

Numéros / n° 9 - 2012

« L'histoire de l'art : un paradigme pour penser la logique des sciences de la culture ? »

Muriel van Vliet

Résumé

Comment penser la méthode et la spécificité propres aux sciences de la culture ? C'est à la possibilité pour l'histoire de l'art de constituer un paradigme pour les *Kulturwissenschaften* que le présent article est consacré. Partant des analyses de Foucault sur l'histoire de l'épistémologie des sciences, il montrera, avec Cassirer, la double valeur de l'histoire de l'art qui permet, négativement, d'indiquer l'insuffisance des fondations psychologique, physique ou historique des sciences de la culture et, positivement, d'insister sur les concepts de forme et de structure inhérents à ces disciplines.

Mon premier intérêt pour la logique des sciences de la culture, telle qu'elle est interprétée de manière contrastée par W. von Humboldt, J. G. Droysen, W. Dilthey, H. Rickert et E. Cassirer, était motivé par le désir de pouvoir caractériser précisément la place occupée par l'art dans la philosophie des formes symboliques. Alors que l'histoire, la psychologie et la théorie de la valeur forment indubitablement les domaines de références respectivement privilégiés d'un point de vue épistémologique par Droysen, Humboldt, Dilthey et Rickert, l'histoire de l'art et la théorie du langage sont par contraste systématiquement déterminées dans la *Logique des sciences de la culture* ⁽¹⁾ de Cassirer comme les deux paradigmes principaux des sciences de la culture. Comment interpréter le fait que cet épistémologue allemand choisisse de se référer à l'histoire de l'art comme à l'une des deux sciences de la culture par excellence ? en parallèle constant avec la théorie du langage ? Quelles épistémologies (au pluriel) de l'histoire de l'art Cassirer compare-t-il et comment parvient-il à en tirer une synthèse convaincante ?

En accord avec E. Panofsky, l'histoire de l'art se donne pour but une « vision totale » ⁽²⁾ complexe, qui doit s'élargir jusqu'à « la vision du monde » de chaque culture et s'approfondir en elle. Dans cette « vision totale », les aspects psychologiques, physiques et historiques s'équilibrent mutuellement. Or, si l'on réduit les sciences de la culture à un seul de ces aspects, si on les fonde uniquement sur la psychologie, seulement sur les sciences de la nature, seulement sur l'histoire ou sur la seule théorie de la valeur, le moment de la forme, qui constitue précisément le noyau des sciences de la culture est, selon Cassirer, dommageablement perdu de vue et la culture se trouve indûment amputée de son sens plein. Le concept de forme, épousant une dialectique interne complexe, ne peut être saisi que par un mouvement interprétatif intégrant différents niveaux de développement. Ces différents aspects, tous aussi nécessaires les uns que les autres, ne doivent en aucun cas être considérés de manière téléologique (comme c'est au contraire le cas chez Hegel) ⁽³⁾. La forme entretient en tant que structure vivante un rapport intrinsèque avec l'histoire. L'histoire de l'art peut dans ces conditions valoir comme paradigme, parce qu'elle produit manifestement une synthèse vivante et surtout équilibrée des différents aspects inhérents à tout phénomène culturel.

1. Foucault et l'archéologie des sciences humaines. Quel paradigme pour les sciences de la culture ?

Avant d'en venir à Cassirer, je voudrais introduire ma thématique avec une analyse tirée de l'archéologie des sciences humaines défendue par Foucault. Malgré le saut qualitatif qu'il est nécessaire de réaliser pour

passer du concept cassirerien de « sciences de la culture » (*Kulturwissenschaften*) au concept foucauldien de « sciences humaines », ces deux penseurs ont à mon avis beaucoup de points communs, bien que leur proximité n'ait été qu'à peine mentionnée par la littérature de recherche jusqu'à présent (4).

À la fin de son livre *Les mots et les choses ? une archéologie des sciences humaines* (5), Foucault tente en effet de synthétiser l'histoire de l'épistémologie des sciences humaines. Or, l'évolution de ces sciences humaines est corrélative au changement de domaine choisi tour à tour comme leur référence principale et on retrouve bien là une entreprise similaire à celle menée par Cassirer une vingtaine d'années auparavant. La philosophie des formes symboliques est d'ailleurs explicitement mentionnée dans ce texte célèbre, ce qui, à notre connaissance, n'a pas encore été souligné par les commentateurs (6).

Selon Foucault, la psychologie fut le premier paradigme des sciences humaines (7). Au sein de cette histoire ou, plus exactement, de cette archéologie des sciences humaines, la sociologie forma ensuite le second grand modèle (8). Puis, il identifie l'apparition conjointe de trois nouveaux modèles : à savoir la recherche littéraire, l'étude des mythes et l'histoire (9). Bien que l'histoire de l'art ne soit pas explicitement mentionnée dans cette troisième série de paradigmes des sciences de la culture, il semble légitime de l'inscrire dans l'ensemble qu'il étiquette du terme d'« histoire ». L'histoire de l'art pourrait donc devenir un paradigme lors de la dernière étape du développement de cette archéologie des sciences humaines, à une époque où elles sont précisément marquées par l'avènement du structuralisme.

À chacun de ces trois domaines de références (la psychologie, la sociologie, puis conjointement la recherche littéraire, l'étude des mythes et l'histoire), Foucault fait correspondre trois sciences de la nature qui ont appliqué les mathématiques à la nature : à la psychologie correspond d'un point de vue généalogique la *biologie (fonction/norme)*, à la sociologie correspond l'*économie (conflit/règles)* et au troisième groupe constitué par la recherche littéraire, l'étude des mythes et l'histoire correspond la *philologie (sens/structure)* : les sciences humaines mentionnées ont en commun de transposer toutes les trois leur modèle dans la sphère de la représentation. La psychologie surgit quand le rapport entre la fonction et la norme est transposé de la biologie à la sphère de la représentation. De manière analogue, la sociologie apparaît quand le rapport entre le conflit et les règles est transposé de l'économie à cette même sphère de la représentation. Enfin, la recherche littéraire, l'étude des mythes et l'histoire adviennent quand le rapport du sens et du système caractéristique de la philologie est projeté sur cette même sphère. Foucault pose la question de savoir dans quelle mesure la transposition des modèles est possible. Il souligne que l'histoire de l'épistémologie des sciences humaines est toujours marquée par une accentuation progressive du deuxième élément de chaque couple de termes au détriment du premier.

