



## Trivium

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

6 | 2010

Esthétique et science de l'art

---

# La science de l'art et la philosophie de la culture et leurs concepts fondamentaux communs I [1919]

August Schmarsow

Traducteur : Françoise Joly



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3639>

DOI : 10.4000/trivium.3639

ISSN : 1963-1820

### Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

### Référence électronique

August Schmarsow, « La science de l'art et la philosophie de la culture et leurs concepts fondamentaux communs I [1919] », *Trivium* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 05 mai 2010, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3639> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trivium.3639>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.



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

---

# La science de l'art et la philosophie de la culture et leurs concepts fondamentaux communs I [1919]

August Schmarsow

Traduction : Françoise Joly

---

- 1 Le titre comporte déjà en raccourci tout un vaste et profond projet qu'il nous faudra d'abord énoncer et défendre. Il formule une exigence vis-à-vis des deux champs de notre pensée, celle de s'accorder sur les outils intellectuels qui devraient être utilisés dans ces deux champs. Les représentants de la philosophie et ceux de l'histoire restent encore trop éloignés les uns des autres pour reconnaître les relations étroites qu'entretiennent déjà leurs concepts fondamentaux sur le plan de la logique et sur celui de la méthode, comme il serait nécessaire de le faire pour que s'établisse entre les deux disciplines un échange productif. Les historiens de l'art en particulier n'ont pas encore pris conscience de leur affinité avec la philosophie, ou plutôt la conscience qu'ils pouvaient en avoir s'est perdue. Ils en sont même tenus intentionnellement à distance, voire depuis peu contrariés à dessein dans ce rapprochement parce qu'un grand nombre de médiocres travailleurs zélés, du fait de l'hétérogénéité de la matière accumulée, perd de vue l'objectif commun ou ne veut pas être dérangé dans le plaisir que lui procure la joyeuse diversité des singularités par des considérations qu'ils tiennent ou présentent à tort comme purement théoriques<sup>1</sup>. La philosophie de la culture est le domaine le plus vaste qui doit dominer toute une série de domaines plus restreints ; mais elle ne peut toujours les pénétrer elle-même avec une connaissance objective suffisante. C'est pourquoi il revient doublement à la science de l'art de chercher de son côté un terrain d'accord et, en établissant sa terminologie, de se préoccuper autant que possible de l'harmoniser avec celle des sciences de la culture. Même s'il lui faut constituer elle-même avec détermination son propre arsenal sans se contenter d'adopter tel qu'il est l'appareil tout fait, forcément taillé de manière plus générale, de l'ensemble plus vaste, comme s'il pouvait suffire à ses finalités spécifiques, il n'en reste pas moins urgent qu'elle ne refuse pas, à courte vue, d'envisager le sens plus large que peuvent revêtir ses concepts. Et ce d'autant plus que seul le fondement

commun dans lequel tous s'enracinent permet de les élucider complètement de manière satisfaisante et de mesurer leur portée essentielle.

- 2 Cela est renforcé par le fait que les deux champs trouvent une première base commune dans la psychologie, dans laquelle il faut inclure expressément la psychophysique ainsi que la psychologie des peuples, de même que, par ailleurs, ses ramifications les plus récentes telles que la psychologie différentielle et la psychologie de la pensée émotionnelle dont les résultats n'auront pas échappé au chercheur circonspect<sup>2</sup>. Nous reconnaissons et exploitons volontiers les fruits de la psychologie en ce qu'ils constituent un terrain commun de compréhension même si la science de l'art – pas plus que la philosophie de la culture – ne peut vouloir perdre son autonomie et se placer sous la tutelle d'une autre discipline, quelque indispensable qu'elle soit. Il ne faut pas oublier que les termes auxquels doit recourir la psychologie, tels que « sensibilités, sentiments, représentations etc. » ne véhiculent toujours que des abstractions, et que les notions qui servent ordinairement à expliquer les configurations mentales [*Gebilde*], telles que « lien, liaison, fusion ou association, combinaison, complication, etc. » ne suffisent pas à nous permettre de saisir la vie entre nos mains ou devant nos yeux, n'étant toujours que des succédanés intellectuels derrière lesquels nous avons facilement tendance à voir des forces susceptibles de satisfaire notre besoin de causalité. Ce que nous offraient jusqu'à présent de tels auxiliaires, Kant le rangerait encore dans la « connaissance intuitive », peut-être même pas encore dans la « faculté de représentation schématique », mais plutôt dans la faculté de représentation symbolique (*Critique de la faculté de juger* I, §59). Si je me suis toujours efforcé de maintenir le contact avec la psychologie physiologique, expérimentale et comparatiste même en matière de recherches historiques sur des sujets singuliers, je maintiens néanmoins que la science de l'art est en droit de garder la maîtrise de sa propre maison. La science allemande du psychisme nous a offert par exemple une analyse plus complète de l'imagination que la division française en une imagination « plastique » ou constructive, et une imagination « diffluent<sup>3</sup> » ou indécise qui va même jusqu'à décomposer ou dissoudre ; on pourrait cependant tout au plus espérer de cette autre psychologie une fonction négative, et non pas une synthèse positive, elle n'expliquerait à elle seule aucune réalisation artistique, aucun acte de création. Seul Wulff, en remaniant cette théorie, peut véritablement nous aider. Pour nous, ce qui compte d'abord, ce sont toujours les considérations de la science de l'art elle-même qui, avec les œuvres d'art du passé et la création artistique jusque dans le présent, dispose de nombreux et profonds témoignages de vie qui, dans leur immédiateté, ne sauraient être remplacés par aucun outil d'ordre conceptuel, ni par aucune référence à des sources purement psychiques, et encore moins par des tentatives de différenciation purement scientifiques par le biais du langage.
- 3 Par contre, la science de l'art se rend coupable de partialité quand elle n'envisage que l'aspect formel des formes [*Gebilde*] de l'art et, en s'attachant aux seules questions de style, oublie les relations de toute création avec la culture dans son ensemble. Car c'est bien dans le contenu de la culture qu'il faut en fin de compte chercher les raisons des changements de style ou de l'évolution de l'art en général. C'est sur ce point que les chemins des chercheurs se séparent aujourd'hui encore. Même là où l'on reconnaît expressément, dans un cas particulier ou en général, que se manifeste derrière le changement des formes de style un changement de « conception de l'univers » [*Weltanschauung*] (Wölfflin), les idées de ceux qui se bornent à comparer les styles ne

s'appuient pas sur la claire conscience ou la conviction intérieure que montrent leurs condisciples tournés vers la philosophie de la culture en pensant finalement toujours en termes de science de la culture. Ils n'ont pas poussé leur réflexion jusqu'à une maturation conséquente de leur univers conceptuel. Ils ne sont pas enclins ou tout simplement pas aptes à le faire, et s'entendre avec eux restera exclu tant que perdurera cette incapacité intellectuelle ou cette insouciante demi-mesure. Même quand ils tentent de clarifier les concepts, on se voit bientôt dans l'obligation d'en révéler l'indigence et de montrer qu'ils ne tiennent pas – une triste tâche, dans la mesure où généralement ils montrent de tenaces illusions sur eux-mêmes qui interdisent tout succès et toute chance de compromis. Mais il est de notre devoir vis-à-vis des générations suivantes, qui peuvent encore se convertir et qu'il faut aider en cela, de poursuivre dans ce sens.

- 4 Dans la tentative d'établir au moins une définition génétique de l'art, j'ai toujours répété : « [L'art] est la manière pour l'homme de se confronter au monde dans lequel il est placé, au même titre que ses aspirations éthiques et scientifiques<sup>4</sup>. » L'art n'est donc qu'une parmi ces modalités de confrontation, non pas seulement avec ce qui l'entoure, mais avec toute l'immensité qui est à sa portée, comme la religion, la connaissance de la nature, l'ordre moral du monde qui entrent tous dans notre culture intellectuelle la plus élevée. Ainsi, il est naturellement une partie intégrante de la culture au sens large. Mais il s'avère d'abord et dans une éminente mesure une activité créatrice, par exemple si on le compare avec les exigences à plus d'un titre négatives de l'éthique, ou avec l'activité analytique de dissection que constitue la science. Ses produits et ses œuvres revendiquent en soi le droit d'être considérés comme des biens culturels et, prises toutes ensemble, représentent l'une des plus grandes conquêtes de l'humanité sur cette terre. Ce sont des « valeurs d'existence et de vie » que représente l'art des hommes, qu'il arrache à la fugacité du cours des événements pour en faire une expérience vécue toujours renouvelable, ou qu'il conquiert pour toujours sous une forme qui résiste au temps. Tout art pris en particulier se consacre à une valeur particulière qu'il est plus que les autres apte à saisir et à restituer parce qu'il est lui-même né de la sensibilité pour cette valeur et a développé tous ses moyens par amour pour elle. Cette sensibilité particulière pour la valeur qui éclôt chez l'artiste, est la source de son enthousiasme et de son amour, c'est le ressort de son activité créatrice et de son ardente abnégation au service de la finalité ultime de sa vocation personnelle. L'action conjuguée de tous les arts que l'homme a produits au cours de son histoire a donné lieu à une confrontation générale avec les valeurs d'existence et de vie, avec l'ensemble de l'« univers des valeurs » et cette confrontation embrasse l'homme, s'éveille en lui et s'épanouit par lui. C'est ainsi qu'a vu le jour une œuvre de l'art tout entier, un nouveau royaume de valeurs conquises pour toujours, susceptibles de faire l'objet d'expériences vécues sans cesse renouvelées avec une nouvelle fraîcheur, un royaume qui se transmet de génération en génération comme l'ordre moral ou juridique que nos pères nous ont légué, ou comme la totalité de la culture de l'esprit à laquelle nous apportons tous notre pierre pour conserver à notre peuple l'idéal réalisé de ce qu'il est, l'aider à se régénérer toujours comme l'exigent les temps qui changent.
- 5 La science de l'art qui, d'abord, se propose d'explorer l'essence des différents arts, ne peut être mieux à l'affût de ce qui leur est propre qu'en cherchant à définir la valeur particulière que tel ou tel art exalte à l'exception de tous les autres. Elle examine donc tout art du point de vue commun de la philosophie de la culture en cherchant quelle est sa contribution particulière à la découverte générale des valeurs de l'activité humaine,

à leur transmission et à leur création. Et ainsi l'histoire de l'art devient une théorie des valeurs tout à fait concrète, appréhendant tous les arts sans distinction, alors qu'elle se manifeste sinon dans des phénomènes récurrents et les manifestations les plus variées, une théorie qui offre à l'historien de la culture tout comme au philosophe de l'histoire les conclusions les plus inestimables qu'elle rend lisibles – audibles, visibles, palpables, bref saisissables dans et à travers tous les sens.

