



## Des présupposés philosophiques de l'iconologie : rapport de Panofsky à Kant et à Hegel

**Audrey Rieber**

Lycée Paul Langevin, Beauvais

**Résumé** Cet article a pour but de réviser la lecture traditionnelle, (néo)kantienne de l'iconologie et de souligner sa dimension hégélienne. Certes Panofsky reprend la notion cassirienne de « forme symbolique », mais il en fait un usage inédit en déplaçant la question de l'activité de l'esprit vers celle de son mode de signification. Quant au concept de « vouloir artistique » (*Kunstwollen*) qui semble renvoyer aux idées de noumène et de liberté transcendante, il doit être compris de manière hégélienne comme la mentalité de base propre à un cosmos culturel. Parmi les aspects anti-kantiens de l'iconologie, il faut également mentionner la critique du génie et celle de l'universalité du jugement esthétique. Enfin, si l'idée d'une dialectique historique rapproche une nouvelle fois Panofsky de Hegel, il y a néanmoins une spécificité de l'iconologie, y compris dans la conception de l'histoire. En posant en son centre le problème de la signification, elle écarte la question du beau, adopte une conception non normative de l'art et de l'histoire et plaide pour une vision humaniste de l'histoire de l'art.

**Mots clés** iconologie, forme symbolique, « vouloir artistique », histoire, signification

- 1 Erwin Panofsky (1892-1968) est connu pour avoir développé l'iconologie, « cette branche de l'histoire de l'art qui se rapporte au sujet ou à la signification des œuvres d'art, par opposition à leur forme »<sup>1</sup>. L'iconologie saisit la signification des œuvres d'art en dégagant leur signification primaire ou naturelle (niveau pré-iconographique où sont identifiés les objets naturels, leurs relations mutuelles et les qualités expressives), leur signification secondaire ou conventionnelle (niveau iconographique où sont mis en relation des motifs artistiques et des combinaisons de motifs artistiques avec des thèmes ou des concepts) et leur sens immanent ou contenu (niveau iconologique où sont appréhendés les « principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique »<sup>2</sup>). Ces trois niveaux que nous distinguons par commodité sont organiquement liés. Cette méthode est souvent mise en relation avec la philosophie des formes symboliques de Cassirer et par voie de conséquence avec la tradition

<sup>1</sup> E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. C. Herbette et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, Introduction, p. 20.

néokantienne. C'est cette interprétation que nous allons interroger en montrant la dimension hégélienne de l'iconologie.

### Les « formes symboliques »

- 2 La première raison pour laquelle il est coutume de rattacher Kant à Cassirer réside dans la reprise par Panofsky du concept de formes symboliques. Mais l'usage qu'il en fait est inédit.

#### Déplacement d'un concept néokantien

- 3 Chez Cassirer, la notion de formes symboliques désigne « toute énergie de l'esprit par laquelle une signification spirituelle est attachée à un signe sensible concret et intimement appropriée à ce signe. En ce sens, le langage, le monde mythico-religieux et l'art se présentent à nous comme autant de formes symboliques particulières »<sup>3</sup>. Ce concept d'inspiration kantienne<sup>4</sup> est explicitement repris par Panofsky<sup>5</sup> qui développerait une pensée sur l'art à laquelle Cassirer ne se consacre guère, vraisemblablement faute non d'intérêt mais de temps. Mais tandis que Cassirer qualifie l'art de forme symbolique, Panofsky qualifie les « formes pures, motifs, images, histoires et allégories » de « valeurs symboliques », c'est-à-dire de « manifestations de principes sous-jacents »<sup>6</sup>, et le style de « forme symbolique », c'est-à-dire de forme grâce à laquelle « un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui »<sup>7</sup>. Trois problèmes sont à résoudre. Tout d'abord il faut comprendre pourquoi chez Cassirer c'est l'art qui est qualifié de forme symbolique tandis que chez Panofsky ce sont les modalités de signification des œuvres d'art. Ensuite, pourquoi Panofsky emploie-t-il deux expressions distinctes pour désigner les « formes pures, les motifs, les images, les histoires et les allégories » d'une part et la perspective de l'autre ? Enfin, pourquoi Panofsky emploie-t-il la notion de « forme symbolique » et ne se contente-t-il pas de raisonner en termes de « symboles » ? On peut répondre à la première question en soulignant que Cassirer s'intéresse à l'activité de l'esprit, cette activité (symbolisante) pouvant être d'ordre scientifique, religieuse, linguistique ou artistique, alors que Panofsky s'intéresse aux productions de cette activité, et plus particulièrement à leur signification. Cet intérêt explique aussi pourquoi, contrairement à Kant, la théorie du génie n'est pas centrale chez lui. Quant à la question de savoir pourquoi Panofsky emploie les deux expressions de « valeur symbolique » et de « forme symbolique », il nous semble que celles-ci ne présentent pas de différence majeure, la perspective – qualifiée de « forme symbolique » – n'étant rien d'autre qu'un certain agencement de formes pures – qualifiées de « valeurs symboliques ». Enfin pourquoi Panofsky

<sup>3</sup> E. Cassirer, « Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften », *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-1922*, Leipzig, B. G. Teubner, 1923 ; cité par P. Quillet, *Ernst Cassirer*, Paris, Ellipses, 2001, p. 13.

<sup>4</sup> P. Quillet, *Ernst Cassirer*, Paris, Ellipses, 2001, p. 14-15 : « Pour l'élaboration d'un nouveau concept méthodologique cassirerien, il faut revenir à la source kantienne », et plus particulièrement à la définition de l'hypotypose (symbolique) dans le paragraphe 59 de la *Critique de la faculté de juger*.

<sup>5</sup> E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975, II, p. 78, où Panofsky déclare « étendre à l'histoire de l'art l'heureuse et forte terminologie d'Ernst Cassirer ». L'expression est aussi reprise dans le titre même de l'ouvrage.

<sup>6</sup> *Essais d'iconologie*, I, Introduction, p. 20.

<sup>7</sup> *La perspective comme forme symbolique*, II, p. 78.

parle-t-il de forme symbolique et ne se contente-t-il pas de parler de symboles ? Il pourrait dans ce cas qualifier l'art de « forme symbolique » et les formes pures, les images, les histoires, les allégories et les facteurs du style (perspective, théorie des proportions) de « symboles », ce qui lui permettrait de conserver la terminologie de Cassirer. Cela serait d'autant plus légitime que la définition que donne Panofsky de la forme symbolique pourrait très bien être une définition du symbole. Notre hypothèse est que Panofsky emploie la première expression parce qu'elle permet d'englober des structures signifiantes complexes, des méthodes de composition, telle la théorie des proportions. Il ne vise en effet pas simplement le fait qu'un objet peut renvoyer à un concept (qu'un crâne peut signifier la mort), mais le fait qu'un ensemble de lignes et de formes peut posséder une signification spirituelle<sup>8</sup>.

### Critique de la théorie de la double racine du style

- 4 Si l'idée de forme symbolique est à comprendre en référence à Cassirer et à travers lui à Kant, elle est aussi à comprendre en opposition à Wölfflin pour qui existent deux racines du style distinctes dans leur principe : le contenu expressif et les moyens que le style met en œuvre pour remplir sa fonction expressive. Il en résulte que le style n'est pas expressif par lui-même mais n'est qu'un moyen (neutre) d'exprimer un contenu qui lui est extérieur et antérieur. Panofsky critique « une conception qui ne [voit] dans le mode général de représentation [...] que la manifestation de ce que Wölfflin appelle une "optique", c'est-à-dire un "certain rapport de l'œil au monde" parfaitement indépendant de la psychologie d'une époque » et avance que « "le rapport de l'œil au monde" est en réalité le rapport de l'âme au monde de l'œil »<sup>9</sup>. « La mise en forme (même la plus générale qui soit) avec sa force constitutive empiète sur la sphère du "fond" et [...] on [doit] déjà attribuer leur importance stylistique aux valeurs expressives »<sup>10</sup>. Songeons à la théorie de la perspective, liée à une conception de l'espace et des rapports entre l'homme et le monde, ou à la théorie des proportions, liée notamment à une conception de la subjectivité et des rapports entre l'homme et la divinité. L'idée selon laquelle le choix d'une forme est toujours l'expression d'un contenu et l'idée que fond et forme sont liés rapproche Panofsky de Hegel qui considère la distinction entre fond et forme comme un produit de l'entendement séparateur, qui refuse la théorie de l'art pour l'art (c'est-à-dire d'une autonomie de la forme)<sup>11</sup> et qui relie les états de la conscience aux formes d'art (symbolique, classique et romantique) et aux arts

<sup>8</sup> Sur l'usage panofskien du concept de forme symbolique, nous nous permettons de renvoyer à notre article : « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky. Reprise et déplacement d'un concept cassirérien », *Appareil*, 2008, n° 1, [en ligne], URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/>, consulté le 20 février 2009.

