dans un cercle vicieux, ce *Kunstwollen* ne devait pas être interprété dans une perspective psychologisante comme volonté de l'artiste (ou de l'époque, etc.), et qu'il ne pouvait représenter un objet de connaissance scientifique que s'il était envisagé, non pas comme une « réalité » psychologique, mais comme un objet méta-empirique — quelque chose qui « réside » dans le phénomène artistique en tant que son « sens immanent ». En cette qualité, et en cette qualité seulement, le *Kunstwollen* nous apparaissait pouvoir être appréhendé au moyen de « concepts fondamentaux » valides a priori, c'est-à-dire comme un objet de pensée qui ne se rencontre dans aucune sphère de la réalité (pas même dans la sphère de la réalité *historique*), mais qui présente, pour parler comme Husserl, un caractère « eidétique ».
- 2 La partie critique de ces considérations, pour autant que nous avons eu connaissance des réactions suscitées jusqu'ici par l'article en question, semble n'avoir rencontré aucune contradiction ; contre la partie positive, en revanche — c'est-à-dire contre l'idée que la

science de l'art peut et doit se doter de concepts fondamentaux valides a priori ³, Alexander Dorner a dernièrement formulé une série d'objections⁵. Celles-ci ne sont en rien parvenues à ébranler notre position, car elles reposent en partie sur une fondamentale incompréhension de nos vues⁶, en partie sur une conception, à notre avis, erronée de la relation entre connaissance a priori et connaissance a posteriori. Elles ont en tout cas montré la nécessité de développer quelque peu les réflexions purement programmatiques présentées dans ce travail ancien, et de discuter plus précisément d'une part la nature *théorique*, d'autre part la signification *pratique et méthodologique* de ces concepts fondamentaux de la science de l'art – et par là *la relation entre théorie de l'art et histoire de l'art*.

A.

- 3 I. Par « concepts fondamentaux » de la science de l'art, dont il nous faudra d'abord dire comment ils sont acquis et quelle validité ils possèdent, *nous entendons des couples de concepts* (qu'il ne peut s'agir que de *couples* de concepts, et pourquoi, c'est ce qui ressortira des considérations suivantes) *dont la relation antithétique constitue l'expression conceptuelle des « problèmes fondamentaux », donnés a priori, de la création artistique.*
- 4 On a coutume de parler, en considérant les œuvres d'art, de « problèmes artistiques », dont on croit pouvoir admettre que l'œuvre constitue la « solution ». De tels problèmes (par exemple « tendance longitudinale et tendance centralisatrice », « colonne et mur », « figure individuelle et construction d'ensemble ») se présentent toujours sous la forme d'une *opposition*, entre les pôles de laquelle l'œuvre d'art crée d'une manière ou d'une autre une *balance*. C'est précisément dans la nature particulière de cette balance que réside la spécificité artistique d'une œuvre particulière ou d'un groupe particulier d'œuvres d'art, par où l'œuvre se forge « son » monde, fondamentalement indépendant de la réalité empirique. Or tous ces problèmes artistiques (et c'est justement la raison pour laquelle ils ne peuvent être formulés que sous forme d'antithèses) sont implicitement inclus ou contenus dans un seul grand problème originel qui présente lui aussi la forme d'une antithèse et qui, dans la mesure où il découle nécessairement des conditions de la création artistique comme telle, est *posé* a priori. Ce problème ne se laisse peut-être pas mieux circonscrire que par les termes de « plénitude⁷ » et de « forme⁸ ».
- 5 L'art, de quelque manière qu'on le définisse et dans quelque domaine qu'on le considère, remplit sa tâche spécifique en *donnant forme à la sensibilité*. Cela signifie que les productions de l'art *conservent* la « plénitude » propre à la perception sensible, tout en la soumettant à un certain ordre. Elles s'efforcent en ce sens d'endiguer la plénitude sensible – autrement dit, toute œuvre d'art doit d'une manière ou d'une autre *tenir la balance entre la « plénitude » et la « forme »*, qui sont les deux pôles de cette opposition fondamentale. Cette nécessaire balance entre deux principes opposés ne peut s'effectuer que si, à la nécessité a priori d'une antithèse, répond la possibilité non moins a priori d'une synthèse : la « plénitude » et la « forme » – qui, par elles-mêmes, se font face comme deux principes dont on ne voit pas comment ils peuvent s'associer – peuvent et doivent en effet réaliser une synthèse dans la mesure où *l'opposition purement ontologique entre « plénitude » et « forme » trouve son corrélat dans* (ou plus exactement : coïncide en dernière instance avec) *l'opposition méthodologique⁹ entre « temps » et « espace »* – le principe de « plénitude » correspondant au « temps » comme forme de l'intuition, tandis que le principe de « forme » correspond à l'« espace » comme forme de l'intuition. Si

l'opposition entre « plénitude » et « forme » constitue *la condition a priori de l'existence des problèmes artistiques*, l'action réciproque entre le « temps » et l' « espace » constitue *la condition a priori de la possibilité de leur résolution*.

- 6 S'il était donc permis de risquer une définition de l'œuvre d'art, ce devrait être à peu près celle-ci : d'un point de vue ontologique, l'œuvre d'art est une confrontation entre la « forme » et la « plénitude » ; d'un point de vue méthodologique¹⁰, elle est une confrontation entre le « temps » et l' « espace ». Seul ce rapport de corrélation explique que d'une part la « plénitude » et la « forme » puissent établir une interaction vivante, et que d'autre part le « temps » et l' « espace » puissent s'unir en une figure individuelle sensible.
- 7 Cette double problématique (qui ne constitue en vérité que le double aspect d'une même problématique) commande, comme nous l'avons dit, la création artistique en général, c'est-à-dire indépendamment du fait que celle-ci tire son matériau sensible de l' « intuition » visuelle ou acoustique. Dans les conditions particulières de l'intuition visuelle, c'est-à-dire dans les conditions qui valent pour les arts plastiques, les « arts décoratifs » et l'architecture, cette problématique générale doit naturellement se traduire dans des oppositions plus *spécifiques*, et ce sont ces oppositions spécifiquement visuelles ou, plus exactement, ces *oppositions de valeurs spécifiquement visuelles* que nous pouvons désigner comme les *problèmes fondamentaux de la création plastique et architectonique*, et dont les *formulations conceptuelles fournissent donc les « concepts fondamentaux de la science de l'art »*.
- 8 Le tableau suivant permettra de clarifier mon propos¹¹

Antithèse générale au sein de la sphère ontologique	Oppositions spécifiques au sein de la sphère <i>phénoménale</i> , en l'occurrence <i>visuelle</i>			Antithèse générale au sein de la sphère <i>méthodologique</i>
	1. Opposition des valeurs élémentaires	2. Opposition des valeurs de figuration	3. Opposition des valeurs de composition	
La « plénitude » s'oppose à la « forme »	Les valeurs « optiques » (espace ouvert) s'opposent aux valeurs « haptiques » (corps)	Les « valeurs de profondeur » s'opposent aux « valeurs de surface »	Les « valeurs d'interpénétration » (fusion) s'opposent aux « valeurs de juxtaposition » (division)	Le « temps » s'oppose à l' « espace ».

- 9 II. Ce n'est pas ici le lieu de tenter une déduction méthodologique de ce tableau des problèmes fondamentaux de l'art — qui, d'après ce qui vient d'être dit, est aussi un tableau des concepts fondamentaux de la science de l'art —, ni d'en démontrer l'exhaustivité et l'utilité. C'est seulement pour éviter de nouveaux malentendus que nous ajoutons les points suivants :

- 10 1. Le couple conceptuel de la *première* colonne (valeurs optiques et valeurs haptiques) renvoie à une région des objets d'intuition que nous pouvons appeler la couche des *valeurs élémentaires* : il désigne les valeurs dont la mise en balance rend *possible* l'émergence d'une unité dotée d'une forme visible (« figure »). Le couple conceptuel de la *seconde* colonne (valeurs de profondeur et valeurs de surface) renvoie à une région ultérieure des objets d'intuition, que nous pouvons appeler la couche des *valeurs de figuration* : il désigne les valeurs dont la mise en balance produit *effectivement* une unité dotée d'une forme visible (d'une figure). Enfin, le couple conceptuel de la *troisième* colonne (valeurs d'interpénétration et valeurs de juxtaposition) renvoie à une région supérieure des objets d'intuition, que nous pouvons appeler la couche des *valeurs de composition* : il désigne les valeurs dont la mise en balance rassemble une pluralité d'unités dotées d'une forme visible (qu'il s'agisse des éléments d'un organisme déterminé, des parties d'un groupe déterminé ou des composantes d'une totalité artistique déterminée), pour les *joindre en une unité de degré supérieur*.
- 11 2. Le problème fondamental de la confrontation entre valeurs optiques et valeurs haptiques, tel qu'il se traduit dans le *premier* couple de concepts, peut être compris comme l'expression spécifiquement visuelle de l'opposition entre « plénitude » et « forme ». Car si la réalisation d'une valeur *purement* optique devait aboutir à l'éviction de toute « forme », c'est-à-dire à un phénomène lumineux parfaitement amorphe, à l'inverse, la réalisation d'une valeur *purement* haptique conduirait à l'éviction de toute « plénitude » sensible, c'est-à-dire à une figure géométrique parfaitement abstraite¹². Le problème fondamental de la confrontation entre valeurs d'interpénétration et valeurs de juxtaposition, tel qu'il se traduit dans le *troisième* couple de concepts, peut être compris comme l'expression spécifiquement visuelle de l'opposition entre « temps » et « espace ». Car si l'on ne peut concevoir une fusion intégrale de plusieurs unités que dans l'élément du « temps », qui se moque de toute division, à l'inverse, un isolement mutuel vraiment rigoureux entre plusieurs unités ne se laisse concevoir que dans l'élément de l'« espace », que ne traverse aucun mouvement, de sorte que l'antithèse exprimée par le troisième couple de concepts aurait tout aussi bien pu être décrite par le couple « *repos et mouvement* » (être et devenir), si le concept de « mouvement » ou de « devenir » ne comportait pas la représentation d'un événement spatio-temporel, plutôt que purement temporel. Enfin, le problème fondamental de la confrontation entre valeurs de profondeur et valeurs de surface, tel qu'il se traduit dans le couple conceptuel *médian*, peut être compris *aussi bien* à partir de l'opposition entre « plénitude » et « forme », qu'à partir de l'opposition entre « temps » et « espace », dans la mesure où un rapport déterminé entre profondeur et surface présuppose un rapport déterminé entre valeurs optiques et valeurs haptiques et un rapport déterminé entre fusion et division, entre mouvement et repos. On sait par exemple que la différence entre l'art du relief de l'Égypte ancienne et celui de la Grèce classique, sur le plan des valeurs de figuration, tient à ce que le premier recourt à des reliefs plats (parfois même traités en creux), et renonce pour une grande part aux raccourcis, de sorte que les valeurs de profondeur se trouvent autant que possible écartées au bénéfice des valeurs de surface ; l'art grec classique, à l'inverse, recherche un relief mesuré¹³ et use de raccourcis tout aussi mesurés, de manière à établir une balance moyenne entre les valeurs de profondeur et les valeurs de surface. Mais on voit aussitôt qu'une telle solution du problème « surface et profondeur », en quelque sens qu'elle s'opère, implique inévitablement une solution *correspondante*, aussi bien pour le problème « valeurs optiques et valeurs haptiques », que pour le problème

