Perspective

Actualité en histoire de l'art

4 | 2008

Périodisation et histoire de l'art

La périodisation, l'histoire, le style

Roland Recht

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/2555>

DOI : 10.4000/perspective.2555

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 604-620

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Roland Recht, « La périodisation, l'histoire, le style », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 11 avril 2018, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2555> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2555>

Alberus Durerus Noncu
ipsum me proprijs sic effin
gebam coloribus atatis
anno XXVIII.

DÉBAT

- 604 La périodisation, l'histoire, le style
- 621 Enjeux intellectuels et pratiques publiques
- 639 Du romain au roman en Espagne
- 653 Le néoclassicisme
- 663 Les manuels allemands
- 671 L'art italien et sa périodisation

La périodisation, l'histoire, le style

Roland Recht, de l'Institut

Le fait que l'histoire de l'art relève des disciplines historiques ne signifie pas pour autant que les problèmes théoriques que se pose l'historien soient toujours intégrés dans le savoir propre de l'historien de l'art, ou qu'ils soient transférables de l'un à l'autre champ disciplinaire. Pourtant, les questions liées au temps et conjointement à l'espace se posent depuis quelques années en des termes qu'il s'agira à nouveau d'examiner avec attention. L'effondrement du bloc communiste, l'existence d'une Europe économique et politique et les conséquences de la mondialisation ne sont pas pour rien dans la manifestation de toutes sortes de replis nationaux ou régionaux qu'on observe tout particulièrement dans une discipline comme l'histoire de l'art. Ce ne sont pas précisément ces questions-là, que je réserve pour une autre occasion, qui vont faire l'objet de cette mise au point. Si l'on veut échapper à une histoire de l'art idéaliste qui confond le discours sur les réalités avec les réalités elles-mêmes, il convient de procéder à une mise à distance de ces notions dont la réitération semble aller de soi et dont nous cessons le plus souvent de repenser les fondements. Il en est ainsi des grandes périodisations de l'histoire de l'art – le gothique, le classique, le baroque, le *modern style*, etc.

On me dira que le classique, le baroque ou encore le maniérisme sont des notions qui ne correspondent plus à aucune périodisation précise : elles se sont affranchies du temps historique auquel on a d'abord voulu les assigner, pour devenir des déterminations conceptuelles d'une grande souplesse. C'est cependant le recours récurrent des historiens de l'art à ces notions qui montre à quel point elles correspondent malgré tout à des réalités qui peuvent se trouver fortement réinvesties de valeurs. J'en avancerai la preuve à l'aide de deux exemples. À la question « Qu'est-ce que le baroque ? », Erwin Panofsky répond qu'il s'agit en fait du « second temps fort » de la Renaissance et du « commencement d'une quatrième époque » que l'on peut qualifier de « moderne »¹. Ce serait la seule phase au cours de laquelle la Renaissance parviendrait à surmonter ses tensions. Celle-ci, poursuit Panofsky, dure jusqu'à la mort de Goethe, jusqu'à la construction des premières usines et des voies de chemins de fer et ce sont ces événements qui marquent réellement le début de notre propre époque. Plus récemment, Salvatore Settis a examiné le « classique » non plus comme « postulat » mais comme « projet »². Notre expérience du classique serait celle de l'altérité : « Plus nous saurons envisager le 'classique' non comme un héritage mort n'impliquant aucun mérite de notre part, mais comme quelque chose de profondément surprenant et étranger, à reconquérir chaque jour, comme un puissant stimulus nous invitant à comprendre le 'différent', plus il aura de choses à nous dire dans le futur »³. Settis confère au classique une dimension anthropologique, tout comme l'avait fait Aby Warburg. Le classique concernerait moins notre passé que notre futur.

Afin de rendre plus maniables les périodisations, et en raison de différences entre une notion à dominante stylistique comme le « baroque » et une notion plus strictement chrono-stylistique comme le « gothique », on a peu à peu mis en place des « seuils de segmentation » nouveaux⁴. Ainsi, par exemple, dans un remarquable « état de la recherche », Jan Białostocki a retracé l'historiographie de la notion de « gothique tardif »⁵,

afin de distinguer une période qui est habituellement attachée au gothique comme sa phase d'extinction, ou plus rarement annexée par la Renaissance comme une phase de sa genèse. La dénomination de « gothique flamboyant » que l'on emploie en France a tendance à perdre toute validité à la suite des enquêtes locales et géographiques, de même que dans le cas de l'Empire, « *Spätgotik* », autrement dit « gothique tardif », est jugé inadéquat pour caractériser une architecture que l'on peut considérer comme novatrice et nullement en tant que phase terminale du gothique du XIII^e siècle. L'ensemble de ces facteurs donnant évidemment lieu à des périodisations différentes.

Je voudrais en quelques pages rappeler les articulations majeures de la réflexion théorique sur la *périodisation* telle qu'elle a été menée par les historiens⁶ tout en intégrant à ce développement l'apport de l'histoire de l'art. La question de la périodisation dans cette dernière discipline ne peut être dissociée de celle du style et nous verrons que c'est dans les tentatives divergentes pour définir le style et sa relation au temps que se trouve entrevu l'horizon d'une autre temporalité ou même d'une fuite hors de l'histoire.

La périodisation et l'histoire

Époque grecque, chronosophie chrétienne et renaissance humaniste

Nous admettons avec Georg Simmel que, pour l'historien, la compréhension d'un ensemble d'éléments porte seulement sur « leur contenu idéal » et que cette compréhension ne se produit qu'une fois ce contenu trouvé. Nous ne comprenons pas un événement en raison de sa position dans le passé ou même dans le présent, mais par les contenus que nous « en avons abstraits idéellement. » C'est ensuite seulement que nous plaçons ces contenus dans le temps : « le temps, poursuit Simmel, n'est qu'une relation des contenus de l'histoire entre eux, tandis que l'histoire prise dans son ensemble est hors du temps »⁷. Dans l'ensemble des processus de localisation de l'histoire dans le temps historique, la périodisation est des plus exemplaires. Elle offre du temps une apparente lisibilité, elle est satisfaisante pour l'esprit et elle favorise la mémoire.

Pour qu'il y ait période, il a fallu que quelque chose ait fait époque. Il faut donc partir de cette dernière notion⁸. Selon son étymologie grecque, époque désigne un moment d'arrêt du discours ; le mot est aussi employé en astrologie comme l'équivalent de constellation. Les époques marquent des points d'origine, et non des durées : « ce qui s'est maintenu dans l'application de la chronologie historique, laquelle présuppose un schéma d'événements ponctuels discrets qui permet de négliger les circonstances intermédiaires comme les 'bas-fonds' du non-événementiel »⁹.

En raison de la conception cyclique du temps qu'avaient les Anciens, le mot époque ne fait irruption dans le langage des historiens qu'au cours des XVII^e et XVIII^e siècles : Bossuet, dans le « dessein général » de son *Discours sur l'histoire universelle*, fait de cette notion la base de son tableau chronologique : « ainsi, dans l'ordre des siècles, il faut avoir certains temps marquez par quelque grand événement auquel on rapporte le reste.

C'est ce qui s'appelle Epoque, d'un mot grec qui signifie s'arrêter, parce qu'on s'arrête là, pour considérer comme d'un lieu de repos tout ce qui est arrivé avant ou après, et éviter par ce moyen les anachronismes, c'est-à-dire cette sorte d'erreur qui fait confondre les temps »¹⁰.

Lorsque Bossuet entreprend son *Discours*, domine encore la croyance en un ordre universel qui s'appuie sur une division du temps adoptée par l'Église, croyance qui détermine la conception de toute histoire universelle. Dans une telle conception qui a eu cours depuis les débuts du christianisme, il n'y avait guère de place pour des histoires particulières. Selon le prophète Daniel (II, 31-45), reprenant lui-même aux

Perses une périodisation en royaumes, le passé et le présent, bien qu'appartenant comme le futur au même plan divin, doivent être rendus intelligibles. La division en empires babylonien, perse, macédonien et romain se trouve complétée par un cinquième règne, celui du royaume de Dieu. Au XII^e siècle, la périodisation de Daniel retrouve une certaine pertinence dans le cadre de l'idéologie impériale mais, comme le souligne Bernard Guenée, cette périodisation correspondait à des faits historiques trop limités pour être en mesure de s'imposer¹¹. C'est la division adoptée par saint Augustin qui, sous une forme ou une autre, domine le Moyen Âge et une partie des Temps modernes : il énumérait six âges dont le dernier débutait avec la naissance du Christ¹², âges qu'il mettait en relation avec les six jours de la création et les six âges de l'homme. Mais la rupture marquée par l'avènement du Christ constituait finalement la scansion essentielle de cette chronosophie¹³ chrétienne qui se résumait en fait à deux époques, celle de la Synagogue ou de la Loi, et celle de l'Église ou de la Grâce. Le célèbre ambon de Klosterneuburg de 1181 dû à l'orfèvre Nicolas de Verdun, met en images cette division. Il faut avoir à l'esprit une telle conception du temps qu'avait l'Église pour comprendre la nature du progrès accompli au XVIII^e siècle.