<sup>9</sup> E. Panofsky, « Le problème du style dans les arts plastiques », *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, p. 186 et 188.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 193. Voir aussi *Essais d'iconologie*, I, Introduction, p. 28 : les « principes fondamentaux [...] donnent leur signification même aux ordonnances formelles et aux procédés techniques mis en œuvre ». Pour être plus précis, il faut remarquer que Wölfflin distingue deux éléments du style, l'un propre à l'époque, l'autre propre à l'artiste, le second possédant un pouvoir expressif (« Le problème du style dans les arts plastiques », p. 186). Mais Panofsky considère que cette différence est « une différence de degré et d'étendue, non d'essence » (*ibid.*, p. 190).

<sup>11</sup> G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995-1997, 3 volumes, I, p. 30 : « L'œuvre doit être significative, elle ne doit pas apparaître comme épuisée dans ces seules lignes, courbes, surfaces, creux, renforcements de la pierre, dans ces couleurs, ces sons, ces syllabes harmonieuses ou tout autre matériau pouvant être utilisé, mais elle doit déployer une vie, une sensibilité, une âme intérieure, une teneur et un esprit que l'on nomme précisément la signification de l'œuvre d'art. »

singuliers (architecture, sculpture, peinture, musique et poésie). Notons enfin que de la critique de la distinction entre le contenu et le mode d'expression on peut tirer un argument contre la lecture intellectualiste de l'iconologie, à laquelle on reproche souvent de poser la supériorité et l'autonomie du verbe par rapport à l'image. Or si le présupposé fondamental de l'iconologie est bien que « l'œuvre d'art [est] un signe »<sup>12</sup>, il s'agit d'un signe concret que l'iconologue étudie dans sa matérialité. En outre, il est absurde de reprocher à l'iconologie de privilégier le fond par rapport à la forme puisqu'elle récuse cette distinction<sup>13</sup>.

### **Le concept de *Kunstwollen* (vouloir artistique)**

- 5 Dans un article de jeunesse, « Le concept de *Kunstwollen* »<sup>14</sup>, Panofsky soutient qu'une œuvre d'art est l'expression et la manifestation du vouloir artistique. De ce concept qui semble posséder de fortes résonances kantienne, Panofsky fait en réalité un usage hégélien.

### **Interprétation kantienne du concept de *Kunstwollen***

- 6 Le concept de *Kunstwollen* désigne « l'ensemble ou l'unité des forces créatrices trouvant leur expression dans l'œuvre d'art et l'organisant du dedans, pour la forme comme pour le fond » (p. 199). C'est Aloïs Riegl qui a introduit ce concept pour défendre notamment l'autonomie de la création artistique contre les théories qui insistent sur la détermination de l'œuvre d'art et de ses facteurs – nature du matériau, technique, fonctionnalité mais aussi conditions historiques. On peut comprendre la différence entre les facteurs historiques et les forces créatrices désignées par le concept de *Kunstwollen* à partir de la distinction kantienne entre phénomènes et noumènes. La création artistique est une création au sens fort, qui n'est pas sans évoquer la liberté transcendante chez Kant, comprise comme spontanéité et faculté de commencer quelque chose de neuf. Elle est inédite, imprévisible et échappe au cours de l'histoire. L'idée de liberté apparaît dans le corpus panofskien lorsqu'il traite de la personnalité de l'artiste. La personnalité est à l'origine de ce qu'il y a d'imprévisible dans une œuvre et échappe par principe à l'historien d'art puisqu'elle est d'ordre nouménal<sup>15</sup>. Quant à l'originalité de l'œuvre, l'importance de la personnalité de l'artiste et le rôle de sa libre initiative dans la création sont parfois tels que le style mais aussi la vision du monde qui s'y exprime peuvent paraître uniques<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> B. Teyssèdre, Introduction des *Essais d'iconologie*, note p. 21.

<sup>13</sup> Le refus de cette distinction semble inhérent à l'iconologie puisque Warburg, qui a vulgarisé le terme d'« iconologie » et déchiffré le cycle des fresques du Palais Schifanoia à Ferrare en le mettant en relation avec un traité d'astrologie, passe pour le « champion d'une méthode qui se refusait à la dichotomie traditionnelle entre "forme" et "contenu" ». Voir *Essais d'iconologie*, préface de l'édition française (1966), p. 4.

<sup>14</sup> E. Panofsky, « Le concept du *Kunstwollen* », *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, op. cit.

<sup>15</sup> E. Panofsky, F. Saxl, R. Klibansky, *Saturne et la mélancolie*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1989, avant-propos de R. Klibansky, p. 19 : « Finalement, même en tenant compte de toutes les interprétations données par les savants, les artistes et les poètes, il reste à préciser que les tentatives d'explications du dessein de Dürer [dans la *Melencolia I*] ne peuvent percer que jusqu'à un certain point le mystère de l'œuvre. Sa magie garde un aspect irréductible à toute explication historique. »

<sup>16</sup> On peut prendre pour exemple les œuvres de Piero di Cosimo : « Leur contenu [est] aussi insolite que leur style » (E. Panofsky, « Les origines de l'histoire humaine : deux cycles de tableaux par Piero di Cosimo », *Essais d'iconologie*, p. 54). Sa conception de la civilisation et de l'histoire, qui s'apparente à celle de Lucrèce, est « sans équivalent chez aucun artiste des débuts de la Renaissance, [et] ne peut s'expliquer qu'à partir de la psychologie » (*ibid.*,

Le rôle prépondérant joué par le caractère de l'artiste dans la création pourrait être illustré par l'examen du cas de Dürer, initiateur de la Renaissance dans les pays du Nord, à propos duquel Panofsky emploie, c'est important, le terme (kantien) de génie<sup>17</sup>. L'œuvre d'art est donc le produit d'une liberté créatrice qu'il faut lier à la personnalité de l'artiste, et non celui du contexte « global » (l'esprit du temps) ou « immédiat » (le rôle du commanditaire par exemple). Avec le concept de vouloir artistique on atteint ce qui caractérise en propre une œuvre d'art. Il permet « une appréhension des phénomènes artistiques qui dépass[e] le stade du phénoménal », car il est « ce qui, en tant que sens dernier et définitif, "se trouve" non pas pour nous mais objectivement, dans le phénomène artistique ». Il est « un concept fondamental qui, découvrant ce même phénomène dans son être originel et exclusif de tout autre développement, en révélera le sens immanent » (p. 199 et p. 210). Cette saisie de l'essence du phénomène artistique se fait à l'aide de catégories a priori telles que les concepts « optique » ou « tactile » de Riegl (p. 214-215)<sup>18</sup>. Saisir le vouloir artistique n'est possible « que si on étudie ces phénomènes exclusivement en eux-mêmes sans se référer à quelque chose qui se trouverait en dehors d'eux (circonstances historiques, préhistoire psychologique, analogies stylistiques) » (p. 219).

- 7 Mais comment concilier cette définition du *Kunstwollen* avec le but de l'iconologie qui est de dégager le contenu d'une œuvre d'art en la rapportant aux principes sous-jacents qui révèlent une mentalité de base, c'est-à-dire en la considérant comme « symptôme de quelque "autre chose" »<sup>19</sup> qui est une mentalité de base ? Comment concilier cet article qui s'intéresse à l'essence de l'œuvre d'art avec les travaux historiques de Panofsky qui s'intéressent à leur signification ? Ces deux recherches peuvent sembler non seulement opposées mais contradictoires puisque dans un cas l'œuvre est appréhendée comme une chose en soi et dans l'autre comme un objet d'histoire. La solution la plus simple est de considérer « Le concept du *Kunstwollen* » (1920) comme un article de jeunesse<sup>20</sup>. Mais cette réponse est insuffisante, car la notion de *Kunstwollen* est présente dans les œuvres de la maturité. Une autre solution consiste à adopter une position kantienne et à affirmer que les deux enquêtes ne se contredisent pas parce qu'elles ne se situent pas sur le même plan. Il n'y a pas de contradiction

p. 83-84). À mettre en parallèle avec Kant pour qui l'originalité est la marque du génie : « Le génie est un *talent* qui consiste à produire ce pour quoi on ne saurait donner de règle déterminée [...] ; par conséquent, sa première caractéristique doit être l'*originalité* » (*Critique de la faculté de juger*, trad. A. J.-L. Delamarre, J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay, J.-M. Vaysse, L. Ferry et H. Wismann, Paris, Gallimard, 1985, § 46, p. 262).

