

De l'affinité entre les peuples : Heinrich Wölfflin et la question des styles nationaux

Rémi MERMET

Dans un essai remarqué, consacré à l'historien de l'art suisse de langue allemande Heinrich Wölfflin (1864-1945), Hans Christian Hönes s'est fixé un objectif assez peu commun en histoire des sciences : faire le récit, non des avancées théoriques, mais de l'« échec scientifique et humain » supposé de son auteur de référence¹. À l'en croire, la longue vie intellectuelle de Wölfflin se serait soldée par une désillusion : son approche formaliste des arts plastiques, centrée sur la mise en évidence de « formes du voir » (*Sehformen*) plus ou moins indépendantes du reste de l'histoire culturelle, se serait finalement révélée incapable de comprendre le pouvoir singulier des œuvres de la Renaissance italienne, qui constituaient pourtant son champ d'étude privilégié. Le symbole de cette déconvenue – l'incarnation de cette remise en cause – serait la parution, en 1931, de l'ouvrage *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*², dans lequel Wölfflin aurait opéré un retour, par-delà le jeu formel de ses célèbres *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915)³, au paradigme de l'*Einfühlung* (« empathie » esthétique) ayant imprégné ses écrits de jeunesse⁴. Ce paradigme aurait cependant subi une importante inflexion⁵ : l'animation « empathique » des formes artistiques par les affects du spectateur ne passerait plus désormais par le truchement d'un corps considéré comme l'invariant neutre, universel, permettant d'appréhender l'ensemble des variations culturelles, mais par l'intermédiaire d'un corps toujours déjà conditionné « nationalement ». « [Q]u'est-ce que le sentiment italien de la forme et jusqu'à quel point le Nord peut-il le pénétrer ? »⁶, c'est-à-dire : que peut saisir un Allemand de la forme, pour lui étrangère, de l'art méridional ? Telle est en effet la question fondamentale du dernier Wölfflin, qu'il synthétise sous la formule « l'Italie et nous » (*Italien und wir*) – loin, donc, en apparence, de l'objectivité et de l'impartialité toutes scientifiques affichées dans ses *Principes*.

¹ HÖNES 2011, p. 27 (je traduis).

² WÖLFFLIN 1931. À noter qu'une publication des œuvres complètes de Wölfflin est en cours, chez Schwabe, sous la direction de Tristan Weddigen, Oskar Bätschmann et Joris van Gastel. *Italien und das deutsche Formgefühl* en constituera le huitième volume, et devrait paraître prochainement (tout comme *Die Kunst Albrecht Dürers*).

³ WÖLFFLIN 2023a [1984b].

⁴ Cf. WÖLFFLIN 2005 [2021] et WÖLFFLIN 1988 [2023b]. Sur l'*Einfühlung* et son usage chez le premier Wölfflin, cf. GALLAND-SZYMKOWIAK 2015.

⁵ HÖNES 2011, p. 151 sq.

⁶ WÖLFFLIN 1931, p. 6 (je traduis).

Le vieil historien justifie cet infléchissement par une progressive prise de conscience, au contact répété de l'Italie, de sa propre germanité, et donc du caractère profondément allogène de ses propos sur l'art italien. « Il est vrai que l'aimant de l'art m'a d'abord orienté vers le Sud, mais par la suite il y a eu un tournant, et l'art italien est sans cesse devenu italien et donc plus étranger à mes yeux »⁷. Pour H. C. Hönes, cette explication n'est qu'un prétexte inconscient : Wölfflin aurait usé du thème de la différence nationale pour se dissimuler à lui-même la faillite de sa méthode. Ce n'est pas, comme il l'affirme, parce qu'il est de culture germanique qu'il aurait ressenti l'étrangeté de l'art italien, mais c'est en réalité parce que son système formaliste aurait échoué à rendre compte de l'art italien qu'il se serait senti, par réaction, de plus en plus allemand⁸. Ce relent de mauvaise foi expliquerait d'ailleurs la réception problématique d'*Italien und das deutsche Formgefühl*, qui est indubitablement l'ouvrage de Wölfflin qui a trouvé le moins d'écho auprès de ses contemporains, et qui, aujourd'hui encore, reste à la fois l'un des plus méconnus et des plus controversés⁹.

Toutefois, comme en témoigne le travail de H. C. Hönes lui-même, les lignes commencent à bouger, même si nombre de réticences demeurent. On assiste en effet, depuis les travaux pionniers de Meinhold Lurz et de Nikolaus Meier¹⁰, à un regain d'intérêt pour un texte dont on mesure certes mieux la situation au sein de l'œuvre et de la biographie de son auteur¹¹, mais dont la valeur scientifique continue très largement de faire débat¹². À rebours d'une telle perplexité, la présente étude se propose de défendre l'importance théorique (voire éthique) de l'appréhension des styles nationaux propre au Wölfflin de la maturité. Elle se fonde sur la conviction – qui est aussi un choix philosophique assumé – que le principe d'affinité, explicitement revendiqué par Wölfflin¹³, est plus à même de mettre en lumière la spécificité d'*Italien und das deutsche Formgefühl* que le principe d'empathie invoqué par H. C. Hönes¹⁴.

⁷ WÖLFFLIN 1997, p. 29 [1941, p. 2]. Dans son journal personnel, ce sentiment d'aliénation s'exprime de façon beaucoup plus crue, voire désespérée : cf. par ex. WÖLFFLIN 1984a, p. 331.

⁸ HÖNES 2011, p. 25.

⁹ À noter qu'*Italien und das deutsche Formgefühl* est le seul ouvrage important de Wölfflin, avec sa monographie sur Dürer (WÖLFFLIN 1943), à n'avoir jamais été traduit en français.

¹⁰ LURZ 1981, notamment p. 194 sq. ; MEIER 1991 et 1996. M. Lurz est le premier chercheur contemporain à replacer *Italien und das deutsche Formgefühl* au sein de la biographie intellectuelle de Wölfflin, N. Meier le premier à en chercher les sources théoriques.

¹¹ Les travaux récents portant spécifiquement sur *Italien und das deutsche Formgefühl* sont encore relativement peu nombreux. Il s'agit, pour l'essentiel, de : HAFNER 2000 ; SCHLINK 2012 ; PASSINI 2013 ; GHELARDI 2015 ; BÄTSCHMANN 2018.

¹² Même N. Meier et Wilhelm Schlink, pourtant beaucoup plus charitables que H. C. Hönes dans leurs interprétations, soulignent le défaut de scientificité d'*Italien und das deutsche Formgefühl*.

¹³ Wölfflin utilise le terme d'origine germanique (*Verwandtschaft*) aussi bien que le terme d'origine latine (*Affinität*), avec une nette préférence pour le premier. Cf. WÖLFFLIN 1931, p. 2, 49, 75, 154, 183 et 188 pour la version germanique, et p. 220 pour la version latine.

¹⁴ Sur le couple empathie – affinité, et sur l'avantage du second terme par rapport au premier, cf. COHN 1995.

On pourrait même aller jusqu'à dire que, dans ce livre, Wölfflin a tenté de solder ce que l'héritage empathique de sa jeunesse contenait encore de mysticisme « romantique », par un recours que l'on pourrait qualifier de « classique » à l'affinité¹⁵. De fait, cette contribution s'attachera à démontrer la fécondité de l'analyse wölfflinienne des styles nationaux en la plaçant sous les auspices de trois figures emblématiques – classiques ! – de l'affinité dans la culture germanique : Albrecht Dürer, Johann Wolfgang von Goethe et Wilhelm von Humboldt.

Dürer

La tâche est pourtant loin d'être aisée, tant la démarche wölfflinienne semble grevée d'avance, dans un contexte de montée du nazisme, par le poids de son *Zeitgeist*¹⁶. S'il est désormais généralement admis que la publication d'*Italien und das deutsche Formgefühl* ne signait en rien l'adhésion à la doctrine mortifère du « sang et du sol »¹⁷ (en dépit d'un usage immodéré et, il faut bien l'avouer, assez troublant, du lexique de la « race »¹⁸), reste que l'attrait jamais démenti de Wölfflin pour la thématique nationale pose légitimement question¹⁹. L'attachement viscéral de l'historien de l'art suisse à l'Italie avait assurément quelque chose de suranné, voire d'inactuel²⁰ (et peut-être par là-même de profondément pacifiste²¹), à une période où le débat était accaparé, sur fond de nationalisme exacerbé, par le problème de

¹⁵ Et ce malgré l'usage du terme *Formgefühl*, qui renvoie au texte fondateur de l'esthétique de l'*Einfühlung* : *Über das optische Formgefühl* (VISCHER 1873).

¹⁶ Cf. LARSSON 1985 ; BELTING 1992 ; FARAGO 1995 ; KULTERMANN 1997 ; PETROPOULOS 2000 ; JASKOT 2012.

¹⁷ On sait notamment, depuis la publication de HEFTRIG, PETERS et SCHELLEWALD 2008, p. 289-290, que Wölfflin n'a pas activement soutenu, comme on le pensait jusqu'alors, le *Kampfbund für deutsche Kultur* d'Alfred Rosenberg. Les dernières recherches en date tendent d'ailleurs à prouver que Wölfflin n'a jamais manifesté, en public comme en privé, de sympathie particulière envers le national-socialisme (voir à ce propos l'analyse très fouillée et nuancée de HÖNES 2011, p. 167-179). Au contraire : c'est bien l'atmosphère politique étouffante qui semble l'avoir engagé, à la surprise générale, à quitter l'Allemagne dès 1924. Cela ne l'a toutefois pas empêché de garder contact avec son éditeur et ami de longue date, Hugo Bruckmann, ainsi qu'avec sa femme Elsa, soutiens de la première heure d'Adolf Hitler. Cela ne l'a pas non plus retenu – à en croire Joseph Gantner (WÖLFFLIN 1984a, p. 1) – d'accepter sa réception à l'Académie autrichienne des sciences en 1942, date à laquelle l'institution avait été mise au pas par le pouvoir nazi depuis plusieurs années déjà (FEICHTINGER, MATIS, SIENELL et UHL 2014).

¹⁸ Comme la plupart de ses contemporains, Wölfflin utilisait indifféremment les termes « race » (*Rasse*), « peuple » (*Volk*) ou « nation » (*Nation*) pour désigner les multiples « unités » composant le paysage culturel mondial. Cf. entre autres SCHLINK 2012, p. 169.

