

---

# Psychologie, énergie, morphologie et pathologie de l'art chez Worringer et Wölfflin

Rudy Steinmetz

---

L'œuvre de Worringer, comme celle de Wölfflin, s'ordonnent au projet qui voit le jour, principalement en Allemagne, au tournant du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle, de doter l'histoire de l'art du statut de discipline scientifique. Un tel projet est le résultat de la convergence et de la cristallisation de diverses influences "tamisées" – notamment philosophiques – en dehors desquelles il n'aurait pu voir le jour et serait resté lettre morte. Parce que ces influences filtrées et combinées contribuent à définir la spécificité de cette nouvelle histoire de l'art qui entreprend de ramener son objet à un principe explicatif ultime, d'en cerner la variété circonstancielle et culturelle dans l'unité d'un concept, nous nous efforcerons de les mettre en évidence – du moins certaines d'entre elles – tout au long de cet itinéraire. Toutefois, plus que de dresser la carte – fut-elle partielle – du réseau des influences qui sont à l'origine de l'ambition de l'histoire de l'art de ne pas se limiter à des considérations de nature strictement historique, mais de chercher à dégager l'essence se situant au fondement de l'activité artistique et, par là même, de se muer en "science de l'art", il s'agira, pour nous, de s'intéresser au fait que ce qui constitue le ressort intime du processus créateur ressortit, selon nos deux théoriciens de l'art, à la psychologie et, pour être plus précis, à la psychologie collective, mieux encore, à la psychologie des mentalités ou des types humains. Il s'agira aussi de dégager toutes les conséquences induites par ce recours à la psychologie qui débouche sur une énergétique, une morphologie et une pathologie de la production artistique.

Que la psychologie des types humains soit le biais épistémologique par lequel l'art se trouve reconduit à ses origines et défini dans sa nature intrinsèque comme un ensemble culturellement divers de formes émanant de forces créatrices, ainsi que nous le verrons bientôt, il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler que l'ouvrage-phare de Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, porte pour sous-titre : *Contribution à la psychologie du style*. Quant à Wölfflin, dont la théorie, il est vrai, évoluera vers un mode d'approche de type formaliste de l'œuvre d'art, tendant à reléguer au rang de détermination historico-empirique toute considération d'ordre psychologique, il note, dans un texte de jeunesse séduisant et plein d'enthousiasme, texte qui aura tant contribué à la réhabilitation de l'art baroque si peu estimé alors, *Renaissance et Baroque*, que l'« on ne parviendra à préciser le sentiment nouveau que le baroque a des formes [qu']en se plaçant à un point de vue psychologique »<sup>1</sup>.

Tout en prenant en considération le substrat psychique sur lequel est censé reposer l'exercice de la création tel que le conçoivent Worringer et Wölfflin – tout au moins le Wölfflin de *Renaissance et Baroque*, celui, mieux connu peut-être, des *Principes fondamentaux de*

---

1. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque* (1888), trad. Guy Ballangé, Paris, Le livre de poche, 1967, p. 168.

*l'histoire de l'art* (1915) ayant tendance à écarter le point de vue psychologique au profit d'un point de vue plus strictement transcendantal dont l'ambition expresse est de dégager, en dehors de toute contingence, les schèmes *a priori* de la vision qui, indépendamment de son contenu où sont exprimés et la personnalité de l'artiste et le climat de l'époque, président à l'organisation formelle de l'œuvre d'art<sup>2</sup> –, il nous importera de mettre en évidence la tension qui parcourt la science psychologique de l'art et en malmène quelque peu la cohérence interne. En quoi, sommairement dit et par anticipation, consiste cette tension ? En ceci que le recours à la psychologie, dans la perspective adoptée par Worringer et Wölfflin, avait initialement pour but d'établir une morphologie de l'art qui ne se soumette à aucun critère normatif idéalement et préalablement posé, comme ce fut trop souvent et trop longtemps le cas de l'esthétique philosophique qui, à leurs yeux, privilégia à tort la catégorie du beau classique (de l'antiquité et de la renaissance). Du primat de cette catégorie, Wölfflin et Worringer, occupés, avec d'autres, à amorcer le virage scientifique de leur discipline, entendirent se départir comme d'un préjugé néfaste empêchant de prendre en compte la production artistique dans toutes ses variantes ainsi que les différentes facettes de l'imaginaire collectif qui s'y révèlent. Or il faut bien constater qu'en dépit de leurs intentions ils n'y réussirent qu'imparfaitement. La cause de cet échec relatif résidant, nous semble-t-il, dans le fait suivant : c'est que, à partir du moment où la psychologie, dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, fut en passe de s'imposer en tant que science de référence dans le domaine de l'investigation de tout ce qui a trait à la réalité humaine (et cela en vertu de son caractère expérimental et des lois que l'expérimentation allait lui permettre de formuler), une part des recherches se revendiquant de son obédience – et ce fut le cas des recherches menées dans le champ de l'histoire de l'art – s'orienta vers l'étude de phénomènes jugés relever de la pathologie, une pathologie dont la psychologie était précisément, à l'époque, en train de jeter les bases (que l'on pense à la psychanalyse freudienne et à la théorie des névroses qu'elle élaborera et dont on aura à observer tout à l'heure l'incidence sur les réflexions de Worringer et de Wölfflin). Aussi verrons-nous que c'est du côté des courants artistiques comme le gothique et le baroque auxquels se sont, parmi les premiers, intéressés respectivement Worringer et Wölfflin dans une perspective de revalorisation, courants qui seront néanmoins considérés par eux comme relevant de dispositions pathogènes, que, dans l'édifice scientifique bâti à neuf de l'histoire de l'art, se réintroduira par la fenêtre ce qui avait été d'abord évacué par la porte : à savoir l'idée, tant décriée, d'une norme et d'un idéal esthétiques dont peuvent s'écarter certaines manifestations "déviantes" du savoir-faire artistique. Il faudra ainsi, après s'être penché d'abord sur son fondement psychologique, que soit ensuite tirée au clair l'ambiguïté que ce retour inopiné du normatif fait régner dans l'histoire de l'art dont la vocation à la rigueur avait précisément pour mission de la prémunir. Nous espérons pouvoir montrer que si cette ambiguïté est le signe d'une appartenance à l'ambiance intellectuelle de l'époque, elle constitue aussi, et peut-être surtout, une tentative de rupture avec elle.

Au premier rang des facteurs qui ont contribué à favoriser l'accession de l'histoire de l'art au titre de "science de l'art" (*Kunstwissenschaft*), il convient sans conteste de réserver une place de choix à l'*Esthétique* (1835) de Hegel. Sans que l'on puisse, à proprement parler, attribuer à Hegel la paternité de l'analyse scientifique appliquée à l'art (celle-ci revenant à Winckelmann qui, s'accorde-t-on à dire, eut l'initiative de mettre les œuvres artistiques en relation avec les

2. La distinction forme-matière si chère à Kant est fermement revendiquée par Wölfflin dans l'ouvrage de 1915. Il y considère en effet que l'état d'esprit d'un temps et d'un peuple ainsi que le tempérament personnel d'un artiste appartiennent à "la matière d'un style" et ne sauraient en rien constituer sa "valeur esthétique", laquelle réside uniquement dans les "catégories optiques" qu'il met en jeu et qui définissent l'ordonnance interne de ses éléments constituants (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, 1915, trad. Claire et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1952, p. 16). Si tout l'intérêt de Wölfflin se concentre maintenant sur les "formes de la vision" (*ibid.*, p. 21) et non sur le contenu expressif de celles-ci, s'il essaye de comprendre la logique immanente qui les gouverne, s'il les considère comme des "enveloppes" à l'intérieur desquelles « les impressions de la nature [...] [sont] captées et saisies » par l'œil humain et où « une beauté particulière peut prendre figure » (*ibid.*, p. 259), il reconnaît tout de même que ces schèmes *a priori* de la perception ne sont pas, comme chez Kant, en nombre limité et que, en outre, ils ne sauraient faire l'objet d'une application mécanique, puisque ce n'est qu'au gré de certaines "circonstances extérieures" (*ibid.*, p. 262) qu'ils peuvent opérer. Raison pour quoi, en fin de compte, les catégories optiques, pour être comparables aux principes *a priori* kantien, doivent néanmoins être envisagées "à titre d'élément conditionné et conditionnant" (*ibid.*, p. 275).

autres productions de l'esprit humain et avec le contexte historique, géographique et ethnique qui en explique le surgissement), il n'en demeure pas moins que ses leçons d'esthétique, données d'abord à l'université de Heidelberg, puis à celle de Berlin, entre 1818 et 1829, ont joué, de ce point de vue, un rôle majeur. Dans l'introduction de ces leçons, Hegel déclare que, en raison de l'appartenance de l'art à la sphère la plus haute de l'Esprit, rien en lui ne saurait s'accomplir au hasard. Contrairement au beau naturel dont les manifestations demeurent indéterminées et, donc, indéterminables, le beau artificiel, pour sa part, obéit à la constance d'une évolution qui, par là même, peut faire l'objet d'une exposition systématique, c'est-à-dire, selon Hegel, scientifique. Si cette évolution, marquée, comme on sait, par trois moments décisifs, ne se déroule pas de manière aléatoire, c'est parce qu'elle est sous-tendue par un principe directeur, l'Idée, dont le processus d'auto-accomplissement, logique et historique, immanent à la réalité, fait de l'art le lieu où la rationalité qui préside au devenir du monde s'exprime de façon sensible. L'art recèle donc un contenu de vérité, il est porteur et révélateur d'une dimension spirituelle qui fonde et traverse l'histoire et dont les aspects contrastés s'offrent à voir dans les différentes visions du monde caractéristiques de chacune des trois grandes civilisations (orientale, grecque et chrétienne) où il s'est réalisé.