<sup>17</sup> E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 1987, Introduction, p. 20.

<sup>18</sup> Le couple optique/tactile est élaboré dans l'étude que consacre Riegl à l'industrie artistique du Bas-Empire romain (*Die spätromische Kunstindustrie*, 1901). Panofsky ajoute que « avec "subjectiviste" et "objectiviste" (cf. A. Riegl, "Étude du portrait de groupe hollandais", *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, p. 71) Riegl ira plus loin. En tant qu'expression de l'attitude intellectuelle possible du moi artistique face à l'objet artistique, ce couple conceptuel est [...] ce qui semble jusqu'à maintenant être le plus près d'avoir valeur de catégorie » (« Le concept de *Kunstwollen* », p. 214-215). D'autres couples de concepts doivent être élaborés. Voir aussi un article de 1925 : « Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie : ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit "kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe" », *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1925, XVIII, p. 129-161, où Panofsky dresse une table a priori des concepts fondamentaux de la science de l'art.

<sup>19</sup> *Essais d'iconologie*, I, Introduction, p. 21.

<sup>20</sup> I. Lavin, Préface à E. Panofsky, *Trois essais sur le style*, trad. B. Turle, Paris, Éditions du Promeneur, 1996, p. 13 : « Reflets de sa dette à l'égard de la génération précédente, ses premiers écrits sont plus abstraits, plus théoriques que les démonstrations historiques fort concrètes [...] qui reflètent le revirement intellectuel de Panofsky après son arrivée aux États-Unis [1933]. »

entre une réflexion sur l'essence de l'œuvre d'art et l'iconologie puisque chacune adopte un point de vue différent sur l'œuvre d'art : la première traite du plan de l'être avec des catégories a priori ; la seconde du plan de la signification avec des catégories historiques. L'œuvre d'art n'est pas « un quelconque objet historique » (p. 198) mais il reste possible de l'interroger sous cet aspect. Néanmoins comment est-il possible de donner une explication historique de quelque chose qui relève de la liberté et qui donc échappe à une explication en termes de cause et d'effets ? Comment est-il possible qu'un même objet soit à la fois d'ordre nouménal et d'ordre phénoménal ? Nous nous heurtons à l'un des problèmes centraux du kantisme, celui du rapport entre phénomènes et noumènes, que la *Critique de la faculté de juger* a pour ambition de résoudre. Ce problème de la compatibilité entre esthétique et iconologie s'intensifie lorsqu'on prend en compte la question de l'histoire de l'art. Pour une réflexion sur l'œuvre d'art en termes de *Kunstwollen*, il ne peut pas y avoir d'histoire de l'art puisque chaque œuvre surgit librement. Or l'iconologie présuppose l'existence d'une logique du développement historique puisque pour étudier une œuvre d'art, elle « essay[e] de la replacer dans une perspective historique "génétique" [...], de la concevoir comme un moment dans un développement »<sup>21</sup>. Parce que le concept de *Kunstwollen* entre en contradiction avec le projet iconologique qui dégage la signification des œuvres en les plaçant dans leur contexte historique et artistique, nous allons tenter de lever la difficulté en proposant une lecture hégélienne de ce concept qui nous semble davantage compatible avec le projet panofskien que l'esthétique kantienne.

### Vers une lecture hégélienne du concept du *Kunstwollen*

- 8 a) Vouloir artistique et esprit hégélien. Une première caractéristique du *Kunstwollen* nous incite à en donner une lecture hégélienne. Celui-ci est en effet défini comme « un instinct unitaire qui, de force, obtient du sujet, sans que celui-ci puisse lui résister, un certain résultat » (p. 202). Cette définition contredit l'idée de liberté transcendante. Si liberté de l'artiste il y a, celle-ci ne peut être conçue que de façon hégélienne, comme adéquation de l'individu avec l'époque à laquelle il appartient et dans laquelle il se reconnaît. Ensuite, conserver le rapprochement entre le vouloir artistique et la liberté transcendante est d'autant plus délicat que, dans la suite de son article, Panofsky attribue au vouloir artistique la « force d'une nécessité prédéterminant son vouloir psychologique [à l'artiste] » (p. 205). Il nous semble dès lors tentant d'identifier le vouloir artistique à la mentalité de base propre à un complexe spatio-temporel donné. Plusieurs textes vont dans ce sens. Dans « L'histoire de la théorie des proportions humaines », Panofsky remarque que les caractéristiques de la sculpture des Égyptiens doivent être mises en rapport avec le fait que leur *Kunstwollen* n'accorde aucune place à la subjectivité<sup>22</sup>. Le *Kunstwollen* est ici l'équivalent de l'esprit d'un complexe spatio-temporel<sup>23</sup> qui n'est pas sans

<sup>21</sup> O. Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994, p. 118-119.

<sup>22</sup> E. Panofsky, « L'évolution d'un schème structural. L'histoire de la théorie des proportions humaines, conçue comme un miroir de l'histoire des styles », *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. M. et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969, I, p. 62, et « Stylistique et personnalité de l'artiste », *ibid.*, p. 236, où Panofsky parle du « *Kunstwollen* du Nord ».

<sup>23</sup> Nous parlons de complexe spatio-temporel parce que « le Cosmos de culture [...] est une structure spatio-temporelle. L'année 1400 prend un tout autre sens à Venise et à Florence, pour ne point parler d'Augsbourg, de la Russie ou de Constantinople » (« L'histoire de l'art est une discipline humaniste », *L'œuvre d'art et ses significations*, p. 34). L'association d'un style à un lieu et à une époque n'est pas sans faire penser à Hegel qui lie le sublime à l'Orient, le classique à la Grèce et le romantique à l'Europe du Nord.

faire penser à l'esprit du peuple chez Hegel. Faut-il dès lors concevoir le vouloir artistique sur le modèle de l'esprit hégélien ? Lorsqu'on dit que l'œuvre d'art est l'expression d'un *Kunstwollen*, faut-il l'entendre au sens du génitif objectif et du génitif subjectif ? Cette deuxième acception n'est-elle pas sous-entendue par Panofsky quand il parle du « *Kunstwollen* qui s'est réalisé [nous soulignons] dans ces phénomènes » artistiques (p. 213-214) ?

- 9 Cette interprétation nous est d'abord suggérée par la définition du *Kunstwollen* comme de « l'ensemble ou l'unité des forces créatrices trouvant leur expression dans l'œuvre d'art et l'organisant du dedans, pour la forme comme pour le fond » (p. 199). Il n'est pas une simple *Weltanschauung* mais est il doté d'une puissance active, informante :

L'art n'est pas [...] une manifestation sentimentale subjective ou une activité existentielle de certains individus mais l'âpre lutte d'une force formante avec une matière qu'il lui faut dominer ; lutte qui, dans la mesure où elle aboutit à des résultats, réalise et objectivise. (p. 221)

- 10 Ce passage présente des ressemblances frappantes avec la conception hégélienne selon laquelle le beau est la manifestation sensible de l'idée<sup>24</sup>. À travers l'art, l'esprit se manifeste, et lorsque le fond et la forme sont en parfaite adéquation, cette manifestation est qualifiée de belle. Les présupposés hégéliens de la pensée de Panofsky apparaissent aussi dans la définition de la forme symbolique comme d'une forme grâce à laquelle « un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui »<sup>25</sup> ; cette définition l'idée spéculative selon laquelle, à travers l'art, l'esprit se manifeste. Que l'art soit « l'âpre lutte d'une force formante avec une matière qu'il lui faut dominer » fait aussi penser à la philosophie de Hegel où l'esprit, au terme du moment logique, produit une nature pour pouvoir s'y reconnaître, produit une matière qu'il va devoir dominer pour retrouver son unité, mais une unité médiatisée, enrichie par le moment de la négation. Enfin le vocabulaire de la réalisation et de l'objectivation est tout à fait hégélien. Mais leur conception de l'histoire rapproche également les deux auteurs.

