
Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky

Reprise et déplacement d'un concept cassirérien

Audrey Rieber



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/436>

DOI : [10.4000/appareil.436](https://doi.org/10.4000/appareil.436)

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Audrey Rieber, « Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 07 juin 2008, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/436> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.436>

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.

Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky

Reprise et déplacement d'un concept cassirérien

Audrey Rieber

- 1 La présente contribution prend son origine dans l'intérêt qu'a suscité chez nous la notion d'appareil. La définition qui en est donnée dans la présentation du n°1 de la revue du même nom - « on appellera "appareils", et plus précisément "appareils projectifs", ces dispositifs techniques de la modernité comme la perspective... qui, dans un premier temps, constituent les conditions des arts, époque après époque » - nous a naturellement fait penser aux analyses que consacre Panofsky à la perspective comme forme symbolique. Nous nous proposons ici d'élucider ce mode d'appareillage que sont les "formes symboliques" et de montrer que l'usage que fait Panofsky de ce concept cassirérien est inédit.

Définition du concept de forme symbolique

- 2 Le concept de forme symbolique désigne chez Cassirer :
- « toute énergie de l'esprit par laquelle une signification spirituelle est attachée à un signe sensible concret et intimement appropriée à ce signe. En ce sens, le langage, le monde mythico-religieux et l'art se présentent à nous comme autant de formes symboliques particulières. »¹
- 3 Cassirer veut élargir le champ d'investigation de la philosophie kantienne en l'étendant aux différents aspects de la culture.
- « Il s'agit de *comprendre* le monde, et non plus seulement de déterminer les conditions de sa connaissance. A la critique de la raison se substitue donc "une critique de la culture". »²
- 4 Or l'activité de l'esprit à l'œuvre dans la culture est une activité symbolisante.
- « Ce en quoi le concept de fonction symbolique est *néokantien* et non seulement kantien, c'est bien en ce que, selon Cassirer, toutes les fonctions synthétiques *a priori* de l'esprit opèrent par et dans des symboles, c'est-à-dire des formes sensibles (signes, images) "mettant en scène" le contenu spirituel, en tant que sens

représenté. De même que le néokantisme consistait, en un premier moment, à élargir le concept de fonction *a priori* à l'ensemble des opérations présentes dans les œuvres de la culture, complémentirement, cet élargissement va de pair avec l'introduction du symbole par lequel d'un côté l'esprit intériorise, en lui donnant sens, la réalité empirique et d'un autre côté s'extériorise par lui-même, dans la matérialité de ce symbole. »³

- 5 Ce concept de forme symbolique est explicitement repris par Panofsky dans l'ouvrage qu'il consacre à la perspective. Le concept apparaît dans le titre même de l'ouvrage - *La perspective comme forme symbolique* - et, dans le corps du texte, Panofsky se réfère explicitement à Cassirer :

« Mais tout cela [l'histoire de l'acquisition de la perspective dite légitime] semble relever d'une problématique purement mathématique et ne concerner en rien l'esthétique. On peut en effet à bon droit soutenir que les erreurs plus ou moins grandes d'une construction perspective ou même son absence complète ne sont en rien des critères artistiques et qu'inversement l'observance rigoureuse des lois de la perspective ne constitue pas davantage un obstacle à la "liberté" artistique. Pourtant, si la perspective n'est pas un facteur de la valeur artistique, du moins est-elle un facteur du style. Mieux encore, on peut la désigner - pour étendre à l'histoire de l'art l'heureuse et forte terminologie d'Ernst Cassirer - comme une de ces "formes symboliques" grâce auxquelles "un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui" ; c'est en ce sens qu'une question va prendre, pour les diverses régions de l'art et ses différentes époques, une signification essentielle, la question de savoir, non seulement si les uns et les autres ont une perspective, mais encore quelle perspective elles ont. »⁴

- 6 C'est sur cette référence explicite que bon nombre de commentateurs s'appuient pour soutenir que l'iconologie est un développement de la philosophie des formes symboliques et que Panofsky poursuit la réflexion sur l'art que Cassirer n'a pas eu le temps de développer⁵. Mais Panofsky est-il vraiment ce continuateur de l'œuvre de Cassirer ?

Activité de l'esprit versus signification

- 7 La première différence majeure entre les deux auteurs consiste en ce que Cassirer qualifie l'art de forme symbolique tandis que Panofsky qualifie la perspective de « forme symbolique ». Bref, tandis que chez le philosophe les formes symboliques désignent un domaine de la culture ou, plus précisément, l'activité spirituelle propre à ce domaine⁶, chez l'iconologue elles désignent un mode de signification qui exprime et résulte d'une certaine façon d'appréhender le monde. Cassirer veut comprendre l'activité (symbolisante) de l'esprit qui peut être d'ordre mythique, artistique, linguistique ou encore scientifique. « La philosophie des formes symboliques [qui] est la philosophie de la fonction symbolique de l'homme »⁷ se donne pour tâche de comprendre la spécificité de chacune de ces activités. Elle montre ainsi que « ce que nous trouvons dans le mythe est une objectivation imaginative,...[que] l'art est un processus d'objectivation intuitif ou contemplatif,...[que] le langage et la science sont des objectivations conceptuelles. »⁸ La spécificité de l'activité artistiques est que « l'art nous apprend à voir les choses et non à simplement les conceptualiser ou les utiliser. »⁹ Dans la mesure où Cassirer s'intéresse à l'activité de l'esprit, la question de la création devient centrale - « dans l'Art, c'est la *création* qui joue le rôle initial fondateur, non la contemplation. »¹⁰ Elle ne joue en revanche chez Panofsky qu'un rôle secondaire,

