Introduction

Philosopher avec l'histoire de l'art

Du *Jupiter* de Phidias commenté par G.W.F. Hegel aux *Ménines* de Vélasquez lues par Michel Foucault, en passant par l'interprétation des *Boîtes de savon Brillo* de Warhol par Arthur C. Danto, il n'est pas rare que les philosophes produisent des analyses d'œuvres d'art, parfois amenées à faire date. En décrivant et en interprétant ces œuvres, ils étayaient leur conception de l'art, de la sensation, de la forme ou encore de la création. Dans la description que fait Martin Heidegger des souliers peints par Vincent van Gogh ou dans celle que Maurice Merleau-Ponty propose des natures-mortes aux pommes de Paul Cézanne, on sent un rapport personnel et sensible à l'œuvre. Il ne faudrait toutefois pas en conclure que la façon dont le philosophe se rapporte à l'art est immédiate et uniquement liée à son expérience personnelle de l'objet. Ce n'est pas de la seule contemplation de tableaux que ces philosophes tirent une théorie de l'essence de la vérité (chez Heidegger), de la chair du monde (chez Merleau-Ponty), de la représentation (chez Foucault). Leurs lectures sont liées à la logique et aux enjeux propres d'une pensée qui peut éventuellement être stimulée par la vue d'une œuvre d'art.

L'interprétation qu'ils proposent de l'œuvre et même le choix d'en évoquer une en particulier ont aussi partie liée au fait qu'ils connaissent (ou négligent), de manière implicite ou explicite, les savoirs et méthodes de l'histoire de l'art. Penser qu'un rapport philosophique authentique à l'œuvre d'art réside uniquement dans l'expérience personnelle, immédiate et sensible qu'on en aurait, c'est se faire une idée somme toute assez pauvre de notre relation

à l'art. Valoriser une théorie philosophique parce qu'elle « partirait » de l'expérience et de la contemplation de l'œuvre d'art, c'est méconnaître d'autres de ses aspects qui la constituent tout autant tels que sa dimension historique ou les interprétations concurrentes qui en ont été données. Il n'y a pas un face-à-face du philosophe avec l'œuvre au cours duquel le sens de l'art se révélerait immédiatement à lui, car le rapport à l'œuvre est toujours déjà médié, en particulier par l'histoire de l'art.

Le début de la *Théorie du /nuage/* (1972) où Hubert Damisch décrit deux coupoles peintes à fresque par le Corrège à Parme est exemplaire de l'entrelacement entre expérience perceptive et information du regard par l'histoire de l'art. La place accordée à *La Vision de saint Jean à Patmos* (1520-1524), dans l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, et à *L'Assomption de la Vierge* (1526-1530), dans la cathédrale de Parme, est remarquable. Ces deux fresques sont l'occasion de forger un concept inédit, celui de nuage, et une théorie du régime sensible et matériel de l'art. Les coupoles parmesanes, que Damisch oppose point par point aux tableaux de la Renaissance peints selon la perspective centrale, se caractérisent par une esthétique non pas linéaire, mais matérielle et picturale, non pas permanente et solide, mais inconsistante, informe et ondoyante, non pas géométrique mais aperspective, faite non de lignes, mais de couleurs, bref un régime esthétique du nuage distingué de la structure représentative caractéristique du système perspectif. Le rôle accordé par Damisch à ces coupoles peintes est donc maximal. Il ne projette pas sur elles une théorie esthétique toute faite, mais les érige en « objets théoriques » dont il extrait le potentiel philosophique. Son ambition est de penser la manière spécifique dont elles font sens grâce à une sémiologie qui ne repose pas sur le modèle linguistique (phonétique), mais relève d'une fonction sémiotique spéciale propre à la production picturale. L'attribution d'un rôle si éminent à ces fresques ne résulte pas de la rencontre épiphanique que le philosophe aurait faite avec l'œuvre du Corrège, car le processus

de vision aussi bien que d'interprétation est médiatisé par les discours des artistes et des historiens d'art. Le début de l'ouvrage, intitulé « Coupoles », cite peintres (Annibal Carrache, Anton Raphaël Mengs), écrivains (Stendhal), classiques de l'histoire de l'art (Giovanni Bellori, Jacob Burckhardt, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin) et spécialistes contemporaines du baroque (Augusta Ghidiglia Quintavalle, Marie-Christine Gloton).

