

difficile en art de dire quelque chose d'aussi bon que [...] ne rien dire » (*id.*), ce qui n'avance pas beaucoup en ce qui concerne la singularité de chaque œuvre.

Quand il délivre ses *Leçons sur l'esthétique* dans l'été 1938, la position de Wittgenstein a profondément évolué et il accorde de plus en plus d'importance à la question de la signification. Pour comprendre une œuvre d'art, il ne suffit pas en effet de délimiter une sphère d'activité, il faut appréhender le mode de fonctionnement qui est approprié pour elle. Wittgenstein récuse toute conception de l'esthétique comme science et en particulier comme « une branche de la psychologie » (*Leçons et conversations sur l'esthétique*) ou « une mécanique de l'âme ». S'« il ne semble pas y avoir la moindre liaison entre ce dont s'occupent les psychologues et le jugement qui porte sur une œuvre d'art », c'est que « la sorte d'explication que l'on cherche lorsqu'on reste perplexe devant une impression esthétique n'est pas une explication causale, n'est pas une explication corroborée par l'expérience ou par la statistique des manières que l'homme a de réagir ». Ce qui est en jeu est de l'ordre des raisons, il ne porte pas sur la transmission d'une information mais relève plutôt de la « physiologie » en tant qu'expérience ou vécu de la signification. Il soutient par exemple que « la compréhension de la musique est chez l'homme une expression de la vie » (*Remarques mêlées*) qui passe par le tempo ou l'accentuation, quelque chose qui est beaucoup plus proche du geste que de la recherche d'arguments. C'est bien pourquoi il s'avère souvent si délicat et si décevant d'explicitier les attributions esthétiques car cela exigerait de prendre en compte de proche en proche la description de toute une culture (*Leçons et conversations sur l'esthétique*).

La notion de voir-comme élaborée dans les *Recherches philosophiques* apporte d'importants corollaires, à travers les enjeux grammaticaux du changement d'aspect. Au-delà des cas emblématiques du canard-lapin et des figures bistables, il est d'ailleurs significatif que Wittgenstein évoque les significations « primaire » et « secondaire » d'un mot qui ne se rapportent pas à quelque chose d'intrinsèque mais sont relatives à des différences d'usage. La cécité à l'aspect interdit tout simplement de comprendre une formule comme « il la regardait sans la voir » et encore davantage d'être poète (fût-il

littéraliste). S'il est clair que Wittgenstein n'avait nul dessein de faire de la perception aspectuelle l'organe et le modèle de l'appréciation esthétique, il est néanmoins très compréhensible que des esthéticiens comme Wollheim, Scruton ou Aldrich se soient tournés vers lui pour y chercher des bases à leurs propres analyses, et plus largement que l'émergence de l'esthétique analytique dans la décennie 1950 ait été pour l'essentiel d'inspiration post-wittgensteinienne (Weitz, Kennick, Mandelbaum, Ziff, etc.).

WITTGENSTEIN L., *Tractatus logico-philosophicus*, trad. fr. G. G. Granger, Paris, Gallimard, 1993 (rééd. « Tel »). – *Recherches philosophiques*, trad. fr. sous la direction d'E. Rigal, Paris, Gallimard, 2005 (rééd. « Tel »). – *Le Cahier bleu et le cahier brun*, trad. fr. M. Goldberg et J. Sackur, Paris, Gallimard, 1996 (rééd. « Tel »). – *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, suivies de *Conférence sur l'Éthique*, trad. fr. J. Fauve, Paris, Gallimard, 1971 (rééd. « Folio »). – *Remarques mêlées*, trad. fr. G. Granel, Bramepan, Trans-Europ-Repress, 1984 ; rééd. Paris, Flammarion « GF », 2002.

