
L’Idée des artistes : Panofsky, Cassirer, Zuccaro et la théorie de l’art

SERGE TROTTEIN, CNRS – UPR 76 – THETA

Abstract

What exactly is *Idea*, the concept whose history Erwin Panofsky investigates in the wake of Ernst Cassirer’s explanation of its “systematic meaning?” Is it still the ancient Platonic *Idea*, so often invoked, but paradoxically incompatible with art, or is it a new concept, that which fostered the emergence of art theory during the Renaissance? And what relationship does it entertain with the artists’ *Idea*, another name for *disegno*, whose definitive theory is found in Federico Zuccaro’s 1607 treatise, the culmination and theoretical finale of the Renaissance? Panofsky, finding it impossible to follow the problematical strand proffered him by Cassirer, leaves us in his *Idea* with the task of untangling an almost inextricable skein, one from which emerge little by little the contours of another history, a history no longer leading dialectically from Plato to Kant, and from the condemnation of artists and poets to a philosophy of symbolic forms, but, via highly convoluted paths, from the appearance of art theory to the birth of aesthetics.

En 1607, deux ans avant son décès, Federico Zuccaro, artiste de renommée alors internationale, théoricien de l’art et fondateur à Rome de l’Académie des arts (ou *Accademia di San Luca*) dont il avait été le premier président (ou « prince »), publie à Turin *L’Idée des peintres, sculpteurs et architectes*¹. Idée neuve, naissance d’un nouveau discours sur l’art, ou retour d’une vieille idée, ultime avatar d’une doctrine platonicienne sans avenir, celle des Idées précisément? La question ne prendra véritablement son sens que lorsque l’histoire de la théorie de l’art se sera constituée comme domaine à part entière de la réflexion historique et philosophique, qui en fera du coup apparaître la signification et les enjeux. Il aura fallu pour cela au moins une autre idée ou *Idea*, celle d’Erwin Panofsky, qui apporta en 1924 une contribution décisive à l’établissement de ce nouveau domaine de recherche, qu’il nomme alors, c’est même le sous-titre de son étude pionnière, « contribution à l’histoire conceptuelle de l’ancienne théorie [ou théorie classique] de l’art »². De *L’Idée à l’Idea*, est-ce pourtant la même idée qui revient? Et comment expliquer une telle persistance, de l’ancienne théorie à la nouvelle histoire de l’art? Cette revenante qu’est l’Idée mérite-t-elle une si grande attention et un tel respect, ou ne convient-il pas plutôt d’en conjurer le spectre, comme s’y est employée une autre tradition, trop méconnue, à laquelle il faudrait peut-être enfin rattacher Zuccaro? Essayons d’au moins commencer à soulever ces questions.

Pourquoi Panofsky intitule-t-il son étude *Idea*? En 1924, il n’écrit pas encore en anglais et *idea* n’est pas davantage un terme allemand. Comme les auteurs dont il va traiter sont principalement italiens, on supposera à juste titre que la forme italienne du mot fut choisie pour renvoyer de préférence à ces auteurs, ce qu’indique en effet sa première occurrence à la fin de l’introduction³. Mais *idea* est aussi un mot latin et même grec, et c’est loin d’être un hasard si ce concept d’origine grecque sert justement de fil directeur à cette étude consacrée à « l’histoire conceptuelle de l’ancienne théorie de l’art ». *Idea* est en effet conçue à l’origine et se présente dès la préface de la première

édition comme la suite d’une conférence donnée par Ernst Cassirer à la Bibliothèque Warburg et dont Panofsky modifie déjà le titre pour mieux indiquer, faut-il croire, l’étroitesse du rapport qui lie les deux études : ce qui sous la plume de Panofsky s’intitule « L’Idée du Beau dans les dialogues de Platon »⁴ avait paru séparément en 1923, malgré le projet primitif d’une publication commune, sous le titre « *Eidos* et *Eidolon*. Le problème du beau et de l’art dans les dialogues de Platon »⁵. Or le point de départ de Cassirer n’est pas l’*idea*, mais l’*eidos*. Si l’un est féminin et l’autre masculin, les deux mots sont en fait pratiquement interchangeables chez Platon, qui va pourtant en enrichir la signification. De même racine que le latin *videre*, *idein* veut dire voir, et l’*eidos* ou l’*idea* grecque est donc d’abord ce qui s’offre à la vue (la forme, la figure, l’apparence), avant de devenir aussi vue de l’esprit, c’est-à-dire concept, idée, voire genre ou espèce. Mais le néokantisme de Cassirer va introduire ici des distinctions et des oppositions, dont le but est de fixer des significations qui restent assez flottantes dans les textes, qu’il réinterprète alors de façon à y trouver l’annonce et la nécessité d’une « philosophie des formes symboliques » (écrite à la même époque). Pour aller très vite, rappelons que Kant prétendait déjà comprendre Platon « mieux qu’il ne s’est compris lui-même »⁶, soit avec plus de modération, pour lui éviter de tomber dans le mysticisme et la *Schwärmerei*; les néokantiens, dans le cadre d’une théorie de la connaissance scientifique issue de la révolution copernicienne, vont donc en général opposer la recherche socratique du concept (*eidos*, *Begriff*) à la spéculation platonicienne sur l’Idée (*idea*, *Idee*), faisant de l’Idée une hypothèse au fondement de l’explication des phénomènes, non une réalité substantielle ou une chose en soi. L’originalité de l’interprétation de Cassirer vient toutefois de ce qu’il n’oppose pas tant l’*eidos* à l’*idea* qu’à l’*eidolon*, c’est-à-dire la figure ou forme idéale, intelligible ou pure, à la figure sensible, apparition ou simple image, dont il va déplacer le sens en direction du symbole, et ce, ne l’oublions pas, dans le cadre d’une réflexion sur le problème du beau et de l’art. Il aboutit ainsi au paradoxe suivant, dont Panofsky fera, dès l’introduction à *Idea*, son point de départ : alors que