On voit donc que le rapport qu'un philosophe entretient à l'art est loin d'être toujours direct. Pour éviter les spéculations esthétiques qui tournent à vide, on ne saurait trop rappeler la nécessité de faire une expérience personnelle et sensible des œuvres d'art. Mais leur contemplation, parfois préparée par la connaissance de gravures ou de photographies, est aussi souvent médiatisée par des savoirs sur l'art qui enrichissent et modifient le regard avant, pendant et après la contemplation des œuvres sur les cimaises d'un musée ou dans la chapelle d'une église. L'approche personnelle et sensible de l'art est plus ou moins filtrée par l'histoire de l'art qui fournit de la documentation (des répertoires d'images, des catalogues), une organisation du matériau (par style, par genre, par période, par artiste), un vocabulaire et des concepts (le clair-obscur, la perspective, le gothique, le romantique, l'idéal). Or s'il est vrai qu'il existe une telle médiation de l'histoire de l'art, en quoi est-elle féconde pour la philosophie? Dans quelle mesure la prise en compte des données, des savoirs, des méthodes de l'histoire de l'art conduit-elle la philosophie à préciser, nuancer, déplacer, transformer ses positions? Par sa dimension méthodologique, cette question concerne tout philosophe, qu'il soit étudiant ou chercheur expérimenté. Comment, en tant que philosophe, puis-je me servir des données et des hypothèses de l'histoire de l'art? Pourquoi devrais-je le faire? Et avec quelques apports théoriques?

Si l'ouverture de la *Théorie du /nuage/* frappe par l'importance accordée à l'histoire de l'art, les références à la discipline sont loin d'être isolées dans le champ

philosophique où elles sont le fait de penseurs aux positions très différentes. Entre Hegel, reconnaissant à Johann Joachim Winckelmann le mérite d'avoir compris la véritable nature de l'imitation artistique, et Félix Guattari et Gilles Deleuze s'appuyant, dans *Mille plateaux* (1980), sur Élie Faure, Wilhelm Worringer et Alois Riegl pour penser un espace lisse, un ordre non organique, il n'y a guère de parenté théorique. Il ne semble donc pas, de prime abord, y avoir un type de philosophies au sein desquelles l'histoire de l'art jouerait un rôle privilégié. Inversement, la philosophie convoque des histoires de l'art aux méthodologies diverses, si ce n'est opposées. Elle mobilise des approches aussi différentes que celle des formalistes Alois Riegl et Heinrich Wölfflin qui s'intéressent aux aspects formels de l'œuvre d'art, et celle des iconologues qui, comme Erwin Panofsky, s'intéressent à sa signification. Cette variété nous invitera d'ailleurs à demander quelle histoire de l'art est mobilisée par quelle philosophie. Qui cite qui ? La réponse n'est pas forcément simple : Ernst Cassirer, par exemple, cite aussi bien Panofsky que Wölfflin dont les méthodes sont plutôt divergentes.

Pour explorer la fécondité théorique de l'histoire de l'art en philosophie, il ne suffit pas de relever les occurrences où un philosophe mentionne l'histoire de l'art pour y puiser un exemple qui conforterait ses thèses. Pas plus qu'il ne suffit de relever les cas où le philosophe estime fournir un cadre théorique général que l'histoire de l'art n'aurait plus qu'à remplir de singularités. Plus significatifs sont les moments où la philosophie se sert de l'histoire de l'art comme d'une matrice théorique pour travailler les problèmes qui sont les siens. Pour introduire la différence entre usages faible et fort de l'histoire de l'art, arrêtons-nous sur quelques-unes des références à Panofsky faites en philosophie.

