

Entretien avec Rémi Mermet et Giovanna Targia

CRITIQUE D'ART, n°63

Publiés en 1915, *Les Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* d'Heinrich Wölfflin figurent parmi les ouvrages les plus influents du XX^e siècle pour la discipline et ont connu de nombreuses rééditions du vivant de l'auteur.

Depuis 2015, année marquant le centenaire de la publication des *Principes*, l'œuvre de l'historien de l'art suisse fait l'objet d'une actualité renouvelée, incitant à repenser sa lecture à la lumière des débats contemporains. À l'automne 2023, l'ouvrage a été réédité par Danièle Cohn et Rémi Mermet aux éditions de L'Écarquillé, dans une nouvelle traduction de Sacha Zilberfarb. Parallèlement, l'université de Zurich prépare depuis près d'une décennie une édition critique des œuvres complètes de Wölfflin, en version papier et numérique, sous la direction de Tristan Weddigen, Oskar Bätschmann et Joris van Gastel.

Cette actualité est une occasion de revisiter notre rapport à cette figure emblématique de l'histoire de l'art, ainsi que la portée de son œuvre majeure. Pour ce faire, nous nous tournons vers deux jeunes chercheurs : Rémi Mermet, chargé de recherches FNRS à l'UCLouvain Saint-Louis Bruxelles, docteur en philosophie et en histoire de l'art, et Giovanna Targia, chercheuse post-doctorale à l'université de Zurich, docteure en histoire de l'art et membre de l'équipe éditoriale des œuvres complètes de Wölfflin.

À une époque où l'histoire de l'art se repense à l'aune des lectures critiques de l'historiographie occidentale et où la conception même de son objet – l'art – est mise en question par des perspectives théoriques qui en relativisent la signification et en dissolvent la spécificité au sein d'un rapport déhiérarchisé aux formes culturelles, comment les « principes fondamentaux » d'une histoire de l'art wölfflinienne peuvent-ils encore se révéler pertinents aujourd'hui ?

Plus d'un siècle après la première parution des *Principes*, quel est selon vous l'intérêt de lire ou de relire ce texte de Wölfflin aujourd'hui, notamment dans le contexte des nouvelles approches et méthodologies en histoire de l'art, en études visuelles ou en esthétique ?

RM Le principal intérêt des *Principes* est de nous rappeler que la vision n'a rien de naturel. Il ne suffit pas d'ouvrir les yeux pour voir : de même que nous devons apprendre à lire, il nous faut apprendre à voir, puisque chaque culture possède sa propre manière d'appréhender le visible. Concrètement, cela signifie que pour comprendre une œuvre du passé, nous devons tenter de saisir sa « langue » spécifique, ce qui implique en retour une nécessaire déprise de l'évidence que constitue notre propre culture visuelle. Voir engage une herméneutique complexe, dont Wölfflin a tenté de nous faire prendre conscience. Or le moins que l'on puisse dire, c'est qu'un siècle plus tard, cette prise de conscience est loin d'être achevée. Dans un monde de plus en plus saturé d'images, il est tout de même surprenant, voire inquiétant, que ce que les anglo-saxons nomment la *visual literacy* ne fasse pas l'objet d'un investissement plus poussé dans le domaine éducatif. Heureusement, sur le plan scientifique, la donne a changé. Si Wölfflin a longtemps été perçu comme un classique poussiéreux de l'historiographie de l'art, l'émergence d'une histoire de l'art « post-formaliste » – qui ne conçoit plus la forme visible comme un donné, mais comme le résultat d'une dynamique socio-culturelle – permet de mettre en lumière toute l'actualité de sa pensée, que les pionniers des études visuelles

avaient complètement manquée. Au-delà du strict champ de l'histoire de l'art, je dirais même que c'est le renouveau de la question du sensible, tant dans la réflexion esthétique que la création artistique, qui a préparé ce regain d'attention pour Wölfflin.

GT Les *Principes* peuvent effectivement être définis comme un livre « canonique », et même iconique, « ayant façonné l'histoire de l'art » : huit éditions de cet ouvrage ont paru du vivant de Wölfflin, traduites dans plus de vingt langues. Sa persistance dans les discussions au sein des sciences humaines est en soi un fait qui mérite d'être examiné.