« valeurs d'interpénétration (fusion, mouvement) et valeurs de juxtaposition (isolement, repos) ». En effet, le mouvement d'une forme individuelle, donc aussi la mise en relation entre plusieurs formes individuelles, n'est possible que si cette forme individuelle est en mesure de passer de la deuxième à la troisième dimension de l'espace (car même un déplacement parallèle à la surface de l'image reste inconcevable, a fortiori un pivotement ou une inclinaison, tant que la forme ne peut se « détacher » du fond) : dans cette mesure, trancher le problème surface et profondeur *en faveur de la première* signifie nécessairement, *en même temps*, trancher le problème « repos et mouvement », « isolement et fusion », *en faveur du repos et de l'isolement*, et inversement. Et puisqu'une réalisation des valeurs optiques n'est possible que si la pure surface sans ombres est rompue par des saillies et des creux, trancher le problème surface et profondeur *en faveur de la première* signifie nécessairement, *en même temps*, trancher le problème « valeurs optiques et valeurs haptiques » *en faveur des valeurs haptiques*, et inversement. Tandis que les deux autres problèmes fondamentaux se laissent ramener soit à l'antithèse espace-temps, soit à l'antithèse plénitude-forme, le problème fondamental « valeurs de profondeur et valeurs de surface » peut effectivement être abordé d'un côté comme de l'autre, et c'est seulement ce rôle de médiateur du second problème fondamental qui nous permet de comprendre qu'au sein d'un certain « style », les trois problèmes fondamentaux peuvent et doivent être résolus « dans le même sens ». Même quand on a reconnu que les trois problèmes fondamentaux ne sont que les spécifications d'une seule opposition originelle, il ne serait pas facile de mettre en évidence une relation concrète entre, d'un côté, les valeurs optiques et les valeurs haptiques et, de l'autre côté, le repos et le mouvement, si justement une certaine décision concernant le problème « surface et profondeur » n'impliquait pas aussi une décision concernant les deux autres problèmes.

- 12 3. Ce qui vient d'être dit suffit à montrer combien on se trompe en pensant, comme presque partout, que les concepts fondamentaux de la science de l'art auraient pour ambition ou pour mission de « saisir en une formule », directement et en tant que telle, la caractéristique stylistique d'une œuvre d'art ou d'une époque artistique. Ce qu'ils essayent de saisir en une formule, dans la mesure où ils méritent vraiment d'être appelés des concepts fondamentaux, ce n'est pas du tout comment les problèmes artistiques sont résolus, mais comment ils sont posés : au vrai, ils ne sont rien moins que des étiquettes qu'on pourrait en quelque manière coller sur les objets concrets. Leur caractère nécessairement antithétique désigne non pas une *différence stylistique* qui apparaîtrait *au sein* du monde phénoménal entre deux phénomènes observables, mais une *polarité* existant *au-delà* du monde phénoménal entre deux principes déterminables sur un plan théorique. On ne peut donc jamais reprocher à ces concepts fondamentaux, parce qu'ils sont nécessairement formulés sur le mode antithétique, de ne pas rendre justice à la richesse d'une réalité artistique qui ne se laisse pas réduire à des dualismes. Car les concepts que nous avons brièvement énumérés plus haut – valeurs optiques et haptiques, valeurs de profondeur et de surface, d'interpénétration et de juxtaposition ^[5], ces concepts ne se rapportent nullement à des *oppositions* qui pourraient se *rencontrer* comme telles au sein de la réalité artistique, mais à des oppositions que la réalité artistique commence par mettre en *balance*, d'une manière ou d'une autre : une valeur *purement* haptique, comme nous l'avons dit, ne pourrait se réaliser que dans une figure géométrique abstraite, une valeur *purement* optique que dans un phénomène lumineux amorphe, et une surface absolue est *in concreto* aussi impossible qu'une profondeur absolue ; une pure « interpénétration » serait un temps sans espace, une pure « juxtaposition » un espace atemporel. *Si donc il ne fait pas de doute que les concepts*

*fondamentaux de la science de l'art ne peuvent se présenter que sous la forme d'antithèses absolues, il n'est pas moins certain qu'ils ne visent nullement à « caractériser » les œuvres d'art elles-mêmes – et s'il ne fait pas de doute que les concepts caractérisants utilisés par l'histoire de l'art ne se rapportent qu'aux œuvres d'art elles-mêmes, il n'est pas moins certain qu'ils ne procèdent pas par oppositions absolues, mais en quelque sorte sur une échelle fluctuante : les premiers désignent les pôles d'une polarité donnée a priori, qui ne se rencontre pas comme telle dans le monde phénoménal – les seconds désignent la balance réalisée a posteriori entre les extrémités de cette polarité, et pour laquelle il n'existe pas deux, mais une infinité de possibilités différentes. Si donc les concepts absolument opposés « haptique », « optique », etc., ont seulement pour contenu la formulation, et non la résolution d'un problème artistique fondamental, inversement les concepts « pictural », « plastique », etc., qui se rapportent à la résolution, et non à la formulation des problèmes en question, n'introduisent pas une *opposition absolue*, mais seulement une *différence graduelle*. Par le terme « plastique », nous désignons en effet une balance *moyenne* entre valeurs optiques et valeurs haptiques, par le terme « pictural » une mise en balance *qui refoule les valeurs haptiques au profit des valeurs optiques*, tandis que l'expression par laquelle nous pourrions caractériser l'art hautement non-pictural des anciens Égyptiens (peut-être « stéréométrique-cristallin ») suggérerait au contraire une mise en balance *qui refoule les valeurs optiques au profit des valeurs haptiques*. Les concepts « pictural », « plastique » et « stéréométrique-cristallin » ne désignent donc aucunement des oppositions absolues, mais différents degrés d'une échelle, dont le point zéro est à chaque fois marqué par le terme « plastique ». « À chaque fois », car si les extrémités *théoriques* de cette échelle, auxquelles aucune réalité ne peut atteindre, se trouvent en quelque sorte à l'infini, tout en étant une fois pour toutes *définies* par l'opposition entre valeurs « haptiques » et valeurs « optiques », leurs extrémités *historiques* se trouvent dans le fini, et doivent donc se *décaler* en fonction des limites assignées au cercle de l'objet considéré – de sorte qu'une même œuvre d'art pourrait être décrite comme « picturale » relativement à l'art du XVI^e siècle, et comme « plastique » à l'aune de l'art du XVII^e siècle, parce que *l'ensemble* de l'échelle de valeurs s'est entre-temps déplacé vers le pôle « optique ». Il est donc clair – déjà sur un plan purement théorique – qu'entre une solution profondément non-picturale dans l'esprit de l'art égyptien ancien et une solution profondément picturale dans l'esprit de l'impressionnisme moderne, une infinité de degrés intermédiaires sont possibles (de même, naturellement, qu'on peut concevoir au-delà du style égyptien ancien une solution qui refoulerait encore davantage les valeurs optiques, au-delà de l'impressionnisme moderne une solution qui refoulerait encore davantage les valeurs haptiques), et qu'en outre les historiens d'art, selon le système de référence adopté, peuvent aussi bien appliquer des termes différents au même phénomène, que les mêmes termes à des phénomènes différents¹⁴. Mais il est non moins clair que cette variabilité des *degrés* de l'échelle ne prouve rien contre la constance de ses *pôles*, et ne démontre qu'une chose : que les concepts caractérisants ne sont pas des concepts fondamentaux, et que les concepts fondamentaux ne sont pas des concepts caractérisants.*

- 13 De même que les expressions « stéréométrique-cristallin », « plastique », « pictural » (ainsi que toutes celles qui les complètent ou les différencient¹⁵) décrivent les différentes solutions du *premier* problème fondamental, de même des expressions comme « surface », « balance moyenne de la surface et de la profondeur », « profondeur » (au sens de la perspective) décrivent les différentes solutions du *second* problème, de même encore les expressions comme « repos immobile », « balance moyenne entre repos et mouvement »

(approche organique-« eurythmique ») et « dépassement du repos par le mouvement » – autrement dit : isolement, liaison, unification – décrivent les différentes solutions du troisième problème fondamental – étant entendu que ce que nous venons de dire de la première triade conceptuelle (« stéréométrique-cristallin », « plastique », « pictural ») vaut aussi pour la mise en œuvre de ces deux nouvelles triades.

- 14 Nous n'avons parlé jusqu'à présent que des concepts qui caractérisent la manifestation *non-chromatique* des valeurs artistiques. Or les concepts par lesquels l'histoire de l'art essaye de caractériser le « *style chromatique* » de ces valeurs ne désignent rien d'autre que de nouvelles solutions apportées aux mêmes problèmes artistiques fondamentaux, lesquels (étant justement des problèmes fondamentaux) se situent tout à fait au-delà de la distinction entre qualités chromatiques et qualités non chromatiques, mais reçoivent néanmoins leur solution dans le traitement des couleurs, non moins que dans la composition des corps ou de l'espace. Nous désignons par le terme « *polychromie* » le maniement de la couleur par lequel le problème « valeurs de juxtaposition et valeurs d'interpénétration » (division et fusion) est tranché *en faveur de la juxtaposition – c'est-à-dire de la division* ¹⁵, le problème « valeurs de surface et valeurs de profondeur » *en faveur des valeurs de surface*, le problème « valeurs haptiques et valeurs optiques » *en faveur des valeurs haptiques*. Par le terme de « colorisme », dont le cas extrême est le « tonalisme [*Tonigkeit*]¹⁶ », nous désignons au contraire le maniement de la couleur par lequel le problème « valeurs de juxtaposition et valeurs d'interpénétration » (« division et fusion ») est tranché *en faveur de l'interpénétration, c'est-à-dire de la fusion*, le problème « valeurs de surface et valeurs de profondeur » *en faveur des valeurs de profondeur*, et le problème « valeurs haptiques et valeurs optiques » *en faveur des valeurs optiques*. Le traitement rigoureusement « polychrome » des couleurs, dans la mesure où il résout les problèmes fondamentaux dans le sens correspondant, constitue donc le corrélat nécessaire d'une composition des corps et de l'espace visant l'isolement, la surface, la structure cristalline, tandis qu'un traitement « coloriste », a fortiori « tonaliste » des couleurs, se trouve non moins nécessairement associé à une composition des corps et de l'espace visant l'unification, la profondeur et la picturalité¹⁷.
- 15 4. Le caractère absolument antithétique des concepts fondamentaux que la théorie de l'art a pour tâche d'établir et de développer (afin de formuler les problèmes) n'implique donc nullement qu'il faille attribuer un caractère semblable aux concepts caractérisants avec lesquels travaille l'histoire de l'art (pour décrire les différents styles) : loin de diviser l'univers des phénomènes artistiques en deux camps opposés, entre lesquels une foule de phénomènes resteraient inassignables, les concepts fondamentaux désignent simplement la polarité de deux sphères de valeurs qui s'opposent par-delà ce monde phénoménal, et qui se confrontent dans l'œuvre d'art des manières les plus diverses¹⁸ ; car ce n'est pas au moyen des concepts fondamentaux, c'est seulement à partir des concepts fondamentaux que se laissent appréhender les contenus du monde historique réel. De tels concepts ne prétendent pas classer les phénomènes à la manière d'une « Grammaire générale et raisonnée »¹⁹ : leur tâche est seulement, s'il nous est permis de nous répéter, d'amener les phénomènes à la parole, à la manière d'un « réactif²⁰ » légitimé a priori. Dans la mesure où ils se bornent à exprimer le problème posé, sans vouloir en formuler les solutions possibles, ils déterminent en quelque sorte seulement les questions que nous devons adresser aux objets, pas les réponses individuelles et toujours imprévisibles que ceux-ci peuvent nous donner²¹.

