

contribution

au problème de la description d'œuvres
appartenant aux arts plastiques et à celui
de l'interprétation de leur contenu *

Dans une de ses *Lettres antiques*, la onzième, Lessing en vient à analyser une phrase de Lucien dans laquelle celui-ci, décrivant la « famille du centaure » de Zeuxis, écrit : « ... Ἄνω δὲ τῆς εἰκόνοσ οἶον ἀπό τινος σκοπῆσ Ἴπποκένταυρόσ τισ ἐπικύπτει γελῶν » « ce qui veut dire : « en haut du tableau un centaure, monté sur une espèce d'échauguette, se penche vers l'avant en souriant ». « Cette tournure "pour ainsi dire monté sur une espèce d'échauguette", fait remarquer Lessing, semble indiquer de toute évidence que Lucien lui-même ne savait pas à coup sûr si la figure était seulement placée à l'arrière-plan ou si elle était en même temps placée plus haut. Je crois pour ma part, continue-t-il, reconnaître là l'ordonnancement des anciens bas-reliefs où les figures du fond regardent toujours par-dessus l'épaule des figures du premier plan, non pas parce qu'elles sont vraiment situées plus haut mais simplement parce qu'elles doivent paraître être situées plus en arrière que les autres. »

La remarque de Lessing nous fait du premier coup pénétrer au cœur de la problématique d'un processus dont

* L'article qui va suivre reprend, à part quelques modifications en partie suggérées par la discussion qui suivit la conférence, les idées développées à Kiel le 20 mai 1931 devant le groupe local de la société d'études kantienne. L'auteur devait y parler des principes qui doivent guider dans son activité pratique l'historien de l'art que préoccupe particulièrement le travail d'interprétation iconographique. Sa tâche consiste donc non pas tellement à fonder un tel travail dans sa systématique qu'à fournir des exemples de ses effets méthodiques. Qu'il ne lui soit donc pas tenu rigueur d'avoir ce faisant renvoyé si souvent à ses propres tentatives, au risque de transformer cet exposé en un « plaidoyer ».

nous avons en général l'habitude d'admettre qu'il est très simple et tout naturel puisqu'il constitue effectivement le stade le plus primitif de la confrontation scientifique avec l'œuvre d'art. Je veux dire que nous pénétrons là au cœur de la problématique de la description purement descriptive d'une œuvre d'art. En effet, cette remarque attire notre attention sur le fait qu'un homme du II^e siècle après J.-C. — un homme dont l'environnement culturel avait été depuis sa naissance constitué par cet illusionnisme hautement développé dont on retrouve la manière dans les fresques de Pompéi, par exemple — ne peut sans coup férir reconnaître et décrire de façon univoque un tableau du V^e siècle avant J.-C. quant à son simple contenu factuel. Ainsi, il doit non seulement se contenter d'une remarque en quelque sorte topographique pour indiquer un endroit de l'œuvre mais en plus se satisfaire d'une comparaison imprécise à dessein. Or il ne pouvait faire autrement, à moins de dépasser la « donnée » immédiate de l'œuvre, comme plus tard, Lessing le fera de manière consciente. En fait, Lucien n'aurait pu parvenir à se débarrasser de ses ambiguïtés que du moment où il aurait entrepris de comprendre cette œuvre d'art ancienne non pas du point de vue d'un homme du II^e siècle après J.-C. mais comme un homme du V^e siècle avant J.-C.

Il lui aurait alors fallu se souvenir de cas semblables ou identiques et prendre ainsi conscience que les possibilités de reproduction de l'espace avaient changé. Bref, il lui aurait fallu faire sa description en se fondant non pas seulement sur des perceptions immédiates de l'objet en lui-même mais également sur une connaissance de principes généraux de représentation, c'est-à-dire sur une connaissance stylistique que, les choses étant ce qu'elles sont, seule une réflexion historique aurait pu lui donner.

I

Supposons qu'il nous faille « décrire » — pour prendre un quelconque exemple — la célèbre *Résurrection* de Grünewald. Déjà les premières tentatives nous instrui-

sent qu'un examen plus minutieux nous interdit de conserver dans toute sa rigueur la distinction qu'on fait si fréquemment entre une description purement « formelle » et une description « objectale ». Du moins celle-ci est-elle impossible dans le domaine des arts plastiques (je voudrais, entre parenthèses, faire remarquer que, *mutatis mutandis*, il n'en va pas autrement pour l'architecture). Une description véritablement purement formelle ne devrait même pas employer des mots tels que « pierre », « homme » ou « rocher ». Elle devrait par principe se borner à parler, dans une œuvre picturale par exemple, de couleurs, des multiples contrastes qu'elles forment entre elles, des innombrables passages que leur permet l'infinie variété de leurs nuances, et, à l'extrême rigueur, de leurs regroupements en autant de complexus formels quasi ornementaux ou quasi tectoniques. Mais une telle description devrait ne voir là que des éléments de composition qui seraient totalement dénués de sens, ou qui même possèderaient sur le plan spatial une pluralité de sens. En effet, le simple fait d'appeler la tache sombre du haut « ciel nocturne » ou les taches claires curieusement différenciées du milieu « corps humain » et surtout de dire que ce corps est situé « devant » ce ciel nocturne, serait rapporter quelque chose qui représente à quelque chose qui est représenté, une donnée formelle, plurivoque d'un point de vue spatial, à un contenu conceptuel qui est, lui, sans équivoque possible, tridimensionnel. Or il n'est pas besoin d'engager une discussion sur l'impossibilité pratique qu'il y a à avoir une description formelle au sens strict de ce terme. Toute description aura dû en un certain sens, avant même d'avoir commencé, inverser la signification des facteurs de représentation purement formels pour en faire des symboles de quelque chose qui est représenté. Dès lors, et quoiqu'elle fasse, elle quitte une sphère purement formelle pour se hausser au niveau d'une région du sens. Donc, dans ce que nos habitudes de langages appellent une manière de regarder « formelle » (à peu près dans l'acception que lui donne Wölfflin), c'est en vérité non seulement la forme à l'analyse de laquelle nous ne pouvons continuer à nous intéresser ici, mais aussi le sens de la forme qui constituent l'objet de la descrip-