À la fin de son texte sur *Eidos et Eidolon* (1924) consacré au beau et à l'art dans les dialogues de Platon, Cassirer renvoie à *Idea* (1924), ouvrage dans lequel Panofsky suit l'évolution de la conception de l'art de l'Antiquité à la

Renaissance. Cette référence est inratable et explicite : elle constitue la dernière note du texte. Mais elle n'est pas pour autant la plus fructueuse pour réfléchir au rôle que l'histoire de l'art joue en philosophie. Cassirer considère que Panofsky prolonge son travail à lui de manière historique en étudiant comment les notions de forme et de sensibilité, d'image et d'illusion, d'idée et d'idéal se sont transformées dans le néoplatonisme et ont été réagencées dans la théorie artistique à la Renaissance. Mais Cassirer ne réfléchit pas à l'éventuelle spécificité théorique de l'approche historique et n'envisage aucunement d'enrichir sa propre réflexion avec les analyses panofskyennes. Quant à l'iconologue, il estime, dans la préface d'*Idea*, avoir donné une suite historique au travail systématique de son collègue. On voit que cette référence croisée n'exhibe pas vraiment le potentiel théorique de l'histoire de l'art.

Plus fécondes, parce qu'elles témoignent d'une reprise philosophique, sont les lectures de *La perspective comme « forme symbolique »* (1927) du même Panofsky. Depuis Merleau-Ponty, l'essai est discuté, retravaillé et critiqué pour penser les implications théoriques d'un mode de structuration de l'espace qui a fait époque. Henri Maldiney, dans son texte de 1966 sur Erwin Strauss (dans *Regard parole espace*), Hubert Damisch, dans *L'origine de la perspective* (1987), Jean-Louis Déotte dans *L'époque de l'appareil perspectif* (2001), prennent appui sur Panofsky pour réfléchir à la perception, à l'espace ou encore au rapport du sujet au monde auxquels la perspective inventée à la Renaissance a donné un sens nouveau. Tout aussi riche est la discussion, au milieu des années 1960, d'un autre ouvrage de Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique* (1951) par des théoriciens qui se rattachent par certains traits au structuralisme, même s'ils ont pu refuser cette étiquette. Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Émile Benveniste, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss ne s'appuient pas sur ce travail pour illustrer leur théorie, mais parce qu'ils y trouvent des concepts, des problèmes,

des méthodes qui, une fois importés et retravaillés, deviennent théoriquement féconds pour la sociologie, la philosophie, la linguistique, l'anthropologie. On examinera ces usages, faibles ou forts, que la philosophie fait de l'histoire de l'art pour en établir le gain théorique.

Mais à quelles conditions est-il possible de faire fructifier l'histoire de l'art en philosophie ? Que révèle, de sa propre pensée, la capacité d'une philosophie à s'ouvrir aux savoirs et aux méthodes de l'histoire de l'art ? Et, pour commencer : quel type de philosophie s'intéresse-t-elle à l'histoire de l'art ? La question est importante, car il y a des philosophies, y compris de l'art, qui n'ont que peu d'égards pour les apports factuels ou théoriques de cette discipline. En fonction des fins et des méthodes qu'on assigne à la philosophie, on peut accorder une place variable à l'histoire de l'art, citer explicitement les travaux de ses spécialistes ou estimer qu'ils ne sont pas pertinents. On dégagera trois conditions auxquelles une ouverture de la philosophie à l'histoire de l'art est possible : elles concernent le statut du savoir, de l'histoire et des disciplines autres que la philosophie. Le chapitre liminaire revient sur l'histoire de l'esthétique philosophique et de l'histoire de l'art pour préciser comment les deux disciplines peuvent se croiser. Les chapitres suivants examinent quelles conceptions du savoir, de l'histoire et du non philosophique rendent possible une fécondité théorique de l'histoire de l'art en philosophie. Pour donner une unité au propos, on convoquera surtout les arts visuels. Les analyses menées pourront toutefois nourrir la réflexion du philosophe en prise avec l'histoire de la musique, de la littérature, de la photographie ou encore du cinéma. Elles le concernent à partir du moment où il s'interroge sur la pertinence et sur la manière de considérer les approches historiques du phénomène qu'il étudie.