Platon rend en fait impossible *toute* esthétique comme science du beau ou de l'art, Cassirer va pourtant jusqu'à écrire (définissant ainsi en quelque sorte le programme de recherche qu'il fixe à Panofsky) : « On n'exagère pas en affirmant qu'au fond toute esthétique systématique apparue jusqu'à présent dans l'histoire de la philosophie a été et est restée platonisme »⁷.

Précisons davantage, à partir de la conférence programmatique de Cassirer, les enjeux de ce qui avant d'être une Idée est bien un problème : le beau et l'art y sont d'emblée introduits comme ce qui fait problème chez Platon, subjectivement et objectivement, c'est-à-dire aussi bien du point de vue de « l'équilibre spirituel achevé » de son « noyau spirituel personnel » que du point de vue de la doctrine et de la dialectique conçues comme « unité d'oppositions »⁸. Le point de départ de toute pensée aussi bien que son but et son horizon, ou en d'autres termes la condition même de possibilité de la philosophie consiste pour Cassirer dans l'équilibre, la conciliation, la réconciliation ou l'unité des opposés, que le beau et l'art ne cessent de menacer, et ce dès l'origine platonicienne de la philosophie. Si Platon en effet marque déjà pour lui le début de la pensée moderne, c'est qu'il incarne immédiatement « l'unification », qui met fin à l'archaïsme de la philosophie présocratique, caractérisée par « un *seul* concept suprême de l'être » : à cette simplicité ou naïveté malgré la variété se substitue l'unification du divers par la volonté d'une pensée qui le *force* à l'unité, ne l'analyse que pour mieux le synthétiser et en réunir les moments séparés, ce qui est la définition même du *logos* et de la dialectique, donc de la philosophie. Or un tel forçage, que Cassirer préfère nommer « équilibre », et que Platon a « érigé consciemment en postulat de toute connaissance philosophique », rencontre d'emblée sa limite : lui échappe « un vaste champ de problèmes où cette unité semble être supprimée » et que la philosophie ne peut donc qu'exclure de son domaine. Ce champ de problèmes, c'est celui du poète, de l'artiste, de l'imagination et de l'art en général ; ce domaine, c'est celui de l'Idée, au sens premier de la théorie platonicienne des Idées, autrement dit le « royaume de la forme pure »⁹. Et entre l'art, inséparable du sensible, et l'Idée, purement intelligible, pas de conciliation possible : l'un et l'autre s'excluent, irrémédiablement, tout comme la philosophie et l'esthétique (définie ici comme science de l'art). La figure de Platon, cet artiste devenu philosophe au contact de Socrate et qui chasse alors les poètes de sa cité, est ainsi pour Cassirer l'expression d'un double paradoxe :

La théorie platonicienne des Idées n'accorde, dans sa conception et fondation originelles, aucune place à une esthétique autonome, à une *science* de l'art. Car l'art reste rivé à l'apparition sensible des choses dont il ne peut jamais y avoir de savoir rigoureux, mais toujours qu'opinion ou imagination. Si cette décision, mesurée à l'ensemble de la person-

nalité de Platon, semble paradoxale, ce paradoxe se trouve amplifié dès que l'on considère la théorie des Idées dans sa structure purement objective et dans son destin historique objectif. Car aucune théorie philosophique n'a été le point de départ d'*effets* esthétiques plus étendus et plus forts que ce système qui refuse à l'esthétique une *existence* propre et indépendante, jouissant des mêmes droits. On n'exagère pas en affirmant qu'au fond *toute* esthétique systématique apparue jusqu'à présent dans l'histoire de la philosophie a été et est restée platonisme. Où que l'on ait, au cours des siècles, recherché une théorie de l'art et du beau — le regard revenait toujours, comme par contrainte intellectuelle, au concept et au terme d'« Idée », auquel alors, comme une pousse nouvelle, venait se joindre le concept d'idéal. [...] Car ici règne une oscillation singulière, une opposition entre attraction et répulsion intellectuelle. En cherchant à se fonder dans le platonisme, l'art doit toujours chercher en même temps à se libérer du champ de son emprise. Car le concept de forme, précisément, approfondi par la pensée dans la philosophie platonicienne, le menace constamment de supprimer en vérité son propre concept de forme dans son effort de généralisation et de purification.¹⁰

Le platonisme se révèle ainsi à la fois condition de possibilité et condition d'impossibilité de l'esthétique, ou l'Idée condition de possibilité et d'impossibilité de la théorie de l'art, contrainte sans cesse à la fois de revenir à Platon et de s'en libérer. Mais cette tension est déjà perceptible et même envahissante chez Platon, qui lui-même n'en est pas moins prisonnier que tous les théoriciens ultérieurs, eux aussi condamnés à l'*antinomie* de la forme, qui implique et conditionne l'esthétique tout en la dissolvant dans l'universel :