Il est assurément singulier que ce soit un poète qui ait bouleversé cette chronosophie dans un premier moment. Saisi devant son propre temps par une forme de désenchantement, Pétrarque se tourne vers un autre horizon, celui du passé antique qui s'achève avec l'avènement de Constantin. Paradoxalement, ce penseur chrétien considère que la période inaugurée par l'avènement du christianisme – le Moyen Âge – fut une période d'obscurantisme¹⁴. Que ce passé soit soudain considéré comme un futur possible, voilà qui manifeste pour la première fois l'idée d'une « renaissance » : « Quand les ténèbres se seront dissipées, nos petits-fils pourront peut-être retourner vers la pure splendeur du passé »¹⁵. Ce que disent Filippo Villani à propos de Cimabue comme précurseur et Boccace de l'avènement de Giotto, considéré comme le rénovateur de l'art de la peinture, ne fait que décaler dans le temps une périodisation assez voisine de celle de Pétrarque. Boccace a repris à Dante la notion de « *dolce stil nuovo* » pour la transférer de la littérature aux arts visuels. Le terme « *rinascere* » apparaît cependant pour la première fois sous la plume de Lorenzo Ghiberti lorsqu'il raconte comment l'art antique s'est lui-même relevé après avoir traversé une période de décadence. Il emprunte à Pline le commentaire sur le mouvement de repli de l'évolution artistique, sensible après l'époque de Lysippe à laquelle fait suite une nouvelle naissance. Ce qui fait dire à Julius von Schlosser que l'idée de la périodisation serait un produit de l'humanisme et d'abord une idée littéraire¹⁶. En tout cas, c'est le moment où l'on voit apparaître et une conception nouvelle du temps et un accent inédit mis sur l'art comme manifestation du « nouveau ». Le besoin qu'éprouvent les Temps modernes de se déclarer « modernes » est le propre d'une « compréhension de soi » comme « phénomène constitutif du commencement de la phase historique. C'est ce qui fait du concept d'époque lui-même l'élément signifiant de l'époque »¹⁷.

Du projet narratif de Giorgio Vasari se dégagent à la fois une conception « historiste » et celle d'un temps cumulatif. « Historiste », parce qu'elle prétend à l'actualité du passé : Vasari veut encourager les artistes qui le liront par l'exemple du renouveau succédant à la décadence ; un temps cumulatif, parce que l'époque moderne peut dépasser l'antique. Mais l'idée de décadence avait déjà reçu une certaine attention dans l'Antiquité : ainsi, il faut en effet relever, comme l'a fait Krzysztof Pomian, que le temps de Vasari est à la fois linéaire et cyclique. La présentation des biographies de Vasari n'est pas une simple juxtaposition : l'idée d'une continuité qui les relie et celle d'un progrès vers lequel elles tendent font de l'œuvre du Florentin un ouvrage systématique.

L'Antiquité y est considérée comme la véritable préhistoire de la Renaissance que celle-ci est à son tour capable de surpasser. Mais ce sont les personnalités artistiques qui scandent l'histoire de ce progrès et qui en sont les agents.

Périodes et écoles : de Vasari à Lanzi et aux musées

La division en trois grandes périodes¹⁸ permet à Vasari de mettre en évidence ce caractère cumulatif de l'histoire, mais c'est dans les carrières des artistes que se manifeste un mouvement organique – jeunesse, maturité, vieillesse. Ainsi, le temps est à la fois linéaire (en tant que périodes) et cyclique (en raison d'une loi biologique qui détermine le développement de chaque carrière individuelle). Aux yeux de Vasari, Michel-Ange aurait surpassé les modèles antiques. Je reviendrai plus loin sur la périodisation à l'aide de biographies et de générations d'artistes. Ce qui est radicalement nouveau chez Vasari, c'est que le degré de décadence de l'art qu'il situe sous le règne de Constantin est évalué uniquement à l'aide des témoins visuels.

Alors que Pétrarque (dans son sonnet sur Simone Martini), Villani ou encore Boccace s'intéressaient en fin de compte aux vies d'artistes, Vasari, peintre et collectionneur, entrecroise dans la trame biographique une analyse approfondie des œuvres d'art. Sa périodisation s'appuie sur une analyse stylistique d'un corpus conséquent. Nous avons là tous les termes du paradigme d'une esthétisation de l'histoire. Le cas de Michel-Ange mis à part, le fait de ne traiter que des artistes morts donne à l'édition de 1550 une place historiographique particulière : l'exigence d'une distance historique et d'un recul nécessaire à l'évaluation esthétique d'un ensemble – le corpus de l'artiste – autorise l'auteur à promouvoir autant d'*exempla* à destination des futurs (artistes-) lecteurs et à dresser une sorte de monument littéraire à la gloire de Michel-Ange.

Vasari a introduit dans ses écrits sur l'art un autre paramètre : ce ne sont pas seulement des carrières individuelles qui sont évoquées et replacées dans une évolution générale, ce sont aussi des territoires, principalement ceux des villes, dominés par le nom de Florence. Cette fois, la périodisation prend en compte les développements historiques en fonction des centres artistiques. Périodisation et spatialisation doivent être dorénavant considérées comme deux procédures complémentaires dans le domaine de l'histoire de l'art.

Ce croisement de trois notions – biographies individuelles, géographie artistique et progrès des arts – va constituer encore un modèle chez l'abbé Luigi Lanzi dans sa *Storia pittorica della Italia* « car, l'histoire de la peinture est semblable en cela aux histoires littéraire, civile et sacrée. Elle a besoin aussi que l'on y répande, de temps en temps, quelques clartés ; que l'on y fasse quelque distinction de lieux, de temps, d'événements, pour en diviser les époques et en marquer les progrès »¹⁹. « J'indique d'abord, écrit Lanzi, le caractère général de chaque école ; je distingue ensuite dans chacune, trois, quatre, ou un plus grand nombre d'époques selon les changements que le goût y éprouva. C'est ainsi que dans l'histoire civile, on choisit, pour marquer des périodes nouvelles, ou les chutes des empires, ou d'autres révolutions mémorables ». Il va « former séparément l'histoire de chaque école » en prenant pour modèle Winckelmann. Lanzi place à la tête de chaque école les figures des artistes qui les dominent et en déterminent le cours, mais il est parfaitement conscient des difficultés que fait surgir la combinaison de « vies » et la nécessaire continuité du récit historique. Soucieux d'évoquer à la suite de ces figures tutélaires celles, moins glorieuses, qui en ont subi l'influence tout en affirmant leur propre singularité, il a la conviction qu'« une pareille méthode, quoique peu compatible avec une chronologie exacte, est cependant beaucoup plus favorable à l'enchaînement des idées, dans l'histoire d'un art, que l'ordre alphabétique dans lequel les rapports des temps et des lieux sont trop séparés ; ou que

la forme des annales, qui oblige quelquefois à mettre en scène l'élève avant le maître, par la raison qu'il est mort le premier ; ou, enfin, que les récits des vies, qui mettent l'écrivain dans la nécessité de répéter souvent les mêmes choses, en louant dans le disciple le style que déjà il avait applaudi dans le maître, et en relevant dans chaque détail ce qui appartient au caractère général de son époque »²⁰. Ces écoles sont en fait dominées par les « capitales » artistiques que sont Florence, Rome, Venise et Bologne²¹. Lanzi caractérise ces ensembles à partir de figures premières qui définissent une époque mais pas nécessairement les limites chronologiques de l'« école ». La notion d'« école » permet de trouver un équilibre satisfaisant – du moins au plan théorique, l'échec de son application empirique étant avéré depuis longtemps – entre l'idée d'un temps linéaire et cumulatif et le foisonnement des phénomènes. La mise en évidence d'un progrès des arts n'est possible que si l'on procède à une hiérarchisation d'un matériau disparate. L'aspiration à l'universalité est tempérée par l'idée de progrès.

La notion d'« école » a joué un grand rôle dans la définition des projets muséographiques, en particulier ceux qui ont été menés au cours du XIX^e siècle. Elle permet évidemment de conférer une cohérence visuelle aux juxtapositions de tableaux. Si le problème de la périodisation et de la naissance des musées réclamerait une étude spéciale, il faut cependant noter qu'un dispositif muséal se situant par définition à la convergence géométrique de l'œuvre singulière d'un artiste, de l'« école » (donc de la géographie artistique) et du développement chronologique, ne satisfait jamais aux périodisations telles que les promulguent les ouvrages savants. Alexandre Lenoir a conçu la présentation de son musée des Petits-Augustins non pas en se fondant sur la répartition par écoles, les travaux des antiquaires étant alors insuffisamment avancés pour autoriser des regroupements formels, mais sur une division chronologique en siècles. Les siècles sont regroupés par salles et cette réunion a pour but de manifester le caractère singulier de chacun, bien que l'idée de « progrès » n'en soit pas exempte : « les savants verront la rudesse des arts de nos ancêtres, symbole de leurs mœurs ; ils les verront ensuite se perfectionner... »²².