Dans cette perspective, si nous extrapolons quelque peu, l'histoire de l'art surgirait pleinement quand nous transposons dans la sphère de la représentation le rapport du sens et de la structure tel qu'il est alors développé par la philologie. On peut déjà pressentir ici l'articulation étroite entre l'histoire de l'art et la théorie du langage que Cassirer va repérer lors de ce troisième et dernier tournant épistémique (10).

En prenant appui sur l'analyse de Foucault, nous pourrions toutefois faire encore un pas de plus, avant de nous centrer sur la conception propre à Cassirer. Le « trièdre des savoirs » au sein duquel s'inscrivent les sciences humaines relie trois faces auxquelles correspondent 1. les sciences exactes, 2. la biologie, l'économie et la philologie et 3. la philosophie. Les sciences humaines s'inscrivent quant à elles *dans* l'espace de ce trièdre et restent dans cette mesure « apatrides », pour reprendre l'expression que Dilthey et Cassirer (11), avant Foucault, ont employée pour les qualifier. Leur position les met tout autant « en péril » qu'elle les rend « périlleuses » pour l'ensemble des autres sciences (12). Elles se comportent comme le ferait un vagabond, errant entre divers lieux, sans pouvoir jamais trouver une place fixe et cette errance doit être considérée comme un atout.

Il est vrai que l'histoire de l'art vise bien d'un côté l'objectivité mathématique, dans la mesure où elle tente toujours d'apporter des correctifs objectifs à ses interprétations. Panofsky nomme lui-même ce souci constant d'objectivité « l'enquête archéologique » (13). Elles reposent par exemple sur des mesures techniques et physiques. D'un autre côté, cependant, il est non moins vrai qu'elle transpose comme on l'a dit précédemment le modèle du « sens et du système » propre à la philologie dans la sphère de la représentation. En outre, on ne doit pas négliger le fait qu'elle élargit encore ses résultats en s'ouvrant à la philosophie, c'est-à-dire en questionnant par son auto-réflexivité le sens de l'existence humaine. Plus que la psychologie ou la sociologie, l'histoire de l'art appartient-elle à l'époque où Foucault écrit *Les mots et les choses ?* aux sciences humaines qui, à côté de la littérature, de l'étude des mythes et de l'histoire, peuvent fonctionner comme paradigmes ou comme domaines fondamentaux des sciences humaines. Cela a assurément à voir avec le développement récent du structuralisme dans ces domaines, à cette époque

charnière de leur histoire ⁽¹⁴⁾ ? dont nous-mêmes sortons sans doute actuellement, ce qui présente l'avantage d'en permettre une analyse rétrospective peut-être plus précise encore que celle de Foucault à la fin des années soixante.

2. La Logique des sciences de la culture selon Cassirer : quelle place pour l'histoire de l'art dans cette constellation du savoir ?

Je ne souhaite pas ici en dire davantage sur Foucault, mais seulement commenter la conception que Cassirer se fait de l'histoire de l'art. Dans la bibliothèque de recherche d'Aby Warburg, Cassirer a en effet rencontré, collaboré avec et même partiellement formé plusieurs importants historiens de l'art de son temps, comme Aby Warburg lui-même, Erwin Panofsky, Edgar Wind, Fritz Saxl, Gertrud Bing et Joachim Ritter ⁽¹⁵⁾.

Or, il écrit l'ouvrage intitulé *Logique des sciences de la culture* en 1942, c'est-à-dire à la fin de sa vie, passée en exil aux États-Unis. De façon étonnante, il n'y est plus question (ou à peine) de Warburg, de Panofsky ou même de Wind, élève de Cassirer et de Panofsky, mais seulement de Sainte-Beuve et de Taine d'un côté (qui servent de repoussoir), et de Hildebrand et de Wölfflin de l'autre, dont il interprète les travaux comme autant de recherches « pré-structuralistes » dont la méthode est digne d'être transposée, sous certaines réserves, aux autres sciences humaines. Faut-il dès lors comprendre la naissance du structuralisme comme une invention conjointe des théoriciens de la langue et des historiens de l'art ? L'influence des pères de l'iconologie hambourgeoise est en tout cas minorée dans les études épistémologiques portant sur les sciences de la culture que Cassirer met progressivement au jour entre son exil suédois, où il a eu à se confronter au positivisme en vogue à Uppsala (autour d'A. Hägerström), et son exil aux États-Unis, en compagnie de R. Jakobson, avec lequel il collabore au sein du Cercle de linguistique de New York (d'où émanera la revue *Word*, dans laquelle écrirons non seulement Jakobson et Cassirer, mais aussi Claude Lévi-Strauss, durablement marqué par les nouveaux modèles proposés par ceux-ci ⁽¹⁶⁾).

En explorant le statut réservé par Cassirer à l'histoire de l'art dans son épistémologie de 1942, je voudrais montrer qu'à cette période charnière, le rapport entre la structure et l'événement, et la dialectique interne propre à ces deux pôles, constituent les points les plus importants pour saisir non pas seulement le fonctionnement de l'histoire de l'art en tant que telle, mais bien la logique des sciences humaines dans leur ensemble. Pourquoi l'oeuvre d'art devient-elle parallèlement à la langue l'objet par excellence des sciences de la culture, à une époque où celles-ci sont progressivement marquées par le structuralisme et quel sens Cassirer donne-t-il à ce terme, qui naît littéralement dans ses écrits ⁽¹⁷⁾ ?