l'iconologue plaçant au centre de sa réflexion non les « faits de l'esprit comme *activité productrice* »¹¹, mais les résultats de cette activité et plus particulièrement leur signification. Cette orientation est conforme à la définition de l'iconologie conçue comme « cette branche de l'histoire de l'art qui se rapporte au sujet ou à la signification des œuvres d'art, par opposition à leur forme. »¹² Panofsky accomplit donc un double déplacement par rapport à Cassirer. D'une part il réserve l'usage du concept de forme symbolique au domaine de l'art. A propos de la conception de l'espace commune à une époque, Panofsky déclare en effet que tous, artistes, philosophes, scientifiques partagent « une sensation spécifique de la métamorphose de l'espace perceptif, sensation qui, dans un cas, apparaît sous des formes symboliques, dans l'autre, sous une forme logique »¹³, déclaration qui semble suggérer une distinction entre les formes symboliques (artistiques) et les formes logiques (scientifiques). D'autre part, Panofsky se consacre de façon prioritaire à l'étude de la signification des œuvres d'art.

Phénoménologie versus histoire

- 8 La seconde grande opposition entre les deux auteurs est la suivante. Tandis que Cassirer s'interroge sur l'art dans une perspective phénoménologique, l'enquête panofskienne, elle, est résolument historique. On peut illustrer cette différence en comparant la conférence de Cassirer - « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique » - à *La perspective comme forme symbolique*. Cassirer s'interroge sur l'activité de l'esprit à l'œuvre dans les différentes conceptions spatiales (mythique, artistique, scientifique).

« Les qualités des relations, tout en restant valides dans leur abstraction, connaissent des infléchissements selon que leur contexte relationnel soit le mythe, la géométrie ou le sentiment esthétique ; la juxtaposition de l'espace est différente selon que la ligne est perçue comme une courbe mathématique, une frontière entre le sacré et le profane, un ornement artistique, etc. »¹⁴

- 9 Dans sa conférence, Cassirer se propose de montrer que le moment de la représentation, rendu possible par l'art, constitue un seuil décisif pour le développement de l'esprit. Reprenons les grandes lignes de son raisonnement. Avec l'art est atteint le moment de la « représentation » ; « c'est cette nouvelle ob-jektivité qui caractérise...l'espace esthétique. »¹⁵ L'espace mythique et l'espace esthétique :

« par opposition au schème abstrait projeté par la géométrie, sont des modes parfaitement *concrets* de la spatialité. L'espace esthétique lui aussi est un authentique « espace vital » édifié non pas comme l'espace théorique, à partir de la force de la pensée pure, mais à partir des forces du sentiment pur et de l'imagination. »¹⁶

- 10 Mais ce qui le distingue de l'espace mythique, c'est que :

« le sentiment et l'imagination sont ici déjà sur un autre plan et ont en quelque sorte gagné, comparés au monde du mythe, un nouveau degré de liberté...Car comme contenu de la présentation artistique, l'objet s'est porté à une nouvelle distance, il s'est éloigné du Moi et ce n'est que là qu'il a acquis son être propre indépendant, une nouvelle forme de l'« ob-jektivité ». »¹⁷

- 11 Bref l'espace artistique est analysé dans la mesure où il ponctue de façon décisive le développement de l'esprit, l'art étant en dernière analyse, « un chemin vers la liberté. »

¹⁸ Quant à la perspective, elle intéresse Cassirer dans la mesure où elle illustre le moment analogique de l'art.

« Toute forme symbolique peut être reconstruite selon un développement qui passe du stade “mimétique” au stade “analogique”, pour s'élever finalement à une forme purement symbolique. Ce développement commence par une orientation vers l'objet, puis se tourne vers le sujet et finalement vers le symbole. »¹⁹

- 12 Or avec la perspective, l'art prend une forme analogique puisqu'il construit un monde à partir d'une perspective humaine particulière. Le projet de Panofsky dans son ouvrage consacré à la perspective est tout autre. Sa tâche est de montrer que le traitement (perspectif) de l'espace est historiquement changeant et que ses modifications révèlent un changement de « mentalité de base. »²⁰ Il établit ainsi, à travers l'analyse de l'usage de la perspective angulaire dans l'Antiquité, de l'ignorance quasi systématique de la perspective au Moyen Âge et de l'invention de la perspective plane par la Renaissance, que le traitement de la perspective ne relève pas de simples considérations techniques ou mathématiques mais s'appuie sur une philosophie de l'espace, elle-même solidaire d'une conception de la relation entre le sujet et le monde²¹. Bref, la perspective n'est pas seulement une innovation technique mais une façon de voir le monde et nous reprendrions volontiers ici la définition de l'appareil proposé dans la présentation du premier numéro de la revue du même nom : « un appareil est un agencement d'hétérogènes qui constitue à un moment donné la condition de l'apparaître du visible. »²² De la même façon, l'étude historique du traitement des proportions humaines montre qu'il est lié à une conception de la subjectivité ainsi qu'à une théorie des rapports entre l'homme et la divinité. Ainsi, tandis que Cassirer examine l'espace artistique dans une perspective phénoménologique, Panofsky voit dans ses variations historiques le “symptôme”²³ d'une mentalité de base²⁴.