Ce que Wölfflin et Worringer vont retenir des leçons de Hegel, ce n'est pas l'idée, maîtresse pour le philosophe de Berlin, selon laquelle l'art serait une étape, fut-elle cruciale, dans la grande marche de l'humanité vers une prise de conscience toujours plus accomplie, toujours plus épanouie de l'Esprit à l'œuvre dans la réalité mondaine. Ce n'est pas non plus l'idée d'une perfection se réalisant intérieurement au domaine de l'art dès lors que celui-ci, après ses débuts en Orient, trouve dans la Grèce ancienne la forme classique de la beauté idéale lui convenant le mieux, avant que cette forme ne périclite durant la période chrétienne. Ces deux idées, frappées au sceau de l'idéologie du progrès que le 19<sup>e</sup> siècle charrie avec lui, sont de celles dont Wölfflin et Worringer veulent précisément se débarrasser. Ainsi, Worringer, dans l'Appendice de la troisième édition de 1910 de *Abstraction et Einfühlung*, regrette-t-il que notre conception étriquée de l'art et de son évolution se réduise

« à un mouvement d'ondulation aisé à dominer du regard : tout ce qui est antérieur à ces sommets classiques [antiquité grecque et renaissance] est étiqueté comme tentative imparfaite, dont la signification s'épuise à annoncer le sommet à venir, et ce qui succède à celui-ci devient le produit d'un déclin et d'une dégénérescence. Telle est l'échelle à laquelle se conforment tous nos jugements de valeur »<sup>3</sup>.

On n'a aucune peine à reconnaître, dans cette "ondulation" du cours suivi par l'art, et même si elle n'est pas désignée comme telle, la trilogie hégélienne des moments successivement parcourus par l'odyssée artistique décrite dans l'*Esthétique*.

Même propos réprobateurs dans *L'Art gothique* où Worringer affirme avec force que le tort de l'esthétique traditionnelle fut de considérer trop étroitement l'art « comme une poussée vers les sommets classiques », ce qui fit, ajoute-t-il, que « tout ce qui ne répondait pas aux questions de cette esthétique était jugé imparfait, c'est-à-dire négativement »<sup>4</sup>. Ici aussi il n'est pas difficile de lire entre les lignes le nom de celui qui y est implicitement pris à partie : Hegel.

De son côté, Wölfflin n'est pas en reste lorsqu'il s'agit de disqualifier les conceptions de l'art qui évaluent celui-ci à l'aune du postulat selon lequel il suivrait un parcours historique dont

3. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung* (1907), trad. Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 2003, p. 141. Dans l'avant-propos de cette même édition, il dit mesurer et condamner « l'unilatéralité et les préventions européo-classicisantes de nos conceptions et de nos appréciations courantes en matière d'histoire de l'art ». (*Ibid.*, p. 35.) À cet égard, il conviendra de nuancer la lecture de cet ouvrage proposée par Dora Vallier, laquelle, dans la présentation qu'elle lui consacre, affirme que « l'idée de progrès, propre au XIX<sup>e</sup> siècle, sous-tend sa [Worringer] pensée », "Lire Worringer", *ibid.*, p. 22. Pour la même raison, sur laquelle il faudra aussi s'attarder plus tard, il nous faudra relativiser ce que déclare Danielle Lories lorsque, citant Dora Vallier dont elle suit sur ce point l'analyse, elle remarque que « les préférences de Worringer demeurent celles de son époque : "l'imitation de la nature, malgré tout, demeure la norme pour lui" », "De l'*Einfühlungsästhetik* au malentendu de l'abstraction : Worringer", dans *Art&Fact* n° 18, 1999, p. 43.

4. Wilhelm Worringer, *L'Art gothique* (1911), trad. D. Decourdemanche, Paris, Gallimard, 1967, p. 21.

la configuration classique serait la cime la plus élevée. C'est pourquoi, dans *Renaissance et Baroque*, il encourage son lecteur à résister à « l'habitude d'entendre sous le nom de baroque le style qui marque la dissolution de la Renaissance ou – selon une expression plus fréquente – sa dégénérescence », et l'invite plutôt à y repérer « quelque chose d'essentiellement neuf que l'on ne peut faire dériver du style qui l'a précédé »<sup>5</sup>. Ce n'est pas ailleurs que dans le parti-pris de mettre en avant l'originalité irréductible du baroque qu'il faut chercher le motif pour lequel Wölfflin se refuse à en expliquer l'irruption comme s'il s'agissait d'une réaction à l'encontre du style qui l'a devancé, en l'occurrence celui de la renaissance. « On arriverait alors, souligne-t-il, à un type hégélien d'évolution dans lequel le contraire serait l'élément moteur. »<sup>6</sup> Ce qui signifierait dès lors que la représentation baroque ne serait que la résultante inversée des schèmes opératoires mis en œuvre par la représentation classique. Ce refus de réduire le baroque à n'être que la figure historique adverse de l'art classique est réitéré dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, lorsqu'il établit qu'à tout changement de style doit correspondre l'apparition d'un "langage" artistique autonome dont il convient de savoir mettre au jour la grammaire dans ce qu'elle a de propre<sup>7</sup>. Il reste tout de même que, dans ce texte beaucoup plus "sage", beaucoup plus "raisonnable" que celui de 1888, il parle, en kantien rigide qu'il est depuis lors devenu, de "catégories" ou de "conditions optiques"<sup>8</sup> au sein desquelles le partage classique-baroque répond maintenant à cinq couples antinomiques, à cinq oppositions duelles<sup>9</sup>. De sorte que, pour relever d'une attitude mentale et d'un imaginaire différents, le style baroque n'en est pas moins tributaire du style classique, non seulement parce qu'il s'inscrit dans sa dépendance chronologique et que, venant *après lui*, c'est *de lui* qu'il vient<sup>10</sup>, mais aussi parce que, sous un angle synchronique, chaque terme le définissant n'est compréhensible que comme le revers de la face du terme alternatif définissant le style classique.

La seule chose, en définitive, que Worringer et le jeune Wölfflin retiendront de Hegel, tâchant de rompre avec toute conception linéaire, dialectique et téléologique de l'histoire, que ce soit sur le plan général du devenir de l'humanité ou sur celui, plus particulier, du devenir artistique – ce qui implique, dans ce cas précis, on l'a dit, qu'en dehors de la forme classique il ne puisse y avoir d'art qu'en recherche de cette forme ou en phase de dissolution par rapport à elle –, c'est l'idée qu'il existe un déterminant unique situé à la base de toutes les réalisations artistiques, de quelque origine temporelle ou géographique qu'elles soient et à quelque tendance stylistique qu'elles appartiennent. Cependant, à l'encontre de Hegel, il leur paraît inconcevable que ce déterminant unique puisse être l'Idée dont le travail sou-

5. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, op. cit., pp. 39 et 166.

6. *Ibid.*, p. 167, note 3.

7. Cf. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 257. Il faut noter toutefois une inflexion assez nette de la pensée de Wölfflin dans ce livre où se manifeste encore chez lui la volonté d'expliquer le baroque, certes, comme un style inédit, mais qui dépend tout de même, dans son surgissement et ses propriétés formelles, de l'art de la renaissance dont il prend le contre-pied. Tout se passe comme si Wölfflin s'accommodait maintenant de la logique dialectique de Hegel à laquelle il paraissait ne pas vouloir faire droit dans son précédent ouvrage. Nous aurons à y revenir, car il est plus que vraisemblable que ce changement de cap méthodologique soit lié au problème de la norme esthétique évoqué plus haut, problème qui fait à nouveau retour par ce truchement.

8. *Ibid.*, p. 16.

9. Ces cinq catégories étaient, il est vrai, pour certaines d'entre elles, préfigurées dans *Renaissance et Baroque* (cf. op. cit., Première partie, pp. 65-162).

10. « La nouvelle forme est déjà contenue dans l'ancienne, de même que le germe du feuillage nouveau se trouve déjà à côté du feuillage flétrissant. » (*Ibid.*, p. 267) Plus loin, explicitant la métaphorique végétale dont la résonance hégélienne est patente (voir *La phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1977, Tome 1, Préface, p. 6), il précise sa pensée en indiquant que, dans l'« évolution des formes de la vision, il y a une chose qui est évidente de prime abord, c'est que le processus inclus dans chaque couple de catégories est un processus rationnel. La succession [celle du baroque par rapport au classique] n'est pas réversible ». (*Ibid.*, p. 275) On ne peut être plus clair sur le changement survenu depuis *Renaissance et Baroque*, écrit de jeunesse vis-à-vis duquel l'auteur se dédit ici en soulignant que, au lieu de les considérer comme séparées l'une de l'autre, il aurait dû reconnaître que « ces formes [les formes baroques] sont en même temps les formes de la Renaissance qui ont continué d'évoluer » (*ibid.*, p. 264, note 1).

terrain détermine l'ensemble des manifestations (artistiques, religieuses, philosophiques) les plus hautes de l'Esprit et oriente le cours du monde vers le triomphe de la rationalité. Leur importe, au contraire, qu'il ne s'agisse pas d'un principe qui vaille pour toute production spirituelle ou culturelle, mais, bien plutôt, un principe immanent à l'art et dont il soit la seule objectivation. Contrairement, en effet, à ce que pensait Burckhardt, Worringer et Wölfflin sont intimement persuadés que l'art ne saurait être un indice culturel parmi d'autres nous renseignant sur la situation globale d'une civilisation ou d'un peuple. Il est, de leur point de vue, une activité aux propriétés singulières dotée d'une essence et d'une orientation spécifiques sur lesquelles il leur faut faire la clarté<sup>11</sup>.

Ce qui conditionne l'art, son devenir indépendant ainsi que ses mutations, ce sont ce que Worringer et Wölfflin appellent respectivement le "vouloir artistique" (*Kunstwollen*) et le "sentiment de la forme"<sup>12</sup>. Prenons garde au fait que ce que régissent ces deux principes ce ne sont pas les œuvres comprises comme autant d'objets esthétiques pris isolément, fabriqués par tel ou tel individu et détenant un contenu particulier, mais bien les modalités communes de présentation auxquelles elles obéissent et qui définissent leur *style*, c'est-à-dire, non pas ce qui est exprimé, mais la manière dont ce qui est exprimé est exprimé. Cela veut dire que ce qui est en cause avec ces deux notions, c'est ce qui détermine l'élément formel des objets d'art appartenant à une certaine époque et à une certaine collectivité et non ce qui détermine leur élément matériel et leur idiomaticité<sup>13</sup>.