tion du tableau, sauf que dans ce cas, et c'est là le facteur décisif, le « sens » se situe dans une couche, qu'on pourrait appeler « primaire », différente de celle dans laquelle se situe le sens que s'efforce d'établir l'étude dite iconographique. Si ce complexe de couleurs claires se trouvant au milieu du tableau, je le qualifie d'« homme flottant dans l'air avec les pieds et les mains troués », je passerai alors, il est vrai, comme je l'ai déjà dit, les frontières d'une simple description formelle mais je resterai encore dans une région où les notions signifiantes sont accessibles à et connues du spectateur sur la base de sa perception optique ou tactile et de la sensation qu'il a du mouvement, bref sur la base de son expérience existentielle immédiate. Mais, qu'au contraire je qualifie ce même complexe « de Christ s'élevant dans les airs en flottant » et alors j'aurai présumé une connaissance surajoutée par la culture. En effet, un homme qui n'aurait par exemple jamais entendu parler des Évangiles prendrait vraisemblablement la *Cène* de Vinci pour la représentation d'une assemblée de convives en colère qui se seraient querellés pour une question d'argent, comme il pourrait en conclure d'après la présence de la bourse. Nous appellerons cette couche signifiante primaire où nous pouvons pénétrer sur la base de notre expérience existentielle vitale la région du sens-phénomène. Si nous le voulons, nous pouvons diviser ce sens-phénomène en sens-chose et sens-expression, car il y a une grande différence entre s'attacher, dans le signe graphique, à la représentation d'un homme ou à la représentation d'un homme « beau » ou « laid », « triste » ou « joyeux », « expressif » ou « inexpressif ».

La deuxième couche signifiante, celle qui ne s'ouvre à nous que sur la base d'une connaissance transmise littérairement, nous aimerions l'appeler la région du sens-signification. Ce faisant, on nous permettra la remarque suivante : l'historien de l'art n'a aucun droit qui l'autorise à établir à l'intérieur de ce sens signifiant une distinction entre telles représentations qu'il tient pour « essentielles sur le plan artistique » (le contenu de la Bible, par exemple) et telles autres qu'il croit pouvoir négliger parce qu'elles ne sont pour lui qu'« allégories compliquées » ou « symbolique abstruse ». Il ne s'agit pas en effet de

marquer comme on aime tant à le faire une différence entre ce qui, sur le plan artistique, est essentiel ou non, mais de distinguer ce qui par hasard (et qui sait pour combien de temps encore) est resté dans une certaine mesure une notion courante dans la conscience des hommes d'aujourd'hui et ce que nous devons nous approprier à nouveau en mettant à jour des sources aujourd'hui cachées. Il n'est en fait absolument pas impensable que les hommes de l'an 2500 aient oublié l'histoire d'Adam et Eve et qu'elle leur soit devenue tout aussi étrangère qu'à nous ces représentations d'où sont sorties par exemple les allégories religieuses de la Contre-Réforme ou les allégories humanistes du Cercle de Dürer. Pourtant, personne ne niera qu'il est très important de savoir, pour comprendre le plafond de la chapelle Sixtine, que Michel-Ange a représenté la chute originelle et non un « déjeuner sur l'herbe ». [Cf. Panofsky, 1930, introduction ; certaines phrases en sont extraites à peu près textuellement.]

II

Revenons après cette digression à notre tableau de Grünewald. Ce qu'il représente du point de vue du sens-signification, nous ne pouvons le savoir sans posséder certaines connaissances littéraires, antérieures à l'analyse que nous en faisons. Mais, du point de vue du simple sens-phénomène, nous pouvons très grossièrement, et en nous limitant à ce qui frappe le plus le regard, le décrire comme la représentation d'un homme qui, les bras écartés, s'échappe d'une boîte, au milieu d'un phénomène lumineux, tandis que d'autres hommes portant un équipement de guerriers restent, pour une partie d'entre eux, accroupis sur le sol comme frappés d'hébétude ou, pour l'autre partie, titubent et tombent à terre avec des gestes de frayeur ou d'éblouissement. Pour pouvoir présenter cette description purement phénoménale, la seule condition à

remplir est de se livrer à une étude attentive du tableau en faisant référence à des notions fournies par l'expérience. Et pourtant cette description ne va pas non plus sans poser de problèmes. Certes, nous avons le tableau sous les yeux et nous savons tous par expérience ce qu'est un homme, ce qu'est la peur et ce que veut dire flotter. Mais le problème réside dans la référenciation. Imaginons seulement qu'à la place du tableau de Grünewald nous ayons sous les yeux le *Mandrill*, de Franz Marc qui se trouve à la Kunsthalle de Hambourg, et nous apercevrons alors sans difficultés que nous pouvons certes avoir à notre disposition toutes les notions nous permettant de découvrir le sens-phénomène de ce tableau et que pourtant il n'est pas toujours possible de les appliquer sans autre forme de procès à l'œuvre d'art donnée, ou, pour parler un langage concret, de « reconnaître » ce que le tableau représente. Nous savons tous ce qu'est un « mandrill », mais, pour le reconnaître dans ce tableau nous devons, selon l'expression habituelle, être « branchés » sur les principes expressionnistes de la représentation graphique mise en œuvre ici. Ainsi, l'expérience a montré que ce « mandrill », qui paraît aujourd'hui bien inoffensif, n'a tout simplement pas été reconnu à l'époque de son acquisition, les gens cherchant désespérément à discerner son museau pour s'y retrouver en partant de cet élément. A cela une raison : il y a quinze ans, cette forme expressionniste était encore trop neuve.