- 6 Ainsi, dans une formulation allemande aussi concise que possible, j'ai qualifié l'architecture de « configuratrice d'espace » [*Raumgestalterin*]; car l'édification d'une configuration spatiale stable, réalisée dans toutes les dimensions autour de nous est la garantie de cette valeur fondamentale, constitutive de notre existence sur la terre, la confirmation et l'assurance satisfaisante de la logique d'une part de l'intuition spatiale de chaque individu, en devenir jour après jour ou se développant progressivement, sans laquelle, dans l'immensité qui fait face à chacun en le complétant ou le déconcertant, nous ne nous acclimaterions pas au sol qui est sous nos pieds ; et d'autre part aussi de l'unité spatiale de tous, c'est-à-dire de nos congénères organisés comme nous, que nous ne pouvons pas ne pas fréquenter, ou même de toutes les créatures qui sont avec nous sur la terre sur l'usage desquelles nous fondons notre économie, et avec lesquelles se produit un échange d'où naissent des valeurs spatiales toujours neuves, soit qu'elles apparaissent spontanément, soit qu'elles s'avèrent nécessaires. Sans l'architecture, nous ne serions pas maîtres du monde qui nous entoure et déferle chaque jour sur nous.
- 7 C'est ainsi que j'ai qualifié la sculpture de « formatrice de corps » [*Körperbildnerin*], car ce sont des valeurs corporelles qu'elle crée ; que ce soit dans la forme dure, figée de la nature cristalline, comme les ouvrages de construction que nous rangeons encore dans la tectonique même s'ils revêtent une forme artistique en combinant plus ou moins la régularité stéréométrique avec des échos de formations organiques, par exemple du monde végétal ; que ce soit à l'image du corps humain dans le même matériau durable ou dans une matière plus souple, modelable, qui soustrait néanmoins la valeur corporelle en tant que telle au métabolisme de la vie organique et tente de l'arracher au ressac irrépressible du devenir et du disparaître. Et nous voilà déjà à la limite qui sépare les valeurs d'existence des valeurs de vie. Dans la statuaire, la première valeur, la valeur corporelle donc, le siège de notre existence physique, se paie du prix de la vie dont la chaude pulsation et le souffle actif ne se retrouvent plus que dans le léger souffle planant autour de l'œuvre, mais elle se voit peu à peu reconquise avec une telle force que l'on penserait voir respirer cette forme humaine dans une éternelle jeunesse et les « statues de marbre se tenir debout et me regarder ». Le corps dans ses trois dimensions, qui s'affirme lui-même, reste la base de la valeur qu'immortalise aussi la statue quand elle est devenue l'imitation accomplie d'un être singulier ou quand, image idéale d'une solide personnalité, elle incarne justement la valeur d'existence éternelle d'une vie d'homme.
- 8 Quant à la valeur que le troisième art de cette famille se propose de saisir et de transmettre, il n'y a pas de doute, la peinture dépasse les deux autres pour atteindre à une unité plus élevée des valeurs singulières que cultivent les deux premiers. Elle aussi utilise d'abord, comme fondement indispensable, un substrat matériel issu de la réalité donnée, la surface, sur laquelle elle peut se déployer avec tous ses moyens. Mais c'est déjà ce que fait aussi l'art du relief que nous avons coutume de ranger dans la sculpture du fait du procédé technique et de la rondeur des corps. C'est donc dans la surface qui

leur est commune que doit résider la transition vers la finalité nouvelle que les deux formes cherchent à atteindre de manière différente ou à un degré différent. Seul l'étalement dans la juxtaposition, le déploiement dans la bi-dimensionnalité peut être le facteur essentiel. Et tandis que le relief reste aussi longtemps plastique qu'il continue à s'attacher, comme la sculpture « formatrice de corps », à la composition en trois dimensions dans une couche d'espace, la peinture quant à elle, comme l'annonce le relief peu saillant, se bornant parfois même à marquer les contours en creux, part du plan en deux dimensions du fond pour produire avec le pinceau ou la pointe sèche, sur la seule surface, sans véritablement faire appel à la troisième dimension, l'apparence des choses. Mais ces différences techniques ne suffisent pas à déterminer leur essence. Que veulent ces deux genres ? Sans aucun doute restituer non pas les choses prises individuellement pour elles-mêmes, seulement réunies par exemple en ce qu'elles sont plurielles, plus visibles que palpables, mais plutôt les choses les unes à côté des autres, puis ensuite les unes derrière les autres telles qu'elles apparaissent dans notre champ de vision, dans le relief d'abord seulement de près, dans une proximité encore palpable, puis toujours repoussées plus loin et plus loin encore, et finalement de telle sorte que l'espace apparaisse avec elles comme une étendue entourant les corps. C'est dans la réunion produisant une telle vision d'ensemble, dans la « communauté de vision », comme le formule Adolf Hildebrand, qu'il faut chercher la valeur à laquelle aspirent pareillement les deux genres, de sorte que de ce point de vue nous pouvons considérer que l'art du relief est bien du même bord que la peinture. – Mais nous nous heurtons ici au point sur lequel les deux arts divergent pour poursuivre exclusivement leur propre orientation. Nous ne pouvons plus ignorer que seule la peinture est en mesure de saisir complètement le noyau dur de cette nouvelle finalité, noyau dont dépend la valeur supérieure de ce qu'ils poursuivaient jusque-là tous deux ; et seule la peinture accomplit donc désormais le tournant essentiel et l'essor décisif qui la fait se détacher toujours davantage de la matérialité corporelle dans l'espace.

- 9 La « question du pictural », qui a déjà été étudiée en détails il y a plus de vingt ans, ne cesse d'être débattue et l'on tente d'y donner différentes réponses. C'est précisément de l'école qui ne la traite que formellement par l'analyse et de la comparaison des styles, que vient également une définition de l'essence du pictural qui se prétend exhaustive, voire même la seule correcte, et se voit depuis peu mise en application à grand renfort de démonstration d'histoire de l'art. C'est le cas dans un livre<sup>5</sup> consacré au « problème de l'évolution du style dans l'art moderne » qui naturellement doit être appliqué à l'ensemble du domaine des arts plastiques, bien que l'ouvrage se limite volontairement aux périodes dites de la haute Renaissance et du baroque<sup>6</sup>.
- 10 Toute personne consciente comme nous de l'appartenance commune de la science de l'art et de la philosophie de la culture, trouvera d'abord curieux qu'un critique des styles n'entende définir ses « principes<sup>7</sup> fondamentaux de l'histoire de l'art » qu'à partir d'une seule période de l'histoire moderne. Nous redoutons donc forcément d'emblée un manque de prudence dans le cas où le rapport historique avec les périodes antérieures de l'évolution devrait ne pas être complètement pris en compte comme il le faudrait et comme il le faut absolument, ainsi que si les conclusions tirées de préférence des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles prétendaient à une légitimité plus générale. On envisage effectivement dans ce livre d'utiliser plus largement l'arsenal intellectuel qui est censé nous être fourni, et de l'appliquer aussi à d'autres époques de l'histoire de l'art, en l'étendant même à la fin à l'Antiquité. Une série de couples de concepts opposés est mise en avant, la pluralité donnant directement à comprendre cette intention. « Multiplicité et

unité », « clarté et obscurité », et encore « forme fermée et forme ouverte<sup>8</sup> » pourraient même s'appliquer à tous les arts, non pas seulement aux beaux-arts, mais aussi à la musique par exemple. Ils sont naturellement précédés du couple plus étroit de « plans et profondeur », qui exclut sans doute suffisamment clairement les arts de la représentation dans le temps. Mais d'un autre côté, utilisée pour les œuvres de peinture et de sculpture tout comme pour l'architecture, cette opposition perd étrangement de sa stabilité et de sa clarté dès que nous réfléchissons aux différentes significations des deux termes, et en particulier à celle de la « profondeur ». Au nom de l'identité du mot, il faut, en ce qui concerne un édifice, penser à la profondeur réelle, la troisième dimension de l'espace qui peut être parcourue, tandis que pour le tableau on pense à l'« apparence de profondeur », la représentation spatiale par l'illusion de la perspective. Mais continuons à exprimer nos doutes quant à la question suivante : à quoi correspond la « forme ouverte » dans l'art de la surface qu'est la peinture ? La surface à peindre n'est-elle pas toujours et nécessairement pour le peintre, et même pour le dessinateur, ouverte sur le devant ? Et le terme commun de « forme » n'inclut-il pas à lui seul les oppositions entre ce qui est « ouvert » et ce qui est « fermé » en se prétendant le point d'appui de ces expressions indéfinies ; la forme étant malgré tout ce qui seul est saisissable tant que, n'ayant pas encore d'exemples concrets devant les yeux, l'on tente d'abord de penser ce qui est de « l'ordre du concept » [*das Begriffliche*] qui est censé être proposé. Quiconque ne se contenterait pas de ces germanisations, pourrait s'appuyer sur les termes grecs de « tectonique et atectonique<sup>9</sup> ». Certes, ils sont là, mais nous craignons que le second ne soit qu'un brin de paille pour qui s'y accrocherait ; car que reste-t-il de la tectonique si l'on se borne à la nier ? Que peut bien vouloir dire cette notion d'atectonique en matière d'architecture sinon un état de désordre ou d'absence de forme qui exclut d'emblée l'art de la construction dans la mesure où il commence par en nier le stade préliminaire. Mais finissons-en avec ces doutes et ces réserves qui suffisent à contester la capacité de telles expressions à servir de principes fondamentaux ! Sont-ils davantage que des outils de critique de style pour un usage personnel<sup>10</sup> ?