Commençons notre examen par le "vouloir artistique" de Worringer qu'il rattache d'ailleurs lui-même au "sentiment de la forme" de Wölfflin<sup>14</sup> sur lequel nous clôturerons ce développement. Emprunté à Alois Riegl, qui se débattait lui aussi avec l'idée de progrès en art et luttait contre la prépondérance indue du classicisme auprès des historiens et des philosophes de l'art, ce concept aux accents schopenhaueriens et nietzschéens désigne une "volonté de forme", une force, une "impulsion"<sup>15</sup> génératrice qui se manifeste, de manière consciente ou inconsciente, dans les réalisations de tous les artistes ayant vécu durant une même période

11. Dans la voie tracée par Riegl, il s'agit de minimiser l'incidence des facteurs extérieurs sur la genèse de l'œuvre d'art et de ne plus lier celle-ci qu'à une nécessité intérieure, en l'occurrence, comme nous allons le voir, une "poussée" créatrice, elle-même rapportée à un "état d'âme général" (Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 78) et à ses variations. Même son de cloche chez Wölfflin à propos duquel Bernard Teyssède rappelle que, dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, la tâche qu'il s'est fixée réside dans l'exigence de « penser un style en sa "pureté", hors de tout cadre historique et géographique ». (Présentation de *Renaissance et Baroque*, op. cit., p. 22). Wölfflin souligne d'ailleurs très clairement que « l'art garde son caractère spécifique » (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 277) et que, à ce titre, il réclame d'être étudié pour lui-même. Il ne saurait donc s'agir, pour Worringer et Wölfflin, à la façon de Hegel ou de Burckhardt, de diluer l'art dans une histoire générale de l'Esprit ou de la culture – même si, en ce qui concerne Worringer, comme nous en prendrons acte bientôt, il n'y est pas toujours parvenu.

12. Cf. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., pp. 46 et sv.; *L'Art gothique*, op. cit., pp. 13 et sv.; Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, op. cit., pp. 163 et sv.

13. Comme l'observe très justement Willibald Sauerländer, « l'histoire de l'art renonce à une approche essentiellement placée sous le signe de la biographie – l'histoire des génies ». Elle se veut « une histoire de l'art sans nom » ("Alois Riegl et la naissance de l'histoire de l'art autonome en *Fin de siècle*", dans *La Part de L'Œil* n° 15-16, "Problème de la *Kunstwissenschaft*", 1999-2000, p. 210. Pour une vue panoramique de cette histoire de l'art autonome naissante, on consultera Ralph Dekoninck, "La *Kunstwissenschaft* au tournant du XX<sup>e</sup> siècle", dans *L'Atelier d'esthétique, Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, De Boeck, 2002, pp. 132-141).

14. Cf. *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 47, note 5.

15. *Ibid.*, pp. 46-47 et 49. Dans ses *Questions de style*, Riegl considère que le "Kunstwollen" est, chez l'homme, "un instinct de création artistique immanent" (Alois Riegl, *Questions de style*, 1893, trad. Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, Paris, Hazan, 2002, p. 6). Il n'est pas forcément, comme le sont la volonté de Schopenhauer et les puissances instinctives nietzschéennes, une motion inconsciente dépassant les intentions de l'artiste. Il peut concerner les délibérations d'un grand maître ou les idéaux consciemment poursuivis par les représentants de tel ou tel courant artistique particulier. Ainsi, pour sa part, il arrive à Worringer d'évoquer le vouloir créateur en l'identifiant à « l'impulsion consciente de sa finalité qui précède la naissance de l'œuvre d'art » (*Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 47).

et à travers des caractéristiques stylistiques identiques. Si Worringer considère que cette “énergie créatrice”<sup>16</sup>, ainsi qu’il la nomme dans *L’Art gothique*, est première, mieux, qu’elle est un “donné *a priori*”<sup>17</sup>, que toute personnalité artistique en est en quelque sorte l’exécutant, alors l’histoire de l’art, soutient-il, doit accomplir « cette révolution élémentaire que la science de l’esprit doit à Kant »<sup>18</sup>. En quoi consiste cette révolution kantienne qu’appelle de ses vœux Worringer ? Dans le relevé des “catégories du sentiment”<sup>19</sup> qu’enferme la volonté créatrice et dont, à ce qu’il croit, les faits artistiques sont la concrétion matérielle en même temps que la traduction au plan symbolique. Quoiqu’ici, précisons-le, une entorse à l’orthodoxie kantienne soit commise par Worringer : il estime, en effet, qu’on ne saurait découvrir chez tous les peuples les mêmes dynamiques ou dispositions affectives, les mêmes “schèmes” sentimentaux dans le sol psychique desquels s’enracinent les produits de l’activité créatrice. Il faut reconnaître, au contraire, insiste-t-il, une certaine fluctuation, une certaine variabilité des principes affectifs *a priori*, bref une certaine historicité des modes d’instauration artistique qui ne peut être interprétée que comme étant le reflet de la diversité des cadres psycho-affectifs à l’intérieur desquels ces modes instaureurs opèrent. « Il n’existe pas plus d’homme absolu pour l’histoire de l’art, remarque Worringer, qu’il n’existe d’art absolu. »<sup>20</sup> Psychologisation à coup sûr du kantisme<sup>21</sup>, puisque, si les catégories kantienne sont invariables et universelles, les catégories sentimentales de Worringer sont fluctuantes (elles peuvent forger la mentalité de certaines communautés et pas celle des autres) et intermittentes (elles peuvent produire leurs effets à certains moments de l’histoire, pour rester muettes ensuite et redevenir opérantes durant d’autres séquences historiques). Si elles sont *a priori*, c’est donc peut-être davantage – mis à part l’anachronisme – d’*a priori historique* au sens de Foucault qu’il faudrait parler que d’*a priori* au sens de Kant<sup>22</sup>.

16. Cf. Wilhelm Worringer, *L’Art gothique*, op. cit., p. 13.

17. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 47.

18. Wilhelm Worringer, *L’Art gothique*, op. cit., p. 24.

19. *Ibid.* « C’est seulement dans la mesure où l’objet esthétique en appelle à ces catégories, à ces sentiments esthétiques élémentaires communs à tous les hommes quoique cultivés à divers degrés, que s’attache à cet objet un caractère de nécessité et de légalité interne, et seul ce caractère nous autorise à faire de l’œuvre d’art l’objet d’une recherche esthétique-scientifique », écrit Worringer dans un passage teinté de kantisme de *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 65. On perçoit l’évolution qui s’est produite depuis l’ouvrage de 1907 à *L’Art gothique* où Worringer, décidé à assouplir le transcendantalisme kantien qui était alors le sien, défend désormais l’idée d’une “variabilité de ces catégories spirituelles” (*ibid.*, p. 24). On observera tout de même que le kantisme de Worringer a toujours, chez lui, fait curieusement bon ménage avec des considérations de nature psychologique que Kant eut réprochées.

20. Wilhelm Worringer, *L’Art gothique*, op. cit., p. 24.

21. Cela est très clair dans *L’Art gothique* où Worringer proclame que « la véritable psychologie du style commence seulement lorsqu’on explique les valeurs formelles comme expressions précises des valeurs intérieures » (*ibid.*, p. 15). Et de déplorer, mais pour y remédier, que « les valeurs formelles de l’art gothique (...) [soient] restées jusqu’à présent sans interprétation psychologique ». (*Ibid.*, p. 13)

22. Sur la notion d’*a priori* historique, cf. Michel Foucault, *L’Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. Cette notion permet en tout cas de déjouer “l’opposition structure-devenir”, laquelle, déclare Foucault, n’a pas de pertinence “pour la définition du champ historique” (*ibid.*, p. 23). Il est vraisemblable que cet “aménagement” du kantisme prenne prétexte, chez Worringer, de la réforme des sciences de l’esprit mise en chantier dans l’œuvre immense et retentissante de Dilthey, réforme consistant dans l’historicisation de tout *a priori*, étant donné la dimension historique reconnue au sujet connaissant. Par ailleurs, pour un examen critique de la notion de *Kunstwollen*, on verra Erwin Panofsky, “Le concept du *Kunstwollen*”, 1915, dans *La perspective comme forme symbolique*, 1927, trad. Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1975, pp. 197-221. En gros, le reproche majeur adressé par Panofsky au *Kunstwollen* worringerien est qu’il donne lieu à une démarche interprétative circulaire : on infère des phénomènes artistiques la volonté créatrice qui leur sert de soubassement tout en les élucidant par le recours à cette même volonté. « Il en résulte que l’“homme gothique” ou le “primitif” dont l’être supposé devait nous fournir l’explication d’un certain produit artistique n’est en vérité que l’hypostasie d’une impression que nous avons ressentie précisément devant ce produit. » (*Ibid.*, p. 205) De son côté, Ernst Gombrich décèle dans le concept de *Kunstwollen* « une sorte d’esprit fantôme qui, à sa guise, [...], en faisant intervenir des lois inexorables, dirige l’évolution artistique ». (*L’art et l’illusion*, 1960, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1987, p. 40)

Mais qu'est-ce qui peut bien expliquer une telle mouvance catégoriale ? Ici aussi, le kantisme ne peut que souffrir de la réponse apportée par Worringer. Pour être dites *a priori*, les catégories affectives formant le vouloir artistique n'en sont pas moins elles-mêmes déterminées, chez Worringer, par la nature des relations que l'homme entretient avec le monde et par les impressions que suscitent en lui ces relations. Ainsi, donc, l'art et ses variations, que donnent à voir les changements stylistiques par lesquels il passe au cours des âges et à travers les collectivités où il s'effectue, sont-ils conditionnés par des catégories sentimentales qui sont, à leur tour, elles-mêmes conditionnées par le type de lien qui se noue entre le sujet humain et son environnement cosmique. On accède là, estime l'auteur de *L'Art gothique*, au « processus originel de toute évolution historique : le conflit changeant et tragique de l'homme et du monde extérieur »<sup>23</sup>. Tout dépendrait ainsi, apparemment en dernière instance, dans l'optique de Worringer – qu'il s'agisse d'art, de religion ou de métaphysique (et, à ce niveau de profondeur atteint, il semblerait que c'en soit fini de la spécificité du registre artistique) –, du « sentiment cosmique », expression par laquelle est désigné, chez lui, « l'état psychique dans lequel se trouve à chaque fois l'humanité face au cosmos »<sup>24</sup>.

