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

6 | 2010
Esthétique et science de l'art

Introduction

Andreas Beyer, Danièle Cohn et Tania Vladova

Traducteur : Inge Hanneforth, Achim Russer et Cécile Chamayou-Kuhn

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/trivium/3664
DOI : 10.4000/trivium.3664
ISSN : 1963-1820

Éditeur
Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique
Andreas Beyer, Danièle Cohn et Tania Vladova, « Introduction », *Trivium* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 05 mai 2010, consulté le 08 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/trivium/3664 ;
DOI : https://doi.org/10.4000/trivium.3664

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Les contenus des 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.

Introduction

Andreas Beyer, Danièle Cohn et Tania Vladova

Traduction : Inge Hanneforth, Achim Russer et Cécile Chamayou-Kuhn

NOTE DE L'AUTEUR

Nous tenons à remercier chaleureusement le comité et la rédaction de *Trivium*. Ils nous ont apporté leur aimable soutien dans ce projet, nous offrant par ailleurs une plate-forme répondant aux exigences que recouvre, en sciences humaines, un tel sujet.
Que les traducteurs (Cécile Chamayou-Kuhn, Brigitte Grosse, Inge Hanneforth, Françoise Joly, Mira Köller, Katja Roloff, Pierre Rusch, Achim Russer et Bernd Schwibs) et les relecteurs de l'équipe du Centre allemand d'histoire de l'art (Lena Bader, Dominik Brabant, Markus Castor, Boris Gibhardt, Johannes Grave, Jérémie Koering, Stefanie Rentsch), qui ont rendu cette publication possible, soient eux aussi remerciés.

Histoire de l'art et théorie esthétique – un courant de pensée franco-allemand

A.B.

La présente anthologie est née d'une discussion qui a été soulevée en 2008/2009 au Centre Allemand d'Histoire de l'Art à Paris. Le Centre établit son programme de bourses, ainsi que celui des conférences et colloques qui ont lieu parallèlement, en fonction d'un thème annuel. Mené par Danièle Cohn et moi-même, le projet de cette année visait à étudier les rapports entre histoire de l'art et histoire de la philosophie, tout en interrogeant, autant d'un point de vue historique que de celui de la pratique contemporaine, les lignes de démarcations ainsi que les synergies qui s'opèrent entre ces deux champs disciplinaires. Lors des « ateliers de lecture » dirigés par la coordinatrice scientifique du thème annuel, Tania Vladova, les étudiants boursiers, francophones et germanophones issus des deux disciplines, ont procédé à la lecture et à l'interprétation de textes qui ont trait à cette thématique centrale. Ils ont ainsi pu

élaborer les bases d'une discussion commune, la richesse des expériences qu'ils ont faites dans ce cercle de lecture ayant stimulé la réflexion. C'est ainsi qu'a germé l'idée d'une publication rassemblant des essais écrits durant une phase de discussions décisive et respectivement traduits dans « l'autre langue ». Ces essais revêtent une importance majeure au vu de la problématique traitée, d'autant que celle-ci a durablement marqué la recherche scientifique allemande, aussi bien que la recherche française.

Ce numéro rend ainsi compte de la formation de la théorie esthétique et des positions de l'histoire de l'art qui s'y rattachent durant la première moitié du XX^e^ siècle, expliquant peut-être aussi plus largement pourquoi les rapports entre ces deux écoles de pensée sont restés particulièrement conflictuels. Le persistant désintérêt dont témoignent, l'une pour l'autre, l'histoire de l'art et la théorie esthétique demeure tout à fait curieux. Car si l'histoire de l'art reproche à la théorie esthétique de manquer la dimension historique de l'art, la théorie esthétique, quant à elle, voit dans l'imprécision dont relève la notion d'art certains desiderata propre à l'histoire de l'art, sachant que celle-ci repose pourtant sur ladite notion.

Bien que l'histoire de l'art et la théorie esthétique n'aient eu de cesse de se démarquer, préférant s'ignorer mutuellement, les discours que produisent ces deux disciplines sont étrangement liés. Les voies qu'elles ont empruntées, se croisant parfois, les ont pourtant régulièrement éloignées l'une de l'autre. C'est justement parce que la théorie esthétique et l'histoire de l'art recourent toutes deux à la notion d'art que se pose la question du bien-fondé des catégories qu'elles mobilisent dans une démarche tantôt apriorique tantôt historique. Dès sa fondation en tant que discipline universitaire, l'histoire de l'art s'est construite en se dissociant à la fois de la théorie de l'art, de la philosophie de l'art et de l'esthétique. La délimitation entre histoire de l'art et discours esthétiques, telle qu'elle a ensuite été consacrée par l'usage, pourrait donner à croire que cette discipline ne peut être pensée sans postulats esthétiques, d'autant qu'elle entendait explicitement, à ses débuts, aborder les problèmes relatifs à l'esthétique ou à la théorie de l'art par le biais de nouvelles méthodes. En effet, dès lors que l'histoire de l'art conçoit l'art, ce singulier collectif, comme une entité née d'une évolution historique, elle inclut nécessairement dans son champ disciplinaire une problématique d'ordre esthétique. Néanmoins, l'approche historicisante réservée par l'histoire de l'art à un grand nombre d'œuvres, chacune étant étudiée en tant que telle, semble dans le même temps remettre en question la possibilité d'une théorie esthétique qui s'inscrit dans un cadre plus large. Ainsi l'histoire de l'art paraît-elle contester ce qu'en réalité elle présuppose, à savoir la possibilité d'une définition du concept d'art.