- 16 Or ces questions ne sont formulées par les concepts fondamentaux esquissés plus haut que dans la mesure où ce sont, au sens le plus strict, des questions générales : elles peuvent être adressées à absolument toutes les œuvres picturales ou architectoniques, parce qu'elles trouvent leur réponse dans absolument toutes les œuvres picturales ou architectoniques. Mais il ne souffre aucun doute qu'il existe, outre les problèmes artistiques *fondamentaux* auxquels toutes les œuvres d'art de cette sorte doivent se confronter, des problèmes artistiques *particuliers*, qui ne trouvent leur solution que dans un certain groupe d'œuvres, voire souvent dans une seule œuvre. La théorie de l'art doit aussi saisir en une formule ces « *problèmes particuliers* » et les mettre en relation avec les problèmes fondamentaux, en adjoignant aux « *concepts fondamentaux* » de la science de l'art des « *concepts spéciaux* », et en les ordonnant, ou mieux : en les subordonnant systématiquement aux premiers. Cette subordination des concepts spéciaux aux concepts fondamentaux de la science de l'art, c'est-à-dire la construction de la science de l'art comme un système conceptuel cohérent et articulé, cette subordination est possible parce que les problèmes artistiques particuliers doivent être considérés, relativement aux problèmes fondamentaux, comme des problèmes seulement *dérivés*, et que donc les « *concepts spéciaux* » qui leur correspondent ont, relativement aux concepts fondamentaux, la signification de concepts seulement *dérivés*. Les problèmes artistiques particuliers se forment en effet, selon un schéma presque hégélien, lorsque les *solutions* des *problèmes artistiques fondamentaux*, valables universellement, deviennent au cours de l'évolution historique les *pôles* d'un problème artistique *particulier*, et qu'ensuite les solutions de ce problème particulier deviennent à leur tour les pôles d'un problème particulier de « *deuxième rang* », encore plus spécifique que le premier, et ainsi de suite à l'infini. Pour prendre un exemple emprunté au domaine de l'architecture, la figure que nous désignons comme « *colonne* », tout comme la figure que nous appelons « *mur* », représentent chacune une solution très spécifique des problèmes artistiques fondamentaux. Or s'il arrive, dans des conditions historiques particulières (comme par exemple dans l'Antiquité tardive ou dans l'art de la Renaissance), que le mur et la colonne nouent une relation organique dans un seul et même édifice, alors surgit un « *nouveau* » problème artistique, qui doit être considéré relativement aux problèmes fondamentaux comme un problème particulier²², mais qui peut engendrer d'autres problèmes particuliers, dans la mesure où ses différentes solutions (par exemple la solution « *baroque* » ou « *néoclassique* ») vont à leur tour se confronter les unes aux autres. D'une manière tout à fait analogue et dans des conditions tout à fait analogues, deux solutions différentes des problèmes picturaux fondamentaux, par exemple la superposition en relief et la dispersion en perspective, peuvent se rencontrer pour former les pôles d'une nouvelle opposition, qui à son tour se décomposera en une multitude de sous-problèmes.
- 17 Ainsi, mais il n'est naturellement pas question d'en faire ici la démonstration détaillée, tous les problèmes artistiques particuliers peuvent être systématiquement reliés entre eux, et finalement – si particuliers, voire si singuliers soient-ils en eux-mêmes – ramenés aux problèmes fondamentaux. On tirerait de cette manière du « *tableau des concepts fondamentaux de la science de l'art* » un système conceptuel cohérent et porteur de sens, susceptible de se ramifier dans les concepts spéciaux les plus fins.
- 18 Comment se présenterait, comment s'appliquerait en pratique un tel système conceptuel – c'est ce qu'il n'est pas possible, mais pas non plus nécessaire d'exposer ici : ce qui était contesté, et qui est désormais établi, nous semble-t-il, c'est simplement la *possibilité* de trouver des concepts qui puissent à bon droit être considérés comme des

« concepts fondamentaux » de la science de l'art, parce que *premièrement*, ils présentent une validité a priori, et sont donc également appropriés et nécessaire à la connaissance de *tous* les phénomènes artistiques, *deuxièmement*, ils n'ont pas trait à des réalités non-intuitives, mais à des phénomènes intuitifs, *troisièmement*, ils entretiennent une relation systématique entre eux, ainsi qu'avec les concepts spéciaux qui leur sont subordonnés. Car les trois problèmes artistiques fondamentaux, dont les trois concepts fondamentaux constituent la formulation, ne représentent quant à eux que les manifestations de cette unique grande opposition qui *premièrement* est une opposition a priori, *deuxièmement* appartient à la sphère intuitive, et *troisièmement* se traduit pareillement dans les trois problèmes fondamentaux²³.

- 19 5. Si les concepts fondamentaux de la science de l'art sont donc en toute certitude fondés a priori, et valent donc indépendamment de toute expérience, cela ne veut naturellement pas dire qu'ils peuvent *être trouvés* indépendamment de toute expérience, c'est-à-dire par les seules voies de l'intellect : autant, du point de vue de la théorie de la connaissance, ils trouvent leur origine en dehors de l'expérience, autant, d'un point de vue pratique et méthodologique, ils ne peuvent être découverts et développés que dans l'expérience. Car puisque les problèmes artistiques fondamentaux, dont les concepts fondamentaux de la science de l'art constituent la formulation, traduisent déjà dans une sphère spécifiquement *sensible*, l'opposition a priori entre « plénitude » et « forme », « espace » et « temps », la connaissance de ces problèmes fondamentaux présuppose l'impression reçue du phénomène empirique (visuel) ; et ce qui vaut pour la connaissance des problèmes fondamentaux vaut peut-être plus encore pour la connaissance des problèmes particuliers : les problèmes artistiques ne peuvent être connus *qu'à partir de leurs solutions*, c'est-à-dire à partir des œuvres d'art, et si les concepts qui permettent de formuler ces problèmes prétendent valoir a priori, cela ne signifie pas qu'ils peuvent être *trouvés* a priori, mais seulement qu'ils peuvent être *légitimés* a priori. Inversement, il serait bien sûr erroné de vouloir invoquer la découverte a posteriori des concepts de la science de l'art pour contester leur validité a priori. Aussi certain que le théorème de Pythagore a d'abord été découvert par une intuition a posteriori, mais a pu et a dû être fondé ensuite par une intuition a priori, les concepts fondamentaux et les concepts spéciaux de la science de l'art naissent de l'expérience, mais valent avant et par-delà toute expérience – et c'est précisément ce qui permet de comprendre que si, d'un côté, la formation des concepts de la théorie de l'art n'est pas possible sans l'expérience acquise dans le domaine de l'histoire de l'art, qui fournit constamment de nouveaux matériaux concrets à la pensée, elle ne peut pas, d'un autre côté, être le moins du monde ébranlée (sa propre cohérence interne étant acquise) par cette expérience : autrement dit, le système conceptuel de la science de l'art, pour autant qu'il est *découvert et développé* a posteriori, renvoie aux résultats de la recherche empirique, mais, dans la mesure où il *vaut* a priori, il subsiste indépendamment de ces résultats, et ne peut absolument pas entrer en conflit avec eux. *Soit* une découverte ou une observation nouvelles peuvent prouver que l'un des problèmes artistiques déjà connus et légitimés a priori a été résolu dans un cas particulier autrement qu'il ne l'avait été jusque-là, que donc l'une des questions déjà formulées sur le plan conceptuel (et la théorie de l'art n'a pas d'autre ambition que de formuler des questions) avait reçu dans ce cas une réponse fautive – si par exemple l'on découvrait inopinément une peinture de paysage datant du v^e siècle avant Jésus Christ, il faudrait corriger la conception auparavant défendue par l'histoire de l'art, sans pour autant

remettre en cause le système conceptuel construit par la théorie de l'art. Soit la découverte ou l'observation nouvelle peuvent prouver qu'un problème artistique particulier n'a pas été reconnu comme tel jusque-là, que donc les questions formulées en termes conceptuels avaient négligé une caractéristique essentielle de certains objets – s'il apparaissait par exemple un édifice d'une forme tout à fait inhabituelle, ou si une œuvre d'art déjà connue, observée sous un angle nouveau, révélait au chercheur un nouveau problème, alors le problème en question devrait recevoir sa formulation et être mis en relation avec les problèmes déjà connus, ce qui entraînerait certes un élargissement, mais pas une remise en cause du système conceptuel formé par la théorie de l'art.

B.

- 20 S'il est ainsi clairement établi que le développement d'un système conceptuel par lequel la science de l'art, rayonnant à partir d'un ensemble de notions fondamentales, se ramifie jusque dans les concepts spéciaux les plus fins, s'il est établi qu'un tel développement est à tous égards *possible*, il reste encore à se demander s'il est *nécessaire*.
- 21 On pourrait en effet demander si l'introduction et l'élaboration de tels « concepts de la théorie de l'art » n'est pas un simple badinage logique, un « exercice de pensée » sans objet, entièrement dénué de signification pour l'étude historique des œuvres réelles. À cette question il convient à notre avis de répondre par la négative.
- 22 Car c'est justement parce qu'elles abordent le problème de deux côtés totalement différents, mais chacune d'un seul côté, que la construction conceptuelle de la théorie de l'art et l'étude pratique des faits historiques entretiennent une *relation réciproque*, à la fois singulière et indissoluble. On caractérisera cette relation en disant que les *concepts* visés par la théorie de l'art ne deviennent les *instruments* d'une connaissance véritablement scientifique que lorsqu'ils *procèdent* de l'observation concrète des *matériaux* fournis par l'histoire de l'art, tout comme inversement les *constats* que doit dresser l'*histoire* de l'art ne deviennent des contenus d'une connaissance véritablement scientifique que lorsqu'ils sont articulés aux problèmes artistiques formulés par la *théorie* de l'art, de sorte que la tâche *ultime* de la science de l'art, qui est d'appréhender le *Kunstwollen*, ne peut être résolue que par la *collaboration* de l'approche historique et de l'approche théorique.
- 23 Nous nous sommes déjà arrêtés sur l'un des aspects de cette relation de réciprocité ; nous pouvons sans plus de difficulté mettre l'autre en lumière.
- 24 I. Personne n'a encore jamais contesté qu'à l'histoire de l'art, si athéorique soit-elle, il incombe deux tâches : en tant qu'*histoire* de l'art, elle doit classer et rapporter les unes aux autres les œuvres du passé d'un point de vue historique, c'est-à-dire selon le lieu et le temps. En tant qu'*histoire* de l'*art*, elle doit caractériser le « style » de ces œuvres. L'accomplissement de cette seconde tâche (qui dans tous les cas doit précéder l'accomplissement de la première, puisque la « place » historique d'une œuvre ne peut être déterminée qu'une fois identifiée sa particularité artistique²⁴) suppose l'usage de concepts qui caractérisent d'une manière plus ou moins générale les particularités stylistiques des œuvres considérées. Même une présentation comme *L'Histoire de l'art allemand* de Georg Dehio²⁵, qui se donne si consciemment et si légitimement comme « historique », est inévitablement amenée à travailler avec des termes comme « pictural » et « plastique », « en profondeur » et « en surface », « calme » et « agité », « style spatial »

et « style corporel ». L'empirisme historique lui-même admet que l'emploi de tels concepts stylistiques n'est pas seulement courant, mais réellement nécessaire dans le travail de l'histoire de l'art : il refuse seulement de s'interroger sur leur origine et sur leur légitimation. Ils sont pour lui des « concepts actuellement disponibles », qui nous permettent d'appréhender « les propriétés sensibles des différentes œuvres d'art²⁶ ».

