

comme un autre sur ce que *Temps et récit* nomme « l'énigme de la passivité ». Ainsi, les questions posées par Paul Ricoeur, qui tente une philosophie de l'action dans des structures d'ordres linguistiques et poétiques accessibles et mobilisables par les études littéraires, sont un apport essentiel pour des disciplines aussi variées que l'histoire littéraire, les théories cognitives de la lecture et la linguistique pragmatique. Elles en retissent même de manière originale les liens entre littérature et éthique qu'avait dissous le formalisme, en affirmant que le détour par ce que nous nommons la suspension de l'incrédulité et notre attention passionnée pour des êtres absents ne relève pas d'une fuite hors du monde, mais constitue au contraire la condition de possibilité de l'action morale.

RICŒUR P., *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975. – *Temps et récit*, tome I: *L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983; tome II: *La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984; tome III: *Le Temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985. – *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

BOUCHINDHOMME C. & ROCHLITZ R. (éd.). *Temps et récit en débat*, Paris, Le Cerf, 1989. – DOSSE F., *Paul Ricoeur, le sens d'une vie*, Paris, La Découverte, 1997. – MONGIN O., *Paul Ricoeur*, Paris, Le Seuil, 1994.

ALEXANDRE GEFEN

RIEGL, ALOÏS. 1858-1905

L'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl est – avec August Schmarsow et Heinrich Wölfflin – l'un des principaux représentants du formalisme esthétique. Né en 1858 à Linz et mort en 1905 à Vienne, Riegl a construit une œuvre théorique dont les échos ont traversé tout le XX^e siècle – pensons à Walter Benjamin, reconnaissant en lui une source d'inspiration majeure, à Erwin Panofsky, discutant le concept de *Kunstwollen*, ou à Gilles Deleuze, reprenant les catégories de l'optique et de l'haptique dans sa *Logique de la sensation* (1981). Durant ses études à Vienne, Riegl suit avec intérêt les enseignements philosophiques de Brentano et de Meinong. Sa formation se fait également auprès du pionnier de l'esthétique formaliste autri-

chienne, Robert Zimmermann. Membre fondateur de la première École de Vienne, Riegl influence profondément certains historiens de l'art au tournant des XIX^e et XX^e siècles, parmi lesquels il faut compter Max Dvořák, Julius von Schlosser ou Otto Pächt. À partir de 1886 et pendant une dizaine d'années, Riegl est nommé conservateur au Musée des arts appliqués (*Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*), pour la section art textile. Son travail au Musée nourrit profondément ses recherches et lui permet de développer une « sensibilité tactile » aux œuvres d'art. Deux ouvrages de Riegl mobilisent d'ailleurs directement les collections de son musée : *Stilfragen – Questions de style* (1893), et *Die spätrömische Kunstindustrie – L'Industrie d'art romaine tardive* (1901). En 1897, il devient professeur d'histoire de l'art à l'université de Vienne. En 1902, il accepte parallèlement une mission d'expertise sur la protection des monuments historiques. Alors qu'il préside la commission centrale des monuments historiques, Riegl rédige en 1903 l'ouvrage sur *Le Culte moderne des monuments (Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung)* qui fera sa notoriété dans le domaine de l'histoire de l'art et de la restauration. Il y développe notamment le concept de *Kunstwollen* (diversement traduit en français par « vouloir artistique », « volonté artistique », ou « volonté d'art »).

La lecture attentive de *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation* (1893) permet de rectifier l'analyse trop manichéenne de son projet. Dans ses textes, Riegl présente explicitement sa méthode comme historique. Il est probablement l'un de ceux qui ont poussé le plus loin l'idée de l'histoire comme transformation dynamique d'un ensemble de motifs formels. La lecture usuelle qui associe sans nuance formalisme et anhistoricisme tient peut-être à une mécompréhension de la revendication d'*autonomie* de l'œuvre d'art portée par les principales figures du formalisme. La revendication d'*autonomie* ne devrait pas être ramenée à un déni de l'histoire, mais à un écart souhaité avec la *nature*, c'est-à-dire avec le monde extérieur dont l'art devrait, à en croire la théorie traditionnelle de la *mimesis*, s'inspirer. Alors même qu'il entreprend l'histoire de l'ornementation, comme l'indique le sous-titre des *Stilfragen*, et qu'il se voue à l'analyse de l'histoire de motifs floraux et végétaux (dont on pense assez

intuitivement qu'ils sont directement redevables de la nature environnant les artistes), Riegl s'oppose au modèle mimétique. Le monde extérieur n'influence pas le développement de l'art autant qu'on pourrait le croire ; il importe davantage d'étudier ce que la forme contient en elle de *potentialités* et de *virtualités*. Comme si l'artiste ne faisait que porter à leur maximum de puissance des potentialités de la forme elle-même. La nature n'offre donc pas directement l'exemple : les motifs floraux passent par un processus d'abstraction et d'idéalisation qui est pure création graphique, par le moyen de lignes et de formes basiques. Selon Damisch, chez Riegl, c'est une authentique *pulsion de forme* qui guide la main qui trace.

