L'objectivation du subjectif

Le concept d'image de Friedrich Theodor Vischer et la fondation de l'histoire de l'art comme science empirique esthétique

Hubert Locher

Traducteur : Audrey Rieber

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1448>

DOI : 10.4000/appareil.1448

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Hubert Locher, « L'objectivation du subjectif », *Appareil* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 03 juillet 2012, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1448> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1448>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'objectivation du subjectif

Le concept d'image de Friedrich Theodor Vischer et la fondation de l'histoire de l'art comme science empirique esthétique

Hubert Locher

Traduction : Audrey Rieber

NOTE DE L'AUTEUR

Une version allemande de cet essai est à paraître dans le *Jahrbuch der Schiller-Gesellschaft* en 2012.

1. Introduction

- 1 Je me propose ici de traiter de l'objectivation du subjectif dans la perspective du concept d'image développé par Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), philosophe, esthéticien, critique d'art, germaniste, poète ambitieux et homme politique souabe ; j'étudierai pour ce faire sa contribution à la fondation de l'histoire de l'art ou science de l'art au XIX^e siècle¹. Ses réflexions en la matière ont été diffusées par la large audience rencontrée par son *Esthétique*. Celle-ci s'est avérée essentielle pour la philosophie de la perception qu'on qualifie d'« esthétique de l'empathie ». Au-delà de son influence sur l'*Einfühlungsästhetik* qui s'est développée dans le dernier quart du siècle et sur les travaux ultérieurs du fils de F. Th. Vischer, Robert Vischer, elle a eu des effets immédiats sur l'histoire de l'art. Riche d'une foule d'observations sur les artistes et les œuvres d'art, l'esthétique de Friedrich Theodor Vischer était aussi connue de nombreux historiens d'art pour être une mine pour la réflexion critique.
- 2 Le concept d'image de Vischer provient d'une confrontation critique et philosophique avec l'objet d'art concret, une démarche qui est loin d'être évidente pour un philosophe. Je partirai de la question philosophique de la possibilité d'une objectivation du subjectif. Il va de soi que mes analyses ne se rapporteront que d'une façon générale aux discussions complexes consacrées par l'esthétique philosophique et l'histoire des

sciences à l'objectivation du subjectif. Elles permettront néanmoins d'aborder un aspect important voire fondamental qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, participe du concept d'art et du discours théorique afférent de l'esthétique, de la critique d'art et de l'histoire de l'art. Peut-être même revêt-il un intérêt inédit pour la science de l'art actuelle comprise comme science de l'image esthétique.

- 3 Pour le dire vite, j'aimerais montrer que la science de l'art se constitue comme instance productrice de subjectivité en relation avec l'élaboration d'un concept d'image qui, bien que spécifiquement européen ou du moins « occidental », pourrait bien être encore actif de nos jours.

2. La subjectivité et le concept d'art – le « tableau » comme poème visuel

- 4 On oppose d'ordinaire le subjectif à l'objectif, compris comme ce dont on peut prouver l'exactitude. Le subjectif désigne l'opinion individuelle et des sentiments indifférenciés qui, difficilement communicables, s'expriment tout au plus par des gestes, des mimiques, le rire et les pleurs. Il évoque aussi une émotion invisible mais indubitable, dont la réalité peut être attestée immédiatement par celui qui l'éprouve. Peu fiables pour autrui, c'est pourtant par de tels impressions et sentiments personnels que l'individu s'éprouve en tant que tel. C'est parce que j'ai des sentiments qui sont des émotions intérieures que je m'éprouve auprès de moi-même et comme individu.
- 5 La subjectivité comme intériorité est thématifiée en ce sens dans la philosophie de Hegel. Il est difficile de déterminer précisément quand apparaît la définition de la subjectivité comme « unité capable de pensée et d'action » à laquelle « est attribuée un rapport à soi spécifique² ». Mais ce qui est sûr, c'est que la subjectivité au sens de Hegel est un phénomène ou plutôt une notion moderne. Dans son interprétation de la théorie hégélienne de la subjectivité, Joachim Ritter a décrit l'émergence de cette conception comme un événement qui a fait date³. Ritter met la subjectivité comme « être-auprès-de-soi » de l'individu dans son « intériorité » en rapport avec les bouleversements historiques dûs à la Révolution française, quand, sur la base de la nouvelle conception du droit qui mettait désormais en son centre l'homme comme homme et comme individu, la « société bourgeoise industrielle essaya de se constituer politiquement et d'établir des droits et un État propres⁴ ». La subjectivité dont il est ici question – « l'individu en soi » – est qualifiée par Hegel de « deuxième figure de l'histoire mondiale », « parce que, avec elle, la substance de la liberté parvient positivement au concept et, après l'effondrement de l'ordre ancien, devient la base du droit et de l'État dans la société occidentale moderne⁵ ».
- 6 Pour Ritter, ce tournant dans l'histoire mondiale se fait au prix d'une discontinuité avec le passé. La philosophie des Lumières constate chacune des ruptures à la suite desquelles « la raison exclut le “divin” et le “beau” de l'effectivité pour en faire quelque chose de purement subjectif qui n'est plus que “superstition” ou “jeu inessentiel”. Là où le beau n'est plus qu'une “chose”, où le bosquet sacré devient un “bois” et les temples “des blocs et des pierres”, la nature et le monde où vit l'homme sont objectivisés⁶ ». Ces images impressionnantes sont celles de Hegel dans son article de 1802, *Foi et savoir*. Il en résulte, argumente Ritter avec Hegel, que c'est la « subjectivité [...] [qui] s'est chargée de préserver religieusement le savoir de Dieu, esthétiquement le beau, comme morale,

les mœurs, et de maintenir présent ce que, sur le sol de la société, l'objectivisation du monde rend purement subjectif⁷ ». À en croire Ritter, Hegel a aussi vu dans ce déplacement une éviction que sa philosophie tente de lever. Ritter pour sa part considère que « cette figure de l'histoire mondiale » échoit à la subjectivité, dans la mesure où celle-ci continue à « préserver intérieurement, dans le sentiment et dans le cœur, ce que, dans sa tendance à la réification, la société abandonne ou détruit comme apparence ou superstructure idéologiques⁸ ».