¹⁹ Le problème des styles nationaux intéresse déjà le jeune Wölfflin. On en trouve une évocation dès les *Prolégomènes* (WÖLFFLIN 2005, p. 45 [2021, p. 59]), et même au sein des très « formalistes » *Principes fondamentaux*, qui accordent une part non négligeable à l'analyse des « caractères nationaux ». Wölfflin a également rassemblé une série d'articles consacrés à cette thématique dans ses *Réflexions* (WÖLFFLIN 1997, p. 143-172 [1941, p. 107-131]).

²⁰ Cf. SCHLINK 2012, p. 168. Sur l'inclination particulière de Wölfflin pour l'Italie, cf. WÖLFFLIN 1997, p. 90 [1941, p. 56-57].

²¹ Martin Warnke défendait déjà l'idée que le caractère formel des *Principes fondamentaux* était à comprendre comme un acte de résistance au nationalisme va-t-en-guerre ayant gagné l'université allemande lors du premier conflit mondial (WARNKE 1995).

l'origine française ou allemande de l'art gothique²². Mais n'est-il pas toujours un peu douteux de chercher à dégager des « constantes » nationales²³, si ce n'est d'ordre exclusivement ethnique (puisque Wölfflin s'élève expressément contre toute forme de biologisation du style²⁴), du moins d'ordre culturel (le fameux génie du peuple ou *Volksgeist*²⁵) ? Ne verse-t-on pas *de facto* dans un essentialisme et un déterminisme nécessairement suspects, au regard de leur potentiel dévoiement idéologique²⁶ ?

C'est en tout cas la thèse défendue par Éric Michaud²⁷ : selon lui, Wölfflin aurait en dernière instance rapporté toute appréhension historique de l'art à « une loi immanente au *Volk* ou à la race »²⁸. Ce faisant, É. Michaud ne fait que réactiver, sur le plan de la géographie artistique, l'un des plus redoutables griefs formulés contre l'« histoire de l'art sans noms » associée à la méthode wölfflinienne²⁹ : à la fin des années 1950, Arnold Hauser accusait déjà les *Principes fondamentaux* d'avoir cédé aux sirènes d'une vision organique et donc autoritaire de l'histoire, en subordonnant la liberté individuelle de l'artiste au principe supra-individuel du style³⁰. De là à proposer une lecture ouvertement politique des écrits de Wölfflin, il n'y a qu'un pas que certains commentateurs n'ont pas hésité à franchir³¹. Mais plutôt que de chercher à comprendre dans quelle mesure l'esthétique wölfflinienne serait l'émanation plus ou moins directe d'une pensée politique sous-jacente – d'une pensée largement conservatrice, qui, si elle n'a pas directement partie liée avec le nazisme, aurait en quelque sorte favorisé sa propre récupération –, il me semble beaucoup plus fructueux de montrer en quoi Wölfflin, en dépit

²² Cf. PASSINI 2013, p. 167 sq. Wölfflin défend d'ailleurs, contre bon nombre de ses collègues, l'idée d'une origine française, et non germanique, de l'art gothique (cf. WÖLFFLIN 1997, p. 145 [1941, p. 109]).

²³ Cf. LOCHER 1996.

²⁴ Dès les *Prolégomènes*, Wölfflin convoque le corps non pas en tant qu'organisme biologique, mais en tant qu'organe le plus intime de l'expression culturelle (cf. IONESCU 2016, p. 3). Il note ainsi, en 1916 : « L'histoire de l'art confirme à toutes les époques que c'est l'esprit qui construit le corps » (WÖLFFLIN 1984a, p. 298, je traduis). Il en va exactement de même pour le rapport des peuples à leur sol : dès *L'art classique* (WÖLFFLIN 1989, p. 160 [1901, p. 268]), et plus encore dans les *Principes fondamentaux* (WÖLFFLIN 2023a, p. 67 [1984b, p. 20]), Wölfflin s'oppose très clairement au réductionnisme naturaliste d'Hippolyte Taine. Si le lieu ou le milieu influe bien « en partie » sur les formes artistiques (WÖLFFLIN 1997, p. 170-171 [1941, p. 130]), c'est en tant qu'il est toujours déjà médiatisé par la culture : cf. HÖNES 2011, p. 161-167.

²⁵ La plupart des commentateurs rappellent à ce propos l'influence décisive, dans la genèse d'*Italien und das deutsche Formgefühl*, de HEHN 1879 et de WUNDT 1908. Wilhelm Wundt est par ailleurs explicitement mentionné dans WÖLFFLIN 1997, p. 29-30 [1941, p. 3]. Sur l'importance de la *Völkerpsychologie* dans l'émergence des sciences de la culture en Allemagne, cf. TRAUTMANN-WALLER 2013, en part. p. 105-199 et 185-196.

²⁶ Cf. BOHDE 2012, en part. p. 73-103.

²⁷ Et, dans une moindre mesure, par BÄTSCHMANN 2018.

²⁸ MICHAUD 2015, p. 208. Voir également MICHAUD 2005 et 2020.

²⁹ L'expression *Kunstgeschichte ohne Namen* est de Wölfflin lui-même : elle apparaît dans la préface à la première édition des *Principes fondamentaux* (WÖLFFLIN 2023a, p. 47). Elle ne sera cependant reprise ni dans les rééditions successives de l'ouvrage, ni dans aucun autre texte de Wölfflin – sauf pour en regretter la teneur réductrice et polémique (WÖLFFLIN 1997, p. 43 [1941, p. 15]).

³⁰ HAUSER 1958. Voir également ANTONI 1940.

³¹ Cf. IVERSEN 1981 ; PROBST 2013 ; LEVY 2012 et 2015, p. 96-170.

d'un langage passablement obsolète, est parvenu tant bien que mal à s'arracher à l'esprit de son temps, en proposant une autre manière de réfléchir aux rapports extrêmement complexes liant les différentes cultures entre elles.

Car tel est bien l'enjeu profond d'*Italien und das deutsche Formgefühl* : au-delà de la définition de ce qui, dans le domaine visuel, « nous » est propre (aux Allemands), par opposition à ce qui « leur » est propre (aux Italiens), il s'agit avant tout de comprendre comment « nous » interagissons avec « eux »³². C'est dans ce cadre précis que Wölfflin convoque l'exemple de Dürer : Dürer est « l'archétype [*Urbild*] de l'artiste germanique »³³, non parce qu'il serait, à l'image de Matthias Grünewald, strictement enraciné dans une « tradition formelle locale » (*heimische Formüberlieferung*)³⁴, mais parce qu'il est au contraire paradoxalement attiré par l'art méridional. C'est là, en effet, l'une des grandes singularités de la culture germanique, ou du moins d'un certain classicisme allemand, qui, de Dürer à Arnold Böcklin et Hans von Marées³⁵, en passant par Johann Joachim Winckelmann, Goethe³⁶ et même Friedrich Nietzsche³⁷, a trouvé dans le Sud son fondement et sa justification. Rien ne serait plus allemand que de ne pas l'être – mieux : que d'être *par principe* ouvert à l'altérité. En ce sens, Dürer est bien le plus « classique » des artistes allemands : non pas seulement par ses nombreux emprunts formels à l'art italien, par sa manière si claire, si plastique, de construire ses tableaux, mais aussi et surtout par son recours exemplaire à l'Italie comme à son « autre » nécessaire³⁸.

Défendre une telle position n'a absolument rien d'anecdotique : dès la rédaction, au début du XX^e siècle, de sa grande monographie sur Dürer, Wölfflin a dû combattre sans relâche l'opinion – très largement répandue parmi ses contemporains – selon laquelle l'art de Dürer aurait perdu sa germanité, et donc « dégénéré », au contact de l'Italie³⁹. Dans la courte étude intitulée « L'Italie et le sentiment germanique de la forme », qui paraît près de dix ans avant le livre homonyme, Wölfflin est on ne peut plus explicite :

Ce qui est remarquable, c'est que, malgré la diversité des caractères nationaux, c'est dans le Nord qu'il existe une réceptivité pour ce qui est « différent » [*eine Empfänglichkeit für « das andere »*], alors que l'inverse n'est pas vrai. Il est facile de passer rapidement sur cette réceptivité en la regardant comme une faiblesse et de condamner toute importation

³² WÖLFFLIN 1931, p. VI et 220 ; 1997, p. 158 [1941, p. 119-120].

³³ WÖLFFLIN 1997, p. 170 [1941, p. 129].

³⁴ WÖLFFLIN 1931, p. 2.

³⁵ Cf. « Böcklin "classique" (Ulysse et Calypso) », in WÖLFFLIN 1997, p. 91-97 [1941, p. 57-62].

³⁶ Cf. « Le voyage de Goethe en Italie », in WÖLFFLIN 1997, p. 81-90 [1941, p. 49-57], mais aussi LACOSTE 1999 et MONDOT 1999.

³⁷ Cf. COHN 2015.

³⁸ WÖLFFLIN 1931, p. 11 et 222 ; 1997, p. 90 [1941, p. 56].

³⁹ Wölfflin fait allusion à cette rhétorique de l'*Entartung* artistique (dont on sait les conséquences tragiques) en divers endroits : WÖLFFLIN 1943, p. 13 ; 1931, p. 222 ; 1997, p. 166 [1941, p. 126].

étrangère comme une intrusion dans la vie nationale, mais une telle explication est unilatérale. Il est malgré tout évident que certaines aspirations ont existé et qu'elles pouvaient être satisfaites le plus facilement par des apports extérieurs. Il se peut que l'apport étranger ait effectivement inquiété, voire étouffé le caractère national, à certaines époques [...] : en aucun cas, on ne pourra se contenter d'une critique purement négative. Cette lutte de notre art avec le problème de l'Italie recèle une puissante volonté qui doit être interprétée dans un sens positif⁴⁰.

Le doute n'est plus permis : si Wölfflin s'élève si vigoureusement contre toute interprétation xénophobe de l'art de Dürer⁴¹, c'est justement pour en faire le symbole d'une germanité *accueillante*, aux antipodes de la germanité à la fois agressive et repliée sur elle-même du national-socialisme.