Nous nous retrouvons ici devant un renversement du cas « Lucien » sur lequel nous pouvons donc maintenant revenir. En 1919, les Hambourgeois ne purent pas identifier l'objet peint par Franz Marc parce qu'ils n'avaient jamais rencontré auparavant les principes de représentation de l'expressionnisme. Lucien, lui, ne put comprendre que Zeuxis avait placé ses figures les unes derrière les autres parce que les principes de représentation de l'art « primitif » grec lui avaient déjà échappé. Dans un cas comme dans l'autre, on peut constater que la possibilité de référenciation des notions d'expérience, même les plus courantes, à une donnée « picturale » — et ce faisant la possibilité d'une description pertinente — dépend d'une connaissance intime des principes généraux de représentation qui déter-

minent la forme donnée à l'objet. Cette référenciation dépend donc en fait d'une connaissance stylistique qui ne peut être acquise dans un cas comme dans l'autre qu'en s'intégrant dans la situation historique : en s'habituant inconsciemment, dans le cas de Marc, à la nouveauté, en se retournant consciemment vers le passé dans le cas de Zeuxis. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, cela prouve qu'une œuvre d'art qui, sur le plan de l'époque ou de la manière, est étrangère à celui qui va la décrire, doit déjà être classée stylistiquement avant même de pouvoir être décrite.

Dans le cas du tableau de Grünewald, nous voyons certes « sans chercher plus loin » que les hommes sont des hommes et que les rochers sont des rochers. Mais où voyons-nous que le Christ « flotte » ? On peut répondre sans balancer que c'est « parce qu'il se trouve dans un espace vide sans surface sur laquelle se tenir debout ». Cette réponse est parfaitement pertinente, car même sans la courbe oblique du mouvement du corps et sans le mouvement en vrille ascendante du drap rendant le flottement si dynamique, celui-ci serait un fait indubitable. Seulement, il faut ajouter que la même réflexion, correcte dans ce cas, se révélerait totalement erronée dans d'autres cas.

Examinons en effet une œuvre d'art de la fin du premier millénaire, comme, par exemple, la *Naissance du Christ* qui se trouve dans l'ouvrage dit *Evangile d'Otto III* de la bibliothèque de Munich [G. Leidinger, I, planche 17]. Nous verrons qu'ici aussi, différents objets du tableau — la crèche avec l'enfant Jésus, le bœuf, l'âne et avant tout, Marie, la mère — sont, aucun point d'appui n'étant indiqué, suspendus dans le vide bien au-dessus de ces formes curieusement rondes qui représentent la surface terrestre. Mais, dans ce cas précis, il n'est absolument pas dit que tous ces objets « flottent », même si un enfant ou un spectateur non averti seraient certainement amenés à le croire. A cela, il y a une bonne raison : ici ne joue pas la loi de la nature régissant le comportement des corps dans l'espace et qu'enfreignait le prodige peint par Grünewald. Dans cette miniature, l'arrière-plan obscur n'est pas le « ciel » mais un fond abstrait ; hommes et choses n'y sont pas conçus et représentés comme des corps naturels

soumis à la pesanteur mais comme les récipients pour ainsi dire sans poids d'un contenu spirituel ou d'une signification chosale. Le Christ de Grünewald flotte parce que la représentation dans sa totalité est soumise à un naturalisme perspectiviste (malgré son irrationalité) et plastique (malgré la dissolution des formes). De ce point de vue, on ne peut donc faire autrement qu'interpréter comme flottement la suspension d'un corps dans le vide. En revanche, la Marie de la miniature d'Otton ne flotte pas parce que la représentation est dans sa totalité définie par un spiritualisme aperspectiviste et aplastique du point de vue duquel la suspension d'un corps dans le vide ne signifie rien quant à sa véritable suspension dans l'espace.

Ainsi, pour pouvoir décrire de façon pertinente une œuvre d'art, ne serait-ce que d'un point de vue purement phénoménal, nous devons — même si cela se fait en l'espace d'une fraction de seconde et de façon parfaitement inconsciente — l'avoir déjà classée stylistiquement car, autrement, nous ne pouvons en aucune manière savoir si nous devons appliquer à cette « suspension dans le vide » les critères du naturalisme moderne ou ceux du spiritualisme du Moyen Age. Et nous découvrons alors avec étonnement qu'en écrivant la phrase suivante, apparemment si simple : « Un homme s'échappe d'un tombeau en flottant », nous avons déjà tranché des questions aussi difficiles et générales que celles des rapports entre plan et profondeur, corps et espace, statique et dynamique. Bref, nous nous apercevons qu'en écrivant cette phrase nous avons déjà étudié l'œuvre d'art du point de vue de ces problèmes fondamentaux de l'art dont les modalités particulières de solution ont nom « style de l'œuvre » [cf. Panofsky, 1925, XVIII, et E. Wind, *ibid.*, pp. 438 sq.].

Qu'il nous soit permis par ailleurs de faire remarquer que ce qui vaut pour l'identification de l'objet représenté convient même à la définition du « genre artistique » auquel appartient une œuvre d'art donnée. Ce serait une erreur de croire qu'on peut définir de façon satisfaisante l'appartenance d'une œuvre d'art au genre « architecture », « sculpture », « dessin » ou « peinture » en partant seulement de son seul aspect extérieur ou même en se plaçant du seul point de vue technique. Comme on pourrait aisément le montrer sur des cas limites comme le

« monument », le « meuble », la « machine », etc., le système des concepts de genre en art est au fond lui aussi un système de « concepts stylistiques ».