- 11 b) La conception de l'histoire (de l'art). Non seulement l'iconologie présuppose un cours de l'histoire de l'art, mais ses caractéristiques rappellent la philosophie de l'histoire de Hegel. Tout d'abord l'histoire de l'art semble suivre un cours logique, car elle est l'histoire de la position et de la résolution de problèmes stylistiques<sup>26</sup>. Songeons à l'évolution de la sculpture<sup>27</sup> ou encore à celle des

<sup>24</sup> G. G. W. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, « Philosophie de l'esprit », trad. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 1988, p. 345, § 556 : l'art est « l'intuition et représentation concrète de l'esprit en soi absolu comme de l'idéal – [...] [c'est là] la figure de la beauté ».

<sup>25</sup> *La perspective comme forme symbolique*, p. 78.

<sup>26</sup> P. Bourdieu, Postface à E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1967, p. 164 : « Tout se passe [...] comme si l'ordre chronologique [...] était en quelque sorte déductible de l'ordre logique, l'histoire étant seulement le lieu où s'accomplit la tendance à l'auto-complétion du système des possibilités logiques, celles qui définissent un style par exemple. »

<sup>27</sup> J. Molino, Préface de E. Panofsky, « *Idea* » : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art, Paris, Gallimard, 1983, p. XIX-XX : dans *La plastique allemande du XI<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle (Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts, 1924)*, « style et évolution stylistique ne sont définis que comme [...] solution à un problème, qui apparaît ici comme la spécification d'un problème fondamental [...]. Les nombreuses œuvres reproduites et étudiées ne sont envisagées que comme exemples ou variations régionales d'une même essence stylistique définie par un seul trait caractéristique, réponse à un seul problème : comment, après la désagrégation du style des corps de l'Antiquité classique, reconstituer une nouvelle sorte d'unité "substantielle et tridimensionnelle" ».

théories de l'art<sup>28</sup>. Quant à l'idée récurrente de « réaction », on peut la rapporter au rôle du négatif chez Hegel :

[Le Moyen Âge] représente la plus importante de toutes les « réactions » [...]. [Sa] mission, du point de vue de l'histoire de l'art fut de fondre en une réelle unité ce qui n'avait été représenté qu'en tant qu'une pluralité de choses singulières, fût-elle, cette pluralité, maintenue avec un extrême raffinement [il s'agit de l'art de l'Antiquité grecque]. Mais, par un paradoxe apparent, la voie qui mène à cette unité nouvelle passe d'abord par la destruction de l'unité existante.<sup>29</sup>

- 12 Le terme de « mission » suggère, de manière assez hégélienne, que chaque période de l'histoire (de l'art) a une fonction. Quant à l'idée de réaction, de passage par le négatif, elle laisse penser que l'histoire de l'art est dialectique, le schéma : thèse (unité immédiate), antithèse (conflit) et synthèse (unité médiate) étant fréquent<sup>30</sup>.
- 13 Le caractère dialectique du cours de l'histoire de l'art est aussi impliqué par le fait qu'une période prépare la suivante. À propos de l'émergence de la perspective moderne Panofsky montre que la figuration moderne de l'espace « présuppose l'étape médiévale »<sup>31</sup>.
- Avant de s'engager sur le chemin qui devait le mener à « l'espace systématique » des modernes, l'artiste a dû commencer par s'attaquer à ce monde désormais unifié, mais fluctuant au gré de la lumière, pour le transformer en un monde qui obéirait aux lois de la substance et de la mesure.<sup>32</sup>
- 14 La double occurrence du verbe « devoir » souligne la nécessité du procès historique où un moment prépare le suivant. Inversement, la nécessité du cours de l'histoire entraîne sa prévisibilité<sup>33</sup>. La nécessité du devenir historique implique aussi que l'histoire ne fait pas de sauts. On ne pouvait passer

**28** *Ibid.*, p. XXXII : « L'histoire de la théorie de l'art procède par problèmes. L'évolution se fait selon les liaisons logiques des concepts et, à chaque moment critique, ce sont ces relations qui imposent et guident le changement. »

**29** *La perspective comme forme symbolique*, III, p. 94 ; il s'agit dans ce passage d'expliquer l'avènement de la perspective moderne. À propos de l'idée de « réaction », voir aussi ces deux extraits : « Lorsque l'approfondissement de certains problèmes artistiques atteint un degré tel qu'il s'engagerait désormais dans une impasse s'il continuait à partir toujours des mêmes présupposés, il se produit en général de grandes réactions, ou, mieux, de grands retours en arrière » (*ibid.*) ; « Le phénomène baroque, à ses débuts, se résume à une réaction contre l'excès et la complication, réaction suscitée par un désir de clarté, de simplicité naturelle voire d'équilibre » (« Qu'est-ce que le baroque ? », *Trois essais sur le style*, p. 38).

**30** Prenons l'exemple du passage de la Renaissance au baroque via le maniérisme, traité dans « Qu'est-ce que le baroque ? ». La Renaissance est le premier moment, celui de l'unité pauvre car immédiate. Le deuxième moment correspond au maniérisme. Tandis que l'un est caractérisé par l'absence de conflit, l'autre est caractérisé par la présence d'un conflit inconscient. Le baroque constitue la troisième phase, celle de la synthèse, où l'harmonie ne résulte plus de l'absence de conflit mais de sa résolution. Le baroque est « la seule phase de la civilisation renaissante où cette dernière parvient à surmonter ses tensions inhérentes, sans se contenter de les aplanir (comme le fit le Cinquecento classique) mais en les prenant totalement en compte et en les métamorphosant sciemment en énergie émotionnelle subjective » (p. 104). Le cœur de l'homme baroque « palpète d'émotion, mais sa conscience, forte de son "savoir", s'élève au-dessus des contingences [...]. Cette fêlure est la conséquence logique de la situation historique [...]. L'expérience de tant de conflits et de dualismes entre raison et émotion, désir et douleur, dévotion et volupté avait favorisé une sorte d'éveil et doté l'esprit européen d'une conscience nouvelle. Une conscience nouvelle, cela signifie, à en croire la Bible, la perte de l'innocence mais, d'un autre côté, c'est aussi la possibilité d'être identique à Dieu, c'est-à-dire capable de transcender ses réactions et ses émotions » (p. 95).

**31** *La perspective comme forme symbolique*, IV, p. 175.

**32** *Ibid.*, III, p. 100.

**33** *Ibid.*, III, p. 114 : « Désormais, il est presque possible de prédire avec exactitude où se fera la jonction d'où partira la voie menant à la perspective "moderne". »

directement de la perspective antique à la moderne, l'intermédiaire que constitue l'art du Moyen Âge était indispensable<sup>34</sup>.

- 15 Panofsky se rapproche également de Hegel dans la mesure où le cours du temps chez lui semble animé par des forces spirituelles. À la fin de *La perspective comme forme symbolique*, alors qu'il s'interroge sur le sens du triomphe de la perspective moderne, Panofsky montre qu'elle est « une méthode ambivalente » dont le succès peut être considéré soit comme « un triomphe du sens du réel, constitutif de distance et d'objectivité », soit comme « un triomphe de ce désir de puissance qui habite l'homme et qui nie toute distance [...], comme un élargissement de la sphère du Moi » (IV, p. 160-161). Le sens donné à la *perspectiva legitima* est « le résultat de ces grands affrontements traditionnels où s'opposent l'arbitraire et la norme, l'individualisme et le collectivisme, l'irrationalité et la raison, comme on voudra bien les appeler » (p. 170). Cette formule suggère que l'histoire est traversée par des forces spirituelles. L'histoire de l'art est une « histoire du sens », et non une succession autonome de configurations formelles<sup>35</sup>.
- 16 Cette conception du cours de l'histoire de l'art a une incidence sur celle de la création artistique : si une œuvre d'art est produite par un individu dont la personnalité est déterminée par le lieu, l'époque et le milieu auxquels il appartient, et si le cours de l'histoire est nécessaire, alors le rôle du génie créateur est réduit. La « force de la nécessité historique »<sup>36</sup> minimise la liberté créatrice et cette idée est à opposer à l'esthétique kantienne où le génie joue un rôle crucial. Pour l'iconologue l'esprit de l'époque « détermin[e] » le mode général de représentation, celui-ci possédant un « caractère d'obligation intersubjective »<sup>37</sup>. Que le peintre adopte le style de son époque n'est pas une question de volonté : « Il est impossible que Polygnote ait voulu ou ait pu représenter un paysage naturaliste, parce qu'une telle représentation eût été en contradiction avec le sens immanent de l'art grec au V<sup>e</sup> siècle. »<sup>38</sup> Si Panofsky refuse l'idée d'un non-vouloir, c'est parce qu'il est « absurde de parler d'un "non-vouloir" dans l'acceptation psychologique du terme là où aucune possibilité s'écartant du "voulu" ne pouvait se présenter à l'esprit du sujet en question »<sup>39</sup>. Et si les créations des artistes sont conformes à la mentalité de leur temps, ce n'est pas parce qu'une autorité politique ou morale leur imposerait le respect d'un style particulier mais parce que cet esprit est le leur. La conception du rapport entre l'individu et son époque est une nouvelle fois hégélienne<sup>40</sup>. Mais, n'y a-t-il pas des cas où le rôle d'une individualité est fondamental ? Dans les périodes de rupture et de crise où apparaît une nouvelle grammaire génératrice, un nouvel *habitus*, la personnalité de l'artiste de génie joue un rôle essentiel. Ce constat ne conduit pas à renoncer à toute explication, car il est possible d'établir une « biographie systématique » de l'artiste de génie et de rendre compte