Je voudrais dans un premier temps montrer pourquoi Cassirer, dans son débat constant avec Dilthey, Windelband et Rickert, se refuse à faire de la psychologie, de la physique, de l'histoire, tout comme de la théorie économique-sociale de la valeur, les modèles ou les fondements des sciences de la culture. Puis, dans un second temps, poser la question de savoir pourquoi il choisit inévitablement l'histoire de l'art et la science du langage comme domaines de référence. Il voit dans l'histoire de l'art de Wölfflin et les sciences modernes du langage le signe d'un retour décisif à la forme. La notion de forme a été en effet consciemment battue en brèche par toute la recherche positiviste, avant de revenir soudain au premier plan avec Wölfflin, les Gestaltistes et les structuralistes, sans pour autant signifier un retour à l'ancienne métaphysique.

L'histoire de l'art repose toujours sur une synthèse complète, une vision totale dynamique. Cette vision complète distingue et articule tout à la fois plusieurs aspects et ne peut se réduire à un seul d'entre eux : ni à l'aspect psychologique, ni à l'aspect physique, ni à l'aspect historique. Ces éléments s'équilibrent bien plutôt du point de vue de cette science qui doit être abordée sous un angle que nous pourrions appeler morphologique, en référence à la dynamique goethéenne.

3. Critique des sciences de la culture

Je vais montrer, à la suite de Cassirer, que la psychologie, l'histoire, la physique et la théorie économique-sociale de la valeur ne peuvent rendre raison de la logique de la culture, parce qu'elles ne peuvent rendre totalement manifeste le moment symbolique de la forme (18). La forme (l'idée, l'idéal) est bien au contraire le moment auquel toute théorie systématique de l'art doit toujours revenir. Ce moment que constitue la forme symbolique doit intégrer différentes étapes du développement interprétatif, parce que la forme signifie avant tout chez Cassirer la « continuité au sein d'un développement » (« *die Kontinuität in einer Entwicklung* ») (19).

3. 1. Critique du modèle psychologique (Cassirer contre Dilthey)

Selon Cassirer, la psychologie ne peut plus valoir comme bon paradigme pour les sciences de la culture. La considérer comme leur référence principale conduit en effet à minorer l'aspect sensible et physique de la formation concrète (*Gestaltung*).

Dans sa première conception des sciences de la culture, qu'il nomme de manière conséquente dans la *Critique de la raison historique* (20) les « sciences de l'esprit » (*Geisteswissenschaften*), Dilthey défend l'idée selon laquelle la compréhension de toute oeuvre exige une sympathie subjective immédiate (*Einfühlung*) et selon laquelle seule l'expérience vécue (*Erlebnis*) nous autorise à aborder et à recréer les oeuvres. Expérience vécue (*Erlebnis*), retour actif sur l'expérience vécue (*Nacherlebnis*), re-création (*Nachschaffung*) et sympathie immédiate (*Einfühlung*) sont alors pour Dilthey les concepts-clés de la compréhension (*Verstehen*) propre aux sciences de la culture en général et à l'histoire de l'art en particulier.

En avançant cela, Dilthey oublie néanmoins que nous ne pouvons comprendre « l'esprit » d'autrui qu'à travers ses oeuvres (21). Au début de ses recherches, il est en effet fortement influencé par les vues romantiques de Schleiermacher. L'histoire de l'art est certes pour lui très importante pour exemplifier le fonctionnement de toute herméneutique ? comme ce sera encore le cas pour H.-G. Gadamer dans *Vérité et Méthode*, dont toute la première partie, faut-il le rappeler, est consacrée à l'art (22). Mais il croit à la possibilité d'un rapport *immédiat* entre deux « esprits », sans voir à quel point importe le processus médiat et concret de mise en forme (*Gestaltung*) pour constituer l'intersubjectivité.

Or, comme on sait, Hegel souligne l'importance du moment qu'il nomme « l'esprit objectif » pour atteindre l'existence concrète et effective de celui-ci. L'esprit n'existe qu'à moins de s'exprimer, de s'incorporer. Il ne se reconnaît et ne se confirme que dans ses oeuvres. Les thèses plus tardives de Dilthey témoignent du fait qu'il s'est lui-même prémuni par la suite contre le danger du « psychologisme », en s'éloignant de ses premières positions romantiques. Dans son livre sur *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit* (23), il refuse désormais de considérer la psychologie comme leur référence fondamentale : ces dernières reposent sur une forme de compréhension qui ne peut se rapporter que médiatement, par les oeuvres, à l'esprit. Le moment de la mise en forme sensible du matériau ne doit pas être passé sous silence.

Nous ne pouvons par exemple comprendre « l'esprit » de la culture indienne qu'au travers des oeuvres culturelles et artistiques produites par les individus de cette culture (mythes, masques, totems...) : il n'existe pas d'accès direct aux cultures, c'est pourquoi chaque oeuvre d'art constitue une tâche infinie d'interprétation. L'oeuvre d'art vaut comme « pont entre le moi et le toi », comme « point de passage » nécessaire (24), dans la mesure où ce n'est que par celui-ci que ces deux pôles gagnent toute assurance. Gadamer insiste sur la distance irréductible qui sépare l'artiste et le spectateur : il la désigne même comme constitutive de l'herméneutique. La compréhension de l'oeuvre doit simplement présupposer la possibilité d'une fusion des horizons (de l'artiste et du spectateur) à titre de visée ou de tâche infinies.

Dans cette perspective, Cassirer exerce la même critique que Panofsky à l'égard du concept de « volonté artistique » (*Kunstwollen*), tel qu'il est développé par A. Riegl (25) : ce dernier interprète en effet ce concept en un sens psychologique, au lieu d'en faire un usage transcendantal. Or, même les écrits qui accompagnent les oeuvres d'art ne peuvent selon Panofsky procurer un accès direct à l'esprit de l'artiste. Ils doivent eux aussi, tout autant que les oeuvres d'art, être analysés et interprétés. Nous trouvons cette critique du psychologisme déjà exprimée explicitement chez Kant et de manière plus pointue encore chez Husserl. Cassirer prend donc lui aussi explicitement acte de cette critique.

Pour poursuivre notre exemple des masques indiens, les mythes qui accompagnent toujours ces masques doivent eux aussi, tout comme les masques et corrélativement à eux, être interprétés, comme le fait C. Lévi-Strauss dans *La voie des masques* ⁽²⁶⁾ : ils ne produisent en aucun cas un accès plus immédiat à la culture indienne que les masques.