III

De ce que je viens de développer il s'ensuit que la simple description primaire d'une œuvre d'art ou, pour reprendre notre terminologie, la découverte du seul sens-phénomène, est déjà en vérité une interprétation ayant trait à l'histoire des formes ou qu'au moins cette description inclut implicitement cette interprétation. Or, plus encore que ne le faisait la découverte descriptive du sens-phénomène, la découverte iconographique du sens-signification dépasse, en cela conforme à sa nature, le niveau conceptuel d'une simple constatation. La découverte iconographique elle aussi, et peut-être plus encore que la découverte descriptive, est une interprétation. N'oublions pas en effet que, comme nous l'avons vu, la relation entre la notion d'expérience et la donnée du tableau ne peut se fonder que sur une connaissance stylistique. L'expérience de ce qu'est « flotter dans l'air » ne nous permet déjà pas et ne nous donne surtout pas le droit de dire, sans autre forme de procès, d'une figure prise dans une œuvre d'art qu'elle « flotte ». Mais nous sommes encore moins en droit de croire pouvoir attribuer à une œuvre d'art tel ou tel sens-signification en nous contentant « d'appliquer » une source littéraire au document donné ou de le mettre même en rapport avec quelques éléments plus ou moins adéquats de notre patrimoine culturel. D'ailleurs, à l'inverse, nous ne devons absolument pas nous attendre à pouvoir dans chaque cas trouver une telle source littéraire. Il faudra donc bien plutôt que, comme pour la découverte du sens-phénomène, il y ait aussi pour la découverte du sens-signification quelque chose comme une superinstance devant laquelle on puisse en tout premier lieu justifier l'affirmation selon laquelle une notion extra-artistique, c'est-à-dire dans ce cas un contenu transmis littérairement, se réfère bien au phénomène pictural donné. Cette superinstance, quand

il s'agissait de découvrir le sens-phénomène, c'était la connaissance stylistique ; maintenant, s'agissant de la découverte du sens-signification, ce sera la théorie des types ; j'entends par « type » la représentation dans laquelle un certain sens-chose s'est allié à un certain sens-signification de façon si indissociable que cette représentation est traditionnellement devenue le porteur de ce sens-signification, je pense par exemple à *Hercule à la peau de lion* et à *la massue* ou au *Crucifix entre Marie et Jean* [1927, p. 294].

Dans une récente publication, on a pu voir un tableau du peintre baroque vénitien Francesco Maffei qui, si l'on en croit la légende, est censé représenter une « *Salomé avec la tête de Jean* » [G. Frocco, 1929, planche 29]. On pourrait admettre qu'il en soit ainsi dans la mesure où, conformément à la description qu'on trouve de cette scène dans l'Évangile selon saint Mathieu, la tête de l'homme décapité repose sur un plat ; seul est surprenant et étonnant le fait que Salomé tienne dans la main une épée qu'elle devrait, n'ayant pas exécuté de ses propres mains le supplice du baptiste, avoir, en fait, arrachée au bourreau. Cette épée nous conduit à formuler l'hypothèse selon laquelle il pourrait ne pas s'agir d'une Salomé mais bien plutôt d'une Judith pour qui l'épée, symbole de l'acte de délivrance qu'elle vient d'accomplir, revêt une signification en quelque sorte essentielle. Mais le motif du plat va à l'encontre de cette hypothèse, car il est expressément dit de Judith « qu'elle donne à sa servante » la tête de Holopherne « en lui ordonnant de la jeter dans un sac ». Ainsi, fait curieux, nous avons pour un même tableau deux passages de la Bible totalement différents et l'un et l'autre conviennent tout aussi bien, ou tout aussi mal, puisque le plat convient à Salomé mais non l'épée, tandis que pour Judith c'est l'épée qui convient mais non le plat. Or le manque d'indices supplémentaires nous empêche en fait de trancher en faveur de l'un ou l'autre. C'est ici que l'histoire des types prend toute sa lumineuse signification. Elle ne connaît en effet aucun cas où il aurait été permis à une Salomé de s'approprier l'épée de l'héroïque Judith alors qu'inversement, et précisément dans l'art de l'Italie du Nord, elle peut établir qu'il y a eu des

cas relativement nombreux ou, par la voie de cette création analogique qui a, dans l'art ancien, joué un rôle infiniment plus important que l'invention allant directement puiser à la source des textes, un transfert s'est accompli qui a vu le plat de Jean-Baptiste devenir un des accessoires de la représentation de Judith. On en trouve par exemple l'illustration dans deux tableaux du Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin, ceux de Romanino et de Bernardo Strozzi, dont on peut, grâce à la présence d'une servante, affirmer en toute certitude qu'ils représentent bien Judith.

Les catalogues du Kaiser-Friedrich Museum le donnent, et c'est un signe, d'abord pour une *Salomé* puis pour une *Salomé ou Judith*. Il est facile de comprendre comment s'est faite, selon toute apparence vers le milieu du xvi^e siècle, cette transposition de motif. A cette époque-là, en effet, la tradition fixant le type du « plat de Jean-Baptiste » remontait si loin et fournissait tant d'exemples de cette représentation (qui avait même atteint une totale autonomie comme « objet de vénération ») que les notions « têtes tranchées » et « plat » se trouvèrent en quelque sorte automatiquement liées dans la conscience des peintres et des sculpteurs du temps. Il fallait pour ainsi dire que toute tête tranchée reposât sur un plat, qu'il s'agît de la tête de Jean-Baptiste ou de celle d'un autre.