Goethe

Au fond, ce que Wölfflin rejette ici, c'est une certaine vision romantique de l'art, ou plutôt un certain usage politique du romantisme, auquel il oppose un *ethos* classique fondé sur « une autre idée de la valeur et de la dignité de l'homme »⁴². Comme le souligne Danièle Cohn, le choix wölfflinien du classique n'a rien d'un repli rétrograde sur la tradition. Au contraire,

la position réactionnaire n'est pas toujours celle que l'on croit, car dans l'Allemagne où vivait Wölfflin, elle s'exprime davantage dans la valorisation du romantisme que dans [celle du classique]. On ne saurait en effet sous-estimer la chaîne que constituent, mis en série, romantisme, expressionnisme, irrationalisme, supériorité de l'art des pays du Nord et éloge des valeurs populaires⁴³.

S'il n'est bien évidemment pas question de rendre le romantisme responsable des dérives nationalistes et totalitaires qui ont endeuillé la première moitié du XX^e siècle⁴⁴, rien n'empêche d'en souligner les écueils et les impasses théoriques. Car le choix politique du classique recouvre en réalité un choix méthodologique : en sacralisant l'art et en glorifiant un passé plus ou moins légendaire, les romantiques ont favorisé l'émotion au détriment de la réflexion, ouvrant ainsi la voie à une véritable mythification de notre rapport à la culture, dans laquelle l'interprétation historique se voit bien souvent troquée contre une effusion passionnelle, voire une fusion mystique entre sujet et objet.

⁴⁰ WÖLFFLIN 1997, p. 158-159 [1941, p. 120].

⁴¹ Sur le rejet wölfflinien des théories développées par les historiens de l'art et penseurs nationalistes Julius Langbehn et Theodor Hetzer, cf. MEIER 1991, p. 321 sq. et PASSINI 2013, p. 128 sq.

⁴² WÖLFFLIN 1997, p. 82 [1941, p. 50].

⁴³ COHN 1999, p. 41.

⁴⁴ Cf. CASSIRER 1993, p. 240-254 [2007, p. 175-186].

Wölfflin a dénoncé dès 1893 la confusion opérée selon lui par les romantiques entre forme et contenu, art et impression, connaissance et dévotion. Prenant l'exemple de l'écrivain allemand (et précurseur du romantisme) Wilhelm Heinrich Wackenroder, il fustige la fausse image que ce dernier a proposée de Dürer, à savoir celle d'un artiste purement germanique, enfermé dans les limites étroites de sa terre natale⁴⁵. Si Wackenroder a eu l'immense mérite de rappeler qu'on ne peut, en principe, juger du style de Dürer qu'en partant des critères propres à l'art allemand des XV^e et XVI^e siècles, il n'en a pas moins déduit la valeur de son art, non des spécificités de son langage formel, mais de sa capacité à inspirer notre piété face au mystère divin de la création. Or, à force d'en appeler à l'union sacrée de l'art et de la vie, Wackenroder en est venu à appréhender les œuvres du passé sous le signe d'un pur « sentir » (*fühlen*), dont la sincérité n'a eu d'égal que l'arbitraire, puisqu'il a inconsciemment érigé en norme – en dogme – une conception de l'art intimement liée à un contexte historique et culturel précis : celui du romantisme naissant⁴⁶.

Ici se fait jour, me semble-t-il, un point de bascule dans la pensée wölfflinienne : bien qu'il n'ait jamais complètement renié l'intérêt scientifique de l'*Einfühlung*⁴⁷, Wölfflin a fini par admettre que ce concept – qui désigne un « *sentir dans*, un *projeter* du sujet vers l'objet » tout autant qu'un « *se sentir un avec*, [...] un “me trouver dans l'objet” »⁴⁸ – impliquait nécessairement, à l'instar des imprécations de Wackenroder⁴⁹, une prévalence des affects immédiats du spectateur sur le sens historique des formes artistiques elles-mêmes. Mildred Galland-Szymkowiak note à ce propos que le corps empathique dont le jeune Wölfflin avait fait le pivot de ses premières réflexions est pétri de contradictions : comment le corps de l'historien, pris qu'il est dans un vécu singulier tant du point de vue culturel qu'affectif, peut-il être en même temps le siège, axiologiquement neutre, d'une compréhension objective de l'art du passé⁵⁰ ? Comment la prétention à l'universalité de la science peut-elle s'ancrer dans une expérience individuelle ?

⁴⁵ « Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders » (1893), in WÖLFFLIN 1946, p. 205-212, en part. p. 207-208. Cf. également WÖLFFLIN 1943, p. 6.

⁴⁶ Cette remise en cause du romantisme explique probablement l'intérêt de Wölfflin pour les écrits par ailleurs ultra-conservateurs et antisémites de Victor Hehn, puisque l'auteur d'*Italien. Ansichten und Streiflichter* (HEHN 1879) s'oppose ouvertement à une lecture romanticisée de l'art et du paysage italiens. Le fait qu'un philosophe comme Ernst Cassirer se soit également inspiré de Hehn devrait là encore nous inciter à éviter tout jugement trop hâtif sur le caractère supposément réactionnaire des écrits de Wölfflin (sur Hehn et Cassirer, cf. MANDELKOW 2002, p. 47-48).

⁴⁷ Cf. WÖLFFLIN 1931, p. 12 ; 1984a, p. 317.

⁴⁸ GALLAND-SZYMKOWIAK 2015.

⁴⁹ Sur les relations plurivoques entre *Einfühlung* et romantisme, voir entre autres PERPEET 1966, p. 202-204.

⁵⁰ GALLAND-SZYMKOWIAK 2015. Cf. également BRIDGE 2011, p. 11.

Il faudra toute une vie de réflexion à Wölfflin pour trouver la solution à ce problème : ce que montrent *Italien und das deutsche Formgefühl* ainsi que l'ensemble des textes consacrés à la question nationale, c'est qu'il n'est nullement besoin de dégager, en-deçà de notre vécu personnel, « une couche non individuelle qui garantirait l'objectivité [...] de l'analyse de l'historien »⁵¹, ou plutôt que cette « couche » agit de l'intérieur même de notre individualité. La nouveauté de la pensée du dernier Wölfflin vient en effet de ce qu'elle assume pleinement le postulat d'une universalité *différenciée* – d'une universalité qui se manifeste toujours à même l'individualité des œuvres et des situations :

Il faudra cependant encore se convaincre de ceci : du fait que les plus grandes valeurs de l'art ne s'identifient pas à leur qualité simplement nationale. C'est la caractéristique de tout grand art de s'élever à la sphère de l'humanité universelle [*des Allgemein-Menschlichen*]. C'est là le fait singulier : du point de vue ethnique, Raphaël nous est étranger, et pourtant l'homme septentrional se sent lui aussi touché par la sonorité de son art qui émeut en nous des sentiments fondamentaux. Par une certaine beauté et une certaine grandeur que seul un Italien pouvait mettre au jour, l'idée de l'humanité a été élargie pour tous les peuples occidentaux jusqu'à des régions insoupçonnées. Et l'immense écho que l'Allemand Dürer a trouvé à l'étranger, précisément par ses œuvres les plus caractéristiques et en apparence les plus difficiles d'accès ne s'explique pas autrement que par le fait que ce qui s'est révélé ici, vu par des yeux germaniques et senti par une âme germanique, c'est l'humain commun à tous et connu de tous, sous une forme inattendue, inaccoutumée et pourtant en quelque sorte familière⁵².

Autrement dit : si, comme l'affirmait déjà Wölfflin en pleine Première Guerre mondiale, « l'universellement humain » qui relie les différents caractères nationaux « l'emporte sur ce qui les sépare »⁵³, c'est parce que chacun d'entre nous, quelle que soit sa culture d'origine, possède une même capacité d'objectivation symbolique, une même propension à prendre part à l'horizon partagé du sens. Une telle position relève, à n'en pas douter, d'un profond goethéanisme⁵⁴ : Goethe n'a-t-il pas soutenu que dans « le véritable symbolisme, le particulier [*das Besondere*] représente le général [*das Allgemeinere*], non comme rêve ou ombre mais comme révélation vivante et instantanée de l'insondable »⁵⁵ ?

⁵¹ GALLAND-SZYMKOWIAK 2015.

⁵² WÖLFFLIN 1997, p. 172 [1941, p. 131]. Il n'est pas impossible que ce passage, datant de 1936, soit une réponse de Wölfflin à la recension d'*Italien und das deutsche Formgefühl* publiée en 1932 par son compatriote Peter Meyer, dans laquelle ce dernier lui reproche de s'être à ce point élevé au-dessus des contingences de l'époque, qu'il aurait fini par abandonner l'idéal humaniste au moment même où l'Europe en avait le plus cruellement besoin (MEYER 1932). Cf. à ce propos GNEHM 2020, p. 190-194.

⁵³ WÖLFFLIN 2023a, p. 305 [1984b, p. 275]. Cf. également WÖLFFLIN 1997, p. 146 [1941, p. 110].

⁵⁴ Sur le goethéanisme de Wölfflin, voir entre autres REHM 1960 ; COHN 1999, p. 33-67 et AY 2010.

⁵⁵ GOETHE 2001, p. 86 [2005, maxime n° 752, p. 471]. Sur la théorie goethéenne du symbole, voir entre autres LACOSTE 1997.