3. 2. Insuffisance du modèle des sciences de la nature (Cassirer contre Sainte-Beuve et Taine)

Si toutefois nous restreignons l'approche de l'oeuvre d'art à son seul moment physique, la valeur de la culture est tout aussi « amputée ». Cassirer mentionne les épistémologies naturalistes de Sainte-Beuve et de Taine pour illustrer l'auto-contradiction à laquelle ces positions conduisent (dans un climat de lutte contre le positivisme suédois ambiant).

Taine voulait en effet explicitement aborder l'histoire de l'art comme une sorte de « botanique appliquée »

⁽²⁷⁾. Il tente de

Ne prendre en considération que l'aspect psychologique ou que l'aspect physique d'une oeuvre conduit donc à réduire ce que les sciences de la culture signifient proprement.

3. 3. Insuffisance du modèle historique (Cassirer contre Windelband)

Un autre danger guette celui qui considère que l'histoire constitue le seul élément important pour fonder les sciences de la culture : il s'agit cette fois de celui de l'historicisme. Pour rapporter des faits historiques, c'est-à-dire des événements, nous avons besoin d'autre chose que de l'histoire des événements eux-mêmes : à savoir des ensembles structuraux, des formes au sein desquels les événements en tant que tels peuvent commencer à prendre sens. L'histoire de l'art ne consiste pas en une pure description d'événements : elle requiert une interprétation qui est toujours fondée sur des principes.

Panofsky défend le même point de vue quand il aborde le problème de la possibilité d'une description purement objective d'une oeuvre d'art ⁽³⁰⁾. Pour pouvoir dire que le Christ du retable de la *Résurrection* de Grünewald « flotte » dans les airs, il faut déjà implicitement maîtriser les diverses structures que les artistes utilisent plus ou moins consciemment pour représenter l'espace en perspective. Toute description d'une oeuvre culturelle (et en particulier d'une oeuvre d'art) est traversée par des structures déterminées, que l'ont ait conscience ou pas du « bagage culturel » nécessaire à leur appréhension (pour reprendre le vocabulaire de Panofsky lui-même).

Bien plus, l'histoire de l'art ne repose selon Cassirer ni sur une description individuelle d'événements (idéographie), ni sur la découverte de lois universelles (nomologie) : les deux idéaux logiques que Windelband distingue strictement ne sont jamais si clairement séparés dans le développement concret des sciences de la nature et de la culture. Dans chacune de ces sciences, l'universel et l'individuel, la forme et l'événement sont bien au contraire solidement liés, bien que chacune de ces sciences le réalise selon sa norme propre. Toute science, qu'il s'agisse des sciences de la nature ou de la culture, repose sur ce que Cassirer nomme une « forme symbolique » ou « une forme vivante » spécifique. Dans d'autres textes, Cassirer parle également de « forme interne », c'est-à-dire d'une forme qui témoigne d'un développement constant et qui est animée par un mouvement dialectique. Par ce concept à la fois gothéen et humboldtien, il souhaite surmonter définitivement l'apparent dualisme entre la forme et l'événement.

3. 4. Les sciences de la culture n'ont pas pour objet des valeurs invisibles, objectives ou idéales (Cassirer contre H. Rickert)

La théorie de la valeur ne peut pas non plus valoir comme un modèle pour toute science de la culture en tant que telle. Rickert décrit en effet celles-ci comme des sciences qui se rapportent essentiellement à des valeurs. Or, Cassirer utilise précisément l'exemple de l'histoire de l'art pour critiquer cette version de la théorie épistémologique défendue par l'École de Bade.

Il mentionne Wölfflin et Humboldt comme deux chercheurs qui ont mis l'accent respectivement sur la forme de l'art et sur la forme du langage. Ils essaient tous deux de ne jamais rabattre les propositions des sciences de la culture sur un quelconque jugement de valeur. Pour donner un exemple, Wölfflin considère l'art classique et l'art baroque sur un pied d'égalité du point de vue de la valeur, se contentant de souligner par contraste le développement et la dynamique propre à chacune de ces différentes mises en forme artistiques (31). Wölfflin et Humboldt tentent, comme Rickert y invite lui-même, de se rapporter à différents modes de la mise en forme concrète sans juger la valeur de ces structures. Mais doit-on à proprement parler caractériser ces structures (le baroque, le classique...) comme des valeurs ? Cassirer s'y refuse, parce que cette terminologie pourrait, malgré toutes les précautions prises par Rickert pour en préciser le sens, laisser malencontreusement croire que nous aurions dans ces sciences affaire à un « devoir être » (*Sollen*) et non pas à de « l'être » (*Sein*) : « Ce que décrit le concept de style, c'est un "être" pur et non un "devoir être", même si dans cet être ce n'est pas de choses physiques mais de l'existence de "formes" dont il s'agit. Si je parle de la "forme" d'une langue ou d'une "forme" artistique précise, cela n'a en soi rien à voir avec la référence à une valeur » (32). La philosophie de la relation propre à Cassirer tente au contraire d'éviter le plus clairement possible la séparation apparente entre l'être et le devoir être. Le concept de « valeur symbolique » (que Panofsky puise d'ailleurs chez Cassirer pour en faire un usage ponctuel) est donc progressivement remplacé par celui de « prégnance symbolique » (33).

Cassirer critique Rickert dans la mesure où il tombe, comme Taine, dans un cercle méthodologique vicieux. Rickert souhaite en effet comme Windelband considérer l'histoire « comme un fait dont les conditions devaient être examinées ». Mais « s'il s'avère maintenant que l'une de ces conditions exige que l'on dispose d'un système de valeurs, on se demande alors comment l'historien doit accéder à un tel système et fonder sa valeur objective. S'il tente de tirer un tel fondement de l'histoire elle-même, il court le risque de s'enfermer dans la logique d'un cercle vicieux ; s'il veut, comme l'a fait Rickert lui-même dans sa philosophie des valeurs, construire un système *a priori*, il apparaît de plus en plus qu'une telle construction ne peut être menée à bien sans une présomption métaphysique quelconque et qu'ainsi le problème se retrouve au point même d'où il était parti » (34).