- 25 1. On peut élever des objections à cette thèse de deux côtés. D'un côté, les concepts qui sont vraiment capables de caractériser le *style de l'œuvre* visent tout autre chose que ses « propriétés sensibles » ; de l'autre côté, les concepts qui décrivent vraiment les « propriétés sensibles » de l'œuvre sont encore loin de pouvoir caractériser *son style*, ils ne font que préparer une telle caractérisation stylistique.
- 26 a) Les « propriétés sensibles » que nous découvrons dans une œuvre ne sont absolument rien d'autre que de *pures qualités* des perceptions optiques – des qualités que nous avons coutume (car il s'agit encore, à strictement parler, d'un présupposé qui ne se laisse pas justifier par la perception sensible comme telle) de diviser en « chromatiques » et « non chromatiques ». Pour appréhender ces pures qualités en mots et en concepts, l'historien d'art a deux possibilités, qui ont en commun de n'offrir qu'un mode médiat de caractérisation : soit il peut caractériser les propriétés sensibles de l'œuvre concernée en renvoyant à d'autres *perceptions sensibles*, supposées connues (ainsi, quand il décrit l'aspect d'une peau « semblable à du cuir » ou « fripée », qu'il parle d'un pli « en boucle », d'une draperie « bruissante », d'une couleur « gris souris » ou « jaune de cadmium ») ; soit il peut caractériser les « propriétés sensibles » de l'œuvre considérée en essayant de décrire le sentiment qu'elles suscitent en lui (il parlera par exemple de l'« agitation passionnée » des lignes, d'un coloris « grave » ou « joyeux »). On discerne aisément les limites de l'un et l'autre de ces procédés. En ce qui concerne le *mode* de la caractérisation, les « propriétés sensibles » de l'œuvre d'art ne peuvent jamais être définies d'une manière exacte et suffisante, dans la mesure où un énoncé général de nature verbale et conceptuelle ne peut jamais rendre justice à un contenu individuel, purement qualitatif²⁷ ; même la description la plus vivante et la plus inspirée d'un jeu de lignes ou d'une composition de couleurs n'est au fond que l'indication toujours inadéquate d'un état de fait dont la propriété essentielle ultime – et à vrai dire unique – est précisément d'être « celui-ci ». En pratique, l'histoire de l'art – capitulant à bon droit devant le caractère inexprimable de cet état de fait – a coutume de renoncer dans la majorité des cas à qualifier en quelque manière ces « propriétés sensibles », pour se contenter d'expressions qui ne sont en vérité qu'une périphrase de ce « celui-ci » : « le dessin des mains (ou le drapé des vêtements) conserve le même esprit » ou « le traitement des cheveux varie²⁸ ». Mais en ce qui concerne l'*objet* caractérisé (et c'est là un point encore plus important du point de vue méthodologique), les « propriétés sensibles » ne se confondent nullement avec ses « critères stylistiques » : à strictement parler, une caractérisation qui ne vise que les « propriétés sensibles » de l'œuvre d'art n'a pas le moindre droit de faire une distinction fondamentale entre les lignes effectivement tracées par la main de l'artiste, et celles qui résultent du craquèlement du vernis ; et même si on lui conférait ce droit à titre expérimental, même si elle était donc capable d'extraire de la plénitude des propriétés sensibles celles qui sont artistiquement significatives, l'observation de ces propriétés ne pourrait conduire à la connaissance de *critères stylistiques*, tant qu'on ne serait pas en droit de présupposer, *premièrement*, qu'au sein de certaines séries de « propriétés sensibles » intérieurement liées les unes aux autres (nous appellerons de telles séries des « complexes phénoménaux »), se réalisent certains *principes de mise en forme* artistique, et que

deuxièmement règne dans ces principes cette *unité* non contradictoire sans laquelle nous ne pouvons absolument pas parler de « style ». [Se dispenser de cette double présupposition, par une approche qui ne vise qu'à caractériser et à enregistrer les « propriétés sensibles » des œuvres d'art, sans se donner la possibilité ni d'ordonner ses observations en séries homogènes et finalement en une unité, ni a fortiori d'en déduire de quelconques principes régissant le phénomène, c'est manifestement une position qui n'est ni permise, ni féconde²⁹]. Les concepts qui ne veulent et ne font effectivement qu'établir les « propriétés sensibles » des œuvres d'art, visent des états de fait qui premièrement ne peuvent être que suggérés, mais pas suffisamment déterminés, et dans lesquels deuxièmement (abstraction faite de cette restriction modale) ne peuvent être définis *les critères stylistiques eux-mêmes*, mais seulement *les substrats susceptibles d'être transformés en critères stylistiques*. Si l'histoire de l'art, qui a pour tâche de caractériser le style d'un certain phénomène artistique, ne disposait que de tels concepts, capables seulement de saisir les propriétés sensibles des œuvres d'art – des concepts que nous pourrions peut-être, pour les différencier des concepts proprement « caractérisants », appeler des « concepts indicatifs » ou « démonstratifs » ☒, elle serait dès le départ vouée à l'échec ; elle se tiendrait devant les phénomènes artistiques comme devant des objets naturels quelconques, c'est-à-dire qu'alignant sans rime ni raison des centaines et des milliers d'observations particulières, elle produirait pour finir soit une paraphrase quasi poétique d'expériences sensibles, soit (si elle subsumait après coup ces observations singulières à un système surajouté, par exemple selon les rubriques : humains, animaux, plantes, choses) une sorte de description personnelle de l'œuvre d'art, mais en aucun cas une caractérisation du style artistique.

- 27 b) Par bonheur, l'histoire de l'art ne dispose pas seulement de ces concepts purement « démonstratifs », qui peuvent certes (dans les limites des possibilités langagières) caractériser les propriétés sensibles des œuvres d'art, mais pas leurs critères stylistiques ; elle dispose aussi d'autres concepts qui (exactement à l'inverse des précédents) sont effectivement capables d'appréhender les critères stylistiques, et qui en cela *vont bien au-delà de la simple caractérisation de leurs propriétés sensibles* : des concepts (pour ne prendre d'abord en considération que les plus généraux) comme « pictural » et « plastique », « profondeur » et « surface », « corporel » et « spatial », « style d'être et style de devenir », « coloriste » et « polychrome ». Il va désormais sans dire que de tels concepts ont une tout autre signification que de fixer les propriétés sensibles des œuvres d'art. La représentation artistique d'un lion ou d'un paysage de montagne, au plan de sa pure phénoménalité sensible, possède tout aussi peu que le lion et le paysage de montagne eux-mêmes la « propriété » d'être picturale, coloriste, axée sur l'espace et la profondeur : quand nous la caractérisons par de tels concepts, nous n'*appréhendons* ou ne *caractérisons* plus ses propriétés sensibles, nous en donnons déjà une *interprétation* – nous les interprétons, pour autant que nous ordonnons les contenus particuliers de la perception, en soi purement qualitatifs et sans aucun lien entre eux, en complexes phénoménaux structurés, et que nous attribuons à de tels complexes une certaine fonction, un effet « dans le sens » de la picturalité, de la profondeur, etc. ; et c'est seulement parce que nous les considérons comme l'expression de certains principes de mise en forme artistique – qui, à leur tour, ne se côtoient pas là par hasard, qui sont liés entre eux par un principe stylistique supérieur – que nous acquérons le droit d'en parler comme de critères stylistiques. Ce qui vaut pour les principes de mise en forme les plus généraux, tels qu'ils sont fixés dans des concepts comme « plastique », « pictural », etc., vaut exactement de la même manière pour les principes spéciaux : nous observons le « drapé » ou les

« proportions du corps », non pour prendre note des « propriétés sensibles » de l'œuvre, et peut-être les rassembler *ex post* dans une rubrique « costumes » ou « personnages », mais parce que nous présupposons que dans les phénomènes observés se réalise un *principe du traitement du vêtement* ou un *principe de représentation de personnages*, et que tous ces principes particuliers de mise en forme traduisent un principe stylistique unique d'ordre supérieur.

- 28 De fait, et pour ne donner qu'un exemple, comment pourrions-nous autrement établir sur le plan conceptuel que deux artistes différents ont prêté la main à l'exécution d'une même œuvre, alors qu'une telle collaboration saute généralement aux yeux du connaisseur ? L'historien d'art ne devrait-il pas accepter la disparité résultant d'une telle circonstance, la différence qu'elle introduit entre deux « propriétés sensibles » (par exemple dans les types de visage), comme une donnée d'évidence absolument non problématique, comparable au fait que le vêtement d'un des personnages est jaune, et celui de l'autre rouge ? Notre science n'a le droit de considérer *la disparité de deux « propriétés sensibles »* comme une *différence stylistique* que si elle fait cette double présupposition, qu'un certain « complexe phénoménal » manifeste un certain « *principe de mise en forme* », et que tous ces « *principes de mise en forme* » sont à leur tour liés en une *unité* non contradictoire.
- 29 Ce qui est vrai de la connaissance des *différences* stylistiques vaut naturellement aussi pour la connaissance des *correspondances* stylistiques : l'historien d'art qui, dans un ensemble d'œuvres plus ou moins vaste, doit reconnaître certaines pièces identiques ou apparentées pour les regrouper par unités stylistiques, ne peut pas davantage effectuer ce travail de classification (consistant à rapprocher plus qu'à séparer), sans présupposer qu'il découvre dans les œuvres apparentées une égalité ou une similitude des « principes de mise en forme », et par là (ceux-ci étant à leur tour conçus comme liés entre eux en unités non contradictoires), une égalité ou une similitude des « principes stylistiques » supérieurs. Le chercheur qui formerait ses groupes sur la base des « propriétés sensibles » des œuvres d'art — sur ces propriétés prises en elles-mêmes, et non comme manifestations de certains principes présupposés en amont — ne pourrait jamais être sûr d'avoir rassemblé des œuvres vraiment identiques ou similaires par le style, et il arriverait aisément que ses groupes réunissent des objets qui n'ont en commun que la grandeur, le matériau, la couleur ou encore d'autres propriétés sensibles.
- 30 2. Répétons-le, les conceptualisations « habituelles » de l'histoire de l'art présentent déjà *deux couches* distinctes : une couche *inférieure* de concepts purement indicatifs ou *démonstratifs*, qui appréhendent et désignent seulement les propriétés sensibles des œuvres d'art, et une couche *supérieure* de concepts qui *caractérisent* réellement leur style, qui *interprètent* ces propriétés sensibles comme des critères stylistiques, en déchiffrant certains complexes de propriétés sensibles comme la réalisation de certains principes de mise en forme, et ces principes à leur tour comme autant de différenciations d'un principe stylistique unitaire.
- 31 Mais qu'est-ce qui donne à l'histoire de l'art le droit de procéder de cette manière « interprétative », alors que toute interprétation, si elle ne doit pas être totalement arbitraire, présuppose l'existence de *critères* fixes et légitimes, auxquels l'objet à interpréter peut être rapporté ? Après tout ce qui précède, la réponse coule presque de source : c'est aux *problèmes artistiques* formulés dans les concepts généraux et dans les concepts spéciaux de la science de l'art que sont rapportées les propriétés sensibles des œuvres d'art. Ils représentent ces critères sur lesquels l'observation peut s'orienter,

