

Revue germanique internationale

2 (1994)

Histoire et théories de l'art

Heinrich Dilly

Heinrich Wölfflin : Histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Heinrich Dilly, « Heinrich Wölfflin : Histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925 », *Revue germanique internationale* [En ligne], 2 | 1994, mis en ligne le 26 septembre 2011, consulté le 14 octobre 2012. URL : <http://rgi.revues.org/459> ; DOI : 10.4000/rgi.459

Éditeur : CNRS Éditions

<http://rgi.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://rgi.revues.org/459>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Tous droits réservés

Heinrich Wölfflin :
Histoire de l'art et germanistique
entre 1910 et 1925

HEINRICH DILLY

Le 17 décembre 1919, Heinrich Wölfflin écrivait de Munich, où l'on souffrait de la faim et du froid : « ... Ici bien sûr nous battons le pavé pour trouver un misérable petit poêle — le chauffage central est coupé — mais d'un autre côté, la vie prend bien des attraits nouveaux. » Dans la phrase suivante il évoquait les groupes et groupuscules, les conseils et les cellules, les comités et les partis qui tenaient leurs assises un peu partout, puis poursuivait, dans cette lettre destinée à son ami l'indianiste Heinrich Lüder, de Berlin : « Nous nous sommes également mis en tête de fonder un club masculin : chacun de nous, à tour de rôle, reçoit assez modestement les autres chez lui et prononce une conférence, suivie d'une discussion qui se poursuit toute la soirée. Les affiliés, écrit-il, au nombre de 9, viennent de différentes disciplines... »¹

Deux mois plus tard Wölfflin notait dans son journal les grandes lignes de sa propre intervention prononcée le 24 février de l'année suivante dans le cadre de cette conjuration interdisciplinaire, qui s'était donné le nom auguste de « *Kyklos* », « le cercle ». Wölfflin, cédant en cette occasion à l'atmosphère de renouveau de l'après-guerre, avait promis d'exposer les « Tendances contemporaines de l'histoire de l'art »².

En introduction il retraça brièvement la longue évolution de l'historiographie de l'art. Il partit des *Vies d'artistes* de Giorgio Vasari (1550), de

1. Lettre à l'indianiste Heinrich Lüders (1869-1943), de Berlin. Cité d'après : *Heinrich Wölfflin 1864-1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, éd. par Joseph Gantner, 2^e éd., Bâle-Stuttgart, 1984, p. 331. Les membres du club étaient : le slaviste Erich Bernecker (1874-1937), le géographe Erich von Drygalski (1865-1949), le germaniste Carl von Kraus (1868-1952), l'historien Erich Marcks (1858-1940), l'historien des religions Georg Pfeilschifter (1870-1936), le philologue classique Eduard Schwartz (1858-1940), le romaniste Karl Vossler (1872-1949), l'historien du droit Leopold Wenger (1874-1953), et enfin Heinrich Wölfflin. — Une première version de ce texte est parue dans Christoph König et Eberhard Lämmert (éd.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Francfort, Fischer, 1993, p. 265-279.

2. *Ibid.*, p. 333-334. Les citations suivantes sont tirées du même passage du journal de Wölfflin.

Carel van Mander (1604) et de Joachim von Sandrart (1675). Avec Johann Joachim Winckelmann, qui se démarque nettement du genre biographique, commence alors l'histoire scientifique de l'art. Wölfflin caractérisa judicieusement son *Histoire de l'art antique* (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764) comme la projection sur l'art antique d'un « idéal d'humanité » moderne. Il aborda tout aussi brièvement l'« histoire de l'art romantique », loua sa profonde sensibilité, non sans s'étonner pourtant de sa « singulière faiblesse d'interprétation ». Il vanta en revanche l'immédiateté concrète de Franz Kugler¹. En évoquant l'histoire culturelle de Jacob Burckhardt et « l'instructive précision terminologique de son étude de la forme », il esquaissa alors les questions sur lesquelles il comptait centrer son intervention et le débat entre les neuf.

Ayant rendu justice aux biographes de la fin du XIX^e siècle — Herman Grimm, Carl Justi, Moritz Thausing² — et à l'auteur de la théorie des milieux, Hippolyte Taine, sans pour autant leur donner un rang prééminent dans l'histoire de la discipline, il mit en valeur le livre d'Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form* (1893), œuvre qui aurait marqué un second tournant radical dans l'histoire de l'art. L'auteur, un artiste — et non un scientifique — aurait débarrassé celle-ci d'une infinité d'intérêts secondaires pour l'amener à l'essentiel : l'analyse formelle. Lui-même, dit-il, avait adopté les vues de Hildebrand. Dès 1898, dans son livre *Die Klassische Kunst in Italien*, il avait accordé une attention exclusive à « l'intention, la beauté, la forme concrète » des œuvres d'art, ce qu'il n'allait pourtant rendre vraiment explicite que plus tard, en 1915, dans ses *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Prenant les termes traditionnellement maniés par les artistes comme allant de soi : pictural et linéaire, plan et profondeur, forme fermée et forme ouverte, unité et multiplicité, clarté et obscurité, il les y avait, rappelle-t-il, définis uniquement en tant qu'« idées de la forme concrète », en tant que « formes de vision », les avait ordonnés en un système, avant de les illustrer en prenant pour exemple l'évolution de l'art depuis la Renaissance jusqu'au baroque³.

1. Franz Kugler (1808-1858), essentiellement connu pour son *Histoire de Frédéric le Grand*, illustrée par Adolf Menzel et parue à Leipzig en 1840, et pour quelques poèmes qui sont devenus célèbres, écrivit un premier *Manuel d'histoire de la peinture* (*Handbuch der Geschichte der Malerei*, Berlin, 1837), un premier *Manuel d'histoire de l'art* (*Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1841), et de nombreux articles, généralement illustrés par lui-même, sur des œuvres d'art isolées. Il était conseiller au ministère prussien des Cultes, de l'Instruction et de la Santé.

2. Herman Grimm (1828-1901), premier professeur titulaire à Berlin, se fit connaître par sa monographie *Leben Michelangelos*, Hanovre, 1860 ; Carl Justi (1832-1904), second titulaire d'histoire de l'art à Bonn, par son *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und Zeitgenossen*, Leipzig, 1866, et par *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888 ; Moritz Thausing (1838-1884), second titulaire à l'Université de Vienne, par *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig, 1878.

3. Dans son intervention Wölfflin évoqua encore sa critique de l'interprétation que donne Carl Justi de la chapelle Sixtine, ainsi que du Moïse de Michel-Ange. Il exposa ses objections à l'interprétation par Georg Dehio des statues de la cathédrale de Naumburg, et s'expliqua sur un malentendu qui aurait amené le littéraire Oskar Walzel à nuancer de quelques réserves son adoption enthousiaste des *Principes fondamentaux*.