Une théorie de l'histoire

Époques, progrès, liberté

Les Lumières²³ découvrent qu'il n'y a pas seulement une histoire de la nature, une histoire de l'art, une histoire de la philosophie, etc., mais aussi des époques de la nature (Buffon), de l'art (Winckelmann) et de la philosophie (Kant). À l'origine de la notion moderne d'époque, il y a la rencontre entre la philosophie transcendante et la foi dans le progrès, avec ce « signe de l'histoire » qu'est la Révolution française. À une nouvelle perception de l'histoire que formule Kant en se demandant s'il faut distinguer le monde présent et le monde à venir, ou s'il ne vaut pas mieux penser un seul monde divisé en époques, va succéder la théorie de l'idéalisme allemand qui élargit la nouvelle conscience d'une époque en une construction transcendante – l'« époque de la conscience ».

Pour Voltaire, ce sont les grandes ruptures qui donnent naissance à des périodes, résultant des heurts entre la « nature » et la « coutume », et du triomphe de l'un des deux principes sur l'autre. À la différence de l'*Histoire de Charles XII* (1731) qui appartient encore au genre de la biographie héroïque, *Le siècle de Louis XIV* (1751) est dominé par une philosophie de l'histoire qui place au premier rang les faits sociaux, culturels et économiques. Si les différents âges de l'histoire universelle sont marqués dès le départ par les noms de souverains, comme Philippe et Alexandre, comme César et Auguste, celui de Louis XIV a pour singularité, selon Voltaire, d'avoir permis des changements « irréversibles ».

Le temps de l'histoire est à présent « progressif et cumulatif » et cela serait vrai pour tous les domaines évoqués par Voltaire. Entre Auguste et la prise de Constantinople, Voltaire voit un Moyen Âge marqué par la régression et, par conséquent, faisant obstacle à l'affirmation de l'histoire humaine comme histoire du progrès²⁴.

Pour toute la théorie de l'histoire et de l'histoire de l'art, l'œuvre de Winckelmann fait époque. L'Antiquité était avant lui une construction historique basée sur des textes, les œuvres d'art elles-mêmes ne se voyant assigner une place et un rang qu'à la lumière de ces textes. En s'intéressant d'abord aux œuvres d'art et en revendiquant la nécessité d'un regard sensible et critique, Winckelmann se voit dans l'obligation de mettre de l'ordre dans cet immense corpus. Les œuvres antiques, une fois classées, témoignent d'une évolution qui se présente comme un système : une première phase est caractérisée par le nécessaire, une deuxième par le beau et une troisième par le superflu. Ce schéma n'est pas seulement calqué sur un modèle organique – Wilhelm von Humboldt dira encore que c'est en fin de compte le modèle le plus « rassurant »²⁵ – mais aussi plus simplement sur celui de toute biographie singulière. Genèse, maturité et déclin reprennent ainsi un schéma cyclique que Vasari avait introduit dans l'histoire de l'art. Mais en lisant Winckelmann, on est tenté de mettre ce schéma au compte d'une construction narrative, d'une dramatisation de l'histoire qui puise dans la *Poétique* d'Aristote : « Car, écrit Winckelmann, de même que chaque action est composée de cinq parties, le début, le développement, l'apogée ou stase, le déclin et la fin, d'où les cinq scènes ou actes des pièces de théâtre, le déroulement chronologique [de l'art grec] compte lui aussi cinq étapes »²⁶. Le choix de ce schéma assure au récit lui-même un statut esthétique : l'histoire (de l'art), telle qu'elle est écrite, devient une œuvre d'art.

Si Winckelmann a fondé un nouveau paradigme – une histoire systématique de l'art –, il procède néanmoins à une organisation de son livre en deux parties, en séparant la théorie d'une part, de la description et du développement historique des œuvres d'autre part. Conforme à ce qu'on pourrait attendre d'un spécialiste des sciences naturelles plutôt que d'un historien²⁷, cette séparation montre cependant toute l'importance que Winckelmann accordait à la philosophie de l'histoire. Sa *Geschichte* est une narration dans laquelle surgissent des œuvres qui sont pour ainsi dire convoquées en tant que témoins de l'Histoire comme s'ils formaient l'épitomé d'une histoire des Grecs, imaginée par Winckelmann comme ordonnée toute entière autour de l'avènement de la liberté, mais qui n'a, en fait, jamais existé²⁸.

L'historisme et ses apories

Hegel reprend la théorie de l'histoire de Herder : dans tous les domaines de la vie historique se manifeste une même évolution rythmée par le progrès. Sa division de l'humanité en quatre époques – l'orientale, la grecque, la romaine, la germanique – lui permet de scander le récit d'une histoire conçue en tant que développement ou élucidation de l'Esprit absolu. Dans l'*Esthétique*, il illustre le même schéma téléologique en définissant trois formes que prend l'art, qui est lui-même conçu comme un moment de l'Esprit absolu : l'art symbolique de l'Orient, l'art classique des Grecs et des Romains, et l'art romantique du Moyen Âge : « L'art symbolique cherche à réaliser l'union entre la signification interne et la forme extérieure, l'art classique a trouvé cette réalisation dans la représentation de l'individualité substantielle s'adressant à notre sensibilité, et l'art romantique essentiellement spirituel, l'a dépassé »²⁹. L'art est la conscience historique du *Volksgeist*, et les trois formes d'art ne sont pas tout à fait des périodes délimitées dans le temps : le symbolique tout comme le classique et le romantique se déploient bien au-delà des contingences momentanées qui les ont vu naître.

Quelques historiens de l'art du XIX^e siècle trouveront un intérêt tout particulier dans cette pensée qui fait de l'œuvre d'art la manifestation sensible de l'Idée et, non sans analogie avec la *Geschichte* de Winckelmann, l'expression de la liberté³⁰. Parmi les élèves du philosophe, on trouvera Heinrich Gustav Hotho et Karl Schnaase. Franz Kugler reprend dans son *Handbuch der Kunstgeschichte* (1841), la définition ternaire adoptée par Hegel comme une périodisation mais en la compliquant à l'aide de « sous-périodisations » afin d'y faire entrer une histoire de l'art universelle (fig. 1). Comme pour Schnaase et Springer dans leurs grandes histoires de l'art, la coupure entre l'Antiquité et le Moyen Âge est plus importante que celle de la Renaissance. Hegel a indiscutablement contribué à revaloriser le Moyen Âge – art « romantique » selon sa définition – mais c'est le Romantisme déjà, puis l'historisme, qui vont introduire la continuité entre l'Antiquité et les temps modernes. L'histoire de la littérature a joué un rôle non négligeable dans cette appropriation des « temps obscurs » : sa définition par les Romantiques comme unité fournit à la pensée historique un modèle pour une histoire universelle où prendraient place toutes les périodes³¹.

Il faut attendre l'école historique allemande du XIX^e siècle – avec Ranke, Droysen et Dilthey – pour voir la notion d'époque désigner non plus un point défini dans le temps, mais un segment de durée temporelle qui était devenu, chez Schlegel déjà, synonyme de période. Considérée jusqu'au XVIII^e siècle comme un art, l'histoire accède au rang de science et, au XIX^e siècle, on lui attribue le pouvoir de découvrir des lois. Elle se détache de plus en plus de la philosophie tout comme l'histoire de l'art va chercher à prendre ses distances avec l'esthétique. On assiste à une « historisation fondamentale de notre savoir et de notre pensée », comme le dit Ernst Troeltsch³². C'est ainsi que l'on pourrait caractériser l'historisme³³. Benedetto Croce a défini l'idée première de l'historisme : « Un fait est historique dans la mesure où il est pensé, et d'autre part, rien n'existe en dehors de la pensée »³⁴.