quand elle regroupe les propriétés sensibles en complexes phénoménaux qu'elle interprète dans le sens de critères stylistiques, et c'est seulement en nous réglant sur ces problèmes artistiques que nous pouvons effectuer ces regroupements et ces interprétations. Un jugement stylistique comme celui-ci : « Dans cette œuvre, la forme est traitée sur le mode pictural (ou au contraire plastique), la couleur est traitée sur le mode tonal (ou au contraire polychrome) » signifie en réalité : « Dans cette œuvre, l'un des problèmes artistiques fondamentaux est résolu – ou tous les problèmes artistiques fondamentaux sont résolus – dans tel ou tel sens », et c'est seulement ainsi que, *premièrement*, un certain complexe phénoménal, comme par exemple la « matière » particulière des surfaces ou l'« homogénéisation » particulière du coloris, peut être *appréhendé* au moyen de concepts démonstratifs (l'apparence « fripée » de la peau ou l'« adjonction de gris dans toutes les couleurs locales »), et que, *deuxièmement*, cette « matière » ou cette « homogénéisation » peuvent être *interprétés sub specie* des problèmes fondamentaux. *C'est seulement quand l'observation des propriétés sensibles, qu'elles soient chromatiques ou non-chromatiques, traverse pour ainsi dire la sphère des problèmes, ou plutôt se trouve réfléchie par celle-ci, qu'apparaissent les concepts qui permettent réellement de caractériser un style*, et dont la tâche spécifique consiste à mettre en rapport les propriétés sensibles des œuvres avec les problèmes artistiques. Et tout comme le jugement : « Dans cette œuvre, la forme est traitée sur le mode pictural » signifie à proprement parler que dans l'œuvre en question le *problème fondamental* « valeurs haptiques et valeurs optiques » est tranché en faveur des valeurs optiques, de même le jugement : « Dans cette œuvre d'art, le drapé est traité dans un style ornemental » signifie à proprement parler que dans l'œuvre en question, le problème particulier, ou plutôt les problèmes particuliers du traitement du vêtement – par exemple « forme propre du vêtement et forme du corps », « mouvement propre du vêtement et mouvement du corps » – sont tranchés en faveur de la forme propre et du mouvement propre du vêtement, et qu'en outre (puisque tous les problèmes artistiques particuliers sont implicitement contenus dans les problèmes fondamentaux, la résolution d'un problème particulier préjuge de la résolution du problème fondamental correspondant), le problème fondamental « surface et profondeur » a été tranché en faveur de la surface.

- 32 C'est à partir de là seulement que l'on comprend le bien-fondé de la double présupposition de la caractérisation stylistique : que dans certains complexes de phénomènes perceptibles par les sens se manifeste un principe de mise en forme artistique, et que les principes de mise en forme artistique sont à leur tour dominés par un principe stylistique unique d'ordre supérieur ; c'est seulement si nous pouvons considérer ces complexes phénoménaux comme les solutions de problèmes artistiques, que nous sommes autorisés à y voir des réalisations de tels *principes de mise en forme*, c'est-à-dire des témoins *d'une certaine prise de position à l'égard des problèmes artistiques généraux et spéciaux*, et c'est seulement si nous pouvons considérer ces problèmes fondamentaux et spéciaux comme les manifestations d'un unique problème originel, que nous sommes autorisés à discerner au sein ou au-dessus de tous les principes de mise en forme un *principe stylistique unitaire*, c'est-à-dire *une certaine prise de position à l'égard de ce problème originel*. Et c'est à partir de là seulement que l'on comprend pourquoi et dans quel cas nous avons effectivement le droit de conclure d'une disparité dans les propriétés sensibles à une différence de style, et inversement, d'une égalité ou d'une similitude dans les propriétés sensibles à une identité ou à une affinité de style : nous sommes en droit d'opérer la première inférence, parce que (et à la condition que) la différence des propriétés sensibles témoigne *de prises de position différentes à l'égard d'un seul et même*

problème artistique (relativement auquel un sujet artistique unique ne pourrait prendre position que *d'une seule manière*) ; nous sommes en droit d'opérer la seconde inférence, parce que (et à la condition que) l'égalité ou la similitude des propriétés sensibles témoigne de *prises de position identiques ou apparentées à l'égard d'un seul et même problème artistique* (relativement auquel des sujets artistiques *différents*, ou de *natures différentes*, ne pourraient prendre position que de *différentes manières*).

- 33 Toute véritable caractérisation stylistique, dans le choix et dans l'ordonnance de ses observations, non moins que dans les concepts qu'elle en tire, se réfère nécessairement – qu'elle le veuille ou non, qu'elle le sache ou non – aux contenus de cette sphère de problèmes que nous avons tenté de caractériser dans la première partie de notre article : une caractérisation stylistique qui nie cette référence, soit la nie à tort, soit se désigne à tort comme une caractérisation stylistique³⁰.
- 34 Mais ces problèmes et leur relation mutuelle – et nous voici parvenus au point où tendait toute notre réflexion ⁵⁸, *l'historien de l'art n'est nullement en mesure de les reconnaître par lui-même* : lui qui n'a affaire qu'aux phénomènes empiriques, il se trouve en quelque sorte dans la situation opposée à celle du théoricien de l'art qui s'efforce de développer des concepts fondamentaux, puis de les différencier en concepts spéciaux. Si celui-ci, comme nous le disions précédemment, ne peut déterminer que la *formulation*, mais pas les *solutions* des problèmes artistiques, le premier ne dispose à l'inverse que des *solutions* des problèmes artistiques (sous la forme des œuvres concrètes), sans être par lui-même en mesure de les *formuler*. Les phénomènes empiriques et réels qu'observe *l'histoire* de l'art au sens strict, ne révèlent rien de quelconques « problèmes » – les problèmes ne sont pas *donnés* dans les phénomènes, ils sont *présupposés derrière* ceux-ci, et ne sont donc accessibles qu'à une approche qui relève non de *l'histoire* de l'art, mais de la *théorie* de l'art : seule la « spéculation conceptuelle non sensible » de cette théorie est capable de fixer les buts sur lesquels s'oriente à chaque pas la recherche empirique ; elle seule a la possibilité et la mission d'identifier les problèmes artistiques supposés connus par *l'histoire* de l'art, pour leur donner une formulation conceptuelle dans les concepts fondamentaux et spéciaux de la science de l'art.
- 35 II. Nous avons donc établi que *l'histoire* de l'art comme pure science d'objet, dans la mesure où elle veut connaître le « style » des objets artistiques, présuppose déjà dans ses analyses stylistiques, et jusque dans ses descriptions apparemment libres de tout présupposé, la connaissance des problèmes artistiques fondamentaux et spéciaux, elle suppose donc déjà acquis les concepts fondamentaux et spéciaux de la science de l'art – alors même que le chercheur ne connaît pas ces problèmes et ces concepts comme tels, alors même qu'il ne sait rien de leur existence. Cependant, *l'histoire* de l'art n'est une pure science d'objet qu'aussi longtemps qu'elle accepte vraiment ce présupposé comme un « présupposé », c'est-à-dire aussi longtemps qu'elle *s'oriente* sur les problèmes étudiés par la théorie de l'art, mais ne *réfléchit* pas à ces problèmes. Car à l'instant où elle le ferait, à l'instant donc où les résultats de la réflexion de la théorie de l'art ne dicteraient plus de l'extérieur le choix des observations et les conceptualisations de la recherche, mais s'imposeraient immédiatement et en tant que tels dans le cours de ses pensées, *l'histoire* de l'art cesserait de présenter et d'interpréter un *état de fait matériellement donné*, pour *présenter et interpréter un rapport idéal entre la formulation d'un problème et sa résolution*, c'est-à-dire qu'elle cesserait d'être une *pure science d'objet* et, d'une discipline historique au sens étroit du terme, deviendrait ce que nous pourrions appeler une « *science transcendantale de l'art* », ou, plus modestement et peut-être plus exactement une discipline « *interprétative* »

au sens propre. La recherche peut renoncer à cette transformation tant qu'elle se cantonne dans une simple morphologie stylistique – mais elle doit s'y résoudre dès l'instant où elle veut passer de la connaissance des *symptômes* stylistiques (du « style au sens extérieur ») à la connaissance de l'*essence* du style (du « style au sens intérieur », autrement dit au *Kunstwollen*). Car puisque les « principes de mise en forme » qui se manifestent dans une œuvre d'art ne sont rien d'autre que la manière dont l'auteur prend position, dans un sens ou dans l'autre, relativement aux problèmes artistiques fondamentaux et particuliers, et puisque le « principe stylistique supérieur » n'est rien d'autre que la manière dont l'auteur prend position, dans un sens ou dans l'autre, relativement au problème artistique originel, les principes de mises en forme *comme tels* et le principe stylistique supérieur *comme tel* ne peuvent être connus que lorsque leur connaissance se fonde sur une *confrontation explicite des solutions avec les problèmes*. L'histoire de l'art comme pure science d'objet, qui ne fait que s'orienter sur les problèmes artistiques, sans réfléchir sur eux, n'est donc capable de connaître que les *critères stylistiques* et leur *agrégat*, pas les *principes de mise en forme* et leur *unité*. Cette dernière connaissance n'est accessible qu'à cette approche qui connaît vraiment les problèmes artistiques que l'histoire de l'art au sens étroit se borne à supposer connus, à cette approche qui, réfléchissant sur les problèmes artistiques avec l'aide des concepts fondamentaux et spécifiques dégagés par la théorie de l'art, peut *dégager explicitement et systématiquement* la relation entre la formulation du problème et sa solution. Tandis que l'histoire de l'art comme pure science d'objet se contentera (et doit se contenter) de caractériser le complexe phénoménal « a » par un terme stylistique particulier T, et de décrire l'œuvre d'art dans son ensemble par l'addition de tels termes : T +T1, etc., cette autre approche « interprétative » devra montrer expressément que, *premièrement*, dans le complexe phénoménal « a » le problème artistique « x » et dans le complexe phénoménal « b » le problème artistique « y » sont résolus dans un certain sens (donnant à connaître la position de l'auteur relativement aux problèmes artistiques fondamentaux et particuliers, c'est-à-dire aux principes de mises en forme), et que, *deuxièmement*, toutes ces solutions sont mises en œuvre « dans un seul et même sens », c'est-à-dire que « a » se rapporte à « x » exactement comme « b » à « y » et « c » à « z » (donnant à connaître la position de l'auteur relativement au problème artistique originel, c'est-à-dire au principe stylistique supérieur³¹). Par là, et seulement par là, le regard scientifique accède au « style au sens intérieur » ou au *Kunstwollen*, qui ne peut être compris ni comme une somme de propriétés sensibles, ni comme un agrégat de critères stylistiques, mais exclusivement comme *l'unité à l'intérieur ou au-dessus des principes de mise en forme*, et dont la connaissance ne présuppose pas seulement la référence tacite aux résultats de la théorie de l'art, mais aussi la capacité à travailler en liaison directe avec celle-ci.