Aujourd'hui, c'est précisément parce qu'émergent de nouvelles approches et méthodologies en histoire de l'art, études visuelles et esthétique, qu'on assiste à un regain d'intérêt pour les questions de forme et de formalisme. Les thèses de Wölfflin sur l'historicité de la production de la forme et de sa perception gagnent aujourd'hui une pertinence renouvelée à l'ère d'une florissante « reproductibilité technique » des œuvres d'art, mais aussi à la lumière des histoires des médias au sens large, et des écosystèmes médiatiques en mutation.

Des analyses approfondies de sa pratique du dessin et de son usage du langage résonnent par ailleurs avec des réflexions contemporaines sur le rôle épistémique du croquis dans la production scientifique et sur les aspects performatifs de la recherche et de l'enseignement. À une époque de production massive d'images post-numérique et de prolifération de plateformes médiatiques, l'insistance de Wölfflin sur la valeur indispensable d'une éducation visuelle pose la question de la responsabilité spécifique de l'histoire de l'art et des études visuelles au sein d'un horizon culturel plus étendu. Cela questionne leur capacité à atteindre un public beaucoup plus large, en se saisissant d'enjeux tels que la production d'images humaines versus non-humaines, ou la manipulation et l'instrumentalisation dont l'image est un vecteur.

D'un point de vue historique, la généalogie des conditions d'émergence des écrits de Wölfflin offre un aperçu de l'environnement social, des infrastructures institutionnelles, des paysages muséaux et des échanges transnationaux qui ont contribué à façonner ses modèles conceptuels, mais l'ont également amené à les réviser régulièrement.

Avec une introduction de Tristan Weddigen et un commentaire de Tobias Teutenberg, la prochaine édition critique des *Principes* permettra de restituer le contexte de chacun des textes de Wölfflin, ainsi que de les réévaluer dans une perspective contemporaine. Dans cette optique, une « archéologie du savoir » liée au visuel, et nourrie par les concepts élaborés par Wölfflin, peut être considérée comme une entreprise particulièrement opportune.

À la différence des écrits majeurs d'Aby Warburg ou d'Erwin Panofsky, pour ne citer que ces deux autres figures de la *Kunstwissenschaft*, école allemande que Wölfflin a contribué à fonder, l'héritage laissé par ce texte crucial apparaît ambivalent dans les lectures qui en sont faites. En cherchant à comprendre l'évolution des formes picturales à travers l'évolution des « formes de la vision » propres à une époque, Wölfflin s'est vite retrouvé confronté à la critique selon laquelle disparaîtrait dans son approche l'histoire des artistes, le rôle de l'expressivité personnelle, la singularité des œuvres. De l'autre côté du spectre politique, on lui a reproché de rendre l'évolution des formes trop autonome au regard des déterminismes économiques et sociaux. Comment interpréter les accusations d'essentialisme et de dogmatisme dont son livre a pu faire l'objet, mettant en doute sa démarche d'historien, ou encore, plus récemment, celles portant sur ce qui serait sa conception eurocentrée de l'universel ?