Handbuch für Kunstgeschichte

L'art et ses premières phases de développement :

- les monuments de l'Antiquité nord-européenne (Scandinavie, pays germaniques)
- les monuments sur les îles de l'Océan atlantique
- les anciens monuments d'Amérique (surtout le Mexique)
- l'art chez les Egyptiens et les Nubiens
- l'art chez les anciens peuples de l'Asie occidentale
- l'art chez les anciens peuples de l'Asie orientale

Histoire de l'art classique :

- l'art grec de l'époque héroïque
- l'art grec de l'époque historique
- l'art ancien d'Italie, l'art étrusque
- l'art chez les Romains

Histoire de l'art romantique :

- l'art paléochrétien
- l'art de l'Islam
- l'art du style roman
- l'art du style germanique

Histoire de l'art moderne :

- l'architecture moderne jusqu'à la fin du XVIII^e siècle
- l'art figuré italien de style moderne au XV^e siècle
- l'art figuré italien dans la première moitié du XVI^e siècle
- l'art figuré septentrional de style moderne du début du XV^e jusqu'au milieu du XVI^e siècle
- les arts figurés dans la seconde moitié du XVI^e siècle
- les arts figurés des XVII^e et XVIII^e siècles
- gravures sur bois et sur cuivre jusqu'à la fin du XVIII^e siècle
- regard sur les mouvements artistiques contemporains

L'historisme prétend saisir chaque époque dans sa singularité mais selon les lois de la causalité. Il conçoit toute périodisation comme un produit de l'histoire elle-même. C'est sous l'impulsion de l'historisme que l'on réimagine d'abord la Renaissance, puis le Moyen Âge. Comme le dit Otto Oexle, la Renaissance est censée dépasser le Moyen Âge et ouvrir sur la modernité, pendant que le Moyen Âge permet de critiquer cette modernité³⁵. La pensée de Jacob Burckhardt illustre bien ce double aspect : dans un premier temps, il considère, tout comme Michelet, que la Renaissance est à l'origine de la modernité. Mais dans les années 1880, il invoque le Moyen Âge pour critiquer les effets de la modernité. L'historisme n'est introduit dans l'historiographie de l'art qu'en 1938 par un article de Hermann Beenken sur l'architecture « historiciste » du XIX^e siècle. Il est alors défini comme une impasse, comme un obstacle à la créativité³⁶.

Mais c'est Nietzsche qui a le mieux défini la chose sans employer le mot : en posant le problème du rapport entre la vie et la science. La science historique, qui voit « partout du passé, de l'historique, et nulle part de l'être, de l'éternité », serait un péril qui menace la vie. Le philosophe imagine deux remèdes à cette situation : le non-historique, ou art de pouvoir oublier, et le supra-historique qui détourne le regard du devenir vers l'éternité et la permanence (l'art ou la religion)³⁷.

On observe que le pessimisme de Schopenhauer, de Tocqueville et de Burckhardt devient perceptible en paradigmes scientifiques et historiques, qu'il met en doute la croyance en une instance métaphysique et un sens objectif de l'histoire³⁸. La notion d'époque, conçue comme une unité organique, prend une importance cruciale chez l'un des critiques les plus lucides de l'historisme, Wilhelm Dilthey : « C'est la tâche de l'analyse historique que de découvrir dans les fins, les valeurs, les façons de penser concrètes la convergence autour d'une dimension commune qui régit l'époque. C'est par cette dimension commune que sont déterminées même les oppositions qui existent ici. Chaque action, chaque idée, chaque création collective, bref chaque élément de cette totalité historique tient donc son importance de sa relation à la totalité de l'époque ou du siècle. Et quand l'historien juge, il établit ce que l'individu a produit dans le cadre de cet ensemble, il détermine en quoi sa vision et son action le dépassaient déjà.

Le monde historique comme totalité, cette totalité comme ensemble interactif, cet ensemble interactif comme source de valeurs, comme position de fins, bref comme principe de création, ensuite la compréhension de ce tout à partir de lui-même, enfin l'indication de ce qui, dans les siècles, les époques, l'histoire universelle, donnent aux valeurs leurs fins et leur centre, tels sont les points de vue sous lesquels doit être pensé l'ensemble des sciences de l'esprit vers lequel il faut tendre »³⁹. L'individu est considéré par Dilthey comme le véritable lieu de croisement entre des systèmes culturels qui agissent sur son expérience existentielle mais qui sont aussi agis par elle, ce que n'auraient renié ni Lucien Febvre ni Marc Bloch. L'étude de la personnalité de l'artiste constitue alors un modèle heuristique.

Dans la suite de Dilthey, l'historien de l'art tchèque Max Dvořák voit dans les sciences de l'esprit la seule issue au désenchantement entraîné par le progrès matériel. Il faut rappeler que Dvořák, soucieux comme ses contemporains d'asseoir l'histoire de l'art sur un développement cohérent, s'écarte de l'esthétique normative liée au classicisme antique et s'empare de cette immense aire chronologique qu'est le Moyen Âge. Dans son livre sur les frères Van Eyck, il s'efforce de remédier à une grave lacune de l'historiographie – qu'il signale tout particulièrement dans les travaux de Louis Courajod –, qui est la non-périodisation des trois siècles qui vont de l'émergence de la sculpture gothique jusqu'à la fin de l'activité des Van Eyck⁴⁰. Dans « Idéalisme et naturalisme dans la sculpture et la peinture gothiques »⁴¹, Dvořák veut donc asseoir l'histoire des

œuvres (qu'il n'étudie pas en elles-mêmes) sur des fondements spirituels, ce qui n'a pas été fait avant lui. Ce sont les grands mouvements de l'esprit qui forment le substrat de la pensée figurative et qui la scandent. Dvořák se déclare absolument hostile à l'hypothèse de Wölfflin selon laquelle il existerait une permanence de la *notion* d'œuvre d'art, à l'abri de tout changement, une réalité en quelque sorte transhistorique : aux yeux de Dvořák, une telle hypothèse est simplement « non-historique ». Les points de rupture et les seuils qu'il met à jour dans l'historicité de la notion d'œuvre d'art elle-même, offrent une situation historiographique exemplaire de la seconde phase de redécouverte du Moyen Âge dans les dernières décennies du XIX^e siècle et les deux premières du XX^e⁴².

La nécessité de la périodisation

Chaque fois que nous avons à penser le temps, nous recourons à une représentation géométrique (spatiale) qui nous permet de visualiser des objets disposés selon un ordre et livrés ainsi à la mémoire. Périodiser, c'est délimiter un segment du temps, avec son commencement et sa fin, autour (pour le gothique par exemple), ou à partir (pour le « siècle » de Rubens, par exemple), d'un ensemble limité de faits ou d'objets que caractérisent des traits formels. Mais aucune période ne possède un début et un terme : on pourra toujours trouver des causes lointaines ou des effets tardifs qui étendent la période bien au-delà de sa durée théorique. La faillite de toute tentative d'assigner à une telle période un commencement ou une fin, ne suffit pas à la discréditer. En effet, il n'est pas raisonnable de contester la périodisation elle-même, qui est une nécessité pour le *modus operandi* de l'historien et de l'historien de l'art.

Lorsqu'on a commencé à renoncer au projet d'une histoire universelle, se sont imposées les histoires particulières. Mais cela ne signifiait pas pour autant l'abandon définitif d'une visée universaliste qui s'est très vite reconstituée au sein même de chaque histoire particulière. C'est le cas de l'histoire de l'art qui, en Allemagne vers la fin du XIX^e siècle, apparaît comme la science qui serait capable de fournir un point de vue sur l'ensemble des sciences humaines. C'est pourquoi ses modèles esthétiques sont d'une telle efficacité, précisément dans l'établissement des périodisations.

La nécessité de la périodisation était ressentie comme impérative par les historiens de l'événementiel pour lesquels les faits politiques ou la date d'un conflit faisait époque⁴³. Mais lorsque nous regardons avec quelque attention l'efficacité que les périodisations possèdent, nous voyons bien qu'il n'existe pas une périodisation qui serait valable et pour l'histoire politique, et pour l'histoire des sociétés, et pour l'histoire de l'art. Tout comme il n'y a d'histoire que du singulier et du spécifique, une périodisation ne peut émerger qu'à l'intérieur et pour le seul usage d'un domaine singulier. Avec l'avènement de l'histoire économique et sociale, les formes de périodisation adoptées par l'histoire des civilisations ou des cultures sont radicalement mises en cause. Plus exactement, le temps de ces histoires n'est pas le même. L'histoire économique par exemple, considère les phénomènes qu'elle étudie sur un temps long qui rend la périodicité cyclique perceptible. Elle ne s'empare pas des époques en leur supposant une unité culturelle qui permettrait de les définir aisément. Différents rythmes imprimés au temps historique apparaissent clairement dans le maître-livre de Fernand Braudel sur la Méditerranée⁴⁴. Ainsi, les périodes laissent la place à un temps géographique presque immobile, à un temps social dont le rythme est lent, et à un temps individuel, court comme les événements qui le ponctuent. Il s'agit évidemment d'une construction théorique.

Ce temps immobile, d'autres l'ont perçu ailleurs : ainsi Focillon note dès 1934 dans la *Vie des Formes* que les arts populaires se manifestent à l'intérieur d'un « temps immobile »⁴⁵. Dans un autre registre, le physicien et philosophe Carl Friedrich von

Weizsäcker parle des « longues périodes » de la physique, où celle-ci travaille toujours à l'aide d'un seul paradigme ; lorsqu'une crise remet en cause ce paradigme, on voit alors naître un paradigme nouveau qui se substitue au précédent. C'est l'occasion d'une *fulguratio* car d'une façon très soudaine, en rupture avec le temps long, les vérités anciennes se trouvent bousculées⁴⁶. Périodiser un tel processus, c'est articuler le temps à l'aide d'époques de rupture.