Partant de là, la question du *Formgefühl* se voit transformée de fond en comble : il n'est plus question, comme chez Wackenroder, de projeter sans réflexion aucune le goût germanique sur les formes italiennes, mais bien d'essayer de déterminer dans quelle mesure un Allemand peut goûter l'art italien sans se méprendre sur sa valeur intrinsèque⁵⁶. C'est là tout l'intérêt du principe éminemment goethéen de l'affinité, qui transporte sur le plan herméneutique le concept générique de l'universalité incarnée⁵⁷. « Il y a, dit Goethe, une loi inconnue dans l'objet qui correspond à une loi inconnue dans le sujet »⁵⁸, c'est-à-dire, dans le contexte qui est le nôtre, un fondement symbolique commun qui assure, si ce n'est la réussite, du moins la possibilité d'une compréhension⁵⁹. Sans cette pétition de principe, une science générale de l'art serait impossible : un Allemand *peut* comprendre l'art italien, car, en tant qu'être de culture, il est *en droit* disposé à en accueillir le sens. C'est en tout cas ce que suggère Wölfflin lorsque, concluant *Italien und das deutsche Formgefühl*, il convoque ces vers de Goethe d'inspiration plotinienne :

Si l'œil n'était pas solaire,
Le soleil il ne pourrait apercevoir⁶⁰ –

Cette évocation poétique de l'affinité fait en effet directement écho à l'introduction de l'ouvrage, dans laquelle Wölfflin soutient que les styles nationaux ne sont pas clos sur eux-mêmes, mais sont intrinsèquement ouverts et « réceptifs » (*empfänglich*) aux styles étrangers⁶¹. Certes, Wölfflin a surtout ici en vue la *pratique* artistique : Dürer, écrit-il, n'aurait jamais pu (ni même voulu) s'inspirer des formes cristallines de la Renaissance italienne si elles n'avaient pas, d'une manière ou d'une autre, répondu à ses propres interrogations, et touché par là sa nature la plus intime⁶². Mais ce qui vaut pour l'artiste vaut implicitement, et *a fortiori*, pour l'historien de l'art. Dans son petit essai didactique sur *L'explication des œuvres d'art*, Wölfflin met son lecteur en garde : il faut se méfier de l'apparente limpidité symbolique des arts visuels, de l'impression d'évidence herméneutique qu'ils provoquent. Leur caractère immédiatement

⁵⁶ WÖLFFLIN 1931, p. 175 ; 2018, p. 37-38 [1946, p. 172]. En cela, Wölfflin se distingue radicalement de la réélaboration de l'*Einfühlung* proposée par Theodor Lipps au tournant du XX^e siècle, puisqu'il place l'historique et le culturel au cœur même de l'expérience esthétique (cf. GALLAND-SZYMKOWIAK 2017, p. 253).

⁵⁷ SCHLINK 2012, p. 169 sq. À noter que les derniers théoriciens de l'*Einfühlung* se sont eux-mêmes résolus à reconnaître la primauté du principe d'affinité sur celui de projection : cf. PINOTTI 2017, p. 264-265.

⁵⁸ GOETHE 2005, maxime n° 514, p. 436 (je traduis).

⁵⁹ Voir à ce propos les développements décisifs de D. Cohn dans « Les affinités électives » (COHN 1999, p. 165-194) et « Une critique à voix juste » (COHN 2014, p. 129-142).

⁶⁰ WÖLFFLIN 1931, p. 221 (mais aussi 1997, p. 89 [1941, p. 55]), en référence à GOETHE 1890a, p. 279 : « Wär' nicht das Auge sonnenhaft, / die Sonne könnt' es nie erblicken – » (je traduis).

⁶¹ WÖLFFLIN 1931, p. 7.

⁶² Cf. WÖLFFLIN 1943, p. 19 ; 2023a, p. 284 [1984b, p. 254] ; 1931, p. 113-114 ; 1997, p. 89, 167 [1941, p. 55-56, 127].

sensible ne doit pas nous tromper : « voir est [...] quelque chose qui s'apprend »⁶³. La tâche première de l'histoire de l'art est donc de « guider notre regard »⁶⁴, de lui enseigner à décrypter le sens immanent des formes qu'il contemple, surtout lorsqu'elles viennent d'ailleurs :

Il *peut* arriver que la personne la plus inexperte lise à peu près correctement une œuvre d'art qui lui est étrangère ; c'est le cas quand deux dispositions voisines se rencontrent ; mais en général, on ne saurait apprécier assez la difficulté qu'il y a à interpréter au plus juste un art qui nous est étranger. [...] Car la question n'est pas de savoir si nous le trouvons beau ou non : nous devons commencer par développer en nous-mêmes l'organe capable de recevoir les effets d'une telle forme⁶⁵.

Là transparaît le paradoxe fécond de l'attitude classique, dont le voyage en Italie de Goethe, à la suite de celui de Dürer, fournit le paradigme : d'un point de vue strictement épistémologique, la nature pour ainsi dire clinique du regard classique, sa volonté de museler les affects du sujet au profit de la « pure » contemplation de l'objet, semble à Wölfflin un gage de scientificité infiniment plus solide que l'émotivité romantique⁶⁶, et donc un socle incontournable à partir duquel penser la diversité des styles. Pour preuve, ce socle a en son temps permis à Goethe de donner, en dépit d'un préjugé défavorable, les premières « descriptions exhaustives » d'événements aussi peu classiques que le carnaval romain ou la vie quotidienne des rues de Naples⁶⁷. Le classique, au sens wölfflinien du terme, n'est ni l'expression d'une norme universelle, ni l'imposition d'une neutralité illusoire⁶⁸ : son objectivité est pleinement symbolique en ce qu'elle assume la singularité de sa perspective – une perspective rationnelle, mesurée, dans laquelle le sujet, qu'il soit connaissant ou artiste, est à la recherche d'une juste distance par rapport à ses objets⁶⁹.

Et ce n'est pas tout : si Wölfflin a parfois pu donner l'impression d'éluder ou de minimiser le problème, il concède qu'en matière de connaissance artistique, nous « ne sommes jamais à

⁶³ WÖLFFLIN 2018, p. 23 [« Das Erklären von Kunstwerken » (1921), in WÖLFFLIN 1946, p. 166].

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 26 [p. 167].

⁶⁶ WÖLFFLIN 1997, p. 83-84 [1941, p. 50-51]. Sur ce point précis, et malgré tout ce qui peut les séparer par ailleurs (LEVIN 1988, p. 79-80), il y a une véritable convergence entre Wölfflin et Walter Benjamin : dans son analyse du roman *Les Affinités électives* de Goethe, Benjamin rejette précisément tout ce que la germanistique de son temps (sous les traits de Friedrich Gundolf) possède de pathos romantique (cf. BENJAMIN 2000 [1974]).

⁶⁷ WÖLFFLIN 1997, p. 84 [1941, p. 51].

⁶⁸ Ce refus critique de l'illusion de neutralité rapproche à mon sens très nettement Wölfflin de Max Weber (cf. à ce propos KALINOWSKI 2005, p. 191 sq.).

⁶⁹ Wölfflin est tout à fait conscient que la position classique, au sens étroit du terme, peut conduire à se méprendre totalement sur les autres styles (WÖLFFLIN 2018, p. 27 [1946, p. 167]), comme cela est d'ailleurs arrivé à Goethe en plusieurs occasions (WÖLFFLIN 1997, p. 90 [1941, p. 56]). Il faut donc bien distinguer entre l'usage méthodologique du classique chez l'historien de l'art, et l'usage plus doctrinaire qui peut en être fait par l'artiste ou le critique.

l'abri de malentendus, pas même dans notre propre pays »⁷⁰. En d'autres termes, il n'est pas du tout certain – loin de là – qu'un Allemand comprenne de manière intuitive et instantanée les formes de l'art germanique. Or, ce que montre le classicisme goethéen, et plus exactement son tropisme italien, c'est que c'est justement au contact des autres, de l'étranger, que nous pouvons *par contraste* apprendre à nous connaître nous-mêmes. C'est à Rome que Goethe « a pris conscience de sa nature véritable et qu'il se l'est appropriée »⁷¹. L'altérité est la clé de la définition de l'identité, tant individuelle que collective⁷², la clé inextricablement universelle et singulière de notre humanité. C'est pourquoi Wölfflin achève *L'explication des œuvres d'art* par ces mots : « [c]onnaître une [seule] langue, c'est n'en connaître aucune »⁷³, dans un renvoi à peine voilé à une célèbre maxime goethéenne⁷⁴, dont la teneur n'est pas sans rappeler les travaux contemporains de Humboldt sur le langage⁷⁵.

Humboldt

Rien n'est plus important, en effet, que de se déprendre de l'impression de naturalité de sa langue maternelle : chaque peuple, dit Wölfflin, possède non seulement une langue articulée, mais une « langue » visuelle propre, dont la « grammaire » et la « syntaxe »⁷⁶ conditionnent en profondeur le rapport au monde. C'est ce que Humboldt nommait, dans l'idiome linguistique qui était le sien, la *Weltansicht* ou « vision du monde » inhérente à chaque langue nationale⁷⁷ : le langage ne se réduit pas à une suite arbitraire de signes et de sons qui viendraient simplement habiller des pensées préconçues, il imprègne de sa force formatrice l'ensemble de notre vie phénoménale, affective et cognitive⁷⁸. De la même façon, le « langage » plastique n'est pas une simple collection de formes sensibles plus ou moins savamment agencées entre elles : il participe pleinement de la vie culturelle d'une nation, jusque dans ce qu'elle a de plus intime et de plus corporel⁷⁹. Ainsi, Dürer ou Raphaël ont beau avoir regardé puis peint la nature le plus objectivement possible, hors de toute « teutomanie » (*Deutschtümelei*) ou italianisme volontaire, leurs œuvres sont inéluctablement empreintes, dans leur langage même, d'une

⁷⁰ WÖLFFLIN 2018, p. 27 [1946, p. 167].

⁷¹ WÖLFFLIN 1997, p. 83 [1941, p. 50].

⁷² WÖLFFLIN 1931, p. VI ; 1997 p. 149 [1941, p. 112].

⁷³ WÖLFFLIN 2018, p. 49 [1946, p. 177].

⁷⁴ « Qui ne connaît aucune langue étrangère ne sait rien de la sienne » (GOETHE 2001, p. 109 [2005, maxime n° 1015, p. 508]).

⁷⁵ Pour un panorama des études humboldtiennes, du XIX^e siècle à nos jours, cf. QUILLIEN 2018.

⁷⁶ WÖLFFLIN 2023a, p. 293 [1984b, p. 263].

⁷⁷ HUMBOLDT 2000, p. 100-103. Sur la notion de *Weltansicht*, voir entre autres CHABROLLE-CERRETINI 2007.

⁷⁸ Cf. TRABANT 2000.