**34** On retrouve cette idée dans l'analyse que fait Panofsky du maniérisme, intermédiaire nécessaire entre la Renaissance et le baroque, ainsi que dans celle du rôle de Dürer, introducteur de la Renaissance italienne dans les pays du Nord.

**35** « Le concept du *Kunstwollen* », p. 218 ; p. 210-211 : « Nous n'avons jamais contesté que l'évolution des "modes de représentation" soit une évolution régie par des lois ; ce que nous avons contesté [en opposition à Wölfflin], c'est que l'ensemble des lois régissant cette évolution de la forme soit indépendant du système de lois régissant l'évolution du fond. »

**36** *La perspective comme forme symbolique*, IV, p. 174.

**37** « Le problème du temps historique », *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, p. 189.

**38** « Le concept du *Kunstwollen* », p. 210.

**39** *Ibid.*, p. 204.

**40** On pourrait rapprocher le génie chez Panofsky du grand homme hégélien qui « exprim[e] les tendances les plus profondes de l'époque » et qui est l'« organe [...] de l'esprit substantiel » (Hegel, *La raison dans l'histoire*, Paris, Plon, 1965, p. 122).

de son caractère par « différents traits, sociologiquement significatifs, de [sa] biographie »<sup>41</sup>. Peut-on pour autant affirmer l'identité du vouloir artistique et de l'esprit hégélien ainsi que celle des conceptions panofskienne et hégélienne de l'art et de l'histoire ?

### Spécificités de la conception panofskienne de l'histoire de l'art

- 17 a) Le *Kunstwollen* est un concept. La première différence entre le vouloir artistique et l'esprit hégélien est que, comme le suggère déjà le titre de l'article qui lui est consacré, le *Kunstwollen* est un outil méthodologique, un concept. Il n'a de validité *que* sur le plan méthodologique et Panofsky ne se prononce pas sur son existence<sup>42</sup>. C'est seulement si on considère ce concept comme un outil pour penser et non comme une réalité ontologique qu'on peut en faire un usage objectif.
- 18 b) Liberté artistique et nécessité historique. Ensuite l'idée d'une nécessité historique doit être nuancée, car Panofsky reconnaît à l'artiste une part de liberté. À la suite de Wölfflin, Panofsky distingue deux aspects du style. Le premier concerne le mode de représentation en général – pictural ou linéaire, en surface ou en profondeur. Il est propre à une époque et l'artiste ne peut le modifier. Le second aspect concerne le tracé de la ligne, l'ordonnance des taches, la composition de la surface ou de la profondeur dans leurs particularités singulières. Il est propre à chaque artiste<sup>43</sup>. Nécessité historique et liberté individuelle sont donc compatibles puisque le style de chaque grand artiste est l'actualisation de l'une des possibilités que contient le style de l'époque. On pourrait aussi appliquer cette distinction au contenu des œuvres d'art et soutenir que celui-ci exprime la conception d'un artiste, comprise comme l'une des possibilités qu'offre l'époque.
- 19 c) Caractère rétroactif de la nécessité historique. La conception de l'histoire que présuppose l'iconologie se distingue aussi fondamentalement de la philosophie de l'histoire de Hegel en ce que pour l'historien d'art la nécessité est rétroactive. Ce n'est qu'a posteriori qu'on peut qualifier le cours de l'histoire de nécessaire<sup>44</sup>. Une fois que les œuvres ont été produites, on peut retracer les liens qui les unissent et la logique de leur évolution. Mais avant leur apparition, il est impossible de prévoir le devenir de l'art<sup>45</sup>. C'est ainsi que « la spatialité de l'art du Trecento se laisse [...] reconstituer pour ainsi dire *ex post* à partir de ses éléments »<sup>46</sup>. Le sens de l'histoire n'est donc pas prédéfini. Les œuvres ne sont pas les illustrations d'un développement mais c'est à partir d'elles que s'édifie le devenir de l'histoire de l'art. La nécessité du cours de l'histoire de l'art signifie

**41** P. Bourdieu, Postface de *Architecture gothique et pensée scolastique*, p. 164 et p. 165. C'est ainsi que l'œuvre de Suger s'explique par son origine, ses goûts, ses traits physiques (p. 165-166).

**42** « Le concept du *Kunstwollen* », p. 210 : il faut le « définir [...] sur le plan méthodologique, c'est-à-dire en fait sur le seul plan qui lui permette d'être pris en considération comme objet possible de connaissance scientifique ».

**43** « Le problème du style dans les arts plastiques », p. 194.

**44** Cette conception éloigne Panofsky de Hegel mais aussi de Kant qui pense le cours de l'histoire à l'aide du concept d'idéal régulateur.

**45** P. Bourdieu, Postface de *Architecture gothique et pensée scolastique*, p. 160. Chacune des solutions successives qui a permis d'élaborer la nef gothique « peut être comprise par référence au schème de pensée fondamental qui faisait surgir la question en même temps qu'il orientait la recherche d'une solution irréductible au schème et par là imprévisible – comme, dans un autre ordre, le moindre acte de parole – et pourtant conforme a posteriori aux règles de la grammaire ».

**46** *La perspective comme forme symbolique*, III, p. 120.

simplement que « pour que *b* soit possible, il fallait *a* ». Cela ne signifie ni que *a* devait nécessairement se produire ni que *b* devait nécessairement se produire ni que *a* entraîne nécessairement *b* mais que *b* n'est pas possible sans *a*<sup>47</sup>.

### Spécificité du projet iconologique

- 20 L'irréductibilité de l'iconologie à la philosophie de l'art et de l'histoire de Hegel s'explique par la spécificité du projet iconologique qui place en son centre la question de la signification. Les moyens mis en œuvre pour dégager cette signification conduisent à une rupture fondamentale avec le kantisme.

### Une enquête sur la signification

- 21 a) Mise à l'écart de la question du beau. L'iconologie s'intéresse par définition à la signification d'une œuvre d'art et non à sa beauté, ce qui ne veut pas dire que Panofsky, à l'instar de Hegel, pose le primat de la signification conceptuelle. La mise à l'écart de la question du beau distingue l'iconologie des interrogations kantienne et hégélienne qui placent en leur centre respectivement la question du jugement sur le beau et celle du beau comme manifestation sensible de l'idée. Panofsky ne nie pas qu'il existe des œuvres qui se démarquent par leur réussite formelle et, en tant qu'amateur d'art, il n'y est pas insensible<sup>48</sup>. Mais en tant qu'historien il écarte la question du beau, parce que 1) son ambition n'est pas de définir la beauté, 2) comme la connaissance conditionne le jugement de goût, plus on possède de connaissance, plus on éprouve de plaisir esthétique<sup>49</sup>, 3) le chercheur s'intéresse aux œuvres, quelle que soit leur valeur esthétique<sup>50</sup>. La question de savoir ce qu'est une œuvre d'art réussie est une question mal posée puisque chaque œuvre est légitime en tant qu'expression d'une mentalité et suscite en tant que telle l'intérêt de l'iconologue. Certes certaines œuvres se distinguent par l'originalité avec laquelle elles résolvent un problème technique, par le fait qu'elles sont, comme la *Melencolia I* de Dürer, l'occasion d'autres

<sup>47</sup> P. Bourdieu, Postface de *Architecture gothique et pensée scolastique*, p. 161 : ce n'est qu'après coup que l'unité de style et de sens « peut sembler avoir précédé les œuvres annonciatrices de la réussite finale » et ce n'est que rétrospectivement qu'elle « transforme [...] les différents moments de la série temporelle en simples esquisses préparatoires ».