- 7 La subjectivité apparaît donc d'abord comme une instance de conservation. Elle sauve et conserve ce qui ailleurs est perdu. Mais il est important de souligner qu'elle possède, outre son aspect compensatoire, un côté productif. Ce que, dans son interprétation de Hegel, Ritter décrit comme subjectivité est une forme d'être qui se constitue sous la pression des changements sociaux mais aussi au sein et au cours de ces transformations et qui conduit à modifier d'une façon productive ce qui, de la forme ancienne, serait devenu inintéressant et impossible. C'est ainsi que naissent de nouvelles institutions où la subjectivité ici évoquée prend figure en participant activement à la formation de la société moderne. La philosophie de la subjectivité serait l'une des formes issues de ce processus historique de découverte du sujet par lui-même. Elle est, pour Hegel, le but du développement. Mais la subjectivité n'est pas seulement réalisée philosophiquement. Elle devient aussi l'objet de l'art moderne et de ses institutions, dans les beaux-arts, la musique et la littérature.
- 8 S'appuyant sur les *Cours d'esthétique* où Hegel définit le poème comme « constitutif du sentiment de soi », le germaniste Karl Pestalozzi a montré que ce tournant est reconnaissable dans les changements formels de ces « arts » eux-mêmes, et tout particulièrement dans le développement de ce qu'on peut appeler la poésie moderne et l'avènement du « je lyrique ». « Il confère au sujet, c'est-à-dire au je, ce qui le fonde comme substance. Il tire son soi du poème⁹ ». Cette fonction – que l'on pourrait qualifier de poétique – est aussi exercée depuis la fin du XVIII^e siècle, et parallèlement à l'émergence d'un lyrisme de la nature qui se rapporte au sujet, par les beaux-arts, tout spécialement par la peinture ou, plus exactement, par le « tableau », auquel on confère désormais un sens nouveau. Même s'il s'inscrit dans cette tradition, il n'est peint ni pour un *studiolo* ni pour la galerie d'un prince, mais pour un intérieur bourgeois. Celui-ci est le salon d'apparat, la salle de séjour d'une maison privée ou encore le musée qui commence à se développer comme une institution destinée au public bourgeois. La fonction spécifique du tableau et l'une des fonctions essentielles du tout nouveau musée est de permettre à l'homme bourgeois de cultiver sa subjectivité (son intériorité) et de réaliser par là son identité propre. Mais il faut remarquer que, à l'instar du poème nouveau, le nouveau tableau ne peut être pensé sans les médias qui le véhiculent. Tout comme le poème ne peut être conçu sans le livre, l'almanach et la lecture, le tableau ne peut être compris sans l'exposition, le marché de l'art, les musées des beaux-arts, les instances qui le réfléchissent et les commentaires d'art. Car ce n'est qu'à travers un processus de communication que la nouvelle idée d'art et le concept de subjectivité sont objectivés. Cette subjectivité n'est pas un état, mais un accomplissement.

3. L'histoire de l'art comme instance d'objectivation

- 9 L'esthétique mais aussi la critique d'art et l'histoire de l'art contribuent, à leur manière, à élaborer le concept d'art. Elles développent des discours distincts, voire rivaux, qui

entretiennent des rapports complexes et parfois tendus. Les *Cours d'esthétique* ont assurément fait office de catalyseur, eux qui, tout en considérant l'art philosophiquement, l'étudient dans ses manifestations concrètes et ses formes singulières historiques et en font un objet de connaissance scientifique. Ils indiquent tout bonnement quel sera le défi des sciences de l'art du XIX^e siècle qui reprendront la tâche fixée par Hegel de donner un fondement scientifique à l'essence de l'art, sous un angle historique ou esthétique, et finalement sous les deux à la fois.

- 10 Concilier ces deux approches est le programme auquel Friedrich Theodor Vischer se consacrera toute sa vie. En tant que philosophe et esthéticien, Vischer fait sienne la conception de la subjectivité de Hegel et s'efforcera après lui et sa vie durant de trouver parmi ces discours et à l'aide de l'art une médiation au problème de la constitution et de l'objectivation de la subjectivité. Notons que c'est de la confrontation avec ce problème fondamental que naîtra la théorie de l'empathie (*Einfühlungstheorie*) qui, développée par son fils, l'historien de l'art Robert Vischer, fécondera diversement la discipline à la fin du siècle.
- 11 Friedrich Theodor Vischer, lui, ne s'est jamais considéré comme un historien d'art. Néanmoins, en tant que critique et philosophe qui, si l'on en croit sa biographie, voulait devenir peintre étant jeune, il était attentif à l'aspect pratique de l'activité artistique, plus encore que Hegel qui, sur ce point aussi, aurait pû être son modèle. Il observe et commente l'art de son temps et se met rapidement à lire et à recenser les derniers travaux d'histoire de l'art.
- 12 Il est significatif que son autobiographie évoque son intérêt pour les développements de l'histoire de l'art. Au départ, sa formation n'a rien de particulier et se limite aux impressions artistiques ramenées d'un voyage fait dans la tradition du culte de l'Antiquité classique et de l'Italie. Il est auditeur libre à Berlin pendant le semestre d'hiver 1832-1833 où il fait notamment la connaissance de Franz Kugler et de Gustav Heinrich Hotho ; ce dernier, qui deviendra historien de l'art, est l'éditeur de l'*Esthétique* de Hegel. Sur le chemin du retour, il passe par Dresde, Prague, Vienne et Munich. Il visite des collections de peinture, mais sans grande préparation – du point de vue des voyages de formation de l'époque – et voit, à Dresde, une collection de moulages. Dans l'*Histoire de [s]a vie*, il raconte que, à leur contact, sa sensibilité se serait « inconsciemment » orientée vers « le monde des formes pures, sa véritable terre natale [*Heimat*]¹⁰ ». Le « ravissement » qu'il éprouva était en vérité un pur « plaisir de contempler, un soulèvement intérieur général et plein d'ardeur ».
- 13 Il n'était pas en mesure alors d'établir des « distinctions claires » susceptibles de guider son regard :