La conception de la beauté

- 13 Il découle de l'intérêt iconologique pour la signification que Panofsky met à l'écart, par décision de méthode, la question de la beauté. L'étude des manuscrits d'enluminure ou de l'œuvre de Petrus Christus par exemple se justifie non par leur qualité esthétique mais par leur importance du point de vue de l'histoire des “primitifs flamands”²⁵. Dans le même esprit, Panofsky défend une conception relative du beau²⁶ et ne manque jamais de rappeler que la recherche de la beauté n'est pas nécessairement la priorité des artistes. Jean Bondol « se préoccupe davantage de la réalité et du détail caractéristique – au point de frôler parfois la caricature – que des conventions et de la “beauté”. »²⁷ Quant aux peintures dites de dévotion, leur but est d'éveiller un sentiment non pas esthétique mais religieux²⁸. Cassirer en revanche fait de la beauté une question esthétique et philosophique centrale. Défendant l'autonomie du beau en le dégageant des questions du bonheur et du bien, il le conçoit comme un phénomène de synthèse, le moment de la conciliation des contraires.

« Si l'on peut décrire le monde de l'expression et le monde de la pure signification comme les deux extrêmes entre lesquels se meut tout développement culturel, alors on atteint pour ainsi dire dans l'art à l'équilibre idéal entre ces deux extrêmes. »²⁹

« Dans l'expérience particulière de la beauté se découvre le statut singulier d'un objet qui oscille entre l'apparence et l'essence, le monde sensible et le monde intelligible, l'adhérence et la transcendance au sens, le fini et l'infini. »³⁰

- 14 Par ailleurs, on ne sera pas surpris que Cassirer insiste, de manière toute kantienne, sur le fait que la beauté n'est pas une propriété des choses mais une activité de l'esprit. Enfin Cassirer reprend à son compte l'idée kantienne d'un « partage universel du beau

»³¹, idée on ne peut plus étrangère à Panofsky qui souligne d'une part la relativité du jugement de goût et, d'autre part et de façon radicalement anti-kantienne, son conditionnement au moins partiel par un jugement de connaissance³². On voit donc que le fait qu'*Idea* (1924), œuvre de jeunesse de Panofsky – cette précision est d'importance – s'inscrit explicitement dans le prolongement de la conférence « *Eidos et Eidolon* » de Cassirer³³ ne suffit absolument pas à rapprocher leur conception du beau.

Art versus œuvres d'art

- 15 Il résulte de cette brève mise au jour des présupposés respectifs d'une philosophie des formes symboliques et d'une iconologie que l'on ne saurait voir dans le travail de Panofsky une application de la philosophie de Cassirer. Cette lecture, pourtant courante³⁴, est d'autant moins justifiée que l'on voit mal quel rapport il peut y avoir entre une interprétation philosophique de l'activité artistique qui témoigne somme toute d'un intérêt assez modéré pour l'œuvre en tant que telle et une enquête historique qui place en son centre l'examen d'œuvres d'art singulières. « L'intérêt de Cassirer pour l'art [a] pour mobile son désir de découvrir la place qu'il tient dans la culture comme totalité »³⁵ et « la majorité des écrits cassirériens sur l'art » « s'effectue dans le cadre de la *Geistesgeschichte* »³⁶. Les analyses de Panofsky au contraire sont érudites, sinueuses et rivées au détail de l'œuvre au point de faire parfois perdre de vue au lecteur la finalité du propos. Quel rapport peut-il dès lors y avoir entre l'interprétation philosophique de l'art et la lecture historique des œuvres de l'art ? On pourrait aller jusqu'à soutenir, comme le fait R. Hamann, que les considérations de Cassirer ne sont d'aucune utilité pour l'historien d'art³⁷. Si ce constat a le mérite d'insister sur la spécificité de l'iconologie, deux remarques néanmoins s'imposent. D'une part on peut difficilement reprocher à Cassirer de ne pas accomplir une tâche qu'il ne se propose pas³⁸ ; d'autre part, l'écart entre la philosophie et l'histoire n'est qu'apparent et l'apport méthodologique de Panofsky consiste précisément à mettre au jour la nécessité d'une situation organique qui garantit un mouvement de va-et-vient entre la théorie et la pratique³⁹. Remarquons à cette occasion que l'épistémologie de l'histoire défendue et pratiquée par Cassirer et par Panofsky est proche. Elle repose sur une opposition tranchée entre la nature et la culture – et entre *Naturwissenschaften* et *Geisteswissenschaften* –, elle concilie objectivité et subjectivité à l'aide des concepts de "sympathie" (Cassirer) et de re-création (Panofsky) et elle assigne à l'historien, que l'on ne saurait confondre avec un érudit ou un archéologue, une vocation humaniste, l'ambition de faire revivre et de comprendre les créations culturelles d'une époque. Cette ambition scientifique et morale⁴⁰ peut être mise en perspective avec le contexte politique dans lequel le philosophe et l'historien, juifs, allemands et expatriés, ont construit leur pensée.
- 16 Mais une fois dégagée et affirmée la spécificité de l'iconologie, il reste à comprendre pourquoi Panofsky persiste à employer le concept hautement connoté de forme symbolique. Au-delà de l'amitié qui lie les deux hommes, au-delà de l'appartenance commune au cercle intellectuel qui gravite autour de l'Institut Warburg et de son fondateur – les rapports entre Cassirer, Panofsky et Warburg méritent une analyse spécifique –, cet usage nous semble se justifier par au moins deux raisons.