⁷⁹ Ce langage commun s'incarne notamment dans des postures et des gestes, dans une certaine manière, dit Wölfflin, de manger ou de dormir (WÖLFFLIN 1931, p. 26, 142 et 215).

certaine forme de germanité ou d'italianité⁸⁰. La langue visuelle en usage dans leurs pays respectifs est ce qui pour eux « allait de soi » (*das Selbstverständliche*)⁸¹, ce qui rendait possible l'émergence même de leur pensée figurale. Il me semble donc fondamental de marquer, à la suite de Denis Thouard, la différence entre la *Weltansicht* et cet autre concept humboldtien qu'est la *Weltanschauung* :

Il convient principalement de distinguer deux niveaux dans l'appréhension du monde telle qu'elle est préorganisée par les catégories linguistiques et plus encore par la syntaxe. Il y a d'abord le fait que tout locuteur d'une langue est porté par sa structure et ses modalités particulières de mise en forme du sens à découper son expérience d'une certaine façon : c'est à ce titre que les langues sont des *Weltansichten*, à savoir des *visions du monde* au sens le plus immédiat. Les éléments linguistiques se disposent de telle ou telle façon, ce qui n'empêche aucun locuteur de quelque langue que ce soit de formuler tout le pensable et de traduire toutes les expériences possibles. Rien à voir donc avec [...] la *Weltanschauung* qui, surtout dans l'acception que lui a conférée Dilthey, engage sur la voie d'un relativisme des *conceptions du monde* [...]. À ce titre, la traduction courante de l'expression diltheyenne par « visions du monde » est contestable, puisqu'il s'agit de contenus intellectuels (ou idéologiques) relativement articulés, pour lesquels il conviendrait plutôt de parler de « conceptions du monde ». [...] La *Weltansicht* (vision du monde), moins déterminée, n'indique que la première approche visuelle de la réalité phénoménale par l'homme. Elle précède nécessairement la constitution d'une *Weltanschauung*, incluant des croyances variées, car elle n'interprète pas le monde, mais rend possible sa formation, en fournissant une précompréhension linguistique du monde⁸².

Certes, Wölfflin (dont les journaux prouvent l'intérêt discret mais réel qu'il a porté à la théorie humboldtienne du langage⁸³) a longtemps hésité à classer la question des « caractères nationaux » du côté de la *Weltansicht*, c'est-à-dire de ce qu'il appelle la « forme interne » du style⁸⁴ – formule dont on peut du reste supposer l'emprunt direct à Humboldt⁸⁵. Le style national ne relève-t-il pas *de facto* de la « forme externe », c'est-à-dire de l'*expression* d'une conception du monde déterminée⁸⁶, d'une idéologie propre à un peuple donné, comme on peut encore le lire dans l'introduction aux *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*⁸⁷ ? Pourtant, force est de constater que le dernier Wölfflin décrit bel et bien le style national en termes essentiellement visuels : ce qui l'intéresse, c'est de cerner la « manière dont une nation entrevoit

⁸⁰ WÖLFFLIN 1997, p. 171-172 [1941, p. 131].

⁸¹ WÖLFFLIN 2023a, p. 310 [1984b, p. 279].

⁸² THOUARD 2000, p. 181-182. Sur la *Weltanschauung*, cf. également BERNER 2006.

⁸³ WÖLFFLIN 1984a, p. 100, 409, 469.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 391.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 409. Sur la « forme interne » de la langue chez Humboldt, cf. DILBERMAN 2006.

⁸⁶ WÖLFFLIN 1997, p. 33 [1941, p. 7] : « [D]ans toute œuvre d'art, nous pouvons distinguer entre une forme intérieure [*innere Form*] et une forme extérieure [*äußere Form*]. La forme extérieure est immédiatement expressive, c'est la beauté particulière, le caractère particulier ; la forme intérieure est le médium dans lequel cette beauté, ce caractère sont réalisés ».

⁸⁷ WÖLFFLIN 2023a, p. 67-68 [1984b, p. 20-21].

la forme et la représentation » (*Form- und Vorstellungsweise einer Nation*)⁸⁸. L'italianité, dans l'art médiéval, classique ou baroque, ne vaut qu'en tant qu'elle transparaît dans des formes plus « plastiques », plus claires et plus définies que celles de l'art germanique, quant à lui beaucoup plus « pictural » et intriqué⁸⁹. Wölfflin insiste : cette caractérisation formelle n'a rien d'absolu, ni de platement « formaliste »⁹⁰. Le « plastique » et le « pictural » sont des concepts-limite permettant de rendre compte d'une réalité hétérogène et « mélangée »⁹¹ – une réalité qui n'est autre que celle qui a été « préorganisée » par la structure spécifique de la langue visuelle des Allemands ou des Italiens. Chaque style national implique, en sa forme même, « une certaine appréhension du monde [*Weltauffassung*]. On appréhende non seulement autrement, mais autre chose, d'autres contenus de la réalité »⁹². En cela, tout « concept de forme » (*Formbegriff*) s'avère nécessairement « spirituel » (*geisthaltig*)⁹³ : le langage artistique est ce qui, dans son organisation singulière, confère au monde visible son sens originaire et sa « coloration »⁹⁴ particulière.

De ce point de vue, l'analogie entre les projets wölfflinien et humboldtien est totale. S'il est vrai que dégager le « caractère » individuel des différentes langues nationales, révéler leur « couleur »⁹⁵ propre, constitue pour Humboldt le but ultime et la « clé de voûte »⁹⁶ de toute étude sur le langage, on ne peut manquer d'être frappé par la volonté similaire, chez Wölfflin, de mettre au jour ce qui, dans les styles nationaux, est « le plus caractéristique » (*das Bezeichnendste*), ce qu'il y a « d'unique dans un peuple et qui ne se trouve nulle part ailleurs »⁹⁷. Dans les deux cas, l'accent mis sur l'individualité dépasse les seules questions de structure : comme le souligne Jürgen Trabant, « le caractère se forme selon la manière dont un peuple et

⁸⁸ WÖLFFLIN 1931, p. 215 (je traduis). En réalité, Wölfflin conçoit le style national comme une *Weltansicht* dès les *Principes fondamentaux* : si l'introduction de l'ouvrage s'attarde sur le caractère « externe », expressif, du style national, les développements consacrés aux « caractères nationaux » dans le corps du texte ressortissent implicitement, mais indéniablement, à la « forme interne ».

⁸⁹ Dans *Italien und das deutsche Formgefühl*, Wölfflin aborde la polarité du plastique et du pictural en partant notamment de la question de la « figure » (*Gestalt*), du « contour » (*Umriss*) et du « relief » (*Reliefauffassung*) (WÖLFFLIN 1931, p. 9-75 et 181-192). Voir également, sur le même sujet, WÖLFFLIN 1997, p. 154-155 et 159-163 [1941, p. 116-117 et 120-124].

⁹⁰ WÖLFFLIN 1931, p. 215.

⁹¹ *Ibid.*, p. 10 et 77 (entre autres).

⁹² *Ibid.*, p. 11-12 (en écho probable à HUMBOLDT 1904, p. 268 – je traduis). Dans les écrits wölffliniens, le vocabulaire est en général assez peu défini, et donc pour cela même fluctuant. Si Wölfflin n'utilise jamais le terme *Weltansicht*, il a recours à d'autres expressions voisines comme *Weltauffassung* (dont il est question ici), *Weltbild* (p. 143), *Weltbegreifung* (WÖLFFLIN 1997, p. 171 [1941, p. 130]), et même *Weltanschauung* (WÖLFFLIN 2023a, p. 79, 128, 196 [1984b, p. 33, 85, 159] et 2018, p. 33 [1946, p. 170]), qui toutes renvoient cependant, dans leur usage, à l'idée fondamentale de *Weltansicht*.

⁹³ WÖLFFLIN 1931, p. 217 (je traduis).

⁹⁴ WÖLFFLIN 1997, p. 158 [1941, p. 119].

⁹⁵ HUMBOLDT 2000, p. 96-97.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 80-81.

⁹⁷ WÖLFFLIN 1997, p. 158 [1941, p. 119].

les individus qui le composent *se servent* de la structure d'une langue déterminée »⁹⁸. C'est la singularité de l'usage qui, en dernier ressort, définit le sens intrinsèque d'une langue ou d'un style⁹⁹, et cet usage, bien qu'il ne s'y épuise nullement, trouve sa manifestation la plus « caractéristique » dans les productions esthétiques, c'est-à-dire des productions qui prennent la forme de la langue ou du style comme une fin en soi : la littérature d'un côté¹⁰⁰, la peinture, la sculpture et l'architecture de l'autre.

Or, comme « enquêter » sur l'individualité de la forme esthétique est la « tâche la plus difficile de la linguistique » aussi bien que de l'histoire de l'art, on doit convenir qu'elle ne peut, dans une certaine mesure, « être que ressentie et non représentée »¹⁰¹. De là, me semble-t-il, le manque de rigueur apparent d'*Italien und das deutsche Formgefühl* ; de là également (aussi contradictoire que cela puisse paraître) la profonde continuité entre ce texte et les *Principes fondamentaux*¹⁰². Comme le suggère Wölfflin lui-même¹⁰³, la caractérisation nationale des styles poursuit et même couronne, sur le plan de l'usage, l'analyse générique de l'évolution stylistique de l'art européen menée en 1915. Il n'y a pas opposition mais bien complémentarité entre approche diachronique et approche synchronique des styles. De manière très goethéenne¹⁰⁴, Wölfflin ne cesse de répéter que les « constantes » nationales ne sont pas des essences supra-historiques : le caractère propre à l'art d'un peuple donné se révèle, de façon tout à fait empirique, dans l'usage singulier qui perdure – ou plutôt se transforme très lentement – à travers la métamorphose historique de ses structures stylistiques¹⁰⁵.

En ce sens, Wölfflin n'est pas plus essentialiste ou déterministe que Humboldt. Pour lui, « l'art, comme la langue, [n'est] pas un *ergon*, mais une *energeia* »¹⁰⁶. Le vocabulaire plastique n'est pas un carcan rigide qui viendrait imposer son pouvoir absolu aux individus¹⁰⁷ : la forme interne de l'art est « conditionnante et conditionnée » (*bedingend und bedingt*)¹⁰⁸, elle structure

⁹⁸ TRABANT 1992, p. 166 (je souligne).

⁹⁹ On notera au passage que le romaniste Karl Vossler, ami et collègue de Wölfflin à Munich, a développé une théorie très humboldtienne de l'« usage » en histoire de la littérature, comme le prouve notamment l'article qu'il écrit pour les mélanges en l'honneur du soixantième anniversaire de Wölfflin (VOSSLER 1924).