- 11 Au premier rang de tous ces couples, il y a « le linéaire et le pictural » qui, comme ne manquera pas de le croire le lecteur non averti, réduit en soi le problème de l'évolution des styles dans l'art moderne à un seul couple de genres artistiques, toujours mentionnés ensemble, la peinture et le dessin. Même le spécialiste relativement informé pensera peut-être de cette manière sans creuser plus avant et sera nécessairement conforté dans cette interprétation par les sous-titres du chapitre préliminaire. – Seule l'explication plus détaillée de la signification de la notion de « linéaire » lui apprendra que cette hypothèse, qui tombait sous le sens, n'est en réalité pas juste, et qu'il se fourvoie complètement. Une chose, cependant, est indubitablement claire, et c'est la première qui compte : le fait que tous ces couples de concepts sont soumis aux points de vue de l'art de la surface ! Ce qui déplace le sens des termes allemands de leur signification générale ordinaire vers un sens particulier qui se définit d'après celui de ces chefs de chœur. Si l'on choisit comme point de départ absolu, avant l'opposition entre « plans et profondeur », le couple d'opposition « linéaire et pictural », on accorde la suprématie à l'art de la surface. C'est de cet art que tout part comme d'une prémisse fondamentale même s'il s'agit de former des principes pour l'histoire de l'art, et ce n'est qu'ensuite que l'on reporte les acquis conceptuels ainsi obtenus sur les œuvres en trois dimensions de la sculpture et de l'architecture. Un

raisonnement logique précis se serait sans aucun doute imposé. On comprendra bien assez vite à quel point nous déplorons douloureusement ce manque.

- 12 Toute la méthode qui consiste à commencer par le dessin et la peinture a, de fait, à voir avec la conception d'ensemble du style baroque que Wölfflin partage encore avec Burckhardt. C'est dans l'orientation vers le « pictural » que tous deux entendent discerner le passage de la Renaissance au baroque. Et c'est dans le déséquilibre au profit de la peinture, dans l'exclusivité de ce « mode de vision » que Wölfflin voit toujours l'essence véritable du style dont il entend expliquer l'évolution bien que ce point de vue, d'après les conclusions entre-temps connues d'autres recherches, demandât à être profondément corrigé sans occulter le fait que l'apogée du style n'est plus chez Buonarroti mais chez Le Bernin et que Michel-Ange, jadis célébré comme le « père du baroque », est parfois qualifié de « maître de transition ». – Cela signifie que Wölfflin ne traite pas du tout le problème de l'évolution du style en historien qui la suivrait empiriquement pour en dégager de manière inductive des propriétés qui apparaissent les unes après les autres dans les sources dans telle ou telle relation, avant d'ensuite décrire les divergences par rapport au caractère général ainsi déduit ; au contraire, il procède en dogmatique, posant a priori une différence déterminée comme donnée en entendant qu'elle soit admise comme définie. Le *quod erat demonstrandum* est postulé par la force de l'autorité dont jouissent Wölfflin et Burckhardt, il est posé comme un préalable dont on ne parle pas, et, comme déjà dit, sans se soucier des doutes qui se sont manifestés ailleurs quant à la justesse du diagnostic. Oui, tout cet échafaudage de béquilles de la critique du style relève du désir de se dérober à l'examen consciencieux d'une théorie contestée, de ne pas se justifier vis-à-vis de l'observation génétique d'une succession de phases de styles, telles que je les avais distinguées dans mon « Baroque et Rococo<sup>11</sup> », avec les objections qui en découlent. D'où le prétexte de ne pas vouloir de polémique, le refus de tenir compte des propositions d'amélioration, comme on serait en droit de l'attendre sur le terrain scientifique. Ou bien nous faut-il admettre que cet esprit est si complètement enferré dans son jeu d'antithèses – dont il est, il est vrai, coutumier depuis longtemps –, qu'il n'est plus du tout en mesure de manier les vrais « principes fondamentaux de l'histoire de l'art » comme le fait habituellement l'historien, dont c'est une seconde nature.
- 13 Peut-être que la plupart des lecteurs, qui ne connaissent certainement qu'insuffisamment le « problème » dont nous parlons ici, mais surtout ne peuvent mesurer sa portée pour l'ensemble de la science de l'art, les admirateurs de l'écrivain inspiré et les adeptes de l'enseignant tant célébré ne voient pas du tout combien de points se trouvent en réalité passés sous silence grâce à ce procédé. Procédé qui, au fond, revient à un *Sic volo, sic jubeo*, d'où ces prétendus concepts ne peuvent être issus qu'après avoir été assujettis au dogme partial de l'absolue et unique prééminence du pictural dans le baroque. Au nom du préjugé qualifié plus haut de *πρωτον φευδος*, tous se voient dépossédés de leur rectitude logique, tordus ou pliés pour remplir docilement l'office que l'on exige d'eux. Ainsi défigurés, ils ne sont plus que des outils de manipulation fabriqués *ad hoc*, les instruments d'une opération comme les sondes, les ciseaux et les scalpels de l'anatomiste ou les pinces de l'obstétricien. Mais ils ne peuvent servir à cette fin qu'aussi longtemps qu'on ne les délivre pas de ces entraves. Les redresser dans leur mouvement naturel, pour autant que leur origine soit authentique, les rétablir dans leur saine souplesse pour autant qu'ils l'aient jamais

possédée, telle est la mission contrainte et forcée qui nous libérera de tout le tapage de ces antithèses qui sèment la confusion.

- 14 Avec le premier terme que l'on nous fourgue, la main qui a puisé dans le vocabulaire ordinaire n'a guère été heureuse ; car aucun lecteur non familier du sujet ne le comprendra d'emblée dans l'acception qui lui est donnée ici. Nous pensons tous en effet d'abord, quand il est question du « linéaire » en général, à des lignes droites et courbes, dans l'espace vide ou sur une surface. Sur cette dernière, ce sont des moyens de fabrication ou de présentation [*Darstellung*] que celui qui dessine partage avec celui qui écrit de sorte que, pour les deux, nous utilisons encore aujourd'hui le même qualificatif grec de « graphique », quel que soit le procédé employé, à savoir que les signes apparaissent en noir sur blanc comme l'encre sur le papier, ou en blanc sur noir comme la craie sur l'ardoise, ou encore en couleur, c'est-à-dire grâce à un pigment sur un fond d'une autre couleur, ou enfin seulement comme des sillons gravés sur une plaque de métal, sur le bois ou sur la pierre. Nous pensons à des vagues et à des arcs de plus ou moins grande amplitude, à des droites verticales ou horizontales, à des obliques ascendantes ou descendantes, et à leur combinaison pour former des lettres ou des motifs. Mais nous ne pensons pas nécessairement à des figures planimétriques ou même à la projection en perspective de corps stéréométriques. Nous pensons encore moins immédiatement aux contours de figures humaines ou animales et à d'autres développements ou formations tridimensionnelles de nature non organique. Or, c'est bien en premier lieu et plus ou moins exclusivement à cette sorte de vision ou de tracé de contours que pense Wölfflin quand il emploie le terme de « linéaire » ; un terme qu'il a manifestement tellement bien adopté qu'il ne songe même plus à rendre encore des comptes quant à son usage restrictif. Il postule en effet l'idée de la possibilité de la peinture sur ladite surface, et comme il la postule dans son propre raisonnement, il la postule aussi chez tout le monde. De fait, nous ne pouvons faire autrement que de préjuger de ce spécifiquement « pictural » pour comprendre, par simple opposition donc, tout ce qui doit relever du linéaire, c'est-à-dire ce qui doit être soustrait ou subsumé pour rapprocher l'idée que nous en avons de celle, personnelle, de l'auteur et ainsi dégager ce soi-disant principe fondamental ou la totalité de cette conception fondamentale particulière qu'il s'est confectionnée et propose à l'usage général. Faute de quoi nous ne saurons pas jusqu'à quel point, en dehors des contours extérieurs et intérieurs, les procédés techniques de tracé à l'intérieur d'un dessin peuvent faire ou non partie [du « linéaire »], par exemple celui des hachures qui servent parfois à modeler les formes, mais aussi parfois à représenter l'ombre autour d'elles, c'est-à-dire à donner pour l'ensemble une indication d'éclairage, à répartir les zones claires et les zones sombres sur une surface donnée. Et il est nécessaire d'établir ces distinctions pour que l'opposition entre les deux concepts mis en jeu en premier, et par là même donc fondamentaux, ne se trouve pas détournée en une opposition entre « dessin et peinture » ; ce dernier couple a été par exemple établi par Max Klinger dans un petit texte très lu où il va jusqu'à les opposer comme deux arts différents et autonomes, opérant ainsi une séparation que Wölfflin a explicitement récusée. Il est vrai qu'il utilise lui aussi alternativement selon son bon vouloir les notions de « style linéaire » et de « style dessiné », voire même le mot « dessin » pour parler du « linéaire ». Il y a là manifestement encore une autre raison, qui est la seule à pouvoir expliquer pourquoi ce sont le dessin ou le linéaire qui précèdent toute la série de concepts. Wölfflin voit d'abord dans la Renaissance, qui est son point de départ, un style linéaire. Mais, à ses yeux, toute forme d'évolution artistique commence avec le dessin, donc dès les