Ainsi, l'histoire des types — et elle seule — nous donne la possibilité et le droit de dire que dans le cas du tableau de Maffei il s'agit bien d'une *Judith avec la tête de Holopherne*. Ce point de vue une fois adopté, nous découvrons alors après coup que, vu ses traits et nonobstant le fait qu'elle repose sur un plat de « Jean-Baptiste », cette tête coupée, considérée en elle-même, correspond beaucoup moins au type traditionnel du « baptiste » qu'au type tout aussi traditionnel du « tyran ». Ce cas en soi fort simple et qui fait ressortir en pleine clarté l'importance d'une création par analogie, agissant indépendamment des textes, montre d'abord que, pour les scènes dont les sources historiques restent encore présentes à la conscience contemporaine et ne sont donc pas au nombre de ces sources « qu'il faut d'abord redécouvrir », l'interprétation pouvait se fourvoyer si elle ne prenait pas la théorie des

types en considération ; mais il montre aussi quel rôle essentiel joue le fait « iconographique » dans l'appréhension des valeurs proprement esthétiques. Or le spectateur pour qui Maffei a représenté dans ce tableau une voluptueuse jeune fille et la tête d'un saint portera nécessairement un jugement esthétique tout autre que celui qui y voit une héroïne ayant reçu la grâce divine et la tête d'un impie.

Dans le cas précédent, l'histoire des types nous a permis de choisir entre deux textes « proches l'un de l'autre » et « convenant » l'un comme l'autre à la scène représentée, celui des deux qui met vraiment le doigt sur le sens signifiant du tableau. Dans d'autres cas, elle peut nous amener à découvrir une source textuelle relativement éloignée du tableau et à laquelle on songerait à peine à se référer de prime abord. C'est ce qui est arrivé à l'auteur de ces lignes alors qu'il travaillait sur l'œuvre de Dürer dite le *Rêve du docteur* (gravure sur cuivre B. 76). Celle-ci en effet entraînait d'abord pour de simples raisons d'histoire des types dans la série des « représentations de la paresse » incroyablement répandues au Moyen Age. Mais, dès que l'observateur, éclairé par cette découverte, se mit à chercher dans le groupe des traités ou même des poèmes moraux, la référence très exacte au chapitre correspondant de la *Nef des fous* de Sébastian Brant s'imposa [E. Panofsky, 1931, VIII, *Heft* 1].

Et, pour finir, il y aura des cas où l'histoire des types est en mesure de nous épargner d'avance la recherche d'une source littéraire ou, si nous nous sommes donnés en vain cette peine pendant un certain temps, de nous rendre cette lacune compréhensible. Ainsi, nous ne nous mettrons pas devant les « pêches » de Renoir, que nous savons appartenir au « type » de la nature morte dépourvue de sens signifiant, en quête d'un texte susceptible de nous dévoiler une signification allégorique des fruits. En revanche, si un personnage féminin du « type » des personnifications de la vertu nous présente une pêche de façon ostentatoire, alors bien sûr il nous faudra partir à la recherche d'un tel texte. Nous y découvrirons que, pour des raisons qu'il ne m'appartient pas d'énumérer ici, la pêche peut être un attribut de la vérité [cf. Erwin Panof-

sky, 1930, *op. cit.* Pour l'interprétation qui fait de la pêche un attribut de la vérité, voir entre autres Cesare Ripa, Rome, 1953, rubrique, « *Verita* »]. Ou bien nous trouvons, dans un de ces manuscrits dans lesquels le Moyen Age tentait de donner vie à la notion qu'il se faisait des dieux de l'Antiquité, une représentation de Mercure offrant, entre autres particularités, un aigle dont le vol passe entre les jambes du dieu ; nous rechercherons alors sans succès le texte mythologique qui ferait état de cette singularité et l'expliquerait jusqu'au moment où un regard porté sur le type antique de Mercure nous enseignera que nous n'avons pas besoin d'un tel texte car ce qui nous semblait étrange s'explique sans problème par une erreur du dessinateur qui ayant mal interprété les pieds ailés du messager des dieux a cru devoir les compléter pour en faire un oiseau entier [A. Goldschmidt le signalait déjà, 1923-24, p. 217, avec illustrations].

En ce qui concerne maintenant le tableau de Grünewald, il représente — nous présumerons que c'est là un élément de notre patrimoine culturel connu de tous — une scène centrée sur la personne du Christ et se passant après sa crucifixion. En conséquence, nous ouvrirons, afin de découvrir une source littéraire de cette scène, les Evangiles aux endroits qui sur le plan chronologique correspondent à son sujet. Mais nous aurons beau faire, nous ne trouverons rien de vraiment conforme au déroulement des faits tels que les représente Grünewald. Car les Evangiles rapportent seulement que les femmes de l'entourage du Sauveur, dont on dit tantôt qu'il y en a une, tantôt qu'elles sont au nombre de deux ou trois, ou dont on n'indique pas du tout combien elles sont, trouvent la tombe ouverte et vide et qu'un ange (il peut aussi y en avoir deux) leur apprend que le Seigneur est ressuscité. La représentation de l'épisode de la sortie du tombeau n'existe effectivement que depuis le XII^e siècle. C'est seulement une enquête approfondie faisant appel à d'autres textes et, en outre et surtout, à l'histoire des types qui nous apprendra que ce que nous appelons « la résurrection du Christ de Grünewald » est en réalité un amalgame hautement compliqué d'authentique sortie du tombeau, d'ascension et de transfiguration.

