Signum triciput : art, idée, histoire

Eric Darragon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2382>

DOI : 10.4000/critiquedart.2382

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 1999

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Eric Darragon, « *Signum triciput : art, idée, histoire* », *Critique d'art* [En ligne], 14 | Automne 1999, mis en ligne le 27 mars 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2382> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2382

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Signum triciput : art, idée, histoire

Eric Darragon

RÉFÉRENCE

Baxandall, Michael. *Ombres et lumières*, Paris : Gallimard, 1999

Panofsky, Erwin. *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*, Paris : Flammarion, 1999

- 1 La traduction du livre d'Erwin Panofsky, publié à Leipzig en 1930, republié à Berlin en 1987, implique une perspective qui n'a pas manqué d'être introduite comme un élément fondamental pour reconsidérer la réception de l'iconographie en France, et surtout l'Allemagne de Panofsky et de tous ceux qui avec lui ont permis son œuvre. Les enjeux d'une telle analyse se découvrent peu à peu. L'entreprise commença en 1967 avec les *Essais d'iconologie* publiés à New York en 1939. Bernard Teyssèdre rappelait ce que pouvait avoir d'insolite pour un esprit français la conjonction de la méthode historique de Warburg avec la philosophie des formes symboliques de Cassirer. Il soulignait la portée d'une histoire intellectuelle divisée entre Hambourg et Princeton en insistant sur le fait que l'historien a pour tâche première de penser. Il s'agissait d'introduire Panofsky dans les sciences humaines alors même que son œuvre, loin d'être ignorée par les spécialistes, était soumise à de fortes réticences. La disparition de Robert Klein intervenait à ce moment-là. Selon le présentateur, le passage à la langue anglaise aurait permis de "repenser" voire de "démystifier" certaines obscurités tributaires d'une certaine fausse "profondeur" germanique. Danièle Cohn n'a pas la même approche : non seulement elle invite le lecteur à "rentrer" dans cette Allemagne de la théorie, détruite et pervertie de la manière que l'on sait, mais dans une note qui aurait pu être développée davantage dans son utile préface, elle rend hommage à la langue de Panofsky. Cela est énoncé ou ré-énoncé dans un rapport à établir avec la langue, l'institution, la rhétorique aujourd'hui, mais aussi pour l'histoire de Panofsky et des *Geisteswissenschaften*. En 1966, ce dernier s'interrogeait sur le terme repris à Cesare Ripa pour finalement suggérer, quarante ans après, qu'il se contenterait si c'était à refaire du terme d'iconographie, élevé grâce à lui au

niveau d'une science d'interprétation. Trente ans plus tard, on peut se demander si la distinction d'origine ne redevient pas nécessaire, ne serait-ce que pour relancer ce que nous appelons une interprétation et "la science". Moins un résultat qu'une visée. En tout cas une reprise et une relation dont le point d'équilibre fait question.