périodes bien antérieures de rotation de la terre, voire dès la préhistoire. C'est ce que nous finissons par apprendre dans le dernier chapitre du livre où il énonce l'affirmation suivante ou le postulat suivant : « L'imitation d'images [*bildliche Imitation*] s'est développée à partir de la décoration – le dessin en tant que présentation est né jadis de l'ornement – et cette relation continue d'être à l'œuvre dans toute l'histoire de l'art<sup>12</sup>. » Pour tous ceux qui ne considèrent pas un tel fait préhistorique comme avéré, la théorie de Wölfflin se révèle donc comme n'étant rien d'autre, sous cet aspect également, qu'une construction historique dogmatique. Le début même de sa série conceptuelle est un piège.

- 15 Laissons donc provisoirement de côté le contenu inattendu du « linéaire » que l'auteur y a projeté comme il l'entendait – nous le retrouverons là où est par nature sa véritable place – et tournons-nous d'abord vers le principe dominant à partir duquel son pendant [le linéaire] a été taillé sur mesure pour pouvoir ouvrir la dialectique de toute la série des couples de concepts. Il y a vingt ans déjà, dans mon texte intitulé « Sur la question du pictural » qui répondait aussi à Max Klinger et Heinrich Wölfflin, j'avais entrepris de corriger cette problématique ; pour qu'au sein de la théorie de l'art nous parvenions à une définition scientifiquement satisfaisante, je réclamaï dans ce texte que nous maintenions rigoureusement en forgeant nos concepts l'idée que la peinture est un art. Poser la question de l'essence de la peinture ou de la sculpture d'une part, et poser la question de ce qui est pictural ou plastique d'autre part, sont deux choses tout à fait différentes, car le pictural ou le plastique se manifestent aussi en dehors du domaine spécifique de l'art et peuvent être étendus à des domaines voisins. Pose-t-on la question du musical ou du poétique quand il s'agit d'abord de l'essence de la musique ou de la poésie en tant qu'arts ? L'adjectif ne devrait en premier lieu désigner que ce qui relève de l'essence de l'art particulier à partir duquel il a été formé. Le « pictural » est donc au sens strict du terme ce qui est spécifiquement pictural et que nous pouvons attendre et dire de l'art de la peinture comme étant ce qu'il produit en propre. Contrairement à Max Klinger, je me savais à l'époque en accord avec Heinrich Wölfflin pour penser que les différences de moyens techniques ne constituent pas un fondement suffisant pour diviser la représentation sur la surface en deux arts différents et tout à fait autonomes, la peinture et le dessin (ou art de la pointe) et définir par exemple le premier comme une représentation colorée sur la surface (ou art du pinceau ?). Il fallait plutôt, écrivais-je, retenir ce qu'ils ont de commun dans une définition unique, par-delà tout ce qui résulte des moyens différents présidant à leur réalisation. Ce n'est qu'une fois que cette question aura trouvé une solution satisfaisante que l'on pourra envisager d'utiliser le terme dans un sens plus large ne signifiant pas directement et strictement l'essence de la peinture en tant qu'art au sens propre. Mais alors, disais-je, il s'agit toujours d'un sens figuré. Du champ initial d'application pleinement légitime du sens littéral du mot, on transplante cette dénomination dans des confins plus lointains, par exemple d'abord au voisinage plus ou moins proche des arts de la même famille dont les aspirations pourraient s'avérer jusqu'à un certain degré apparentés ou même directement limitrophes, comme dans le cas déjà mentionné du relief et de la peinture. Mais passons aux arts reconnus comme autonomes, comme la sculpture ou même l'architecture, régis à leur tour par la même loi de définition de leur essence qui veut qu'ils soient d'abord appréhendés seulement dans leur spécificité propre, à l'exclusion catégorique de tous les modes d'apparition s'écartant du cœur de leur essence qui n'ont sans doute pas manqué de se présenter au cours de l'histoire ; en ce qui les concerne, on ne peut que tenter, avec suffisamment de sens critique et sous un contrôle strict, soit

d'examiner dans quelle mesure l'expression d'une essence autre peut leur être raisonnablement transposée dans son sens propre – appliquer par exemple la notion de « pictural » à la sculpture, ou la notion de « plastique » à la peinture –, soit au contraire, comme lorsqu'on essaie de ne pas voir dans l'architecture le seul caractère plastique, mais aussi un caractère pictural, d'examiner dans quelle mesure un usage plus libre dans un sens délibérément impropre pourrait être toléré, c'est-à-dire donc de voir jusqu'où pourrait aller l'analogie sans dégénérer dans une confusion conceptuelle inconsidérée. À l'époque, ma préoccupation logique était restée ignorée bien que j'y aie moi-même satisfait pour tous les arts dont je parlais, en donnant l'exemple de la nécessité méthodologique de distinguer le sens propre et le sens figuré, l'usage strict de la langue et un usage intelligemment élargi ou encore librement transposé. Or, en ce qui concerne la notion de pictural, Wölfflin tombe lui aussi dans l'écueil contre lequel j'avais mis en garde, en voulant définir l'essence d'une activité humaine à travers des exceptions. « Mais il ne faut pas oublier que si les faits que nous venons d'établir ressortissent en propre à l'art de la présentation sur une surface », écrit-il, conscient donc jusque là de la méthode correcte !, « la catégorie de pictural n'est pas liée au seul domaine de la peinture et vaut pour l'architecture aussi bien que pour les arts représentatifs<sup>13</sup>. » (donc la sculpture et la peinture ensemble). C'est une μεταβασις εις αλλο γενοσ [transgression des limites d'un domaine scientifique par le passage dans un autre domaine] consciente, pour parler comme Aristote, et ce sans égards pour la confusion ainsi semée dans les esprits auxquels on entend justement proposer des principes fondamentaux pour profiter de l'exemple donné par le maître. Car ce sont deux au moins, voire trois concepts différents qui font ici l'objet d'un rassemblement hétéroclite dans un seul et même terme ; d'abord, le pictural au sens étroit et propre, qui ne revient qu'à la peinture en tant qu'art ; deuxièmement, le pictural au sens figuré ou transposé quand il peut s'appliquer à d'autres arts qui prennent peut-être parfois une tournure picturale, poursuivant des tendances que normalement seule la peinture pourrait satisfaire ; et cette transposition conduit à la troisième différence dans le degré d'exactitude de la comparaison avec une troisième signification qui peut être qualifiée d'impropre. Et encore, on ne parle même pas de l'usage populaire qu'à la lumière du « pictural objectif » de Wölfflin, l'on pourrait disséquer à partir des exemples les plus variés et classer selon cette caractéristique essentielle.

- 16 Le procédé qui consiste à créer des catégories, que j'ai appelé de mes vœux et moi-même pratiqué depuis vingt ans, consiste seulement au fond à élaborer ce que l'on peut appeler un « idéal-type » ; il est propre à toutes les sciences de la culture humaine et jusqu'à un certain point indispensable. C'est pourquoi cette élaboration a été récemment discutée et examinée à plusieurs reprises par les logiciens de la philosophie de la culture, reconnue dans sa légitimité par les meilleurs penseurs y compris des sciences sociales, et présentée comme un apport de la théorie à toute forme de travail de recherche empirique. « Quand on se propose de donner une définition génétique du contenu d'un concept », écrit par exemple Max Weber<sup>14</sup>, « il ne reste plus d'autre forme que celle de l'idéal-type. L'idéal-type est un tableau de pensée, il n'est pas la réalité historique, ni surtout la réalité 'authentique', il sert encore moins de schéma dans lequel on pourrait ordonner la réalité à titre d'exemplaire. Il n'a d'autre signification que celle d'un concept limite [*Grenzbegriff*] purement idéal auquel on mesure la réalité pour clarifier le contenu empirique de certains de ses éléments importants, et avec lequel on la compare. Ces concepts sont des images [*Gebilde*] dans lesquelles nous construisons des relations, en utilisant la catégorie de 'possibilité objective' que notre

imagination, formée et orientée d'après la réalité juge comme adéquates. » « Dans cette fonction, l'idéal-type est en particulier un essai pour saisir les individualités historiques ou leurs différents éléments dans des concepts génétiques<sup>15</sup>. »