IV

Dans son livre sur Kant, Heidegger a quelques phrases remarquables sur la nature de l'interprétation, phrases qui de prime abord ne se réfèrent qu'à l'interprétation d'écrits philosophiques mais qui au fond caractérisent bien le problème de toute interprétation. « Si une interprétation, écrit Heidegger, reproduit seulement ce que Kant a expressément dit, alors au départ déjà ce n'est plus une interprétation dans la mesure où celle-ci a pour tâche de rendre expressément visible ce que, par-delà sa formulation explicite, Kant a mis en lumière dans son fondement même ; mais cela, Kant n'était plus en mesure de le dire de même que, dans toute connaissance philosophique, ce n'est pas ce que celle-ci dit *expressis verbis* qui doit être décisif mais l'inexprimé qu'elle met sous les yeux en l'exprimant... Bien sûr, toute interprétation pour arracher, à ce que les mots disent, ce qu'ils veulent dire doit nécessairement employer la violence. » [M. Heidegger, 1929, p. 192.] Il nous faut bien reconnaître que ces phrases concernent aussi nos modestes descriptions de tableaux et les interprétations que nous donnons de leur contenu dans la mesure où elles n'en restent pas au niveau de la simple constatation mais où elles sont déjà des interprétations. Elles aussi, au fond, même si, démarche apparemment sans problèmes, il ne s'agit que de dévoiler une simple signification phénoménale, proposent « à nos regards l'inexprimé » ; par conséquent, elles aussi ont besoin, selon l'expression de Heidegger, d'user de « violence ». Et c'est là que va se poser une question lourde de conséquences : qu'est-ce qui ou qui est-ce qui assignera une limite à cette violence ? Il y a bien sûr d'abord une limite externe, celle qu'imposent les données purement empiriques. Ainsi une description de tableaux, ou l'interprétation de leur contenu, est « fausse » à l'instant même où elle prend, comme dans deux cas qui se sont réellement produits, une ombre portée pour un fruit ou un élan pour un cerf [R. Wustmann, 1904, vol. II, p. 151 et 1910-1911, p. 110]. De même, on commettra une bévue

dans l'interprétation d'un passage de Platon si on pose au départ qu'on n'a pas le droit de traduire le mot grec « ἀνὴρ » par l' « homme », mais qu'on doit au contraire le traduire par l' « être humain ». Mais cette limite externe ne suffit pas ; il faut qu'il y ait des barrières que l'activité interprétative se voit opposées de l'intérieur comme le dit Heidegger lui-même : « Mais une telle violence, écrit-il en effet peu après, ne peut être un arbitraire dévastateur, la force d'une idée pré-existante doit diriger et promouvoir l'interprétation. » Seulement, cette idée elle aussi peut induire en erreur, elle le fera même nécessairement dans de nombreux cas puisqu'elle prend sa source à la même subjectivité qui promet, en tant que tel, l'usage de la violence.

Je n'ose prendre position sur le problème de l'interprétation philosophique. Mais, pour ce qui est de notre domaine, l'interprétation — dont fait aussi partie, je le répète, la simple description — a sa source dans le pouvoir de connaissance et dans l'avoir en connaissances du sujet interprétant, c'est-à-dire dans notre expérience existentielle de la vie, quand il s'agit de découvrir le seul sens-phénomène et dans notre savoir littéraire quand il est question du sens-signification. Or, il me plairait de penser que le correctif objectif que nous opposerons à ces sources de connaissances subjectives — « certifiant » par là même leur résultat — n'est rien d'autre que ce que nous pouvons appeler l' « histoire de la tradition » et que nous avons rencontré dans le cas du sens-phénomène sous l'aspect de l' « histoire de la forme », et dans le cas du sens-signification, sous l'aspect de l' « histoire des types ». Cette histoire de la tradition nous montre en fait jusqu'à quelle limite nous pouvons user de violence ; car si nous avons le droit, le devoir même, de mettre de nous-mêmes en lumière ce qui effectivement n'a pas été dit dans les choses, l'histoire de la tradition nous montre aussi ce qu'on n'aurait pas pu dire parce que, du point de vue du temps et du lieu, ou bien on n'aurait pas pu le représenter, ou bien on n'aurait pas pu en avoir la notion.

On ne peut opposer à cet état de choses l'argument selon lequel la connaissance du style et la connaissance des types de tableaux ne peuvent, de leur côté, être tirées

de l'examen de chaque œuvre individuellement. Dans chaque science en effet il se trouve qu'outil de connaissance et objet de connaissance se déterminent et se « vérifient » à proprement parler l'un l'autre. Ainsi même les instruments du physicien sont soumis à ces lois de la nature que ce dernier voudrait bien découvrir grâce à eux. On peut même aller jusqu'à dire qu'ils portent en eux la théorie qu'ils aideront à confirmer ou à infirmer [cf. E. Wind, 1926, p. 609, et 1930].