Pour pouvoir décrire la façon dont nous donnons sens et consistance aux événements, il nous faut donc commencer par construire un concept clair de la forme au travers de laquelle seulement ils nous apparaissent (Lévi-Strauss parlera quant à lui de « structure », mais sa visée sera sur ce point similaire). (35)

Ces enquêtes successives nous révèlent que l'histoire de l'art est utilisée systématiquement par Cassirer comme exemple clé pour souligner les insuffisances de chaque fondation trop partielle des sciences de la culture : une fondation épistémologique qui se limiterait seulement à l'aspect psychologique, physique ou historique ne peut offrir qu'une vue tronquée sur celles-ci. L'histoire de l'art apparaît comme l'une des plus complexes sciences de la culture, pour la bonne raison qu'elle est capable d'intégrer tous les éléments dont sont composées les autres sans que jamais un des aspects ne puisse être développé au détriment des autres, ce que la théorie de la langue est par ailleurs la seule à pouvoir également revendiquer.

4. L'histoire de l'art comme paradigme des sciences de la culture

1. Cassirer étudie la tentative de Wölfflin pour faire de l'histoire de l'art une science de l'art. Ce dernier fait porter l'accent sur les ensembles signifiants et sur les structures. Le philosophe cite l'introduction aux *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) : « sans faire l'histoire du style pictural », souligne-t-il, « nous tâcherons d'en dégager ici l'idée fondamentale » (36). Il commente : « Les concepts fondamentaux de Wölfflin sont tout aussi peu "idiographiques" que l'étaient ceux de Humboldt. Ils procèdent de l'établissement d'un fait général ; mais en face des concepts généraux de classe et de loi de la science de la nature, ils campent une généralité d'un autre type et d'un autre niveau [...]. L'histoire des styles permet de pénétrer jusqu'à une certaine couche fondamentale de concepts qui se réfèrent à la "présentation en tant que telle" » (37). Wölfflin avait pour idéal une « science de l'art sans nom »...

Cassirer fait remarquer qu'en considérant des concepts purement structuraux dans le domaine de l'histoire de l'art, Wölfflin est finalement parvenu à l'examen de problèmes tout à fait universels de ce que le philosophe nomme alors encore « science de la forme » et qu'il nommera ensuite explicitement, à partir de 1945, « structuralisme », finissant par privilégier définitivement à la notion de forme celle plus goethéenne de *Gestalt* ? remise au goût du jour par les psychologues allemands travaillant entre les deux guerres avec son cousin, Kurt Goldstein. Ce n'est selon Cassirer pas un hasard si les expressions mêmes de Wölfflin sont souvent empruntées au domaine de la linguistique. Humboldt a quant à lui insisté en son temps sur le fait que bien au-delà de la simple différence de sons et de mots, la diversité des langues s'approfondit ultimement en une distinction entre diverses visions du monde, c'est-à-dire entre certaines modalités de l'action et de la vision. Wölfflin est finalement présenté par Cassirer comme celui qui a été capable de transposer au domaine visuel un principe qu'Humboldt avait lui-même déjà mis en valeur au plan de la pensée et des représentations. Chaque style artistique se caractérise non seulement par un certain type formel, une manière de dessiner, de tracer des lignes, mais exprime également, par une certaine orientation d'ensemble (*Gesamtorientierung*), « pour ainsi dire une accommodation spirituelle de l'oeil » (38). Une comparaison peut être ici établie entre la manière dont les langues et les styles artistiques diffèrent : tout changement artistique de style équivaut à un changement linguistique de grammaire et de syntaxe. La tâche principale de la science de l'art est de repérer ces changements d'orientation de la perception sensible pour établir leur nécessité interne (39).

2. L'histoire de l'art peut tout comme la théorie structuraliste de la langue valoir comme modèle pour l'ensemble des sciences de la culture dans la mesure où elles mettent toutes deux l'accent sur une certaine modification de la forme (que l'on pourrait nommer morphologie). L'art se présente par ailleurs comme l'objet des sciences de la culture en soi, car il crée un équilibre entre le pôle sensible et le pôle intellectuel, entre l'événement et la forme, entre l'individuel et l'universel.

Nous pouvons ici suivre l'analyse de Jürgen Habermas, citant et commentant Cassirer : « Il n'y a que l'art qui promette une heureuse situation d'équilibre entre liberté et abstraction : "Il y a un domaine de l'esprit dans lequel le mot ne conserve pas seulement sa force d'image originale, mais à l'intérieur de celle-ci la rénove constamment ; dans laquelle il fait l'expérience en une certaine mesure de sa palingénésie constante, de sa renaissance tout à la fois sensible et spirituelle. Cette régénération s'accomplit en tant qu'il se transforme en expression artistique. Il a ici à nouveau en partage la plénitude de la vie : cette vie n'est plus la vie contrainte du mythe, mais la vie libérée de l'esthétique" » (40).

3. L'histoire de l'art articule plusieurs niveaux de développement. Elle commence certes inmanquablement avec le niveau historique : aucune science de la culture ne peut d'ailleurs se déployer sans cette première couche que constitue le tissu des événements historiques, à laquelle correspond ce que Cassirer nomme « l'analyse du devenir » (« *Analyse des Werdens* ») (41). Nous ne pouvons nous orienter au sein des événements qu'au moyen de la catégorie de la causalité. Nous constituons des séries causales. Mais cela ne suffit pas encore à constituer une science de la culture, qui n'apparaît proprement que lorsque nous distinguons toutes les dimensions de l'oeuvre pour ensuite les articuler explicitement les unes aux autres. Or, nous pouvons à ce point distinguer trois autres moments : « Dans toute considération sur les produits de la culture, l'analyse du devenir, qui s'appuie essentiellement sur la catégorie de la cause et de l'effet, est placée en vis-à-vis de l'analyse de l'oeuvre (*Werkanalyse*) et de l'analyse de la forme (*Formanalyse*) "qui l'approfondissent" » (42). L'analyse de l'oeuvre forme la couche fondamentale décisive. Cassirer souligne l'importance du processus interprétatif qui consiste en une herméneutique particulièrement complexe. Nous devons pour la mener à bien constituer des classes, des séries, puis trouver divers modes d'ordonnement dynamique de ces classes (comme le fait Panofsky dans son analyse de la *Melencolia I* d'A. Dürer (43)).