Critique de la théorie wölfflinienne de la double racine du style

- 17 Si Panofsky conserve l'expression de "forme symbolique" et ne se contente pas de raisonner en termes de "symboles", c'est tout d'abord nous semble-t-il parce qu'il ne vise pas simplement le fait qu'un objet peut renvoyer à un concept (le fait qu'un crâne peut signifier la mort) mais le fait qu'un ensemble de lignes, de formes – bref, ce qu'on aimerait appeler un "appareil" selon la terminologie de J.-L. Déotte – possède une signification spirituelle. En ce sens, le concept de forme symbolique lui permet de marquer son opposition avec la théorie wölfflinienne de la double racine du style selon laquelle la forme est le véhicule neutre d'un contenu qui la précède et qui lui est extérieur. Contre Wölfflin, Panofsky souligne la dimension expressive du style. « La mise en forme (même la plus générale qui soit) avec sa force constitutive empiète sur la sphère du "fond" »⁴¹. Or il est remarquable que Cassirer défende également, contre la théorie de l'expression de Croce cette fois, le caractère indissociable de la forme et du fond, aussi bien au niveau de la création que de la contemplation⁴². « La théorie de Croce ne s'intéresse qu'au *fait* de l'expression et non pas au *mode* d'expression. Mais... le simple fait de l'expression ne peut être considéré comme un fait artistique »⁴³. Notons encore que la critique du formalisme et du dualisme qu'il présuppose est l'un des arguments que l'on peut avancer contre ceux qui reprochent à l'iconologie de négliger la matière de l'œuvre au détriment de sa signification⁴⁴.

Iconographie et iconologie

- 18 La deuxième raison pour laquelle Panofsky utilise la terminologie cassirérienne est qu'elle permet, selon nous, d'insister sur l'idée que l'œuvre manifeste « le substrat de la civilisation »⁴⁵ et que l'étude iconographique doit donc être intégrée à une enquête iconologique. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler quels sont les trois niveaux (organiquement liés) qui constituent l'interprétation iconologique – l'iconologie désignant à la fois le troisième niveau d'interprétation et l'ensemble des niveaux d'interprétation. Le niveau pré-iconographique vise à dégager la signification naturelle d'une œuvre, le niveau iconographique sa signification conventionnelle et le niveau iconologique son contenu ou sens immanent. Le travail de l'historien d'art ne se résume donc pas à déchiffrer l'énigme que constituent certaines œuvres à fonctionnement allégorique telles la chambre du Corrège à Parme ou la galerie François Ier à Fontainebleau⁴⁶. L'historien a en outre parfaitement conscience que certaines œuvres ne peuvent ni ne doivent faire l'objet d'une étude iconographique⁴⁷. Et c'est d'ailleurs l'occasion de souligner que l'objection selon laquelle l'iconographie appréhende l'œuvre d'art sur le modèle du langage ne peut valoir pour l'iconologie⁴⁸. Bref, c'est bien la spécificité de l'iconologie que l'utilisation du concept de forme symbolique permet de marquer. Et il est de ce point de vue significatif que Panofsky fasse une nouvelle fois référence à Cassirer lorsqu'il définit ce troisième niveau de l'interprétation. Afin de dégager le contenu d'une œuvre d'art « en prenant connaissance de ces principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique »⁴⁹, l'historien doit s'appuyer sur une « intuition synthétique » corrigée par « une histoire des *symptômes culturels* – ou *symboles*, au sens de Cassirer », c'est-à-dire sur « une enquête sur la manière dont, en

diverses conditions historiques, les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimées par des thèmes et concepts spécifiques »⁵⁰. Une connaissance de l'histoire de la tradition est nécessaire pour réguler l'interprétation parce que l'art et le beau procèdent d'une construction culturelle et que leurs variations historiques finissent par nous les rendre étrangers. Contre l'approche formaliste d'un Wölfflin qui étudie les formes en faisant abstraction de leur apparition et de leur évolution historiques, le concept de forme symbolique permet de revendiquer le caractère foncièrement culturel et donc historique de notre rapport aux œuvres. « Appeler la perspective une forme symbolique, c'est attirer l'attention sur le fait qu'elle n'est pas un donné. »⁵¹ Nous pensons donc que si en dépit des différences significatives qui le démarquent de Cassirer, Panofsky utilise par deux fois le concept de forme symbolique, c'est parce qu'il lui permet de penser la spécificité et les conditions d'une histoire de l'art.