¹⁰⁰ HUMBOLDT 2000, p. 124-127.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰² Je m'oppose en cela à Joan Hart, qui parle de rupture irrémédiable entre les deux textes (HART 1995, p. 90).

¹⁰³ WÖLFFLIN 1931, p. VII.

¹⁰⁴ GOETHE 2017, p. 79 [1890b, p. IX] : « Car en fait, c'est en vain que nous entreprenons d'exprimer l'essence d'une chose. Nous percevons des effets, et tout au plus une histoire complète de ces effets engloberait sans doute l'essence de cette chose ».

¹⁰⁵ WÖLFFLIN 2023a, p. 68, 164, 302-304 [1984b, p. 21-22, 126, 273-274] ; 1931, p. 6, 217-218 ; 1997, p. 145, 156-158, 162, 171 [1941, p. 109, 118-120, 123, 130] ; 2018, p. 29 [1946, p. 168].

¹⁰⁶ WÖLFFLIN 1984a, p. 469 (je traduis). Sur le couple *ergon/energeia* chez Humboldt, cf. THOUARD 2000, p. 171-172.

¹⁰⁷ Cf. TRABANT 1992, p. 176-177.

¹⁰⁸ WÖLFFLIN 1997, p. 45 [1941, p. 17], mais aussi 2023a, p. 305 [1984b, p. 275] et 2018, p. 36 [1946, p. 171].

inconsciemment la vision du monde de ses « locuteurs », qui la restructurent en retour dans l'usage personnel et collectif qu'ils en font à travers le temps¹⁰⁹. C'est la raison pour laquelle on pourrait dire, avec D. Thouard, que le caractère national d'un style est « le précipité des actes de discours en tant qu'ils se sont déposés dans la langue. [...] L'imagination poétique d'un peuple se condense dans des œuvres qui font voir de façon concentrée le travail des formes d'une langue dans l'histoire »¹¹⁰.

Un tel souci des œuvres et de leur historicité souligne la dimension herméneutique des démarches parallèles de Wölfflin et de Humboldt. Car c'est bien la compréhension du *sens* singulier du « discours » national, qu'il soit visuel ou linguistique, qui est ici en jeu. Cette compréhension, dans la définition qu'en donne Humboldt, relève doublement du problème de l'affinité : sur le plan des principes, et sur celui de la méthode. Sur le plan des principes, « [t]oute compréhension d'une chose présuppose comme condition de sa possibilité, un *analogon* de ce qui sera par la suite vraiment compris chez celui qui comprend, une concordance originelle préalable [*eine vorhergängige, ursprüngliche Uebereinstimmung*] du sujet et de l'objet »¹¹¹. Sur le plan de la méthode, cette « concordance » toute goethéenne entre sujet et objet induit le rejet de la position de surplomb propre au sujet transcendantal : le sujet humboldtien, comme le sujet wölfflinien, est un sujet sensible, incarné dans une langue, une culture et une histoire. Il est donc hors de question pour lui de nier sa « langue » maternelle (en l'occurrence germanique), ce qui n'implique cependant pas qu'il cède au relativisme : pour Humboldt, l'irrévocable diversité des langues ne vaut que sur fond d'unité de la fonction linguistique elle-même¹¹² – sans quoi l'intercompréhension serait tout bonnement impossible¹¹³.

Ce faisant, l'affinité prend les traits d'une éthique de la traduction¹¹⁴ : c'est en traduisant les dialectes étrangers dans sa propre langue qu'on peut espérer élargir, sans jamais complètement le briser, le cercle singulier, idiomatique, de sa *Weltansicht*. « [L]es langues s'expliquent réciproquement », dit Humboldt¹¹⁵. « La force d'une langue n'est pas dans sa façon de rejeter ce qui est étranger mais de l'assimiler », dit Goethe¹¹⁶. « Il faut distinguer entre

¹⁰⁹ Cf. WÖLFFLIN 1940, p. 52-53.

¹¹⁰ THOUARD 2000, p. 170.

¹¹¹ Extrait de « Sur la tâche de l'historien », dans la traduction de TRABANT 1992, p. 169 [HUMBOLDT 1905, p. 47].

¹¹² HUMBOLDT 2000, p. 130-131.

¹¹³ Sur la nécessaire concordance avec autrui, cf. TRABANT 1992, p. 24-29 et 57-60.

¹¹⁴ Voir à ce propos les analyses fondamentales de THOUARD 2016. Sur le problème de la traduction chez Goethe, cf. LACOSTE 2007, p. 271-287.

¹¹⁵ HUMBOLDT 1904, p. 316.

¹¹⁶ GOETHE 2001, p. 109 [2005, maxime n° 1016, p. 508].

les éléments que nous pouvons assimiler – et les autres », dit Wölfflin¹¹⁷. S'ouvrir à l'autre est un engagement paradoxal, dans lequel identité et altérité, affinité et différence, se nourrissent mutuellement dans le sentiment d'une humanité partagée. Chez nos trois auteurs, l'universalité est donc moins affaire d'abstraction, de retrait *hors* de l'empiricité, que de légitimation *in medias res* de la possibilité d'un échange fécond entre les différentes formes de « discours », linguistiques ou artistiques. Le travail du traducteur est exemplaire de cet échange en ce qu'il ne cherche pas à masquer ce que la compréhension d'un texte étranger contient d'incompréhension. Au contraire, la résistance qu'oppose le texte est la condition même de sa richesse. C'est pourquoi Humboldt soutient qu'une traduction réussie porte toujours en elle « une certaine coloration d'étrangeté », ou plutôt : qu'elle doit justement nous donner à sentir ce qu'il y a d'« étranger » (*das Fremde*) dans le texte, sans jamais s'abîmer, au risque de perdre toute commune mesure, dans son irréductible « étrangeté » (*Fremdheit*)¹¹⁸. Et Wölfflin de conclure :

Plus nous irons ici en profondeur, et plus c'est la différence [*das Andersartige*] de structure dans la représentation figurative qui ressortira avec netteté chez un autre peuple que le nôtre, et nous prendrons alors à tâche de nous faire une idée cohérente de cette représentation, tout comme la philologie tente d'en savoir plus sur la structure et l'esprit d'une langue, convaincue qu'une œuvre littéraire ne saurait être entièrement comprise sans la connaissance de cette langue et du mode de pensée qu'elle renferme¹¹⁹.

*

Parvenus au terme de notre parcours, il est me semble-t-il devenu clair qu'*Italien und das deutsche Formgefühl* penche beaucoup moins du côté de la geste nationaliste que de l'idéal cosmopolitique¹²⁰, en un sens proche de la *Weltliteratur* goethéenne¹²¹ et du « pentecôtisme » humboldtien¹²². Wölfflin, aussi germanique fût-il, est toujours resté attaché au pluralisme culturel de sa patrie d'origine, de cette Suisse qu'il qualifie, au milieu du fracas du premier

¹¹⁷ WÖLFFLIN 1997, p. 166 [1941, p. 126].

¹¹⁸ HUMBOLDT 2000, p. 38-39.

¹¹⁹ WÖLFFLIN 2018, p. 48 [1946, p. 176-177].

¹²⁰ Voir à ce propos CASTILLO 2008. À noter que LEVY 2015, p. 144-149, propose un rapprochement entre *Italien und das deutsche Formgefühl* et l'ouvrage de l'historien Friedrich Meinecke, *Weltbürgertum und Nationalstaat* (MEINECKE 1911).

¹²¹ Cf. entre autres VALENTIN 2007. Rappelons que le germaniste Fritz Strich, dont on sait l'admiration qu'il portait à Wölfflin, travaillait à l'époque d'*Italien und das deutsche Formgefühl* sur la question de la *Weltliteratur* (les principaux résultats de ses recherches ont été publiés dans STRICH 1957).

¹²² J. Trabant soutient que la théorie humboldtienne du langage est un véritable renversement de la « malédiction de Babel », à laquelle s'opposerait le « récit de la Pentecôte » comme symbole et apologie de la diversité des langues (TRABANT 1999, p. 43-45). Voir à ce propos la collaboration significative entre Humboldt et Goethe autour du « projet d'une carte générale des langues » (HUMBOLDT et GOETHE 2020).

conflit mondial, de dernier îlot authentiquement européen du continent¹²³. Certes, l'Europe n'est pas le monde, et la conception wölfflinienne du style conserve quelque chose de monolithique au regard de la fluidité et de l'hybridité que nous attachons aujourd'hui aux phénomènes culturels¹²⁴. Mais on aurait tort de ne voir dans l'intérêt éminemment classique de Wölfflin pour l'Italie qu'un reliquat d'eurocentrisme, d'autant plus dangereux qu'il se pare des atours du dialogue et de la diversité. À l'image de Dürer, de Goethe et de Humboldt¹²⁵, Wölfflin a trouvé dans la tradition classique elle-même les ressources de son propre dépassement, ouvrant ainsi la voie à une authentique réévaluation des arts extra-européens, comme l'art indien ou japonais¹²⁶ :

Nous sommes devenus larges d'esprit et cherchons à apprécier toute expression artistique à sa juste valeur, y compris celle des cultures les plus primitives et les plus exotiques. Et c'est assurément un progrès par rapport à une époque où l'on jugeait les choses, non selon les critères qui leur sont propres, mais à l'aune de normes qui leur sont étrangères. Les distinctions de valeur (pour la personne avertie) ne sont pas toutes abandonnées pour autant. Ce n'est pas renoncer à la connaissance esthétique que d'apprécier côte à côte la « pureté » de Bramante et l'exubérance confuse des temples de l'Inde ancienne, ou Phidias et l'art des sculpteurs des églises romanes du Nord. Ici aussi, nous croyons encore à une unité dernière. Mais les notions de valeur, précisément, se sont à ce point sublimées qu'il ne subsiste plus grand-chose de l'esthétique académique [*Schulästhetik*] qui a longtemps régné en Europe¹²⁷.