- 17 Mais dans la science de l'art, notre situation est toujours plus heureuse que celle des philosophes de l'histoire avec les synthèses que l'on a l'habitude d'appeler les « idées » des phénomènes historiques, ou bien que celle des philosophes de la société avec leurs idéal-types d'organisations sociales ou économiques historiquement données, de phénomènes culturels observables seulement au fil du temps. Nous parlons tout à fait couramment d'arts singuliers et de l'art en général en tant qu'il les comprend tous, comme d'un bien commun établi et praticable, mais nous savons bien qu'il ne comporte pas seulement les résultats de l'expérience historique empirique et d'une induction permanente, mais aussi une bonne part de concepts théoriques fabriqués. Nous parlons de genres artistiques, mais nous devrions d'abord être conscients du fait qu'un art particulier n'est pas un « genre » [*Gattung*] au sens propre, c'est-à-dire au sens des genres naturels animal ou végétal, mais seulement au sens figuré du schématisme courant qui marque notre rapport à la nature et nous fait utiliser les termes de genre, sorte, espèce et autres à des fins de classification plus aisée ou d'articulation plus simple du domaine artistique par analogie avec la nature. Or, les concepts ne sont pour nous que des moyens mentaux servant à maîtriser les données empiriques, et ils ne peuvent être que cela. Nous pouvons donc tout à fait admettre que si nous définissons un art particulier en com-prenant [*Zusammenfassung*] les œuvres existantes du présent ou du passé pour en trouver la quintessence, il ne s'agit alors – et il ne peut s'agir – de rien d'autre que d'un tel « idéal-type ».
- 18 Mais l'abondance des données visuelles concrètes de telles œuvres, la claire distinction entre périodes historiques, entre activités créatrices nous autorise à parler d'un tel art particulier en utilisant le terme de genre-type [*Gattungstypus*]. Cependant, des phases successives de développement que l'art a connues découle aussitôt la nécessaire modification du genre-type, de la même manière que pour le maintien des espèces, le type de ces dernières peut muter, à l'intérieur de limites circonscrites. Quand il y a une ou plusieurs phases d'évolution ou périodes de style de ce genre particulièrement proches, le type, adoptant l'individualité historique de chacun des phénomènes communs en particulier, se transforme en idéal commun. Je ne veux pas dire l'idéal subjectif de l'imagination, une image mentale [*Gedankenbild*] par exemple que l'imagination regarderait comme l'objet de son désir, mais l'idéal tout à fait concret, objectif, d'intuition qui se trouve présent dans la réalité même des œuvres d'art achevées<sup>16</sup>. Il repose sur l'heureuse réunion entre type et individu ou inversement, c'est l'unité supérieure entre l'individu et le type, selon l'angle par lequel on aborde les phénomènes existants. C'est pourquoi le concept d'art particulier comme idéal-type a chez nous un contenu plus favorable que dans les pures images mentales des logiciens de l'histoire. Un idéal-type com-prend les caractéristiques constantes communes à une série d'idéaux pour les réunir en un type commun à tous. Plus on réussit à maintenir la plénitude vitale individuelle des réalités historiques, plus cet idéal-type sera lui-même à son tour un idéal supérieur. Un tel processus s'observe lorsqu'on veut, par exemple, établir le principe fondamental de la « peinture » en tant qu'art particulier. Plus nous nous sentons obligés pour le faire d'inclure également la peinture du Moyen Âge, les débuts de l'évolution de la peinture chez les peuples primitifs, plus le résumé se généralisera en allant vers le type, plus les caractéristiques essentielles seront limitées ; en revanche, plus nous pourrions comparer entre eux ce qu'on s'accorde à considérer

comme les âges florissants de la peinture, plus nous serons proches de l'idéal suprême. Et si nous appliquons à son tour l'« idéal-type » ainsi défini comme critère d'observations comparatistes, nous pourrions en toute conscience l'utiliser en tant qu'idéal historiquement réalisé et donc avéré réalisable, dans le sens d'« exemplaire » ; sans avoir à redouter l'exigence que le terme pourrait impliquer, le fait de « devoir être », exigence que les images mentales purement logiques de la science sociale empirique doivent soigneusement ignorer, quelle que soit la difficulté que représente pour elle la nécessité d'ignorer tout mode de pensée reposant sur des idées de valeur justement là où ces dernières définissent l'élément vital, comme dans toute notre conception des phénomènes de culture. – Le concept d'idéal d'un art particulier est toujours lié à une idée de valeur ; la signification de son activité créatrice et la raison de cette signification ne se peuvent comprendre qu'à travers cette relation ; donc ce concept peut, doit même revêtir aussi une fonction normative. Nous jugeons toujours la valeur d'une œuvre d'art d'après le critère de sa perfection, même si c'est en tenant toujours compte du stade historique de développement de l'art particulier dans lequel elle se range.

- 19 Pour définir le concept de peinture, je suis donc toujours également parti de l'essence de cet art dans sa spécificité et, tout à fait conscient de l'appartenance de cette activité créatrice au monde de la culture humaine, je me suis interrogé sur la valeur qu'elle se propose de représenter et de véhiculer à la différence des autres arts de la même famille. Ma réponse est tout simplement : la valeur qu'elle nous offre est « l'image du tableau [*das Bild*] ». Et ce dernier est d'abord défini en termes techniques comme une « une portion plane [du monde] faite de corps et d'espace », ou bien en termes à la fois de forme et de contenu comme une « unité entre des corps et l'espace », comme l'« ensemble des relations entre les choses du monde et avec le monde que le tableau embrasse dans son cadrage ».
- 20 C'est la même valeur que le relief se propose lui aussi d'atteindre par ses moyens plastiques, autant qu'il le peut sans abandonner la rondeur des formes corporelles, la [sculpture] « formatrice de corps » restant liée à la surface commune du fond. Le tableau en relief du plasticien et le tableau purement de surface du peintre présentent dans un premier temps tous deux une communauté de vision, mais le premier encore sur un fondement palpable, avec prédominance de l'impression corporelle, même si, en même temps, la couche commune qui sous-tend la composition et qui lie tous ces corps ensemble produit une impression d'espace. Tandis que dans l'œuvre du peintre la surface commune du fond devient nécessairement porteuse de l'impression principale, c'est-à-dire de l'espace environnant dans lequel sont incluses toutes les figures ou autres apparitions, qui les embrasse et les accueille toutes, elle est, la première, porteuse de l'unité entre les corps et l'espace que le peintre montre comme la valeur nouvelle qu'il a conquise en la présentant à nos yeux cette fois sous une forme non plus palpable, mais seulement visible. Ce qui laisse présager aussi de la voie qu'empruntera son évolution de la vision rapprochée à la vision éloignée ; dans le relief, l'artiste ne peut poursuivre cette dernière que difficilement et de manière limitée, et il vient un moment où il faut nécessairement abandonner faute de perdre la valeur corporelle elle-même qui en est la préoccupation première.
- 21 En revanche, dans le tableau du peintre, la valeur ne réside ni dans les corps en soi, ni non plus dans l'espace en soi, mais justement dans la communauté, l'unité, la relation entre les deux. Là aussi, cependant, l'évolution intervient également, et ce seront tantôt

les uns et tantôt l'autre qui seront soulignés comme aspect dominant, au point que parfois ce qui est sa mission intrinsèque s'en trouvera obscurcie voire menacée<sup>17</sup>.

- 22 Dans l'œuvre du peintre ou du dessinateur, tous deux aspirant à la même valeur d'ensemble, mais l'obtenant par des moyens différents, l'ensemble des relations reste d'abord un ensemble visible ; car c'est le champ naturel de vision de notre paire d'yeux qui livre la valeur de réalité stimulant la force artistique, poussant le peintre à agir pour retenir et fixer sur la surface l'apparition passagère, souvent tout à fait fugace, du réel. C'est dans ce domaine, que nous appellerons l'« objectivement pictural », que se coulent les valeurs spécifiquement picturales de l'existence et de la vie ; mais il ne faut pas toujours, ou pas principalement, des impressions de mouvement pour les commander (comme le pense Wölfflin) ; au contraire, souvent et longtemps encore, elles reposent sur quelque chose de tout à fait différent. Ce que nous voyons et retrouvons dans le visible, dépend, on le sait, de l'intérêt que nous portons au tableau et demeure déterminé par les idées de valeur auxquelles nous pouvons être accessibles et réceptifs, même si nous pouvons inopinément en découvrir de nouvelles que nous apprenons à voir. Seuls les contours des figures sont par exemple dessinés ou bien ce sont des silhouettes entièrement passées à l'encre ; la surface désigne l'espace dans lequel elles se trouvent ; une ligne de base détermine par exemple leur lieu et ainsi la relation avec la portion [de réel] dans lequel elles apparaissent ; le fond non dessiné peut être tout près et resserré, mais il peut aussi s'étendre au vaste monde, selon le poids qui est mis dans sa balance. Un *hic et nunc* – ou un *ubique* – accessible dans le lieu et dans le temps est possible. Mais à travers les relations des silhouettes alignées ou tournées les unes vers les autres se trame dans l'esprit du spectateur un ensemble de relations mimiques que nous avons coutume de chercher et de comprendre directement dans le visible. Ainsi, quand nous nous interrogeons sur l'ensemble des relations qui lient intérieurement les personnes – relations qui semblent se cacher derrière les relations extérieures –, quand nous les voyons les unes après les autres après les avoir vues les unes à côté des autres, le mouvement incessant du regard suffisant à nous inviter, ou quand nous revenons à la vision globale après la vision successive, dans le regard au repos, alors, une fois de plus, quelque chose de nouveau apparaît, l'unité poétique ou l'ensemble de relations motivées que nous définissons comme « unité du processus » (avec Hildebrand), ou comme « fable » (par exemple avec Lessing), comme récit ou comme action, avec ce qui arrive et passe, ou avec une alternance de motifs dans un sens ou dans un autre, bref, toujours d'après des points de vue d'ordre poétique. Ce n'est que beaucoup plus tard que le regard s'élargit au-delà de l'intérêt pour les représentations des objets et des relations entre les choses pour saisir leur milieu [*Umwelt*], et qu'il cherche l'unité non plus par analogie du sujet humain vivant, mais dans l'objet lui-même, voire même, au-delà des personnes et des choses, sur le théâtre des événements, dans la nature qui détermine tous ses habitants, ou dans le lointain au dehors dont le contenu et la signification dépendent à leur tour complètement de l'imagination du spectateur, bien avant que n'intervienne enfin le lien avec les phénomènes naturels du jour, de la nuit, de l'heure ou de la saison, avec leurs caractéristiques ou leurs énigmes, avec leurs grandioses lois supérieures. Alors le rôle de la lumière et de l'ombre, des couleurs et de l'air qu'absorbent les choses subit une complète transformation – un changement de signification d'une immense portée, qui peut aller jusqu'à une métamorphose inouïe, jusqu'à déplacer les pôles. Mais, dans l'ensemble de cette histoire de l'évolution du tableau, il n'est pas encore question d'une relève de la perception, du reflet désincarné perceptible seulement à travers l'optique.