<sup>48</sup> Il arrive à Panofsky d'évoquer la beauté d'une œuvre. Il nous dit par exemple de la chambre du Corrège à Parme qu'elle « enchante l'œil » (E. Panofsky, *La Camera di San Paolo du Corrège à Parme*, Paris, Hazan, 1996, p. 36). Voir W. S. Heckscher, « E. Panofsky : un curriculum vitae », dans *Trois essais sur le style*, p. 198-199 : « Il ne nous faut pas déduire de son attrait indéniable pour les raretés, les arcanes et les énigmes artistiques et littéraires que Panofsky attachât peu de poids aux questions primordiales de valeur esthétique ou de degré d'importance historique. »

<sup>49</sup> E. Panofsky, « L'"allégorie de la Prudence". Un symbole religieux de l'Égypte hellénistique dans un tableau de Titien », *L'œuvre d'art et ses significations*, p. 277 : « On peut douter que ce document humain [le tableau du Titien] nous eût pleinement révélé la beauté et la convenance de son style, si nous n'avions eu la patience de déchiffrer son vocabulaire obscur. »

<sup>50</sup> « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », *ibid.*, IV, p. 45, note de Panofsky : « L'historien de l'art ne peut établir *a priori* de distinction entre son approche d'un "chef-d'œuvre" et d'une œuvre "médiocre" ou "mauvaise" [...]. Les méthodes de l'histoire de l'art, en tant que méthodes, ne seront ni plus ni moins efficaces, appliquées à la *Melencolia* de Dürer, qu'à une quelconque et anonyme gravure sur bois. Mais quand un "chef-d'œuvre" est comparé et confronté à toutes les œuvres "moins importantes" qui l'auront requis en cours d'étude, l'originalité de son invention, la supériorité de sa composition et de sa technique, bref tout ce qui fonde sa "grandeur", deviendront par eux-mêmes évidents – non pas en dépit du fait, mais grâce au fait que l'ensemble des matériaux a été soumis à une même méthode d'analyse et d'interprétation. »

œuvres – qu’elles sont, pour reprendre le vocabulaire kantien, les œuvres du « génie »<sup>51</sup> –, par le fait qu’elles expriment particulièrement bien leur époque<sup>52</sup> ou qu’elles parlent aussi bien au vulgaire qu’à l’érudit – ce qui est pour Panofsky le caractère du chef-d’œuvre<sup>53</sup>. Mais Panofsky qualifie rarement une œuvre de manquée et fait toujours l’effort de déceler en elle une forme ou une signification historiquement intéressantes. Ce souci n’est pas sans rappeler l’effort hégélien de découvrir la rationalité des productions qui nous sont les plus étranges.

- 22 b) Une conception non normative de l’art et de son histoire. L’intérêt de Panofsky pour toute œuvre, quelle qu’elle soit, signifie le rejet de toute conception normative de l’art. Pour l’iconologue, aucun style n’est supérieur aux autres et la perspective « moderne » par exemple n’est ni plus vraie ni plus légitime que la perspective antique ou le traitement médiéval de l’espace<sup>54</sup>. Panofsky se distingue ici à la fois de Kant et de Hegel qui tous deux privilégient une forme d’art<sup>55</sup>. Pour l’iconologue même les œuvres qui nous semblent imparfaites, en ce qu’elles sont « incapables » de représenter un sol pavé en perspective par exemple, ont leur perfection propre, car elles sont la juste expression d’une mentalité qui ne conçoit pas l’espace de façon objective et scientifique. Minorer la valeur de ces œuvres sous prétexte qu’elles ignorent la perspective moderne, c’est leur reprocher de méconnaître des principes que les créateurs ne pouvaient pas connaître puisque, comme le rappelle Hegel, on ne peut pas sauter par-dessus son temps. L’iconologue n’instaure aucune hiérarchie entre les œuvres et les arts. Enfin, le rejet d’une conception normative de l’œuvre d’art va de pair avec le refus d’une histoire normative de l’art, refus qui éloigne Panofsky de Hegel<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 46, p. 262 : « Les productions du génie doivent être également des modèles, c’est-à-dire être exemplaires ; sans être elles-mêmes créées par imitation, elles doivent être proposées à l’imitation des autres, c’est-à-dire servir de critère ou de règle au jugement. »

<sup>52</sup> E. Panofsky, « Contribution au problème de la description d’œuvres », *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, p. 251-252 : « La grandeur d’une production artistique dépend en dernier ressort de la quantité d’“énergie en *Weltanschauung*” incorporée à la matière modelée et rejaillissant de cette dernière sur le spectateur (en ce sens, une nature morte de Cézanne n’est effectivement pas seulement aussi “bonne” mais aussi “pleine de contenu” qu’une Madone de Raphaël). »

<sup>53</sup> *Saturne et la mélancolie*, p. 498 : « Ce qui s’exprime de neuf dans le burin de Dürer se communique à l’œil et à l’esprit d’une façon franche et directe [...] et c’est [...] ce qui distingue une grande œuvre d’art : qu’elle représente une botte d’asperges ou une allégorie subtile, il y a un niveau particulier où elle se laisse également comprendre de l’observateur naïf et de l’analyste scientifique. »

<sup>54</sup> « Style et matière du 7<sup>e</sup> art », *Trois essais sur le style*, p. 141 : « Le problème [du cinéma] est de manipuler et de filmer une réalité non stylisée et d’obtenir néanmoins un résultat qui ait du style. Proposition non moins légitime et ambitieuse que toutes les propositions des formes d’art plus anciennes. »

<sup>55</sup> E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 53, p. 285 : « Le premier rang revient entre tous à la poésie dont l’origine est presque uniquement le génie, et qui se laisse le moins guider par des préceptes ou des exemples. Elle élargit l’âme en libérant l’imagination et en offrant, à l’intérieur des bornes fixées par un concept donné, et dans la diversité sans limites des formes susceptibles d’y correspondre, celle qui associe la présentation de ce concept à un trop-plein de pensées qui ne rencontre dans le langage aucune expression parfaitement adéquate, et qui s’élève ainsi de manière esthétique jusqu’aux idées. » G. W. H. Hegel, *Cours d’esthétique*, I, p. 108 : l’art classique réalise l’adéquation entre le fond (la subjectivité substantielle) et la forme (la sculpture). « L’idéal classique [...] saisit le vrai contenu de l’art, c’est-à-dire la subjectivité substantielle, et trouve par là même aussi la figure vraie, laquelle n’exprime en soi-même rien d’autre que ce contenu authentique » (*ibid.*, p. 413-414).

<sup>56</sup> Le refus d’une histoire au cours de laquelle un moment serait supérieur aux autres apparaît notamment dans l’article que Panofsky consacre à la genèse d’une histoire de l’art chez Vasari. Voir « Le feuillet initial du “Libro” de Vasari », *L’œuvre d’art et ses significations*, dans lequel Panofsky remarque que Vasari ne respecte pas les trois principes de méthode qui sont ceux de l’iconologie : la résolution de l’opposition du bon et du mauvais en