L'histoire de l'art est réticente à recourir au temps long. C'est la séparation de plus en plus nette entre l'archéologie et l'histoire de l'art à la fin du XIX^e et dans la première moitié du XX^e siècle qui a recentré l'étude historique de l'art sur des objets placés dans une durée plus restreinte. Dans l'étude de l'architecture, on rencontre ainsi deux directions qui répètent le clivage entre archéologues et historiens de l'art : celle que prend l'étude de l'habitat qui recourt en grande partie aux objets fournis par l'archéologue, et celle que prend l'analyse des styles. La première a pour cadre le temps long, la seconde se dissoudrait dans une telle perspective : elle exige un temps bien plus ramassé.

La périodisation des époques préhistoriques pose encore un autre problème : il s'agirait ici en apparence d'un temps définitivement long et presque immobile. Au XIX^e siècle, on a procédé à des classements chronologiques appuyés sur des outils et les procédures techniques qu'on en inférait, ou encore sur la paléontologie. Au début du XX^e, on a même cherché à calquer sur les « principes fondamentaux » de Wölfflin l'évolution de la préhistoire : Frederik Adama van Scheltema veut voir dans la préhistoire une évolution – âges de la pierre, du bronze et du fer –, l'âge de la pierre correspondant à la renaissance, celui du bronze au baroque, et l'âge du fer à une nouvelle accentuation du baroque⁴⁷.

D'une façon très remarquable, en examinant l'historiographie des périodisations de la préhistoire, on s'aperçoit que de plus en plus de nuances sont apportées aux anciennes tentatives⁴⁸. D'abord parce que les fouilles révèlent d'année en année une augmentation notable des témoins matériels de ces époques, conduisant les préhistoriens à affiner leurs savoirs et à remettre en cause un principe d'évolution linéaire. Ensuite parce que l'évolution de l'art rupestre⁴⁹, pour ne prendre que cet exemple, devient extrêmement complexe lorsqu'on admet qu'il n'est pas un phénomène réservé aux cavernes paléolithiques et, surtout, qu'il est universel. Le développement extraordinaire que connaît la science de la préhistoire depuis environ cent cinquante ans tend à modifier les anciennes divisions : le néolithique et l'âge du bronze abandonnent le champ de la préhistoire pour rejoindre l'Histoire⁵⁰. Un tel phénomène est d'un très grand intérêt parce qu'il nous permet d'assister à une intégration dans l'histoire d'une période qui s'en trouvait écartée jusque-là, tout comme on a pu, au seuil du XIX^e siècle, voir entrer le Moyen Âge dans l'histoire et occuper peu à peu une place dans le développement artistique depuis l'Antiquité jusqu'aux Temps modernes.

Kunstwissenschaft et périodisation

Le Romantisme avait mis en avant une pure fiction : le principe d'une unité absolue entre le style pratiqué par les artistes d'un temps et l'ensemble de l'activité humaine. Ce principe est aussi d'une certaine manière à la base de la revendication des avant-gardes où l'activité artistique est censée faire époque, voire marquer le début d'une ère nouvelle. Il n'est pas possible de traiter de la périodisation en histoire de l'art sans placer au centre de cette opération la question du style⁵¹. À la fin du XIX^e siècle, en s'émancipant toujours plus nettement de l'esthétique et de l'histoire, l'histoire de l'art a cherché à forger des « concepts fondamentaux » et cela à partir d'une lecture formaliste des œuvres. Le style est alors devenu un concept que l'histoire de l'art détenait

en propre et qui devait pouvoir contribuer à la construction théorique d'une véritable « science de l'art » (*Kunstwissenschaft*). C'est en tout cas par la division du temps en périodes stylistiques que l'histoire de l'art a imposé des concepts à d'autres sciences humaines, en particulier à l'histoire. Ces périodes sont nommées à l'aide de notions stylistiques – roman, gothique, maniérisme, baroque, etc. À l'intérieur même de ces catégories qui ont très vite révélé la faiblesse de leur valeur heuristique, on a peu à peu procédé à des périodisations infiniment plus nuancées et plus opératoires. Très tôt, on a tenté une autre voie. Riegl, par exemple, a adopté une périodisation selon trois formes de relation avec la nature : l'art de l'Égypte ancienne et de la Grèce aurait cherché à « perfectionner » la nature, l'art chrétien jusqu'en 1500 aurait transcendé la nature par l'esprit, et enfin, de 1500 à 1900 l'art moderne aurait rivalisé avec la nature⁵². Plus intéressant est l'avènement du concept de « *Kunstwollen* », par lequel Riegl pense introduire dans les mécanismes de la connaissance un principe vitaliste, une « volonté » formatrice « d'art » dont l'orientation changeante permettrait d'expliquer les mutations stylistiques et leur périodicité.

Principes fondamentaux et Stilpluralismus

Dans *L'Art classique* puis dans les *Principes fondamentaux*, Heinrich Wölfflin postule un étroit parallélisme entre « *Zeitstil* » et époque culturelle⁵³. Les formes de représentation et les modes de perception qui les accompagnent sont liés à une époque, mais ne seront pas pour autant définitivement abandonnés un jour. Ils peuvent retrouver leur validité. Ainsi en est-il du classicisme. Dans son ouvrage sur la sculpture allemande médiévale, Panofsky croit aussi en un principe stylistique supérieur qui relierait les œuvres entre elles : il considère qu'une époque représente l'unité de l'ensemble des phénomènes culturels, comme il cherche encore à le démontrer dans *Architecture gothique et pensée scolastique*⁵⁴. La finalité des « principes fondamentaux » de Wölfflin⁵⁵, mais aussi de ceux d'August Schmarsow ou de Paul Frankl, est toujours la même : il s'agit de construire des abstractions auxquelles toutes les œuvres d'art, de toutes les époques, peuvent être rattachées. Le recours à des principes fondamentaux permet donc à l'historien de l'art de voir, dans les périodes qu'il définit, leur application presque mécanique selon un mouvement cyclique.

La belle unité de façade des périodes stylistiques est sérieusement fissurée par la conviction que toute époque mais aussi toute œuvre singulière d'un artiste ne répond pas à un schéma de progression linéaire et cumulatif. Qu'un même artiste puisse intentionnellement, en fonction de la commande, puiser dans un répertoire formel plus étendu que celui de son propre style, voilà qui n'était pas admis avant les années 1960, tant l'attachement à un développement organique (ou biologique) était grand. La maturité ne pouvait être suivie que de la lente extinction des forces créatrices, tout comme la genèse du style d'un artiste ne pouvait révéler un choix entre plusieurs possibles, mais seulement une croissance linéaire et cumulative qui aboutit à l'acmé de la maturité. Pourtant, les exemples sont nombreux, dans toutes les périodes de l'histoire de l'art, où il faut envisager cette possibilité qui brise la soi-disant évolution linéaire prêtée aux pratiques singulières. L'article que Jan Białostocki publie sur les *genera dicendi* de la rhétorique antique et leur influence sur les options stylistiques, à l'aide desquelles les artistes répondent à telle ou telle commande, a ouvert des voies neuves et décisives⁵⁶. J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth aussi, qui recourt à la notion de *Stilpluralismus* (pluralité des styles), a contribué dans une large mesure à une critique en règle de la fiction des périodes stylistiques⁵⁷. En vérité, il s'agit de deux remises en cause de la conception même du style comme une progression logique considérant

l'ensemble des phénomènes à partir d'une vue panoramique sur l'avant et sur l'après que permet l'œuvre de maturité ou le chef-d'œuvre. Selon une telle conception, toute entreprise artistique doit être évaluée en fonction de ce sommet. Elle ne prend pas en compte la non-linéarité de toute vie humaine – non pas de la vie biologique qui, elle, est linéaire, mais de l'être-au-monde –, tout comme elle néglige le régime d'historicité⁵⁸ sous lequel doit être examiné tout point de vue sur le corpus d'un artiste.

Déjà les analyses antérieures de Wilhelm Pinder avaient insisté sur la « non-contemporanéité du contemporain » : c'est ainsi qu'il caractérisait la coexistence en un même laps de temps et à l'intérieur d'une même communauté artistique, de trois générations différentes pratiquant par conséquent des styles différents⁵⁹. Mais cette idée, sans être tout à fait fausse, cherchait encore à justifier les « écarts » formels par rapport à une norme stylistique arbitrairement fixée, en maintenant la conviction d'une progression organique pour chaque individu et pour l'ensemble auquel il contribue. Pourtant, c'est bien dans les œuvres de deux artistes d'une génération identique, voire dans le corpus d'un même artiste, que cette « non-contemporanéité » peut se manifester et là nous ne sommes plus en présence d'un temps stratifié, mais de phénomènes synchroniques qui réclament d'autres traitements. La contemporanéité de phénomènes artistiques comme l'Expressionnisme, que Pinder défendait même contre les national-socialistes dont il n'a jamais su se démarquer, et le Constructivisme qu'il détestait, était à ses yeux le signe d'une époque « chaotique »⁶⁰. Pour lui, de tels phénomènes ne pouvaient que briser toute velléité de recourir à une notion unitaire pour caractériser une période donnée de l'histoire de l'art. C'était pourtant à ses yeux, la finalité principale de l'analyse formelle.