Ce que poursuit la peinture commence beaucoup plus tôt, s'obtient déjà par des moyens beaucoup plus primitifs, et conquiert des valeurs déployées entre les corps et l'espace dépassant largement les valeurs particulières de la statuaire avec ses corps en ronde-bosse ou de l'architecture avec leur limites palpables. Si pour la sculpture, « formatrice de corps », comme nous l'avons dit, ce sont en premier lieu les valeurs de l'existence, de l'existence stable, de l'état durable qui sont représentées et immortalisées, pour l'art du tableau, ce sont les valeurs de la vie, de l'ensemble des relations entre tous les enfants de l'homme et toutes les créatures individuelles ou entre eux et la nature qui les entoure.

- 23 Dans ces mutations du tableau et de ses possibilités d'évolution en matière de contenu et de forme se reflète aussi la continuité et le changement des idées de valeur qui vivent et sont à l'œuvre dans toute activité créatrice. Dans l'appréhension de cet ensemble de relations réside sans aucun doute un degré supérieur de travail psychique et intellectuel sur le monde, et la valeur que saisit la peinture comme son domaine spécifique de représentation, là où elle ne cesse de puiser et de découvrir, ne peut être appréciée par la philosophie de la culture que comme une preuve d'élévation. Il n'y a dans le chapitre que Wölfflin consacre au pictural aucune trace de tout cela, sauf dans l'évolution de la manière de voir, de l'expérience purement optique à laquelle il entend ramener l'histoire de l'art et de ses styles. Chez lui, c'est à un changement dans l'œil, pas même à un changement de l'acte reproductif que tout se rapporte, ou bien, pour dire les choses d'une manière négative, c'est une moindre participation de nos sensibilités tactiles dans la vision des phénomènes. Bien qu'il ait repris de mes écrits plus d'une expression importante et plus d'un point de vue déterminant<sup>18</sup> – comme il ne peut en être autrement quand les préoccupations sont les mêmes et que l'on avance dans la réflexion –, il s'obstine pourtant à continuer d'expliquer que l'« impression de mouvement » est toujours ce à quoi revient principalement l'essence du pictural. « Il peut s'agir d'un certain entrelacement des formes, d'aspects et d'éclairages particuliers des objets. Toujours, à la surface de réalités corporelles immobiles et stables viendra jouer le charme d'un mouvement qui n'émane pas de l'objet »... « ...la vision picturale cède à tout mouvement se propageant à l'ensemble des choses<sup>19</sup> » ¶ Je reste quant à moi convaincu qu'une telle opinion ne repose que sur une illusion qui tient le stimulus sensoriel pour l'essentiel et dissocie le phénomène optique de ce sur quoi elle repose en réalité, à savoir unité et relations, le tout constitué par les corps et l'espace que proposent d'une part notre champ de vision, d'autre part le tableau plan du peintre, et qui se voit transmis comme valeur supérieure par-delà toutes les dimensions spatiales et les formes corporelles.
- 24 Une telle restriction à des symptômes formels de visibilité et d'impression optique n'autorise évidemment pas une possible entente avec la philosophie de la culture. L'assurance que ce qui s'y joue entre le pictural et non pictural constitue « pour une part ce que la conception du monde [*Weltanschauung*] peut révéler d'elle-même dans l'art<sup>20</sup> » (p. 73) ne sera pas non plus d'un grand secours.
- 25 Si, après cette conclusion, nous revenons à l'opposition posée par Wölfflin entre le linéaire et le pictural, nous sommes bien obligés d'attendre là aussi la même erreur fondamentale que celle que comportait l'usage de l'adjectif, faute de définition de la peinture en tant qu'art. Il n'y a pas de distinction entre le sens propre et le sens figuré, l'art de la surface est le postulat auquel tous les concepts, indéniablement gauchis par rapport à leur structure initiale, doivent se soumettre et se plier.

- 26 Le linéaire donne un « dessin plastique. L'accent porte sur les limites des objets ; la vision s'appuyant sur les contours isole les objets, l'intérêt consiste plus à embrasser des objets corporels distincts ayant une réalité stable et tangible. (...) La ligne est conductrice du regard » (p. 15). Là où il s'agit de « l'essentiel », on peut lire : « Revenons à la distinction foncière de la présentation linéaire et de la présentation picturale, telle que l'Antiquité l'a déjà connue : la première nous donne les choses telles qu'elles sont, la seconde telles qu'elles paraissent... Dans l'ordre de l'art, ces notions gardent leur raison d'être. Il est un style objectif en soi, qui s'applique à saisir les choses et à les rendre agissantes par ce qu'elles ont de solide et de palpable. Il est un autre style que l'on peut nommer subjectif et qui a pour principe de présenter l'image des choses ; c'est cette image que l'œil perçoit comme vérité, bien qu'elle n'ait souvent que peu d'analogie avec la forme réelle des objets<sup>21</sup>. » À ce point, nous pensons que nous allons vers une interprétation psychologique de ces deux conceptions largement divergentes, vers une distinction des idées de valeur, et qu'ainsi va s'ouvrir une immense perspective pour l'histoire de la culture ! ☞ Mais en réalité on ne dépasse pas l'étude critique des styles, l'« atmosphère plus subjective ou plus objective » ☞ de quoi ou de qui ? seulement des artistes ? Et nous nous demandons s'il n'y a pas ici aussi « une conception du monde qui deviendrait visible derrière les intérêts artistiques<sup>22</sup> ». Est-ce vraiment seulement d'un style qu'il s'agit, ou de l'opposition entre deux styles à l'intérieur de l'art de la surface. N'est-ce pas plutôt la différence essentielle entre deux arts telle qu'on peut déjà la reconnaître dans la valeur particulière que chacun d'entre eux saisit et transmet, crée et immortalise. Cette erreur de logique, après un travail intellectuel insuffisant quant à la disposition d'ensemble du livre, n'appelle-t-elle pas nécessairement que soit éclairci l'inextricable sens du « linéaire » et que soit enfin défini le « dessin » ? Car partout surgit la véritable antithèse du pictural, qui n'est pas le « linéaire », mais forcément le « plastique ». Or, ce concept est absent du raisonnement. Il se glisse après coup par des portes dérobées, mais toujours dans le sens incomplet et impropre de la vision « plastique », de l'effet « plastique » de la surface, donc limité aux deux dimensions du plan ; et il ne réussit à introduire que ce qui, par le biais illusionniste du dessin en perspective, du modelé arrondi, des contrastes clair-obscur, peut se rapporter à la troisième dimension. Le concept plein et entier du « plastique » manque parce qu'il n'est pas ici dérivé de l'art plastique, de la « formatrice de corps » qu'est la sculpture.
- 27 « Le contour d'une figure, tracé d'une ligne continue et assurée, garde encore en lui quelque chose de cette palpabilité matérielle<sup>23</sup> », écrit l'auteur avec pertinence. « L'opération accomplie par l'œil ressemble à celle de la main qui palpe l'objet selon ses contours ; et le modelé, en reproduisant la gradation de la lumière telle qu'elle existe dans la réalité, s'adresse lui aussi au sens du toucher. En revanche, une présentation picturale par simples taches exclut cette analogie. C'est dans la vue qu'elle a son origine, et elle ne s'adresse qu'à elle. De même que l'enfant s'est déshabitué de saisir les objets avec les mains chaque fois qu'il veut les 'comprendre', l'humanité s'est désaccoutumée d'éprouver par le toucher la vérité de l'œuvre d'art. Un art plus développé<sup>24</sup> a appris à se fier à la simple apparence<sup>25</sup>. » Ce raisonnement selon lequel la sculpture, posée en préalable comme l'art des organes du toucher, ne se retrouverait que du côté du dessin, serait certainement plus propice au développement de « principes fondamentaux de l'histoire de l'art » applicables aux siècles primitifs qu'à la mutation des styles ultérieurs, de la Renaissance au baroque, pour lesquels Wölfflin l'utilise. Dans la dernière conclusion du chapitre, il se voit obligé de revenir malgré tout

à la philosophie de la culture. Et voilà qu'on peut lire : « La grande opposition du style linéaire et du style pictural suppose, en face de l'univers, deux attitudes fondamentalement différentes. D'un côté, on est en présence d'une structure stable ; de l'autre, d'une apparition mouvante ; ici, la forme a un caractère de permanence, elle est mesurable, limitée ; là, le mouvement prédomine, la forme n'est qu'une fonction ; d'une part, les choses sont prises en elles-mêmes ; d'autre part, elles sont envisagées dans leurs relations<sup>26</sup>. » Ainsi Wölfflin reprend-il ma formulation du pictural qui entre aussi ailleurs en jeu. Et je pourrais me déclarer entièrement d'accord avec toute son assertion si, au lieu de style « linéaire », il était question de style « plastique ». Mais pour ce qui concerne le contenu de cette grande opposition, il ne s'agit absolument plus de style, et encore moins de style dans les arts de la surface seulement ; il s'agit de la différence essentielle entre deux arts autonomes, la sculpture et la peinture, et de l'opposition entre deux idées de valeur, la corporéité comme fondement de la valeur d'existence d'une part, l'ensemble des relations avec le monde alentour comme espace des valeurs de vie d'autre part, dans les trois dimensions pour l'une, dans l'apparence bi-dimensionnelle pour l'autre.