L'histoire de l'idéalisme esthétique se trouve toujours à nouveau confrontée à cette antinomie — à la question de savoir comment l'Idée fondamentale de forme, telle qu'elle a été intuitionnée et déterminée par Platon, pourrait être féconde pour l'esthétique sans pour autant dissoudre précisément l'*objet* spécifique de l'esthétique, sans dissoudre la manière et l'orientation particulières de la configuration artistique dans un simple universel, dans une abstraction englobant tout.¹¹

Plus donc que d'exclusion, de conciliation ou d'unité des opposés, tâches auxquelles s'emploient principalement la dialectique et la théorie des Idées, c'est en fait de contrainte et de libération, d'oscillation et de flottement qu'il est question dès qu'on passe de la philosophie pure à l'esthétique ou à la théorie de l'art, ou de l'Idée à l'image. Certes, *idea*, *eidos*, *eiddon* ou *eidolon* sont des termes de même étymologie et qui désignent tous, plus ou moins distinctement selon le contexte, une manière de voir, vue,

vision ou aspect de la chose, du réel ou de ce qui est, de même que les mots d'image, d'idée, de concept, de figure ou de forme, qui leur servent ordinairement de traductions. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils soient interchangeable, et l'usage qu'en font le philosophe ou ses interprètes est rarement sans conséquences. Or Cassirer n'insiste pas sur l'Idée; et pourtant, tout comme la dialectique permet de mesurer la grandeur de Platon, par l'ampleur des oppositions qu'elle force à l'unité, c'est bien la théorie des Idées qui fait cette fois « l'originalité et la profondeur de la philosophie platonicienne en général », en élevant « pour la première fois la considération philosophique de la sphère de l'“être” simple vers celle de la “forme” »¹². Est alors définitivement dépassée, ajoute Cassirer, la « schématisation sensible du concept pur de l'être » qui caractérisait encore les présocratiques : entre le sensible et l'intelligible, entre les apparences et l'être véritable (l'être en tant qu'être, l'être essentiel), la rupture est consommée, la coupure est nette, la séparation irrémédiable. Pourtant, le lecteur s'étonnera de voir si vite Cassirer oublier en apparence son sujet, le problème du beau et de l'art, pour consacrer une longue parenthèse aux « problèmes de la nature ». Or il venait de nous en avertir : on ne saurait réduire le platonisme à la théorie des Idées et en exclure purement et simplement l'art et l'esthétique, il faut pouvoir au contraire en concevoir toute l'étendue, ce pourquoi l'interprète de Platon préférera au cercle monotone et exclusif de l'Idée unificatrice l'ellipse plus englobante et à double foyer que forme l'opposition entre figure et image, « les deux foyers autour desquels sa pensée tourne constamment. *Eidos* et *eiddon*, figure et image — cette paire de concepts embrasse pour ainsi dire toute l'étendue du monde platonicien et représente ses deux limites extrêmes »¹³.

Loin de détourner le commentateur de son sujet, les problèmes de la nature fournissent en fait un premier exemple de « l'opposition entre la figure sensible et la figure idéale, entre *eidos* et *eidolon* », qui suppose liaison et participation autant que séparation¹⁴. Le dialecticien certes se méfie de la nature, qui reste trop sensible et constitue pour lui un autre monde que celui des Idées : elle n'est qu'ornement, artifice, moyen, exemple, à dépasser de peur d'en être aveuglé. Il y a pour ainsi dire un extrémisme de l'Idée ou de l'intelligible, qui implique la peur, le rejet, la suppression du sensible. Mais la crainte disparaît lorsque le philosophe parvient à y reconnaître « une certaine forme intérieure » et à passer ainsi du rejet et de l'exclusion à l'acceptation du sensible et de l'image en tant qu'image de l'intelligible, non pas égale mais au moins analogue à « la détermination éternelle de l'idée pure »¹⁵. Oubliant le monothéisme ou monologue exclusif de l'Idée, il retrouve ainsi l'opposition ou dialogue de l'*eidos* et de l'*eidolon*, le visage au moins double et en tout cas conflictuel de la forme, qui lui permet de tout embrasser par la pensée au lieu d'exclure tout ce qui ne le ramène pas vers le monde confiné de l'Idée ou de l'être véritable.

Avec l'art, cette « seconde nature », le conflit apparaît encore plus net, la séparation avec le monde des Idées devient maximale, la descente vers la médiatisation, la subjectivité, l'arbitraire de la création, l'imagination, la sophistique, l'imitation — en un mot le sensible — n'a plus de limite; et la réconciliation avec l'intelligible semble donc définitivement impossible. Inutile de faire appel à la théorie de l'idéal, « ce rejeton intellectuel tardif », qui n'étant pas platonicienne ne sera d'aucun secours : formé par sélection subjective « à partir de la réunion de la multiplicité sensible », l'idéal est un être hybride, ni sensible ni intelligible, qui ne pourra jamais prétendre à l'unité de la forme ou de l'*eidos*. Les efforts de « la théorie de l'art ultérieure » pour libérer ainsi l'art de l'imitation qui semble le condamner sont eux-mêmes condamnés d'avance par Cassirer, au même titre que toute tentative inverse d'interprétation esthétique du platonisme à partir du concept d'idéal¹⁶.