Un an après le livre de Pinder paraissait un article important d'Erwin Panofsky sur la chronologie des sculpteurs de Reims⁶¹. Il mettait l'accent sur cette contemporanéité de maîtres que distinguent leurs styles à l'intérieur d'un même cadre spatial. Pour le jeune Panofsky, le problème est d'autant plus intéressant qu'il étudie des artistes anonymes dont la personnalité ne peut être définie qu'à l'aide de témoignages esthétiques qu'il s'agit d'ordonner en fonction de leurs propriétés formelles. À la différence de Pinder, Panofsky conclut que l'on ne peut étudier que des simultanités données dans le cadre d'espaces précis.

La question des générations mériterait, dans le cadre de cette présentation, un développement à part. Grâce à elle, l'historien de l'art accède à un seuil de segmentation qui devrait rendre les choses plus réelles et d'un accès plus aisé. En outre, il retourne ainsi à un modèle heuristique qui est le modèle organique, en appréhendant la plus petite unité organique possible : la vie humaine. J'ai rappelé plus haut l'importance de cette périodisation chez Vasari. Au XIX^e siècle, on a tenté de fonder les périodes de l'histoire sur des générations arbitrairement arrêtées, de 31 ou de 33 ans, en les regroupant pour former des périodes de 125 ou 100 ans⁶². On imagine à quelle impasse de telles hypothèses peuvent mener.

L'œuvre comme événement

La fiction de l'unité stylistique d'une période a encore subi d'autres attaques ; je me contenterai d'en résumer une seule, parce qu'elle met en jeu une autre appréhension du temps historique et une autre définition du style. L'américaniste George Kubler adopte une critique radicale de la « périodologie » qu'il considère comme une pure affaire de convenance esthétique⁶³. Il propose de redistribuer les artefacts, incluant les œuvres d'art au même titre que les témoins de la culture matérielle, en séquences⁶⁴ subdivisées elles-mêmes en séries, les points de départ de ces séquences étant des objets premiers

dont on peut suivre les répliques extrêmement nombreuses bien au-delà du temps immédiatement postérieur. Le style ne serait pas une forme constante que l'on peut appréhender d'une manière diachronique comme le voulait Meyer Shapiro, il ne pourrait être défini que d'une façon synchronique. En dehors de la synchronie, il perd toute validité. La découverte de nouvelles solutions formelles rythme ce processus que l'on nomme l'histoire : ainsi « toute œuvre d'art peut être considérée comme un événement historique et comme une solution trouvée à grand-peine à un problème »⁶⁵.

On voit ce qu'une telle réflexion doit à la pensée de son maître Henri Focillon auquel Kubler a emprunté l'idée d'un temps discontinu. Mais là où leurs doctrines se scindent, c'est lorsque Kubler redéploie pour ainsi dire les œuvres d'art dans la longue histoire des artefacts. Focillon, lui, accordait une importance décisive à ces génies créateurs qui brisent la chaîne de l'évolution linéaire. Il n'en était pas moins convaincu que l'évolution de l'art, si elle ne répond pas à un schème téléologique, demeure fidèle à un mouvement cyclique, ce qu'il appelait « la loi des quatre états », sorte d'amplification de l'opposition binaire classique-baroque prônée par Wölfflin. Finalement, Focillon voit un invariant dans la « loi supérieure » qui animerait les quatre styles⁶⁶. Il définit le style comme une tendance à la stabilisation par opposition aux « métamorphoses » continues qui s'emparent des formes.

On voit se dessiner dans la pensée de Focillon un double mouvement qui définit le temps : celui des mutations lentes, parfois imperceptibles mais bien réelles qui affectent les formes dans la durée ; celui des ruptures brutales qui font irruption dans le temps. Les grandes périodes de l'histoire de l'art sont alors scandées par les métamorphoses, certes, mais interrompues, comme contrariées par « certains grands maîtres [qui] semble[nt] étranger[s] à leur temps. » Ainsi en est-il, par exemple, de Piranèse qui appartient à ces génies qui, « nés au hasard de l'histoire, [...] ne doivent rien à l'enchaînement ordinaire des causes »⁶⁷. Ils mettent encore davantage en évidence combien l'œuvre d'art est une forme accomplie de la vie de l'esprit et en cela Focillon se situe dans la suite de Dilthey et surtout de Dvořák, qu'il cite expressément. Il met cependant le poids sur une notion qui est entendue généralement dans un sens purement factuel : c'est celle d'« événement », qui est pour lui « structure et définition du temps ». Une œuvre d'art est avant tout, pour Focillon, un événement qui, dans son surgissement, fait date et parfois époque. Tout un contingent d'historiens appliqués peut chercher à repérer les causes premières de cet événement, il n'en épuisera jamais la puissante efficacité.

Il y aurait lieu de procéder à des comparaisons entre cette définition que propose l'auteur de la *Vie des Formes* et l'usage qui a été fait depuis de la notion de « structure ». En tout cas, la pensée de Focillon offre ici de frappantes analogies avec les « structuralistes » viennois des *Kunstwissenschaftliche Forschungen*. Relever ces analogies m'entraînerait trop loin de mon objet. On notera simplement que Hans Sedlmayr comme Focillon cherchent à approcher ce regard singulier que l'artiste lui-même portait sur son œuvre. Ces efforts ont été tentés par les deux historiens de l'art autour de 1930, et si la place du Viennois en tant que fondateur d'une véritable théorie de l'histoire de l'art, bien plus complète que celle de Panofsky ou de Riegl, a été reconnue depuis longtemps⁶⁸, on n'a pas lu avec tout l'intérêt qu'ils méritent les écrits de Focillon, en particulier sa *Vie des Formes*. Dans ce petit livre, il aborde toutes les questions que nous avons évoquées, celle de la période, de la génération, du style, le tout suggérant un temps qui est tout sauf linéaire, mais bel et bien feuilleté, stratifié comme chez les braudéliens. La question de l'épiphanie de l'œuvre en tant que reconstruction historique non pas à partir des causes mais de l'œuvre elle-même vue

comme structure – comme précipité de la vie de l'esprit : telle est une des questions centrales que se pose Focillon dans sa perpétuelle méditation sur le temps. C'est sans doute à partir d'une telle interrogation et d'un tel programme que nous atteignons un point nodal à l'intérieur duquel il n'y a plus de seuil de segmentation possible. Cependant, même si en définitive l'herméneutique de Sedlmayr reste bien plus substantialiste que la reconstruction par Focillon de l'expérience initiale de l'artiste dont la main manie l'outil et transforme la matière, dans les deux cas est présupposée, à côté de l'*histoire* de l'art, l'existence d'un second registre où l'étude de l'œuvre d'art serait comme isolée de l'histoire. Le fait d'avoir ainsi dédoublé l'accès à l'œuvre d'art selon deux voies, l'une historique, l'autre non historique, ne peut que mettre en cause son unité phénoménologique.

1. Le texte « Qu'est-ce que le baroque ? » est publié pour la première fois en français en 1996, dans Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*, Paris, p. 33-107 [éd. orig. : « What is Baroque ? », dans *Three Essays in Style*, Cambridge (MA), 1994].

2. Salvatore Settis, *Le futur du classique*, Paris, 2005 [éd. orig. : *Futuro del « classico »*, Turin, 2004].

3. *Ibid.*, p. 168.

4. J'emprunte cette notion de « seuil de segmentation » à Georg Simmel : elle désigne des seuils successifs de l'enquête historique lorsqu'elle porte toujours davantage sur des phénomènes précis, mais cette enquête ne doit pas franchir le seuil qui verrait se dissoudre ces phénomènes, ceux-ci perdant alors tout intérêt et ne trouvant plus leur place dans le temps. Voir Georg Simmel, « Le problème du temps historique », dans *La forme de l'histoire et autres essais*, (1916) Paris, 2004, p. 21-45 [éd. orig. : « Das Problem der historischen Zeit », dans *Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kant-Gesellschaft*, 1916, 12].

5. Jan Bialostocki, « Late Gothic. Disagreements about the Concept », dans *Journal of the Archaeological Association*, 1966, III, XXIX, p. 76-105 ; trad. fr. dans *L'Information d'histoire de l'art*, XIII, 3, 1968, p. 106-128.