- 28 Des « attitudes fondamentalement différentes en face de l'univers » nous amènent à la théorie des valeurs que doit prendre en compte la science de l'art, autant que la philosophie de la culture, si elle se ressaisit pour penser ses problèmes d'une manière cohérente sans s'arrêter à des moments particuliers de l'évolution des styles. Le concept de culture lui-même est un concept de valeur<sup>27</sup>. Ce que nous appelons une culture est « un fragment fini de l'absurde infinité du monde, fragment que l'homme a pensé avec un sens et une signification<sup>28</sup> ». Si Wölfflin écrit que « tout historien de l'art s'applique à mettre en évidence les développements parallèles du style et de la culture d'une époque<sup>29</sup> », on peut mettre en doute qu'il soit d'accord avec cette définition. Si l'on se contente d'une possibilité de conformité de vues entre les deux, il faut alors que le critique des styles poursuive la question de l'évolution des styles jusque dans l'explication psychologique de la culture qui leur correspond. Ce n'est que de l'ensemble de ses caractéristiques que l'on pourra tirer l'ultime enseignement accessible. Pour cela, il faut effectivement un arsenal utilisable de principes fondamentaux communs à la science de l'art et à la philosophie de la culture, dont nous défendons ici même la nécessité.
- 29 Si Wölfflin n'a lui-même pas compris que tout le fondement de sa critique du style, avec ses prétendus cinq ou six couples d'opposition, est biaisé à partir du moment où il commence son analyse de l'art moderne par une opposition entre le linéaire et le pictural tirée de la seule présentation sur la surface, c'est d'abord parce qu'il ne part pas des deux arts particuliers et autonomes reconnus en tant que tels que sont la sculpture et la peinture. Quand il indique que « les mêmes concepts pourraient s'avérer utiles pour d'autres époques<sup>30</sup> », il aurait dû réfléchir d'abord au fait que l'étude du cas particulier, devenu pour lui le principal, ne pouvait se passer de prémisses qui valent de manière générale ; et qu'il ne pouvait pas davantage se passer de terrain d'entente avec la science de l'art, et sans doute aussi avec la philosophie de la culture, ni de leur appareil conceptuel qui, si l'on en croit son rapport au logos, ne devrait pas lui être étranger.

---

## BIBLIOGRAPHIE

*Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* (1904) : 19.

Scheffler K. (1915) : *Deutsche Kunst*, Berlin, Fischer.

Schmarsow A. (1886) : *Donatello, eine Studie über den Entwicklungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke*, Breslau, Verein für Geschichte der bildenden Künste.

Schmarsow A. (1896-1899) : *Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste*, 3 vol., Leipzig, Salomon Hirzel. (Consultable sur [www.archive.org](http://www.archive.org)).

Schmarsow A. (1899) : *Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtür des Florentiner Baptisteriums*, Leipzig, B. G. Teubner. (Consultable en ligne sur [www.digital.slub-dresden.de](http://www.digital.slub-dresden.de)).

Schmarsow A. (1905) : *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*, Leipzig, B. G. Teubner. (Consultable en ligne sur [www.archive.org](http://www.archive.org)).

Strzygowski J. (1907) : *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Leipzig, Quelle und Meyer.

Weber M. (1988) : « Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis », in : *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, éd. Johannes Winckelmann, Tübingen, J. C. B. Mohr. (Consultable en ligne sur [www.archive.org](http://www.archive.org)).

Weber M. (2006 [1904]), *Essais sur la théorie de la science, traduit de l'allemand et introduit par Julian Freund*, consulté en ligne : <http://www.scribd.com/doc/8568133/Max-Weber-Essais-sur-la-theorie-de-La-science-I-Lobjectivite-de-la-connaissance-dans-les-sciences-et-la-politique-sociales> (28.10.2009)

Wölfflin H. (1917 [1<sup>e</sup> éd. 1915]) : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, Bruckmann. (Consultable en ligne sur [www.archive.org](http://www.archive.org)).

Wölfflin H. (1992 [all. 1929]) : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art.- Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, traduit de l'allemand par Claire et Marcel Raymond, Paris, Monfort.

Wulff O. (1917) : *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*, Stuttgart, Enke.

## NOTES

1. C'est ce point de vue que défend par exemple Fritz Knapp dans une annonce de la *Deutsche Literaturzeitung*, du 21 avril 1917, où tout ce qui tend à introduire – comme on ne l'a jamais fait auparavant, sinon à travers les idées inspirées par l'auteur de la présente contribution – dans l'ensemble de l'architecture médiévale la chaleur affective de l'homme quand il crée ou jouit de cet art, se voit stigmatisé comme étant une « froide théorie terre à terre ». Knapp n'a absolument pas lu l'ouvrage sur lequel il porte ce jugement, il en est resté au début et pense qu'il s'agit d'une explication par les « instincts naturels » ; il n'y a aucune indication quant à la correspondance entre la direction des regards et les mouvements de l'homme dans l'espace ni à la perception des formes qui en découle, pas plus que sur l'application de ce principe aux églises romanes et les conclusions que l'on peut en tirer, qui sont d'ailleurs dans le livre spécialement illustrées par un tableau. Aucune idée du problème du rythme qui préoccupe nos psychologues ! Des propos tout à fait indigents sur le véritable objet de la comparaison entre la forme d'un espace d'un côté et la forme des strophes de l'autre. Avec un tel manque de scrupule (il fait même d'une pierre deux

coups !), non seulement il porte atteinte à la renommée de la revue, mais aussi à notre science précisément là où elle livre aux railleries des ignorants un travail sérieux, le travail mature de toute une vie.

2. Cf. Wulff (1917), p. 14 sq., et dans cette revue [*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*], (12).

3. Il s'agit sans doute ici de l'Essai sur l'imagination créatrice de Théodule Ribot, Paris, 1900. Certaines références bibliographiques données par August Schmarsow étant trop lacunaires, la traduction n'a pas pu les restituer. Sauf mention contraire, les traductions sont de la traductrice. NDT.

4. Si, dans cette formule, l'on remplace le « monde » par la « nature », l'on comprend immédiatement à quel point elle peut être juste en tant que définition de la culture.

5. Wölfflin (1917). La traduction française par Claire et Marcel Raymond (1992) repose sur l'édition allemande de 1929. Nous citerons Wölfflin dans cette traduction, sauf pour les passages manquants se référant chez Schmarsow à une autre édition allemande de Wölfflin. Si notre traduction diverge de celle de Monfort, nous indiquerons la nôtre entre crochets. NDT.

6. Les concepts fondamentaux des périodes en question y compris la précédente avaient été traités dans mes « Contributions à l'esthétique des arts plastiques » [*Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste*] (1896-1899) : 1. La question du pictural, son principe fondamental et son évolution, 1896. – Baroque et rococo, une étude critique sur le pictural en architecture, 1897. – 3. Sculpture, peinture et art du relief dans leurs relations mutuelles, 1899. Y était également consacrée ma leçon inaugurale prononcée à Leipzig le 8 novembre 1893 sur « l'essence de la création architecturale », incroyablement mal comprise à l'époque par les architectes, et « Sur la valeur des dimensions dans la construction spatiale par l'homme », compte rendu de la Société royale des sciences de Saxe, 23 avril 1896. Un collègue de la même discipline scientifique aurait dû en 1915 encore tenir compte de ces écrits. En revanche, mes « Concepts fondamentaux de la science de l'art » [*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*] (1905) sont explicitement limités à une période particulière, « au seuil entre l'Antiquité et le Moyen Âge », comme l'indique le titre, « étudiés d'un point de vue critique et représentés dans un contexte systématique », comme je pensais devoir le faire pour être honnête envers Alois Riegl. Là aussi, beaucoup de malentendus et d'anathèmes, mais je ne saurais accepter le jugement rédhibitoire de Wölfflin selon lequel le livre « n'aurait fait qu'ajouter en résumé au système les conclusions déjà apportées », cf. *op. cit.* p. VII.

7. La traduction d'Heinrich Wölfflin chez Monfort a choisi « principe » pour rendre *Grundbegriff*. Le terme nous semble trop normatif, et nous préférons ici employer le terme de concept. NDT.