- 2 En tant qu'objet le livre est intéressant dans son asymétrie, son développement et sa logique : il comprend deux études, l'une sur le thème du *Signum triciput*, l'autre sur Hercules Prodicus qui ont pour principe d'établir la corrélation entre une tradition textuelle et une tradition de l'image à propos de types figuratifs qui ne sont apparus qu'au XVe siècle. Le point de vue n'est pas à proprement parler celui de l'évolution historique ; il porte davantage sur la notion de "matériaux figuratifs" dans leur ré-élaboration, le sous-titre du livre étant en quelque sorte la clef du système interprétatif. L'avant-propos se présente comme un plaidoyer lumineux en faveur de la recherche iconographique. Panofsky y fait la démonstration que les œuvres ne procèdent pas de modèles existants mais de constructions par analogie qui interrogent et vivifient le passé.
- 3 L'auteur n'a guère de peine à montrer l'inanité d'une disjonction entre forme et "exégèse du contenu". Le raisonnement est plus complexe qu'il n'y paraît dans la mesure où sont explorées les limites de ce "savoir ajouté" qu'il appelle aussi strate "secondaire". Il lui était facile de dénoncer le "brouillage anti-historique" qui consiste, en fonction d'un savoir relatif, à trancher entre des contenus "essentiels" et "non essentiels" : « Les hommes cultivés d'autrefois (les grands artistes en faisaient souvent partie) n'ont pas seulement pensé autrement, ils ont aussi su et lu des choses différentes de celles que savent ou lisent les hommes cultivés d'aujourd'hui. » Les explications les plus sûres sont celles auxquelles on n'aurait pas pensé d'emblée. Ce qui semble "naturel" ou "psychologiquement compréhensible" a peu de chance de pouvoir prétendre à l'exactitude. Il n'y aurait rien à redire à cela si l'auteur ne s'était en quelque sorte trahi lui-même. La question est celle de la culture classique ou plutôt de la relation entre l'expérience du présent et la "compréhension historique" du passé. L'exemple des *Pêches* de Renoir suggère l'erreur qu'il y aurait à procéder à une lecture allégorique. Panofsky ne devine pas la transformation de son propre système. Ce que fit Meyer Schapiro peu après avec Cézanne. Plus généralement il a une conception restrictive de l'homme sans culture et par là même de l'homme cultivé. Son aveuglement est à la dimension de ses lumières. Il n'a pas vu que les artistes de son temps produisaient très exactement ce qu'il observait chez Dürer. Pour l'auteur d'*Idea*, il n'était sans doute pas possible de voir que Max Ernst ou Schwitters jouaient avec intrépidité dans son dos et qu'il n'était pas seul, avec Saxl et Klibansky, à comprendre *Melancholia*. Mais nous entrons là dans le temple déserté de l'iconologie.
- 4 On est loin avec *Ombres et lumières* de la densité humaniste que résumait le sentiment d'"orgueil mélancolique" du vieux citoyen de Hanovre. Michael Baxandall présente son livre comme le produit d'un travail en cours sur "les problèmes de l'attention visuelle" au XVIIIe siècle, dans la pensée moderne et dans l'art de peindre. L'ombre ferait partie de cette notion présentée comme nébuleuse et tentaculaire. L'auteur suscite un vif intérêt, d'autant qu'il ajoute aussitôt une question à laquelle il est permis de n'avoir jamais songé, même en rêve : les ombres survivent-elles à l'attention qu'on leur porte ? Il y a là matière à fiction, à une forme d'obsession, peut-être à des découvertes. A priori il n'est pas mauvais de désinvestir l'expérience visuelle de toute forme de certitude. Mais les tableaux ne sont pas des ombres, ceux qu'évoque l'auteur peuvent être regardés dans les musées où ils sont tributaires de la lumière. Or le projet n'est pas d'envisager la fonction

de l'ombre dans tel tableau de Largillierre ou de Rigaud ; de manière plus troublante il s'agit de ce que l'auteur appelle "notre expérience visuelle". Il en donne quelques récits à vrai dire assez arides dans un exposé méthodique qui fait une large place à la constitution physique des ombres, aux idées du XVIII^e siècle, et aux recherches actuelles en la matière. On ne saurait lui reprocher cette enquête mais le passage au plan de la représentation esthétique n'est pas convaincant. Quand il s'agit d'envisager un moment qualifié d'empirisme rococo, le bénéfice apparaît assez mince pour se réduire finalement à un constat : cette peinture est picturale. L'analyse du *Jeune dessinateur* de Chardin est plus poussée mais il s'agit davantage ici de l'attention puisque Baxandall explique que le peintre a le toupet de nous montrer un tableau de texture abstraite en compétition avec l'exercice académique. Ce livre devait nous convaincre qu'il est préférable de savoir telle et telle chose pour juger. Or l'auteur avertit que « essai est peu concluant », ce qui est honnête de sa part.