Différentes tentatives ont été entreprises afin de développer des axes de recherches permettant d'élaborer des outils méthodiques qui s'appliquent conjointement à la théorie esthétique et à l'histoire de l'art. Si Max Dessoir entre autres s'est attaché au début du XX^e^ siècle à ce problème dans le cadre d'une science de l'art générale (c'est précisément cette phase que retracent les essais présentés ici), on observe que les tendances actuelles, en tant qu'elles se consacrent à une science et une critique de l'image (auxquelles était du reste consacré le premier numéro de *Trivium* dirigé par Georges Didi-Huberman et Bernd Stiegler), s'orientent dans la même direction. De ces perspectives novatrices résultent des remises en question particulièrement productives pour l'histoire de l'art. De fait, cette discipline se voit contrainte de clarifier ses

fondements et ses postulats, redéfinissant par là même le degré de théorie inhérent à sa propre pratique.

Après avoir développé des approches qui ont négligé les problématiques d'ordre esthétique et qui renoncent, pour une large part, à la notion d'art comme collectif singulier (iconologie, histoire sociale de l'art, approches féministe et postcoloniale), le véritable enjeu de l'histoire de l'art réside, notamment face à l'avènement de nouvelles sciences de l'image et des *visual studies*, dans la précision du rapport qu'elle entretient avec la notion d'art, trop longtemps oubliée voire niée.

Il est indéniable que le débat actuel reste en grande partie nourri par les recherches allemandes et françaises. Toutefois, cela n'a jusqu'à présent aucunement permis de nouer un dialogue stable et constructif. Le Centre Allemand d'Histoire de l'Art à Paris a par conséquent choisi son thème annuel dans l'optique d'une conciliation de positions alimentées par des discussions certes vives, mais qui continuent d'être menées indépendamment les unes des autres. Aussi le résultat auquel le Centre peut prétendre se traduit-il en termes de réciprocité. Le congrès de clôture annuel « Das Denken und und die Herausforderung der Kunst. Die Wege der Kunstgeschichte und der Ästhetik / La pensée à l'épreuve de l'art. Les voies de l'histoire de l'art et de l'esthétique », dont les actes sont en cours de préparation, en a été l'illustration. Nous souhaitons contribuer, grâce aux textes réunis ici et qui sont conçus comme la reconstruction d'une situation historique, à une plus grande prise de conscience de ce que représentent une histoire et des efforts communs, lorsqu'il s'agit de saisir les cheminements de la pensée avec et à travers les arts.

La « Kunstwissenschaft » : un moment décisif de l'histoire de l'esthétique.

D.C.

Qu'en est-il des rapports entre esthétique et histoire de l'art ? La question met en jeu les définitions et les histoires de ce que, par commodité, nous appellerons deux champs. Il vaudrait d'ailleurs probablement mieux dire les histoires donc les définitions car les manières de dessiner les histoires sont autant de propositions plus ou moins explicitées de définition. La perspective franco-allemande adoptée ici est à la fois une « restriction bi-nationale » et une condensation d'enjeux. La composition de l'anthologie qui suit ne saurait prétendre brosser un tableau complet des thèses développées et des débats qu'elles suscitèrent. Il y a certes de grands absents, les uns parce qu'ils ont déjà été traduits d'une langue à l'autre, d'autres parce que l'espace était limité et également parce qu'un choix a par force un aspect arbitraire. Au-delà de la tâche de traduction devenue si urgente de part et d'autre du Rhin puisque l'époque où chaque partie pouvait lire dans le texte original les productions intellectuelles dans l'autre langue est révolue, c'est l'angle de vue impliqué par ces textes publiés au tournant de la fin du XIX^e^ et durant la première moitié du XX^e^ siècle qui importe et rend le projet légitime. Il nous faut donc nous interroger sur les raisons pour lesquelles cette période singulière de la « Kunstwissenschaft » peut encore maintenant prétendre à une position exemplaire et valoir pour modèle d'un équilibre réussi entre esthétique et histoire de l'art. La « Kunstwissenschaft », science de l'art qui n'a pas, au sens strict, d'équivalent français, n'est en effet à première vue ni une nouvelle esthétique ni la seule histoire de l'art valide. Les traditions françaises offrent d'autres solutions, tant du

côté de l'esthétique que du côté de l'histoire de l'art. La série des « Conférences et colloques du Louvre » publiée par les éditions Beaux-arts de Paris *Relire* (Wölfflin, Burckhardt, Focillon, Taine, Panofsky)[1] et le volume collectif *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e^ siècle*[2] l'ont déjà montré. En outre la voie formaliste comme la voie iconologique les deux grandes tendances de la science de l'art représentées l'une par Wölfflin, l'autre par Panofsky et le groupe de l'Institut Warburg n'ont pas cessé de faire l'objet de critiques souvent virulentes et fécondes et ont été revisitées par le structuralisme et la sémiotique des années soixante-soixante-dix qui ont proposé leur version de la polarité structure-histoire, déclinée en forme-signification.