Wölfflin, le soir du 24 février, n'en dit pas plus, sinon de manière allusive, sur les « tendances contemporaines de l'histoire de l'art »¹. Et dans la discussion qui suivit, les participants s'en tinrent apparemment aussi à la typologie des idées dans les arts plastiques et dans l'architecture, qui depuis est associée au nom de Wölfflin. L'un des neuf, le romaniste Karl Vossler, reprocha à l'orateur sa conception cyclique de l'histoire. « Il se peut que l'enchaînement soit juste, mais [on] peut monter où l'on veut, comme au carrousel », affirmait Vossler, objection réfutée par les autres membres du cercle, compte tenu du vaste écart temporel séparant la Renaissance du baroque².

Le club réuni rue Widenmayer, près de l'Isar³, discuta jusque tard dans la soirée. On ne se sépara qu'à minuit et demie, ce que le maître de maison nota avec satisfaction.

Bien que le terme clé de *Geistesgeschichte*, « histoire des idées »⁴, ne figure pas dans les notes et la correspondance de Heinrich Wölfflin, c'est à partir de son exemple que je voudrais m'interroger sur le rôle tenu par l'histoire de l'art dans l'apparition d'une germanistique centrée sur l'histoire des idées. L'étude de ce cas isolé et étroitement circonscrit devrait me servir à problématiser ma réponse. Car Wölfflin est sans aucun doute l'historien de l'art le plus connu des trois premières décennies de ce siècle⁵. Ce qui fait

1. C'est du moins ce qu'indique le *Journal*. Peut-être a-t-il du moins abordé les travaux pré-curseurs auxquels il rendait grâce dans ses *Principes fondamentaux* : « Abstraction faite de Julius Lange, dont la pensée s'est plus penchée sur l'histoire de l'art antique, Alois Riegl est sans doute l'un des seuls érudits à avoir tenté de réfléchir méthodiquement aux fondements de la formation des styles et d'affiner toujours plus ses outils conceptuels dans l'étude d'une matière parfaitement maîtrisée. A la suite de Wickhoff, à qui l'on devait déjà quelques réflexions pénétrantes sur le pittoresque, il a en particulier forgé les concepts très opérants d'"optique" et d'"haptique" — qualités visuelles et qualités tactiles. » (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, op. cit., p. VI-VII). A ce propos Wölfflin mentionne aussi les *Grundbegriffe der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1905, de August Schmarsow, évoqués dans son *Journal* en juin 1914 : « La lecture des *Grundbegriffe* de Schmarsow m'a donné un courage nouveau. » Cf. *Heinrich Wölfflin*, op. cit., p. 285. On ne sait pas encore au juste dans quelle mesure Wölfflin a été stimulé par d'autres ébauches méthodologiques, comme par exemple la « psychologie historique de l'expression humaine » de Aby Warburg, la distinction entre abstraction et intuition dans la production artistique chez Wilhelm Worringer, le plaidoyer de Max Dessoir en faveur d'une science globale de l'art et la défense opiniâtre d'une « étude du spectateur » par Josef Strzygowski.

2. *Heinrich Wölfflin*, op. cit., p. 334.

3. De 1912 à 1924 Wölfflin habita au 26 de la Widenmayerstraße.

4. On trouve aussi la formule « l'histoire de l'art comme histoire des idées ». En 1924 les éditeurs des principaux articles de Max Dvořák choisirent le titre *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* pour caractériser une historiographie de l'art qui analyse les créations artistiques d'une époque donnée dans le contexte d'autres productions intellectuelles, notamment religieuses, scientifiques et littéraires. Voir à ce propos Hans Sedlmayr, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, in Id., *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Reinbek bei Hamburg, 1958, (Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie 71), et Jost Hermand, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart, 1965 (Sammlung Metzler, Realienbücher für Germanisten 41).

5. Aby Warburg (1866-1929) et Fritz Saxl (1890-1948), grâce à leurs travaux de recherche et surtout grâce à la Kulturwissenschaftliche Bibliothek de Hambourg, ont eux aussi activement promu l'interdisciplinarité. Mais cela ne vaut que pour la période 1920-1933.

avant tout sa célébrité, c'est que les principales impulsions interdisciplinaires de la période 1910-1925 ici étudiée peuvent lui être attribuées, à lui et à ses livres. Le club de Wölfflin, qui mérite bien le nom de conjuration puisque les neuf professeurs titulaires s'étaient juré que « seules la maladie ou la mort » excuseraient une absence¹, semble d'ailleurs montrer que le dialogue interdisciplinaire était vraiment pour Wölfflin un acte d'autoconservation intellectuelle.

Cependant, à bien considérer le livre de Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik*², que l'on invoque toujours hâtivement pour illustrer l'influence wölfflinienne et l'« apport de l'histoire de l'art »³ dans la germanistique, voire « l'éclairage réciproque »⁴ des deux disciplines, on peut se demander si ce ne sont pas là des expressions bien emphatiques pour un état de faits aussi insignifiant. On se demandera même pourquoi Wölfflin ne s'est pas élevé contre cette interprétation de ses *Principes fondamentaux*. Le dialogue interdisciplinaire n'était-il pour lui qu'un acte d'auto-conservation, et non d'auto-affirmation ? Tel est le point que je me propose ici d'examiner. On l'aura déjà compris : je considère tout au plus comme une légende — une lecture proprement typique de l'histoire des sciences⁵ — le transfert interdisciplinaire, les « interactions méthodologiques »⁶, voire « l'éclairage réciproque » que l'on évoque dans ce cas précis. Le livre de Fritz Strich et celui de Wölfflin n'ont guère en commun que le terme de *Grundbegriff*, employé assez rarement chez le premier, de manière franchement prolifique chez le second.

Vers la fin du mois de février de l'année 1924, quand l'Institut d'histoire de l'art, l'Université et l'Académie bavaroise des Sciences de Munich

1. Lettre de Wölfflin à sa sœur, 30 octobre 1919, *Heinrich Wölfflin, op. cit.*, p. 329.

2. Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, Berne, 1922.

3. Telle est la formule que l'on trouve dans le programme du I^{er} Congrès du groupe de travail de Marbach.

4. L'expression, on le sait, est due à Oskar Walzel qui dès 1916, dans une conférence à la Kantgesellschaft de Berlin, vantait les *Principes fondamentaux* de Wölfflin comme un modèle pour d'autres disciplines : « J'admire beaucoup les historiens de l'art de s'être donné des moyens perfectionnés pour exprimer verbalement les caractéristiques d'une œuvre d'art, que le profane ne peut que sentir et pour lesquelles il ne dispose pas de mots », dit Walzel qui mentionne notamment August Schmarsow, Wilhelm Worringer et Heinrich Wölfflin. Le haut degré d'abstraction que l'historiographie de l'art a atteint grâce aux *Principes fondamentaux*, dit-il, attire sur elle l'attention des disciplines voisines. Quoique Walzel soit revenu sur cette formule, l'histoire des disciplines a pris pour un constat cet « éclairage réciproque » qui n'exprimait encore qu'un vœu pour l'avenir. Cf. Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin, 1917 (Philosophische Vorträge XV, publiés par la Kantgesellschaft).

