

nouvelles sur la production de l'espace et sur l'organisation du territoire. Nous retenons habituellement de César l'image du conquérant ou du maître de Rome. Mais la lecture de son œuvre montre essentiellement l'importance de son approche technique et la profondeur de son intelligence en la matière. César est assurément le grand penseur de la technique romaine en particulier par sa capacité à investir et à aménager le territoire au moyen des techniques du génie militaire, de la poliorcétaire et de la castramétation. Le pont du Rhin, dont César décrit la fabrication au livre IV de la *Guerre des Gaules*, servira ainsi de modèle de construction à toute l'époque humaniste et classique. Il importe de noter que César réussit à conquérir et à maîtriser en peu de temps un immense territoire sans la moindre carte pour l'aider. Sa maîtrise de l'espace est purement mentale ; il est lui aussi l'incarnation de l'ange Pallas, et c'est évidemment sur ce point que le conquérant et l'architecte se rejoignent.

Dans son édition du *César*, Palladio explique le sens de ses illustrations par l'application des opérateurs vitruviens – ordonnance, disposition, proportions (*symmetria*), distribution, etc. –, pour rendre raison des manœuvres militaires. À travers la question militaire et la restauration de l'ordre antique de la guerre, Palladio transfère les schèmes vitruviens de la statique à la dynamique, et leur ouvre ainsi un horizon d'opérativité qui dépasse largement le seul domaine de la conception du projet architectural et de l'assemblage d'objets composés de parties distinctes. Dans ce cadre, émerge ainsi un nouveau concept de symétrie, autre opérateur vitruvien fondamental, un concept plus fécond et heuristique, plus proche aussi de ce que les mathématiques de notre temps définissent sous le terme de symétrie, que l'harmonie des proportions chargée d'assurer l'équilibre des points d'appui directs dans la construction des édifices. Il s'agit, sur le champ de bataille, d'organiser l'ordre de combat par une symétrie dynamique qui permet de permute simultanément tous les éléments d'un groupe sans en modifier la structure, grâce à la définition d'invariants au moyen desquels se trouvent conciliées la stabilité de la forme et l'énergie de son mouvement. En témoignent les différents types de manœuvres et d'évolutions que décrit Palladio dans le *proemio* de son *César*.

C'est dire combien Palladio a su mettre au service de la théorie de l'architecture au sens le plus riche du terme l'intelligence et la pratique de son art, dans un singulier renversement du rapport théorie et pratique.

PALLADIO A., *L'Antichità di Roma*, Venise, M. Pagan, 1554. – *I quattro libri dell'architettura*, Venise, Domenico De 'Franceschi, 1570 ; trad. fr. R. Fréart de Chambray, *Les Quatre Livres d'architecture*, Paris, Edme Martin, 1650. – *I commentari di Caio Giulio Cesare, con le figure in rame de gli alloggiamenti, de' fatti d'arme, delle circonvallazioni delle città, & di molte altre cose notabili descritte in essi, fatte da Andrea Palladio per facilitare a chi legge la cognition dell'istoria*, Venise, Pietro de Franceschi, 1575 [1574].

ACKERMAN J., *Palladio*, Paris, Macula, 1981. – CAYE P., *Le Savoir de Palladio. Architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento*, Paris, Klincksieck, 1995 ; « César, penseur de la technique. Lectures architecturales du corpus césarien à la Renaissance (Alberti et Palladio) », dans O. Medvedkova et E. d'Orgeix (dir.), *Architectures pour la guerre et pour la paix : du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne*, Bruxelles, Mardaga, 2013, p. 13-32. – FOSCARI A. & TAFURI M., *L'armonia e i conflitti : la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Turin, Einaudi, 1983. – OECHSLIN W., *Palladianismus : Andrea Palladio. Kontinuität von Werk und Wirkung*, Zurich, gta Verlag, 2008. – BELTRAMINI G. (éd.), *Andrea Palladio et l'architettura della battaglia*, Venise, Marsilio, 2009.

PIERRE CAYE

→ Vitruve.

PANOFSKY, ERWIN. 1892-1968

L'historien de l'art juif allemand Erwin Panofsky est né le 30 mars 1892 à Hanovre et mort le 14 mars 1968 à Princeton (États-Unis), où il avait émigré en 1933 pour fuir le régime nazi. Panofsky s'est constitué, dans plusieurs universités allemandes (Fribourg-en-Brisgau, Berlin et Munich), un bagage théorique très complet. En 1914, il dépose une thèse de doctorat sur Albrecht Dürer à l'université de Fribourg. En 1921, il contribue à fonder l'université de Hambourg avant d'y obtenir la chaire d'histoire de l'art en 1927. Durant cette période, il fréquente la Kulturwissenschaftliche

Bibliothek Warburg, où il rencontre Aby Warburg (le créateur de l'iconologie critique dont il systématisera les principes), Fritz Saxl (avec qui il écrira une somme sur la mélancolie), Ernst Cassirer (qui lui inspirera les développements sur la perspective) ou encore Ernst Gombrich. La période des années 1920 est propice à l'émulation intellectuelle et le *Warburg Kreis* s'assure une notoriété durable. Mais en 1933, Panofsky est – comme tant d'autres – contraint de quitter l'université de Hambourg. Il émigre aux États-Unis où il enseigne, d'abord à New York et ensuite à Princeton.