Il serait ridicule de considérer pour autant que la référence à la nature est absente. Mais celle-ci n'est pas le principal moteur de la dynamique des formes. La référence à la nature vient en réalité dans un second temps, en marge, alors même que l'énergie plastique émerge directement du jeu rythmique des lignes. Une fois le motif forgé, selon Riegl, « le temps viendra » où, à partir du tracé *libre* des formes géométriques, opéré en dehors de toute visée mimétique, émergeront des « espèces figuratives » plus ou moins identifiables, reconnaissables. La référence à la nature vient se greffer dans un second temps sur le jeu des motifs géométriques. À l'origine de l'ornementation florale, la référence à la nature était selon Riegl tout à fait secondaire. L'exemple de la « feuille d'acanthé » dans l'ornement antique illustre particulièrement bien ce constat. On a toujours pensé jusque-là que ce motif s'inspirait directement de la feuille de la plante, fidèlement reproduite. Riegl ironise alors : « Personne ne semble avoir jamais été heurté par l'in vraisemblance d'une telle genèse, qui aurait promu d'un coup la première mauvaise herbe venue au rang de motif artistique » (*Questions de style*). En réalité, les premières fleurs d'acanthé ornementales étaient pratiquement « neutres » du point de vue du référent organique ; ces représentations omettaient presque systématiquement les caractéristiques les plus typiques de cette plante (celles qui auraient permis de l'identifier sans se tromper). Autrement dit, pour généraliser la proposition : le symbole est ici secondaire par rapport au jeu créatif déployé à partir des éléments de base (lignes et formes géométriques). Le symbole naît d'abord plastiquement.

Il y a donc un écart entre le développement de l'art et le réel qui aurait pu inspirer les artistes. Cet écart – cette autonomie de la forme artistique à l'égard de la nature – n'est pas pour autant un écart avec l'histoire. Car il faut bien se donner les moyens de faire l'histoire des *pulsions de forme* (ou des « volontés d'art » – pour reprendre un terme de Riegl : *Kunstwollen*). Pour Riegl, l'art ne peut pas dépendre strictement d'une nécessité ou d'un automatisme. Loin d'être prévisible et calculable, le développement de l'art dépend toujours d'un *Kunstwollen* propre à une époque. Cette « volonté » profondément liée au moment historique où elle prend racine ne semble pas pour autant définie par des déterminismes symboliques : Riegl invite le théoricien à penser l'histoire comme mouvement, comme dynamique, mais aussi comme hasard, et en sortant du règne de la représentation. L'histoire des motifs artistiques est faite d'emprunts, de reprises, de transformations progressives, de renforcements. Mais ceux-ci manifestent en même temps un espace d'indétermination, de pulsion et de joyeuse invention au sein même du processus de mise en image. La volonté d'art, dont Riegl emprunte l'inspiration à Schopenhauer, est quelque chose d'inexplicable – on ne la justifie ni par un ensemble de contraintes matérielles ni par un ensemble de facteurs psychologiques (l'esthétique formelle est antimatérialiste et antipsychologiste à la fois). La « volonté d'art » est arbitraire ; elle est ce reste qui échappe à toutes les déterminations. Le style, explique le philosophe allemand Lambert Wiesing dans son analyse du *Kunstwollen*, est « la réponse de la vie confrontée à une inéluctable indétermination » – autrement dit, et ceci renvoie directement à Nietzsche, le style permet de contenir les pulsions artistiques les plus débridées. Le style cherche à surmonter les inévitables indéterminations. Si chaque forme visible peut partiellement s'expliquer par des facteurs logiques, si la création est délimitée par des valeurs structurantes, il y a toujours en elle aussi un principe non rationnel.