Une autre influence – et non des moindres – doit être mise au jour à ce stade de notre développement : celle de Théodor Lipps, lequel aurait donné à la théorie de l'*Einfühlung*, à l'élaboration de laquelle il a participé avec tant d'autres penseurs, sa formulation la plus nette, si l'on en croit Worringer<sup>25</sup>. L'*Einfühlung* est, à suivre Lipps, la tendance psychique qui consiste, pour l'homme, à projeter son propre moi sur les réalités du monde qui l'entourent. Il arrive parfois que cette projection empathique de soi sur les objets de la réalité extérieure fasse naître la jouissance esthétique lorsque l'homme tout entier, corps et âme, se reconnaît dans la configuration des choses que son moi a pénétré. Dans le cas contraire, c'est un déplaisir esthétique qui s'ensuit. Mais, quoiqu'il en soit de la prime de plaisir qui peut ou non résulter de cette sortie hors de soi et de cette épreuve affective qui consiste à sentir sa propre existence dans quelque chose qui en est distinct, il reste qu'un tel « exil », plus fondamentalement, participe du mouvement général qui est celui de la vie. La vie, en effet, est « force », « travail », « activité »<sup>26</sup>, affirme Worringer dans le sillage de Lipps. Elle est cette force ou cette activité par laquelle elle tend à s'ouvrir au dehors, à s'y investir et, par là même, à faire de la perception le lieu où le monde s'institue pour le vivant qu'est l'homme, puisque tout objet réclame, en vue de nous apparaître, d'être mis en forme et, plus encore, habité par nous, étant donné que notre propre esprit et notre propre chair ne peuvent tenir dans l'enceinte de notre enveloppe corporelle, mais qu'ils sont voués à s'infuser dans les choses :

« La forme d'un objet, explique Lipps cité par Worringer, est toujours un être-formé par moi, par mon activité intérieure. C'est une donnée fondamentale de toute psychologie, et à plus forte raison de toute esthétique, qu'un « objet sensible donné », pris à la lettre, est une absurdité [...]. En tant qu'il existe pour moi [...], il est pénétré par mon activité, ma vie intérieure »<sup>27</sup>.

23. Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 24.

24. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 50. Dans la mesure où toute la vie humaine et tout ce que cette vie a pu, peut et pourra encore dans l'avenir exprimer d'elle sur le plan symbolique à travers le temps se rattache à ce combat perpétuellement réengagé en quoi consiste le rapport de l'homme et du monde, l'art, dans son origine, n'est plus à distinguer de la religion et de la philosophie ; ce sont là trois manifestations de l'état psychologique temporairement figé dans lequel se trouve, à un moment donné, telle ou telle fraction de l'humanité. C'est pourquoi, tout en insistant, d'un côté, sur la force pulsionnelle propre au *Kunstwollen*, Worringer peut aussi, de l'autre, réintégrer l'art dans une perspective qui est celle, hégélienne, « de l'histoire universelle ». (*L'Art gothique*, op. cit., p. 23) Et dire : « l'histoire des intentions artistiques prend place au côté des histoires comparatives des mythes, des religions, de la philosophie, des conceptions du monde ; elle a les mêmes droits qu'elles, elle se range à côté de ces grandes bases de la psychologie ». (*Ibid.*)

25. Cf. *ibid.*, pp. 42 et sv. Worringer se réfère à un résumé que Lipps a donné de sa doctrine dans l'hebdomadaire *Zukunft* de janvier 1906, précise le traducteur. Sinon, l'ouvrage majeur de Lipps est son *Asthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Leipzig-Hamburg, L. Voss, 2 vol., 1903-1906.

26. Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 43.

27. *Ibid.*, pp. 44-45.

À côté de la propagation du “moi” qui renoue avec lui-même dans les choses auxquelles il donne ouverture et dans lesquelles il se fond par intropathie, Worringer distingue une autre inclination psychique tout aussi puissante : celle de l’“Abstraction” consistant pour l’*ego* en une sortie hors de soi qui n’aboutit, par contre, à aucunes “retrouvailles”, faute de rencontrer dans le monde des objets avec lesquels il sache s’identifier. Au lieu dès lors que le contact avec le dehors se déroule de façon paisible et harmonieuse et aboutisse à une fusion heureuse du moi et du monde, c’est de manière angoissée et douloureuse qu’il s’accomplit, le sujet ne parvenant pas à “se rattraper” dans l’extériorité qui lui résiste. L’activité psychique déployée par le moi percevant peine alors à entrevoir le réel autrement que comme quelque chose qui lui échappe, la déborde et dont elle se sent incapable de prendre la mesure. La vie humaine souffre à ce moment d’être “écrasée” par une réalité qui l’opprime et dans laquelle elle ne peut ni s’épancher ni s’objectiver.

Le plus décisif dans la description offerte par Worringer de ces deux registres psycho-affectifs primordiaux qui, comme on va s’en rendre compte, polarisent et donnent son assise mentale autant que sentimentale à la dynamique artistique, est qu’ils « ne représentent [...] que des degrés d’un besoin commun qui, précise-t-il, nous apparaît comme l’essence ultime de toute expérience esthétique : le besoin du dessaisissement de soi (*Selbstentäusserung*) »<sup>28</sup>. Nous voici enfin parvenu, à ce qu’il semble, après avoir examiné d’abord la notion de “volonté créatrice” et, ensuite, celle de “sentiment cosmique” sur lequel elle prend appui pour libérer l’énergie formatrice dont elle est porteuse, à la source dernière du phénomène artistique. Or, un tel dessaisissement de soi est, cela va sans dire, évidemment plus fort dans la tendance à l’Abstraction que dans la tendance à l’*Einfühlung*. Tandis qu’ici le moi se détache momentanément de sa vie individuelle pour la rejoindre par après dans une forme extérieure avec laquelle il entre en “communion” affective, là, tout au contraire, il abandonne, non seulement son existence individuelle, mais la vie au sens le plus large du terme qui constitue pour lui un obstacle à la réintégration à soi-même.

Ces deux penchants, l’*Einfühlung* et l’Abstraction, d’une même disposition psychique qui entraîne l’homme à se délester de son propre moi pour aller à la rencontre du monde et, éventuellement, s’y ressaisir, trouvent respectivement dans les conceptions hégélienne et freudienne du sujet leurs matrices théoriques de référence. Deux conceptions qui se conjuguent conflictuellement dans l’entreprise menée par Worringer. Pour la première, celle de Hegel, le sujet, on le sait, a la capacité de se penser lui-même ainsi que tout ce dont il est l’initiateur, tout ce qui émane de sa conscience pensante. Mais, de plus, comme on le sait encore, il peut aussi penser l’altérité à soi-même, puisque, tout aussi bien, le concept ou l’universel, en vertu de l’exigence dialectique de ne rien tenir pour séparé, se maintient dans l’ensemble des particularisations où il paraît de prime abord se perdre. C’est pourquoi Hegel réaffirme dans l’*Esthétique* ce qu’il avait déjà établi dans ses ouvrages précédents : à savoir que « la puissance de l’esprit pensant consiste *non pas seulement* dans l’appréhension de *soi-même* dans sa forme particulière en tant que pensée, mais bien dans la capacité de se reconnaître dans son *dessaisissement* [...], dans la capacité de se concevoir dans l’autre que soi, parce que transformant ce qui est aliéné en pensée, et le reconduisant ainsi à soi »<sup>29</sup>. La tendance à l’*Einfühlung* suppose, elle aussi, chez Worringer, que le sujet fasse “boucle” sur lui-même après s’être déporté au dehors de soi. Quoique, remarquons-le, alors qu’il renoue de la sorte avec lui-même après son passage dans le monde, il se métamorphose en “sujet pur” ; c’est que, dans l’opération de personnification du dehors à laquelle il se livre, il s’est dépouillé de son individualité en se transposant dans un objet et est devenu, par là, sujet contemplateur de lui-même et de la réalité sur laquelle il a étendu sa propre existence<sup>30</sup>.

28. *Ibid.*, p. 58. Worringer insiste ici sur la proximité de sa théorie avec celle de Schopenhauer qui, lui aussi, considère que la contemplation esthétique réside dans le fait « que l’homme y est libéré de son individu, de sa volonté » (*ibid.*, p. 60, note 10).

29. Hegel, *Esthétique*, trad. Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, 2 Tomes, Paris, Le livre de poche, tome 1, 1997, p. 64.

30. « L’esthétique schopenhauerienne, indique à cet égard Worringer, offre un analogon de cette conception. » (*Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 60, note 10) Mais, chez Hegel aussi, le sujet, ayant atteint la sphère de l’Esprit absolu et s’étant dilaté jusqu’à contenir la totalité du réel, s’étant fait en-soi et pour-soi, tend à devenir pur sujet connaissant et contemplateur de sa propre extension qui consiste dans l’identité de l’être et de la pensée.



Pour la seconde théorie du sujet, celle de Freud, au contraire de la précédente, la réconciliation avec soi de la subjectivité est toujours compromise dans la mesure où une partie de la vie psychique est et demeure inconsciente. C'est cette vie qui vient provoquer ce que Freud et Breuer nomment, dans leurs *Études sur l'hystérie*, contemporaines des travaux de Worringer et de Wölfflin, une "dissociation du conscient"<sup>31</sup>. Pareille dissociation, on ne l'ignore pas, se traduit par l'isolement de certains groupes de représentations psychiques qui, pour n'avoir aucune corrélation avec le reste des représentations faisant partie de la conscience, peuvent toutefois, à la faveur de certaines associations mentales sur lesquelles le sujet n'a pas prise, y faire irruption et générer, par contrecoup, soit des réactions somatiques troublantes (névroses de conversion) soit des affects pénibles, principalement la sensation d'angoisse (névroses de contrainte). La division intra-subjective décrite par Freud et son collègue Breuer compromet ainsi de manière radicale l'autonomie du moi qui se découvre infiltré par des forces psychiques se donnant libre champ en lui et qui correspondent à une décharge des excitations accumulées dans la zone inconsciente du psychisme. Le sujet est alors le théâtre d'un conflit entre la *libido* et l'idéal du moi. Une telle vision dissociée de la subjectivité se situe, bien sûr, aux antipodes de l'aspiration hégélienne à une conquête totale du sujet par lui-même et du réel avec lequel il aspire à ne faire qu'un.

C'est de la combinaison contrastée de ces deux versions de la subjectivité que surgit la vision déchirée de l'histoire de l'art proposée par Worringer, vision que nous sommes maintenant en mesure d'aborder. Le "dualisme esthétique"<sup>32</sup> de l'*Einfühlung* et de l'Abstraction et la scission – temporaire ou définitive – du moi qu'il met en jeu est en effet la pierre de touche de la morphologie de l'art que Worringer élabore en se fondant, pour ce faire, sur la reconnaissance de "quelques types fondamentaux d'humanité"<sup>33</sup>. Cette typologie, loin de faire violence aux faits historiques, les utilise au contraire comme autant de syndromes révélateurs de la mentalité et de l'imaginaire collectif régnant dans certaines communautés où « le rapport de l'humanité au monde extérieur est clair et exemplaire »<sup>34</sup>.