- 36 Une fois que le « sens immanent » du phénomène donné est saisi dans le *Kunstwollen*, rien n'empêche plus de mettre le « sens » ainsi manifesté dans les phénomènes plastiques en *parallèle* avec le « sens » des phénomènes musicaux, poétiques et enfin extra-artistiques. Car (et c'est la raison pour laquelle toutes les sciences de l'esprit s'accordent, selon leur structure et leur problématique interne, avec la science de l'art³²) absolument *toutes* les créations *spirituelles*, les doctrines philosophiques et religieuses, non moins que les règles juridiques et les systèmes linguistiques peuvent et doivent être compris comme les solutions de « problèmes » philosophiques, religieux, juridiques ou linguistiques ; et de même que la science de l'art établit qu'un phénomène artistique donné résout « dans un seul et même sens » tous les problèmes *artistiques*, de même une science générale de l'esprit peut tenter de démontrer qu'au sein d'une « culture » donnée (qui peut être

délimitée en termes d'époque, de région ou finalement de personnes) tous les problèmes *spirituels* — y compris, le cas échéant, les problèmes artistiques — sont résolus « dans un seul et même sens ». S'il ne faut pas méconnaître les dangers qui, dans la pratique, guettent une telle méthode de mise en parallèle, peut-être un peu trop répandue de nos jours (car la volonté de découvrir des analogies conduit aisément à interpréter les phénomènes d'une manière arbitraire, voire forcée³³), il est incontestable qu'elle est parfaitement possible et justifiée sur un plan purement théorique.

C.

- 37 Les concepts fondamentaux et spéciaux à l'aide desquels la théorie de l'art *formule* ses problèmes sont donc aussi les concepts *directeurs* de l'histoire empirique de l'art et les concepts *de travail* de cette approche « interprétative » qui vise la connaissance du *Kunstwollen*. C'est pourquoi la théorie de l'art n'a pas seulement intérêt à voir la recherche empirique progresser toujours plus vigoureusement et élargir le cercle de ses observations, sans lesquelles les concepts de la première, pour parler comme Kant, restent « *vides* » : la recherche empirique, de son côté, a également intérêt à voir la théorie de l'art se développer d'une manière toujours plus rigoureuse et toujours plus libre de préjugés, car ses observations, sans les concepts de cette dernière, restent « *aveugles* » ; finalement, l'une et l'autre devront se rejoindre (de préférence dans la même personne) pour œuvrer en commun.
- 38 Un coup d'œil sur l'évolution de notre discipline suffit à confirmer cette relation de réciprocité entre les deux approches : le chercheur chez qui la question de l'histoire du style a été consciemment posée pour la première fois, Johann Joachim Winckelmann, s'est trouvé dans l'obligation (laissons de côté sa relation avec l'esthétique allemande et anglaise) d'orienter son histoire de l'art antique d'après des points de vue théorico-systématiques, dont la discussion interrompt constamment, d'une manière en apparence seulement arbitraire, le cours de son exposé historique ; et ce n'est pas un hasard si le même Rumohr que nous honorons à juste titre comme le fondateur de l'« histoire de l'art comme science spécialisée », est aussi le premier à avoir imaginé un système des problèmes artistiques (dans cette remarquable partie introductive de ses *Recherches italiennes* pour laquelle il a délibérément choisi le titre « Pour une économie de l'art », et que nous ne devons pas considérer comme un appendice superflu, mais comme le corrélat nécessaire de son enquête historique). L'historien d'art, qui n'a pas toujours besoin de se forger lui-même ses concepts, peut aujourd'hui renoncer à entreprendre une telle construction théorique ; cela n'exclut pourtant pas qu'il se réfère, consciemment ou inconsciemment, à des résultats de cet ordre, et que dans le présent aussi la démarche et les conceptualisations de l'histoire empirique de l'art sont déterminés par des considérations portant sur la *théorie de l'art*.
- 39 Il serait en un sens bien commode, et cela nous dispenserait d'emblée de toute discussion méthodologique, si vraiment la théorie de l'art et l'histoire de l'art n'avaient « rien à voir l'une avec l'autre ». Mais, en vérité, elles dépendent l'une de l'autre, et cette relation de réciprocité n'a rien de fortuit, elle découle nécessairement du fait que l'œuvre d'art — comme toutes les réalisations de l'esprit créateur de formes — possède par nature la double propriété *d'être d'une part conditionnée de facto par des circonstances de temps et de lieu, et de constituer d'autre part, sur un plan idéal, la solution intemporelle et pour ainsi dire absolue de problèmes donnés a priori* — de naître dans le courant du devenir historique, et de

pénétrer néanmoins dans la sphère de la validité supra-historique. C'est pourquoi le phénomène historique, s'il doit vraiment être compris dans son intégralité et dans son unicité, élève de toute nécessité cette double revendication : d'un côté, être compris en tant que conditionné, c'est-à-dire placé dans la succession historique des causes et des effets ; de l'autre côté, être compris en tant qu'inconditionné, c'est-à-dire détaché de la succession historique des causes et des effets, pour être reçu, par-delà toute relativité historique, comme la solution sans temps ni lieu de problèmes sans temps ni lieu. En cela réside la problématique particulière, mais aussi l'attrait particulier de toute recherche dans le domaine des sciences de l'esprit : « Deux faiblesses, dit Léonard à propos de l'arche en architecture, constituent ensemble une force. »

- 40 Qu'on nous permette, pour finir, de résumer nos résultats dans les thèses suivantes :
- 41 1. La théorie de l'art développe un système de concepts fondamentaux et de concepts spéciaux subordonnés aux premiers, qui a pour seule finalité de formuler les problèmes artistiques – des problèmes qui se subdivisent à leur tour en problèmes fondamentaux et problèmes particuliers, et qui tous découlent d'un unique problème originel.
- 42 2. L'histoire de l'art, comme pure science d'objet, désigne par des concepts indicatifs et démonstratifs les propriétés sensibles des œuvres, et détermine par des concepts interprétatifs et caractérisants le « style au sens extérieur », comme un agrégat de « critères stylistiques ». Mais déjà cette caractérisation purement morphologique du style doit se baser, consciemment ou inconsciemment, sur des problèmes artistiques qu'elle ne peut connaître et formuler conceptuellement qu'avec l'aide de la théorie de l'art.
- 43 3. L'« histoire interprétative de l'art », qui vise la connaissance du *Kunstwollen*, associe intimement la théorie de l'art à une histoire purement empirique de l'art et se construit sur les résultats de l'une et de l'autre. Dans cette mesure, elle met explicitement et systématiquement en évidence la relation que l'histoire de l'art, en tant que science d'objet, ne peut que présupposer entre les « propriétés sensibles » des œuvres et les problèmes artistiques ; par là, elle ne prend plus pour objet une réalité historique, mais le rapport entre la formulation des problèmes et leur résolution, tel qu'il se traduit dans cette réalité historique.

Dans la relation entre les complexes de phénomènes et les problèmes artistiques fondamentaux et spéciaux, l'histoire interprétative de l'art appréhende certains « principes de mise en forme » ; dans la relation entre l'ensemble des complexes de phénomènes et le problème artistique originel – c'est-à-dire dans un « principe stylistique supérieur » réunissant les principes particuliers de mise en forme – elle appréhende le *Kunstwollen*.

Digression : à propos de A. Dorner, « Die Erkenntnis des Kunstwollens durch die Kunstgeschichte » [La connaissance du *Kunstwollen* par l'histoire de l'art] (*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* XVI, 1920, p. 216 sqq.)

- 44 I. La polémique de Dorner contre l'idée que le *Kunstwollen* peut s'appréhender à l'aide de concepts fondamentaux valant a priori ne tient pas compte du fait que je comprends ce *Kunstwollen* exclusivement dans un sens méta-empirique. Dorner fonde donc mes considérations concernant la validité et l'applicabilité des « concepts fondamentaux » sur sa conception de l'essence du *Kunstwollen* ; il est clair dans ces conditions qu'il doit

contester des thèses que je n'ai jamais énoncées, et qu'il énonce des thèses que je ne contesterais jamais.

La comparaison entre les différentes manières de considérer un jugement, sur laquelle Dorner s'est si gravement mépris³⁴, ne servait chez moi qu'à définir comme un « sens immanent » ce *Kunstwollen* que doivent faire connaître les concepts fondamentaux postulés. Lui, il le considère comme un contenu de la sphère des réalités chosales³⁵, accessible seulement (ce que je n'ai jamais contesté) à l'histoire de l'art, au sens étroit et descriptif du terme. C'est pourquoi il doit percevoir l'application des concepts fondamentaux comme un empiètement sur le domaine de l'histoire – un empiètement qui ne peut se produire, si l'on part de ma définition du *Kunstwollen*, pour la simple raison que ce qu'il s'agit d'appréhender à l'aide de ces concepts fondamentaux, se rapporte à la réalité chosale comme le « sens » au « phénomène ». C'est pourquoi je suis entièrement d'accord avec Dorner quand il refuse tout caractère de réalité à la « construction conceptuelle » proposée – un caractère que je n'ai jamais revendiqué, et n'aurais jamais pu revendiquer pour elle.

- 45 II. Le même présupposé – selon lequel ce qui est visé par les concepts fondamentaux (c'est-à-dire le *Kunstwollen*) se confond avec ce que la science d'objet cherche à caractériser (c'est-à-dire les œuvres d'art) – explique aussi la seconde objection de Dorner, qui se rapporte davantage à la validité théorique qu'à l'application pratique des « concepts fondamentaux » : ils ne pourraient selon lui prétendre à un caractère de nécessité qui « prédéterminerait » l'œuvre. Encore une fois, Dorner s'en prend à une thèse que je n'ai jamais défendue : je pense moi aussi qu'il ne peut y avoir dans le processus de l'histoire de l'art (dans la mesure justement où il s'agit d'un processus *historique*) de « lois prédéterminantes » – la « nécessité », telle que je la comprends et telle que je crois pouvoir la connaître à l'aide des « concepts fondamentaux », n'est pas une *nécessité chronologique*, mais une *nécessité d'affirmation d'un sens cohérent* – pas une *loi empirique* à partir de laquelle *plusieurs* phénomènes artistiques pourraient être compris comme « *succédant nécessairement l'un à l'autre* », mais un *principe d'unité intérieure*, à partir duquel les *multiples particularités d'un seul et même phénomène artistique* peuvent être comprises comme *nécessairement liées les unes aux autres*. Le seul cas où j'emploie l'expression « prédéterminer » – quand je proteste contre l'affirmation selon laquelle Polygnote, « s'il avait voulu », aurait été capable de peindre un paysage naturaliste – est peut-être le plus susceptible d'éclairer l'intention véritable de mes propos : « Ainsi, ce n'est pas parce qu'il l'aurait rejeté comme “ne lui semblant pas beau” que Polygnote n'a pas peint un paysage naturaliste, mais parce qu'il n'aurait pas su se le représenter, parce que – par la force d'une nécessité prédéterminant son vouloir psychologique ☞, il ne pouvait rien vouloir d'autre qu'un paysage non naturaliste³⁶. » Et quand je précise cette proposition en disant que Polygnote n'avait ni pu vouloir ni su faire un paysage naturaliste, « parce qu'une telle représentation aurait contredit le sens immanent de l'art grec du v^e siècle³⁷ », je crois que c'est souligner assez clairement que cette prédétermination ne doit pas être comprise au sens d'une *loi de succession*, mais bien au sens d'une *détermination d'essence* – que cette nécessité (négative, en l'occurrence) ne repose pas sur une loi empirique de succession, mais sur un principe méta-empirique d'unité stylistique³⁸. Le phénomène Polygnote ne constitue pas à mes yeux le maillon d'une chaîne causale qui se déroulerait « selon un décret éternel », mais il peut bien être compris comme la manifestation d'un « sens » profond, qui le relie à d'autres phénomènes *sub specie* de leur unité intérieure³⁹.