NOTES

1. E. Cassirer, *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921-22. Cité par P. Quillet, *Ernst Cassirer*, Paris, Ellipses, 2001, p. 13.
2. P. Osmo, "Vie et culture dans la pensée d'Ernst Cassirer", De Marbourg à New York. L'itinéraire philosophique, Paris, Editions du Cerf, 1990, sous la dir. de J. Seidengart, p. 177. L'expression "critique de la culture" est tirée de l'Avant-propos du 1^{er} volume de la Philosophie des formes symboliques, Paris, Editions de Minuit, 1972, t. 1, p. 20.
3. A. Stanguennec, "Néokantisme et hégélianisme chez Ernst Cassirer", De Marbourg à New York, p. 59.
4. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, II, p. 78.
5. Comme le souligne P. Quillet dans "Problématique et systématique dans l'œuvre de Cassirer", De Marbourg à New York, p. 228, si aucun volume de la Philosophie des formes symboliques n'est consacré à l'art alors même que l'art est toujours mis sur le même plan que le langage et le mythe, c'est vraisemblablement en raison non d'un manque d'intérêt pour ce domaine mais d'un manque de temps. Cf. aussi S. G. Lofts, *Ernst Cassirer, La vie de l'esprit*, Leuven, Peeters-Vrin, 1997, chapitre 6, note p. 125 qui évoque une lettre de Cassirer à Paul Schilpp datée du 13 mai 1942 : « Déjà dans la première ébauche de la philosophie des formes symboliques un volume particulier pour l'art était prévu – mais l'époque défavorable a toujours repoussé sa rédaction ». Par ailleurs, on connaît l'intérêt de Cassirer – et de sa famille – pour le domaine artistique.
6. F. Capeillères, "Postface" in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, Paris, Editions du Cerf, 1995, pp. 220-221. « La forme symbolique est donc une activité avant d'être un domaine objectif (ce qui n'est jamais que le postulat fondamental de l'idéalisme critique), activité "unitaire", soit : qui synthétise le divers de la conscience, dans une visée unique ».
7. A. Kremer-Marietti, "Le problème de la symbolisation chez Cassirer", De Marbourg à New York, pp. 253-254.
8. E. Cassirer, "Langage et art II" in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, p. 165.
9. E. Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris, Editions de Minuit, 1975, chapitre 9, pp. 239-240.
10. P. Quillet, *Ernst Cassirer*, p. 13. Et E. Cassirer, *Essai sur l'homme*, chapitre 9, p. 227. Le monde de l'art n'est pas « un ensemble de sentiments et d'émotions » mais dépend « d'actes

formateurs » spécifiques : les « actes de contemplation ». De la même façon la conception cassirérienne du langage « se fonde sur la primauté de la parole, non de la langue... Dans cette même perspective, elle donne la primauté, dans l'interprétation de la pensée mythique, au rite, et non au récit ou autres représentations du sacré... ; dans le domaine scientifique, c'est la recherche et non le trésor des vérités acquises » (P. Quillet, Ernst Cassirer, p. 13).

11. P. Osmo, "Vie et culture dans la pensée d'Ernst Cassirer", De Marbourg à New York, p. 177.

12. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Introduction, p. 13.

13. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, II, p. 93.

14. F. Capeillères, "Postface" in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, p. 224. Cf. aussi E. Cassirer, "Espace mythique, espace esthétique et espace théorique" in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, p. 109. « Selon qu'il [l'espace] est pensé comme ordre mythique, comme ordre esthétique ou comme ordre théorique, la "forme" de l'espace elle aussi change, et ce changement ne concerne pas seulement des traits singuliers et subordonnés, mais il se rapporte à sa totalité, à sa structure principielle ».

15. E. Cassirer, "Espace mythique, espace esthétique et espace théorique" in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, p. 112.

16. *ibid.*, p. 112.

17. *ibid.*, p. 112.

18. E. Cassirer, "La valeur éducative de l'art", in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, p. 190. « Dans le processus de libération de l'esprit humain qui est l'objectif réel et ultime de toute éducation, il [l'art] doit remplir une tâche qui lui est propre – une tâche qui ne peut être remplacée par aucune autre fonction » (*ibid.*, pp. 190-191).

19. J. M. Krois, Introduction in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, p. 19. « Par exemple, en mathématiques, un nombre tel que "5" peut être le signe désignant cinq choses du monde, la désignation de l'activité de compter, ou un élément du système relationnel de signification » (*ibid.*, p. 19).

20. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Introduction, p. 20.