31. Sigmund Freud, Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie* (1895), trad. Anne Berman, Paris, PUF, 2000, p. 8.

32. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 60. Ce dualisme n'est pas sans faire penser, cela va de soi, au dualisme nietzschéen du dionysisme et de l'apollinisme autour duquel s'articule *La naissance de la tragédie*. L'Abstraction s'apparente au premier de ces termes, lequel constitue "une infraction [...] au principe d'individuation" que le second terme représente et dont est proche l'*Einfühlung* qui préserve, à son instar, "les formes connaissables des phénomènes" et conserve au sujet qui s'y investit la conscience qu'il a de lui-même (Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, 1872, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1986, p. 23).

33. Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 27. Panofsky reproche à Worringer de se livrer là à un exercice qui ressemble à une "spéculation arbitrairement constructive" ("Le concept du Kunstwollen", op. cit., p. 198).

34. *Ibid.*, p. 27. Pas plus que Wölfflin (cf. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 19), Worringer ne laisse de côté la dimension factuelle des œuvres d'art. Mais, il la traite en tant que facteur représentatif de constantes historiques, d'idéaux-types sur la seule base desquels il est possible d'établir "des échelles de comparaison solides". (*L'Art gothique*, op. cit., p. 27) Dans *L'Art gothique*, il précise que les recherches fondées « sur la psychologie du style ne peuvent avoir en vue que le type idéal tel qu'il n'a peut-être jamais existé, mais tel que tous les efforts réels le prennent pour but immanent » (op. cit., p. 223). Ceci explique pourquoi Worringer réfute l'idée qu'il puisse y avoir une vérité objective en histoire et considère, à l'inverse, qu'« il n'y a pas d'autre certitude qu'intuitive » (*ibid.*, p. 6). Ainsi, les faits historiques doivent-ils faire l'objet d'"une interprétation vivante" (*ibid.*, p. 11). Ce qui l'amène à stipuler, « sachant que toute connaissance est indirecte », que « l'historien ne peut étendre son intelligence qu'en étendant son moi » (*ibid.*, p. 9). Un peu comme s'il s'agissait d'une expansion méthodologique de sa propre subjectivité, d'une espèce d'*Einfühlung* heuristique, le chercheur en histoire de l'art voit "l'instinct de connaissance" (*ibid.*) s'éveiller en lui et générer une "extension de la surface de connaissance" (*ibid.*). Tout ceci nous paraît pouvoir être mis en relation avec l'évocation faite par Worringer de sa rencontre fortuite avec Georg Simmel au musée du Trocadéro à Paris. Là, sans entrer en contact avec le savant berlinois, de manière quasiment "télépathique", il eut la révélation brutale de ce qui allait guider ses travaux à venir : « c'est en ces heures que je passai dans les salles du Trocadéro, en ne communiquant avec Simmel que par l'atmosphère d'un moment, que prit naissance en moi avec une soudaine violence le monde d'idées qui devait ensuite entrer dans ma thèse et faire connaître mon nom ». (*Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 153) Il est vrai, faut-il ajouter, que

Tout commence, dans cette confrontation de deux besoins antithétiques dont toute l'histoire des arts se ressent, par l'Abstraction<sup>35</sup> qui correspond, pour Worringer, du point de vue de l'existence individuelle, aux forces instinctives, l'*Einführung* correspondant, de son côté, aux forces intellectuelles<sup>36</sup>. *L'homme primitif*, c'est-à-dire l'homme de la préhistoire, première forme-type de l'humanité, selon Worringer, ne perçoit du monde que des images changeantes et chaotiques du flux desquelles ne se dégage aucune espèce de stabilité. Aussi cherche-t-il dans l'art à la fois un exutoire et une consolation à l'arbitraire des réalités phénoménales qui s'offrent à lui. Il les obtient en se livrant à la production de figures géométriques dans lesquelles il projette son organisme<sup>37</sup> et qu'il ressent comme le miroir d'un ordre divin et nécessaire dont la vertu est de lui permettre d'évacuer sa peur suscitée par la contingence des événements naturels<sup>38</sup>.

L'abstraction est également omniprésente chez *l'homme oriental* (deuxième forme-type de l'humanité). Sauf que, chez ce dernier, ce n'est pas seulement le sentiment d'angoisse instinctive face au monde qui préside à la création artistique, mais aussi la conviction que les formes perçues dans l'environnement extérieur ne sont qu'un voile d'illusion jeté sur la réa-

---

la compréhension de l'histoire dont Simmel s'est fait le porte-parole réside dans le fait d'« éprouver par empathie la cohérence d'un ensemble d'éléments » constituant entre eux une sorte de « tableau » (Georg Simmel, « Le problème du temps historique », 1916, dans *La forme de l'histoire et autres essais*, trad. Karine Winkelvoss, Paris, Gallimard, 2004, p. 23). Se ressent ici l'influence de Dilthey et de sa théorie de l'expérience vécue qui seule est à même de ménager une voie d'accès interne aux systèmes de significations en quoi consistent les productions culturelles.

35. Par la reconnaissance de cette priorité chronologique, qu'il conçoit comme une « genèse spontanée » (*Abstraction et Einführung*, op. cit., p. 87), Worringer rejoint Riegl qui estimait, lui aussi, que la figuration naturaliste était seconde et, par conséquent, plus récente que les motifs décoratifs abstraits (cf. *Questions de style*, op. cit., p. 15).
36. « L'homme est naturellement le seul théâtre du combat qu'il livre au monde extérieur et qui n'est autre que le combat intérieur de l'instinct et de l'intelligence. » (*L'Art gothique*, op. cit., p. 41) Que l'origine et le développement de l'activité artistique soient redevables de l'antagonisme ininterrompu (mais parfois latent) de deux tendances psychiques qui s'affrontent, mais peuvent aussi bien, ainsi qu'on l'observera, s'amalgamer – que cet amalgame soit harmonieux ou disharmonieux –, est l'indice que l'histoire ne suit pas, pour Worringer, une ligne évolutive continue. D'autant que ces deux tendances, après s'être manifestées, peuvent toujours, à un moment donné de l'histoire, reparaître et produire des effets imprévus en fonction des circonstances de leur réapparition. Cela devrait permettre de tempérer quelque peu l'interprétation, à notre estime trop historicisante, de Dora Vallier et de Danielle Lories (cf. note 3).
37. Cette projection repose sur ce qu'il y a de commun entre la structure anatomique de notre corps et les motifs abstraits de l'ornementation géométrique : « régularité, ordonnance autour d'un centre, équilibre des forces centrifuges et centripètes (circularité), des facteurs portants et des facteurs pesants, proportionnalité des rapports » (*Abstraction et Einführung*, op. cit., p. 90. On verra aussi p. 56). Dans cette organisation non-figurative, les peuples primitifs « éprouvaient le bonheur et l'apaisement que nous procure à nous la beauté de la forme organique et gorgée de vie » (*ibid.*, p. 53). En ce sens, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont parfaitement raison de noter que, chez Worringer, « ce ne peut pas être le rectiligne, le géométrique, qui s'oppose [...] à l'organique. [...] L'organique, avec sa symétrie, son contour, son dehors et son dedans, se rapportent encore aux coordonnées rectilignes d'un espace strié. [...] Au contraire, ajoutent-ils toujours justement et comme nous en prendrons la mesure plus loin, l'abstrait commence seulement avec ce que Worringer présente comme l'avatar « gothique » ». (*Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, pp. 622-623)
38. La découverte de l'art paléolithique et de ses configurations naturalistes, lesquelles étaient de nature à bousculer la thèse de Worringer, le poussera à leur retirer toute qualité artistique et à n'y déceler que simple « habileté manuelle déployée dans la reproduction d'un modèle », habileté qui n'a « rien à voir avec l'art authentique, objet de l'esthétique » (*Abstraction et Einführung*, op. cit., p. 85). Ce rejet, difficilement compréhensible aujourd'hui, montre au moins une chose que l'on est en droit de partager avec Worringer : « l'absurdité qui se produit lorsque l'on identifie l'histoire de l'art avec l'histoire de l'impulsion à l'imitation » (*ibid.*). La critique de la théorie de l'imitation se retrouve chez Wölfflin qui y décèle la mise en œuvre d'un concept « usé » qu'utilisent mal à propos les historiens d'art « tout comme s'il s'agissait d'un processus unique de perfectionnement progressif ». (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 18) Quant à l'ornementation linéaire primitive, Worringer reste assez allusif. De son côté, Riegl, qui ne dénie pas à l'homme de la préhistoire des dons artistiques, se penche surtout sur les incisions décoratives gravées qu'il refuse de faire dériver, comme Gottfried Semper, des techniques du tissage et du tressage (cf. *Questions de style*, op. cit., chapitre 1, pp. 13-37).

lité vraie et supérieure que la sagesse commande de chercher dans l'au-delà, en d'autres termes, ailleurs que dans la succession aléatoire des apparences sensibles<sup>39</sup>.

Chez *l'homme classique* (troisième forme-type de l'humanité), la tendance à l'*Einfühlung*, présente à titre potentiel chez l'homme primitif et l'homme oriental, s'actualise. Il se libère de "l'anxiété spatiale"<sup>40</sup> qui dominait l'humanité à ses débuts et pesait encore sur la mentalité de l'Orient. Cette anxiété, Worringer n'hésite pas à la comparer "avec l'agoraphobie de certains malades"<sup>41</sup>. C'est ici, dans sa pathologie de l'art, que Worringer est rattrapé par les démons qu'il voulait exorciser : l'idée d'une norme régissant le processus créateur et l'idée d'une évolution progressive de celui-ci. Nous verrons que ces démons, comme cela a été dit en commençant, n'exercent toutefois pas sur l'esthétique scientifique dont il se veut le défenseur une emprise totale, mais qu'ils en hantent seulement les marges et en fragilisent l'assise théorique sans pour autant la briser.