ARBO A., LE DU M. & PLAUD S. (dir.), *Wittgenstein and Aesthetics : Perspectives and Debates*, Francfort, Ontos Verlag, 2012. – BOUVERESSE J., *Wittgenstein, la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Paris, Minuit, 1973. – BUDD M., « Wittgenstein on Aesthetics », dans *Aesthetic Essays* (chap. 13), Oxford, Oxford University Press, 2008, ou dans *Oxford Handbook of Wittgenstein* (chap. 34), Oxford, Oxford University Press, 2014. – COMETTI J.-P., *Philosopher avec Wittgenstein*, Paris, PUF, 2004 (notamment chap. 4). – GLOCK H. J., *Dictionnaire Wittgenstein*, trad. fr. P. et H. de Lara, Paris, Gallimard, 2003. – LEWIS P. (dir.), *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Aldershot, Ashgate, 2004.

JACQUES MORIZOT

→ Wollheim.

#### WÖLFFLIN, HEINRICH. 1864-1945

Né en 1864 et mort en 1945 en Suisse allemande, Heinrich Wölfflin s'est formé à la philosophie à l'université de Bâle, avant de s'intéresser à l'histoire de l'art, contaminé par l'enthousiasme de Jacob Burckhardt. L'approche philosophique de l'œuvre devient centrale à ses yeux, et il poursuit sa formation à l'université de Berlin avec Wilhelm Dilthey. De manière générale, et depuis sa dissertation

doctorale de 1886, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, Wölfflin concentre son attention sur les principes qui déterminent l'analyse des œuvres d'art. Après deux ans passés en Italie, il rédige sa thèse d'habilitation, connue sous le titre *Renaissance et Baroque* (1888). Ses ouvrages et séminaires sont à l'époque très populaires et de nombreux étudiants s'intéressent à son travail (Ernst Gombrich, par exemple, ou Walter Benjamin). En 1915, il publie les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Dans les années 1920, la montée du nationalisme contraint Wölfflin à rentrer en Suisse à Zurich. Il y publie une nouvelle version des *Principes (Italien und das deutsche Formgefühl)* et un recueil d'essais consacrés à l'histoire de l'art (*Gedanken zur Kunstgeschichte*).

Heinrich Wölfflin s'inscrit dans la perspective de la *Kunstwissenschaft*, « science de l'art » qui se développe en Allemagne à cette époque. Pour être véritablement scientifique, l'histoire de l'art doit penser son objet (l'œuvre) dans une certaine autonomie à l'égard de la culture : l'art est censé avoir un développement autonome, une vie propre et indépendante des conditions historiques de son exercice. Wölfflin reproche aux historiens de l'art de son temps de se fourvoyer dans des énigmes d'attribution, en collectant toutes sortes de détails, plutôt que de s'atteler à la tâche qui devrait constituer le cœur de leur travail : rendre plus rationnelle l'histoire de l'art. Même s'il reconnaît la valeur de la tentative d'explicitation des liens unissant une œuvre et son contexte, les descriptions produites par les historiens de son temps lui semblent seulement accumulatives. Elles ne disent finalement rien de précis sur ce qui conditionne le style d'un artiste. Ce n'est pas en procédant de manière panoramique ou en juxtaposant – sans les organiser – les descriptions des différents champs de la culture potentiellement en jeu que l'on pourra faire droit à ce qui détermine l'émergence d'une œuvre singulière.

Dans les œuvres d'art, selon Wölfflin, il y aurait ce qui relève de la *matière* (à entendre ici au sens de contenu : l'expression des valeurs et des sentiments d'une époque) et ce qui relève de la *forme*. Aux yeux de Wölfflin, l'histoire culturelle semble s'en tenir à ce qui constitue la matière de l'œuvre sans passer par la question – pourtant première et plus fondamentale – de sa forme. Le travail de Wölfflin porte sur autre chose, de plus fondamental, qui touche la *forme de présentation*

des œuvres d'art. La tâche première de l'histoire de l'art est selon lui de dégager les catégories qui servent de principes fondamentaux. Wölfflin vise par là les « catégories optiques ». Rester au niveau de la seule expression serait superficiel et insuffisant – parce que les outils formels évoluent, parce que « l'appareil de l'expression n'est pas le même à toutes les époques ». Toutes les pommes peintes n'ont pas la même vocation de représenter une pomme. Sinon, les artistes n'y retourneraient pas. Autrement dit, il y a quelque chose qui varie considérablement : ce sont les *modes de présentation formels* mobilisés par l'activité artistique. Ces modes constituent la structure à partir de laquelle, effectivement, divers sentiments d'époque pourront être exprimés. Et ces possibilités de présentation sont insoupçonnées.