Et si cette conscience critique de la relativité des formes et des cultures (et en premier lieu de la sienne propre), alliée qu'elle est ici à une foi inébranlable en l'universellement humain, faisait de Wölfflin un véritable précurseur – plus exigeant, peut-être, que l'Aby Warburg « indien »¹²⁸ – de l'histoire de l'art globale¹²⁹ ?

*Rémi Mermet, École normale supérieure, Université PSL, EUR Translitteræ, THALIM /
République des Savoirs, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris, France*

¹²³ WÖLFFLIN 1984a, p. 293 (on trouve des considérations similaires chez STRICH 1949). Julius von Schlosser a d'ailleurs tout de suite vu en l'helvétisme de Wölfflin la principale source du caractère « médiateur » d'*Italian und das deutsche Formgefühl* (SCHLOSSER 1934).

¹²⁴ Comme suggéré plus haut (note n° 91), Wölfflin est parfaitement conscient de l'hétérogénéité intrinsèque des cultures nationales (cf. WÖLFFLIN 1997, p. 171 [1941, p. 130]) : ce qu'il promeut, c'est un usage idéal-typique, régulateur, du concept d'unité culturelle.

¹²⁵ Cf. TRABANT 1999, p. 244-249, qui défend la théorie humboldtienne du langage contre les accusations d'eurocentrisme, voire de « racisme », dont elle a fait l'objet : si Humboldt partage les préjugés de son époque, sa position humaniste, « c'est-à-dire qui se réfère à l'Antiquité et à l'humain », est justement ce qui lui permet en partie d'y échapper, en pensant l'égale dignité de toutes les langues.

¹²⁶ Wölfflin évoque le Japon dans WÖLFFLIN 2018, p. 23 et 26 [1946, p. 166 et 167]. Sur l'art indien, cf. WÖLFFLIN 1946, p. 220-223.

¹²⁷ WÖLFFLIN 2018, p. 38 [1946, p. 172].

¹²⁸ BREDEKAMP 2019. Voir également BONNEAU 2022, p. 223-233.

¹²⁹ C'est en tout cas ce que suggère l'héritage « postformaliste » de Wölfflin, largement ouvert sur les arts du monde entier. Voir à ce propos SUMMERS 2003 ; DAVIS 2011 ; LEVY et WEDDIGEN 2020 ; MERMET 2024.

Bibliographie

- ANTONI Carlo (1940), *Dallo storicismo alla sociologia*, Florence, Sansoni.
- AY Andreas (2010), *Nachts: Göthe gelesen. Heinrich Wölfflin und seine Goethe-Rezeption*, Göttingen, V & R Unipress.
- BÄTSCHMANN Oskar (2018), « Heinrich Wölfflin: *Italien und das deutsche Formgefühl*, 1931 », in Marieke VON BERNSTORFF, Susanne KUBERSKY et Maurizia CICONI (éd.), *Vivace con espressione. Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer*, Munich, Hirmer, p. 299-320.
- BELTING Hans (1992), *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, Munich, Beck.
- BENJAMIN Walter (1974), « Goethes Wahlverwandschaften », in *Gesammelte Schriften*, t. I, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, p. 123-201 [1^{ère} éd. 1924-1925].
- BENJAMIN Walter (2000), « Les *Affinités électives* de Goethe », in *Œuvres*, vol. I, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, p. 274-395.
- BERNER Christian (2006), *Qu'est-ce qu'une conception du monde ?*, Paris, Vrin.
- BOHDE Daniela (2012), *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin, Akademie Verlag.
- BONNEAU Lara (2022), *Lire l'œuvre d'Aby Warburg à la lumière de ses Fragments sur l'expression*, Dijon, Les presses du réel.
- BREDEKAMP Horst (2019), *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Berlin, Wagenbach.
- BRIDGE Helen (2011), « Empathy theory and Heinrich Wölfflin: A reconsideration », *Journal of European Studies*, 41/1, p. 3-22.
- CASSIRER Ernst (1993), *Le mythe de l'État*, trad. B. Vergely, Paris, Gallimard.
- CASSIRER Ernst (2007), *Gesammelte Werke* (Hamburger Ausgabe), vol. 25, *The Myth of the State*, Hambourg, Meiner [1^{ère} éd. 1946].
- CASTILLO Monique (2008), « Pluralisme culturel et cosmopolitisme kantien », in Yves Charles ZARKA et Caroline GUIBET-LAFAYE (dir.), *Kant cosmopolitique*, Paris, Éditions de l'Éclat, p. 31-46.
- CHABROLLE-CERRETINI Anne-Marie (2007), *La vision du monde de Wilhelm von Humboldt. Histoire d'un concept linguistique*, Lyon, ENS Éditions <<http://books.openedition.org/enseditions/6364>>.
- COHN Danièle (1995), « Présentation », in Wilhelm DILTHEY, *Écrits d'esthétiques*, éd. S. Mesure, trad. D. Cohn et E. Lafon, Paris, Cerf, p. 7-24.
- COHN Danièle (1999), *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion.
- COHN Danièle (2014), *L'Artiste, le vrai et le juste. Sur l'esthétique des Lumières*, Paris, Éditions Rue d'Ulm.
- COHN Danièle (2015), « Le cas Goethe », *Études germaniques*, 4, n° 280, p. 537-549.
- DAVIS Whitney (2011), *A General Theory of Visual Culture*, Princeton, Princeton University Press.
- DILBERMAN Henri (2006), « Wilhelm von Humboldt et l'invention de la forme de la langue », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 2006, 131/2, p. 163-191.
- FARAGO Claire (1995), « "Vision Itself Has a History": "Race," Nation, and Renaissance Art History », in *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*, New Haven, Yale University Press, p. 67-88.
- FEICHTINGER Johannes, MATIS Herbert, SIENELL Stefan et UHL Heidemarie (éd.) (2014), *The Academy of Sciences in Vienna 1938 to 1945*, trad. N. Somers et X. Peck-Kubaczek, Vienne, ÖAW.
- GALLAND-SZYMKOWIAK Mildred (2015), « Empathie (*Einfühlung*) et écriture de l'histoire de l'art chez Heinrich Wölfflin », *Phantasia*, 1 <<https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=354>>.
- GALLAND-SZYMKOWIAK Mildred (2017), « Une esthétique des arts techniques. *Einfühlung* et symbolisme architectural chez Theodor Lipps », *Archives de Philosophie*, 80, p. 247-267.

- GHELARDI Maurizio (2015), « Il cavaliere e il Bodensee. Heinrich Wölfflin : l'Italia et il sentimento tedesco della forma », in Claudia CIERI VIA, Elisabeth KIEVEN et Alessandro NOVA (dir.), *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere*, Rome, Bardi Edizioni, p. 53-64.
- GNEHM Michael (2020), « Heinrich Wölfflin und das Erlebnis des Klassischen », in Thorsten VALK (éd.), *Die Rede vom Klassischen: Transformationen und Kontinuitäten im 20. Jahrhundert*, Göttingen, Wallstein, p. 167-194.
- GOETHE Johann Wolfgang von (1890a), *Werke* (Weimarer Ausgabe), part. I, vol. 3, Weimar, Böhlau.
- GOETHE Johann Wolfgang von (1890b), *Werke* (Weimarer Ausgabe), part. II, vol. 1, Weimar, Böhlau.
- GOETHE Johann Wolfgang von (2001), *Maximes et réflexions*, trad. P. Deshusses, Paris, Payot & Rivages.
- GOETHE Johann Wolfgang von (2005), *Werke* (Hamburger Ausgabe), vol. XII, *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Munich, Beck.
- GOETHE Johann Wolfgang von (2017), *Traité des couleurs*, trad. H. Bideau, Laboissière en Thelle, Triades.
- HAFNER Iris (2000), *Italien und das deutsche Formgefühl par Heinrich Wölfflin ; sa fortune critique en Allemagne et en Italie à l'époque de sa parution*, mémoire de maîtrise, Université Paris-Sorbonne Paris IV.
- HART Joan (1995), « Une vision fictive : la trajectoire intellectuelle de Wölfflin », in Matthias WASCHEK (dir.), *Relire Wölfflin*, Paris, Louvre/ENSBA, p. 61-93.
- HAUSER Arnold (1958), « Geschichtsphilosophie der Kunst: "Kunstgeschichte ohne Namen" », in *Philosophie der Kunstgeschichte*, Munich, Beck, p. 127-306.
- HEFRIG Ruth, PETERS Olaf et SCHELLEWALD Barbara (éd.) (2008), *Kunstgeschichte im « Dritten Reich »*. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin, Akademie Verlag.
- HEHN Victor (1879), *Italien. Ansichten und Streiflichter*, Berlin, Borntraeger, [1^{ère} éd. 1867].
- HÖNES Hans Christian (2011), *Wölfflins Bild-Körper. Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung*, Zurich, Diaphanes.
- HUMBOLDT Wilhelm von (1904), *Gesammelte Schriften*, vol. III, éd. A. Leitzmann, Berlin, Behr.
- HUMBOLDT Wilhelm von (1905), *Gesammelte Schriften*, vol. IV, éd. A. Leitzmann, Berlin, Behr.
- HUMBOLDT Wilhelm von (2000), *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, prés., trad. et comm. D. Thouard, Paris, Seuil.
- HUMBOLDT Wilhelm von, d'après une idée de Johann Wolfgang von GOETHE (2020), *Instructions pour la réalisation d'une carte générale des langues*, éd. D. Blankenstein, J. Cavero, M. Covindassamy et S. Maufroy, Paris, Éditions Rue d'Ulm.
- IONESCU Vlad (2016), « Architectural Symbolism: Body and Space in Heinrich Wölfflin and Wilhelm Worringer », *Architectural Histories*, 4/1, art. 10, p. 1-9.
- IVERSEN Margaret (1981), « Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin's "Classic Art" », *Oxford Art Journal*, 4/1, p. 31-34.
- JASKOT Paul B. (2012), *The Nazi Perpetrator. Postwar German Art and the Politics of the Right*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.
- KALINOWSKI Isabelle (2005), « Leçons webériennes sur la science et la propagande », in Max WEBER, *La science, profession et vocation*, Marseille, Agone, p. 61-286.
- KULTERMANN Udo (1997), « Histoire de l'art et identité nationale », in Édouard POMMIER (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art II*, Paris, Klincksieck/Louvre, p. 223-247.
- LACOSTE Jean (1997), *Goethe. Science et philosophie*, Paris, PUF.
- LACOSTE Jean (1999), *Le « Voyage en Italie » de Goethe*, Paris, PUF.
- LACOSTE Jean (2007), *Goethe. La nostalgie de la lumière*, Paris, Belin.
- LARSSON Lars Olof (1985), « Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahre », in Lorenz DITTMANN (éd.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, p. 169-184.
- LEVIN Thomas Y. (1988), « Walter Benjamin and the Theory of Art History », *October*, 47, p. 77-83.
- LEVY Evonne (2012), « The Political Project of Wölfflin's Early Formalism », *October*, 139, p. 39-58.
- LEVY Evonne (2015), *Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr*, Bâle, Schwabe.
- LEVY Evonne et WEDDIGEN Tristan (2020), *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art History*, New Haven, Yale University Press.