Que l'on revienne, dix années après le dossier franco-allemand décisif que la revue annuelle *La Part de l'œil* lui avait consacré[3], à la « Kunstwissenschaft » a affaire avec la situation actuelle : d'un côté l'histoire de l'art a dû faire face à l'*Iconicturn*, le succès massif de la *Bildwissenschaft* et des *visual studies* et se voit confrontée à leurs impasses, de l'autre côté, l'esthétique est renvoyée à un « malaise » constitutif par nombre de philosophes qui n'en finissent pas de lui dire adieu, au nom d'une vision politique, analytique ou cognitiviste. Il me semble que notre conception de la « Kunstwissenschaft », le besoin que nous avons de la connaître, un besoin qui est loin d'être uniquement philologique, sont déterminés par cet horizon très contemporain. Dans l'histoire de l'esthétique, il y a trois moments décisifs, celui de notre temps de maintenant comme disait Walter Benjamin, celui de la science de l'art et celui qui la vit naître. Ces trois époques, comme disait cette fois-ci Dilthey, sont articulées l'une à l'autre, elles sont intriquées par un jeu de déplacements et de reprises qui produit des reconfigurations respectives de l'esthétique et de l'histoire de l'art et une recomposition de leurs rapports. L'*iconic turn* nous renvoie au moment fécond de la « Kunstwissenschaft » qui, elle-même, avait fait retour sur les commencements de l'esthétique. Ces trois moments sont caractérisés par des articulations fortes et typiques entre esthétique et histoire de l'art, condition, à mon avis, nécessaire à leur vitalité respective. L'actualité de la science de l'art, l'intérêt que nous éprouvons pour elle est l'analogon théorique de celle qu'occupe la Renaissance dans ses propres reconstructions de l'histoire de l'art et d'une survivance de l'antique dans l'art moderne. Nous pensons dans le temps du *Nachleben* de la « Kunstwissenschaft », ce qui veut très exactement dire qu'elle nous fait penser avec et contre elle ici et maintenant.

Esthétique et histoire de l'art au sens moderne que nous attribuons à ce mot naissent aux Lumières, dans une même formation discursive, pour reprendre la dénomination de Foucault. L'*Aesthetica* de Baumgarten paraît en 1750, les *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* de Winckelmann en 1755 et *L'histoire de l'art de l'antiquité* en 1766.

L'esthétique à ses commencements ne se donne pas pour programme de déterminer un concept d'art, un concept qui n'existe pas encore sous la forme qui sera la sienne à partir du tournant de 1800. Les différentes pratiques artistiques ont fait, depuis l'Antiquité, telle du moins que le XVIII^e^ siècle la connaît, l'objet de récits et d'enquêtes, de codifications et de doctrines. *L'Histoire des grands artistes* (Vasari) sur le modèle des *Vies des hommes illustres*, le motif du déclin – Querelle des anciens et des modernes, que faut-il imiter ? Qui incarne la perfection ? la méditation sur le progrès et la décadence des civilisations, les bénéfices ou dommages du développement des arts proviennent de traditions bien constituées qui relèvent de la pensée historique et

politique et de théories de l'art très éloignées des perspectives « spéculatives » qui animeront les réflexions du XIX^e^ siècle sur l'Art.

Par-delà la rhétorique des émotions et la classification des passions et de leurs expressions qui en découle, l'esthétique se donne pour tâche de démêler, pour mieux les lier, perception et sentiment et de contribuer à élargir l'assise de l'expérience humaine. La fondation sensible de la raison est sa part du programme des Lumières. Les arts sont là, ils existent dans leurs œuvres, comme la nature qui nous est offerte dans la profusion de ses productions. L'esthétique se veut une étude de l'appréhension des formes belles et du rôle de ces formes dans l'exercice de notre jugement, dans notre éducation vers l'humanité que nous portons en nous mais qui n'est pas encore complètement avérée : elle se tient entre ce que nous appellerions une psychologie de la perception et une philosophie morale. Que ces formes belles soient naturelles ou artistiques importe ici assez peu. Les œuvres singulières, historiques, sont des occasions. Elles portent en elles une force de conviction, une évidence qui entraînent notre confiance dans leur justesse. L'expérience vécue que nous en avons – cet *Erleben* qui précède dans le lexique l'invention de l'*Erlebnis* – nous améliore. Accroître la puissance de notre faculté de juger est la meilleure assurance que la raison augmente son cercle d'action, une raison du cœur, raisonnable et sensée qui s'appuie sur les figures des idées, les fables que sont des œuvres d'art qu'il s'agit de lire, d'entendre et de voir ensemble et pour soi seul. Le paysage peint nous rend plus sensible au spectacle de la nature, l'opéra nous fait entendre la sincérité de la voix humaine, la lecture des romans nous rend vertueux, et la vue du *Laocoon* nous fait comprendre la dimension tragique de la vie.

Cette esthétique au plus près de la critique d'art que pratiquent aussi bien Shaftesbury, Diderot, Lessing, Rousseau, Goethe et Schiller se préoccupe plus de l'intelligibilité de la création et de la fonction du plaisir éprouvé à son encontre que de l'historicité des objets produits.