21. Tandis que la perspective moderne présuppose un espace infini, continu et homogène, en un mot un espace purement mathématique qui est à l'opposé de la structure de l'espace psychophysiologique, l'optique des Anciens, résolument opposée à la perspective plane, ne s'est jamais écartée du principe selon lequel les grandeurs visuelles sont déterminées non par les distances mais par des angles et elle s'est par conséquent représentée la forme du champ visuel sur le modèle d'une sphère. Cf. E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, II, p. 92. « En ce domaine, les artistes de l'Antiquité étaient très exactement dans la même situation que les philosophes de cette même Antiquité : les uns ne pouvaient se l'imaginer [l'espace moderne], les autres ne pouvaient le concevoir ». Et sur les implications métaphysiques de la conception de l'espace : « s'il n'y a pas pour Aristote de quantum continuum..., c'est qu'il n'y a pas non plus d'infini en acte (energía apeiron) transcendant le Dasein des choses singulières » (*ibid.*, II, p. 93).

22. Présentation, "A propos d'Appareil". Cf. aussi J.-L. Déotte, *L'époque de l'appareil perspectif*. Brunelleschi, Machiavel, Descartes, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 20. « Pour rationaliser l'espace projeté, il a bien fallu au préalable décider que le monde dorénavant se donnait dans une autre vue...bien plus qu'esthétique, c'est une décision ontologique, qu'en fait personne ne prend, mais qui bouleverse le monde et son histoire ».

23. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Introduction p. 20.

24. Sur la théorie des proportions, Cf. E. Panofsky, « L'évolution d'un schème structural. L'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles », p. 57 in *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les "arts visuels"*, Paris, Gallimard, 1969, 2^e partie, pp. 53-99. « L'histoire de la théorie des proportions est le miroir de l'histoire des styles. Bien plus, puisque nous pouvons comprendre l'une et l'autre sans équivoque quand nous avons affaire à des formulations mathématiques, il est permis de considérer que souvent l'image réfléchie surpasse l'original en clarté : on pourrait affirmer que la théorie des proportions

exprime ce Kunstwollen (souvent si énigmatique) d'une façon plus claire, ou du moins mieux définissable, que l'art même » (ibid., p. 57).

25. E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2003, chapitre 4, p. 189. « Ces manuscrits, sans être extraordinaires, exceptis excipiendis, nous transmettent de nombreux archétypes dont les originaux ont disparu, et ils attestent une activité artistique qui avait ses mérites comme ses défauts et, qui, en tout cas, remplissait une fonction historique définie ». Quant à Petrus Christus, c'est un « artiste de moindre stature, mais également indispensable du point de vue historique » (ibid., chapitre 10, p. 553).

26. E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, chapitre 9, p. 471. « Dans le Retable de Grenade-Miraflores, Rogier [van der Weyden] a fixé de façon définitive son idéal de beauté et de dignité humaines, et il s'est orienté vers une interprétation de la draperie en termes de lignes plutôt que de volumes, vers un allongement de toutes les proportions et vers la suppression de la suavité en faveur de la précision ». C'est nous qui soulignons.

27. E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, chapitre 1, p. 76.

28. Prenons l'exemple des "Piétés Notre-Seigneur", images du Christ mort soutenu par un ou deux anges, qui « émeuvent dans l'âme du chrétien un sentiment mêlé d'espérance et d'affreuse culpabilité » (ibid., chapitre 2, p. 145). L'image de dévotion « permet à la conscience individuelle du spectateur une immersion contemplative dans le contenu médité, et laisse en quelque sorte fondre l'âme du sujet avec l'objet » (E. Panofsky, "Imago pietatis" in *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1997, p. 14).

29. E. Cassirer, "Forme et technique" in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, p. 97.

30. E. Pinto, "Cassirer et Warburg : De l'histoire de l'art à la philosophie de la culture", *De Marbourg à New York*, pp. 265-266.

31. E. Cassirer, "Qu'est-ce que la beauté ?", in *Ecrits sur l'art*, p. 126. « Ce que nous nommons beauté n'est en aucune manière restreint à moi-même, à ce seul sujet individuel, mais... c'est nécessairement lié à l'humanité ». Selon Cassirer, le "principal intérêt" et la "tâche principale" de Kant étaient de « donner la preuve de ce caractère de la beauté qu'il nomme son allgemeine Mitteilbarkeit (communicabilité universelle) et sa Gemeingültigkeit (validité commune) » (ibid., p. 125).

32. E. Panofsky, « L'"Allégorie de la Prudence" », p. 277 in *L'œuvre d'art et ses significations*, 6^e partie, pp. 254-277. « On peut douter que ce document humain [l'Allégorie de la Prudence du Titien] nous eût pleinement révélé la beauté et la convenance de son style, si nous n'avions eu la patience de déchiffrer son vocabulaire obscur ».

33. E. Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1989, préface de la première édition, p. 9. « La présente étude est en étroite rapport avec une conférence donnée par Monsieur le Professeur E. Cassirer à la bibliothèque Warburg, qui avait pour sujet : "L'idée de Beau dans les dialogues de Platon" ...notre recherche se propose de suivre l'évolution historique d'un concept dont la conférence de Cassirer avait précisément élucidé la signification systématique ».