Le projet de Wölfflin peut être assimilé à la recherche des grands principes ou des grandes catégories de la pure visualité. La question du « visuel pur » a souvent été considérée comme une marque de désinvolture à l'égard de l'historique. Pour Wölfflin, penser un style dans sa pureté signifie effectivement le penser dans sa pureté à l'égard du cadre historique. Son ambition reste de comprendre directement le rapport de la vision aux formes : la manière dont l'œil rencontre l'œuvre est alors conditionnée par son mode de présentation (ce qui frappe immédiatement les yeux). La trajectoire du regard sur une toile ne sera pas la même selon qu'un artiste trace des contours précis ou utilise les masses et les couleurs pour façonner les figures, selon qu'il opère par juxtaposition de plans ou qu'il travaille sur la profondeur, selon le degré de clarté requis par la peinture, etc. Tous ces éléments, ces possibilités de présentation, déterminent en profondeur notre rapport à l'objet artistique.

Dans les *Principes* de 1915, Wölfflin ramène le développement de l'art à cinq couples oppositionnels de catégories ayant une portée *générale* : le linéaire et le pictural, la présentation par plans et la présentation en profondeur, la forme fermée et la forme ouverte, la pluralité et l'unité, la clarté absolue et clarté relative des objets présentés. À chaque fois, aux formes de présentation correspondent des formes de la vision. Ces catégories n'ont pas été déduites à partir d'une situation empirique particulière ; on ignore tout de la manière dont elles ont été définies. On sait peu de choses du rapport entre la logique inhérente au développement des différents styles de l'art (il y a

passage du linéaire au pictural, etc.) et les « réalités positives » que sont les périodes stylistiques (Renaissance et Baroque, par exemple). Il ne s'agit pas pour Wölfflin de raconter l'histoire (selon ses propres mots « ce serait à la fois non-philosophique et non-scientifique »), mais de véritablement penser l'histoire.

Parmi les couples oppositionnels que dégage Wölfflin, celui du linéaire/pictural reste sans doute le plus utilisé. Dans *Renaissance et Baroque*, Wölfflin pense déjà à cette opposition. Le style de la Renaissance correspond davantage à ce qu'il appellera en 1915 le linéaire, quand le Baroque (aussi appelé « style pittoresque ») est pictural : « L'ancien style pensait linéairement, son propos était le bel écoulement et la belle harmonie des lignes, le style pittoresque ne pense qu'en masses : ombre et lumière sont ses éléments ». Or, l'aventure de l'œil sur la toile dépend de ce parti pris formel. Au lieu de saisir sans peine la figure qui se dessine en suivant le simple tracé des lignes (comme il le fait pour une présentation linéaire de la chose), l'œil ne voit plus qu'une masse lumineuse qui l'attire de plusieurs côtés à la fois, sans cadre, sans arrêt défini – sa rencontre avec l'œuvre est plus mouvementée et plus désordonnée ; elle est celle d'un jeu sans règles. Pour concrétiser ce partage, Wölfflin compare pour les opposer les modes de visualité choisis par Dürer et Rembrandt.