Et pourtant, malgré une tension ayant ici atteint son apogée, la réconciliation va poindre par l'intermédiaire d'une question lourde de sous-entendus, puisque c'est toute l'entreprise de Cassirer, sa « philosophie des formes symboliques », qui s'y annonce :

la formation créée par l'artiste n'est-elle pas tout autant révélation que voilement? Ne peut-il pas y avoir pour elle, même si cela n'équivaut jamais à l'Idée, même si cela ne crée pas une expression qui lui serait adéquate, au moins une expression *symbolique*? La réconciliation par la mathématique semble de fait ici aussi se présenter librement. Car pour Platon au moins, il n'y a pas de doute que tout ce qui est beau, quelle que soit sa nature singulière, que nous le pensions comme beau de la nature ou beau de l'art, repose en dernier ressort sur des déterminations pures de nombre et de mesure.¹⁷

La beauté, dont il n'avait pas encore été question jusqu'ici, en dépit du titre, n'apparaît ainsi qu'au moment de la résolution finale d'un problème en principe sans solution. Toutefois les obstacles à l'esthétique et la tension qui habite le discours platonicien n'ont pas encore disparu et continuent d'opérer : il ne saurait en effet s'agir de la beauté des corps vivants ni de celle des œuvres d'art, mais seulement de la beauté des formes mathématiques, qui procurent un plaisir spécifique, ce « plaisir pur » dont parle le *Philèbe*, à distinguer absolument du plaisir sensible du chatouillement. « Au moyen de ce concept de “plaisir pur”, le domaine de l'esthétique semble lui aussi recueilli ici dans le monde des formes pures et être réconcilié avec lui »¹⁸, affirme alors Cassirer — à condition toutefois de considérer désormais l'esthétique comme théorie du beau et du plaisir, et non plus comme science de l'art, conformément à sa définition initiale. Le concept de pureté réintroduit en fait la coupure entre le sensible et l'intelligible, l'apparition et l'essence, l'impression sensible et la forme mathématique, que la découverte d'un plaisir

esthétique devait conduire à effacer, et le dialecticien est de nouveau prêt à chasser l'artiste miméticien de la république. D'où le retour du paradoxe initial, sous une troisième forme, celle de la théorie de l'amour, de l'*éros*, du *Banquet* et du *Phèdre* : le chemin qui conduit vers le Beau, c'est-à-dire l'Idée du Beau, au-delà de l'être, évitera le passage par l'art, il ne s'égarera pas dans le sensible, pas plus qu'il ne se prolongera indûment par trop de détours complaisants vers les beautés corporelles, qu'elles soient naturelles ou artificieuses.

Et pourtant, en dépit du primat de l'Idée, subsiste encore la tension entre l'*eidōs* et l'*eidolon*. L'Idée ne parvenant jamais à bannir ou à absorber purement et simplement le sensible fuyant et multiple, il restera toujours, à côté de l'objectif, le subjectif : le « charme essentiel du dialogue platonicien », « certains flottements subtils, certains sons différentiels » (jusqu'ici condamnés dans l'exposition du platonisme entreprise par Cassirer), et le style même de Platon, qui font qu'ultimement, « aussi fermement que soit défendue la "transcendance" de l'Idée, une copie sensible de l'Idée du Beau est au moins également admise »¹⁹. Et Cassirer de multiplier les motifs de résistance à la domination de l'Idée, comme si Platon lui-même n'en finissait pas de se rétracter et de se désavouer : « l'art du discours mythique, qui [...] rend visible le vrai lui-même dans l'image du "vraisemblable" », le caractère indispensable des « auxiliaires et supports sensibles » au sein même des mathématiques, et de manière générale « l'attachement de la pensée à l'image », soit qu'elle se rapporte aux images ou qu'elle s'y empêtre dès qu'elle a besoin de mots pour s'enseigner et se communiquer. Même la théorie platonicienne de l'amour ne vise pas la simple contemplation du Beau, ainsi que le remarque Cassirer dans une sorte d'appendice à sa conférence, mais « la création dans le Beau », de sorte que l'art ne peut plus en fait se définir comme simple *mimesis* ou copie, mais se révèle en même temps production, présentation ou mise en forme, ce qui l'élève à son tour au niveau des principes et des Idées auxquelles se conforme le démiurge. Il en résulte pour finir « un renoncement qui ne méprise plus même le médium de l'image parce qu'elle est la seule expression spécifiquement humaine que nous puissions donner au spirituel suprême »²⁰. La voie est dorénavant libre pour une histoire de l'esthétique et de la théorie de l'art se développant dans le sillage du platonisme, que Panofsky se voit alors chargé d'accompagner dans son devenir²¹. S'acquittera-t-il en effet de cette charge? Voyons d'abord au moins par quel chemin il nous conduit de l'*eidōs* et de l'*eidolon* à l'*idea*.