À l'époque, par exemple, je ne disposais encore ni de cadre pour assigner aux écoles et aux maîtres leur place dans l'histoire, ni de point de repère pour comprendre la différence des styles à partir de leur évolution au cours d'époques culturellement, historiquement et ethnologiquement déterminées et pour saisir, à partir de là, même l'étrange et le rebutant¹¹.
- 14 Son goût intuitif et enthousiaste pour l'art marquât aussi son expérience italienne qu'il essayât d'inscrire dans la tradition goethéenne. Pour préparer ce premier séjour dans la péninsule, qu'il effectua entre 1839 et 1840, il pouvait s'appuyer aussi bien sur le *Manuel de l'histoire de la peinture* de Franz Kugler, qui venait de paraître en 1837, que sur le *Manuel d'archéologie* de Karl Otfried Müller. Il vit évidemment les « écoles et maîtres préréphaélites ». Comme il l'écrit dans son autobiographie, il en avait déjà entendu

parler mais ne les connaissait que de nom ; il se rappelle leur « innocence touchante, leur profonde grâce et leur délicieuse naïveté » qui auraient fait de lui un « nazaréen » « s'il n'avait déjà été autrement disposé¹² ». D'emblée, en effet, il avait pris le parti classique d'un Goethe. C'est ainsi que lorsqu'il décrit la véritable révélation qu'il éprouva alors, il cite tout à fait à propos les élégies romaines de Goethe, relativisant considérablement son expérience qui n'est qu'« un exemple supplémentaire d'imprégnation, de transformation, de fécondation de la nature humaine nordique, subjective et excessivement tournée vers l'intériorité par la nature grande, libre et objective du Sud, de l'art classique et de la Renaissance ». « "Subjectif" : moi aussi je ne broie pas peu la nature trouble en moi, qui sombre silencieusement dans la contemplation de soi-même pour les voies sinistres de l'esprit insatisfait avoir suivies¹³ ». Vischer met ici expressément la subjectivité en relation avec le « surplus d'intériorité de la nature nordique » et voit dans l'expérience de l'Antiquité classique un moment clé qui a amorcé l'orientation vers le plaisir sensible de l'existence et le sentiment de soi et qui, finalement, a conduit à la contemplation objectivante du monde. Cette évolution de Vischer fait immédiatement suite à son abandon de la philosophie spéculative. Déjà lorsqu'il essayait de donner ses premiers cours de philosophie à la manière de Hegel, il estimait n'être guère productif dans ce métier : il reconnaissait « n'avoir plus rien à dire là où l'intuition et l'imagination n'ont plus rien à dire », mais il voyait néanmoins dans la philosophie une « clé » permettant d'exprimer davantage de choses, de façon « plus profonde et plus claire » que lorsque, « sans dialectique ni sens de l'unité, de la différence et du flux entre les deux », on aborde « la matière de l'expérience interne et externe¹⁴ ». On peut voir dans cette remarque de 1882 une critique des autres approches de l'art, c'est-à-dire de l'esthétique spéculative mais aussi de cette histoire de l'art que Karl Friedrich Rumohr et Franz Kugler venaient de qualifier de « science empirique ». Dès 1844, Vischer reproche à Kugler – il a en vue son *Manuel d'histoire de l'art* publié en 1842 – de dédaigner la « connaissance philosophique de la nécessité interne d'un développement orienté vers un but déterminé, qui est la tâche de l'art moderne, et de n'avoir pas, dans son histoire de l'art, saisi plus nettement l'âme pathétique, c'est-à-dire compris le lien entre l'art et la religion comme un rapport souple qui, au cours de ses mouvements et amendements critiques, change essentiellement de caractère pour laisser enfin libre cours à l'art dans le monde¹⁵ ».

- 15 Cette remarque est extraite de *L'histoire de l'art allemande*. Vischer y discute une série d'ouvrages récents sur l'histoire de l'art de son pays, tout particulièrement *l'Histoire de la peinture allemande et néerlandaise* (Berlin, 1843) de Gustav Heinrich Hotho, un élève de Hegel ; il se sent enfin à même d'y donner sa propre définition de l'historien d'art. Celui-ci se distingue de l'« historien politique » par son « pur amour des œuvres d'art véritables » et son « intuition pleine et entière ». À l'instar du « peintre qui ne pense qu'avec des formes », il doit « s'habituer [...] à ces nerfs et à cette sensibilité qui appartient toujours à l'art ». Il ne doit pas être un artiste, mais avoir un sens pour son métier. S'il veut appréhender le cours de l'histoire dans son intégralité, il doit, à la différence de l'artiste, s'occuper également de toutes les formes d'art, « avec amour » et distance à la fois : « Il doit aimer chaque enfant de l'art comme si c'était le sien mais se comporter envers lui comme s'il lui était étranger : il doit saisir l'âme intérieure de l'ensemble du cours de l'histoire et le surplomber tout en ne considérant chaque individualité que comme un point dans ce tout lorsqu'il s'y plonge amoureusement ». Il doit donc posséder au même degré un « regard surplombant et un regard en

profondeur ». Vischer distingue deux catégories. La première prend « la forme d'un toucher sain, à moitié conscient, comme chez Rumohr ». La seconde, qu'il considère comme « la plus élevée et la plus vraie », est le « concept philosophique ». L'historien d'art doit aussi posséder une connaissance critique directe des archives et des objets. Parfaitement impartial, mais « au fait de la culture de son époque » et conscient des tendances du moment, l'historien de l'art a pour tâche de comprendre le courant du passé¹⁶.

- 16 Ces analyses de Vischer décrivent, mais souvent incomplètement, l'idéal d'une discipline scientifique encore balbutiante, qui cherche à lier différents aspects d'une manière qui sera très disputée par les contemporains et restera problématique. Il s'agit, au fond, de réconcilier en une seule personne réflexion philosophique et vision concrète du monde. Vischer formule clairement ce qu'il attend en principe de l'étude de l'art dans l'histoire de laquelle il croit voir « l'expression sensible la plus pure de l'histoire de l'esprit ». Il ne pense pas uniquement aux beaux-arts mais, dans la mesure où leur histoire incarne celle de l'art, ils jouent un rôle décisif.