Chez Wölfflin, l'autonomie de la forme à l'égard du monde extérieur semble radicale. Le passage du linéaire au pictural est un accomplissement nécessaire qui semble indépendant des conditions culturelles effectives à une époque donnée, et de manière générale les passages d'un type de configuration de la visualité à un autre obéissent à une logique et à une nécessité irréversible. Ce sont des lois que dégage Wölfflin, à partir desquelles des trajectoires singulières peuvent évidemment avoir lieu. Ce sont les lois transcendantales auxquelles obéit le développement de tout art. Mais la question du développement et de l'abandon d'un style demeure problématique dans cette tentative d'élaborer une histoire des styles fondée sur les principes de la pure visualité. Wölfflin ne passe pas à côté du problème de la durée limitée d'un style de présentation visuel. Pour commencer, il évacue la tentation de « faire remonter l'origine du style à l'arbitraire d'un individu, qui aurait éprouvé une satisfaction à créer ce qui

n'avait jamais existé avant » (*Renaissance et Baroque*). Le style n'est pas l'affaire d'individus isolés, c'est un sentiment général de la forme.

Il y a en réalité deux hypothèses explicatives qui tentent Wölfflin. La première a été énoncée par Adolf Göller, dans son *Esthétique de l'Architecture* (1887). Selon cette théorie, la sensibilité à une catégorie optique peut tout à coup diminuer ; lorsque les formes ont été « trop vues », elles perdent leur attrait (loi de l'éroussement). La seconde hypothèse qui attire l'attention de Wölfflin est celle de Johannes Volkelt (1848-1930) et repose sur la doctrine de l'*empathie* (*Einfühlung*). Cette hypothèse pousse Wölfflin à prendre en compte le point de vue de la conscience historique. Il semble qu'à cet endroit précis se fissure un peu la pureté de la présentation formelle qui détermine la visualité d'une œuvre – au sens où cette présentation n'est plus indépendante et se laisse contaminer par une certaine extériorité. L'idée retenue chez Volkelt est la suivante : le jeu des formes qui opère dans l'art trouve en nous des équivalents organiques. Nous comprenons les formes en fonction de l'organisation de notre corps. Or, Wölfflin est forcé d'admettre que la conscience que l'homme a de lui-même varie selon les époques. « Un style, pour cette seconde théorie, exprime une époque, il change quand change la sensibilité. La Renaissance devait périr parce que son rythme n'était plus celui de son époque, parce qu'elle n'exprimait plus ce qui préoccupait l'époque, ce qui était ressenti comme essentiel » (*Renaissance et Baroque*). Wölfflin affirme que l'existence corporelle des hommes est liée au sentiment vital d'une époque. Il y a, dit-il, une « attitude gothique », une « attitude renaissante », etc. « Bien entendu, un style ne peut naître que là où est fortement ressenti le besoin pour le corps de vivre d'une certaine manière » (*id.*).

Dans le premier ouvrage de Wölfflin, de nombreuses remarques relativisent comme par avance la fermeté du formalisme qu'établira Wölfflin, et l'autonomie radicale qu'il semble d'abord accorder à la sphère artistique à l'égard du monde socio-historique. Il affirme par exemple : « Expliquer un style, c'est l'intégrer dans l'histoire générale de l'époque, selon son mode d'expression, c'est montrer que dans son langage il ne dit rien d'autre que les autres manifestations de l'époque » (*id.*). La conclusion des *Principes* apporte d'autres nuances. L'historien de l'art considère qu'il faut d'abord interroger en priorité

les modes de présentation pour ensuite comprendre comment ils se mettent au service de l'expression d'une époque.

WÖLFFLIN H., *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Munich, F. Bruckmann, 1886; trad. fr. sous la dir. de B. Queysanne, *Prologomènes à une psychologie de l'architecture*, Paris, Éd. de la Villette, 2005. – *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, T. Ackermann, 1888; trad. fr. G. Ballangé, *Renaissance et Baroque*, Paris, Le Livre de Poche, 1961. – *Die klassische Kunst*, Munich, F. Bruckmann, 1899. – *Die Kunst Albrecht Dürers*, Munich, F. Bruckmann, 1905. – *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 1915; trad. fr. C. et M. Raymond, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Brionne, G. Monfort, 2000.