Panofsky se met donc au travail, même s'il sait, en raison du paradoxe énoncé par Cassirer lui-même, qu'il s'attelle à une tâche impossible :

En effet, dès lors que Platon mesure la valeur des productions de la sculpture et de la peinture en fonction du concept d'une connaissance vraie, c'est-à-dire d'une conformité à l'Idée — concept qui leur est fondamentalement étranger — une esthétique des arts plastiques ne peut trouver place dans son système philosophique à titre de domaine spécifique de l'esprit (en gros, c'est seulement au XVIII^e siècle que s'instaurera une séparation, fondée en principes, entre la sphère de l'esthétique et celles de la théorique et de l'éthique) [...].²²

Bref, avant Kant, rien n'est possible, en tout cas pas une histoire de l'esthétique : sinon, Cassirer l'aurait au moins esquissée. L'histoire de l'esthétique, qui en connaîtra d'autres, commence ainsi par un avortement, une quasi-exclusion ou une condamnation, qui tiennent à ce que le point de vue dominant reste théorique : le platonisme juge de l'art à l'aune de la connaissance, et du Beau à celle du Vrai et du Bien, alors que l'esthétique ne naît et n'acquiert son autonomie qu'en s'affranchissant du théorique et du pratique.

Or s'il ne s'apprête pas à écrire exactement une histoire de l'esthétique, Panofsky n'en mesure pas moins immédiatement l'abîme qui sépare Platon, sinon de Kant et du XVIII^e siècle, du moins de la Renaissance et du XVI^e siècle. Il va même jusqu'à mettre en scène ce grand écart historique en opposant face à face la figure de Platon et celle d'un penseur quelconque du XVI^e siècle, incarné en l'occurrence par Mélancton, et définissant cette fois l'Idée platonicienne comme « une notion claire et parfaite, analogue à l'image incomparablement belle du corps humain qui se trouve enfermée dans l'esprit d'Apelle »²³. Non seulement l'Idée ne s'oppose plus ici à l'image, elle lui ressemble; mais elle n'a plus d'existence séparée non plus en dehors du monde sensible et de l'intellect; et enfin elle est du ressort non plus du dialecticien, mais de l'artiste. C'est dire qu'il ne s'agit plus ici de l'*eidōs* que Cassirer opposait à l'*eidolon*, ni même de l'*idea* grecque, mais d'une autre idée, malgré les apparences, d'une idée proprement révolutionnaire en ce qu'elle suppose un renversement du platonisme; et il aura pour cela suffi, en quelque sorte, d'une traduction. Écoutons à présent Panofsky présenter son programme et non plus celui de Cassirer :

L'opinion de Mélancton (qui par lui-même n'était pas un théoricien de l'art et n'a même jamais témoigné un intérêt bien vif pour l'art plastique) paraît significative à un double titre : d'une part, elle nous laisse prévoir que désormais *la théorie de l'art proprement dite* [je souligne] mettra un zèle grandissant à s'annexer la doctrine des Idées, ou plutôt qu'elle sera toujours plus fortement attirée dans cette sphère d'influence; d'autre part, elle nous pose la question suivante : comment le concept de l'Idée, dont Platon lui-même a si fréquemment déduit l'infériorité de l'activité artistique,

a-t-il pu, par un renversement de son sens, se transformer, ou peu s'en faut, en *un concept spécifique de la théorie de l'art?* [à nouveau, je souligne] La réponse à cette question se trouve d'ailleurs facilitée par Mélanchton lui-même; pour justifier son interprétation du concept d'Idée, celui-ci s'en remet à Cicéron [...] et nous donne à entendre que déjà l'Antiquité, qui préparait ainsi le terrain aux conceptions de la Renaissance, avait elle-même renversé le sens conceptuel de l'Idée platonicienne au point d'en faire une arme contre la conception platonicienne de l'art.²⁴

C'est ici que Panofsky se sépare de Cassirer (sans renoncer pour autant à la bannière néokantienne, sous laquelle il se range encore au moment de conclure) : au projet d'une histoire de l'esthétique il substitue celui d'une histoire de la théorie de l'art, et en intitulant ce projet du nom de la traduction latine (devenue italienne) de l'*eidōs* que s'était approprié Cassirer, il le place en fait sous le sceau non du platonisme, mais d'un renversement très ancien du platonisme, cicéronien voire stoïcien ou même aristotélicien, auquel il consacre son premier chapitre (*L'Antiquité*). *Idea*, le choix de la forme féminine et latine de l'Idée, indique, de façon à la fois voilée et éclatante car immédiate, la nécessité d'un renversement antiplatonicien comme la condition même d'une histoire de l'Idée et de la théorie de l'art, que la condamnation platonicienne du sensible, du changement et donc de l'art en général rendait tout à fait impossible.

Entre Platon et Kant, entre les premiers pas de la théorie de la connaissance et l'apparition de la sphère de l'esthétique, entre le Vrai et le Beau, il y a place dès lors — et c'est le lieu d'une histoire — pour ce que Panofsky appelle à maintes reprises, sans discrimination et au singulier, « la théorie de l'art ». Celle-ci se constitue peu à peu, non par un, comme il apparaîtra très vite, mais par une série de renversements de sens successifs du concept d'*idea* qui en devient ainsi le concept par excellence. Or s'il est vrai que c'est « au peintre, et non plus au dialecticien, que l'on s'en remet au premier chef désormais, chaque fois qu'il est question du concept d'*Idea* »²⁵, cette genèse de la théorie de l'art n'en prend pas moins le chemin d'une autre dialectique, qui se révèle être de type kantien, signe que ce projet reste bien néanmoins d'inspiration cassirérienne, y compris par l'insistance, qui le marque de façon récurrente et presque obsédante, sur le problème du sujet et de l'objet. Il suffit d'ailleurs de sauter directement de l'introduction au dernier paragraphe du dernier complément (le chapitre VI, consacré à « Michel-Ange et Dürer »), par conséquent à la conclusion, pour en obtenir l'aveu clair et circonstancié. La théorie de l'art, à l'instar de la théorie de la connaissance, y est présentée comme un « système d'opposition » (entre théorie des Idées et théorie de l'imitation), dans lequel

c'est l'hypothèse d'une « chose en soi » qui explique les hésitations continues entre [...] différentes possibilités, ainsi que l'insoluble difficulté où l'on est, quand on refuse de faire appel à une instance divine, de démontrer l'existence d'un accord pourtant nécessaire entre le donné et la connaissance²⁶.