Eprouvant face à l'espace étendu devant eux une peur difficile à maîtriser, l'homme primitif et l'homme oriental avaient, comme les agoraphobes, explique Worringer, besoin du toucher pour s'y repérer. Ils éprouvaient la nécessité de se tenir proche des choses, de les "tâter" de la main ou du regard pour se les rendre familières et prendre conscience de leur individualité. De là la dimension tactile, mieux "haptique"<sup>42</sup>, prise par leur art, c'est-à-dire, « la répression des relations de profondeur » qui les conduisit à « rapprocher la présentation du plan », à « restreindre la présentation à l'extension en hauteur et en largeur »<sup>43</sup>. Cela est particulièrement clair dans les dessins ornementaux qui s'étalent en surfaces sans épaisseur et exigent d'être vus de près pour que puissent être appréhendées leurs sinuosités complexes<sup>44</sup>. Ce ne l'est pas moins dans les pyramides égyptiennes qui, souligne Worringer, ne donnent que des "impressions planes" : quelle que soit la face du monument que l'observateur considère, son œil, remarque-t-il en citant Riegl, « ne perçoit jamais que la surface unitaire d'un triangle isocèle, dont les côtés nettement limitatifs ne rappellent en aucune manière la profondeur qui s'ouvre derrière eux »<sup>45</sup>.

C'est de cette crainte de la profondeur, de cette agoraphobie à laquelle Freud réservait un sort particulier, puisqu'elle appartient à un groupe de névroses qui ne possèdent pas d'étiologie sexuelle refoulée et qui sont de plus rétives au traitement psychanalytique<sup>46</sup>, que l'homme

39. Cette vision de l'homme oriental doit beaucoup, ici aussi, est-il besoin de le dire, à la lecture de Schopenhauer (cf. *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., pp. 52-53).

40. *Ibid.*, p. 78.

41. *Ibid.*, p. 52.

42. « Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 614).

43. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 71. La tridimensionnalité reposant sur une perception qui combine une succession de moments distincts, l'individualité de l'objet vu risque toujours de s'y diluer. D'où la volonté d'Abstraction d'arracher l'objet singulier au monde extérieur et de le réduire à un schéma rigide qui met un terme à la fuite des apparences phénoménales (cf. *ibid.*, p. 57).

44. Quand Worringer parle du "relief égyptien" (*ibid.*, p. 107), il reste, ici aussi, assez vague. C'est de nouveau vers Riegl qu'il faut se tourner pour avoir plus de précision (cf. *Questions de style*, op. cit., pp. 52-79).

45. *Ibid.*, p. 114. L'exemple de l'architecture est exemplaire pour Worringer : avec un art non figuratif, comme le rappelait avant lui Riegl, le vouloir artistique trouve son expression la plus épurée, parce que non contaminée par la représentation d'un contenu qui risque toujours d'égarer l'attention vers ce qui est accessoire et de lui faire manquer par là même la plasticité de la forme (cf. *ibid.*, pp. 114 et 133-134).

46. Dans l'agoraphobie, « il ne se trouve [...] aucune représentation refoulée dont l'affect d'angoisse serait séparé. L'angoisse, continue Freud, [...] a une autre origine ». (Sigmund Freud, "Les névropsychoses-de-défense", dans *La première théorie des névroses*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, François-Michel Gathelier, Jean Laplanche, Alain Rauzy, Johanna Stute-Cadiot, Paris, PUF, 1995, p. 15, note 1) L'émotion d'angoisse qui caractérise l'agoraphobie, note-t-il ailleurs, « s'avère à l'analyse psychologique comme n'étant pas [...] réductible »

classique, d'après l'analyse menée par Worringer, va se défaire progressivement. S'instaure en lui un équilibre stable entre Abstraction et *Einfühlung*, avec une prépondérance en faveur de cette dernière<sup>47</sup>. La perturbation causée par le monde extérieur se transforme peu à peu en un rapport harmonieux de l'être humain avec les choses, rapport que son activité artistique s'emploie à divulguer : ainsi de l'anthropomorphisation des dieux dans la statuaire grecque attestant que l'homme se sent soi-même dans les forces divines lesquelles, chez les précédents types humains, étaient demeurées anonymes et extra-sensibles. Le même constat peut être tiré à propos de l'architecture : au lieu d'être une masse inerte assumant des fonctions strictement mécaniques, le temple classique est parcouru d'un mouvement vital qui confère à toutes ses parties un rythme et des proportions analogues à ceux que l'on retrouve dans l'anatomie du corps humain. De sorte, affirme Worringer, que « le bonheur de ces pierres inondées de vie devient notre propre bonheur »<sup>48</sup>. Cette synthèse entre l'instinct et l'intellect qui se donne à voir chez l'homme classique est le témoin, admet Worringer, d'une "évolution rationaliste de l'humanité"<sup>49</sup>.

Ne nous empressons pas de tirer des conclusions quant à l'assujettissement – pourtant explicitement condamné par lui – de Worringer à une conception euroéo-classicisante (et, donc, hégélienne<sup>50</sup>) de l'œuvre d'art. Les choses ne sont pas si simples. Car, avec *l'homme gothique* (quatrième forme-type de l'humanité) le compromis réalisé par l'homme classique entre les deux dispositions psychiques fondamentales de l'humanité se rompt. La tendance abstraite reprend le dessus sans pour autant que s'éteigne la quête empathique de conciliation avec le dehors. Mais, alors que, précédemment, cette dernière trouvait matière à satisfaction dans la vie organique où l'homme classique voyait la réplique de ses propres sentiments et dans l'assimilation du monde à son humanité, elle la cherche maintenant dans une vie inorganique. Ce qui explique ce paradoxe, c'est l'état d'âme tourmenté, la "disharmonie intérieure"<sup>51</sup> des peuples du nord : ils n'ont pas encore gagné la confiance que les Grecs mettaient dans le monde qu'ils cherchent à connaître et n'ont pas obtenu la paix qu'apporte la sagesse orientale entraînant ses adeptes à se détourner de l'agitation des apparences pour trouver le repos de l'esprit dans l'au-delà de l'Être. Ils sont dans une sorte d'"entre-deux", oscillant entre l'ordre naturel et l'ordre surnaturel. Aussi leur art s'avère-t-il être la cristallisation de cette tension émotive, laquelle résulte de l'impossibilité pour le besoin d'*Einfühlung* de chercher à s'épanouir autre part que dans l'éternelle et rigide "beauté cristalline"<sup>52</sup> des compositions géométriques. Nulle part ailleurs mieux que dans la cathédrale, le spectacle de ce déchirement de l'âme n'est rendu plus accessible. Par sa taille et la verticalité pour ainsi dire infinie de son élan qui ne rencontre pas d'obstacle, l'édifice sacré fait contraste avec la finitude de l'homme. Cependant, le réseau labyrinthique et autonome de lignes abstraites qui le parcourent intérieurement (piliers et arcs ogivaux) et extérieurement (arcs-boutants et contreforts), pour

---

("Du bien-fondé à séparer de la neurasthénie un complexe de symptômes déterminés, en tant que 'névrose d'angoisse'", *ibid.*, p. 38). Ce qui signifie que l'anxiété agoraphobique est une menace permanente pesant sur la santé psychique des individus, une pente névrotique sur laquelle ils peuvent glisser sans arrêt et sans rémission. C'est vraisemblablement la perpétuité de cette névrose qui amena Worringer à la rapprocher de l'Abstraction en tant que "pulsion" psychique fondamentale de l'humanité.

47. Cf. *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 99. L'alliance dont il est question est similaire à celle du dionysisme et de l'apollinisme que Nietzsche repère dans la tragédie grecque de l'époque d'Eschyle et de Sophocle avant qu'Euripide n'en provoque la dénaturation (cf. *La naissance de la tragédie*, op. cit.).

48. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 106.

49. *Ibid.*, p. 52.

50. Cette conception hégélienne qui conduit à privilégier l'art classique et à l'identifier à une "religion de la beauté" est particulièrement bien mise en relief dans *L'Art gothique* où Worringer souligne que, chez l'homme antique, « ce que la religion perd en importance souveraine et en puissance, elle le gagne en beauté ». (*L'Art gothique*, op. cit., p. 44)

51. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 127. Sur l'attitude mentale et l'imaginaire de l'homme gothique, on se reportera surtout à *L'Art gothique* qui précise sur bien des points les considérations portant sur le même sujet que l'on peut trouver dans *Abstraction et Einfühlung*.

52. *Ibid.*, p. 117.

n'obéir qu'à des lois mécaniques et en constituer comme une sorte d'énorme squelette, n'en recèle pas moins toute une agitation de forces vivantes. Et cela, parce que l'homme gothique y a investi tout son pouvoir d'*Einführung*. Qu'il a mis tout son désir vital dans ces entrelacs sublimes qui font résistance à son appréhension. La même discordance se laisse détecter dans les statues qui ornent le bâtiment : si leur visage a pris des traits naturels susceptibles de laisser transparaître leur état intérieur, en revanche, leurs vêtements conservent quelque chose de la raideur caractéristique et opaque de la linéarité ornementale abstraite. Si ce sont pour partie des hommes, ce sont, pour une autre, des espèces d'automates qu'une trouble et indéfinissable vitalité anime.

Tout ceci conduit Worringer à penser que l'homme gothique est un homme mentalement et sentimentalement divisé, un homme hybride dont l'imaginaire artistique porte les stigmates de cette dissociation intérieure. Il est débordé par une vie excessive, une vie anorganique dans laquelle il tente en vain de se reconnaître et qui, dès lors, le plonge dans une sorte d'"ivresse"<sup>53</sup> et de "pathétisme" exacerbé. Incapable de s'identifier<sup>54</sup> à rien, ni au chaos de la réalité des formes naturelles avec lesquelles il ne se sent pas d'accointances, au contraire de l'homme classique que son savoir a amené à y détecter un cosmos, ni à cette vie surréelle, suprasensible, extra-humaine ou "in-humaine" que matérialise son architecture<sup>55</sup> et que l'Oriental était parvenu à tempérer par sa sagesse, il est la proie d'une "convulsion", d'un "spasme de sentiments", d'une "hystérie sublime"<sup>56</sup> dont la figure emblématique est le *mystique*. Ce dernier ne désire rien tant que de s'élever au suprasensible, parvenir à se fondre dans cette vie supra-organique, non par la connaissance qu'il n'en a pas acquise, mais par le renoncement à soi-même et sa participation extatique au divin. En même temps donc que se développe, dans la psychologie de l'homme septentrional, le sentiment de

53. Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 70. Cette ivresse fait assurément écho à l'ivresse dionysiaque dont parle Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*.