Mais – ce point doit être expressément ajouté pour éviter le malentendu inverse – cela ne veut nullement dire que la succession *chronologique* des phénomènes artistiques soit livrée au seul *hasard*. Car si l'action conditionnante des circonstances historiques exclut que l'on puisse *prévoir* l'évolution artistique, l'existence de problèmes a priori implique néanmoins que cette évolution présente un caractère de *conséquence logique* : nous sommes tous d'accord pour dire qu'un certain « style » ne peut naître de n'importe quel autre, ni inversement être remplacé par n'importe quel autre, puisque tout phénomène historique ne porte en lui qu'un certain nombre de possibilités d'évolution. La réalisation de ces possibilités dépend certes de circonstances tout à fait imprévisibles – ainsi, par exemple, l'art de Gandhara, l'art sassanide, l'art byzantin, et l'art du haut Moyen-Âge nordique prennent leur source commune dans l'Antiquité tardive, mais ils reçoivent chacun son empreinte particulière de facteurs individuels, donc imprévisibles ²⁰, néanmoins, nous pouvons déchiffrer le sens de l'évolution qui mène de l'Antiquité tardive à ces styles particuliers, dans la mesure où nous connaissons d'une part l'essence artistique de l'Antiquité tardive, d'autre part la multiplicité infinie des facteurs de transformation (qui ne peuvent certes être saisis qu'*ex post*, et jamais d'une manière exhaustive) ; nous nous trouvons donc, quand nous étudions les « évolutions » artistiques, non pas dans une sphère de la « nécessité », mais dans une sphère de la « *conséquence logique* » ou du « *sens* » : la succession des phénomènes artistiques individuels ne se laisse pas déduire à la manière d'une série causale ou téléologique, mais elle peut être *comprise* dans le sens d'une conjonction de tendances générales de l'évolution et de facteurs de transformation individuels.

BIBLIOGRAPHIE

- Dehio G. (1919) : *Geschichte der deutschen Kunst*, tome 1, Berlin / Leipzig, Walter de Gruyter.
- Dorner A. (1922) : « Die Erkenntnis des Kunstwollens durch die Kunstgeschichte », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 26, 1922, p. 216 sqq.
- Mannheim K. (1923) : « Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation », *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1 (15), p. 236-274.
- Panofsky E. (1920) : « Der Begriff des Kunstwollens », *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, 1920, p. 321-339.
- Panofsky E. (1975) : *La Perspective comme forme symbolique*, trad. sous la dir. de G. Ballangé, Paris, Éditions de Minuit.
- Panofsky E. (1998) : *Deutschsprachige Aufsätze II*, éd. par Karen Michels et Martin Warnke, Akademie Verlag, Berlin.
- Riegl A. (1978) : *Grammaire historique des arts plastiques*, trad. E. Kaufholz, Paris, Klincksieck.

NOTES

1. Panofsky (1920), p. 321 sqq. [Traduit dans Panosky (1975). NDT]
2. Ce texte a été réédité dans Erwin Panofsky (1998). NDT
3. L'usage est de conserver en français le terme forgé par Alois Riegl, plutôt que de recourir à un approximatif et problématique équivalent (« vouloir » ou « intention artistique ») ; ce choix est d'autant plus justifié que le terme sera largement défini dans la suite du texte. Sur ce point, cf. par exemple la présentation d'Otto Pächt, dans Riegl (1978), p. XVI-XIX. NDT
4. Par « phénomène artistique », nous entendons ici et dans la suite tout objet de la science de l'art qui peut être considéré du point de vue de la critique stylistique comme une unité – que cette unité soit définie en termes de région (style populaire), d'époque (style historique) ou de personne (style individuel), ou encore qu'elle soit représentée par une seule œuvre.
5. Dorner (1920), p. 216 sqq.
6. Pour ne pas surcharger le présent exposé, nous réservons pour une digression séparée (cf. infra paragraphes 34 et 35) l'éclaircissement de ces malentendus.
7. Le mot, correspondant étymologiquement au terme « Fülle » qu'emploie Panofsky, est à prendre ici au sens quantitatif : abondance ou profusion. Marcel Proust écrit ainsi dans *Les jeunes filles en fleurs* : « La vraie variété est dans cette plénitude d'éléments réels et inattendus... » (NDT)
8. Je me réfère ici, comme aussi en partie dans la suite, à un travail de mon ami Edgar Wind, qu'on espère voir sortir bientôt sous le titre « *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand, ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* » [« L'objet de l'esthétique et l'objet de la science de l'art, une contribution à la méthodologie de l'histoire de l'art »].
9. Qui ne concerne donc pas l'ousia de deux principes ou substances opposés, mais le *methodos* de leur synthèse.
10. Nous évitons ici encore le mot en soi plausible de « génétique », qui ne désigne pas, comme devrait le faire un terme correspondant strictement à « ontologique », les conditions transcendantales, mais les « conditions » empiriques (et notamment historiques) de la création artistique. Répétons jusqu'à la superfluité que nous ne nous intéressons qu'aux premières, non aux dernières.
11. Nous nous servons ici de la terminologie rieglienne, sans pour autant reprendre à notre compte l'arrière-plan psychologique dont elle est déduite.
12. Cf. à nouveau Wind, op. cit.
13. À cet approfondissement réel du relief correspond l'approfondissement apparent de la peinture : le modelé de la skiagraphia.
14. Dans une présentation qui ne traiterait que du trecento italien, Giotto pourrait être caractérisé comme l'artisan d'un style « plastique », tandis qu'une étude d'ensemble de la première Renaissance situerait l'apogée des tendances « plastiques » dans l'art plus tardif de Mantegna ; inversement, une présentation de l'enluminure carolingienne devrait caractériser le manuscrit d'Ada conservé à Trèves comme relativement « plastique », en comparaison avec l'Évangile de Godeskalk. On voit ici que l'histoire de l'art, dont on déplore souvent l'indigence conceptuelle, doit en effet toujours travailler avec les mêmes formules, parce que ce sont des dénominations indispensables pour certaines possibilités typiques de résolution des problèmes fondamentaux, mais qu'elles peuvent en pratique, selon le système de référence choisi, signifier des choses très différentes – ce qui ne fait qu'attester la validité a priori des problèmes artistiques fondamentaux.
15. Car les triades conceptuelles que nous évoquons ici ne désignent que la solution médiane et les deux solutions (relativement) extrêmes ; on peut dans tous les cas ☒ en fixant une « échelle

historique » maximale – se référer au modèle des styles égyptien ancien, grec classique et impressionniste moderne.

16. Aucune expression particulière n'a été forgée jusqu'à présent pour désigner la solution médiane entre « polychromie » et « colorisme » (qui serait quelque chose comme un « accord harmonique sans rupture de couleurs »), pas plus que pour la solution médiane entre « surface » et « profondeur ».

17. Que la phénoménalité chromatique de l'œuvre d'art se trouve caractérisée par une seule série conceptuelle, et non par les trois auxquelles nous avons rapporté sa phénoménalité non-chromatique, cela pourrait s'expliquer par le fait que – étendant à la sphère de l'intuition artistique un présupposé de l'intuition extra-artistique, d'une manière qui n'est sans doute pas tout à fait licite – nous avons coutume de considérer la « couleur » comme quelque chose qui vient s'ajouter aux « corps », comme une propriété qui leur serait simplement attachée, et que nous la considérons donc aussi dans l'œuvre d'art, non pas comme un facteur « élémentaire » et « figuratif », mais comme un facteur « compositionnel, qui ne ferait en quelque sorte qu'illustrer le monde en soi déjà « achevé » du non-chromatique. De fait, les expressions « polychromie » et « colorisme » ou « tonalisme », uniquement forgées pour désigner une « attitude chromatique générale », ne peuvent être rapportées dans leur sens immédiat qu'aux différentes tentatives de résolution du troisième problème fondamental (« valeurs de juxtaposition et valeurs d'interpénétration », « division et fusion »), ce qui naturellement n'exclut pas que les choix qu'elles incarnent s'appliquent effectivement aux trois problèmes fondamentaux.

18. Les catégories de Wölfflin, en revanche, s'exposent bel et bien à une telle objection, car elles ne visent pas à poser des problèmes, mais à formuler des solutions ; en ce sens, elles introduisent dans le monde empirique de la réalité historique l'antithèse théorique de valeurs méta-empiriques, et adoptent ainsi une position intermédiaire, attaquable des deux côtés : considérées comme des concepts fondamentaux de la science de l'art, elles ne satisfont pas à l'exigence d'être légitimées a priori et de posséder leur objet par-delà le monde phénoménal – considérées comme des concepts caractérisants de l'histoire de l'art, elles ne satisfont pas à l'exigence de traduire la diversité des phénomènes artistiques concrets, qu'elles réduisent à un système d'oppositions absolues – d'ailleurs non dépourvu de contradictions internes.

19. En français dans le texte. NDT

20. Reagens : cf. Panofsky (1920), op. cit.

21. C'est marquer la différence essentielle entre la théorie de l'art telle que nous la concevons, et les disciplines qu'on appelle l'esthétique et la psychologie de l'art : dans la mesure où la théorie de l'art se borne à mettre à jour les problèmes fondamentaux précédemment décrits, elle ne pose pas encore la question de l'esthétique philosophique, qui cherche à établir les conditions et les présupposés qui rendent l'œuvre d'art possible a priori, encore moins celle de l'esthétique normative, qui prétend établir les lois auxquelles l'œuvre d'art doit se conformer ; la psychologie de l'art, de son côté s'interroge sur les circonstances dans lesquelles l'œuvre d'art – ou l'impression produite par l'œuvre d'art – devient « réelle ».

22. Sur cette naissance en quelque sorte « dialectique » des problèmes particuliers de premier et de second rang, cf. Wind, op. cit.

23. Pour illustrer la prétendue incohérence d'éventuels concepts fondamentaux, Dorner a composé les couples conceptuels « objectiviste-subjectiviste », « réaliste-idéaliste » et « formel-matériel ». À quoi il faut objecter que le couple « formel-matériel » n'est absolument pas coordonnable aux deux autres, puisqu'il ne désigne pas, comme ceux-ci, l'opposition de deux principes de représentation qui marqueraient une différence de style entre plusieurs phénomènes artistiques, mais signale la frontière entre deux sphères (logiquement) distinctes au sein d'un seul et même phénomène artistique !

En ce qui concerne l'opposition encore en usage entre « art formaliste » (l'art pour l'art) et « art du contenu », il faut dire que ces concepts devraient être bannis de la science de l'art. Car le

rapport entre la forme et le contenu ne constitue pas un problème artistique qui (comme par exemple le problème de la surface et de la profondeur) pourrait être résolu dans un sens ou dans l'autre. La situation est plutôt la suivante : soit un certain « contenu » est entré dans la « forme » (il constitue alors et alors seulement un contenu de l'œuvre d'art, et il n'y a plus lieu de se demander s'il est plus ou moins essentiel que la « forme »), soit il n'est pas entré dans la « forme » (et il est alors un contenu à côté de l'œuvre d'art, et ne peut influencer son style). Du reste, il y a aussi pour la sphère du contenu un « problème fondamental », dont les pôles peuvent être caractérisés, du côté de la « forme », par le terme « définissabilité » (validité universelle) et, du côté de la plénitude, « indéfinissabilité » (unicité). Les solutions (qui sont nécessairement accordées à celles des problèmes fondamentaux de la « forme ») tendent soit vers la pure « communication », soit vers la pure « expression des sentiments », sans naturellement jamais atteindre tout à fait ces extrêmes.