RM Le destin de Wölfflin est en effet assez étrange comparé à celui de Warburg ou de Panofsky. Comme l'ensemble des tenants de la *Kunstwissenschaft*, Wölfflin a cherché à lier étroitement recherches historiques, considérations esthétiques et questionnements épistémologiques, mais dans son cas précis, ce mélange des genres a été interprété comme une faiblesse plutôt que comme une force méthodologique. Cela tient en partie au fait que Panofsky lui-même – suivi entre autres par Wind et Gombrich – a établi sa renommée sur une critique acérée de ce grand aîné qu'était pour lui l'historien de l'art suisse, figé ainsi dans le marbre l'opposition artificiellement construite entre formalisme et iconologie. Cependant, cela n'explique pas tout : ce qui rend la pensée de Wölfflin parfois difficile à saisir (mais par là si féconde), c'est qu'elle ne cache jamais ses propres tâtonnements. Le grand mérite de la nouvelle traduction de Sacha Zilberfarb est justement de rendre accessible en français ce caractère expérimental, forgé à même la langue. Bien sûr, certaines propositions wölffliniennes, comme la défense de l'unité quasi organique du style de chaque époque, ou l'alternance récurrente du style linéaire et du style pictural, sont aujourd'hui clairement obsolètes. Mais Wölfflin a souffert d'une incompréhension séculaire, car on a refusé de voir que ses *Principes*, loin d'être dogmatiques, ne prétendent à rien d'autre qu'à l'exemplarité. Il ne s'agit pas de fondements universels de toute histoire de l'art possible, mais d'une série de concepts opératoires, servant à mettre un peu d'ordre dans la production artistique européenne des XVI^e et XVII^e siècles. Leur seule ambition est de nous aider à juger au mieux des œuvres singulières pour lesquelles ils ont été spécifiquement forgés. En ce sens, leur eurocentrisme n'a rien d'insurmontable, puisque leur caractère « fondamental » réside moins dans leur contenu que dans la méthode dont ils témoignent : trouver, pour chaque forme d'art, l'appareillage conceptuel le plus approprié.

GT Il est en effet très important de réfléchir aux ambivalences dans l'histoire de la réception des *Principes* de Wölfflin. Un spectre polarisé de polémiques et d'éloges a principalement caractérisé les premières étapes de la réception du livre en Allemagne : cela était en grande partie dû à la position académique éminente de Wölfflin, ce qui marque l'une des différences fondamentales avec des savants tels que Warburg ou Panofsky, dont la renommée extraordinaire ne s'est solidement établie que plus tard, et en dehors du paysage institutionnel allemand.

En conséquence, Wölfflin lui-même a constamment ressenti le besoin de contre-réagir, de mieux articuler et de réviser ses propres positions à travers des articles de revue ou en ajoutant de nouvelles préfaces aux éditions successives de son livre, au point de planifier la publication d'un deuxième volume des *Principes*, dont un grand nombre de notes et de matériaux préparatoires sont conservés parmi ses papiers, comme le montrera l'édition critique actuelle.

Dans les années 1920, certains critiques faisant autorité sont passés du scepticisme initial à une ouverture prudente envers la validité générale des principes de Wölfflin. Il est intéressant de noter que la critique de l'essentialisme ou du dogmatisme supposé de Wölfflin est venue au fil des décennies de positions tant de gauche que de droite : ses universaux de la vision ont été attaqués du point de vue d'une histoire sociale de l'art en plein essor, ainsi que du point de vue des défenseurs de la nature exceptionnelle des artistes individuels (comme Hermann Voss, qui a joué un rôle important dans le système nazi).

Après la Seconde Guerre mondiale, les implications politiques de certaines thèses – y compris la manière dont Wölfflin a concilié l'histoire du style avec une psychologie évolutive de la forme – ont pu sembler plus pertinentes qu'auparavant, et dans le cadre

d'un discours postcolonial, personne n'appliquerait aujourd'hui sans précautions la conception nécessairement eurocentrée de l'universel de Wölfflin.

À mon avis, inscrire à la fois les arguments et les contre-arguments dans leurs moments historiques respectifs est la première démarche indispensable et fructueuse à entreprendre lors de la réévaluation des *Principes*.

Wölfflin est rattaché à une pensée dite « formaliste ». Est-il juste de définir ainsi sa démarche ? Et si oui, quelle place Wölfflin occupe-t-il dans le développement et les évolutions du formalisme ?

GT Je suggérerais d'aborder le terme « formalisme » au pluriel : en effet, un large éventail de positions formalistes, basé sur le vaste champ sémantique du concept de « forme », a émergé dans l'histoire de l'esthétique et de l'histoire de l'art comme une sorte de phénomène récurrent.