Tout un pan de l'œuvre de Riegl plaide en faveur d'une délimitation logique du pouvoir des formes. L'ambition scientifique de l'historien, puisqu'il s'agissait pour lui d'élever sa discipline à la hauteur de la science, le conduit en effet à vouloir dégager les conditions transcendantales de l'exercice d'un style. Dans son ouvrage *L'Industrie d'art romaine tardive* (1901), Riegl associe le développement de l'art à deux

polarités extrêmes, l'*haptique* et l'*optique* (ou le *tactile* et le *visuel*). Entre ces deux extrêmes se déploie un champ de possibles pour la représentation artistique. Quel que soit le médium, le style des artistes se situe toujours et inévitablement quelque part entre le mode haptique et le mode optique – et la réception que l'on fera des formes de l'art est toujours déterminée par les préférences stylistiques des artistes d'une époque. Autrement dit, ces deux polarités extrêmes déterminent l'espace possible pour la représentation : dès que l'on s'éloigne du mode haptique, le caractère optique de la représentation augmente. Partant de là, certains ont pu relever le caractère fermé et comme réglé à l'avance du développement de l'art. Mais c'était ignorer que la délimitation logique (la *structure* décrite par Riegl) n'empêche pas d'innombrables variations. Le *Kunstwollen* introduit précisément du jeu dans ces espaces réglés. Sur le terrain délimité par les valeurs de l'haptique et de l'optique, la volonté artistique apparaît comme une pulsion, un instinct aveugle et vital. Or, la créativité authentique dépend aussi bien du cadre logique déterminant la possibilité de la représentation que de ces forces incontrôlables (pulsions de forme) brassées par les différentes époques de l'art.

RIEGL A., *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893; trad. fr. *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 2002 (avec une préface de Hubert Damisch). – *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt*; trad. fr. *L'Industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014. – *Historische Grammatik der bildenden Künste*; trad. fr. *Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et vision du monde*, Paris, Klincksieck, 1978. – *Der moderne Denkmalkultus*; trad. fr. *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Le Seuil, 1984.

CARBONI M., « Ornement et Kunstwollen », *Images Re-vues* [en ligne], 10/2012. – DAMISCH H., « Préface », *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, Hazan, 2002. – KEMP W., « Aloïs Riegl (1858-1905). Le culte moderne de Riegl », *Revue germanique internationale* [en ligne], 2/1994. – ZERNER H., « L'histoire de l'art d'Aloïs Riegl : un formalisme tactique », *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997.

MAUD HAGELSTEIN

→ Benjamin, Brentano, Deleuze, Dvořák, Nietzsche, Pächt, Panofsky, Schlosser, Schmarsow, Schopenhauer, Wölfflin, Zimmermann.

ROSENKRANZ, KARL. 1805-1879

Karl Rosenkranz est né en 1805 à Magdebourg et meurt en 1879 à Königsberg (Kaliningrad). Au carrefour entre son éducation piétiste, ses études de théologie et de philosophie, et l'influence des encyclopédistes et des Lumières françaises, cet ultime héritier de Hegel tentera de définir une position centriste entre hégélianisme de droite et de gauche, entre théisme conservateur et athéisme libéral. Voyant son époque se vautrer dans « une poésie de boue et de sang » (*Esthétique du laid* [toutes les citations de cet article sont issues de cet ouvrage]), franchir les limites du dégoûtant que Kant avait assignées à l'art, Rosenkranz doit rendre compte de la possibilité d'un art du laid ; celui-ci n'est que le versant esthétique du mal : « L'enfer n'est pas simplement un concept esthético-religieux. C'est aussi un concept esthétique. Nous sommes plongés au milieu du mal et du mauvais, mais aussi du laid ». L'artiste ne saurait renoncer à la présentation du mal dans sa crudité sans tomber dans le moralisme saint-sulpicien ; nous n'avons accès à la puissance de l'Idée qu'à travers la contradiction de ses manifestations : « Le hideux en particulier est le laid dont l'art ne peut se passer, sauf à renoncer à la présentation du mal et à se mouvoir dans une conception du monde superficielle et bornée ».

Présenter l'éthicité dans l'abstraction de ces concepts conduit à des allégories sans vie : « Les vertus exprimées dans leur isolement allégorique, sont-elles esthétiquement meilleures que les vices ? » Le hideux a donc une fonction. L'esthétique cesse d'être une métaphysique du beau, pour se faire esthétique de l'intéressant et du significatif : « Dans la totalité de la conception du monde, le laid constitue comme la maladie ou le mal, seulement un moment évanouissant, et dans l'entrelacement avec ces grandes connexions, il ne nous est pas seulement supportable, mais il peut devenir pour nous intéressant ». Celle-ci débouche sur une phénoménologie de l'horrible et du repoussant.

Rosenkranz refuse toutefois l'autonomisation de ce moment du laid, qui reste un aspect du déploiement du beau dont il est la négation déterminée. Le beau est « l'idée divine originaire » dont le laid n'est que « la négation ». Le beau est donc la « présupposition positive du