Dans son texte *Idea* (1924), Panofsky poursuit explicitement une proposition énoncée par Cassirer dans son article « *Eidos und Eidolon* », publié la même année. Là où Cassirer avait éclairé la valeur systématique de la conception platonicienne de l'esthétique, il entend pour sa part illustrer son développement historique. Dans cette confrontation en acte de la métaphysique et des théories de l'art, Panofsky fait apparaître des décalages de rythme entre la théorie des idées et celle de l'art, qui se rejoignent puis s'écartent au fil du temps. *Idea* ne se profile pas vraiment comme une histoire de la postérité de l'Idée platonicienne. Cette impression est vite effacée par l'autorité perceptible que la théorie de la connaissance kantienne exerce sur le texte. Si Kant n'est cité qu'une fois, dans les dernières lignes du texte, sa pensée s'impose néanmoins ; toutes les analyses de Panofsky sont guidées par une seule et même question (dont l'énonciation est, à n'en pas douter, kantienne) : « Comment la représentation artistique et surtout la représentation du beau sont-elles généralement possibles ? » (*Idea*). Dans ce texte, Panofsky interroge le rapport fondamental entre l'esprit et la réalité sensible et se confronte à la question de l'apriorité (c'est-à-dire le caractère premier et transcendental) des Idées. Aussi, les différentes acceptations, les différents modèles de l'Idée que la théorie de l'art a pu proposer, sont-ils évalués en fonction des critères de la théorie de la connaissance. L'historien de l'art (qui, ici, se fait historien des idées) restitue un certain jeu de l'histoire, fait dialectiquement de temps et de contretemps, où successivement les théories de l'art sont enclines à considérer les idées, ou plutôt les représentations, comme dérivées de la réalité sensible (*a posteriori*) ou comme antérieures à l'activité artistique (*a priori*).

L'autre texte de Panofsky directement élaboré en dialogue avec la philosophie de Cassirer est *La Perspective comme forme symbolique* (1924). Puisant directement dans la terminologie cassirérienne, Panofsky utilise le concept de forme symbolique pour définir la perspective : « Si la perspective n'est pas un facteur de la valeur artistique [*Wertmoment*], du moins est-elle un facteur de style [*Stilmoment*]. Mieux encore, on peut la désigner – pour étendre à l'histoire de l'art l'heureuse et forte terminologie d'Ernst Cassirer – comme une de ces "formes symboliques" grâce auxquelles "un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui" ; c'est en ce sens qu'une question va prendre, pour les diverses régions de l'art et ses différentes époques, une signification essentielle, la question de savoir, non seulement si les uns et les autres ont une perspective, mais encore quelle perspective elles ont » (*La Perspective...*). L'idée d'appeler la perspective une forme symbolique attire l'attention sur le fait qu'elle n'est pas un donné, mais une *condition* de la représentation. Par ailleurs, la terminologie cassirérienne intervient à un endroit très précis de l'argument, celui de la comparaison entre perspective antique (en « arête de poisson ») et perspective moderne (centrale). Panofsky est donc confronté à ce que l'histoire fait apparaître : il n'y a pas une seule perspective, mais plusieurs. Le recours à la forme symbolique lui permet de déplacer subtilement l'attention de la diversité des perspectives effectives à la forme générale (à la possibilité générale d'une perspective). L'essence de la perspective n'est ainsi plus mise en cause, il suffit à l'historien d'indiquer à quelle perspective se réfèrent les artistes d'une époque donnée. Si l'on tient qu'une forme symbolique est une forme à travers laquelle l'esprit appréhende et interprète la réalité, il faudra montrer de quelle manière la perspective permet à l'homme de saisir le monde. Avec elle, on serait face à la possibilité de conjointre des contenus singuliers, sensibles, et des significations générales. La perspective conquiert, du fait même qu'on la considère comme forme symbolique, une fonction constitutive « de l'ordre et du sens même des choses » (Damisch, *L'Origine de la perspective*). Avec le concept de forme symbolique, Panofsky trouve l'occasion de constituer une

nouvelle histoire de l'art, une histoire qui tienne compte de son pouvoir propre, celui d'entrer en interaction avec le monde des idéalités. Son souci rigoureux de rationalisation de l'histoire de l'art, récurrent dans tous ses travaux, nécessitait précisément qu'à un matériau sensible puisse s'accorder un élément intelligible.