Kant y est bien sûr explicitement nommé et cité en note, toujours comme théoricien de la connaissance et non de l'esthétique ou de l'art, et c'est ainsi, sans surprise, la dialectique transcendantale qui finit par se substituer à la dialectique platonicienne dans ce jugement aussi définitif et emporté que pouvait l'être celui de Cassirer sur le caractère prétendument platonicien de toute esthétique :

Nous devons dès lors considérer comme relevant d'une « antinomie dialectique » l'opposition de l'« Idéalisme » et du « Naturalisme », telle qu'elle a dominé toute la philosophie de l'art jusqu'à la fin du XIX^e siècle et telle qu'elle s'est prolongée sous divers déguisements (Expressionnisme et Impressionnisme, abstraction et inspiration) jusqu'en plein XX^e siècle.²⁷

L'un des paradoxes de cette conception de l'histoire, qui s'étend bien au-delà de l'« ancienne théorie de l'art » puisqu'elle comprend « toute la philosophie de l'art » dans ses prolongements les plus contemporains, réside cependant dans l'analogie entre théorie de l'art et théorie de la connaissance sur laquelle elle se fonde. Cette analogie trahit assurément une interprétation kantienne, mais empruntée de manière restrictive (d'où son néokantisme) à la seule première *Critique*, d'où le primat, en continuité avec le platonisme, de la « théorie de la connaissance », alors même qu'il s'agit au contraire d'art, de technique, d'esthétique, voire de téléologie, autant de questions auxquelles Kant a consacré toute une autre *Critique*, non plus celle de la raison pure, on le sait, mais de la faculté de juger, où se joue par ailleurs une remise en question radicale du rapport du sujet et de l'objet.

Mais la conception de l'histoire de Panofsky n'en est pas à un paradoxe près, et il suffit d'entrer un peu plus avant dans le détail pour s'apercevoir par exemple (mais c'est évidemment ici bien davantage qu'un exemple) que dans l'histoire du concept d'*Idea*, pensée comme un long processus de subjectivation allant de Platon à Kant, il est cependant une époque qui jouit d'un étrange privilège : la Renaissance, ou du moins l'idée que s'en fait Panofsky. Les expressions qu'il emploie dans *Idea* pour la caractériser sont sans équivoque : « commencement d'une nouvelle époque culturelle », « [q]uelque chose d'extraordinairement neuf »²⁸, « mérite révolutionnaire »²⁹, « façon fondamentalement nouvelle »³⁰ de poser le problème central de la théorie de l'art, etc. Sa nouveauté est si grande qu'elle finit par l'isoler et la placer à l'écart de l'histoire, celle du moins que définit le

concept d'*idea*. Or cette époque se trouve être l'époque même de la théorie de l'art, c'est-à-dire ici, pour Panofsky, celle de Léonard et surtout d'Alberti, dont les positions se ramènent à la théorie de l'art imitation de la nature. Que cette apparition ne soit en fait qu'une réapparition (d'une conception antique) et qu'elle se produise « parallèlement » à une autre apparition (celle de l'idée d'un triomphe de l'art sur la nature grâce à l'imagination de l'artiste qui choisit dans la nature le plus beau, idée elle aussi d'origine antique) n'y change rien. Pas plus que Panofsky d'ailleurs, la Renaissance en effet ne perçoit alors « la moindre contradiction » entre *imitatio* et *electio*, deux exigences « qui devaient ne devenir incompatibles que plus tard », et qui caractérisent précisément l'époque dans la mesure où elles lui apparaissent encore « en fait comme les postulats constitutifs d'une seule et même exigence qui demande, à chaque œuvre, que l'on se mesure tout de nouveau avec la réalité, que ce soit pour la corriger ou pour l'imiter »³¹.

On le voit, ici le moteur de la contradiction dialectique ne fonctionne plus, il ne crée plus d'antinomies, il tombe en panne. Ici, c'est-à-dire au moment même où *naît*, non pas « l'ancienne théorie de l'art » à laquelle se réfère encore le titre, mais bien la théorie de l'art en tant que discipline spécifiquement moderne :

apparat en effet, et ne pouvait manquer d'apparaître alors, ce que nous avons coutume d'appeler théorie de l'art; bien que celle-ci s'appuie à bien des égards sur d'antiques fondements, elle n'en constitue pas moins dans son ensemble une discipline spécifiquement moderne, et elle se distingue des écrits sur l'art, qui abondaient antérieurement déjà, en ce qu'elle ne répond plus à la question : « Comment s'y prend-on? », mais à une question totalement différente et entièrement étrangère à la pensée médiévale : « Que faut-il pouvoir et, tout d'abord, savoir, pour être capable, le cas échéant, de rivaliser à armes égales avec la nature? »³²