Wind fournit la preuve que ce qui à première vue ressemble à un *circus vitiosus* est en vérité un *circulus methodicus* qui entraîne « instrument » et « objet » dans une confrontation leur permettant de s'affirmer mutuellement. Il y a aussi cette histoire du fils qui demande à son père : « Pourquoi est-ce que le danseur de corde ne tombe pas ? — Mais parce qu'il se tient à son balancier ! — Mais alors pourquoi est-ce que le balancier ne tombe pas ? — Mais, petit imbécile, parce que le danseur le tient. » La pointe de cette vieille et jolie histoire tient dans le fait que, loin d'exclure la possibilité pratique de l'art du funambule, ce pseudo-cercle vicieux la fonde. Ce qui valait pour la relation entre « œuvre individuelle » et « type » vaut d'ailleurs de la même manière pour la relation entre œuvre individuelle et « ligne d'évolution », « style national », etc. En effet, dans ces cas-là aussi se produit un fait curieux : le classement de l'« œuvre individuelle » dans le « contexte » repose sur un « cercle » constitué par les rapports dialectiques qu'entretiennent l'étude du cas individuel et la connaissance de l'évolution générale. Supposons qu'un historien trouve dans les archives de la ville de M. un contrat aux termes duquel le peintre local X reçoit en 1471 commande pour la Jacobikirche d'un retable représentant une descente de croix avec saint Philippe et saint Jacques et que ce même historien constate l'existence dans cette même église d'un retable correspondant exactement à ces indications, il sera alors enclin à identifier cette œuvre « authentifiée par documents » et le retable existant, se réjouissant d'avoir là une œuvre « datée et localisée » de façon précise. Mais il est toujours possible que le retable original ait disparu dans la tourmente iconoclaste du *Bildersturm* et qu'il ait été remplacé en 1540 par une œuvre produite par un peintre venu d'autres horizons. Pour être sûr de son identification, l'historien doit donc pouvoir juger si l'œuvre conservée est « somme toute possible » vers 1471 dans la région de M. Il doit donc avoir une notion des « contextes »

en matière d'écoles et en matière d'histoire de l'évolution, contextes qu'on ne peut d'un autre côté connaître que sur la base de monuments « localisés » et « datés » !

Mais revenons à la donnée précédente. Là où elle se manifeste de la façon la plus claire, c'est quand l'interprétation, dépassant la strate du sens-signification, s'élève jusqu'à pénétrer dans cette dernière et suprême région qu'on peut peut-être qualifier, comme l'a déjà fait Karl Mannheim, de région du « sens-document » ou encore de région du « sens de l'essence » [K. Mannheim, 1922-1923, p. 236]. Quand un homme nous salue dans la rue, le sens-signification de cette action est sans doute d'être la marque d'un témoignage de politesse. On peut décrire le sens-chose de ce sens-signification comme un geste qu'on fait pour lever un chapeau en accompagnant ce geste d'une inclination de la tête et d'un sourire. Son sens-expression peut diversement varier pour traduire aussi bien l'amabilité que la dévotion, le respect, l'indifférence ou l'ironie. Mais si nous voulons aller plus loin encore, cette manifestation pourra laisser en nous l'image d'une manière d'être bien définie, discernable derrière tous ces phénomènes tel un ὄντως ὄν — l'image d'une structure interne à la construction de laquelle l'esprit, le caractère, l'origine, l'entourage et le destin ont également collaboré et dont ce salut constitue en quelque sorte un « document », aussi clair et aussi indépendant de la volonté et de la conscience de l'homme qui salue que tout autre document fourni par toute autre expression existentielle de l'homme en question. Or, de la même façon, les productions de l'art nous semblent avoir pour bases, seulement à un niveau de signification beaucoup plus profond et beaucoup plus général, et par-delà leur sens-phénomène et leur sens-signification, un ultime contenu, à la mesure de l'essence. Ce contenu, c'est ce que le sujet, involontairement et à son insu, révèle de son propre comportement envers le monde et des principes qui le guident, ce comportement étant, et à un même degré, caractéristique de chaque créateur en particulier, de chaque époque en particulier, de chaque peuple en particulier, de chaque communauté culturelle en particulier. Or, comme la grandeur d'une

production artistique dépend en dernier ressort de la quantité d' « énergie en *Weltanschauung* » incorporée à la matière modelée et rejaillissant de cette dernière sur le spectateur (en ce sens, une nature morte de Cézanne n'est effectivement pas seulement aussi « bonne » mais aussi « pleine de contenu » qu'une Madone de Raphaël), la tâche la plus haute de l'interprétation est de pénétrer dans cette strate ultime du « sens de l'essence ». Elle n'aura atteint son but véritable que lorsqu'elle aura appréhendé et produit comme « documents » d'un sens homogène de *Westanschauung* la totalité des éléments de l'efface, c'est-à-dire non seulement l'objectal et l'iconographique mais aussi les facteurs purement formels que sont la répartition des lumières et des ombres, la répartition des surfaces et même la qualité du trait de pinceau, de ciseau ou de pointe. Dans une telle entreprise, qui permet à l'interprétation d'une œuvre d'art de se hisser au niveau de l'interprétation d'un système philosophique ou de l'interprétation d'une conception religieuse, la connaissance de sources littéraires nous abandonne elle aussi, dans la mesure tout au moins où il s'agirait de sources qu'on pourrait faire se référer directement à l'œuvre d'art donnée. On pourra certes trouver des textes qui nous apprendront immédiatement ce que représente la *Melancholie* de Dürer du point de vue du sens-signification, mais nous ne trouverons pas de textes qui nous apprennent immédiatement ce dont elle témoigne du point de vue du « sens-document ». Et même si Dürer avait déclaré expressément, comme l'ont souvent tenté plus tard d'autres artistes, quel était le projet ultime de son œuvre, on découvrirait rapidement que cette déclaration passe à côté du vrai sens essentiel de la gravure et que c'est elle qui, au lieu de nous livrer une interprétation définitive, aurait grand besoin d'une telle interprétation [cf. E. Panofsky, 1919, p. 277]. Car, de même que l'homme qui salue un autre homme peut certes être conscient du degré de politesse avec lequel il lève son chapeau, et le vouloir, mais non pas des conclusions qu'on peut en tirer sur son être profond, de même l'artiste sait, pour citer un Américain plein d'esprit, seulement *what he parades* (ce qu'il montre) mais non pas *what he betrays* (ce qu'il trahit).

