

INTRODUCTION

Danièle Cohn et Rémi Mermet

Ce volume est le fruit d'un travail au long cours consacré aux implications philosophiques de la pensée wölfflinienne, mené dans le cadre des activités de la chaire d'esthétique de l'UFR de philosophie de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ce travail a notamment donné lieu à un séminaire et un colloque international en hommage au centenaire de la parution des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* en 2015, un projet de recherche sur le problème de l'accrochage au musée, en association avec le Labex CAP et le département des peintures du musée du Louvre, mais aussi une nouvelle traduction française des *Principes*, à paraître sous peu aux éditions L'Écarquillé¹. Les contributions ici rassemblées sont issues de cette réflexion collective, centrée autour de la question de l'usage des catégories dans une discipline – l'histoire de l'art – habituellement inquiète face à des entreprises externes de systématisation et de conceptualisation de ses méthodes et enquêtes. Qu'est-ce que, pour un historien de l'art, le style d'un artiste, d'une époque ou d'un peuple, et comment, pourquoi, à quelles fins, vouloir les caractériser? Comment rendre compte du passage d'un style à l'autre? Doit-on pour cela établir uniquement des classifications historiques et s'y tenir, ou est-il nécessaire de recourir au contraire à des catégorisations esthétiques? Quels types de rapports, alors, celles-ci entretiennent-elles avec celles-là?

Voici quelques-unes des questions, essentielles à ses yeux, auxquelles l'historien de l'art suisse Heinrich Wölfflin (1864-1945) a tenté de répondre au cours de sa longue carrière. Formé à la philosophie, à l'histoire culturelle et à la littérature, Wölfflin fait partie de cette génération d'historiens de l'art pour

laquelle les frontières disciplinaires n'avaient rien de contraignant. Ce temps fécond et singulier de la « science de l'art » germanique (*Kunstwissenschaft*), qui a vu fleurir les travaux d'Alois Riegl, d'August Schmarsow, d'Aby Warburg ou encore d'Erwin Panofsky, est aussi celui d'un débat, rare par son ampleur, sa densité et sa qualité, sur la définition des « concepts fondamentaux » (*Grundbegriffe*) de l'histoire de l'art. La *Kunstgeschichte*, pensait-on alors, ne peut faire l'économie d'une véritable réflexion épistémologique si elle souhaite atteindre au statut de science. Nourri entre autres des considérations de son maître Wilhelm Dilthey sur le rôle particulier des « sciences de l'esprit » (*Geisteswissenschaften*) face aux sciences de la nature, Wölfflin s'est engagé sans réserve dans ce questionnement, dont ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) constituent l'aboutissement, et sont devenus depuis lors un ouvrage de référence.

Jamais peut-être en effet un ouvrage d'histoire de l'art n'aura déclenché autant de réactions passionnées de la part des tenants de la discipline, et au-delà. Cela tient sans doute en partie à l'aura même de Wölfflin, grand professeur, acteur de la vie artistique de son temps et premier historien de l'art à être admis à l'Académie royale des sciences de Prusse en 1911. Pour autant, l'enjeu nous semble ici *d'abord* de nature philosophique, puisque, pour nous en tenir à la seule critique que leur adressera Panofsky dès 1915², c'est bien le statut transcendantal des *Principes fondamentaux* qui est au cœur de toutes les attentions. L'orientation ouvertement kantienne de ce débat n'a en soi rien de surprenant, tant le néokantisme imprègne en profondeur la pensée allemande en ce début de xx^e siècle – ce que confirme au premier chef l'importance de la figure d'Ernst Cassirer dans le cercle réuni à Hambourg autour de la bibliothèque Warburg. Ce qui est en revanche plus étonnant, c'est la familiarité avec laquelle ces historiens de l'art se réfèrent à la lettre du texte kantien, un texte qu'ils ont manifestement étudié et médité.

Wölfflin lui-même situe son projet dans un rapport à la fois direct et distant à la philosophie kantienne. Revenant, à la fin de ses *Principes*, sur la portée de son entreprise, il écrit :

Envisagé dans toute son ampleur, le processus de transformation de la présentation dépend de cinq couples de catégories. On peut les appeler des catégories de la vision <*Kategorien der Anschauung*> sans courir le risque d'une confusion avec

les catégories kantienne. Tout en manifestant une tendance parallèle, elles ne dérivent cependant pas d'un seul principe (pour un mode de penser kantien, elles feraient l'effet d'un assemblage hétérogène <*aufgerafft*>). Peut-être pourrait-on établir encore d'autres catégories - pour ma part, je ne sais trop lesquelles - et celles que nous avons données ne sont pas si étroitement apparentées qu'on ne puisse les utiliser dans quelque autre combinaison³.

Sans même insister sur ce qu'il peut y avoir de paradoxal, dans un cadre kantien, à parler de catégories de la vision ou de l'intuition, on notera que le terme *aufgerafft* - ici traduit par « assemblage hétérogène » - renvoie sans conteste au passage de la *Critique de la raison pure* dans lequel Kant, pour souligner l'universalité et la systémativité de sa table des catégories, la distingue du simple agrégat formé selon lui par les catégories aristotéliennes⁴.