4. Le beau comme « acte » d'« empathie » critique

- 17 Retracer l'histoire de l'esprit à travers ses objectivations artistiques pourrait passer pour un programme hégélien. Mais si celui-ci forme bien l'arrière-plan de l'esthétique de Vischer, le moment historique recule, voire disparaît, devant l'aspect systématique. Vischer a explicitement conçu son *Esthétique ou science du beau* pour ses cours. Commencée dans les années 1830, achevée en 1857, composée de 9 volumes suivis d'un index, l'œuvre, bien qu'imposante, suit un plan clair et simple. Sa structure est fixée dans un plan publié dès 1837. Organisé en trois parties, l'ouvrage s'ouvre par une détermination du « beau en soi » selon son concept général de métaphysique du beau. La seconde partie, consacrée à l'« existence unilatérale » du beau, comporte deux sections qui traitent respectivement de son « existence objective » comme beau naturel et de son « existence subjective » dans l'imagination. La troisième partie examine l'art qu'elle définit comme une synthèse, l'« extériorisation de l'imagination dans l'art » ou, si l'on veut, une objectivation du subjectif qui s'est formé dans l'imagination. Vischer, lui, parle d'une « extériorisation de l'imagination dans l'art, dans l'existence subjective-objective la plus haute de la beauté¹⁷ ».
- 18 À l'instar des *Cours d'esthétique* de Hegel, l'ouvrage est construit dialectiquement, « par degrés », et consacre sa troisième partie aux formes d'art singulières. La poésie vient en dernier et occupe la place la plus haute, car ce n'est qu'en elle que « l'idée du beau donne à tout son contenu une existence adéquate¹⁸ ». Bien que Vischer tienne les beaux-arts en haute estime, il leur attribue une place inférieure car ils sont des arts « objectifs ». Cette échelle de valeurs est également introduite au sein des beaux-arts. Vischer commence par traiter de l'architecture, qu'il qualifie d'« objective », puis de la sculpture, qui introduit le subjectif, mais seulement comme « unité immédiate de l'esprit avec son corps ». La peinture, où « perce le subjectif », se voit garantir la place la plus élevée parmi les beaux-arts¹⁹.
- 19 Pendant les vingt années que durera la rédaction de son esthétique, Vischer se tiendra scrupuleusement à ce plan. Bien qu'il ne tardât pas à douter de son grand œuvre, il continua à défendre l'idée, y compris dans les 200 pages de la « Critique de mon esthétique » publiée ultérieurement, qu'il est possible et sensé de présenter l'esthétique

sous une forme systématique. Mais il faut avouer que le résultat est un monstre sur le squelette duquel sont greffés des centaines de paragraphes dont les explications se perdent dans un flot de considérations et d'exemples. En même temps, il s'agit d'une tentative sérieuse, dirigée contre les doutes toujours croissants de son auteur, de « réconcilier », sur une base métaphysique, « tout ce dont la conscience bourgeoise fait une expérience contradictoire : l'idéal et l'effectivité, la pensée et l'intuition, l'abstraction et la sensibilité²⁰ », moyennant quoi l'art se voit attribuer une tâche jusque là réservée à la religion ou à la métaphysique. Le contenu véritable du monumental édifice consiste toutefois, non dans l'exposition du système en tant que tel, mais dans ses innombrables considérations. Bien que finement différencié, le système est moins important que sa mise en œuvre et les paragraphes moins intéressants que les explications et leurs libres réflexions qui s'efforcent toujours de mettre en rapport un concept ou une idée avec la réalité objective de l'art. Les observations sans nombre, les commentaires profonds et les jugements sévères portés sur les œuvres d'art passées et présentes ne sont pas accessoires : réflexions sur un objet concret, ils montrent que l'œuvre de Vischer représente, en principe, l'accomplissement de ce qu'il considère comme « beau ». L'esthétique elle-même, prise comme un tout, extérioriserait une représentation subjective du beau en tentant de l'objectiver par un travail conceptuel effectué à même l'œuvre d'art.

- 20 L'esthétique possède une sorte de composante performative qui constitue peut-être l'aspect le plus intéressant de la théorie esthétique de Vischer. C'est précisément parce que ses analyses des œuvres d'art ne relèvent pas de la seule philosophie spéculative mais aussi d'une critique de l'objet concret fondée sur des concepts, qu'elles peuvent être considérées comme relevant d'un « travail d'empathie » objectivé conceptuellement au terme duquel seulement advient le contenu de l'œuvre d'art. Dans la « Critique de mon esthétique », Vischer formule une idée qui, selon toute vraisemblance, lui est venue alors qu'il rédigeait son esthétique. Il y remarque d'entrée que l'erreur fondamentale de son système réside dans la croyance en un beau naturel en soi. Après avoir récusé son existence, il avance une idée qui renverse littéralement son édifice, à savoir qu'il ne peut absolument pas y avoir de beau objectif.

Le beau n'est pas un simple objet, le beau n'advient que dans la contemplation ; il est le contact entre un objet et un sujet qui l'appréhende, et, parce que c'est le sujet qui est vraiment actif dans ce contact, il est un acte. Bref, le beau n'est rien d'autre qu'un mode déterminé de la contemplation²¹.

5. L'« image d'atmosphère »

- 21 Même si une telle affirmation ne veut pas dire que n'importe quel objet est susceptible d'être contemplé esthétiquement, elle ouvre néanmoins cette possibilité en suggérant que ce qui n'est pas humain, la nature, les choses, peut aussi faire l'objet d'une contemplation esthétique. Mais ce qu'elle signifie avant tout, c'est que ce type de contemplation requiert un équivalent dans l'objet considéré. C'est le cas lorsque l'artiste contrecarre dès la réalisation de l'œuvre ce que l'on peut nommer l'*acte de symbolisation* subjectif du spectateur.
- 22 C'est ce qui se passe avec le tableau de salon, que nous avons déjà évoqué, qui est aux beaux-arts ce que le poème est à la littérature. Ce n'est pas un hasard si Vischer développe la notion d'un tel tableau lorsqu'il analyse la peinture de paysage, c'est-à-dire cette catégorie du lyrisme de la nature où le monde inanimé des choses naturelles

est transformé en beau artistique. Dans son esthétique, Vischer fait de l'« image d'atmosphère²² » le principe de la peinture de paysage. Dès 1842, ses « Considérations introductives sur l'état de la peinture actuelle » en développent entièrement le concept. Il y décrit en détail un tableau du peintre de Düsseldorf, Karl Friedrich Lessing, *Le chêne millénaire* (figure 1). Il insiste d'abord sur le talent du peintre à représenter la « sentimentalité » et sur sa tendance à « emprunter sa matière au peintre lyrique » ; il y voit « un phénomène véritablement moderne » mais problématique, dans la mesure où « la sentimentalité ne s'accommode guère de la vie ». Il considère que l'introduction dans le paysage de personnages pleins de sentimentalité, « romanesques », pour reprendre ses mots, fait tout particulièrement problème. C'est dans ce contexte qu'il mentionne le tableau de Lessing :