Le plaisir, cette jouissance qui est le propre de la dimension esthétique, dans sa dimension individuelle ou intersubjective, sont anhistoriques en tant que tels. L'historicité de la « réception » des œuvres à l'occasion desquelles le plaisir peut être éprouvé va à l'encontre de l'idée du goût comme sens commun, de son universalité. L'histoire de l'histoire de l'art n'a pas encore pris de consistance puisque l'écriture de l'histoire de l'art n'a aucun aspect disciplinaire ni institutionnel et que l'histoire de l'art en est à ses balbutiements. Que les arts aient une histoire, il vaudrait mieux dire des histoires, n'est pas l'enjeu. Si le lent processus d'historicisation commence avec Winckelmann, il suffit de lire tant Baumgarten que Kant pour prendre la mesure de l'absence d'intérêt pour la perspective historique. Selon Baumgarten (*Esthétique*, §1), « l'esthétique (ou théorie des arts libéraux, gnoséologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison) est la science de la connaissance sensible »[4], elle est issue de l'horizon de la logique. Les brefs développements que Kant consacre au génie dans la *Critique de la faculté de juger*F8 28 et nous sommes déjà en 1790 F8 28 prouvent combien que la perspective historique y demeure au stade embryonnaire.

Il faut attendre l'entreprise hégélienne pour voir se nouer les rapports entre esthétique et histoire de l'art. Et c'est précisément dans cette entreprise qu'apparaît la dénomination science dans un sens qui prévaut largement dans la *Kunstwissenschaft* et qui n'a rien à voir avec une quelconque objectivité scientifique. Le titre de la première histoire de l'esthétique parue en 1858 l'expose. Son auteur, Robert Zimmermann,

contemporain de Burckhardt, l'intitule : *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Zimmermann adopte la position des *Cours d'esthétique* qui récusent la justesse de la dénomination « esthétique » : « l'objet de l'esthétique est le vaste royaume du beau et son domaine l'art et à la vérité, le bel art ». Il eût donc mieux valu parler de callistique. « La philosophie du bel art », que Hegel développe, ne continue ni « la science du sentir et du sens » prônée par Baumgarten et les autres tenants de l'école de Wolff, ni la cette théorie du goût kantienne qui trouve dans la beauté l'occasion d'exercer librement la faculté de juger. Elle introduit à la science de l'art – très précisément – qui succède à l'art. Car l'art ayant accompli la révolution de ses trois formes – symbolique, classique, romantique – qui couvrent le système des Beaux-Arts (architecture, sculpture, peinture, musique et poésie) a révélé sa nature philosophique, et la satisfaction qu'il procure se résume désormais à la connaissance qu'il a de lui et de ses limites, à la conscience d'avoir servi un temps le développement de l'Esprit. L'histoire de l'art fait partie de l'époque de la science de l'art au même titre que le concept d'art et la définition – historique – du beau.

Avec Hegel, donc, s'ouvre une préhistoire de la « Kunstwissenschaft ». De cette préhistoire font partie quelques éléments que je rappellerai brièvement.

1. L'esthétique philosophique s'est mise elle-même en crise. Aussi l'esthétique se tourne-t-elle vers la psycho-physiologie de son époque. Elle crée le concept d'empathie – traduction de l'*Einfühlung* – et réintègre par là les acquis de la pitié des Lumières et l'articulation de l'empathie à la forme, à la formation de la forme, à la morphologie telle que Goethe l'a fondée. Lipps, Vischer père et fils, Volkelt, Helmholtz, Fechner, Wundt, Schnaase pour n'en citer que quelques-uns participent de cette reconstruction de l'esthétique sur ses propres fondements, la perception et le sentir. L'esthétique s'installe dans le laboratoire et l'expérimentation, elle se nourrit des rapprochements des arts et des sciences. On sait le retentissement des travaux de Chevreul, l'usage de sa loi du contraste simultané par les artistes de Delacroix à Seurat.

2. L'idée d'une esthétique vouée à l'établissement d'un code de la jouissance d'une beauté conforme au goût bourgeois est mise à mal par ceux qui veulent établir une philosophie de l'art libérée du beau. Konrad Fiedler, comme Eugène Véron feront beaucoup pour désassujettir la pensée de l'art de la férule de la beauté. La critique d'une certaine esthétique est un sauvetage efficace et permet à la pensée de se mettre à l'épreuve de l'art, et d'avoir une intellection de l'art comme activité artistique. L'aphorisme de Fiedler qui suit peut aisément servir de borne-témoin.
Aph. 2 : « l'erreur première de l'esthétique et de la réflexion sur l'art est d'associer art et beauté comme si le besoin d'art de l'homme visait la constitution d'un monde du beau ».

3. Les sciences de l'esprit se constituent peu à peu, appuyées sur l'herméneutique et la morphologie. Leur visée est de répondre à cette question : « la compréhension du singulier peut-elle être élevée à une validité universelle ? ». Dilthey qui fut l'un des grands maîtres de ceux qui fondèrent la science de l'art fait de ce qu'il appelle la poétique le modèle de sciences historiques car « c'est l'art et la poésie en particulier qui ont représenté dans l'univers des hommes l'individuation ».[5] Dilthey voit dans la psychologie un moyen de penser l'histoire, de la sauver de ce que Nietzsche dénonce dans la deuxième de ses Considérations inactuelles. Taine ne dira pas autre chose dans son *Histoire de la littérature* : L'histoire est au fond un problème de psychologie. »

4. L'histoire de l'art s'institutionnalise tout au long du XIX^e siècle en France comme en Allemagne. Elle bénéficie en y participant comme une pièce maîtresse du développement des sciences de l'esprit, des échanges entre arts et sciences. Elle s'installe avec Burckhardt dans le monde germanique, maître de Wölfflin, avec Taine, dont on ne saurait trop souligner l'importance, en France – mais il faudrait citer bien d'autres penseurs des deux côtés de la frontière FB dans une réflexion sur l'historicité des œuvres d'art, des langages que celles-ci transmettent et réinventent, dans leur lien à l'ensemble dont elles sont le produit et le fleuron : les cultures, le monde. L'histoire des arts plastiques se détache lentement d'un modèle littéraire.