- LOCHER Hubert (1996), « Stilgeschichte und die Frage der “nationalen Konstante” », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53/4, p. 285-293.
- LURZ Meinhold (1981), *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms, Werner’sche Verlagsgesellschaft.
- MANDELKOW Karl Robert (2002), « Bemerkungen zum Goethebild Ernst Cassirers », in Barbara NAUMANN et Birgit RECKI (éd.), *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandschaft*, Berlin, Akademie Verlag, p. 43-56.
- MEIER Nikolaus (1991), « Italien und das deutsche Formgefühl », in Helmut PFOTENHAUER (éd.), *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, p. 306-327.
- MEIER Nikolaus (1996), « Heinrich Wölfflin – Kunst und Natur », *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 3, p. 197-208.
- MEINECKE Friedrich (1911), *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, Munich/Berlin, Oldenbourg [1^{ère} éd. 1908].
- MERMET Rémi (2024), « The Inner Form of Style: On Heinrich Wölfflin’s “Tactical” Formalism », *Artl@s Bulletin*, 13/2.
- MEYER Peter (1932), « Italien und das deutsche Formgefühl. Zum neuen Buch von Heinrich Wölfflin », *Das Werk: Architektur und Kunst*, 19/1, p. 26-32.
- MICHAUD Éric (2005), « Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l’art », in *Histoire de l’art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, p. 49-84.
- MICHAUD Éric (2015), *Les invasions barbares. Une généalogie de l’histoire de l’art*, Paris, Gallimard.
- MICHAUD Éric (2020), « Wölfflin en France : du racialisme au structuralisme », *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, 152, p. 88-103.
- MONDOT Jean (1999), « Goethe du Nord au Sud. Le “Voyage en Italie” et le paradigme du Sud », *Revue germanique internationale*, 12, p. 7-15.
- PASSINI Michaela (2013), « “Italien und wir”. Heinrich Wölfflin et le sentiment germanique de la forme », in *La fabrique de l’art national. Le nationalisme et les origines de l’histoire de l’art en France et en Allemagne. 1870-1933*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, p. 113-141.
- PERPEET Wilhelm (1966), « Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 11/2, p. 193-216.
- PETROPOULOS Jonathan (2000), *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, Oxford, Oxford University Press.
- PINOTTI Andrea (2017), « A Question of Character: Analogy and the Empathic Life of Things », in Vanessa LUX et Sigrid WEIGEL (éd.), *Empathy: Epistemic Problems and Cultural-Historical Perspectives of a Cross-Disciplinary Concept*, Londres, Palgrave Macmillan, p. 245-269.
- PROBST Jörg (2013), « Politik der Bilder. Franz Josef Strauss, Heinrich Wölfflin und die Ikonologie der Ideengeschichte », in Andreas BUSEN et Alexander WEIß (éd.), *Ansätze und Methoden zur Erforschung politischen Denkens*, Baden-Baden, Nomos, p. 281-297.
- QUILLIEN Jean (2018), *L’image de Wilhelm von Humboldt dans la postérité*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion <<http://books.openedition.org/septentrion/28371>>.
- REHM Walther (1960), *Heinrich Wölfflin als Literaturhistoriker*, Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- SCHLINK Wilhelm (2012), « “Ein Volk, eine Zeit, eine Kunst”. Heinrich Wölfflin über das nationale Formgefühl », in Sabine FROMMEL et Antonio BRUCCULERI (dir.), *L’idée du style dans l’historiographie artistique. Variantes nationales et transmissions*, Rome, Campisano Editore, 2012, p. 165-176.
- SCHLOSSER Julius von (1934), « Von Heinrich Wölfflins Sendung. Zum 70. Geburtstag », *Belvedere. Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde*, XII, 1/2, p. 1-3.
- STRICH Fritz (1949), « Goethe und die Schweiz », *Comparative Literature*, 1/4, p. 289-308.
- STRICH Fritz (1957), *Goethe und die Weltliteratur*, Berne, Francke.
- SUMMERS David (2003), *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Londres/New York, Phaidon Press.
- THOUARD Denis (2000), « Glossaire », in Wilhelm von HUMBOLDT, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, prés., trad. et comm. D. Thouard, Paris, Seuil, p. 167-182.
- THOUARD Denis (2016), *Et tout langage est étrangère. Le projet de Humboldt*, Paris, Les Belles Lettres.

- TRABANT Jürgen (1992), *Humboldt ou le sens du langage*, Liège, Mardaga.
- TRABANT Jürgen (1999), *Traditions de Humboldt*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- TRABANT Jürgen (2000), « How relativistic are Humboldt's "Weltansichten"? », in Martin PÜTZ et Marjolijn H. VERSPOOR, *Explorations in Linguistic Relativity*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, p. 25-44.
- TRAUTMANN-WALLER Céline (dir.) (2013), *Quand Berlin pensait les peuples*, Paris, CNRS Éditions.
- VALENTIN Jean-Marie (2007), « La "Weltliteratur" selon Goethe : réalité et projet », in *Minerve et les muses. Essais de littérature allemande*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 231-249.
- VISCHER Robert (1873), *Über das optische Formgefühl*, Leipzig, Credner.
- VOSSLER Karl (1924), « Sprache und Natur », in *Festschrift Heinrich Wölfflin: Beiträge zur Kunst- und Geistesgeschichte*, Hugo Schmidt, Munich, p. 27-40.
- WARNKE Martin (1995), « L'emprise de son époque sur Heinrich Wölfflin », in Matthias WASCHEK (dir.), *Relire Wölfflin*, Paris, Louvre/ENSBA, p. 95-119.
- WÖLFFLIN Heinrich (1901), *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Munich, Bruckmann [1^{ère} éd. 1899].
- WÖLFFLIN Heinrich (1931), *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*, Munich, Bruckmann.
- WÖLFFLIN Heinrich (1940), « Nachschrift 1940 », in *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig, Seemann.
- WÖLFFLIN Heinrich (1941), *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, Bâle, Schwabe.
- WÖLFFLIN Heinrich (1943), *Die Kunst Albrecht Dürers*, Munich, Bruckmann [1^{ère} éd. 1905].
- WÖLFFLIN Heinrich (1946), *Kleine Schriften*, éd. J. Gantner, Bâle, Schwabe.
- WÖLFFLIN Heinrich (1984a), *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, éd. J. Gantner, Bâle/Stuttgart, Schwabe.
- WÖLFFLIN Heinrich (1984b), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bâle/Stuttgart, Schwabe [1^{ère} éd. 1915].
- WÖLFFLIN Heinrich (1988), *Renaissance et baroque*, trad. G. Ballangé, Brionne, Gérard Monfort.
- WÖLFFLIN Heinrich (1989), *L'art classique*, trad. C. de Mandach, Brionne, Gérard Monfort.
- WÖLFFLIN Heinrich (1997), *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. R. Rochlitz, Paris, Flammarion.
- WÖLFFLIN Heinrich (2005), *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, trad. B. Queysanne, Paris, Éditions de la Villette.
- WÖLFFLIN Heinrich (2018), *L'explication des œuvres d'art*, trad. S. Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé.
- WÖLFFLIN Heinrich (2021), *Gesammelte Werke, Schriften 1, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Bâle, Schwabe [1^{ère} éd. 1886].
- WÖLFFLIN Heinrich (2023a), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, éd. et prés. D. cohn et R. Mermet, trad. S. Zilberfarb, Paris, L'Écarquillé.
- WÖLFFLIN Heinrich (2023b), *Gesammelte Werke, Schriften 2, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Bâle, Schwabe [1^{ère} éd. 1888].
- WUNDT Wilhem (1908), *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, t. III : *Die Kunst*, Leipzig, W. Engelmann.

De l'affinité entre les peuples : Heinrich Wölfflin et la question des styles nationaux

Dans cet article, je cherche à démontrer que la dernière monographie de Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl* (1931), n'a pas participé, comme on le croit souvent, au développement d'une histoire de l'art raciste à l'époque nazie. Au contraire, je suggère que Wölfflin a rejeté toute approche nationaliste de l'art : il n'a pas insisté sur sa propre germanité pour la glorifier, mais pour souligner la relativité de sa perspective d'historien de l'art suisse-allemand. À la suite de Dürer, Goethe et Humboldt, Wölfflin n'a jamais cessé de promouvoir la compréhension interculturelle. Selon lui, ce n'est qu'à travers le dialogue et la traduction que nous pouvons atteindre une expérience universelle de l'humanité.

Mots-clés : Heinrich Wölfflin ; Albrecht Dürer ; Johann Wolfgang von Goethe ; Wilhelm von Humboldt ; affinité ; classicisme allemand ; traduction

On the Affinity Between Peoples: Heinrich Wölfflin and the Issue of National Styles

In this paper, I aim to demonstrate that Heinrich Wölfflin's last monograph, *Italien und das deutsche Formgefühl* (1931), did not participate in the development of a racist art history during the Nazi era, as is often assumed. Instead, I suggest that Wölfflin rejected any nationalist approach to art: he did not emphasize his own Germanness to glorify it but rather to highlight the relativity of his perspective as a Swiss-German art historian. Following Dürer, Goethe, and Humboldt, Wölfflin consistently promoted intercultural understanding. According to him, only through dialogue and translation can we achieve a universal experience of humanity.

Keywords: Heinrich Wölfflin; Albrecht Dürer; Johann Wolfgang von Goethe; Wilhelm von Humboldt; affinity; German Classicism; translation