5. Je pense à Gaston Bachelard, qui reprochait à l'histoire des sciences traditionnelle de se fonder sur des préliminaires, c'est-à-dire sur ce que les savants projetaient de faire, et non sur ce qu'ils ont effectivement fait. La critique par Paul Veyne de l'historiographie générale va dans le même sens. Cf. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971.

6. C'est de cette hypothèse que part également Jost Hermand dans son ouvrage, qui par ailleurs est extrêmement critique. Il n'explique du reste pas en quoi consistent ces interactions.

prirent congé de Heinrich Wölfflin avec autant de regret que de reconnaissance, ce dernier posa par écrit quelques grandes dates de sa brillante carrière. Ces lignes commencent par : « Munich, [à l'âge de] 16 ans. Premier trajet depuis la gare jusqu'au Max-Gymnasium. » Elles s'achèvent par un toast : « Vidons notre verre à l'Allemagne. » Avant cette formule peu originale mais bien actuelle figure une phrase qui ne peut manquer de frapper, car elle contient une indication temporelle qui est objectivement fautive. Parlant en effet de sa période munichoise, Wölfflin écrit : « Sur ces douze années, dix ont été des années de guerre. Tant mieux peut-être », ajoute-t-il, évoquant encore le souvenir de l'« atmosphère carnavalesque des premiers hivers », sans pourtant s'y attarder plus longuement¹.

Dix années de guerre ! Si l'on se reporte aux notes de Wölfflin, on peut difficilement lui compter dix années entières de guerre, même comme expérience subjective. Wölfflin ne relate-t-il d'ailleurs pas aussi, dans son journal et dans sa correspondance, de nombreux voyages manifestement fort agréables ? Ses notes de voyage en Sicile et en Italie remplissent des pages entières. Elles étonnent d'autant plus que l'on aurait sans doute attendu de la part de cet homme toujours décrit comme un esthète et un formaliste que, confronté à la splendeur des monuments, des sculptures et des tableaux, il en retienne avec concision l'élément typique, mais non qu'il se complaise dans l'idylle. On concevra peut-être encore qu'il se livre ainsi à de fréquentes considérations sur la vie simple. Mais qu'il aille jusqu'à songer à une historiographie dont les mots-clés seraient : « Rome, Campagna, Ponte Nomentano — une femme qui tricote dans les ruines — le simple travail quotidien, sans cesse repris — la grande marche de l'Histoire », cela ne laisse pas de surprendre. Et quand Wölfflin rêve d'une historiographie « qui serait "classique" par la pureté des sensations, le caractère typique de la situation et l'« intégralité » de la vie, une histoire où il ferait si calme que l'on entendrait sans cesse le balancier du temps, comme on entend le bruissement du courant »², on serait tenté d'y voir l'annonce de textes que quelques rares historiens n'ont pu écrire que bien plus tard.

Les notes de Wölfflin permettent naturellement de suivre le travail qu'il consacra à ses livres et, dans les années après 1910, à la finition de ses *Kunsthistorische Grundbegriffe*, tout autant que ses projets de textes ultérieurs, notamment sur l'art italien, sur la ville en général et sur Munich en particulier, et surtout sur l'histoire du dessin — projets qu'il n'a apparemment réalisés que sous forme de cours et de séminaires, avant de les abandonner avec une étrange résignation. Mais il faut aussi évoquer ses rencontres avec d'autres universitaires, avec des artistes et avec certains membres des familles régnautes, dont la plus marquante est sans doute la rencontre avec la princesse impériale Cécile de Prusse. Car à cette femme

1. *Heinrich Wölfflin, op. cit.*, p. 369-370.

2. *Ibid.*, p. 307.

aimable, avide d'apprendre, et « dont l'esprit au moins n'était pas faussé »¹, Wölfflin aurait demandé si elle n'avait donc pas peur de la guillotine². Ce que l'on sent ici, ainsi que dans d'autres passages, malgré toute la complaisance de l'auteur à se donner le rôle d'un Voltaire moderne à Potsdam, c'est aussi sa propre inquiétude vis-à-vis des bouleversements politiques et sociaux de son époque ; on retrouve par ailleurs chez lui les traits habituels et même typiques de tous ces érudits que Fritz Ringer a baptisés les mandarins de l'ère wilhelminienne³.

Toutefois la réaction de Wölfflin au début de la première guerre mondiale est tout à fait atypique. C'est avec joie qu'il quitte l'Italie à la mi-juillet 1914 pour rentrer à Munich, mais il s'étonne aussitôt « que les gens ne soient pas plus épouvantés à la pensée de ce qui va venir ». Peu de temps après il écrit dans une lettre : « Pourquoi vont-ils se jeter sous les drapeaux, ces artistes et professeurs vétérans ? Et il faut entendre les discours belliqueux des érudits ! On a fait tellement de bruit autour de l'unité que tous ont perdu la tête. »⁴ Contrairement aux gens qu'il fréquente, il ne peut se faire aux communiqués de guerre, aux préparatifs militaires dans la sereine ville de Munich, et encore moins au pathos nationaliste de nombreux universitaires. Et il lui paraît presque inconcevable de devoir sacrifier à cette guerre des amis très proches, des collègues éminents et d'excellents élèves.

Dans la suite de ses notes, que ce soit pendant la période de guerre ou dans les années suivantes jusqu'à son départ de Munich, on relève des réflexions sur le caractère fâcheusement répétitif et mécanique, voire sur l'inanité de ses tâches universitaires au regard des antagonismes sociaux croissants, dont il tente parfois de rendre compte : « Les gens se remettent comme autrefois à accumuler des provisions de farine, etc., dans l'idée qu'en hiver tout sera inabordable. Néanmoins la misère reste encore cachée sous des dehors radieux. A midi, quand je descends la Ludwigstraße, c'est un vrai plaisir de voir cette jeunesse en fleurs. Avec cette chaleur tropicale et la mode actuelle, on se croirait dans une station balnéaire. »⁵

Parmi ses collègues historiens de l'art il en est deux dont Wölfflin regrette la mort : Fritz Burger et Ernst Heidrich⁶. Quant au sort des autres il n'en dit rien, et d'ailleurs il parle en général fort peu des histo-

1. *Ibid.*, p. 310.

2. *Ibid.*, p. 350.

3. Fritz Ringer, *The Decline of the German Mandarins. The German Academic Community 1890-1933*, Cambridge, Mass., 1969.

4. *Heinrich Wölfflin, op. cit.*, p. 288.