Le discours formaliste apparu à l'époque de Wölfflin témoigne d'un moment crucial dans l'institutionnalisation de l'histoire de l'art. D'une part, ce moment peut être comparé à la crise des fondements (presque contemporaine) dans la philosophie des mathématiques : il s'agissait de tenter de donner à la discipline des bases rigoureuses, logiques et méthodologiques. D'autre part, ses implications ont largement dépassé un seul domaine académique, même si l'analyse formelle de Wölfflin visait à établir l'histoire de l'art comme une discipline scientifique bien définie, qui devait s'émanciper, en particulier, de l'histoire et de l'histoire culturelle. Wölfflin cherchait à saisir « l'essence de l'art » en identifiant les caractéristiques distinctes des styles historiques et leur développement interne, en dehors des facteurs biographiques et socio-historiques.

RM La qualification de « formalisme », dans sa connotation négative, constitue selon moi le principal obstacle à une réception exigeante de Wölfflin, qui ne se perd pas dans des querelles stériles sur le conservatisme dont on a parfois accusé sa pensée. Non que ces questions ne soient pas importantes – elles le sont au plus haut point –, mais elles ne devraient être tranchées qu'au prisme d'une lecture serrée des textes, et non d'un préjugé sur la biographie de leur auteur. Certes, Wölfflin est un homme de son temps, qui partage les présupposés et le lexique de sa classe et de sa culture, dont le vocable si problématique de « race » pour qualifier en réalité des contextes culturels de création. Rien, toutefois, ne vient confirmer dans ses écrits que sa perspective serait intrinsèquement réactionnaire.

S'il importe de « pluraliser » notre approche du formalisme pour nous prémunir d'une lecture réductrice de Wölfflin, qu'est-ce qui, précisément, ouvre chez lui sur une conception plus dynamique et moins universalisante de la forme ? Les concepts de *style* et de *morphologie* sur lesquels vous avez travaillé dans vos recherches respectives peuvent-ils permettre d'ancrer le débat moins du côté de l'idéologie que de celui des formes de vie, des formes situées, pour dépasser une compréhension dichotomique des rapports entre particulier et universel ?

RM Loin du cliché d'un « formalisme » désintéressé, il faut rappeler que la forme n'a rien chez Wölfflin d'une fuite esthétisante hors du réel : elle remet au contraire l'esthétique au cœur de la fabrique de nos existences, en rapportant l'analyse du « style » à celle de formes de vie singulières, sans jamais tomber dans un relativisme interdisant l'évaluation critique des œuvres. À ce titre, l'attachement de Wölfflin à la question de la forme me semble précisément la clé de sa modernité, et de sa pertinence pour penser notre époque

pluraliste, en constante métamorphose. Dans la lignée de Goethe et de Wilhelm von Humboldt, Wölfflin a en effet tenté de comprendre comment les formes artistiques conditionnent notre rapport à la réalité, la manière dont elles donnent sens à notre expérience visible, à un niveau beaucoup plus fondamental que la simple expression d'une idéologie personnelle ou collective. Mieux : Wölfflin a cherché à montrer comment les sociétés humaines – et les artistes à leur pointe – ne cessent d'œuvrer à des partages du sensible toujours nouveaux, autorisant par là une lecture politique, au sens radical, de son histoire des formes du voir.

GT Loin effectivement d'une conception rigide de la forme, les thèses wölffliniennes ont démontré rapidement leur pertinence par leur portée interdisciplinaire, à travers de nombreuses résonances dans un paysage intellectuel plus large que l'histoire de l'art – de la théorie littéraire à l'épistémologie, de la musicologie aux nombreuses variantes de la pensée « morphologique ».

Des positions plus récentes plaident en faveur d'applications productives de ce que l'on appelle le « nouveau formalisme » ou le « post-formalisme » dans l'étude de l'art et de son histoire. Que ce soit en lien avec la pensée algorithmique, la vision par ordinateur et l'intelligence artificielle, ou avec des comparaisons transculturelles, dans des récits révisés du modernisme, ou dans des réflexions cognitives sur le *connoisseurship*, les notions de forme et de formalisme ont retrouvé une actualité dans les discours transdisciplinaires actuels. On peut donc se demander si une reconsidération de ces notions, à laquelle peut contribuer une relecture de Wölfflin, pourrait devenir la clé d'une réflexion méthodologique plus inclusive à la lumière des défis contemporains auxquels sont confrontées les sciences humaines.