La même idée anime les travaux fondateurs de l'iconologie. Dans les *Essais d'iconologie* (1939), Panofsky propose une série d'études pointues sur la Renaissance, montrant à quel point le travail du théoricien dépasse le seul souci d'identification des motifs. Le texte introductif est l'un des plus importants (et parmi les plus critiqués) que Panofsky ait pu écrire. La première version du texte date de 1939, la deuxième de 1962. Trente ans après sa première publication, l'ouvrage est traduit en français et accompagné d'une préface écrite par l'auteur (1966) – dans laquelle il revient sur sa méthode (par prudence ou maturité). Panofsky considère que la signification d'une œuvre se déploie sur trois niveaux dépendants les uns des autres, dont la complexité est progressive. Le premier niveau est celui de la signification primaire ou naturelle, subdivisée en signification de fait et signification expressive. À ce niveau *pré-iconographique*, on identifie dans l'œuvre des objets et des événements (faits) et des émotions ou des humeurs (expressions). Le deuxième niveau est celui de la signification secondaire ou conventionnelle. À ce niveau *iconographique*, on interprète la scène observée en fonction de conventions et de normes culturelles. Bien souvent, on rattache les éléments dégagés au niveau précédent à des histoires (mythologiques ou bibliques). Le troisième niveau est celui de la signification intrinsèque ou de contenu. À ce niveau *iconologique*, qui constitue l'aboutissement de l'ensemble de la démarche interprétative, on dégage à partir de l'œuvre un état d'esprit caractéristique d'une époque, une manière singulière de réagir au monde, une certaine philosophie. L'œuvre est alors comprise en profondeur.

Aujourd'hui, de nombreux auteurs – aussi bien du côté de la *Bildwissenschaft* (science de l'image contemporaine) que des *Visual Studies* (équivalent anglo-saxon) – reprochent à Panofsky d'avoir soumis les images au paradigme du langage rationnel, c'est-à-dire d'avoir réduit les images à leur rôle transitif, informatif (communica-

tionnel), aux prestations de service qu'elles rendent en portant des significations qui leur préexistent (voir par exemple les textes de G. Boehm). Ces discussions sont capitales d'un point de vue méthodologique : elles visent à dégager la spécificité de l'expression visuelle à l'égard du langage, objectif en soi tout à fait légitime. Depuis la fin des années 1980, la méthode iconologique a commencé à générer chez les théoriciens de l'art toutes sortes de réactions d'insatisfaction – voire même d'hostilité. L'iconologie sert aujourd'hui de repoussoir autant que de modèle. On devine ce qui pose problème aux théoriciens actuels dans cette méthode : Panofsky semble écarter la plupart du temps de son analyse des œuvres picturales les préoccupations formelles (tout ce qui concerne les couleurs, leurs nuances, les matières, le style graphique, la densité du trait, le rythme et l'équilibre des volumes, en somme : toutes les qualités plastiques) pour se concentrer avec plus d'insistance (voire même pour se concentrer strictement) sur les éléments de contenu (allégories, symboles) et analyser au mieux les liens de l'œuvre d'art aux significations, aux idées. Ce constat est en partie fondateur de la science de l'image contemporaine : étudier les contenus symboliques de l'œuvre sans se soucier suffisamment de la manière dont ces contenus sont amarrés au sensible apparaît aujourd'hui comme un non-sens.

PANOFSKY E., *La Perspective comme forme symbolique* [1924], trad. fr. G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975. – *Idea. Contribution à l'histoire de l'ancienne théorie de l'art* [1924], trad. fr. H. Joly, Paris, Gallimard, 1982, 1989. – *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], trad. fr. C. Herbette et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967. – *Architecture gothique et pensée scolaire* [1951], trad. fr. P. Bourdieu, Paris, Minuit, 1967. – *Les Primitifs flamands* [1953], trad. fr. Paris, Hazan, 2010. – *La Renaissance et ses avant-couriers dans l'art en Occident* [1960], trad. fr. L. Meyer, Paris, Flammarion, 2008. – *L'Œuvre d'art et ses significations* [1955], trad. fr. M. et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969.

CIERI VIA C., *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Rome, Carocci, 2003. – DAMISCH H., *L'Origine de la perspective* [1987], éd. revue et corrigée, Paris, Flammarion, 1993. – DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990. – HAGELSTEIN M., *Origine et survivances des symboles*. Warburg, Cassirer, Panofsky, Hildesheim, G. Olms, 2014. – HOLLY M. A., *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1984. –

MOLINO J., « Allégorisme et iconologie. Sur la méthode de Panofsky », dans J. Bonnet (dir.), *Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1983. – RIEBER A., *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012.