PODRO M., *The Critical Historians of Art*, New Haven, Yale University Press, 1982. – WARNKE M., « On Heinrich Wölfflin », *Representations*, n° 27, 1989. – WIESING L., « Die Logik der Sichtweisen. Heinrich Wölfflin (1864-1945) », *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1997; trad. fr. C. Maigné, *La Visibilité de l'image. Histoire et perspectives de l'esthétique formelle*, Paris, Vrin, 2014.

MAUD HAGELSTEIN

→ Benjamin, Burckhardt, Dilthey, Dürer, Göller, Gombrich, Volkelt.

#### WOLLHEIM, RICHARD. 1923-2003

Richard Wollheim naît le 5 mai 1923 à Londres où il passe une enfance solitaire et assez malheureuse, auprès de parents fantasques et dans un monde d'artifice (père metteur en scène, mère actrice) mais riche de rencontres; il en donne un tableau douloureux dans son autobiographie posthume, *Germes* (2004), dont on a pu dire que c'était du Rousseau réécrit par Proust sous l'œil de Freud.

Après des études de philosophie à Westminster School puis au Balliol College d'Oxford (de 1941 à 1948, interrompues par trois ans de mobilisation), il est recruté au University College de Londres (1949) et accède en 1963 à la chaire de Grote Professor of Mind and Logic ainsi qu'à la direction du département. À plusieurs reprises, il est professeur invité aux États-Unis, à Harvard, Columbia et surtout en Californie, à Davies et à Berkeley où il enseigne de 1985 à sa mort

en 2003 (et comme directeur du département de philosophie de 1998 à 2002). Parallèlement il exerce d'importantes responsabilités institutionnelles, présidant la Société d'esthétique britannique (de 1992 à 2003).

Comme c'est le cas de nombreux philosophes de langue anglaise, l'essentiel du travail de recherche de Wollheim se présente sous forme d'articles qui sont réunis par la suite en volume: *On Art and the Mind* (1972), *The Mind and Its Depths* (1993), ainsi que plusieurs cycles importants de conférences: les William James Lectures (1982) publiées sous le titre *The Thread of Life* (1984), les Cassirer Lectures à Yale (1991) sous le titre *Emotions* (1999) et surtout les prestigieuses Andrew Mellon Lectures (1984) à la National Gallery de Washington sous le titre *Painting as an Art* (1987). Pour Wollheim, la réflexion sur l'art n'est pas séparable de la philosophie générale et du travail minutieux de conceptualisation, mais pas non plus d'une fréquentation assidue des œuvres. Ironiquement, on lui doit le terme de « minimalisme » qu'il n'utilisait pas pour désigner l'émergence d'un nouveau courant artistique mais de façon critique, pour stigmatiser les artistes qui, comme Duchamp, s'en tiennent à « un contenu d'art minimal ». En revanche, il est un trait qui le distingue de ses confrères, c'est le rôle très important quoique discret que tient la psychanalyse, notamment d'inspiration kleinienne; il a rédigé le *Freud* de la série Fontana Modern Masters et dirigé deux collectifs sur cet auteur, et il était membre de plusieurs sociétés psychanalytiques. Cela explique aussi l'intérêt manifesté pour l'historien et critique Adrian Stokes.

La contribution fondamentale de Wollheim à l'esthétique philosophique est son livre de 1968, *Art and Its Objects* (2<sup>e</sup> éd. 1980, trad. fr. *L'Art et ses objets*, 1994). L'ouvrage, sous-titré *Introduction à l'esthétique*, se présente comme un large panorama des relations possibles entre le concept d'art et les artefacts auxquels il renvoie. L'auteur examine successivement l'hypothèse de l'objet physique, en discutant plus particulièrement le cas des propriétés représentationnelles et des propriétés expressives, puis ses concurrentes en termes de théorie idéale (Croce, Collingwood) et présentationnelle (Beardsley, Langer) qui font de la perception un enjeu central. Il aborde ensuite le statut ontologique des œuvres d'art qui ne sont pas des particuliers, la