5. *Ibid.*, p. 358.

6. Fritz Burger, né en 1877, était professeur d'histoire de l'art à l'Académie des Beaux-Arts de Munich. Il tomba au front vers la fin du mois de mai 1916. Ernst Heidrich, né en 1880, fut l'élève de Wölfflin. Gantner le présente comme un de ses élèves préférés. De 1910 à 1914 il fut professeur d'histoire de l'art à Bâle. Il fut tué le 4 novembre 1914, peu après sa titularisation à Strasbourg. Cf. Nikolaus Meier, « Ernst Heidrich (1880-1914). Zur Grundlegung der Kunstwissenschaft », in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, nouv. série XXV, 1980, p. 19-50.

riens de l'art, et leur écrit rarement. L'histoire de l'art comme champ d'activité collégiale semble ne plus exister à ses yeux pendant ces années-là. En outre les notes de Wölfflin attestent une nette prise de distance sociale, que des sources complémentaires permettraient également de montrer chez d'autres universitaires de la même branche¹.

A la lecture de mémoires de Wölfflin, on s'en étonnera d'autant plus qu'on connaît mieux l'évolution du domaine de l'histoire de l'art et surtout les multiples efforts déployés par des spécialistes un peu moins connus pour en faire, grâce à l'échange direct d'expérience et d'idées, une communauté disciplinaire soumise à certaines normes scientifiques. A la vérité ces efforts, qui s'exprimaient surtout lors des Congrès internationaux d'histoire de l'art inaugurés en 1873 et siégeant régulièrement depuis 1893, ne visaient guère qu'à une seule chose : il s'agissait d'authentifier les objets de l'histoire de l'art — tableaux, dessins, sculptures et œuvres architecturales —, de les situer dans la chronologie générale en se fondant sur l'histoire des styles, et d'autre part d'élaborer les règles d'inventarisation des pièces de musées et des domaines de l'art. Lors des séances, une attention particulière était également accordée à tout ce qui concernait la reproduction. De temps à autre — à propos notamment de l'interruption de la tradition de classification iconographique — étaient exprimés des desiderata de la recherche. Les intervenants obéissaient au même souci : d'ordinaire ils présentaient une ou plusieurs œuvres d'art, dont le degré de célébrité servait de principal critère. Le tout était d'exhiber des œuvres inconnues. Il importait peu qu'elles soient l'objet d'une interprétation nouvelle². Aussi les séances, qui témoignaient par ailleurs de la croissance rapide de la communauté disciplinaire³, étaient-elles sur-

1. Si l'on se réfère par exemple au livre de Johannes Jahn (éd.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Leipzig, 1924, on trouve des éléments analogues : sur l'ensemble des huit récits autobiographiques de représentants célèbres de la discipline — tous enseignants du supérieur — sept attestent une nette prise de distance par rapport à leurs collègues historiens de l'art en particulier, dont la communauté est péjorativement baptisée « la clique ». Cpr. Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte und Geschichte. Eine wissenschaftliche Skizze*, in *Kunsthistoriker*, II, 1985, n° 4/5, p. 36-44.

2. Depuis, la situation s'est inversée. Dans les congrès, on attend de nouvelles interprétations, mais non de nouvelles œuvres. On peut même dire que les historiens de l'art, de plus en plus nombreux, s'attachent à la mise en valeur herméneutique d'un nombre de plus en plus restreint d'œuvres d'art, généralement des œuvres mondialement connues. Cpr. Heinrich Dilly, *Die Künstler der Kunsthistoriker*, in *Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense*, éd. par Elisabeth Walther et Udo Bayer, Baden-Baden, 1990, p. 290-297.

3. De 64 membres en 1873 et de 63 en 1893, le nombre des participants passa à un peu plus de 400 en 1912, quand le Congrès commença vraiment à prendre une ampleur internationale. Jusque-là il était surtout fréquenté par les spécialistes issus du monde germanophone. Sur le développement quantitatif de la discipline dans les universités, la seule source d'information aujourd'hui reste le livre de Christian von Ferber, *Die Entwicklung des Lehrkörpers der deutschen Universitäten und Hochschulen 1864-1954*, Göttingen, 1956, p. 196. D'après ses références, en 1910 l'enseignement supérieur en Allemagne occupait en tout 136 professeurs d'histoire de l'art, d'histoire de l'architecture et de dessin académique. 45 d'entre eux étaient professeurs titulaires, dont 14 dans une université.

tout fréquentées par des spécialistes chargés de la conservation et de l'entretien des œuvres, tandis que les universitaires ne s'y montraient guère¹. Quant à ceux-ci, la première tâche qui leur était incombée lors de la création de leurs chaires était un enseignement de culture générale, et l'instruction spécialisée ne tenait qu'un rang secondaire. Si les conservateurs de musées peuvent alors être décrits comme les classificateurs de l'histoire de l'art, ils étaient, eux, chargés de l'interprétation des différentes époques des arts plastiques², dont les dénominations — art roman, art gothique, Renaissance, baroque — avaient à proprement parler acquis droit de cité au cours du XIX^e siècle, sans que les problèmes de périodisation aient fait l'objet de véritables débats au sein des disciplines compétentes³.

Lors du VII^e Congrès qui se tint à Darmstadt en 1907, Wilhelm von Bode et Friedrich Althoff fondèrent le Deutscher Verein für Kunstwissenschaft qui allait se consacrer exclusivement à promouvoir la collecte systématique et l'édition des sources de l'histoire de l'art. Se voulant l'égal des *Monumenta Germaniae Historica*, le projet prit le nom de *Monumenta Germaniae Historiae Artis*⁴. Cette entreprise, qui prenait pour modèle l'œuvre séculaire des historiens, des philologues et des juristes allemands, peut — dans le contexte de notre exposé — suggérer deux remarques : 1 / Jusque dans les premières décennies de ce siècle la pratique de l'histoire de l'art consistait au premier chef dans l'inventarisation de tout ce qui avait une valeur en tant qu'œuvre d'art et en tant qu'objet du patrimoine culturel national. 2 / S'il a fallu près de cent ans, depuis la création des *Monumenta Germaniae Historica*, pour que l'on envisage la publication systématique des sources plastiques et architectoniques de l'histoire allemande, c'est bien que l'histoire de l'art souffrait d'un retard de plusieurs décennies et d'une infériorité numérique par rapport aux disciplines historiques et philologi-

1. Parmi les noms cités jusqu'ici, seuls August Schmarsow et Heinrich Wölfflin ont, de source sûre, pris part à ces manifestations. Heinrich Wölfflin qui assistait en 1907 au Congrès de Darmstadt écrivit à ses parents : « ... Il y a du beau monde au Congrès : Bode, Thode, Schmarsow, etc. J'ai bien fait de venir, quoique les débats d'aujourd'hui aient été si ennuyeux que j'ai aussitôt décidé de ne plus y perdre beaucoup de temps... » Cf. *Heinrich Wölfflin, op. cit.*, p. 224.