54. Cet empêchement pour le moi de l'homme gothique de s'objectiver dans aucune sorte de forme repérable et identifiable pour lui et à rester ainsi constamment sur le "qui-vive", pousse Deleuze et Guattari à parler, à propos de la ligne septentrionale de Worringer, de "ligne nomade", en l'occurrence d'une ligne dont la mobilité inextinguible n'est entravée par rien, dont la « motivation positive est dans l'espace qu'elle trace, et non dans le striage qu'elle opérerait pour conjurer l'angoisse et se subordonner le lisse. La ligne abstraite est l'affect des espaces lisses, et non le sentiment d'angoisse qui appelle au striage ». (*Mille plateaux*, op. cit., p. 620) La souveraineté de la ligne gothique, indépendante, alimentée à son propre dynamisme, mue de sa propre prolifération, agit de sa propre répétition (cf. *L'Art gothique*, op. cit., pp. 83 et sv.), est ce qui fait d'elle une ligne hystérique, folle, expressive de ses seules intensités émotives et du surcroît d'énergie qui l'empêche de trouver dans une forme organique la modération dont elle ne se satisfait jamais. Worringer prend d'ailleurs une comparaison éclairante pour nous rendre sensible à la puissance intarissable de son *pathos*, à son addition incessante d'elle-même : elle est semblable à ces griffonnages que nous traçons lorsque, énervés, nous ne sommes plus conscients de l'excitation qui agite notre main et que « le crayon court avec violence sur le papier » et où « il nous semble qu'une volonté étrangère, impérieuse, nous contraigne ». (*L'Art gothique*, op. cit., p. 76) La ligne gothique est donc bien un affect pur au sens que Deleuze et Guattari prêtent à ce terme, sachant que « les affects ne sont plus des sentiments ou des affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux ». Ce sont « des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu ». (*Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, pp. 154-155) On comprend alors pourquoi l'art gothique tel que l'entend Worringer adhère pleinement à la définition qu'ils donnent de l'œuvre d'art en tant qu'« être de sensation » qui « existe en soi » (*ibid.*). Les mêmes considérations vaudraient pour la peinture "hystérique" de Bacon que Deleuze analyse dans son *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris, Éditions de la différence, 1981).

55. L'architecture de l'homme du Nord est un mélange non synthétique du spirituel et du matériel. « L'art gothique, écrit Worringer, dématérialise la pierre au profit d'une expression purement spirituelle » (*L'Art gothique*, op. cit., p. 156). Quant à Deleuze et Guattari, ils insistent sur la capacité qu'a l'art septentrional de « combiner la lenteur ou la lourdeur d'une matière avec l'extrême vitesse d'une ligne qui n'est plus que spirituelle ». (*Mille plateaux*, op. cit., p. 623) Cette association contradictoire de l'Abstraction et de l'expression d'une vitalité extra-organique est comparable au « pathos intensifié qui s'exprime dans toute imitation mécanique de fonctions organiques, par exemple dans les marionnettes ». (Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einführung*, op. cit., pp. 128-129)

56. Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 121. Notons bien qu'il ne s'agit pas simplement d'une hystérie "clinique", mais d'une hystérie à caractère mystico-religieux.

l'individualité<sup>57</sup>, du moi – sentiment qui sera si fort chez *l'homme de la renaissance* (cinquième forme-type de l'humanité) qu'il y soumettra la réalité tout entière (est significatif, sous cet angle, le dispositif perspectif autorisant une représentation picturale unitaire de l'espace rapportée à l'"ici" que constitue le point central de vision occupé par l'homme, véritable pivot de l'organisation topologique du tableau et, par extension, de celle du monde) –, se développe le mépris de ce même moi, lequel se voit bafoué, humilié, brisé, puisque réduit à n'être que le lieu d'accueil passager et inquiet d'une puissance divine dont l'existence insondable s'annonce dans une omniprésence et une omnitemporalité qui restent hors d'accès pour lui.

Si le déchirement psychique de l'homme gothique est jugé pathologique par Worringer (n'oublions pas qu'il s'agit toutefois d'une pathologie spirituelle), s'il considère qu'il correspond à la phase critique de "puberté de l'homme européen"<sup>58</sup>, puberté que serait parvenue à dépasser l'homme de la renaissance qui, réassumant l'héritage de l'homme classique, aurait hissé l'humanité à son niveau de pleine maturité, s'il lui arrive de penser que l'Abstraction (avec laquelle Deleuze et Guattari, on l'a vu, recommandent de ne pas confondre la ligne gothique abstraite) domine chez les peuples les moins culturellement avancés<sup>59</sup>, ne faut-il pas admettre, pour en revenir à notre questionnement initial, que Worringer est en porte-à-faux avec son intention déclarée de ne pas évaluer les formes artistiques à la seule aune normative du classicisme et de la beauté idéale gréco-renaissante qui en seraient alors le point historique extrême d'aboutissement et de perfectionnement ? Nous ne le croyons pas. Et cela pour trois raisons qui infléchissent un tel jugement, sans pour autant effacer toute ambivalence interne dans les textes de Worringer. Ce sont par elles que nous mettons un terme à nos considérations.

La première de ces raisons réside dans le fait que, tout en étant à première vue encore sous la dépendance de l'idéologie du progrès marquant le 19<sup>e</sup> siècle, Worringer estime toutefois qu'avec l'agonie de l'art gothique, « c'est le dernier "style" qui meurt »<sup>60</sup>. Cette mort du grand art septentrional – qui ne va pas sans offrir quelques similitudes avec la fin de l'art romantique dont parle Hegel dans son *Esthétique* – indique, par contraste, que l'art de la renaissance qui s'apprête à lui succéder ne possède plus la dynamique inhérente à la ligne gothique qui la faisait se produire, on l'a dit, comme un libre déploiement d'elle-même, comme l'expression de son propre pathétisme, puisque, en définitive, ce à quoi elle cherchait vainement à s'identifier ne cessait pas de lui échapper. La pensée renaissante, en tendant à se débarrasser de l'inconnu, en se soumettant à la vérité de l'ordre naturel avec lequel la dominance exclusive du besoin d'*Einfühlung* allait à présent entrer en résonance, imposait à la sinuosité de la ligne gothique de devenir pauvre « contour limitatif, reproduction de formes naturelles, simple servante de l'objet »<sup>61</sup>. « La Renaissance apporte la grande guérison, se désole Worringer, le grand embourgeoisement du sentiment, elle chasse tout l'anormal du Moyen Âge et remplace la puissance du surnaturel par la beauté du naturel. »<sup>62</sup>

La deuxième raison qui justifie d'atténuer la prise de position apparemment évolutionniste de Worringer, c'est que, outre le regret du dépérissement du grand art en quoi consiste l'as-

57. Worringer s'oppose ici à la thèse défendue par Burckhardt dans *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1867), en admettant que l'individualisation n'est pas un trait typique de la renaissance, mais, au contraire, du moyen âge. L'homme gothique, en effet, en ressentant vibrer en lui la présence de Dieu, vit une expérience qui le sépare de la masse dans laquelle il était englué. L'apparition de la personnalité, c'est-à-dire de l'individu devenu libre, sera, pour Worringer, le phénomène cardinal de la renaissance, celui où l'individu, tout en affirmant désormais son autonomie, ne renonce pas pour autant au lien organique qui l'unit au reste du corps social (cf. *ibid.*, pp. 241-244).

58. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 133.

59. *Ibid.*, pp. 53-54.

60. *Ibid.*, p. 138.

61. Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 229. En termes nietzschéens, on pourrait parler du règne de l'apollinien qui s'impose progressivement au détriment de celui du dionysisme.

62. *Ibid.* La renaissance est le moment historique où, selon Worringer, la raison (tendance à l'*Einfühlung*) prend le pas sur l'instinct (tendance à l'Abstraction). Sur ce point également, sa position diverge de celle de Burckhardt dans *La civilisation de la Renaissance en Italie*.

servissement renaissant de la ligne gothique à la restitution mimétique du monde, le déroulement général de l'histoire lui apparaît comme un inutile et gigantesque parcours qui finit par en revenir, infructueusement, à ses origines. La philosophie de Kant, interprétée, il est vrai, par Worringer, à travers le filtre de Schopenhauer, démontre, à son gré, que ce que l'homme primitif ressentait intuitivement – savoir l'étrangeté du monde qui le poussait à chercher derrière les choses un ordre plus réel –, les modernes l'ont en fin de compte établi grâce aux ressources de la connaissance :

« Le sentiment de la “chose en soi”, que l'orgueil de son développement spirituel a fait perdre à l'homme et qui a ressuscité dans notre philosophie [il s'agit de la philosophie kantienne] comme le résultat ultime de la connaissance scientifique, ce sentiment ne se place pas seulement à la fin, mais aussi au commencement de notre culture spirituelle. Ce qui auparavant était senti instinctivement est devenu finalement produit de la pensée »<sup>63</sup>.

L'homme moderne serait-il redevenu agoraphobe, comme ses ancêtres avant lui? Ce qui est sûr en tous cas, c'est que c'est l'histoire tout entière qui piétine, qui est “folle”, atteinte de soubresauts, et se manifeste, en définitive, “comme une stérile dépense de force, comme un mouvement circulaire insensé”<sup>64</sup>.