En posant la question du statut de l'histoire de l'art en philosophie, on espère parvenir à un triple gain théorique. Le premier est d'ordre épistémologique et consiste à déterminer ce que nous apprend le traitement réservé

à l'histoire de l'art sur la manière dont on philosophe. S'interroger sur le rapport de la philosophie à l'histoire de l'art n'a aucunement pour but de remplacer ou de résorber la philosophie dans une autre discipline, sous prétexte que celle-ci serait plus instruite, plus valide, plus proche de l'objet ou plus scientifique. Pas de compétition de disciplines ici. Il s'agit plutôt de se demander quelles approches théoriques s'ouvrent lorsqu'une philosophie mentionne ou discute l'histoire de l'art. L'enjeu n'est donc pas de définir ce qu'est la philosophie, mais ce qu'elle peut. De cet examen, deuxièmement, il est bien sûr possible d'espérer un profit pour la philosophie de l'art. D'abord, on peut distinguer les philosophies de l'art selon qu'elles s'appuient ou non sur l'histoire de l'art pour formuler des thèses sur la beauté, la forme ou encore la création. Ensuite, la référence aux histoires de l'art, dans la variété de leurs objets (les formes, les images, les symboles, les artistes, les spectateurs, les commanditaires) et dans la pluralité de leur méthode (formaliste, iconologique, sociale, etc.) permet assurément d'élaborer une approche philosophique de l'art qui ne néglige pas la complexité de « l'art ». Il ne s'agit pas ce faisant de fournir à la philosophie un moyen neuf pour définir enfin l'essence de l'art et résoudre le problème de sa définition. Il s'agit plutôt de construire l'art comme un objet complexe suscitant des questionnements renouvelés.

En troisième lieu, le gain philosophique espéré ne se limite pas au domaine qu'on qualifie usuellement d'esthétique. Lorsque, dans l'introduction à ses *Cours d'esthétique*, Hegel fait l'éloge des travaux de Winckelmann, il fait un usage en quelque sorte évident de l'histoire de l'art, puisqu'il la mentionne pour penser quelque chose de l'art, en l'occurrence son rapport à la nature et à l'idéal. Lorsque, dans « Les mots et les images » (1967), Foucault discute les *Essais d'iconologie* (1939) de Panofsky, l'enjeu dépasse la philosophie de l'art, car le problème est celui des rapports entre le visuel et le discursif et, plus généralement, celui de la coexistence de plusieurs

systèmes de signification au sein d'une même culture. Il n'y est pas du tout question du goût, du sublime ou encore de l'imagination qui sont des thèmes habituels en esthétique. Penser l'histoire de l'art en philosophie, ce n'est donc pas seulement se donner les moyens de défendre des thèses sur l'art et sur une constellation de concepts généralement traités en esthétique tels que le beau, le génie ou encore le sensible. La prise en compte de l'histoire de l'art engage une réflexion sur l'art mais aussi sur l'histoire, sur l'espace ou sur la méthodologie des sciences humaines quand elle s'interroge sur le devenir d'un style, sur la perspective ou sur l'objectivité des catégories de la description. Se rapporter à l'histoire de l'art comme à un foyer de réflexion sur la perception, la spatialité, la logique du devenir historique ou l'objectivité des sciences de la culture permet de relancer la réflexion philosophique sur une gamme de problèmes esthétiques et aussi extra-esthétiques.