2. Depuis, le rapport s'est ici aussi inversé. Tandis que les spécialistes chargés des musées cherchent surtout à satisfaire l'intérêt du public pour les Beaux-Arts en organisant des expositions, les universitaires se limitent de plus en plus à des problématiques strictement scientifiques.

3. Jusqu'à ce jour l'histoire des disciplines ne s'est encore jamais attachée à confronter les différents systèmes de l'histoire universelle de l'art afin de découvrir pourquoi et comment les systèmes de périodisation ont fini par s'imposer avec tant de force qu'on continue aujourd'hui à s'en servir, ne serait-ce que comme noms. Cela doit tenir au fait que l'historisme esthétique les a alignés sur ceux de l'histoire générale.

4. Il est vrai que les changements intervenus dans la politique culturelle au cours des années suivantes ont porté un grave préjudice au projet. On a certes vu apparaître toute une série de publications proprement monumentales, comme par exemple le corpus des plaquettes d'ivoire du Moyen Age par Adolph Goldschmidt, ou les dessins d'Albrecht Dürer par Friedrich Winkler. Mais l'ambitieux programme ne s'est pas concrétisé en une série homogène. Cpr. Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, Munich, 1988, p. 36-42.

ques, ce qui reste d'ailleurs vrai aujourd'hui¹. Quoique la critique historico-philologique des sources joue le même rôle dans les sciences historiques que l'analyse des œuvres dans l'histoire de l'art, il ne faut pas perdre de vue que dans le dernier cas les sources primaires, c'est-à-dire les tableaux et les dessins, les sculptures et les objets d'art décoratif, ainsi que les nombreuses œuvres architecturales, ne sont pas aussi facilement accessibles et reproductibles que les sources textuelles. Comme il s'agit le plus souvent d'exemplaires uniques et d'originaux précieux, la découverte et la collecte des œuvres, leur conservation, leur expertise et leur classification stylistique et iconographique selon les catégories d'un historicisme esthétique constituent dans la discipline une activité fondamentale, qu'on ne peut que difficilement doubler d'autres considérations en s'intéressant par exemple à l'histoire des idées, à l'histoire sociale ou à l'histoire des mentalités. Aussi est-il peu probable qu'il puisse un jour être question, dans le cas de disciplines comme celle-ci, de l'apparition de nouveaux paradigmes, et encore moins d'un bouleversement structurel. Si l'on en croit le livre fréquemment cité de Thomas S. Kuhn, ainsi que sa révision², il est facile de montrer qu'aujourd'hui encore la critique des sources demeure toujours le paradigme de cette discipline : malgré les réformes de ces dernières années, la capacité à dater, à attribuer ou à situer une œuvre relativement peu connue reste la pièce maîtresse des examens d'histoire de l'art, la pierre de touche d'une socialisation réussie dans la spécialité. Et l'activité qui consiste à attribuer et à désattribuer les œuvres d'art — Jacob Burckhardt parlait de « cuisine attributive » — continue toujours d'enfiévrer la communauté universitaire³.

Ce paradigme de l'historiographie de l'art qui n'est lié à aucun nom, à aucun ouvrage précis, n'étant que le produit de l'expérience disciplinaire de générations entières, n'a pas manqué d'absorber les *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de Heinrich Wölfflin. L'ouvrage ne méritait pas cela. Car

1. Cela explique en outre que dans ces années-là les historiens de l'art aient mis une singulière énergie à doter les différents musées de catalogues d'une même qualité critique. En 1904 deux érudits lancèrent aussi le *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, c'est-à-dire le « Thieme-Becker », qui a donné à leurs deux noms une renommée mondiale. Contemporaine, la série des « Classiques de l'art » suscitait un peu moins d'ardeur. Mais l'intérêt des spécialistes ne se portait que plus vivement sur le *Handbuch der Kunstwissenschaft*, dont Fritz Burger était le fondateur.

2. Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Francfort-sur-Main, 1973 ; *Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigma*, in Id., *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, éd. par Lorenz Krüger, Francfort-sur-Main, 1978, p. 389.

3. Bien caractéristiques de la période ici étudiée, les articles du *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* fondé en 1923 et édité par Lothar Gall (qui succéda aux *Monatshefte für Kunstwissenschaft* parus à Leipzig de 1908 à 1922 sous la direction de Georg Biermann) s'ouvrent presque toujours par les mêmes *topoi* rhétoriques. Par exemple : « Dans l'hôtellerie de l'association patronale de la métallurgie wurtembergeoise, à environ 4 km au nord-est de Steinheim-sur-Murr, l'on peut voir un moulage du crâne désormais connu des préhistoriens de l'humanité sous le nom de *Homo Steinheimensis*. Ulrich, qui a bien montré l'antériorité de l'*Homo Steinheimensis* sur l'homme de Neanderthal, a pourtant omis de mentionner les découvertes similaires faites dans les cavernes près de Liège, ainsi que dans le loess d'Egisheim en Alsace. Or il convient de les mettre en rapport... »

l'idée maîtresse de Wölfflin n'était nullement de forger des instruments permettant d'attribuer et de dater plus précisément tel ou tel objet de l'histoire de l'art. Giovanni Morelli s'en est chargé¹. Sa démarche a plutôt été de cerner, grâce à quelques exemples choisis et à une série de concepts stylistiques, l'objet unique de sa spécialité : l'histoire des arts plastiques.

Les cinq couples de concepts fondamentaux (pictural-linéaire, plans-profondeurs, forme fermée-forme ouverte, unité-multiplicité, clarté-obscurité), illustrés par de nombreux exemples plastiques et architecturaux du XV^e et du XVI^e siècle, Wölfflin ne les a pas non plus définis comme des catégories qui permettraient une reconstitution descriptive du processus effectif d'une histoire de l'art. Bien au contraire, il les a définis à la fois comme des « formes de vision » et des « formes de présentation » qui à telle époque — délimitée de façon assez floue — se trouveraient dans l'horizon, le champ d'activité des artistes, bien avant qu'ils n'organisent un tableau sur un support donné, bien avant qu'ils ne tirent une sculpture du bloc qu'ils brisent ou qu'ils n'érigent un édifice à partir des matériaux à leur disposition. Il s'agit d'une gamme de possibilités créatives, qui existe indépendamment du contenu et du message, prenant des configurations diverses selon les époques. Aussi les a-t-il également baptisées formes « pures », sans exprimer par là le moindre jugement de valeur. C'est en partant de l'exemple de deux contemporains que jamais la bourgeoisie de culture n'associerait spontanément — l'architecte baroque italien Lorenzo Bernini et le peintre hollandais Gérard Terbourg — qu'il expose son modèle : « Personne, devant les effigies tumultueuses de Bernini, ne songera aux toiles si tranquilles et délicates de Terbourg », écrit-il dans son introduction. « Et pourtant ! Un examen simultané des dessins des deux artistes et des caractères généraux de leur facture révélerait entre eux une parenté complète : chez l'un et chez l'autre, une même manière de voir par taches et non par lignes que nous nommerons "picturale", et qui est la marque propre du XVII^e siècle par rapport au XVI^e. Là, nous mettons le doigt sur une sorte particulière de vision qui peut appartenir à des artistes très divers du fait que, manifestement, elle ne contraint pas à un mode défini d'expression. »² Comme il le souligne encore une fois, il ne s'agit pas d'énumérer certains aspects qualitatifs, auxquels les artistes s'intéressent en priorité ; ni d'établir une classification des valeurs expressives, ce que visent les histo-