→ Cassirer, Dürer, Gombrich, Kant, Saxl, Warburg.

PAREYSON, LUIGI. 1918-1991

Né à Piasco, dans le Piémont, en 1918 et mort à Milan en 1991, Luigi Pareyson a fait ses études à l'université de Turin où il fut l'élève du philosophe spiritualiste Augusto Guzzo. Initier à la pensée de Karl Jaspers et de Heidegger, ses premiers travaux portent sur Jaspers, sur l'existentialisme (*Studi sull'esenzialismo*, 1942), et sur l'idéalisme allemand (il publie notamment en 1950 *L'Esthétique de l'idéalisme allemand*). Enseignant à son tour à l'université de Turin, il défend un « personnalisme ontologique » (*Esistenza e persona*, 1950), qui n'est ni une philosophie de l'existence, ni une philosophie de l'esprit, et qui n'est pas sans lien avec son esthétique puisque l'idée de *formativité* s'y trouve déjà (« l'oeuvrer de la personne est [...] modeleur de formes », *Esthétique*). Titulaire de la chaire d'esthétique de son université de 1952 à 1964, il développe une théorie de l'art fondée sur cette idée centrale de *formativité*, en dialoguant avec la pensée de Croce qui dominait alors la scène italienne de l'esthétique. Ses articles publiés depuis 1950 sont réunis en 1954 dans *Estetica. Teoria della formatività*. Cet ouvrage sera suivi par *Teoria dell'arte* (1965), *I problemi dell'estetica*, et *Conversazioni di estetica* (1966) et par *L'esperienza artistica* (1974). Pareyson a également publié une série d'ouvrages sur l'esthétique de Goethe, de Valéry, de Novalis, de Schiller, de Schelling, de Kant et aussi de Dostoïevski. Il a en outre fondé et dirigé la *Rivista di estetica*. Ses derniers travaux portent sur l'interprétation (*Verità e interpretazione*, 1971) et développent une ontologie de la liberté. Plusieurs étudiants de Pareyson ont été, à sa suite, de grands noms de l'esthétique italienne : Umberto Eco, Gianni Vattimo et Mario Perniola.

MAUD HAGELSTEIN

Le concept de *formativité* est inventé par Pareyson pour mettre en lumière le caractère dynamique de la forme. Inspiré par Goethe, Schiller et Valéry, mais aussi par les témoignages d'artistes sur l'activité créatrice (Flaubert, Poe), il voit en effet la forme comme un « organisme vivant d'une vie propre et doté d'une légalité interne » (*Esthétique*). La *formativité* concerne toutes les activités humaines, mais c'est dans l'art qu'elle se manifeste le mieux : « l'opération artistique est un processus d'invention et de production exercé non pas pour réaliser des œuvres spéculatives, pratiques ou autres, mais seulement pour soi-même : former pour former, former en poursuivant uniquement la forme pour elle-même ; *L'art est pure formativité* » (*id.*). Au départ de cette dynamique de la *formativité*, est cette sorte d'amorce qu'il nomme le *spunto*, sorte de « guide obscur que poursuit la forme cherchant à se matérialiser » (*id.*). Pareyson reproche à l'idéalisme de Croce d'avoir laissé dans l'ombre la dimension *poétique* de l'art, la confrontation avec la matière que suppose ce faire ; il veut une esthétique de la production, une étude de l'homme « dans l'acte de faire art » (*id.*).

L'œuvre d'art exprime la personne de l'artiste chez qui la spiritualité et la manière de former ne font qu'un. Pareyson ne nie pas le rôle des conditions historiques et sociales de la création, et ne refuse pas la contribution des sciences humaines à la compréhension des œuvres ; mais c'est à condition de ne pas tomber dans un réductionnisme qui ferait de ces œuvres de simples documents en oubliant leur « qualité proprement artistique » (*id.*). Contre le formalisme, il affirme le caractère profondément humain de l'art et soutient donc, contre Croce, que la considération de la dimension morale d'une œuvre n'est pas un contresens. Ce qui lui permet de maintenir, en dépit du continuum affirmé du processus de *formativité* dans et hors de la sphère artistique, et à la différence de Dewey, une distinction ferme entre grand art et art mineur. Celle-ci n'est pas tant fonction des genres que de la richesse du processus de *formativité* : « la pure décoration ou l'intention illustrative, la poésie d'évasion ou la littérature militante n'entrent dans le domaine de l'art que si elles participent de sa nature, pour qui la préciosité de l'exercice stylistique et le pur élan de la fantaisie ne sont jamais sans entraîner avec eux tout un monde spirituel » (*id.*). Ainsi c'est la dimension d'humanité qui permet de