Dans une gorge de montagne profonde et boisée, entre des falaises abruptes, déchiquetées et couvertes d'abondantes plantes forestières entre lesquelles une source ruisselle, se dresse un chêne séculaire. Mêlant ses longues branches noueuses aux grands hêtres épais, il forme une feuillée dense qui laisse à peine entrevoir le ciel. Le regard se perd parmi les troncs, dans le bleu profond des lointains boisés. La solitude de la forêt est infinie ; on croit sentir l'odeur des mousses humides, entendre des bruits sonores, des murmures, des bruissements et les génies des montagnes tapant du marteau au fond des bois ; il semble qu'à ce roi des arbres, témoin vénérable d'une vie élémentaire et violente, immémorial vieillard des bois sous la cime duquel les siècles ont défilé, le cœur doive prendre part comme à une existence humaine respectable qui aurait largement dépassé la durée de vie normale de l'espèce ; nous sommes désormais enclins à dédaigner la foule morne des petits hommes insignifiants quand nous la comparons au règne solide, froid et calme des forces formatrice de la nature, indifférentes aux passions échevelées et au bouillonnement du cœur humain, mais auxquelles nous prêtons pourtant quelque chose de l'âme humaine. Mais quelque chose ne vient-il pas troubler notre contemplation ? Quelles pensées intempestives viennent-elles perturber et glacer notre impression ? Une image de la Vierge est accrochée dans le chêne ; une dame et un chevalier, vêtus d'une façon romantique et soignée, sont agenouillés en prière devant elle ; ils semblent être en voyage, car deux chevaux minutieusement équipés et portant des bagages s'abreuvent au ruisseau. Que peuvent-ils bien faire là ? Ne font-ils que s'arrêter en chemin ? Le chevalier a-t-il séduit la dame et prient-ils maintenant pour le bonheur de leur amour ? Avons-nous affaire à une scène de roman ou au libre produit de l'imagination ? Ou bien, ou bien ? Bref, nous cogitons au lieu de jouir ; l'impression esthétique éveillée par le paysage en tant que tel a disparu et les personnages attirent impérieusement notre attention alors qu'elle devrait être entièrement tournée vers lui ; bref, l'artiste a coupé sa propre œuvre en deux²³.

Figure 1

Le chêne millénaire, Carl Friedrich Lessing, 1837,
123 x 165,7 cm, Städel Museum, Francfort-sur-le-Main.

- 23 Description poétique, ce passage restitue authentiquement la façon dont Vischer met en rapport le sujet et l'objet dans un acte d'expérience esthétique. Mais cet acte, poursuit-il, loin d'être pleinement réussi, est perturbé. Bien qu'il ne les mentionne pas, il s'inspire des réflexions consacrées depuis la fin du XVIII^e siècle par Johann Georg Sulzer et Friedrich Schiller notamment au processus que son fils, l'historien d'art Robert Vischer, qualifiera précisément d'« empathie ». Formulé dans la thèse de Robert Vischer en 1872, ce concept sera repris et entériné par le père dans un article ultérieur de 1887 sur « Le Symbole ». L'empathie est le rapport processuel de l'impression individuelle au tableau objectivement donné, processus au terme duquel advient la subjectivité.

Je cite les passages où la terminologie de Vischer est utilisée :

Par une sombre symbolique du sentiment », écrit-il, « la conscience humaine éprouve la nature élémentaire du règne végétal comme un reflet objectif de son propre état d'âme (*Stimmung*). [...] la nature parle, elle résonne pour nous comme l'écho de notre âme qui se perd au loin. Mais le mystère de ces paysages d'atmosphère repose sur un acte qui unit deux moments. Le premier est un prêt car, dans la mesure où nous sommes parfaitement conscients du fait que le règne de la nécessité muette qu'est la nature ignore tout des sentiments mouvants de notre vie subjective, il nous faut commencer par supposer qu'elle y prend part [...]»²⁴.

- 24 Vischer explique cette idée en détail avant d'en conclure que « le contenu propre de la peinture de paysage est donc de refléter la vie subjective dans le règne de la vie naturelle objective²⁵ ». Il s'appuie sur des réflexions d'ordre spéculatif pour fonder ce processus de « prêt symbolique » qui semble avoir lieu spontanément. Il soutient que l'homme reconnaît instinctivement dans la nature sa « mère » qu'il chercherait à retrouver ; il s'efforcerait de la sorte de « réunir les pôles séparés de l'univers et de

rétablir la personne originaire²⁶ ». En fondant l'empathie sur la constitution métaphysique de l'homme comme être séparé de la nature et fondamentalement « divisé », Vischer fait de l'expérience esthétique un acte capable de résoudre le problème de la différence. Mais l'empathie fait plus que compenser une unité perdue et réintroduire l'expérience de l'absolu. S'il est pourvu d'une portée métaphysique, le concept vischérien est néanmoins essentiellement réflexif. Le spectateur, en effet, s'expérimente lui-même comme être sentant – ou, plus exactement, symbolisant –, c'est-à-dire comme un sujet qui ne peut déterminer son identité que par sa différence avec un autre dans lequel il reconnaît ce que lui, spectateur, y a déposé.