### La nécessité du savoir

- 23 Pour saisir les différents niveaux de signification d'une œuvre d'art, un savoir (historique) est nécessaire. Au niveau pré-iconographique la saisie de la signification primaire, qui requiert une familiarité avec des objets et des événements, doit être corrigée par l'histoire du style qui est une « enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *objets* et *événements* furent exprimés par des *formes* »<sup>57</sup>. Dès ce premier niveau la culture est la condition de possibilité du regard. La saisie de la signification secondaire requiert une connaissance des sources littéraires soumise elle aussi à un « principe régulateur de l'interprétation », en l'occurrence l'histoire des types, qui est une enquête sur la manière dont en diverses conditions historiques des thèmes ou des concepts ont été exprimés par des objets et événements. Enfin, au niveau iconologique l'« équipement pour l'interprétation » du contenu d'une œuvre consiste en une « intuition synthétique » – « une familiarité avec les tendances essentielles de l'esprit humain »<sup>58</sup> – corrigée par « une histoire des *symptômes culturels* », c'est-à-dire par « une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimées par des thèmes et concepts spécifiques »<sup>59</sup>. Aux trois niveaux de l'analyse, l'intuition doit être contrôlée par l'une des trois formes que prend l'histoire de la tradition. Or la nécessité du savoir dans l'appréhension d'une œuvre d'art est fondamentalement anti-kantienne. Certes le jugement de l'iconologue n'est pas un pur jugement de connaissance puisqu'il a seulement pour fonction de réguler l'interprétation. Mais il n'en demeure pas moins que la compréhension d'une œuvre – de celles bien sûr qui possèdent différents niveaux d'interprétation – ne peut avoir lieu sans un jugement de connaissance et qu'elle ne peut reposer sur la simple contemplation. En outre ce jugement de connaissance fait appel à l'histoire et ne repose pas sur les structures a priori et donc universellement partagées de l'esprit humain. L'iconologie rompt donc avec deux présupposés fondamentaux de l'esthétique kantienne : l'existence d'un contenu universellement accessible de l'œuvre d'art (le beau comme symbole du bien moral) et l'existence d'un sujet universel (le sujet moral). L'iconologue considère en effet qu'une œuvre d'art s'inscrit dans un complexe spatio-temporel culturel. Sa signification n'est pas compréhensible d'emblée par ceux qui n'y appartiennent pas et elle n'est pas destinée à valoir universellement. Elle présente un contenu singulier valable dans un contexte déterminé qui est d'abord conçu pour les membres de ce complexe. Voilà pourquoi il n'est guère pertinent d'évoquer le public en général – et encore moins une subjectivité universelle. Mieux vaut parler du public *de l'œuvre*.
- 24 Si « l'histoire de l'art a pour fin propre d'aménager l'accès aux œuvres de l'art, en permettant seule de les apprécier selon les critères qui leur conviennent »<sup>60</sup>, faut-il en conclure que seul l'iconologue peut accéder à la signification des œuvres d'art ? Pour les contemporains d'une œuvre les niveaux pré-iconographique et iconographique sont immédiatement compréhensibles à condition qu'ils

---

différence de qualité relative, la renonciation à l'idée de rupture radicale au profit du concept de différenciation au sein de la continuité, et enfin l'appréhension de chaque phénomène individuel sur la base des prémisses qui lui sont propres, en lieu et place d'une évaluation selon le critère absolu d'une *perfetta regola*.

<sup>57</sup> *Essais d'iconologie*, I, Introduction, p. 25. C'est Panofsky qui souligne.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 29. C'est Panofsky qui souligne.

<sup>60</sup> B. Teyssèdre, Présentation des *Essais d'iconologie*, p. 11.

appartiennent au même milieu que l'artiste. Pour nous ils nécessitent une reconstitution. En revanche la saisie du contenu immanent d'une œuvre d'art contemporaine est impossible par son créateur et ses contemporains. Que l'artiste veuille exprimer une certaine conception du monde ne signifie pas qu'il ait conscience du *Kunstwollen* de son époque. Il faut en effet « distinguer les intentions artistiques réalisées dans une œuvre d'art des intentions de l'artiste, en fait de ses états d'âme »<sup>61</sup>. En d'autres termes, il faut distinguer le contenu immanent de l'œuvre d'art, expression et symptôme de l'esprit d'une époque, du contenu que le peintre veut assigner à son œuvre. Le premier n'est pas conscient<sup>62</sup>, le second est conscient et n'équivaut pas au premier. C'est pour cette raison que l'on ne peut pas dégager le *Kunstwollen* d'une époque à partir de ce que les artistes pensent être l'esprit de leur temps et que les théories de l'art formulées par les artistes « ne caractérisent [...] pas immédiatement le *Kunstwollen* du maître en question [mais] nous fournissent uniquement une documentation sur ce *Kunstwollen* »<sup>63</sup>. De la même façon le public ignore le contenu immanent des œuvres contemporaines<sup>64</sup>. Que seul l'iconologue puisse saisir la signification intrinsèque d'une œuvre d'art doit être mis en parallèle avec la situation du philosophe hégélien qui seul comprend le déploiement de l'idée. Remarquons néanmoins que la mise au jour du *Kunstwollen* d'un milieu culturel déterminé n'est jamais achevée, car il implique tellement d'éléments et demande un tel effort de re-création que sa saisie demeure toujours partielle. Mais l'iconologue peut-il saisir le *Kunstwollen* de son époque ? Il semble que non, cette saisie nécessitant un recul historique<sup>65</sup>. Mais il arrive à Panofsky d'analyser les œuvres de son temps et de donner des indications sur leur contenu immanent. Notre hypothèse est qu'une distance spatiale jointe à un décentrement culturel (rendus possibles par l'émigration de Panofsky aux États-Unis) peuvent remplacer la distance temporelle nécessaire au travail de l'iconologue<sup>66</sup>. Enfin, l'iconologue

**61** « Le concept du *Kunstwollen* », p. 208.

**62** *Essais d'iconologie*, I, Introduction, p. 20 : les principes sous-jacents qui révèlent une mentalité sont « particularisés inconsciemment par la personnalité propre à l'artiste qui les assume ». Voir aussi P. Bourdieu, Postface de *Architecture gothique et pensée scolastique*, p. 142 : le « programme artistique » d'un artiste « échappe, par essence, à la conscience du créateur comme de tous ceux qui participent de la même culture, parce qu'il n'a pas besoin d'être intentionnellement exprimé par quelqu'un pour s'exprimer et qu'il peut s'exprimer sans exprimer une volonté d'expression individuelle et consciente ».

**63** « Le concept du *Kunstwollen* », p. 203.

**64** *Ibid.*, p. 208 : il faut « distinguer les intentions artistiques réalisées dans une œuvre d'art [...] de la réflexion des phénomènes artistiques dans la conscience de l'époque » ; et p. 205-206 : « La (prétendue) conscience qu'ont les contemporains de l'esprit de leur temps n'en est pas une théorisation mais une manifestation qui doit-elle même faire l'objet d'une interprétation. »

**65** « Qu'est-ce que le baroque ? », p. 104, où Panofsky évoque « notre époque qui se cherche, sur le plan vital comme sur le plan artistique et que nous devons laisser aux générations futures le soin de nommer et de juger ».

**66** Cette hypothèse nous est suggérée par une réflexion de B. Teyssède dans sa présentation des *Essais d'iconologie*, p. 9 : « Depuis la fin de la guerre de 1914, l'histoire de l'art apparaissait de plein droit aux États-Unis comme un domaine autonome, sans pourtant comporter les dangers inhérents à une tradition en vase clos. Ici l'enquête sur l'art conservait son juvénile esprit d'aventure. Une distance "spatio-culturelle" tenait lieu du "recul temporel" nécessaire à l'Europe. » On trouve des indications sur le *Kunstwollen* de Panofsky et de ses contemporains dans « Style et matière du 7<sup>e</sup> art », p. 140 : « C'est le cinéma, et seulement le cinéma, qui rend justice à l'interprétation matérialiste de l'univers qui, que nous y adhérons ou pas, imprègne la civilisation contemporaine [...] c'est avec des choses et des personnes réelles, non pas avec une matière neutre, que le cinéma façonne une composition » ; p. 145, note de Panofsky : « Je ne peux m'empêcher de penser que la séquence finale du nouveau film des Marx Brothers, *Une nuit à Casablanca* [Archie Mayo, 1946, États-Unis] – où, s'installant aux commandes d'un gros avion, Harpo crée la panique en appuyant sur tous les petits boutons les uns après les autres et devient de plus en plus fou de joie au fur et à mesure qu'il s'aperçoit que moindre est l'effort qu'il doit fournir, plus grand est le désastre

comme le philosophe spéculatif possèdent une position réflexive au sens où ils ont conscience de leur pensée. Dans et par la philosophie hégélienne, l'esprit se connaît. Quant à l'iconologue, il sait qu'il ne porte pas sur l'œuvre un jugement pur. Le spectateur que l'on qualifie à tort de « naïf » ne se borne pas à goûter l'œuvre d'art ; à son insu, il l'évalue et l'interprète. Il est naïf au sens où il ignore que son jugement ne repose pas seulement sur sa sensibilité naturelle mais aussi sur son « équipement culturel »<sup>67</sup> : « L'historien de l'art diffère d'un tel spectateur en ce qu'il a pris conscience de cette situation. »<sup>68</sup> Le jugement d'un spectateur dénué de sens historique, qui projette sur l'œuvre des valeurs et une signification qui ne lui appartiennent pas, n'est pas pour autant dévalorisé. Panofsky sait bien qu'on peut appréhender une œuvre sans se préoccuper de sa signification et de l'intention de l'artiste<sup>69</sup>. Seulement le jugement « naïf » ne peut prétendre à l'objectivité, Panofsky critiquant vivement l'appréciationnisme qui est à la fois subjectif, dogmatique et ignorant<sup>70</sup>.