Il en résulte alors une double tâche. D'un côté, nous devons caractériser la fonction propre à chaque forme symbolique pour constituer un système de ces formes ; de l'autre, nous devons remonter de l'analyse de chacune de ces formes au *processus* par lequel ces formes ont été rendues possibles. Cassirer s'appuie ici sur l'articulation de l'*ergon* (oeuvre) et de l'*energeia* (dynamique effective) que reprend constamment W. von Humboldt pour développer sa propre science de la langue. L'analyse de la forme s'ouvre sur une « analyse de l'agir » (*Analyse des Handelns*), par laquelle le scientifique n'étudie plus tant des oeuvres que les processus (avant tout psychiques) d'où elles émergent. Nous étudions alors les modalités et l'orientation de la représentation, de la sensation, de l'imagination, de la croyance sur lesquelles reposent les oeuvres d'art, les mythes et les religions. Cassirer, sans le mentionner, rejoint ici une approche assez warburgienne de l'iconologie ? la bibliothèque de Warburg comprenant sur le rayonnage supérieur de chaque étagère des ouvrages rangés sous l'étiquette *Handeln*. Chacune de ces modalités peut être fondée de manière indépendante et reçoit ainsi sa propre nécessité interne et chacune use de concepts spécifiques que nous devons distinguer pour pouvoir les articuler.

Au final, l'histoire de l'art s'ouvre sur le « problème de la forme » tel qu'il se trouve également développé dans les autres sciences de la culture que sont la littérature, l'étude des mythes, l'histoire, la sociologie, la théorie de la langue. Au cours de cette complexe dialectique de l'analyse, qui part du principe de la cause et de l'effet pour arriver jusqu'à l'analyse de la forme et de l'agir (ou du processus effectif de création), l'histoire de l'art s'ouvre intrinsèquement comme les autres sciences de la culture sur la philosophie de la culture, que Cassirer décrit comme philosophie des formes symboliques, mais que nous pouvons dans un dernier temps de sa recherche nommer rétrospectivement une anthropologie structurale « avant la lettre », proche selon certains aspects de ce que l'anthropologie philosophique deviendra chez Foucault ou de ce qu'elle deviendra comme anthropologie structurale chez Lévi-Strauss. Nous pouvons sur ces points, où l'histoire de l'art rejoint l'étude de l'inconscient collectif, tirer également des parallèles avec les histoires de l'art de Burckhardt, de Warburg et de Panofsky.

Je voudrais pour conclure revenir à la comparaison sommaire esquissée au début de cette contribution à l'histoire de l'épistémologie des sciences humaines. Cassirer et Foucault souhaitent tous deux ne plus aborder cette histoire de manière dualiste, contre Windelband et Rickert. Ils souhaitent bâtir une archéologie du savoir qui refuse de séparer les concepts les plus purs des sciences de la nature des concepts de style, de forme ou de structure qu'utilisent les sciences de la culture. L'explication s'ouvre dans les sciences de la culture sur une compréhension, au cours de laquelle le récepteur des oeuvres se forme lui-même et les transforme dans le même mouvement, en recréant par son acte interprétatif les oeuvres du passé. Cassirer voulait décrire « l'aire relationnelle commune sur laquelle se projettent de manière identique toutes les formes de savoir d'une même époque, les évolutions religieuses, philosophiques et littéraires, afin de mettre en évidence aussi bien ce qu'elles ont de spécifique dans leurs lois propres que le système universel des rapports que ces domaines contiennent entre eux » (44). Il est frappant de constater qu'il la décrit dans des termes que Foucault aurait lui-même très bien pu utiliser pour caractériser son concept d'*épistémè*. Tous deux veulent parler de l'homme comme d'un tout, en refusant de séparer les facultés spirituelles des facultés sensibles. « Chacun des aspects ? physique, psychologique, historique ? est nécessaire en tant que tel mais aucun ne permet d'atteindre à la vision totale à laquelle nous aspirons dans les sciences de la culture » (45). C'est la raison pour laquelle Cassirer (46), tout comme Panofsky (47), caractérisent eux-mêmes respectivement leur philosophie de l'histoire et leur pratique de l'histoire de l'art comme des disciplines humanistes. Foucault se demande quant à lui si l'homme, dont la science est finalement si récente, ne va pas disparaître aussi vite qu'il y est apparu (48)...

1. E. Cassirer, *Logique des sciences de la culture, Cinq études* (1942), traduit par Jean Carro et Joël Gaubert, Paris, Éditions du Cerf, 2007, abrégé LSC.

2. LSC, p. 143.

3. *Idem*, voir le commentaire de Joël Gaubert sur la dialectique entre la structure et l'événement, p. 61.

4. Foucault a lu et admiré la *Philosophie des formes symboliques* d'Ernst Cassirer. Voir sa recension de *La Philosophie des Lumières* (premier texte de Cassirer traduit en français chez Fayard, par Pierre Quillet) dans *La Quinzaine Littéraire*, n°8, 1^{er}-15 juillet, en 1966 : « Une histoire restée muette ». Il se demande pourquoi la philosophie de Cassirer est si peu lue et connue en France (ce qui est toujours d'actualité !) et reconnaît d'autre part dans ce court texte l'importance de sa lecture de Cassirer pour sa propre conception des sciences humaines.

5. Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, chapitre X : « Les sciences humaines », I. Le trièdre des savoirs, NRF, Gallimard, 1966, p. 355 et suivantes.

6. *Ibid.*, p. 358 : « Quant à la troisième dimension ce serait celle de la réflexion philosophique qui se développe comme pensée du Même ; avec la dimension de la linguistique, de la biologie et de l'économie, elle dessine un plan commun : là peuvent apparaître et sont en effet apparues les diverses *philosophies* de la vie, de l'homme aliéné, *des formes symboliques* (lorsque l'on transpose à la philosophie les concepts et problèmes qui sont nés dans différents domaines empiriques) [...] », nous soulignons. Cette référence inviterait à un approfondissement du parallèle esquissé, que nous ne pouvons fournir ici.