Le tournant du XX^e siècle hérite de ces éléments de construction. La conjonction idéale que représente la *Kunstwissenschaftliche Bibliothek* du groupe réuni autour d'Aby Warburg à Hambourg est emblématique de cette configuration que l'on appelle « Kunstwissenschaft ». Esthétique et histoire de l'art se développent de concert, ce qui ne veut pas dire qu'elles s'homogénéisent. Si nous rêvons encore de ces Arcadies de la vie de l'esprit, que pouvaient être Hambourg, Bâle, Vienne ou Paris, c'est probablement parce que nous voyons à l'œuvre une « forme de vie » dans laquelle esthétique et histoire de l'art se renforcent.

Depuis l'horizon qui est le nôtre aujourd'hui, il nous faut y revenir et lire.

Émergence et développement de la science de l'art entre l'Allemagne et la France

T.V.

La sélection de textes ici présentés couvre une cinquantaine d'années de la fin du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle. Leur choix fut déterminé par le souhait de donner un aperçu du moment théorique où l'affirmation institutionnelle tant de l'esthétique que de l'histoire de l'art suscite un vif débat sur l'objectivité des deux disciplines. Aussi bien leur teneur scientifiqueque leur rigueur vis-à-vis de l'objet qu'elles partagent FB l'art FB, sont remises en cause. Ce débat entraîne l'émergence de la « Kunstwissenschaft » en Allemagne dès 1906[6], et de la *science de l'art* en France à partir des années 1920. L'ambition disciplinaire de cette méthode avec ses deux branches allemande et française, est de fonder une nouvelle science ou théorie générale de l'art. L'ambiguïté entre science et théorie y est d'emblée posée comme problème. Ses objectifs pourraient être brièvement énoncés en ces termes : comment arriver à appliquer une méthode scientifique, et donc générale à l'art, tout en fabriquant une théorie à partir de la singularité de ses productions matérielles ?

Un des actes forts de la fondation de la science de l'art germanique fut la création de la *Zeitschrift für und allgemeine Kunstwissenschaft*[7], par le philosophe néo-kantien Max Dessoir. Première revue d'esthétique en Allemagne, elle connaît rapidement un succès mondial. L'intention des fondateurs, parmi lesquels Hugo Spitzer et Richard Müller Freienfels, était de redéfinir, dans une période « post-idéaliste », ce qu'ils appelaient une « science générale de l'art » par la contribution d'une grande variété de disciplines. A suivre le fil des publications, dont les auteurs sont philosophes, historiens de l'art, anthropologues, sociologues, littéraires, critiques d'art, psychologues, musicologues, on mesure l'ampleur du projet. Comme son titre l'indique, la revue s'appuie sur une distinction nette entre esthétique philosophique et science de l'art. Et pourtant la

« Kunstwissenschaft » rejoint l'esthétique dans son sens premier, comme étude des sensations, revigorée par les méthodes empiriques. Lieu de vifs débats intellectuels, cette revue contribue également à l'affirmation institutionnelle des disciplines vouées à l'art[8]. Aujourd'hui peu connue en France[9], elle est au cœur de la création de la *Vereinigung für ästhetische Forschung*, réseau international fondé par Dessoir en 1908 qui organise les premiers Congrès internationaux d'esthétique[10], dont la *Zeitschrift* publie les comptes rendus.

Si la science de l'art a des origines germaniques, son médiateur en France, dès le début des années 1920, fut le néo-kantien Victor Basch, qui occupe la première chaire d'esthétique et science de l'art, créée à la Sorbonne en 1928.[11] En 1931 il fonde, avec son élève Charles Lalo, l'*Association pour l'étude des arts et les recherches relatives à l'art*, future *Société française d'esthétique*. Président du Deuxième congrès international d'esthétique (1937), son rôle pour la science de l'art en France s'apparente à celui de Dessoir en Allemagne. Le travail de Basch sur l'histoire de l'esthétique, entamé dès sa thèse sur la troisième critique de Kant, lui permet d'identifier quelques étapes sur lesquels il fonde sa théorie esthétique. Il s'appuie ainsi sur l'approche empirique des sensations initiée par Fechner à travers une analogie entre lois physiques et lois psychologiques, sur les travaux du laboratoire de Wundt à Leipzig, et sur la psychologie subjective dite de *l'Einfühlung* développée par Vischer et Lipps. Loin du déterminisme des théories sociales de l'art largement répandues en France, Basch conçoit la « nouvelle esthétique », science génétique et descriptive, comme une « direction de l'esprit » au sein de la science de l'art. Il reste cependant un tenant de la théorie classique de l'art. Ses affinités avec la tradition des Lumières allemandes et anglaises, résident dans le fait de placer au cœur de l'esthétique une contemplation désintéressée, libre de tout intérêt pratique. Cette contemplation est animée par le sentiment qui, au lieu de s'opposer à la connaissance, en fait partie intégrante, s'approfondit et se connaît lors de l'expérience esthétique. Mais si la contemplation esthétique rend ainsi possible la résolution de l'antinomie entre sentiment et connaissance, Basch considère que dans cette tâche, son principal allié est la psycho-physiologique, nouvelle science qui restitue le rôle cognitif de la sensation, longtemps sous-estimée comme connaissance inférieure.