- 25 L'acte d'empathie esthétique est fragile et ne procure pas un savoir certain ; il réside bien plutôt dans ce rapport mouvant, dans ce flottement, que le concept d'« atmosphère » désigne adéquatement. Le sentiment d'accord du sujet avec l'objet peut être rompu à tout moment, y compris pendant la contemplation du tableau. C'est ce qui se produit dans notre cas dès qu'on remarque les personnages. « Mais quelque chose ne vient-il pas troubler notre contemplation ? Quelles pensées intempestives viennent-elles perturber et glacer notre impression ? », demande Vischer dans sa description. Les personnages dérangent, car ils attirent l'attention du spectateur. Mais ils sont aussi gênants parce que la présence d'une scène secondaire, et donc intuitivement analogue dans l'esprit de l'artiste et du public, fait pour la première fois prendre conscience au spectateur que c'est à tort qu'il anime la nature de sentiments dont il sait depuis toujours qu'ils sont propres à l'homme. « Nous nous souvenons tout à coup que seuls les hommes ont un cœur et un esprit, et tout “prêt” cesse alors²⁷ ». Vischer en conclut que l'impression esthétique disparaît. Mais qu'elle puisse être perturbée montre aussi que l'impression comme accord existe, que l'expérience qui s'y déploie, loin d'être une saisie passive, est productive et relève de l'activité du spectateur.
- 26 Ce principe d'animation symbolique constitue le noyau de la conception vischérienne de l'art. S'il s'inscrit indéniablement dans la tradition de l'esthétique philosophique développée depuis la fin du XVIII^e siècle, son insistance sur le rôle actif du spectateur le distingue néanmoins nettement des théories de Fernow ou de Carus ainsi que de la conception d'un Johann Georg Sulzer, dont l'article sur le paysage décrit l'action de la nature sur le cœur. Les réflexions qui se rapprochent le plus de celles de Vischer ne sont pas davantage les théories romantiques et leur mystique de la nature mais celles de Friedrich Schiller. Dans un article sur les poèmes de Matthisson (1794), Schiller défend l'idée que les paysages fournissent un contenu aux beaux-arts dans la mesure où des impressions sont à même de s'y exprimer. Comme la musique, la nature « paysagère » peut littéralement être transformée en nature « humaine » par une « opération symbolique²⁸ ». Elle est définie comme une « représentation de la faculté de sentiments et par conséquent comme une imitation de la nature humaine²⁹ ». Elle constitue donc un objet estimable pour l'art, capable d'éveiller des idées chez le spectateur. Schiller estime que c'est « par la seule forme » que, à l'instar du musicien, le peintre de paysage incite « le cœur à éprouver certaines impressions, à accueillir certaines « idées », « accordant » ainsi l'âme « moralement ». Mais il est essentiel de laisser « l'imagination de l'auditeur et du spectateur » découvrir le « contenu » propre³⁰. Ce point est décisif : l'effet d'atmosphère ne se produit que s'il ne repose pas sur la simple illustration d'un modèle poétique et si l'imagination est active.

- 27 Dans son *Esthétique*, Vischer reformule en détails le problème des perturbations de la contemplation et les illustre d'exemples inédits, particulièrement clairs. Un paragraphe de la section sur la peinture introduit le genre du paysage ; il le définit comme un façonnage idéalisant du phénomène donné naturel, inorganique et végétal, qui a pour but d'« exprimer un état d'âme pressenti (*Seelenstimmung*) » (§ 698). Le genre paysager est donc doté d'un caractère musical ou lyrique, ce qui est décisif pour déterminer sa place parmi les arts. Et parce qu'il est par principe indéterminé pour la subjectivité, le peintre commet une « erreur esthétique lorsque [il] [...] rend expressément visible dans le paysage des pensées déterminées³¹ ». Qu'on pense aux paysages de Caspard David Friedrich où la symbolique religieuse est souvent indiquée de manière très explicite. Mais plus typique encore est l'exemple pris par Vischer : le *Cloître sous la neige*, un autre tableau de Carl Friedrich Lessing (figure 2). Il reproche au peintre de montrer trop clairement où il veut en venir : « On sent son intention et l'on quitte cet entre-deux propre au prêt où l'on attribue des impressions à la nature ; on sent que ce prêt est trop élevé et l'instinct qui nous y porte disparaît³² ».

Figure 2

Cloître sous la neige, Carl Friedrich Lessing, vers 1829,
61 x 75 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Cologne.

Conclusion

- 28 Étrange tentative pour sauver un continent perdu, l'*Esthétique* de Friedrich Theodor Vischer peut être considérée comme le point final de la philosophie métaphysique des systèmes. Mais cet essai avorté s'efforce aussi d'apporter une solution. Elle consiste, me semble-t-il, dans l'objectivation pragmatique de l'expérience du spectateur à travers un processus d'appropriation esthétique où la subjectivité propre est impliquée en tant qu'acte de production symbolique. C'est à cette question que Vischer a consacré son dernier article sur « Le Symbole » (1887) qui, comme on le sait, a été étudié de près par Aby Warburg et Edgar Wind³³. Il propose en quelque sorte la somme de sa pensée. Vischer, au fond, tente d'y définir tout acte d'expérience esthétique par lequel advient

le beau comme une activité de symbolisation ; il caractérise cette action d'« empathie », en référence à la thèse, déjà évoquée, de son fils Robert Vischer sur *Le sentiment optique de la forme* (1873)³⁴. Ce n'est qu'à travers ce processus que le beau peut apparaître dans la représentation du spectateur, façon de réaffirmer la thèse du beau comme acte³⁵. Le beau est la réalisation d'une représentation ; il est le transfert de signification lui-même, la manière, artificielle ou instinctive, dont l'image et le sens se lient dans l'acte d'empathie esthétique où « l'absence de liberté et l'obscurité » se nouent « avec la liberté et la clarté³⁶ ». Le contenu de cette représentation est compris dans le processus même et ne se constitue qu'à travers lui : il est la subjectivité, l'objectivation symbolique de soi à partir d'un objet qui n'est ni beau ni laid mais qui s'offre à l'empathie. Toute œuvre d'art qui exemplifie le concept d'« image d'atmosphère » tend vers cette expérience.

BIBLIOGRAPHIE

Busch Werner (ed.), *Landschaftsmalerei*, Berlin, Reimer, 1997.

Buschendorf Bernhard, “Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind”, in Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf, Freia Hartung, John Michael Krois (ed.), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin, Akademie Verlag, 1998.

Fortoul Hippolyte, *De l'art en Allemagne*, Paris, Éditions Jules Labitte, 1844.

Hotho Gustav Heinrich, *Histoire de la peinture allemande et néerlandaise*, Berlin, 1843.

Locher Hubert, “Der stimmungsvolle Augenblick. Realitätseffekt und poetischer Appell in Malerei und Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts”, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 37, 2010.

Menke Christoph, “Subjektivität”, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Karlheinz Barck (ed.), Stuttgart/Weimar, Metzler, 2010.

Pestalozzi Karl, *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin, De Gruyter, 1970.

Pochat Götz, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Cologne, DuMont, 1983.

Pochat Götz, “Friedrich Theodor Vischer und die zeitgenössische Kunst”, in Ekkehard Mai, Stephan Waetzold et Gerd Wolandt (ed.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1983.

Ritter Joachim, “Subjektivität und industrielle Gesellschaft. Zu Hegels Theorie der Subjektivität” (1961), in *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974.