7. Pour éclairer cette affirmation, nous pouvons mentionner les épistémologies de W. Dilthey et de H. Paul, bien que Foucault n'évoque pas ici ces deux auteurs.

8. Pour éclairer ce niveau, nous pouvons songer à la sociologie d'É. Durkheim.
9. Les recherches de Claude Lévi-Strauss et de Marcel Mauss en ethnologie, mais également les théories structuralistes du langage développées par Jakobson et par Troubetzkoy en seraient la parfaite illustration.
10. C'est précisément ce que fait Cassirer dans la *Logique des sciences de la culture* (*op. cit.*, p. 145), du moins implicitement, quand il tire un parallèle net entre l'histoire de l'art développée par H. Wölfflin et le retour à la notion de « forme interne » propre à Humboldt, retour opéré par les sciences structuralistes modernes relevant de la théorie du langage ou linguistique.
11. LSC, p. 143 : « En revanche, si l'on regarde du côté des concepts fondamentaux de la linguistique, des sciences de l'art ou de la religion, on est surpris de constater qu'ils sont toujours pour ainsi dire apatrides et n'ont pas trouvé leur "place naturelle" dans le système de la logique ».
12. M. Foucault, *op. cit.*, p. 359 : « C'est peut-être cette répartition en nuage dans un espace à trois dimensions qui rend les sciences humaines si difficile à situer, qui donne son irréductible précarité à leur localisation dans le domaine épistémologique, qui les fait apparaître à la fois périlleuses et en péril ».
13. Panofsky, introduction, *Essais d'iconologie*, traduction de l'anglais par C. Herbet et B. Teyssède, Paris, NRF, Gallimard, 1967, p. 31, tableau récapitulatif.
14. Cf. Ernst Cassirer, "Structuralism in Modern Linguistics" [1945], in *Word*, Circle of New York, vol. 1, n°11, août 1946, réédité dans les *Aufsätze und kleine Schriften* [1941-1945], Hambourg, Felix Meiner Verlag, 2007.
15. Cassirer a écrit le second volume de sa *Philosophie des formes symboliques* sur la pensée mythique (pour ne citer ici qu'un exemple) dans la célèbre bibliothèque d'A. Warburg. *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* a également été dédié à Warburg et il a à maintes reprises reconnu l'influence de la naissance de l'iconologie sur son propre travail. Réciproquement, Warburg et Panofsky ont souligné eux aussi l'influence de la lecture de Cassirer sur leurs propres travaux. Nous nous permettons de renvoyer ici à l'ouvrage collectif *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*, que nous avons dirigé pour les Presses universitaires de Rennes, 2010.
16. Nous nous permettons de nous référer ici à notre étude « De la *Philosophie des formes symboliques* d'Ernst Cassirer à l'*Anthropologie structurale* de Claude Lévi-Strauss : portée et limites d'une comparaison », à paraître prochainement dans un numéro spécial de la revue *Philosophie* consacré aux interactions entre théories du symbole et théories du social, édité par Laurent Perreau et Jeffrey Andrew Barash.
17. Il semble que le terme « structuralisme » apparaisse dans les écrits de Cassirer, les terminologies employées étant auparavant des expressions où l'adjectif « structural » seulement figurait : linguistique structurale, approche structurale...
18. Cf. Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, « *Eidos et Eidolon*, Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon », traduction par C. Berner, F. Capeillères, J. Carro et J. Gaubert, Paris, Éditions du Cerf, 1995, p. 29. Panofsky poursuit lui-même explicitement ces considérations dans *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit par H. Joly, Paris, Gallimard, 1989.
19. Voir dans le même ouvrage la lumineuse préface de John Michael Krois, où cette expression du célèbre commentateur de Cassirer est développée, p. 19.
20. W. Dilthey, *Critique de la raison historique, Introduction aux sciences de l'esprit, Oeuvres I*, traduit et présenté par S. Mesure, Paris, Éditions du Cerf, 1992.
21. Avant Dilthey, Droysen avait déjà fait cette remarque dans son ouvrage sur *La controverse*

expliquer-comprendre, Une approche pragmatique-transcendantale, traduit de l'allemand par S. Mesure, Paris, Éditions du Cerf, 2000. Karl O. Apel analyse la conception diltheyenne comme une régression, en comparaison des recherches menées par Droysen pour définir la véritable méthode d'appréhension de l'histoire.

22. Gadamer, *Vérité et méthode : Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par P. Fruchon, Jean Girondin et Gilbert Merlio, Paris, Éditions du Seuil, 1996. Gadamer reconquiert le problème de la vérité en sciences humaines à l'aide de l'oeuvre d'art. Comprendre, c'est être saisi par l'oeuvre et entrer dans un jeu où le sens passé d'une oeuvre est ré-interprété dans une expérience actuelle. C'est cette expérience de vérité qu'il faut appliquer aux sciences humaines, qui relèvent de l'événement, défini comme une rencontre qui nous transforme. Le titre de cet ouvrage devait être initialement *Compréhension et événement*. Il est à noter que Gadamer développe une vive critique de l'*Aufklärung*, alors que Cassirer en reste le continuateur zélé.

23. W. Dilthey, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit, Oeuvres III*, traduit par S. Mesure, Paris, Éditions du Cerf, 1992.

24. LSC, p. 131, 164 et 203. La théorie des phénomènes de base (*Basis Phänomenen*), décisive pour tout un ensemble de textes des oeuvres posthumes de Cassirer, est ici explicitement convoquée ; au nombre de ceux-ci, il faut en effet compter le je, le tu et le ça (*Ich, Du, Es*). Ces trois phénomènes ne sont construits que corrélativement, le ça renvoyant aux oeuvres concrètement mises en forme (*Werk* ou *Gestalt*).

25. E. Panofsky, « Le concept du Kunstwollen », in *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, préface de M. D. Emiliani, traduction de Guy Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 197.