Dans ce dossier, nous vous proposons la publication de douze textes, qui n'ont jamais été traduits de part et de d'autre du Rhin, (à l'exception de l'article désormais classique de Panofsky), et qui sont en réalité peu connus. Nous souhaitons ainsi présenter un débat toujours d'actualité, cerner quelques uns de ses enjeux, et montrer les orientations souvent divergentes qu'emprunte la science de l'art en Allemagne et en France. Cette méthode s'appuie sur les outils scientifiques développés par la psycho-physiologie et l'esthétique expérimentale au XIX^e^ siècle. Elle trouve son impulsion dans les travaux de chercheurs comme Zimmermann, Fechner, Volkelt, Lipps, Vischer en Allemagne, et de Taine, Guyau, Véron, Séailles en France, et connaît ses moments les plus intenses entre les deux guerres mondiales. Les textes présentés ici, issus pour la plupart des premières revues d'esthétique allemande et française, et des premiers congrès internationaux d'esthétique et de science de l'art, s'articulent autour de quelques étapes clés du débat : désarrimer l'art de l'emprise de la norme du beau idéal ; rompre avec une histoire de l'art purement factuelle ; infléchir l'esthétique à l'aide de l'étude appliquée de la perception et des sensations ; réunir, enfin, dans un tout cohérent et rigoureux, la variété des disciplines académiques dont le propos est d'élaborer une réflexion systématique sur l'art. La pierre de touche du projet novateur de la science de l'art, consistait en l'effort d'affranchir les études sur l'art aussi bien du

relativisme des impressions particulières, que du catalogage historique et des catégories abstraites 'imposées' par une philosophie de l'art, par définition éloignée des faits artistiques concrets. Or reconnaître la puissance cognitive de l'art, le constituer comme objet qui mérite et permet une approche rigoureuse, implique une refondation des concepts fondamentaux, du « code primitif » (Victor Basch), de la charpente commune à toutes les disciplines organisées dans une science générale de l'art.

« Qu'est-ce que l'esthétique ? » (1878)[12] d'Eugène Véron, un des premiers tenants français d'une esthétique expérimentale[13], est dans ce sens un texte exemplaire du coup porté contre « les rêveries des métaphysiciens »[14] en matière d'art. Sa verve polémique est dirigée contre la norme du beau idéal, lourd héritage platonicien et winckelmannien dont le XIX^e^ siècle peine à se défaire. En combattant l'idée du grand art, il fonde une approche qui replace l'artiste et la pratique artistique au centre d'une esthétique entendue à la fois comme théorie de la sensibilité (fondée sur les acquis scientifiques de l'époque), et théorie de l'art élaborée à partir d'une connaissance historique des œuvres et des pratiques artistiques. Mais si en France cet ébranlement de l'esthétique au profit d'une théorie de l'art se situe dans la lignée positiviste d'Auguste Comte et a pu prendre un tour sociologique avec Hippolyte Taine et, plus tard, avec Charles Lalo, le débat allemand reste, quant à lui, ancré dans le néo-kantisme.

L'article du néo-kantien Emil Utitz (1922) donne la mesure de ce décalage. Il peut être lu comme une véritable réplique au texte d'Eugène Véron, car la théorie de l'art qu'il présente diffère par ses sources et par sa teneur de celle de Véron. En partant de la distinction de Kant entre beauté pure (esthétique) et beauté adhérente (art), Utitz affirme le rôle décisif pour la science de l'art des travaux du contemporain de Véron, Konrad Fiedler.[15] A l'opposé de Véron, et après Kant, Fiedler sépare jugement esthétique et jugement artistique. C'est précisément l'affranchissement de l'art des catégories esthétiques, en particulier de l'idée tenace du beau, qui permet, selon Fiedler et Utitz, de saisir les problèmes de fond de la réalité artistique. Pensée au plus près des artistes et de leur pratique, celle-ci se présente comme conquête du visible, comme activité qui apporte une connaissance de la réalité. Or l'enjeu d'une science générale de l'art est justement de placer l'activité et le fait artistique au centre, ce qui prolonge, d'après Utitz, l' « exploit théorique » de Fiedler.

Les deux textes du fondateur de la *Zeitschrift* Max Dessoir, l'introduction de son ouvrage principal, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906), et son discours d'ouverture au Premier congrès d'esthétique (1913), exposent les prémisses de la science de l'art comme « théorie structurelle », centrée sur les problèmes de la création artistique. Outre qu'ils montrent une part du débat proprement germanique, à savoir la tension méthodologique entre science de l'art et histoire de l'art, ils suscitent ce qui deviendra rapidement le point focal des discussions. Celles-ci se focalisent sur la nécessité de considérer les phénomènes artistiques particuliers à l'aune de la déduction des lois générales auxquelles obéit la combinatoire des faits historiques, formulées à l'aide de couples de concepts fondamentaux : pictural/linéaire, multiplicité/unité, clarté/obscurité.[16]

Aussi bien le texte de Schmarsow (1907) que celui de Panofsky (1925) relèvent de cette exigence nouvellement formulée de construire la pensée historique en écho à la pensée systématique. Ainsi Schmarsow épingle l'insuffisance d'une approche essentiellement stylistique-formelle propre à un type d'histoire de l'art qui ne tient pas compte des

« relations de toute création avec la culture dans son ensemble ». Selon lui, la création artistique ne peut être comprise que lorsqu'elle est replacée dans le cadre général de la culture de l'humanité, et considérée dans ses assises anthropologiques et psychiques comme activité propre à l'homme. A partir de là, la tâche de la nouvelle méthode est d'établir la valeur théorique propre à chacun des arts, et qui le distingue des autres (ex. l'architecture « configuratrice d'espaces »).