Schlaffer Heinz, Mende Dirk, “Friedrich Theodor Vischer 1807-1887”, in *Marbacher Magazin*, Ulrich Ott (ed.), Marbach-sur-le-Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, numéro spécial 44, 1987.

Schiller Friedrich, “Über Matthissons Gedichte”, in *Sämtliche Werke*, Munich, Carl Hanser Verlag, 2004.

Schneider Heribert, *Historik und Systematik, Friedrich Theodor Vischers Bemerkungen zur Kunst und Theorie der Künste im neunzehnten Jahrhundert*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1996.

Vischer Friedrich Theodor, *Ueber das Erhabene und Komische: ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen*, Stuttgart, Imle & Krauß, 1837. Traduction française de Michel Espagne : *Le sublime et le comique. Projet d'une esthétique*, Paris, Kimé, 2002.

Vischer Friedrich Theodor, "Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik", in *Kritische Gänge*, Munich, Meyer und Jessen, 1922. D'abord paru dans les *Jahrbücher der Gegenwart*, décembre 1843.

Vischer Friedrich Theodor, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Stuttgart, Carl Macken, 1854.

Vischer Friedrich Theodor, *Das Symbol*, in *Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctorjubiläum gewidmet*, fac-similé de l'édition originale, Zentral-Antiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, Leipzig, 1887.

Vischer Friedrich Theodor, "Das Symbol" (1887), in Robert Vischer (ed.), *Kritische Gänge*, Munich, Meyer & Jessen, 1922.

Vischer Friedrich Theodor, *Mein Lebensgang*, in *Kritische Gänge*, Robert Vischer (ed.), Munich, Meyer & Jessen, 1922.

Vischer Friedrich Theodor, "Deutsche Kunstgeschichte", in *Kritische Gänge*, Munich, Meyer & Jessen, 1922.

Vischer Friedrich Theodor, "Kritik meiner Ästhetik", in *Kritische Gänge*, Robert Vischer (ed.), Munich, Meyer & Jessen, 1922.

Vischer Friedrich Theodor, "Die Aquarell-Copien von Ramboux in der Gallerie zu Düsseldorf. Einleitende Betrachtungen über den Zustand der jetzigen Malerei" ["« Les copies à l'aquarelle de Ramboux dans la galerie de Düsseldorf. Considérations introductives sur l'état de la peinture actuelle »], in *Kritische Gänge*, Tübingen, Ludwig Friedrich Fues, 1844. Paru pour la première fois en 1842 dans le *Deutsches Jahrbuch für Wissenschaft und Kunst*.

Vischer Robert, *Über das optische Formgefühl*, Leipzig, Hermann Credner, 1873. Réimprimé dans Robert Vischer, *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle/Saale, Max Niemeyer Verlag, 1927.

Warburg Aby, "Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance", Hamburg/Leipzig, Leopold Voss, 1893.

Warburg Aby, « *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Boticelli. Étude sur les représentations de l'Antiquité au début de la Renaissance italienne* », in Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, Sibylle Muller (trad.), Paris, Klincksieck, 1990.

NOTES

1. Sur l'importance de Vischer pour l'histoire de l'art, voir notamment Götz Pochat, "Friedrich Theodor Vischer und die zeitgenössische Kunst", in Ekkehard Mai, Stephan Waetzold et Gerd Wollandt (ed.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1983, p. 99-132 et Heribert Schneider, *Historik und Systematik, Friedrich Theodor Vischers Bemerkungen zur Kunst und Theorie der Künste im neunzehnten Jahrhundert*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1996. Pour un traitement plus général de la question que j'aborde ici avec Vischer, voir H. Locher, "Der stimmungsvolle Augenblick.

Realitätseffekt und poetischer Appell in Malerei und Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts”, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 37, 2010, p. 7-45.

2. Voir Christoph Menke, “Subjektivität”, in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Karlheinz Barck (ed.), Stuttgart/Weimar, Metzler, 2010, vol. 5, p. 744-786. Sauf indication contraire, les citations du corps du texte et des notes sont traduites par Audrey Rieber.

3. Joachim Ritter, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974 et notamment : “Subjektivität und industrielle Gesellschaft. Zu Hegels Theorie der Subjektivität” (1961), p. 11-35.

4. *Ibid.*, p. 16.

5. *Ibid.*, p. 23.

6. *Ibid.*, p. 27.

7. *Ibid.*, p. 33.

8. *Ibid.*, p. 9.

9. Karl Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin, De Gruyter, 1970, p. 8.

10. Friedrich Theodor Vischer, *Mein Lebensgang*, in *Kritische Gänge*, Robert Vischer (ed.), Munich, Meyer & Jessen, 1922, vol. 6, p. 439-505.

11. *Loc. cit.*

12. *Ibid.*, p. 474.

13. *Loc. cit.*

14. *Ibid.*, p. 472.

15. Friedrich Theodor Vischer, “Deutsche Kunstgeschichte”, in *Kritische Gänge*, Munich, Meyer & Jessen, 1922, vol. 5, p. 98-172 ; ici p. 98. L'article est d'abord paru dans les *Jahrbücher der Gegenwart*, septembre et décembre 1844, p. 831-854 et p. 1012-1061. Vischer y discute une série de publications contemporaines sur l'histoire de l'art allemande, notamment le livre d'Hippolyte Fortoul, *De l'art en Allemagne* (1844).

16. *Ibid.*, p. 107 sq.

17. Friedrich Theodor Vischer, *Ueber das Erhabene und Komische: ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen*, Stuttgart, Imle & Krauß, 1837, p. 230. « I. Le beau en soi, son concept général. Métaphysique du beau. II. Le beau dans son existence unilatérale. 1. Existence objective du beau dans l'effectivité immédiate du monde naturel et spirituel : le beau naturel, 2. Existence subjective dans l'imagination. III. Extériorisation de l'imagination dans l'art, dans l'existence subjective-objective la plus haute de la beauté ». (Traduction A. R. On trouve une traduction française par Michel Espagne, *Le sublime et le comique. Projet d'une esthétique*, Paris, Kimé, 2002.)

18. *Loc. cit.*

19. Friedrich Theodor Vischer, “Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik”, in *Kritische Gänge*, Munich, Meyer und Jessen, 1922, vol. 4, p. 159-197 ; d'abord paru dans les *Jahrbücher der Gegenwart*, décembre 1843, p. 345-46, 349-50, 355-56, 359-68.