34. P. Quillet, Ernst Cassirer, pp. 13-14 : « Cassirer... n'a pas accordé dans son œuvre un traitement égal aux diverses formes symboliques dont il suggère la parenté foncière. L'Art, en particulier, n'a pas reçu la place à laquelle il avait droit. On peut considérer dans une certaine mesure que l'œuvre de son jeune collègue Erwin Panofsky... apporte un utile complément ».

35. J. M. Krois, Introduction in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, p. 7.

36. F. Capeillères, "Postface" in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, p. 206.

37. R. Hamann, "Discussion" qui suit la conférence d'E. Cassirer, "Espace mythique, espace esthétique et espace théorique" in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, p. 117. « On peut se demander dans quelle mesure les considérations générales de Cassirer conduisent vers le matériau de l'historien de l'art. Comment pouvons-nous passer de ces thèmes aux tâches concrètes ? ». Cf. aussi F. Capeillères, "Postface" in *Ecrits sur l'art*, p. 226 : « Dans la conférence "Espace mythique, espace

esthétique et espace théorique”, les auditeurs sont... laissés au seuil d'une détermination intrinsèque et précise de l'espace esthétique comme tel et d'une détermination spécifique des espaces propres aux différents arts ».

38. E. Cassirer, “Espace mythique, espace esthétique et espace théorique” in *Ecrits sur l'art*, p. 118. « Je dois donner raison aux objections relatives à l'abstraction de mes développements sur les arts. La limitation dans le temps les condamnait à n'être que succincts. Ce que je voulais montrer en choisissant cet exemple, c'était purement et simplement le fait que les formes possibles de l'accentuation temporelle se trouvaient aussi au sein même d'un art singulier... Toutes ces distinctions n'ont bien sûr de sens que si elles servent à la compréhension du matériau ». « La question de savoir comment cette fonction générale de l'espace esthétique a des effets dans les arts singuliers et comment elle s'y particularise ne sera plus posée ici. Elle constituera, dans le cours de notre congrès, le thème d'études approfondies de connaisseurs bien informés, et je ne me sens moi-même ni autorisé ni capable d'anticiper ses analyses » (ibid., p. 113).

39. E. Panofsky, “Discussion” qui suit la conférence d'E. Cassirer, “Espace mythique, espace esthétique et espace théorique” in E. Cassirer, *Ecrits sur l'art*, pp. 120-121. « Je donne raison à M. Hamann en ce sens que des apparitions dans l'histoire de l'art, comme le “gothique” ou “Donatello”, bien sûr, ne peuvent jamais être “définies” à partir de concepts, mais uniquement “décrites” sur la base de données intuitionnables. A mon avis, ce n'est pas là une objection contre l'hypothèse de “concepts fondamentaux” (même si l'historien de l'art travaillant dans la pratique les exploite de façon entièrement inconsciente), ni contre la suggestion de Cassirer d'opposer un espace particulièrement caractérisé comme “esthétique” à l'espace mythique, à l'espace théorique, etc... Car lorsque nous voulons décrire le “gothique”, nous devons au préalable avoir circonscrit un domaine d'objets que nous posons au fondement de cette description... La description des apparitions stylistiques est donc en vérité précédée – et ce n'est là qu'un paradoxe apparent – par une connaissance des principes stylistiques, une connaissance qui, de son côté, n'est possible qu'au moyen de la saisie intuitive de certaines particularités dans la configuration de l'espace ».

40. E. Cassirer, *Essai sur l'homme*, chapitre 10, p. 252. « Employée comme il faut...[notre connaissance du passé] permet un plus libre examen du présent et renforce notre responsabilité quant au futur ». A cette exigence fait écho l'affirmation panofskienne selon laquelle « l'histoire de l'art est une discipline humaniste » pour reprendre le titre de l'article du même nom (in *L'œuvre d'art et ses significations*, 1^{ère} partie, pp. 25-52).

41. E. Panofsky, “Le problème du style dans les arts plastiques” in *La perspective comme forme symbolique*, p. 193. En réalité, la position de Wölfflin sur les rapports entre forme et contenu est plus complexe. Il n'a de cesse – vraisemblablement pour parer aux critiques dont fait l'objet le formalisme – de récuser l'idée que la forme est un simple miroir ou une simple traduction du contenu. Cf. par exemple H. Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1997, “La beauté du classicisme”, p. 80 : « La forme extérieure et la forme intérieure ne peuvent être distinguées avec netteté, elles restent toujours imbriquées et ne se séparent jamais comme la coquille et le remplissage ». Dans “Le concept de Kunstwollen” (in *La perspective comme forme symbolique*, pp. 197-221) et surtout dans “Le problème du style dans les arts plastiques” (ibid., pp. 183-196), Panofsky met sans concession à jour les présupposés formalistes afin, nous semble-t-il, de dégager un champ de l'histoire de l'art qui lui soit propre.