L'enjeu est de taille, puisqu'il s'agit pour Wölfflin de prouver l'opérativité de ses propres catégories qui, quoiqu'issues de l'expérience historique, prétendent néanmoins à une certaine applicabilité *transhistorique*. Qu'est-ce que le « classique » ou le « baroque », écrit Cassirer, sinon des « modèles structuraux généraux non limités à une époque particulière »⁵? Ce point est décisif pour l'esthétique comme pour la théorie de la connaissance, car il révèle et légitime l'usage d'une forme de catégorisation ou d'anticipation irréductible au schématisme kantien. On cernerait peut-être mieux le fonctionnement des concepts wölffliniens en les rapprochant de la typique de la *Critique de la raison pratique* ou du jugement téléologique de la *Critique de la faculté de juger*.

Ce dernier rapprochement nous semble d'autant plus fécond que la téléologie constitue un terrain de rencontre privilégié entre la philosophie kantienne et la morphologie goethéenne. Goethe écrit en 1820 qu'il doit à la troisième Critique l'« une des périodes les plus heureuses de [sa] vie », car en elle « les productions de l'art [se voient] traitées de la même façon que les productions de la nature »⁶. L'esthétique et le téléologique obéissent tous deux à une logique plus morphologique qu'eidétique - ce dont saura se souvenir l'époque de la *Kunstwissenschaft*, qui est en ce sens autant goethéenne que néokantienne⁷. La forme artistique est une forme expressive, une forme vivante qui possède une temporalité propre, à condition de penser cette temporalité en termes de variation, de sériation ou de transformation autour d'un « thème » prégnant (*infra*, p. 28).

Dans ce cadre, le profond goethéanisme de la pensée wölfflinienne⁸ agit comme le catalyseur et le centre théorique de la constellation formée par les historiens de l'art de la *Kunstwissenschaft* – comme son socle *classique*, si par classique on entend non pas le canon normatif et intemporel du beau, mais la norme de la forme elle-même, le critère morphologique commun à partir duquel on peut penser l'« originalité exemplaire » de chaque genre ou de chaque style artistique dans toute sa plasticité. C'est la raison pour laquelle les *Principes* ont suscité dès l'origine un intérêt au-delà du cercle des arts plastiques, en direction notamment de l'histoire littéraire.

Au fond, notre ambition est de redonner, par-delà les caricatures dont il demeure malheureusement l'objet, toute sa place à Heinrich Wölfflin dans le champ théorique de la réflexion sur les arts. Les textes réunis dans ce volume montrent à quel point le souci wölfflinien de la forme, de la *morphè*, est loin d'être le symptôme isolé d'un esthétisme suranné, voire réactionnaire⁹. Les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* constituent non seulement un jalon incontournable de la construction de l'histoire de l'art comme science, mais les problèmes qu'ils affrontent demeurent d'une actualité brûlante aussi bien en philosophie qu'en histoire des arts, jusqu'à des domaines apparemment plus concrets, et aux enjeux plus sociétaux et politiques, comme celui du musée et de la muséologie¹⁰.

★

Nous avons souhaité, dans la construction de cet ouvrage, faire la part belle aux rapprochements inédits et aux filiations oubliées entre la pensée wölfflinienne et celle de ses contemporains, prédécesseurs ou successeurs. Ces études « comparées » constituent un ensemble original qui n'a pas d'équivalent dans le paysage éditorial en France. Elles sont encadrées, en amont, par deux essais théoriques : un essai d'esthétique revenant sur la question du style, et un essai d'épistémologie exposant les enjeux de la catégorisation dans un système de pensée non schématique; en aval, par une discussion sur l'intérêt qu'un tel système peut avoir dans le contexte pratique de l'accrochage au musée.

Jacques-Olivier Bégot prouve, dans ses réflexions liminaires sur le style, toute l'acuité du diagnostic nietzschéen en la matière. Véritable précurseur,

avec Burckhardt, d'une « science de l'art » qui est aussi une critique de la culture, Nietzsche délimite l'ensemble des problématiques qui occuperont les tenants de la *Kunstwissenschaft* – et en particulier Wölfflin – au tournant du xx^e siècle. Comment articuler l'unité conceptuelle du style avec la pluralité de ses manifestations historiques? Comment conjuguer l'ancrage biologique, corporel, de l'expression avec son sens culturel? Comment concevoir la légalité de l'acte créateur sans perdre dans le même temps son individualité radicale? La solution nietzschéenne, montre l'auteur, anticipe celle de Wölfflin en ce qu'elle pose le classique comme la matrice catégorielle de la pensée sur les arts – un classique qui ne vaut que dans le jeu des polarités qu'il crée, entre autres, avec le baroque.