20. Heinz Schlaffer et Dirk Mende, “Friedrich Theodor Vischer 1807-1887”, in *Marbacher Magazin*, Ulrich Ott (ed.), Marbach-sur-le-Neckar, Deutsche Schillergesellschaft, 1987, numéro spécial 44, p. 54.

21. Friedrich Theodor Vischer, “Kritik meiner Ästhetik”, in *Kritische Gänge*, Robert Vischer (ed.), Munich, Meyer & Jessen, 1922, vol 4, p. 222-420.

22. « Atmosphäre » traduit *Stimmung*. Lorsque la traduction n'a pu être maintenue, le terme allemand est indiqué entre parenthèses. *Stimmung* est en effet particulièrement difficile à traduire, puisqu'il qualifie aussi bien une « atmosphère », une « ambiance » qu'un état proprement humain (« l'état d'âme »), un double sens que le français ne permet pas. [N.D.T.]

23. Friedrich Theodor Vischer, “Die Aquarell-Copien von Ramboux in der Gallerie zu Düsseldorf. Einleitende Betrachtungen über den Zustand der jetzigen Malerei” [« Les copies à l'aquarelle de Ramboux dans la galerie de Düsseldorf. Considérations introductives sur l'état de la peinture

actuelle »], in *Kritische Gänge*, Tübingen, Ludwig Friedrich Fues, 1844, vol. 1, p. 207-234 ; p. 220-221 pour cette citation. Paru pour la première fois en 1842 dans le *Deutsches Jahrbuch für Wissenschaft und Kunst*.

24. *Ibid.*, p. 222.

25. *Ibid.*, p. 223.

26. *Ibid.*, p. 221.

27. *Ibid.*, p. 223.

28. Friedrich Schiller, “Über Matthissons Gedichte”, in *Sämtliche Werke*, Munich, Carl Hanser Verlag, 2004, vol. 5, p. 992-1011, ici : p. 998. Ce point a déjà été relevé par Götz Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Cologne, DuMont, 1983, p. 53.

29. Friedrich Schiller, “Über Matthissons Gedichte”, *op. cit.*, p. 999.

30. *Ibid.*, p. 1000. Voir aussi Werner Busch (ed.), *Landschaftsmalerei*, Berlin, Reimer, 1997, p. 230.

31. Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, III. Teil, 2. Abschnitt, Heft 3 (Die Malerei), Stuttgart, Carl Macken, 1854, p. 649.

32. *Ibid.*

33. Aby Warburg, “Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance”, Hamburg/ Leipzig, Leopold Voss, 1893, fin de l’avant-propos, p. 13. « On notera au passage que cette démonstration est d’une grande importance pour l’esthétique psychologique, parce que c’est ici, dans le milieu des artistes créateurs, qu’on peut observer l’aptitude à cet acte esthétique qu’est l’“empathie” (*Einfühlung*) en train de devenir une force constituant le style » (traduction Sibylle Muller : Aby Warburg, « La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Boticelli. Étude sur les représentations de l’Antiquité au début de la Renaissance italienne », in Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, avec une présentation d’Éveline Pinto, p. 49-100, ici p. 49). Warburg cite en note l’étude de Robert Vischer, *Das optische Formgefühl* (1873) ainsi que l’ouvrage du père, Fr. Th. Vischer, *Das Symbol* (1887). Voir aussi Bernhard Buschendorf, “Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind”, in Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf, Freia Hartung, John Michael Krois (ed.), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 227-248. Sur le concept de symbole chez Vischer, voir Götz Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, *op. cit.*, p. 52-68.

34. Robert Vischer, *Ueber das optische Formgefühl*, Leipzig, Hermann Credner, 1873. Réimprimé dans Robert Vischer, *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle/Saale, Max Niemeyer Verlag 1927, p. 1-44.

35. « On s’est avisé depuis longtemps, écrit Vischer, que le beau n’est pas simple comme l’est un élément chimique. Le beau, c’est-à-dire l’action, le contact entre le sujet et l’objet par lequel advient ce que nous nommons le beau ou la beauté, est un entrelacement de plusieurs actions. L’une des ses principales formes, le transfert de l’âme du sujet dans un objet impersonnel, doit aussi être comprise comme un tel entrelacement, une telle somme, et l’analyse doit montrer comment une inscription plus intime de la vie intérieure dans l’objet donné s’y différencie d’une plus extérieure ». Friedrich Theodor Vischer, “Das Symbol”, in Robert Vischer (ed.), *Kritische Gänge*, Munich, Meyer & Jessen, 1922, vol. 4, p. 420-456.

36. *Ibid.*, p. 453.

RÉSUMÉS

À tort peu lu en France, l'esthéticien et philosophe Fr. Th. Vischer y est surtout connu pour ses réflexions sur l'*Einfühlung* et l'esthétique de l'empathie. Il s'agira ici de montrer comment la solution qu'il propose au problème de l'objectivation du subjectif – mis en rapport avec le concept d'image – participe de la fondation de l'histoire de l'art ou science de l'art au XIX^e siècle. Ses analyses, qui oscillent de façon remarquable entre spéculation philosophique et prise en compte de l'objet d'art concret, culminent dans l'analyse de l'acte de symbolisation à l'œuvre dans l'« image d'atmosphère ».

INDEX

Personnes citées : Vischer (Friedrich Theodor), Lessing (Karl Friedrich), Hegel (Georg Wilhelm Friedrich)

Mots-clés : *Einfühlung* (empathie), histoire de l'art, image d'atmosphère, subjectivité, symbolisation, tableau

AUTEURS

HUBERT LOCHER

Professeur en histoire de l'art et théorie des médias à la Philipps-Universität de Marbourg, Hubert Locher est également directeur du Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Marburg (Centre Allemand de Documentation pour l'Histoire de l'Art – Archives Photographiques de Marbourg). Ses travaux sont consacrés à la littérature et à la théorie artistique moderne, à l'histoire de l'histoire de l'art, à la question des rapports entre mots et images, à l'esthétique et à l'histoire de la réception, à la photographie et aux problèmes muséographiques. On lui doit notamment : *Raffael und das Altarbild der Renaissance* (1994), *Domenico Ghirlandaio 'Heiliger Hieronymus'. Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit* (1999), *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst. 1750-1950* (2001 et 2010), *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert* (2005), *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie* (2007). Depuis 2008, il publie, avec Ingo Herklotz, le *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*.