1. Giovanni Morelli (1816-1891), dans les années 80, avait provoqué de vifs remous dans le monde des arts en démontrant que de nombreux tableaux, italiens en particulier, qui étaient exposés dans les galeries de Berlin, de Dresde et de Munich, avaient été attribués à tort. Comme c'est souvent le cas lors des grandes découvertes, sa démonstration était si simple que dans un premier temps personne ne voulut l'admettre : on pouvait, montrait-il, attribuer très précisément les tableaux à tel ou tel artiste en observant les détails qui sont exécutés machinalement et reviennent régulièrement, par exemple la manière dont les ailes de nez, les doigts et les oreilles sont exécutés dans les tableaux de groupes.

2. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, 1915 ; cité ici dans la traduction de C. et M. Raymond, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1966, p. 16.

riens de l'art¹ ; il s'agit d'une troisième chose : « Le mode de présentation en tant que tel », ou encore les « conditions "optiques" » d'une époque, qui s'offrent à chaque artiste, par lesquelles il est lié².

C'est dans ce contexte qu'intervient la célèbre phrase de Wölfflin, « Tout n'est pas possible en tout temps »³, suivie d'autres réflexions : « On découvre dans l'histoire du style une catégorie plus profonde de concepts qui se rapportent à la présentation comme telle ; on peut donc concevoir une histoire du développement de la vision dans l'Occident européen, histoire pour laquelle la diversité des caractères individuels et nationaux n'a plus une très grande importance »⁴ — formules qui dans ces dernières années, riches en « archéologies » de toutes sortes, ou aujourd'hui, à l'heure des innombrables « dispositifs », auraient certainement eu leur heure de gloire si seulement quelque Français suffisamment connu avait mis le doigt sur les textes de Wölfflin⁵.

Dans les années immédiatement postérieures à la publication des *Principes fondamentaux*, les historiens de l'art ne manquèrent pas de débattre de l'éventuelle périodicité de cette série conceptuelle, dont Wölfflin n'écartait pas l'hypothèse, de la différence entre forme de vision et forme de présentation, et du principe unique dont ces catégories, croyait-on, devaient nécessairement dériver⁶. Mais en outre on se mit aussitôt à appliquer la terminologie wölfflinienne à la description du patrimoine plastique et architectural, tout en forgeant à tour de bras de nouveaux couples conceptuels. Ce phénomène est relaté par

1. L'on peut approximativement classer les problématiques fondamentales de l'histoire de l'art selon les deux axes suivants. Une fois que l'on sait qui a produit telle œuvre, quand et où, les esprits se divisent. Les artistes et les bourgeois se demandent *comment* l'œuvre a été conçue. Les profanes, les prolétaires et les petits-bourgeois se demandent *ce que* l'œuvre exprime, voire *doit* exprimer.

2. *Principes fondamentaux*, *op. cit.*, p. 16.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, p. 17.

5. Le *structuraliste* Wölfflin reste encore méconnu ! Certaines phrases de l'introduction aux *Principes fondamentaux* incitent à penser que Wölfflin concevait les exemples par lesquels il illustrait ses principes fondamentaux comme une sorte de dispositif applicable aux artistes historisants de son époque — mais non à l'avant-garde contemporaine — ainsi *Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. VII : « Rien ne caractérise de façon plus frappante le contraste entre l'art ancien et l'art d'aujourd'hui que l'unité de la forme de vision dans l'un et la multiplicité des formes de vision dans l'autre... Dans chaque gravure d'art le dessin épuise presque toutes les possibilités. » Wölfflin, il est vrai, ne tenait pas compte ici de l'avant-garde de l'époque. C'est seulement après la première guerre mondiale, par exemple, qu'il découvrit l'œuvre de Franz Marc, à l'occasion de l'exposition commémorative qui se tint à Munich.

6. Les objections se trouvent systématiquement ordonnées et commentées dans le chapitre 4 de Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms, 1981, p. 217-244.

7. Dans l'une de ses notes autobiographiques, dont je n'ai actuellement pas la référence exacte, Ernst H. Gombrich raconte comment, ayant quitté Vienne en 1929 pour poursuivre ses études à Berlin, il y trouva tous ses condisciples engoués de catégories et de modèles wölffliniens. Cela l'en avait, dit-il, tellement dégoûté qu'il avait surtout suivi des cours et des séminaires de psychologie, et n'allait que de temps à autre écouter Wölfflin, qui était alors professeur associé à l'université de Berlin.

Ernst H. Gombrich⁷. Dans un domaine où l'on est tenu de décrire, de classer et d'interpréter des œuvres d'art devant lesquelles on reste pour- tant coi — et la tâche est d'autant plus ardue que la distance histo- rique est grande — l'utilité pratique des leçons wölffliniennes occultait les interrogations soulevées, comme la problématique d'une archéologie de l'expression et de la représentation, ou la question de savoir dans quel secteur des constituants de l'art il convenait de situer ces condi- tions fondamentales. Wölfflin n'a jamais exclu l'idée que l'évolution his- torique de l'art — pour reprendre les catégories de Odo Marquard¹ — puisse être déterminée non seulement par le « créatif », mais encore par l'« opératif » et le « réceptif ».

Les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Wölfflin ont très vite connu le succès. Aussi ont-ils également été repris par les spécialistes d'autres disciplines. Au nombre des littéraires on trouve par exemple Oskar Walzel, qui dès 1916 fit un éloge plein d'envie du modèle théo- rique que constituait l'ouvrage², et Fritz Strich, alors âgé de 34 ans, qui la même année s'essayait déjà à une application pratique de la nouvelle terminologie en cherchant à classer la poésie du XVII^e siècle selon des principes fondamentaux comparables. Sans doute sous l'impulsion d'Oskar Walzel qui préconisait avec chaleur le transfert interdisciplinaire des « principes fondamentaux », Strich écrivit dans les années suivantes son livre *Deutsche Klassik und Romantik*, qui porte le sous-titre laconique de « Perfection et infinité ». Il parut à Berne en 1922. Jusqu'à ce jour il a été considéré comme l'application la plus réussie de l'inspiration wölffli- nienne aux recherches littéraires — réception qui s'est au départ fondée sur la postface, aussi insolite que prétentieuse, où Strich rend effective- ment grâce à Wölfflin. Comme il l'affirme en outre dans son paratexte, l'ouvrage apporterait bel et bien la « preuve » que « la perspective de Wölfflin ne vaut pas uniquement pour l'histoire de l'art, mais pour l'his- toire des idées en général »³.