8. Pour les couples mentionnés, nous utilisons la traduction de Monfort, *op. cit.* (note 4). NDT.

9. Sur le plan de la langue et donc également sur le plan du concept, cet accouplement souffre d'abord du fait que le second n'est pas d'un autre genre que le premier, et qu'il ne peut par conséquent rien sortir de ce couple. La simple négation du principe ne produit en elle-même rien de positivement neuf, elle ne génère qu'une relation relative, un plus et un moins, plus ou moins du même genre. Si nous désignons par « tectonique » (du latin, structure), non seulement la stratification, mais aussi l'assemblage, la cohésion, la construction, le concept ne peut s'appliquer qu'aux arts tectoniques, à l'art de la construction dans sa seule acception d'art de la charpente ou dans la mesure où il ne s'agit pas de fabriquer un ensemble complet dans l'espace. Dans ce cas, il est préférable de reprendre le mot grec d'« architectonique » pour la différencier des auxiliaires techniques que sont les arts de la charpente et des autres corps de métiers. Mais s'il faut appliquer ces termes de tectonique et atectonique aux arts plastiques, il faut qu'il y ait à cela une motivation intrinsèque ; car, dans un premier temps, les deux termes n'ont rien à voir avec la sculpture figurative et encore moins avec la peinture. Les utiliser apparaît donc dans ce cas comme une grossièreté. Il faudrait un panneau de mise en garde pour ne pas être accusé de faute de goût. Là aussi, il faudrait distinguer entre architectonique et tectonique, et établir

l'indispensable définition de l'atectonique en peinture et en sculpture, dont nous déplorons l'absence.

10. Vient s'ajouter *a posteriori* aux cinq couples de principes, le couple supplémentaire « imitatif » et « décoratif », qui est censé se trouver dans une relation d'un autre ordre, mais permanente avec les autres. Dans sa première partie, il ne peut à coup sûr pas s'appliquer à l'architecture, mais aux seuls arts de la représentation. L'horrible mot qui renouvelle la traduction fatale du grec μιμησις par le latin *imitatio* d'où découlent toutes les extériorisations de ladite théorie de l'imitation, n'a été retenue ici que pour rimer avec « décoratif ». Mais ce dernier terme doit en réalité signifier tout à fait autre chose chez Wölfflin que ce qu'il veut dire dans l'usage courant, en particulier dans les universités techniques et dans le bâtiment en général. Il faut comprendre par là la « forme de représentation » qui, à partir de la totalité des ornements que l'on connaît de la tradition, est celle de chaque époque et lui sert de schéma directeur pour toute conception et restitution de la nature. La théorie des relations des arts de la représentation avec la décoration et l'ornement dans les siècles ultérieurs, comme le baroque, a dû faire l'objet d'une étude nécessairement plus approfondie.

11. Cf. Schmarsow (1896-1899), « Baroque et Rococo », *op. cit.* (note 6), sommaire p. 385 sqq., parties II, III, IV, en particulier p. 50-123 sur Michel-Ange et son style baroque en sculpture, et p. 212-234 sur Le Bernin sous le titre « La période de gloire du baroque romain et sa mutation interne » (transition vers le pictural).

12. Cette fin de paragraphe manque dans la traduction française de Monfort (note 4). NDT.

13. La traduction est celle de Monfort 1992. Nous préférierions ici au terme d'« arts représentatifs », celui d'« arts d'imitation de la nature » [*Künste der Naturnachahmung*] NDT.

Seul Joseph Strzygowski (1907) voudrait nous ramener à une théorie antérieure à celle de l'Antiquité Ὑλη και τροποις μιμησεως διαφορουσι, en ne reconnaissant comme seul caractère distinctif que le matériau. Mais Richard Hamann, dans cette revue [*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Geschichte*], n'a pas lui non plus tenu compte de ma mise en garde dans sa tentative de déterminer le « plastique » (1908). Il en va de même pour Karl Scheffler, qui tente de caractériser la sculpture comme un art hybride entre l'architecture et l'imitation de la nature (Scheffler 1915, p. 51), mais qui ne réussit pas à nommer autre chose de fondamental que « le petit texte précieux de Hildebrand », pense encore faire une découverte avec le Laocoon de Lessing qui est encore « pour une grande partie des Allemands, aujourd'hui encore, un catéchisme de l'art ».

14. *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* (1904), p. 67 sqq.

15. Weber (2006 [1904]).

16. Cf. Schmarsow (1905), *op. cit.*, p. 53 sqq.

17. C'est pourquoi j'ai cherché à résumer pour l'historien cette « métamorphose du tableau » en une formule qui puisse lui être utile en tant que moyen heuristique dans sa recherche. Si nous désignons la portion [*Auszug*] en deux dimensions [que représente le tableau] par le signe mathématique de la racine  $\sqrt{\quad}$ , les deux facteurs qui permettent de composer le contenu peuvent être rendus par les capitales K [*Körper*, corps] et R [*Raum*, espace], les mêmes lettres, mais en minuscules les différenciant dans leur relation de valeur. Ils seront réunis dans une parenthèse pour indiquer l'unité qu'ils forment, et reliés par le signe de l'addition qui permet à l'un ou à l'autre des deux termes d'être prédominant. Dans ce cas  $\sqrt{(K+r)}$  représente un tableau de figures dans lequel les valeurs corporelles restent privilégiées,  $\sqrt{(R+k)}$  en revanche est inversement plutôt un tableau de paysage dans lequel c'est l'espace environnant qui est devenu l'intention principale, tandis que la même grandeur des deux  $\sqrt{(k+r)}$  et  $\sqrt{(r+k)}$ , ainsi que  $\sqrt{(K+R)}$  et  $\sqrt{(R+K)}$  permet de suggérer au moins la taille du format et à l'intérieur de ce dernier la prédominance du corporel ou du spatial.

18. Pour ne pas répéter ici à la lettre ce que j'écrivais dans mes contributions à l'esthétique des arts plastiques, je citerai un passage des « Lois de composition de Ghiberti » [*Ghibertis Kompositionsgesetze*] (Schmarsow 1899, p. 12) : « Si l'on compare les figures des pères de l'Église et

des Évangélistes en tant que formations [*Gebilde*] plastiques, il ne peut là non plus y avoir de doute quant au principe gothique de l'apprentissage. L'ossature du corps est mince, ses différentes parties participent d'une manière essentielle à l'expression mimique, l'organisme humain semblant ne trouver sa valeur qu'en tant qu'il est le véhicule de cette dernière. La gestuelle parle à travers toute la silhouette qui est impressionnante de clarté. Au-dessus de cette forme de base quasi *linéaire* se coule la draperie dont les plis relient entre eux les points fixes de la composition, en particulier les jointures des articulations. Un tel tombé est déjà le signe d'un élément *pictural* en fondant la relation entre le corps organique et son milieu... On voit se trahir déjà le goût harmonieux de Ghiberti dans le délicat passage de la corporité à la surface, son sens subtil des beautés picturales qui ne sont pas propres à la forme figée, mais seulement aux relations entre les choses pour notre regard... Il voit avec son œil naturel l'unité et les relations là où les autres ne font que du travail à la pièce, où ils construisent et assemblent des choses qui finalement ne tiendront pas ensemble et se déferont. » Filippo (Brunelleschi) enseigne qu'il faut « produire l'unité entre les facteurs corporels et les facteurs spatiaux à travers la loi de la perspective linéaire ». J'aurais aussi pu renvoyer à mon Donatello (Schmarsow 1886), par exemple sur ce qui y est dit des statues du Campanile (p. 18) et sur les reliefs de Padoue (p. 46).

19. Traduction française, op. cit. (cf. note 5).

20. Traduction française, op. cit. (cf. note 5).

21. Traduction française, op. cit. (cf. note 5) p. 17.

22. Traduction FJ.

23. Traduction française, op. cit. (cf. note 5) p. 18.

24. Cet art plus développé est la peinture. « Le style pictural s'est plus ou moins détaché de la chose telle qu'elle est. Le dessin et le modelé ne coïncident plus au sens géométrique avec le modèle plastique (c'est-à-dire malgré tout le corps dans sa pleine rondeur ?), il ne rendent que l'apparence optique de la chose. Il n'y a que des taches les unes à côté des autres, sans relations entre elles. » Que signifie cette dernière assertion : « Il n'y a que des taches les unes à côté des autres, sans relations entre elles » ?, sur la surface du tableau en l'occurrence. La relation que l'on cherche ici sans la trouver, est celle des figures individuelles, des membres d'un tout, d'un organisme donc. C'est la relation du corps organique à laquelle s'attache la sculpture. Dans l'œuvre du peintre, l'unité corporelle peut être déchirée, dispersée, dissoute ; une autre relation est établie entre toutes les choses singulières ; la valeur de la sculpture a sinon disparu, du moins elle est passée dans la valeur supérieure plus vaste de la peinture.

25. Traduction française, op. cit. (cf. note 4) p. 18. La dernière phrase manque dans traduction française. Trad. FJ.

26. Traduction française, op. cit. (cf. note 5) p. 25.

27. Max Weber, op. cit., p. 54.

28. Max Weber (1988), p. 146-214, ici p. 180-214. Trad. FJ.

29. Traduction française, op. cit. (cf. note 5) p. 5.

30. Cette phrase manque dans la traduction française (cf. note 5). Trad. FJ.

---

## INDEX

**Mots-clés** : philosophie de la culture, science de l'art, concepts fondamentaux, génétique de l'art, valeur, Wölfflin

**Schlüsselwörter** : Kulturphilosophie, Kunstwissenschaft, Grundbegriffe, Wert, Wölfflin

## AUTEURS

### AUGUST SCHMARSOW

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