A sa suite, l'article de Panofsky[17] « Sur le rapport entre histoire de l'art et théorie de l'art », s'attaque à la fondation *a priori* des concepts fondamentaux de l'art. Dans la lignée de Kant, Panofsky affronte la question redoutable d'une conciliation possible entre le principe anhistorique du vouloir artistique (les libres forces créatrices qui se manifestent à travers l'œuvre), et la méthode iconologique (recherche historique sur la signification de l'œuvre entendue comme moment d'un développement). Par une démonstration aussi complexe que profonde, Panofsky délimite le niveau transcendantal des principes *a priori* et le niveau empirique de la recherche iconologique. Mais il montre à quel point la fondation conceptuelle de la théorie de l'art, inébranlable dans ses principes par le niveau empirique, est néanmoins « impossible sans l'expérience de l'histoire de l'art ».

Les deux textes liminaires au Deuxième congrès d'esthétique, l'un écrit par le philosophe Victor Basch et l'autre par l'artiste Paul Valéry – et on ne saurait insister suffisamment sur le rôle décisif que la science générale de l'art accorde aux artistes et à leurs pratiques – présentent une synthèse aussi concise que claire des acquis, mais aussi des difficultés insurmontables qu'affronte l'esthétique à la fin des années 1930. Elle est écartelée entre la rigueur d'une science normative du beau, et « la séduction d'une impossible science descriptive des sensations » pour reprendre la formulation de Valéry. Son point de vue est « hors de l'enceinte de la discipline ». Avec finesse, profondeur et quelques touches d'humour, l'artiste n'épargne pas au public averti les difficultés qu'il y a à concilier « l'esthésique » (étude des sensations) et la poïétique (étude des œuvres). Son discours laisse ainsi présager la crise où s'enlise la science de l'art.

Après la guerre, la *Zeitschrift*, perd peu à peu son rôle centralisateur. C'est à cette époque que voit le jour la *Revue d'esthétique*, fondée par Etienne Souriau, Raymond Beyer et Charles Lalo. L'introduction au premier numéro paru en 1948, signée par les trois philosophes, montre à quel point, du moins en France, des problèmes posés par la méthode peinent à être résolus. « *Que sera la revue d'esthétique ?* » est un texte qui peut paraître daté, tiraillé entre philosophie, science et art. D'une certaine façon, il est révélateur de l'échec de la science de l'art à fonder une méthode générale d'étude des arts. En revanche, il laisse entendre plus qu'il ne la démontre, la continuité qui lie désormais organiquement l'histoire de l'art, en tant qu'elle fournit des connaissances solides, des faits, et l'esthétique philosophique qui « vient ranimer les données ».

Un an après, « Esthétique et objectivité » de l'élève de Basch, Raymond Bayer (1949), s'attaque à son tour au problème kantien de la possibilité d'une science positive des qualités, d'une approche objective du singulier, à une époque où la redéfinition de l'objet de l'esthétique est devenue une question cruciale. En philosophe et scientifique, Bayer ouvre la voie à un questionnement apparu dans l'horizon de la philosophie du langage : si l'objectivité de l'expérience esthétique n'est concevable qu'à l'aune de l'objectivité scientifique, si elle consiste dans la possibilité de « soustraire le jugement du juge », la solution ne peut être cherchée que dans ce qui est « *repérable* dans le

langage ». L'esthétique scientifique part de l'objet qui seul oriente le juge, dont le jugement adhère à l'objet et ainsi le valide. L'objet de l'esthétique est fini. Il n'est autre que « la commune *limite* de tous nos jugements possibles sur lui ».

Nous espérons que ce parcours à travers quelques textes fondateurs de la science de l'art des deux côtés du Rhin, fera écho aux réflexions actuelles sur les voies croisées de l'esthétique et de l'histoire de l'art.

NOTES

1. Collection « Principes et théories de l'histoire de l'art. Conférences et colloques du Louvre » éditée par l'École nationale supérieure des Beaux-arts depuis 1995. NDR

2. Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, François-René Martin (éd.), *Histoire de l'histoire de l'art au XIX*ème *siècle* [actes du colloque du 2 au 5 juin 2004, Paris, INHA-Collège de France], Paris, La Documentation Française, 2008.

3. *La Part de l'œil,* « Problème de la *Kunstwissenschaft* », 15/16, 1999-2000.