24. La simple élucidation de la date et du lieu de fabrication, à l'aide par exemple de documents ou d'après les circonstances de sa découverte, peut faciliter la classification historique, mais elle n'y suffit pas par elle-même.

25. Dehio (1919). Voir l'introduction programmatique, t. I, p. 5 sqq.

26. Dorner (1920), op. cit.

27. À l'objection qu'en théorie il est possible dans tous les cas – en pratique seulement dans quelques-uns ☐ de déterminer d'une manière exacte et suffisante les propriétés non chromatiques (par des termes mathématiques comme « circulaire » ou « elliptique »), il faut répondre que l'on renvoie par là soit au cercle concret ou à l'ellipse concrète comme à des objets de la perception sensible – et alors la détermination « circulaire », etc. n'est pas essentiellement différente de déterminations comme « en boucle » ou « soyeux », etc. ☐, soit au cercle abstrait et à l'ellipse abstraite comme à des figures mathématiques (de sorte qu'il faudrait dire, en toute rigueur, au lieu de « circulaire » : « de la forme d'une courbe dont tous les points sont également éloignés d'un point déterminé ») – et alors le phénomène à décrire se trouve dépouillé de sa nature qualitative spécifique (exactement comme si on le décrivait par des mesures numériques), et ce ne sont plus des « propriétés sensibles » réelles que l'on décrit, mais seulement les schémas qui fondent idéellement ces propriétés sensibles.

28. On voit d'ici l'inutilité de tous les efforts pour dresser « un tableau de toutes les couleurs possibles », auquel l'historien d'art pourrait se reporter pour décrire une œuvre. Une telle tentative – qui serait sans doute réalisable à des fins techniques – promettrait autant ou aussi peu de succès dans notre domaine qu'un « tableau de toutes les formes possibles ». Car un « jaune de cadmium » ne peut être déterminé – dans la mesure où il s'agit d'une œuvre d'art – que comme ce « jaune de cadmium »-ci, posé par tel coup de pinceau, à tel endroit du tableau, à côté de telle touche de gris ou de bleu-vert ; et cette propriété unique qui est la sienne n'est pas plus facile, mais pas non plus moins facile à saisir avec des mots, que la qualité (tout aussi unique) d'une certaine composition de lignes ou de surfaces. Tout le « problème de la désignation des couleurs » n'a finalement de réalité que dans la mesure où les procédés de reproduction mécaniques sont encore moins parvenus jusqu'ici à rendre justice à la phénoménalité chromatique des œuvres d'art qu'à leur phénoménalité non-chromatique : la langue parvient à caractériser les ultimes particularités de la première aussi bien, ou aussi mal, que celles de la seconde.

29. Cette phrase est manifestement tronquée dans l'original. Nous conjecturons ici une construction possible. NDT

30. On ne peut objecter sur ce point que les problèmes artistiques n'étaient pas connus aux penseurs des décennies ou des siècles précédents, ou qu'ils pourraient se trouver récusés par les penseurs des décennies ou des siècles à venir : même un Vasari, quand il cherche vraiment à caractériser le style d'une œuvre d'art (par exemple quand il souligne le « rilievo » d'une peinture particulière), se réfère inconsciemment à l'un de ces problèmes artistiques auxquels

toute caractérisation stylistique doit renvoyer – en l'occurrence, au problème fondamental « surface et profondeur ».

31. Puisqu'une œuvre d'art concrète ne peut jamais, comme nous l'avons montré plus haut, traiter directement du « problème artistique originel » en tant que tel, qu'elle ne peut le résoudre qu'indirectement, pour autant que les problèmes fondamentaux et les problèmes particuliers (selon le domaine sensible dont relève l'œuvre considérée) sont tous implicitement contenus dans le « problème originel » – l'examen scientifique d'une œuvre d'art concrète ne peut non plus révéler directement la position de l'auteur relativement au problème artistique originel, mais seulement de manière indirecte, en identifiant dans les solutions des problèmes fondamentaux et spécifiques un même procédé de résolution, en démontrant par exemple que dans un certain cas, tous les problèmes, tant sur le plan chromatique que sur le plan non chromatique, sont résolus dans le sens d'une balance moyenne entre les pôles des problèmes respectifs, ce qui démontre indirectement que, dans ce cas, le problème artistique originel a lui aussi reçu une solution dans le sens d'une balance moyenne.

32. De même que la science de l'art ne peut interpréter la signification stylistique des objets qui lui sont « donnés » qu'en les rapportant à des problèmes artistiques posés a priori, de même les autres sciences de l'esprit, en particulier l'histoire de la philosophie et de la religion, ne peuvent appréhender les caractéristiques essentielles et enfin le sens des phénomènes empiriquement observables qu'en les rapprochant des problèmes analogues dans le champ de la philosophie, de la religion, etc. – des problèmes qui sont également posés a priori, et que seule une réflexion théorique systématique peut, ici comme là, parvenir à découvrir. La division de notre discipline dans les trois spécialités que sont la théorie de l'art, l'histoire de l'art comme science d'objet et l'approche interprétative qui articule les deux précédentes, a donc son pendant dans tous les domaines des sciences de l'esprit. On peut renvoyer à ce propos, pour prendre l'exemple le moins évident, à l'étude des phénomènes juridiques : l'« histoire du droit » comme pure science d'objet aura à définir dans le temps et dans l'espace une certaine prescription de droit public, et à en discuter le contenu matériel, par où elle présuppose déjà nécessairement les problèmes juridiques fondamentaux comme par exemple le problème « individu et communauté » ☞ sans quoi elle ne pourrait pas travailler avec des concepts comme « l'État », « le citoyen », « l'obligation », etc. ☞, mais elle n'aura pas à réfléchir sur ces problèmes. C'est seulement une « histoire interprétative du droit » qui aura à montrer comment la prescription en question se situe relativement à ces concepts juridiques fondamentaux ; enfin la « théorie du droit », et elle seule, est en mesure de reconnaître ces problèmes fondamentaux en tant que tels et de leur donner une formulation.

33. Ce procédé de parallélisation (pratiqué par des gens comme Schnaase, Riegl et Dvorak) consistant à rapprocher plusieurs phénomènes – par exemple la « contre-Réforme » et le « style baroque » – comme des solutions analogues de leurs problèmes respectifs, et donc comme l'expression d'un seul et même « Kunstwollen » (si l'on peut s'exprimer ainsi), apparaît malgré tout moins dangereux que le procédé « étologique », qui voudrait déduire les phénomènes les uns des autres selon un rapport de causalité, de sorte qu'on peut voir un auteur imputer le style baroque à la Contre-Réforme, tandis que le second explique au contraire celle-ci par celui-là, et qu'un troisième conteste toute relation entre les deux. Cf. le travail de Karl Mannheim (1923), dont je n'ai pris connaissance qu'après la mise sous presse du présent article.

34. Dörner me reproche d'avoir inconsidérément mis en parallèle l'« articulation conceptuelle purement formelle » du principe : « L'air est élastique », avec « le traitement historique pratique d'une œuvre d'art ». En vérité, je n'ai naturellement pas comparé l'articulation conceptuelle formelle de ce principe avec le traitement historique de l'œuvre d'art, j'ai comparé les diverses manières dont il est possible de considérer le premier avec les manières non moins diverses dont il est possible d'aborder la seconde : la manière historique avec la manière historique (et personne ne peut nier que le principe : « L'air est élastique » peut aussi être considéré d'un point

de vue historique, si par exemple je demande quand, par qui, dans quelle formulation, avec quels effets et sous quels présupposés il a été établi). La manière grammaticale formelle avec la manière analytique formelle, et finalement aussi la manière philosophique transcendantale avec une manière fondée sur une version transcendantale de la science de l'art, qui vise la connaissance du *Kunstwollen*, et que je ne peux pour autant rattacher à la théorie de l'art, parce que celle-ci, comme il ressort des exposés précédents, ne représente que le soubassement conceptuel de cette dernière façon de voir.

35. Voir sa définition, qui n'appelle guère de réfutation : « Considéré historiquement, le *Kunstwollen* est la série des œuvres d'art elles-mêmes, appréhendée avec les concepts du présent. »

36. Panofsky (1920), op. cit., p. 326 (trad., p. 205).

37. Ibid., p. 330, note 1.

38. Lorsque Dorner m'impute l'affirmation selon laquelle « il y a un point d'Archimède, d'où l'on peut éclairer la cause de la naissance de chaque œuvre d'art », il se trompe déjà sur un simple plan textuel : en vérité, j'affirmais que ce point d'Archimède permet de déterminer « la situation et la signification absolues des phénomènes » – une différence tout à fait essentielle, car la formulation exacte montre clairement combien j'étais éloigné d'introduire dans l'évolution de l'art une nécessité mécanique de la succession.

39. Pour le dire à l'aide d'une formule, la « nécessité » dont je parle ne s'écrirait pas : « x (loi) détermine la succession a, b, c, », mais « x (sens) explique l'appartenance de a1, a2, a3 à une même série ».

Dans un passage de mon article (paragraphe 44-45), répondant à une objection de Wölfflin, j'admets que le style « pictural » succède « nécessairement », par l'effet d'une « loi », au style « plastique » (de même que celui-ci est généralement précédé par un style linéaire-graphique). Au lieu d'utiliser ces termes repris de Wölfflin, j'aurais sans doute mieux fait de parler d'une simple « régularité », puisque cette succession n'est qu'un fait d'expérience, attesté par de nombreux phénomènes, mais ne se justifie que sur un plan empirico-psychologique, et ne constitue en aucun cas une loi déductible a priori ; mais dans ce cas, où je me suis indubitablement rendu coupable d'une imprécision terminologique, le contexte suffisait à montrer qu'il ne s'agissait pour moi que de réfuter la théorie wölfflinienne des « deux racines du style » – la théorie selon laquelle le stade « optique » (formel) est totalement indépendant du stade imitatif (matériel). Ce que j'affirmais, et que j'affirme encore, c'est que la « forme » et le « contenu » dans chaque phénomène artistique, depuis le style commun à une époque ou à un peuple entiers, jusqu'à l'œuvre individuelle, ne peuvent être séparés l'un de l'autre, mais doivent eux aussi être appréhendés comme des « manifestations différentes d'une même tendance fondamentale », d'un « sens » commun. C'est seulement pour justifier cette affirmation que j'ai essayé de montrer que l'évolution formelle du plastique au pictural – que ce passage soit l'effet d'une « loi » ou d'une simple « règle » – va de pair avec une évolution analogue sur le plan des contenus (par exemple de la peinture d'histoire au paysage et à la nature morte). Pour le dire dans ma propre terminologie : que nous devons comprendre les faits « stade pictural » et « représentation de paysage » comme l'expression d'un « sens » commun, au même titre que les faits « stade plastique » et « peinture d'histoire ».

INDEX

Mots-clés : histoire de l'art, théorie de l'art, concepts fondamentaux de la science de l'art, Kunstwollen

Schlüsselwörter : Kunstgeschichte, Kunsttheorie, kunstwissenschaftliche Grundbegriffe, Kunstwollen

AUTEURS

ERWIN PANOFSKY

Historien de l'art. (Plus d'informations [ici](#))