42. E. Cassirer, *Essai sur l'homme*, chapitre 9, pp. 220-221. Les « éléments formels ne sont pas des moyens purement externes ou techniques pour reproduire une certaine intuition ; c'est une part essentielle de l'intuition artistique elle-même ».

43. E. Cassirer, “La valeur éducative de l'art”, in *Ecrits sur l'art*, p. 184. Cf. aussi E. Cassirer, “Langage et art I”, in *Ecrits sur l'art*, p. 140 : « Chaque homme qui parvient à exprimer ses pensées ou ses sentiments est, selon Croce, une sorte de poète ; nous sommes tous, à notre mesure, des poètes lyriques. Mais... ce qui nous émeut dans le lyrisme n'est pas seulement le sens,

la signification abstraite des mots ; c'est le son, la couleur, la mélodie, l'harmonie, la concorde et la consonance des mots ».

44. Développer cette thématique n'est pas l'objet de cet article mais indiquons simplement que relire les critiques faites à l'encontre de l'iconologie est l'un des aspects de notre recherche doctorale.

45. E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, chapitre 4, p. 188.

46. Cf. E. Panofsky, *La Camera di San Paolo du Corrège à Parme*, Paris, Hazan, 1996, et D. et E. Panofsky, *Etude iconographique de la galerie François Ier à Fontainebleau*, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1992.

47. E. Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art le plus récent*, Paris, Flammarion, 1999, Avant-propos, p. 14 : « Il est clair que certaines époques se sont bornées à rendre sensible la strate primaire. Leurs réalisations artistiques n'ont pas besoin d'une "exégèse de contenu", elles ne sont pas du ressort d'une telle exégèse : ce serait par exemple une erreur que d'interpréter les Pêches de Renoir comme une allégorie de la vérité sous prétexte que, dans la littérature hiéroglyphico-iconographique de la Renaissance, la pêche est un symbole du cœur et donc un attribut de la Vérité ».

48. Pour la mise au jour des présupposés et des limites de l'iconographie, Cf. notamment O. Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994, "Les limites de l'iconographie". O. Pächt reconnaît par ailleurs que la réduction du pictural au logos est moins l'œuvre de Panofsky que de certains de ses épigones. Quant à l'iconologie, Panofsky la présente d'emblée, dans l'introduction des *Essais d'iconologie* (p. 13) comme l'une des directions que peut prendre l'histoire de l'art : « cette branche de l'histoire de l'art qui traite du sujet (ou signification) des œuvres d'art, par opposition à leur forme ». Il s'agit donc bien là d'« une méthode qui, dans l'esprit de son inventeur, n'avait jamais correspondu qu'à une perspective partielle, insuffisante, et même dangereuse pour des néophytes trop portés à prendre pars pro toto » (*L'œuvre d'art et ses significations*, avant-propos de B. Teyssède, p. 14).

49. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Introduction, p 20.

50. *ibid.*, p 29.

51. J. M. Krois, Introduction in E. Cassirer, *Ecrit sur l'art*, p 21.

RÉSUMÉS

En étudiant l'art comme forme symbolique, Cassirer veut élucider la spécificité de l'activité de l'esprit propre à ce domaine. En qualifiant la perspective - c'est-à-dire un facteur du style - de forme symbolique, Panofsky déplace le concept et s'éloigne du philosophe. Il privilégie la question de la signification et met à l'écart la question de la création. L'approche phénoménologique de l'art est remplacée par une enquête historique. A quoi s'ajoute que, par décision de méthode, l'iconologue met à l'écart la question de la beauté, centrale chez Cassirer. L'idée kantienne d'un partage universel du beau, idée reprise par Cassirer, est en outre étrangère à Panofsky. Mais si en dépit de ces écarts, Panofsky reprend l'expression de forme symbolique, c'est parce qu'il partage avec le philosophe l'idée que l'œuvre est le produit et l'expression d'un cosmos culturel et parce que ce concept permet de penser la spécificité et les conditions d'une iconologie.

INDEX

Mots-clés : iconologie, perspective, philosophie des formes symboliques, signification

AUTEUR

AUDREY RIEBER

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, agrégée de philosophie, docteur en philosophie, Audrey Rieber s'intéresse principalement à l'art et à l'histoire qu'elle questionne à partir de la tradition philosophique (esthétique, philosophie et théorie de l'art, philosophie des formes symboliques, herméneutique, archéologie de Foucault, *Kunstwissenschaft*, *Bildwissenschaft*) mais aussi des concepts et méthodes de l'histoire (de l'art) : théorie des fondateurs (Vasari, Winckelmann, Burckhardt), iconologie (Panofsky), formalisme (Hildebrand, Riegl, Wölfflin), *Kenntnis*, psychohistoire (Warburg), iconologie analytique (Arasse), École des Annales. Post-doctorante au sein du pôle de recherche eikones NFS Bildkritik (Bâle), elle a publié en 2012 *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky* (L'Harmattan, coll. Esthétiques). Elle est professeure invitée du Master « Aisthesis. Historische Kunst-und Literaturdiskurse » (KU Eichstätt, Allemagne).