4. Alexander Gottlieb Baumgarten : *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica« (1759/58)*, lat.-all. Traduit et dirigé par Hans Rudolf Schweizer, Meiner, Hamburg 1988, p. 2. NDR

5. Wilhelm Dilthey : « Die Entstehung der Hermeneutik », in : Wilhelm Diltey : *Gesammelte Schriften*, Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht, Stuttgart / Göttingen 1964, vol. V, p. 317 sq.: « [...] die ganze philologische und geschichtliche Wissenschaft ist auf die Voraussetzung gegründet, daß dies Nachverständnis des Singulären zur Objektivität erhoben werden könne ».

6. Cette datation est relative, dans la mesure où il n'y a eu ni de fondation officielle de cette méthode, ni de manifeste qui la sanctionne. La datation est liée essentiellement au travail de Max Dessoir (voir plus loin).

7. Créée en 1906, elle est éditée par Ferdinand Enke Verlag. Dessoir dirige la revue jusqu'en 1942, lorsque son édition s'arrête au 36e volume. Elle reprend en 1951 sous la direction de Heinrich Lützeler, et change plusieurs fois d'éditeurs et de directeurs, mais subsiste jusqu'à aujourd'hui dans son projet initial, dans sa vocation pluridisciplinaire comme revue de théorie générale des arts.

8. Voir August Schmarsow, « L'enseignement de l'histoire de l'art en Allemagne », trad. Paul Roques, in *La revue de synthèse historique,* t. XXVIII-I, n° 82, février 1914. Sur l'autonomisation progressive de l'histoire de l'art, voir Marie-Claude Genet-Delacroix, *Le personnel de l'enseignement supérieur en France aux XIX*e *et XX*e *siècles,* Paris, 1985 ; Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, éd. C.T.H.S., 1998.

9. Rares sont les articles de la *Zeitschrift* traduits en français. Il s'agit avant tout de textes de Panofsky et de Wölfflin. Une source de ce débat publiée en France, restent les deux volumes du *Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art,* Paris, Alcan, 1937, comportant des contributions en français, allemand et anglais.

10. Le premier Congrès international d'esthétique eut lieu à Berlin en 1913. Il comportait plus de cinq cents participants. Dans le compte rendu qu'il publie de ce congrès dans la revue *Philosophie*, Charles Lalo souligne l'ampleur du débat organisé en quatre sections : esthétique générale ou philosophie de l'art ; littérature et drame ; arts plastiques ; musique. Après la guerre, les Congrès reprennent en Allemagne en 1924, mais avec moins d'ampleur, et sont vite étouffés par la montée

du national-socialisme. Pour cette raison, on considère comme « Deuxième congrès international » celui qui s'est tenu à Paris en 1937, sous la présidence de Victor Basch, qui faisait pendant au Neuvième congrès de Philosophie présidé par Raymond Bayer, cf. Céline Trautmann-Waller, « Victor Basch : l'esthétique entre la France et l'Allemagne », in *Revue de Métaphysique et Morale,* n°34, 2002/2, p.87. Interrompus de nouveau par la seconde guerre mondiale, ils reprennent en 1956 à Venise, gérés par le comité international d'esthétique qui a pour membres Etienne Souriau, Mikel Dufrenne, Harold Osborne, Luigi Pareyson, Tonomobu Imamichi, Milan Damnjanovic, Thomas Munro.

11. Basch y enseigne la science de l'art depuis 1921. Céline Trautmann-Waller, *ibid*., p. 83, souligne à juste titre une continuité entre l'engagement politique de Basch, dreyfusard convaincu, « défenseur de l'Allemagne s'insurgeant contre le Traité de Versailles », et son investissement pour l'affirmation universitaire en France de l'esthétique et de la science de l'art.

12. Chapitre tiré de son *Esthétique.* De 1878 à 1921, elle fit l'objet de cinq rééditions, ce qui montre son succès. Le texte ici présent, issu de la réédition récente chez Vrin en 2007, s'appuie sur la cinquième version de 1921, établie par Alfred Costes.

13. Comme le précise J. Lichtenstein dans sa Préface à l'*Esthétique,* elle n'est pas seulement « expérimentale » au sens où la science donne à ce terme, mais aussi parce qu'elle se réclame constamment et se justifie par l'expérience de l'art.

14. Voir les premières lignes de l'*Esthétique* d'Eugène Véron, éd. J. Lichtenstein, Paris, Vrin, 2007.

15. Voir « Sur l'origine de l'activité artistique », prés. et éd. D. Cohn, *Aesthetica*, éd. de la rue d'Ulm, 2003, ainsi que la préface de J. Lichtenstein sur l'opposition des démarches de Véron et de Fiedler.

16. Dans « Systématique et histoire des arts », Dessoir écrit : « Une statue ne se compose plus des caractéristiques de son apparence, elle doit être saisie à partir des lois de la forme qui la rendent possible comme l'expression fonctionnelle d'une conformité objective à des règles ».

17. Nous proposons une nouvelle traduction de ce texte, qui fut traduit en français en 1996 par Jean de Lannoy dans le volume 4 de la revue *Recherches poiétiques,* (p.123-144),revue qui malgré ses mérites a vite disparue.

AUTEURS

ANDREAS BEYER

Andreas Beyer est directeur du Centre allemand d'histoire de l'art. (Plus d'informations ici)

DANIÈLE COHN

Danièle Cohn est professeur agrégée de philosophie à l'École des hautes études en sciences sociales. (Plus d'informations ici)

TANIA VLADOVA

Tania Vladova est ATER à l'École des hautes études en sciences sociales. (Plus d'informations ici)