### Une discipline humaniste

- 25 La mise à l'écart de la problématique esthétique kantienne – qui présente une dimension morale dans la mesure où le beau est le symbole du bien moral – ne signifie pas que Panofsky méconnaisse la portée éthique de l'esthétique. Il considère l'histoire de l'art comme une discipline humaniste douée d'une portée éthique<sup>71</sup>. L'humaniste « trait[e] les souvenirs témoins d'une activité humaine comme des valeurs en soi », car, pour lui, ils « ont une signification autonome, une valeur éternelle »<sup>72</sup>. Or considérer les témoignages du passé comme des valeurs absolues, s'efforcer de saisir leur rationalité, c'est se garder de porter un jugement dévalorisant sur elles, sur leurs créateurs et sur le monde qui les vit naître. Ainsi l'humanisme n'est « pas tant [...] un mouvement [qu'une] attitude : la foi en la dignité de l'homme, que fondent tout ensemble l'importance attribuée aux valeurs humaines (rationalité, liberté) et l'acceptation des humaines limitations (faillibilité, fragilité). De ce double postulat résulte le sens

qu'il provoque – je ne peux m'empêcher de penser, donc, que c'est là un symbole à la fois merveilleux et terrifiant de l'attitude de l'homme à l'ère atomique. Nul doute que les Marx Brothers rejeteraient violemment cette interprétation, mais Dürer en aurait fait autant si quelqu'un lui avait dit que son Apocalypse annonçait la cataclysme de la Réforme. »

<sup>67</sup> B. Tesseydre, *Présentation des Essais d'iconologie*, p. 11.

<sup>68</sup> « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », IV, p. 44.

<sup>69</sup> *Ibid.*, IV, p. 42, note de Panofsky : « Lorsque nous nous abandonnons à l'impression produite sur nous par les statues de Chartres, soumises aux intempéries, nous ne pouvons nous empêcher de goûter comme une valeur esthétique la charmante patine du temps qui amortit leurs contours ; mais cette valeur, qui tient à la fois au plaisir sensuel né d'un jeu particulier de lumière et de couleur, et à celui, plus sentimental, attribué à "l'ancienneté" et à "l'authenticité", n'a rien à voir avec la valeur objective, ou artistique, dont les sculptures furent investies par leur auteur. Du point de vue des tailleurs de pierre gothiques, l'usage du temps n'était nullement recherchée, elle était même parfaitement indésirable : ils s'efforçaient de protéger leurs statues par un revêtement coloré qui, dans sa fraîcheur première, aurait probablement gâté une bonne part de notre plaisir esthétique. »

<sup>70</sup> *Ibid.*, IV, p. 46 : « Nul ne peut être blâmé pour prendre aux œuvres d'art un plaisir "naïf" – pour les évaluer et les interpréter en fonction de ses propres lumières, sans chercher plus loin. Mais l'humaniste regardera d'un œil soupçonneux "l'appréciationnisme" (l'esthétique qui pose en principe l'appréciation subjective). Celui qui prétend instruire le profane à comprendre l'art sans s'encombrer de langues anciennes, de fastidieuses méthodes historiques ou de vieux documents poussiéreux, celui-là ôte à la naïveté son charme, sans corriger ses erreurs. »

<sup>71</sup> B. Teyssède, *Présentation des Essais d'iconologie*, p. 10 : « L'histoire de l'art n'est plus ce qu'était l'ἱστορία d'Hérodote – un reportage à travers les lieux et les temps – ni ce qu'elle est restée pour de trop nombreux érudits – la juxtaposition (ou amalgame) entre un catalogue, une biographie et une bibliographie : elle devient une "discipline humaniste", une prise de conscience de l'esprit humain à travers ses œuvres. »

<sup>72</sup> « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », p. 32 et 33.

de la responsabilité et de la tolérance »<sup>73</sup>. L'ambition humaniste de l'iconologie est à replacer dans le contexte politique de l'époque, même si sa portée dépasse ce cadre<sup>74</sup>. Comprendre est une entreprise antifasciste et de ce point de vue on pourrait théoriser quelque chose comme un « devoir de savoir » qui concerne tout homme : « Dire que l'histoire de l'art est une discipline humaniste, c'est dire qu'elle ne concerne pas le seul spécialiste, mais tout homme qui a souci de récapituler en soi une part de la mémoire humaine. »<sup>75</sup>

### Conclusion : Panofsky hégélien ? De l'usage des concepts philosophiques en histoire de l'art

- 26 Au prime abord, une interrogation sur les présupposés philosophiques de l'iconologie conduit à une étude comparée de cette branche de l'histoire de l'art avec l'esthétique kantienne. La notion de vouloir artistique qui semble faire référence à celles de noumène et de liberté transcendante ainsi que la reprise explicite de la notion cassirienne de « forme symbolique » témoigneraient de l'aspect (néo)kantien de certains concepts iconologiques. Mais l'identification du vouloir artistique à la mentalité de base d'un ensemble culturel ainsi que la conception de l'histoire (de l'art) qu'implique l'iconologie confère à cette dernière une dimension hégélienne. Celle-ci est présente très tôt dans la pensée de Panofsky. Dès « L'histoire de la théorie des proportions humaines » (1921), on trouve l'identification du *Kunstwollen* à l'esprit du temps et l'idée d'une théologie de l'histoire. Cette tendance précoce est également tenace puisqu'elle subsiste après l'arrivée de Panofsky aux États-Unis, c'est-à-dire dans un contexte anti-métaphysique<sup>76</sup>. Néanmoins, il serait erroné de voir en Panofsky un philosophe hégélien qui s'ignore. Ses travaux sont l'œuvre d'un chercheur en histoire de l'art, non d'un philosophe – ce qui n'exclut évidemment pas que son enquête implique des choix philosophiques concernant la nature de l'art et de l'histoire. Ce qui peut sembler être une référence au système de Hegel est en réalité une utilisation d'outils opératoires qui permettent de penser le caractère non linéaire du cours de l'histoire de l'art et de concevoir l'œuvre d'art comme la manifestation de l'esprit d'une époque. Il est remarquable qu'on retrouve ces éléments hégéliens chez d'autres historiens de l'art dont les méthodes divergent de celles de Panofsky – je pense tout particulièrement à Alois Riegl et à Heinrich Wölfflin. Étudier cet hégélianisme ambiant et les raisons de l'importation des concepts spéculatifs dans l'histoire de l'art constitue un travail qu'il reste à faire.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>74</sup> « L'histoire de l'art est une discipline humaniste » a été publié en 1941. Un exemple des enjeux éthiques de l'enquête iconologique est donné dans B. Teyssèdre, Présentation de *L'œuvre d'art et ses significations*, p. 20. Aux alentours de 1920 existe en histoire de l'art « une tendance "nationaliste", bientôt dégradée en "germanocentrisme" sous les nazis, [qui] portait certains universitaires allemands, notamment Hattmann, à sous-estimer tout apport étranger, par conséquent à chercher à Nuremberg ou Augsburg, sans détour italien, les sources d'un rapport direct entre Dürer et l'art de l'Antiquité ». Or contre Hattmann, Panofsky soutient que Dürer, fondateur de la Renaissance dans les pays du Nord, a conquis l'Antique à partir du Quattrocento italien. « Ainsi l'étude de Panofsky n'est-elle pas dépourvue d'arrière-pensées polémiques : c'est une défense de "l'universalisme humaniste" [...] contre le nationalisme de Hattmann. »

<sup>75</sup> B. Teyssèdre, Présentation des *Essais d'iconologie*, p. 10.

<sup>76</sup> « En Amérique, l'immigrant entrait en contact – à l'occasion en conflit – avec le mode de pensée anglo-saxon, destructeur de spéculations abstraites » (*ibid.*, p. 9). Le séjour aux États-Unis et l'adoption de la langue anglaise qu'il a entraînée ont certainement permis à Panofsky de clarifier sa pensée, de parvenir à une « simplicité de ton » et à une « démystification » des obscurités de langage au profit des difficultés réelles, celles de la réflexion » (*ibid.*, p. 10).