En fait, l'interprétation ayant pour but de découvrir le sens essentiel de l'œuvre prend plutôt sa source dans le propre comportement originel de l'interprète en tant qu'expression de sa conception du monde. Cette origine ressort de l'interprétation que Heidegger donne de Kant tout aussi clairement que de l'interprétation donnée de Rembrandt par Carl Neumann d'un côté et de l'autre par Jacob Burckhardt. C'est précisément cet état de choses qui montre à l'évidence que pour une source de connaissance aussi éminemment subjective, on pourrait presque dire personnelle dans l'absolu, la nécessité d'avoir un correctif objectif est si possible encore plus grande que pour l'expérience existentielle vitale qui nous aide à saisir le sens-phénomène de l'œuvre et que pour les connaissances littéraires grâce auxquelles nous pouvons découvrir son sens-signification. Or, le fait est qu'un tel correctif existe. Il participe lui aussi d'une sphère de facticité historique qui, ici encore, nous trace la limite que la « violence » interprétative ne doit pas dépasser si l'on ne veut pas qu'elle devienne un « arbitraire dévastateur ». Il s'agit de l'histoire générale des idées qui nous renseigne sur ce qui était possible pour une certaine époque et pour un certain cercle culturel sur le plan de la *Weltanschauung* — exactement de la même façon que l'histoire de la forme et l'histoire des types nous semblaient circonscrire l'une le cercle de ce dont on pouvait avoir une notion, et l'autre le cercle de ce qu'on pouvait représenter. L'histoire des formes nous dit selon quelles modalités la forme pure, au cours des mutations entraînées par l'évolution historique, s'allie à certains sens-chose et sens-expression ; l'histoire des types, elle, nous dit selon quelles modalités les sens-chose et sens-expression, au cours des mutations entraînées par l'évolution historique, se combinent à certains sens-significations, l'histoire générale des idées enfin nous dit selon quelles modalités les sens-significations, et par voie de conséquence également par exemple les concepts linguistiques et les mélismes musicaux, au cours des mutations entraînées par l'évolution historique s'emplissent de certains contenus de *Weltanschauung*.

Ainsi les témoignages de l'histoire des idées de la Renaissance, et parmi eux naturellement les écrits de Dürer lui-

même, nous montrent, à nous historiens de l'art, sous quelles conditions idéologiques il était possible à ce même Dürer de réunir dans sa *Melancholie* un « type *Acadiae* » et un « type *Geometriae* » en une œuvre homogène, de spiritualiser par là même pour la première fois la douleur d'une créature et inversement de pathétiser, également pour la première fois, une action intellectuelle et sans destin [cf. la deuxième édition en préparation de l'étude publiée en commun avec F. Saxl, 1923]. Seulement, ce faisant, ces témoignages tracent une limite qui nous empêche de déceler dans cette œuvre, comme nous serions peut-être enclins à le faire un quelconque *Weltschmerz* moderne. Exactement de la même façon, l'historien de la philosophie peut trouver dans l'histoire des idées du XVIII^e siècle les limites posées à une interprétation ontologique de Kant pour autant que celle-ci veuille ne pas renoncer aux prétentions d'une interprétation et donc continuer à en observer les devoirs.

On peut bien sûr concevoir une méthode défendant le principe d'une indépendance totale à l'égard des éléments de correction historiques et n'admettant de satisfaire qu'à la seule exigence de sens et d'homogénéité de l'image qu'elle donne de chacun des phénomènes étudiés, indifférente à leur insertion ou à leur non-insertion dans un quelconque contexte historique. Mais alors une telle méthode, qui ne tire des textes ni ce qu'ils « disent » ni ce qu'ils « veulent dire », mais ce qu'en égard au principe d'homogénéité ils « auraient dû dire », n'est plus une interprétation mais une « reconstruction libre et créatrice ». Sa valeur ne se définit plus, que ce soit en termes négatifs ou en termes positifs, selon le critère de vérité historique, mais selon un critère établi par la systématisation de l'originalité et de la conséquence interne. Cette méthode est inattaquable tant qu'elle a conscience que le but qu'elle vise est suprahistorique ou mieux extrahistorique. Mais il faut la combattre dès qu'en émettant toute prétention d'un autre genre elle met l'histoire en position de devoir se défendre.

Qu'il nous soit permis de résumer la problématique du travail d'interprétation de l'histoire de l'art que nous venons de décrire en la présentant dans un tableau :

<i>Objet de l'interprétation</i>	<i>Source subjective de l'interprétation</i>	<i>Correctif objectif de l'interprétation</i>
1. Sens-phénomène à diviser en : sens-chose sens-expression	Expérience existentielle vitale	Histoire des formes (résumé de ce qu'il est possible de représenter)
2. Sens-signification	Connaissances littéraires	Histoire des types (résumé de ce dont il est possible d'avoir une notion)
3. Sens-document (sens de l'essence)	Comportement porteur de <i>Weltanschauung</i>	Histoire générale des idées (résumé de ce qui est possible du point de vue de la <i>Weltanschauung</i>)

Bien sûr, un schéma tel que celui-ci s'applique à la démarche véritable d'un processus intellectuel avec autant de finesse qu'un quadrillage cartographique à la réalité d'un paysage italien. De ce fait, il court toujours le danger de se voir mal interprété et accusé de « rationalisme éloigné de la vie ». C'est pourquoi nous voudrions, en conclusion, insister sur le fait que, bien entendu, ces processus que notre analyse devait présenter comme étant des mouvements apparemment distincts dans trois couches de sens distinctes et, en quelque sorte, comme des conflits frontaliers entre l'usage subjectif de la violence et l'historicité objective sont, dans la pratique, étroitement imbriqués et ne forment qu'un seul et unique processus d'ensemble parfaitement homogène se développant organiquement en une succession de tensions et de détente. Ce n'est qu'*a posteriori* et sur le plan théorique qu'on peut le décomposer en éléments distincts et en actions séparées.