6. En dehors de références ponctuelles qui sont données au cours de cet article, je me suis servi des ouvrages suivants : Simmel, (1916) 2004, cité n. 4 ; Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, 1954 ; Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », dans *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, 1974 [éd. orig. dans *Schriften*, I, Francfort, 1955] ; Meyer Shapiro, Horst W. Janson, Ernst H. Gombrich, « A symposium on Periods », dans *New Literary History*, 1970, 1/2, p. 113-125 ; Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, 1971 ; Hannah Arendt, « Le concept d'histoire », dans *La crise de la culture*, Paris, 1972, p. 58-120 [éd. orig. : *Between Past and Future*, New York, 1954] ; Hermann Bauer, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, Munich, 1976 ; Jacques Le Goff éd., *La nouvelle histoire*, Paris, 1978 ; Hans Robert Jauss,

Pour une esthétique de la réception, préface de Jean Starobinski, Paris, 1978 [éd. orig. : *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort, 1974] ; Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contributions à la sémantique des temps historiques*, Paris, 1990 [éd. orig. : *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Francfort, 1979] ; Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz, Jörn Rüsen éd., *Formen der Geschichtsschreibung, (Theorie der Geschichte, Beiträge zur Historik, 4)*, Munich, 1982 ; Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3 vol., Paris, 1983-1985 ; Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, Paris, 1984 ; Götz Pochat, « Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte », dans Lorenz Dittmann éd., *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart, 1985, p. 129-167 ; Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essais sur les limites de l'objectivité historique*, Sylvie Mesure éd., Paris (1938) 1986 ; Hans-Robert Jauss, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Francfort, 1989 ; Friedrich Möbius, Helga Sciarie, *Stil und Epoche. Periodisierungsfragen*, Dresde, 1989 ; Margaret Mead, Paul Byers éd., *Périodes. La construction du temps historique*, (colloque, Paris, 1991), Paris, 1991 ; Daniel S. Milo, *Trahir le temps (Histoire)*, Paris, 1991 ; Horst Günther, *Le temps de l'histoire. Expérience du monde et catégories temporelles en philosophie de l'histoire de saint Augustin à Pétrarque, de Dante à Rousseau*, préface de Jean Starobinski, Paris, 1995 [éd. orig. : *Zeit der Geschichte: Welterfahrung und Zeitkategorien in der Geschichtsphilosophie*, Francfort, 1993] ; Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, 1996 ; Christian Simon, *Historiographie. Eine Einführung*, Stuttgart, 1996 ; Reinhart Koselleck, *L'expérience de l'histoire*, recueil de textes trad. de l'allemand, édité et préfacé par Michael Werner, Paris, 1997 ; Jean Leduc, *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, 1999 ; Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, 2000 ; François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, 2003 ; Jutta Held, Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Cologne, 2007.

7. Simmel, (1916) 2004, cité n. 4, p. 27.

8. Je me réfère ici à l'article de Manfred Riedel, « Epoche, Epochenbewusstsein », dans *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1972, 2, p. 596-599.

9. Hans Blumenberg, « Les époques du concept d'époque », dans Hans Blumenberg, *La légitimité des temps modernes*, Paris, 1999, p. 520-545, ici p. 521. [éd. orig. : *Die Legitimität der Neuzeit*, Francfort, 1966].

10. Jacques Bénigne Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, présenté par Armand Gasté, Paris, (1681) 1885, p. 5.

11. Sur ces problèmes, voir Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, 1980, ici p. 148-154.

12. Il s'agit du premier âge jusqu'à Noé, du deuxième âge jusqu'à Abraham, du troisième âge jusqu'à David, du quatrième âge jusqu'à la captivité de Babylone et du cinquième jusqu'au Christ.

13. J'emprunte ce terme à Pomian, 1984, cité n. 6 : calqué sur « théosophie », il désigne, pour ainsi dire, l'action que prétendent exercer les hommes sur le temps passé et futur.

14. Horst Günther, (1993) 1995, cité n. 6, p. 71-112.

15. Dans le poème « Africa », IX, vers 556. Voir à ce sujet Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, 1976, p. 18-19 [éd. orig. : *Renaissance et Renascences in Western Art*, Stockholm, 1960].

16. Julius von Schlosser, *La littérature artistique*, préf. d'André Chastel, Paris, 1984, p. 185- 187 [éd. orig. : *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienne, 1924]. Sur Ghiberti, voir *idem*, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, Bâle, 1941.

17. Blumenberg, (1966) 1999, cité n. 9, p. 531. Il faudrait aussi évoquer ici la « querelle des Anciens et des Modernes » qui inscrit cette prise de conscience dans les formes de l'art : voir récemment François Hartog, *Anciens, Modernes, Sauvages*, Paris, 2005.

18. Les trois périodes selon Vasari vont jusqu'à Constantin, de Constantin à 1250, puis de 1250 au présent (1550). Il divise la période moderne en trois : *prima maniera* (jusqu'à Giotto), *seconda maniera* (Masaccio, etc.) et *terza maniera* (Leonard mais surtout Michel-Ange). Lorenzo Ghiberti (*Commentario*, II, vers 1452) dit à propos de Giotto : « *Arrecho l'arte nuova, lascio la rogeza de' Greci...* » (Julius von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Vienne, 1896, p. 375).

19. J'utilise la traduction d'Armande Dieudé : Luigi Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie depuis la renaissance des beaux-arts, jusques vers la fin du XVIII^e siècle*, 5 vol., Paris, 1824, ici vol. 1, p. 6. [éd. orig. : *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795-1796 ; éd. déf. :

Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, Bassano, 1809].

20. *Ibid.*, p. 11.

21. Enrico Castelnovo et Carlo Ginzburg font le compte des pages consacrées par Lanzi aux différentes écoles : « Centro e periferia », dans Giovanni Previtali éd., *Storia dell'arte italiana, parte 1, Materiali e problemi, I, Questioni e metodi*, Turin, 1979, p. 285-352, ici p. 289. Dans le même ouvrage, Giovanni Previtali traite de « La periodizzazione della storia dell'arte italiana » (*ibid.*, p. 5-95, dont il existe une trad. fr. : *La périodisation dans l'art italien*, Paris, 1996). Sur ce texte, voir dans ce numéro l'essai d'Orietta Rossi Pinelli, p. 671-682.

22. Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée impérial des Monuments français*, Paris, 1794, p. vii.

23. Pour ce qui suit, voir Riedel, 1972, cité n. 8.

24. Pomian, 1984, cité n. 6, p. 123- 129.

25. Wilhelm von Humboldt, « La tâche de l'historien », dans *Introduction à l'œuvre sur le Kavi et autres essais*, Paris, 1974, p. 33- 63 [éd. orig. : « Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers » (1821) dans *Werke*, Darmstadt, 1960, I, p. 585-606].

26. Cité par Alex Potts, « Vie et mort de l'art antique : historicité et beau idéal », dans Édouard Pommier éd., *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, (colloque Paris, 1989), Paris, 1991, p. 9-38, surtout p. 20.

27. Voir à ce sujet Wolf Lepenies, « Kunst und Naturgeschichte im 18. Jahrhundert », dans Thomas Gaehtgens éd., *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*, (colloque, Berlin, 1982), Hambourg, 1986, p. 221-237.

28. Il faut lire les pages très pertinentes qu'Alex Potts a écrites dans son *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the origins of art history*, New Haven/Londres, 1994, p. 23-46 ; aussi Norbert Miller, « Winckelmann und der Griechenstreit. Überlegungen zur Historisierung der Antiken-Anschauung im 18. Jahrhundert », dans Gaehtgens, 1986, cité n. 27, p. 239-264.

29. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'Esthétique*, Paris, 1996, II, p. 10. [éd. orig. de 1842, repris dans *Werke*, XIII, Francfort, 1986].

30. Voir sur cette filiation, Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 vol., (Leipzig, 1921) Berlin, 1986, ici vol. 2, p. 51-53.

31. Blumenberg, (1966) 1996, cité n. 9, ici p. 526.

32. Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen, 1922.

33. Je retiens ce terme à la place d'« historicisme » que Karl Popper emploie dans un sens bien particulier.

34. Benedetto Croce, *Théorie et histoire de l'historiographie*, Genève, 1968, p. 73 [éd. orig. : *Theorie und Geschichte der Historiographie*, Tübingen, 1915].