Cette assertion, à l'instar de l'ouvrage tout entier, outrepassa déjà les exigences et le cadre posés par Wölfflin. Car Wölfflin, dont la termi- nologie ne visait qu'à cerner un secteur particulier de la créativité artis- tique, concevait de plus son travail comme une simple esquisse qui devait encore être complétée par des recherches plus détaillées et plus spécifiques. Strich au contraire, non content d'élargir l'application à une autre matière — la littérature allemande — se sert de la termino- logie wölfflinienne et de son livre sur *l'Art classique* pour mettre en vedette deux types humains d'artistes qui se seraient en particulier

1. Odo Marquard, *Krise der Erwartung. Stunde der Erfahrung : zur ästhetischen Kompensation des modernen Erfahrungsverlustes*, publié à l'occasion du 60^e anniversaire de Hans Robert Jauss, Constance, 1982.

2. Cf. n. 4, p. 110.

3. Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, Berne, 1922, cité ici d'après la 4^e édition, Berne, 1949, p. 364.

manifestés dans l'histoire allemande : le romantique et le classique. Ces deux types, qui relèvent selon lui d'une « éternelle polarité humaine des courants intellectuels », Strich s'efforce de les décrire en tant que « phénomène localement et temporellement déterminé », tel qu'il s'incarne « au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle dans le classicisme et le romantisme allemand »¹. A la différence de Wölfflin, il fait donc de son histoire littéraire le modèle d'une histoire culturelle globale, qui se ramène en fait à une histoire des idées². Cela apparaît déjà dans l'économie des chapitres. Strich aborde *l'homme, l'objet artistique, la langue, le rythme, la rime, etc.*, mais ne réussit que rarement à analyser ses exemples avec autant de précision que Wölfflin. Tandis que ce dernier procède par comparaisons, mettant chaque exemple en regard avec un autre et n'en traitant qu'un aspect particulier, chez Strich chaque poème, chaque texte cité est aussitôt rapporté à l'opposition généralisatrice entre classicisme et romantisme, formulée dans une langue pleine d'hyperboles et de superlatifs.

Dans la mesure où il reprend d'autres couples conceptuels, comme la distinction schillérienne entre naïf et sentimental, l'opposition nietzschéenne entre dionysien et apollinien, le couple abstraction-intuition dû à Wilhelm Worringer, pour les ramener ensuite tous à ce qu'il prend pour un principe humain originel, l'« éternité », l'ouvrage de Strich perd de vue ce qui devrait être son objet — les textes littéraires — ainsi que la seule chose qu'il croyait partager avec Wölfflin : l'histoire de l'art. Contrairement à Wölfflin qui avait en vue une histoire de l'art sans noms, donc éloignée de toute historiographie héroïque, Strich n'a pas fait une histoire de la littérature, encore moins une histoire de la langue, mais celle de deux types humains, le romantique et le classique, en accordant de surcroît sa préférence à l'un des deux³. Alors que Wölfflin rangeait ses *Principes fondamentaux*, « non pas parmi les travaux définitifs » mais « parmi ceux qui expérimentent et ouvrent des perspectives »⁴, ce qui se traduit à plusieurs reprises par une argumentation tout à fait didactique, Strich cherche à fournir une « preuve » définitive, sans pourtant l'amener par une argumentation adéquate ni par une série analogue d'exemples. Si l'ouvrage de Wölfflin peut être comparé à un modeste laboratoire

1. *Ibid.*, p. 29.

2. En partant du constat que l'histoire des sociétés, l'histoire culturelle et ce qu'on appelle l'histoire des idées se fondent sur les mêmes sources et autorités au XVIII^e et au XIX^e, il serait bon d'étudier un jour comment l'histoire culturelle, que l'école de Göttingen au XVIII^e siècle concevait encore comme une histoire des sociétés, a progressivement été dépouillée de ses sources matérielles, qui étaient l'apanage de tous, jusqu'à ce que ne subsistent que les sources intellectuelles, privilège d'une élite sociale, qui constituèrent finalement l'histoire des idées.

3. Pour Wölfflin l'opposition n'est pas entre classicisme et romantisme, mais entre classicisme et baroque, l'art classique ayant selon lui pour fondement l'art de la Renaissance. Il souligne du reste à plusieurs reprises que ses concepts ne doivent pas être rapportés à des jugements de valeur.

4. Wölfflin, *Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. VIII.

où l'on tente tout au plus une expérience, le livre de Strich ressemble à une mine d'une abondance fascinante, où chaque vestige, chaque particule extraite est mise à l'abri d'une citation littéraire ou d'une référence biographique.

Après la lecture comparée des *Principes fondamentaux* et de *Classicisme et Romantisme*, l'on est tenté de reprendre la démarche du livre de Strich et d'affirmer la chose suivante : c'est justement parce que Strich n'avait pas seulement en vue de prouver qu'on pouvait étendre l'application des *Principes*, mais plus généralement d'adopter le « point de vue » de Wölfflin, que les deux livres sont si différents ; il y a un monde entre les deux ! Le laconisme de ce constat se justifie d'abord par les arguments proposés, mais aussi par un autre état de fait : l'histoire de la collaboration interdisciplinaire, qu'on invoque pourtant si souvent, reste tellement peu étudiée qu'elle ne dispose pas même d'un outillage conceptuel. Le fait que les chercheurs lisent aussi des livres, des revues, des journaux étrangers à leur spécialité, qui peuvent inspirer leurs propres travaux, ne peut guère encore être porté à l'actif de ce qu'on entend par « interdisciplinarité ». Dans les universités allemandes, les étudiants en lettres sont depuis la seconde moitié du XIX^e siècle obligés de suivre des cours et des séminaires dans d'autres disciplines. Non seulement ils se qualifient de cette manière pour leurs futures fonctions d'enseignants et mettent à profit ce « cursus secondaire » dans leur matière principale, mais, ce qui n'est pas moins appréciable, ils continuent plus tard d'établir des parallèles entre ces différents domaines et d'en dégager à juste titre des points communs, qu'ils subsument ensuite sous des concepts universellement utilisés et donc maniés avec une relative liberté. Il y a longtemps qu'on s'intéresse à ces concepts plurivalents — qui sont souvent des termes à la mode — comme par exemple « organisme », « structure », « vie », « esprit », « principes fondamentaux », « système », etc., et à leur évolution conjoncturelle dans les différents domaines du savoir. Ils jouent un rôle considérable dans la constitution d'une collaboration interdisciplinaire, ils sont, non pas une fin, mais malgré tout un moyen : étant collectifs, ils rendent plus efficace l'étude, par des méthodes diverses, de tel objet scientifique. En d'autres termes, ils sont un moyen comme un autre de mieux satisfaire aux normes de l'activité universitaire. Mais dans le cas qui nous intéresse, les conditions les plus élémentaires manquaient pour satisfaire à ce scepticisme et ce collectivisme scientifiques. La structure corporative de l'université a probablement constitué un obstacle considérable. Mais l'obstacle majeur résidait dans le malaise dont Wölfflin souffrait, dans ces années-là, vis-à-vis du monde — si je puis m'exprimer aussi uniment : les « dix années de guerre », qui l'empêchèrent de s'expliquer avec Fritz Strich.