La naissance de « la théorie de l'art » marque donc un arrêt dans l'histoire de la théorie des Idées et de leur subjectivation, comme un retour à l'origine ou un recommencement : moment initial de l'objectivité, de l'immédiateté, de la naïveté, où le problème du sujet et de l'objet ne se pose pas encore ou a déjà reçu sa solution³³. Ainsi s'explique pour Panofsky l'indépendance de la théorie de l'art au XV^e siècle par rapport à la renaissance florentine de la philosophie néoplatonicienne, indépendance que Panofsky maintient envers et contre tout signe apparent de contamination par l'*Idea*, que ce soit chez Alberti, Léonard, Castiglione ou Raphaël. Tout se passe, encore une fois, comme si l'histoire avait suspendu son cours, et ce, insiste Panofsky, pendant un « temps fort long »³⁴, en gros d'Alberti à Vasari, temps pendant lequel la théorie des Idées n'a pu sortir de sa marginalité. Or ce temps de la naissance de « la théorie de l'art »

est précisément celui de l'apparition d'une autre idée, chez Alberti d'abord, chez Léonard ensuite, puis chez Vasari (auquel Panofsky consacre presque la moitié de son chapitre sur *La Renaissance*), et enfin chez Zuccaro, qui en donne l'exposition systématique. Cette idée, qui se remet dans la deuxième moitié du XVI^e siècle à emprunter et à porter les habits du platonisme pour s'en approprier le prestige, c'est le concept de *disegno*, que Panofsky aurait pu davantage encore dépouiller de ses atours platoniciens s'il avait pu se libérer de l'obsession néokantienne à retrouver sans cesse le fil de l'Idée.

Sans doute Panofsky consacre-t-il de nombreuses pages au traité de Zuccaro, qu'il qualifie d'« œuvre sous-estimée et mal comprise des historiens de l'art »³⁵, et dont il reproduit également et fort utilement de longs passages; mais s'il comprend bien l'« orientation aristotélico-scholastique de cette théorie spéculative de l'art »³⁶, il n'en focalise pas moins presque toute son attention sur le « Dessin intérieur », synonyme de l'Idée, au point de s'étonner du refus chez Zuccaro d'utiliser le mot *Idea*, étonnement qu'il va jusqu'à exprimer par l'insertion au beau milieu de sa phrase d'un point d'exclamation entre parenthèses, procédé plutôt inhabituel dans une publication d'un tel niveau. Mais alors, si Zuccaro refuse de parler de l'*Idea*, pourquoi en fait-il le titre même de son traité?

La réponse est qu'il ne s'agit plus de refaire la théorie des Idées, mais de proposer une nouvelle théorie, non de l'Idée en général, apanage des philosophes et des théologiens, mais bien de « l'idée des peintres, des sculpteurs et des architectes », que Zuccaro appelle immédiatement de son vrai et intraduisible nom : le *disegno*. S'il privilégie ce terme aux dépens de ceux d'idée, de forme, d'intention, de règle ou d'exemplaire, c'est en effet qu'il en traite en peintre et non en théologien, et qu'il s'adresse à d'autres peintres, sculpteurs ou architectes, comme ceux de l'Académie qu'il présida, ainsi qu'il aime le rappeler; mais c'est surtout que prise en charge par les peintres, les sculpteurs et les architectes, l'idée devenue *disegno*, tout en gardant son prestige intellectuel propre à garantir à ceux dont c'est le métier un rang social et des privilèges plus élevés que ceux des simples ouvriers et exécutants, acquiert par là même un statut encore plus universel que celui qu'elle possédait déjà dans le domaine purement théorique. Le *disegno* est cause de tout, de toute connaissance comme de toute action ou opération, qui sont chacune à leur tour le produit d'un *disegno*. Le *disegno* en effet n'est pas seulement théorique, il est aussi pratique et poétique, il est au fondement de toute activité, qu'elle soit de connaissance, morale, politique, technique ou artistique. Il est double, et le traité comporte ainsi deux livres, respectivement consacrés au *disegno* interne (le dessin) et au *disegno* externe (le dessin), mais pas seulement : car Zuccaro nous entraîne dans un labyrinthe de subdivisions, où l'on rencontre le *disegno*

divin, l'angélique, l'humain, le spéculatif, le cogitatif, le sensible, le pratique, le moral, l'artificiel, le fantastique, etc., autant de subdivisions qu'il serait toutefois trop long de détailler, tant elles recouvrent l'ensemble des activités humaines, angéliques et divines. Rien n'échappe au *disegno*, dont l'idée même n'est après tout que l'un des produits, parmi une multitude d'autres. En se donnant pour un simple artisan refusant de se mêler de ce qui le dépasse, Zuccaro témoigne en fait d'une ambition autrement plus large que celle du théologien confiné dans son monde des Idées intelligibles et des mystères divins, monde qui n'est au mieux que la moitié de l'univers.