35. Otto Gerhard Oexle, *L'historisme en débat. De Nietzsche à Kantorowicz*, Paris, 2001, p. 152 [éd. orig. : *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus*, Göttingen, 1996].
36. Wolfgang Hardtwig, « Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter. Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff der Kunstwissenschaft », dans *Archiv für Kulturgeschichte*, 1979, 61, p. 154-190.
37. Oexle (1996) 2001, cité n. 35, p. 75-84. Le diagnostic de Nietzsche se trouve dans « De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie », dans Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Munich, 1966, vol. I.
38. Karl-Georg Faber, « Epoche und Epochengrenzen in der Geshichtsschreibung », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1981, 44, p. 105-113, ici p. 111.
39. Wilhelm Dilthey, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, Paris, 1988, §155 [éd. orig. : *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Berlin, 1910].
40. Max Dvořák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck*, Munich, 1925 (le texte date de 1904), ici p. 141-242.
41. Il s'agit d'un cours de 1915-1916, « Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei », publié dans Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, 1924, p. 41-147, ici p. 125.
42. Pour une analyse de cette période et sa réévaluation du Moyen Âge, voir Oexle, (1996) 2001, cité n. 35, p. 147-180.
43. Voir Marrou, 1954, cité n. 6
44. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, 1966 [éd. orig. : *El mediterraneo y el mundo mediterraneo en la época de Filipe II*, Mexico, 1953].
45. Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris, (1934) 1939, p. 119.
46. Cité par Jan Białostocki, « Langsames und schnelles Geschehen in der Geschichte der Kunst », dans Möbius, Scieurie, 1989, cité n. 6, p. 210-216. Je ne suis pas sûr que l'on puisse, avec Białostocki, considérer une innovation stylistique dans la production d'un artiste comme une *fulguratio* car il s'agit dans la majorité des cas de changements relativement lents : la soudaineté de l'innovation produit des ondes de choc d'amplitudes variables et de rythmes également variables, à la différence de ce qui se passe dans le domaine d'une science où l'adoption d'un nouveau paradigme rend immédiatement obsolète l'ancien.
47. Frederik Adama van Scheltema, *Die altnordische Kunst: Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung*, Berlin, 1923.
48. Je dois toutes ces précisions à mon ami Jean Guislaine, titulaire de la chaire de Civilisation de l'Europe au Néolithique et à l'Âge du Bronze au Collège de France. Qu'il soit vivement remercié pour son aide.
49. Voir Denis Vialou, *L'art des cavernes. Les sanctuaires de la Préhistoire*, Paris, 1987.
50. Voir Jean Guislaine, « Jalons historiographiques : le Néolithique entre matériel et idéal », dans Jacques Évin éd., *Congrès du Centenaire : Un siècle de construction du discours scientifique en Préhistoire, XXVI^e Congrès préhistorique de France*, (colloque, Avignon, 2004), Paris, 2007, p. 441-448.
51. Je me permets de renvoyer à Roland Recht, *L'objet de l'histoire de l'art, (Leçons inaugurales du Collège de France)*, Paris, 2003, ainsi qu'à un article déjà ancien : Roland Recht, « Du style en général et du Moyen Âge en particulier », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1993-1994, XLVI/XLVII, Beiträge zur mittelalterlichen Kunst, partie 2, p. 577-593 ; voir aussi Möbius, Scieurie, 1989, cité n. 6
52. Alois Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques : volonté et vision du monde*, présentation d'Otto Pächt, Paris, 1978 [éd. orig. : *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Karel M. Swoboda, Otto Pächt éd., Graz/Cologne, 1966].
53. Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Munich, 1899 ; Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, 1952 (ce qui n'est pas une traduction fidèle du titre allemand : « *Stilbildung* » désignant littéralement une « formation » ou la « genèse » du style) [éd. orig. : *Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe. Das Problem der Stilbildung in der neueren Kunst*, Munich, 1915].
54. Erwin Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, Munich, 1924 ; voir sur ces questions Pochat, 1985, cité n. 6 Malgré les réserves qu'il émet dans l'introduction d'*Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967, p. 69-70, vis-à-vis de la périodisation, son livre tend à illustrer l'unité culturelle d'une période [éd. orig. : *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, 1951].
55. Voir Andreas Eckl, *Kategorien der Anschauung. Zur transzendentalphilosophischen Bedeutung von Heinrich Wölfflins « Kunstgeschichtliche Grundbegriffe »*, Munich, 1995.
56. Jan Białostocki, « Das Modusproblem in den bildenden Künsten », dans Jan Białostocki, *Stil und Ikonographie – Studien zur Kunstwissenschaft*, (Dresde, 1966) Cologne, 1981.
57. J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, « Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte », dans Martin Gosebruch, Lorenz Dittmann éd., *Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag*, 1970, p. 77-95 ; un élève de ce dernier a repris le problème des *modi* dans le cadre du XIV^e siècle : Robert Suckale, « Peter Parler und das Problem der Stillagen », dans Anton Legner éd., *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400*.

Europäische Kunst unter den Luxemburgern, IV, Cologne, 1978-1980, p. 175-184. Ces notions sont discutées par Martin Gosebruch, « Epochenstile – historische Tatsächlichkeit und Wandel des wissenschaftlichen Begriffs », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1981, 44, p. 9-14.

58. C'est la notion développée par Hartog, 2003, cité n. 6.

59. Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, (Leipzig, 1926) Berlin, 1928.

60. Voir la concise et objective mise au point de Mar-lite Halbertsma, « Wilhelm Pinder », dans Heinrich Dilly éd., *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin, 1990, p. 235-250 : Pinder avait tout pour être un brillant historien et théoricien de l'histoire de l'art – il est notamment un remarquable formaliste – et on a été tenté de porter à son crédit de fortes et constantes démêlées avec le régime nazi. Mais par son allégeance à Hitler, il a sabordé sa stature intellectuelle. Voir aussi les deux importants articles de Robert Suckale, « Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945 » et Klaus-Heinrich Meyer, « Der deutsche Wilhelm Pinder und die Kunstwissenschaft nach 1945. Antwort auf Robert Suckale », sur l'évaluation des travaux de Pinder après 1945, après qu'il se fut placé en position de « victime » du nazisme, parus dans *Kritische Berichte*, 1986, 14, p. 113-117, et 1987, 15, p. 41-49.

61. Erwin Panofsky, « Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims », dans *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1927, p. 55-82 ; voir aussi Erwin Panofsky, « Le problème du temps historique », qui est la traduction d'un extrait de l'article précédent dans *La perspective comme forme symbolique*, Paris, 1975, p. 223-233. L'importance de l'article de Georg Simmel, (1916) 2006, cité n. 4, pour cet article de Panofsky doit être rappelée – il la souligne lui-même – bien que Panofsky distingue à côté du temps historique de Simmel, la notion d'« espace historique ».

62. Il s'agit de deux historiens, Ferrari et Lorenz, que mentionne Benedetto Croce, *Théorie et histoire de l'historiographie*, Genève, 1968, p. 73 [éd. orig. : *Zur Theorie und Geschichte der Historiographie*, Tübingen, 1915]. Au siècle précédent, Heyne avait reproché à Winckelmann de ne pas prendre en considération les époques artistiques définies par Plinie à partir des Olympiades et de les considérer comme des fables. Heyne souligne que cette périodisation repose sur la conviction selon laquelle un artiste se trouve au sommet de sa renommée dans sa 30^e année, pour d'autres dans sa 60^e, et que ce moment doit être situé dans l'échelle du temps par rapport à l'une des

Olympiades (voir Christian Gottlob Heyne, « Über die Künstlerepochen beim Plinius », dans *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, 1778, I, p. 165-235.)

63. George Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, 1973 [éd. orig. : *The shape of time ; remarks on the history of things*, New Haven, 1962] ; il faut compléter cette lecture par : George Kubler, « Style and the Representation of Historical Time », dans *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1967, CXXXVIII, p. 849-855 [repris dans George Kubler, *Studies in Ancient American and European Art. The collected Essays of George Kubler*, Thomas F. Reese éd., New Haven/Londres, 1985] ; George Kubler, « Toward a Reductive Theory of Visual Style », dans *The Concept of Style*, Berel Lang éd., Philadelphie, Ithaca, 1987, p. 163-173, où Kubler critique notamment les conceptions qu'ont du style Meyer Shapiro, George Ackermann et Ernst Gombrich : « Period, Style, and Meaning in Ancient American Art », dans *New Literary History*, 1970, I, p. 127-144, repris aussi dans *Studies...*, 1985.

64. La séquence serait un « réseau historique de répétitions du même trait caractéristique progressivement modifié » (Kubler, [1962] 1973, cité n. 63, p. 69).

65. *Ibid.*, p. 63.

66. L'archaïque, le classique, l'état de raffinement et le baroque : voir Henri Focillon, « L'histoire de l'art et la vie de l'esprit », texte inédit de 1941 paru dans George Kubler et al. éd., *Relire Focillon, (Principes et théories de l'histoire de l'art)*, (conférences, Paris, 1995), Paris, 1998, p. 171-183.

67. Henri Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi*, Paris, 1928 (Gollion, 2001), p. 307.

68. Voir Lorenz Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, Munich, 1967, p. 142-216. Je partage l'analyse de Dittmann selon laquelle on ne peut pas tout simplement écarter de l'historiographie cet effort important, sous prétexte que c'est celui d'un homme qui s'est totalement compromis par ses sympathies nazies et par son diagnostic d'un monde « malade » que refléteraient différentes formes de l'art contemporain. L'effort théorique qu'il a tenté à partir d'une réflexion sur le système de Riegl – tout comme l'ont fait la plupart de ses contemporains, par exemple Panofsky – est en porte-à-faux avec la position institutionnelle et l'engagement idéologique de l'homme (voir aussi Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII^e-XV^e siècle*, Paris, 1999, passim ; surtout Norbert Schneider, « Hans Sedlmayr », dans Dilly éd., 1990, cité n. 60, p. 267-282).