La contradiction entre l'éloquent enthousiasme de Strich pour la personne de Wölfflin et l'échec d'une franche explication qui aurait pourtant pu avoir lieu entre le cadet et l'aîné a déjà été suggérée par Emil Staiger

dans sa notice nécrologique sur Fritz Strich¹. Les trois seules lettres de Wölfflin à Strich qui soient publiées aujourd'hui montrent encore mieux qu'il ne saurait être question ici d'un échange interdisciplinaire.

Le 15 juin 1922 Heinrich Wölfflin écrivait au chargé de cours Fritz Strich une lettre où il le remerciait, avec un certain retard apparemment, de l'envoi d'un exemplaire de *Klassik und Romantik*. L'historien de l'art s'adressait au germaniste dans les termes suivants : « Je n'ai pas voulu vous remercier de votre livre avant de l'avoir vraiment lu à fond, et maintenant que c'est fait, il me semble que je devrais tout de suite me mettre à une seconde lecture pour pouvoir en assimiler dûment le contenu, d'une richesse peu commune... Je vous avoue volontiers que j'ai rarement été aussi vivement captivé et stimulé par une œuvre, et si vous croyez me devoir, à moi, certaines choses, je peux dire à l'inverse que vous m'avez de votre côté fourni des lumières tout à fait nouvelles. »² Ces phrases, qui expriment bien plus que de la politesse, n'ont pu que flatter leur destinataire. Mais le disciple s'est sans doute réjoui plus encore de l'invitation, formulée dans les lignes suivantes, à une soirée d'échange intellectuel chez Wölfflin. « Montez donc », pouvait même écrire Wölfflin, puisque Strich habitait juste à quelques maisons de là, au 12 de la Widenmayerstraße.

De cette soirée on ne sait toujours pas grand-chose, sinon qu'elle a bien eu lieu. Mais apparemment le dialogue n'alla pas plus loin, et il fut bien sûr encore moins question d'admettre le chargé de cours comme dixième membre du cercle de professeurs titulaires évoqué plus haut, et de le laisser participer à leur échange intellectuel interdisciplinaire. Ce n'est pas avant 1924 que Wölfflin écrit de nouveau à Strich pour le remercier de son article « Die Romantik als europäische Bewegung », qu'il lui avait dédié dans le *Festschrift Heinrich Wölfflin*.

On lit dans cette deuxième lettre de remerciement : « Puisque enfin nos deux noms désormais sont toujours cités ensemble, il aurait été impensable que vous n'en soyiez pas », propos qui ne doivent certainement pas être surinterprétés³. Mais l'explétif « enfin » laisse sentir une mise à distance, l'acceptation d'une situation inéluctable, qui correspond au ton résigné que l'on observe généralement dans les notes de Wölfflin à cette époque. Cela apparaît plus nettement encore dans la phrase suivante, où Wölfflin apprend à son collègue que « la force décisive du caractère national » est désormais un thème qui le préoccupe lui aussi particulièrement⁴.

Wölfflin résidait alors déjà à Zürich, et la distance spatiale suffisait

1. Emil Staiger, Gedenkwort für Fritz Strich, in *Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt 1963*, Heidelberg-Darmstadt, 1964, p. 169-171.

2. *Heinrich Wölfflin, op. cit.*, p. 358.

3. *Ibid.*, p. 377 ; le mélange parut à Munich en 1924, pour le 60^e anniversaire de Wölfflin.

4. *Ibid.*

donc à leur interdire tout dialogue direct. Mais il fallut encore attendre 1929 — pour autant que nous sachions — pour que Wölfflin reprenne contact avec Strich. Dans cette troisième lettre l'historien de l'art félicite le germaniste de sa nomination à l'Université de Berne, sans dissimuler au futur titulaire à qui il doit sa chaire : Wölfflin avait inter-cédé auprès du président du département pédagogique bernois en faveur du Munichois¹.

Ici s'arrêtent les sources publiées² illustrant une relation que Fritz Strich a plus tard présentée comme un rapport de professeur à élève. Son discours à la mémoire de Heinrich Wölfflin, prononcé à Bâle pour le dixième anniversaire de sa mort, commence en effet par ces mots : « En tentant d'évoquer le souvenir de l'homme que je tiens pour mon seul professeur et maître, je n'ai qu'une crainte : c'est de ne pouvoir assez lui rendre hommage. » Ce qui ressort pourtant aussi de ce discours, c'est que la relation de Strich à Wölfflin ne reposait nullement sur un débat interdisciplinaire mais sur l'enthousiasme que Wölfflin savait presque immanquablement susciter chez ses simples auditeurs. Strich en a peut-être donné la peinture la plus frappante, mais il ressort finalement de ses propos qu'il a fait des principes fondamentaux de Wölfflin tout à fait autre chose que ce qu'ils étaient : « Si les travaux de Wölfflin ont joué le rôle d'une révélation, disait Strich en 1956, cela tient à l'importance primordiale de ses principes fondamentaux pour la pensée. Il a quant à lui toujours déclaré qu'il les avait appelés principes *fondamentaux* parce qu'ils étaient censés désigner les couches *les plus basses*, les plus enfouies de l'art et de son évolution, qui précèdent et sous-tendent toute expression individuelle. Mais je dois avouer que dès le premier instant où, tombant sous son charme, je suivis sa voie, je les ai compris comme les principes *les plus hauts*, les valeurs suprêmes, et donc les plus hautes exigences de l'esprit. »³

(Traduit par Diane Meur.)

Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart
Friedrichstr. 10
D-70174 Stuttgart

1. *Ibid.*, p. 403.

2. Je me permets d'insister sur ce point, car les archives de Wölfflin exigeraient un passage en revue qui ne pouvait être entrepris dans le bref délai dont nous disposions pour élaborer cet article.

3. Fritz Strich, *Zu Heinrich Wölfflins Gedächtnis*, discours prononcé à Bâle à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort, Berne, 1956, p. 32.