26. Claude Lévi-Strauss, *Oeuvres : La voie des masques*, édition établie par Vincent Debaene, Frédéric Keck, Marie Mauzé et Martin Rueff, Paris, NRF Gallimard, 2008, p. 873 et suivantes.

27. LSC, p. 167, où Cassirer cite : Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, première partie, chap. 1, § 1, Paris/Londres/New York, 1865, p. 21 et suivantes.

28. LSC, p. 172.

29. LSC, p. 174-175 : « Taine voulait déduire et expliquer le monde des formes artistiques à partir du monde des forces physiques. Mais il dut réintroduire ces forces sous une autre dénomination [...]. Géologie et géographie, botanique et zoologie, anatomie et physiologie sont progressivement oubliées. Quand Taine traite de la nature hollandaise, il s'abandonne ingénument à ce que la peinture paysagiste flamande lui a appris de cette nature [...] Il n'est pas étonnant qu'une telle vision des choses puisse être renversée et que l'on puisse déduire l'art de la nature après s'être fait de la nature une image dont certains traits fondamentaux ont leur origine dans l'art qui lui confère l'authenticité ».

30. Panofsky, « Contribution au problème de la description d'oeuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », in *La perspective comme forme symbolique et autres essais, op. cit.*, p. 235 et suivantes.

31. LSC, p. 150 : « Si Wölfflin parle de "classique" ou de "baroque", les deux concepts ont pour lui simplement une valeur descriptive et non la valeur d'un qualificatif esthétique ou d'une norme. Il ne faut en aucun cas accoler au premier concept la connotation "d'exemplaire" ou de "modèle" ». Même page : Humboldt « distingue entre les langues qui présentent cette "forme codifiée" ? à laquelle ne sauraient parvenir totalement des langues agglutinantes ou polysynthétiques ? et d'autres qui s'en écartent sous un angle ou sous un autre. Mais il ne pouvait visiblement décréter cette hiérarchie des langues avant d'avoir établi leur différence de structure suivant certains principes, et cette déduction devait se faire de manière totalement indépendante de tout jugement de valeur ».

32. LSC, p. 149-150.

33. John Michael Krois, postface à son édition d'*Idea*, p. 314 : « Den von Panofsky angeführten Begriff

des 'Symbolwerts' kannte dieser aus Gesprächen mit Cassirer. Er ist in Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* weggefallen zugunsten des Begriffs der "symbolischen Prägnanz" ». Nous traduisons : « Le concept de "valeur symbolique" que développe Panofsky provenait de discussions qu'il avait eues avec Cassirer. Il est abandonné dans la *Philosophie des formes symboliques* au profit du concept de "prégnance symbolique" ». Voir également John Michael Krois, "Cassirer's Symbolic Values and Philosophical Iconology", in *Philosophie und Iconology, Cassirer Studies I*, Naples, Bibliopolis, 2009. Nous nous permettons également de renvoyer à notre propre article développant ce point, Muriel van Vliet, « Valeur et signification de l'oeuvre d'art ? Une confrontation de l'épistémologie des sciences humaines de Rickert et de Cassirer », in *L'art en valeurs*, ouvrage collectif édité par D. Lories et R. Dekoninck, Paris, L'Harmattan, 2011.

34. LSC, p. 117.

35. À ce point de son analyse, Cassirer revient à la distinction phénoménologique originaire (*Ur-teilung*) entre « perception de chose » et « perception d'expression » (*Dingwahrnehmung* et *Ausdrucks-wahrnehmung*), afin de justifier les différentes orientations possibles que peuvent prendre les sciences. La perception d'une oeuvre d'art ne relève jamais seulement de la perception de chose, mais aussi de la perception d'expression.

36. H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduction C. et M. Raymond, Saint-Pierre-de-Salerne, Gérard Montfort, 1992, p. 29.

37. LSC, p. 147.

38. LSC, p. 148.

39. LSC, p. 149.

40. Jürgen Habermas, "Die befreiende Kraft der symbolischen Formgebung ? E. Cassirers humanistisches Erbe und die Bibliothek Warburg", in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Band 1, Berlin, Akademie Verlag, 1997, p. 21. Il cite un passage d'Ernst Cassirer, *Gesammelte Werke*, Hamburger Ausgabe, Band 16, *Aufsätze und kleine Schriften (1922-1926)*, édité par Birgit Recki, Hambourg, Meiner Verlag, 2003, p. 311 : « Aber es gibt ein Gebiet des Geistes, in dem das Wort nicht nur seine ursprüngliche Bildkraft bewahrt, sondern innerhalb dessen es sie ständig erneuert; in dem es gewissermassen seine stete Palingenese, seine zugleich sinnliche und geistige Wiedergeburt erfährt. [...] Aber dieses Leben ist nicht mehr das mythisch gebundene, sondern das ästhetisch befreite Leben ». Notre traduction.

41. LSC, p. 188.

42. LSC, p. 188, traduction légèrement modifiée, car la traduction en vigueur marque une opposition entre ces analyses, alors qu'il s'agit entre elles d'un approfondissement.

43. Erwin Panofsky, *La vie et l'oeuvre d'Albrecht Dürer*, traduit de l'anglais par D. Le Bourg, Paris, Hazan, 2004, p. 245.

44. E. Cassirer, *Liberté et forme : Idée de la culture allemande*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, avant-propos, p. 9.

45. LSC, p. 143.

46. Cassirer, « Fondation humaniste et fondation naturaliste de la philosophie de l'histoire », [1939], *L'Idée de l'histoire : Les inédits de Yale et autres écrits d'exil*, traduction par F. Capeillères, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p. 25 et suivantes.

47. Panofsky, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », in *L'oeuvre d'art et ses significations*,

traduction par Bernard Teyssède, Paris, NFR, Gallimard, 1969.

48. Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 398 : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus pressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l'instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculeraient, comme le fit au tournant du xviii^e siècle le sol de la pensée classique ? alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage sur le sable ».

Pour citer ce document:

Muriel van Vliet, « L'histoire de l'art : un paradigme pour penser la logique des sciences de la culture ? », *Revue Appareil* [En ligne], Numéros, n° 9 - 2012, Mis à jour le 02/07/2012

URL: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1435>

Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#)