L'analyse que Jean Lassègue consacre à la théorie cassirérienne de la connaissance intéresse elle aussi les études wölffliniennes au plus haut point – moins en raison des échanges, certes prolifiques, que Cassirer a entretenus avec les historiens de l'art de son temps, qu'à cause du caractère intrinsèquement historique de son épistémologie. L'auteur démontre que l'absence de table des catégories chez Cassirer signe la transformation, sous l'égide de Goethe et de Felix Klein, de la manière dont on concevait depuis Kant la détermination objective. Passant d'un modèle statique à un modèle dynamique d'anticipation de l'expérience, Cassirer entend désormais la catégorie comme « un “thème” susceptible de diversification » au cours de l'histoire, et non plus comme « un mode homogène d'objectification » totalement fixé d'avance (*infra*, p. 35). Ce changement de paradigme, très visible en physique, biologie, linguistique et théorie de la perception, dénote selon l'auteur un véritable « tournant esthétique » dans la pensée cassirérienne.

Ce tournant, qui marque aussi un glissement de Kant à Goethe, Rémi Mermet s'en empare pour tenter de comprendre l'attrait particulier que la pensée wölfflinienne a exercé sur le dernier Cassirer. Loin de s'en tenir au cercle immédiat de la bibliothèque Warburg, Cassirer a en effet trouvé dans les *Principes* wölffliniens un écho puissant à sa propre définition fonctionnelle de la forme symbolique. Partant de ce constat, l'auteur défend l'idée selon laquelle le goethéanisme croissant de Cassirer l'a conduit à préférer Wölfflin à Panofsky, entérinant par là une certaine conception morphologique de la culture, au sein de laquelle le concept de classique joue le rôle de centre de gravité.

C'est un autre concept – celui de « pictural » (*malerisch*) – que Mildred Galland-Szymkowiak place au cœur de son étude. Se fondant sur la critique méconnue que l'historien de l'art August Schmarsow a adressée à l'entreprise wölfflinienne (et notamment sa définition du pictural), l'auteure met au jour deux voies, si ce n'est divergentes, du moins concurrentes, dans l'élaboration des concepts fondamentaux de l'histoire de l'art : celle de Wölfflin, qui établit ses formes du voir à partir d'un transcendantal lui-même transi d'historicité; celle de Schmarsow, qui préfère « repousser hors de la théorie elle-même, vers la pratique singulière de l'historien, la saisie de l'unité [du] concept avec les phénomènes artistiques historiques, les œuvres singulières » (*infra*, p. 84).

Lara Bonneau explore une polarité plus inattendue encore : celle de Wölfflin et de Warburg. Par-delà les oppositions commodes de l'historiographie traditionnelle, elle démontre que les projets wölfflinien et warburgien ont plus en commun que l'on ne pourrait croire de prime abord, car ils s'ancrent tous deux dans un rapport *vital* à l'espace. Chez l'un comme chez l'autre, les catégories de l'histoire de l'art sont conçues comme un principe d'ordre, comme le moyen de s'orienter dans le chaos de l'expérience – à cette différence près cependant que la vie, chez Wölfflin, ne possède jamais le caractère oppressant, voire pathologique, qu'elle possède chez Warburg.

Cette vitalité et cette expressivité de la forme wölfflinienne, Raphaëlle Casal en traque les racines dans l'histoire de l'art de Gottfried Semper et les surgeons dans la philosophie d'Henri Maldiney. Ce qui, dit-elle, réunit ces trois approches au-delà des différences de méthode – morphologique, transcendantale, daseinsanalytique –, c'est leur prétention commune à définir une légalité esthétique qui parvienne à faire droit à l'unicité et la singularité des œuvres et des existences. Chez Semper, Wölfflin et Maldiney, les catégories ne relèvent jamais d'une « perspective abstraite déconnectée de la réalité », mais « recèlent » au contraire un véritable un « pouvoir heuristique » (*infra*, p. 124).

L'essai de Julien Zanetta est une preuve supplémentaire de la force d'ouverture des *Principes fondamentaux*. Il revient sur l'histoire féconde et mouvementée de la réception des catégories wölffliniennes par deux figures de l'École de Genève : Marcel Raymond (premier traducteur, avec sa femme Claire, des *Principes*) et Jean Rousset. L'un et l'autre, rappelle-t-il, tentent d'accommoder

au champ littéraire les concepts de classique et de baroque, moins pour délimiter des périodes que pour caractériser la forme même des textes et préciser leurs traits stylistiques. Cette adaptation ne se fait toutefois pas sans heurts, au point que Raymond comme Rousset finissent par se détourner de Wölfflin - d'un Wölfflin qui leur permet par là même de trouver leur propre voie.

Pour finir, l'entretien avec Sébastien Allard pose le musée comme un cas exemplaire de l'usage des catégories en histoire de l'art. Dans la monstration et la narration qu'est l'accrochage des œuvres, le rapport entre le transcendantal et l'historique est mis à l'épreuve des œuvres singulières, mais aussi de la spatialité contrainte des salles d'exposition et de la temporalité multiple des parcours. En partant d'exemples concrets tels que la *Joconde*, Ingres ou Delacroix, le conservateur démontre le caractère foncièrement esthétique de sa pensée et de sa démarche, dans un aller-retour constant entre intelligibilité du discours et sensibilité de l'expérience. Il s'agit là, à notre sens, d'une confirmation éclatante de la pertinence des questionnements wölffliniens, dont nous tenterons ici de cerner la richesse.