Enfin, il est une troisième et dernière raison qui nous convaincra d'amender la vision européo-centrique de l'histoire et de l'histoire de l'art que semble partager avec son époque Worringer. C'est ici qu'il nous faut faire intervenir – si peu que ce soit – Wölfflin. Si le gothique est mort, au regret de Worringer, ce n'est pas d'une mort sans appel qu'il s'agit, mais, pourrait-on dire, d'une mort qui laisse place à des “survivances”, pour utiliser un terme cher à Aby Warburg. Loin de réaliser une avancée ou, au contraire, un recul de l'histoire, le baroque doit plutôt être envisagé comme une rémanence du style gothique. Il est la répétition déplacée, décalée, “le réveil sous un masque étranger de cette volonté opprimée”<sup>65</sup> par la renaissance qu'était la volonté gothique. Pourquoi le baroque n'est-il toutefois que le “masque” du gothique? Parce que, depuis la renaissance, l'*Einfühlung* s'est totalement imposée et, avec elle, l'absorption joyeuse de l'homme dans la vie organique que l'art du Nord ignorait. Le baroque, s'il a quelque chose de l'impétuosité paroxystique et du *pathos* dissonant du gothique, n'en a cependant plus la grandeur spirituelle<sup>66</sup>. Car, il ne s'agit plus, avec lui, d'une vie organique tendue vers son impossible incorporation dans une vie anorganique qui la dépasse et dont le désarroi de ne pas pouvoir y injecter sa dynamique vitale s'exprime par un dédale de lignes abstraites, mais, au contraire, d'“une vie organique écrasée sous une pression trop forte”<sup>67</sup>. Ce n'est rien de moins que du retour du refoulé de la pulsion psychique à l'Abstraction dont il est question avec la survivance baroque du gothique. La renaissance avait réprimé, contrôlé, maintenu l'Abstraction sous le boisseau de l'*Einfühlung* et de l'individualité organique triomphante qui la consacre; c'est, à présent, de l'intérieur même de celle-ci, et non pas de l'extérieur, que sa pression écrasante, que sa force “sur-humaine” revient se manifester en lui faisant subir des distorsions et des déformations dont elle ne sort pas indemne. Le mouvement ne réquisitionne plus le corps pour le transporter vers un univers abstrait qui résiste à son introjection, il se passe dans le corps même et le fait en somme se vider, s'échapper de lui-même. Cela se vérifie avec une virulence singulière dans les œuvres de Michel-Ange dont le maniérisme est le signe avant-coureur de l'explosion baroque. Chez

63. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 145.

64. *Ibid.* Voilà, à ce qu'il nous semble, qui achève de nuancer l'opinion de Dora Vallier et celle de Danielle Lories sur la prétendue soumission de Worringer au climat intellectuel de son temps (cf. note 3).

65. Wilhelm Worringer, *L'Art gothique*, op. cit., p. 63.

66. Le vertige baroque, contrairement au vertige gothique, n'est, de l'avis de Worringer, qu'un “vertige des sens”, un “vertige immédiat et grossier”, sensuel, et non pas un “vertige mystique” (*L'Art gothique*, op. cit., pp. 209-210). On retrouve aussi un peu de l'esprit du gothique, d'après Worringer, dans l'architecture métallique moderne. Mais là où dans le gothique le matériau est dématérialisé, transcendé, spiritualisé par l'aspiration mystique vers l'au-delà, dans l'architecture moderne l'élan vertical des bâtiments n'est obtenu que par les seules prouesses techniques (cf. *ibid.*, p. 160).

67. *Ibid.*, p. 180.

cet artiste, écrit Worringer, « la dynamique de la langue formelle [...] acquiert sa grandeur surhumaine. Un maximum de mouvement à l'intérieur d'un espace [...] clos »<sup>68</sup>.

D'où Worringer tire-t-il cette lecture "pulsionnelle" du baroque, sinon du livre de Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, sorti quelques années avant qu'il ne fasse paraître sa thèse de doctorat, *Abstraction et Einfühlung*. A l'instar de Worringer, Wölfflin considère, en s'appuyant, comme lui, sur les auteurs qui ont marqué le développement de l'esthétique du sentiment (Robert Vischer, Johannes Volkelt, etc.), que les styles artistiques ne sauraient être compris autrement qu'en les rapportant à nous, à nos comportements, à notre sensibilité, à notre vitalité, aux émotions et aux impressions qui nous assaillent : « nous donnons un sens à l'ensemble du monde extérieur d'après les schèmes expressifs que nous avons appris de notre corps »<sup>69</sup>. Ce sont ces schèmes expressifs que l'imagination créatrice métamorphose en tableaux, en sculptures ou en architectures et qui forment le terreau à partir duquel se répand "l'atmosphère fondamentale de l'époque"<sup>70</sup>. Chez Wölfflin, le "classique" et le "baroque" constituent, à cet égard, deux atmosphères particulières, deux visions hétérogènes de l'art qu'on ne saurait, en toute rigueur, situer à un moment précis de l'histoire et qui s'apparentent dès lors, comme chez Worringer, à deux attitudes psychiques différentes, à deux modèles anthropologiques distincts. Si l'espace de la représentation classique est un espace statique, fermé et dont toutes les parties s'articulent clairement, l'espace de la représentation baroque, quant à lui, est un espace dynamique, ouvert et dont on ne perçoit que confusément l'organisation interne. L'un est rassurant, serein, parce que familier; l'autre, inquiétant, donne la "nausée"<sup>71</sup>, parce qu'on ne le reconnaît pas et que l'on ne s'y reconnaît pas. Cette nausée est en effet provoquée par l'abolition de la forme, inapte à contenir en ses limites l'expansion des forces et des masses matérielles dont elle se compose et qui tirent irrésistiblement la plasticité baroque vers l'étrangeté de l'informe : « c'est justement cette aversion pour toute délimitation précise qui est peut-être, constate Wölfflin, le trait le plus marquant de ce style »<sup>72</sup>. Et d'évoquer, comme le fera à son tour Worringer, Michel-Ange, "père du baroque", « à cause de sa façon puissante de traiter les corps, à cause de la terrible sévérité, qui ne pouvait s'exprimer que dans l'informel » ; Michel-Ange dont les « personnages [...] mettent en jeu une force beaucoup plus puissante que celle qu'on trouve dans la nature », une « force surhumaine » répandant en eux « une émotion violente »<sup>73</sup> qui paraît les entraîner à une transformation constante et les fait s'exorbiter d'eux-mêmes.

68. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 109. Voir aussi *L'Art gothique*, op. cit., p. 110. La formule de Worringer employée à propos des personnages de Michel-Ange qui contiennent en eux une énergie qui semble les "gonfler", les "dilater" de l'intérieur fait inévitablement songer aux analyses deleuziennes des contours dans lesquels les figures baconiennes sont enfermées, "encagées" et affectées par une espèce d'"athlétisme" pathétique qui les soumet à des mouvements statiques, mais intensifs, de déformation dont ils subissent le tourment et sortent méconnaissables (cf. Francis Bacon, *Logique de la sensation*, op. cit., pp. 15-18). Il est à relever que, de même que Worringer dont il est le lecteur, Deleuze voit lui aussi chez Michel-Ange l'artiste qui, bien qu'il fut un peintre figuratif, parvint à donner aux forces abstraites une évidence lumineuse en mettant ses corps en rapport avec des énergies qui les excèdent et les rapprochent de la "viande" qui est la marque de reconnaissance de la peinture de Bacon (voir *ibid.*, p. 102).

69. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, op. cit., p. 170.

70. *Ibid.*, p. 169. Pour une vue critique de la notion d'"atmosphère" constituant une unité signifiante, un concept culturel rassemblant différents aspects (psychologique, artistique, idéologique, etc.) d'une même époque et d'une même mentalité et qui « ne peut être une pensée définie ou un système de propositions logiques, sinon ce ne serait pas une atmosphère » (*ibid.*), nous renvoyons à Ernst Cassirer, *Logique des sciences de la culture*, trad. Jean Carro et Joël Gaubert, Paris, Cerf, 1991, troisième étude, pp. 141-175. Il y explique en substance que, dans le domaine des sciences de la culture, le concept, qui se veut une unification du multiple, ne peut cependant pas se le "subordonner", mais seulement se l'"ordonner" (cf. *ibid.*, p. 158).

71. *Ibid.*, p. 81. « Les principaux artistes du baroque, rappelle Wölfflin, souffraient tous de maux de tête. [...] On parle aussi de mélancolie. » (*Ibid.*, note 13)

72. *Ibid.*, p. 151.

73. *Ibid.*, pp. 180-181. Le malaise provoqué par la découverte de la contingence de l'existence que décrit Sartre dans *La nausée* amène Roquentin à avoir l'impression que les choses sont molles, débordantes, étouffantes, qu'elles s'évadent d'elles-mêmes et viennent à sa rencontre dans une sorte de dilatation baroque proche de celle dépeinte par Wölfflin dans *Renaissance et Baroque*.



C'est la pression de cette force surhumaine sur l'âme agitée, enivrée, perdue dans l'infini<sup>74</sup> et dont l'enveloppe corporelle exprime l'impact névrotique, impact que l'on peut repérer, en ses variantes, dans la gigantomachie de Pergame<sup>75</sup>, *Les prisons* de Piranese ou la musique de Wagner<sup>76</sup>, qui amènera Wölfflin à affirmer que le baroque est pathologique<sup>77</sup>. Mais, il importe de ne pas prendre cet adjectif pour la marque d'une "dégénérescence" ou d'une "régression" affectant le cours de l'histoire et qui ferait de l'art baroque un art provoquant à regret la détérioration de l'idéal de la beauté classico-renaissante. Plutôt faut-il y entendre, de même que dans le gothique tel que l'envisage Worringer, moins la stigmatisation d'un style, qu'une façon de mettre en évidence son originalité propre et son irréductibilité aux critères définitoires du classicisme dominant à l'époque et s'imposant comme la cime la plus élevée que l'art puisse atteindre au cours de ses transformations. Que cela se fit avec les concepts de la psycho-pathologie naissante n'est, après tout, qu'un fait linguistique et historique contingent. Mais ce fait ne saurait entamer, selon nous, la nature du projet dans lequel Wölfflin et Worringer ont jeté leurs forces et qui a consisté, tout en évitant de succomber à l'évolutionnisme de leur temps, à faire apparaître, dans sa nécessité intrinsèque, la dynamique créatrice spécifique dont ce style dépendait.

Rudy Steinmetz

---

Cette "élasticité" de la matière qui s'évade de l'espace et des corps où elle devrait être contenue et auxquels elle devrait se subordonner, se révèle par ailleurs dans les "puissantes masses vestimentaires" (*Renaissance et Baroque*, op. cit., p. 178) dont l'âge baroque raffolait. C'est ce que Deleuze appelle son "modèle textile" (*Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 164).

74. Cf. *ibid.*, p. 194. Pour Wölfflin, notons-le, le baroque, tout en ayant une composante très nettement charnelle et sensuelle, demeure teinté, contrairement à ce qu'admettait Worringer, de religiosité.

75. Cf. *ibid.*, p. 79

76. Cf. *ibid.*, pp. 194 et 196.

77. Cf. *ibid.*, pp. 115 et 191. Ce sera, plus tard, aussi la thèse d'Eugenio d'Ors dans *Du Baroque* (1935).