Soixante-cinq ans plus tard (mais la première formulation en remonterait aux années qui suivent la publication du traité de Zuccaro) paraît une autre Idée : *L'Idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte*, titre d'un discours que Giovanni Pietro Bellori prononça à la même Académie de Saint-Luc fondée par Zuccaro, et que Panofsky présente comme « la "Grande Charte" de la conception classique de l'art »³⁷. L'Idée du peintre et du sculpteur y est définie comme « ce modèle parfait et excellent dans l'esprit, auquel ressemblent les choses qui sont devant nos yeux parce qu'elles en imitent la forme imaginée »³⁸, et c'est cette idée platonisante qui en conciliant le sujet et l'objet est censée, selon Panofsky, résoudre l'antinomie de l'Idéalisme et du Naturalisme, caractéristique néanmoins, faut-il le rappeler, de toute la philosophie de l'art jusqu'en plein XX^e siècle. Loin de se réduire à n'être qu'un tel modèle spirituel des beautés naturelles, l'idée non du, mais des peintres, le *disegno*, par son extension universelle, participe autant de l'intelligible que du sensible, de l'imitation que de l'invention, du théorique que du pratique, dont il permet, favorise, sollicite la rencontre, la synthèse ou le jeu. Et s'il faut le dire en termes kantien, le *disegno* annonce bien plutôt le schématisme de l'imagination dans la réflexion, soit le jugement esthétique, qu'une quelconque antinomie dialectique. En d'autres termes encore, une fois précisé l'ensemble de ses tenants et aboutissants, il pourrait bien tenir dans l'histoire de la philosophie la place du chaînon manquant entre les métaphysiques antiques de l'essence et de la substance et les théories modernes de la représentation. On comprend dès lors que, mieux que l'Idée, le *disegno* ait pu devenir le concept fondamental de la théorie de l'art, dont la naissance, à la Renaissance, anticipant celle de l'esthétique au XVIII^e siècle, marque l'ouverture de la modernité, et dont la condition de possibilité fut non pas le platonisme, comme voudrait nous le faire croire Cassirer, mais au contraire la résistance à toute forme de platonisme et de réduction du sensible à l'intelligible.

Notes

- 1 Federico Zuccaro, *L'Idée de' pittori, scultori, et architetti*, Turin, Agostino Disserolio, 1607.
- 2 Erwin Panofsky, *Idea : Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig et Berlin, B.G. Teubner, 1924. Les références qui suivent renvoient à la traduction française : Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1984. Inutile de préciser que cet essai n'a pour but que de dérouler quelques fils de la pelote que nous tend ici Panofsky et que Cassirer lui avait lancée, et non de présenter la conception achevée de l'Idée ou de la théorie de l'art que ne nous laisse peut-être même pas l'ensemble de leur œuvre. Pour ce qui est des développements ultérieurs sur l'Idée en art, en particulier dans le sillage de Panofsky, Nicole Dubreuil y consacre quelques réflexions éclairantes dès ce même numéro.
- 3 Panofsky, *op. cit.*, p. 23.
- 4 Panofsky, *op. cit.*, préface de la première édition, p. 9.
- 5 Ernst Cassirer, « *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen* », dans *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. II (1922/23), I. Teil. Les références qui suivent renvoient à la traduction française : Ernst Cassirer, « *Eidos et eidolon. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon* », dans *Écrits sur l'art*, textes traduits par C. Berner, F. Capeillères, J. Carro, J. Gaubert, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995, p. 27–52. Christian Berner en donne pour sa part une analyse néokantienne orthodoxe dans « Image et idée. Cassirer et l'antinomie platonicienne », dans B. Curatolo et J. Poirier, éd., *L'Imaginaire des philosophes*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 225–47.
- 6 Kant, *Critique de la raison pure*, AA III, 246.
- 7 Cassirer, *op. cit.*, p. 29.
- 8 Cassirer, *op. cit.*, p. 27–9.
- 9 Cassirer, *op. cit.*, p. 32.
- 10 Cassirer, *op. cit.*, p. 29–30.
- 11 Cassirer, *op. cit.*, p. 30.
- 12 Cassirer, *op. cit.*, p. 31.
- 13 Cassirer, *op. cit.*, p. 30.
- 14 Cassirer, *op. cit.*, p. 35–6.
- 15 Cassirer, *op. cit.*, p. 38.
- 16 Cassirer, *op. cit.*, p. 41. Est ici visé Carl Justi, seul commentateur récent cité au cours de la conférence, à l'exception bien sûr de Panofsky, à qui renvoie la note finale du texte publié.
- 17 Cassirer, *op. cit.*, p. 43.
- 18 Cassirer, *op. cit.*, p. 44.
- 19 Cassirer, *op. cit.*, p. 47.
- 20 Cassirer, *op. cit.*, p. 50.
- 21 Cassirer, *op. cit.*, p. 52, note 1.
- 22 Panofsky, *op. cit.*, p. 18–9.
- 23 Panofsky, *op. cit.*, p. 22.

- 24 Panofsky, *op. cit.*, p. 23.
25 *Ibid.*
26 Panofsky, *op. cit.*, p. 151.
27 Panofsky, *op. cit.*, p. 152.
28 Panofsky, *op. cit.*, p. 63.
29 Panofsky, *op. cit.*, p. 64.
30 Panofsky, *op. cit.*, p. 67.
31 Panofsky, *op. cit.*, p. 66.
32 Panofsky, *op. cit.*, p. 66–7.
33 Cf. Panofsky, *op. cit.*, p. 68.
34 Panofsky, *op. cit.*, p. 77.
35 Panofsky, *op. cit.*, p. 107.
36 Panofsky, *op. cit.*, p. 106.
37 Cf. la seconde préface de Panofsky, *op. cit.*, p. 13–4.
38 Panofsky, *op. cit.*, p. 169.