

# PHILOSOPHIA SCIENTIÆ

BERNARD VOUILLOUX

**Le chapeau et le visage : une rencontre entre  
Nelson Goodman et Erwin Panofsky**

*Philosophia Scientiæ*, tome 2, n° 2 (1997), p. 257-273

[http://www.numdam.org/item?id=PHSC\\_1997\\_\\_2\\_2\\_257\\_0](http://www.numdam.org/item?id=PHSC_1997__2_2_257_0)

© Éditions Kimé, 1997, tous droits réservés.

L'accès aux archives de la revue « *Philosophia Scientiæ* » (<http://poincare.univ-nancy2.fr/PhilosophiaScientiæ/>) implique l'accord avec les conditions générales d'utilisation (<http://www.numdam.org/conditions>). Toute utilisation commerciale ou impression systématique est constitutive d'une infraction pénale. Toute copie ou impression de ce fichier doit contenir la présente mention de copyright.

NUMDAM

Article numérisé dans le cadre du programme  
Numérisation de documents anciens mathématiques

<http://www.numdam.org/>

**Le chapeau et le visage :  
Une rencontre entre Nelson Goodman et Erwin  
Panofsky**

*Bernard Vouilloux*

*U.F.R. des Lettres  
Université Michel de Montaigne-Bordeaux III*

**Résumé.** Un historien des sciences humaines pourrait fort bien rendre compte d'un moment de l'histoire moderne des théories du style en confrontant les positions respectives de Nelson Goodman et d'Erwin Panofsky. Si des convergences philosophiques (les références à Cassirer et à Carnap) et terminologiques (le recours aux notions de symbole et de symptôme) sont décelables, leur examen démontre non seulement qu'elles sont superficielles, mais qu'elles sont mises en œuvre dans des projets radicalement divergents, comme en témoigne, de manière éclatante, l'exemple choisi par chacun (le chapeau chez Panofsky, le visage chez Goodman). Pour Panofsky, le style ne relève qu'indirectement de la *Kunstwissenschaft*, et ce n'est qu'eu égard à la fonction qui lui y est impartie qu'il prend statut d'objet théorique et acquiert une légitimité scientifique. Pour Goodman, il n'a de pertinence que dans l'espace du vis-à-vis ou du face-à-face à la faveur duquel le sujet le perçoit, et la théorie qui prétend en rendre compte doit valoir non seulement pour les disciplines spécialisées qui en font leur objet, mais pour les opérations cognitives qu'implique chez tout un chacun l'attention empirique aux œuvres, aux objets et aux événements fonctionnant symboliquement. Alors que Panofsky subordonne la prise en considération des aspects stylistiques des œuvres d'art aux fins et aux moyens qui sont ceux de l'historien, Goodman propose une théorie du style susceptible de rendre compte de la démarche de l'historien comme de celle de l'amateur. Dans tous les cas, cependant, le style, comme indice des manières de faire *des* mondes, ne peut se révéler pleinement qu'à partir d'un seul monde, celui auquel appartiennent en définitive aussi bien Goodman que Panofsky.

**Abstract.** A social sciences historian could very well give an account of a phase in the modern history of the theories of style by a comparison between the statings of the problem by Nelson Goodman and Erwin Panofsky. If philosophical (references to Cassirer and Carnap) and terminological (notions of symbol and symptom) convergences are discernible, their survey proves not only that they are superficial, but also that they are enacted through projects which are radically different, as show obviously the examples chosen by each one (hat in Panofsky, face in Goodman). For Panofsky, style depends only indirectly on the *Kunstwissenschaft*, and only because of its use does it become a theoretical object and get a scientific recognition. For Goodman, it is pertinent only as regards the *vis-à-vis* or the face to face by which the subject perceives it, and the theory which claims to describe it should be valid not only for the special disciplines which are concerned with it, but also for the cognitive processes involved in anybody by the empirical attention he plays to works, objects and events which act symbolically. Whereas Panofsky subordinates the thought of stylistic aspects of artworks to aims and means which are those of a historian, Goodman propounds a theory of style which gives an account of approach of a historian as that of an art-lover. In any case, yet, style, as an index of how to make *worlds*, can only be revealed from *one world*, that of both Goodman and Panofsky.

Un historien que le concept de "fiction théorique" n'effaroucherait pas trop pourrait fort bien rendre compte d'un moment de l'histoire moderne des théories du style en mettant en scène une rencontre entre Nelson Goodman et Erwin Panofsky. Manière pour lui non seulement de construire une hypothèse heuristique sur la base d'un certain nombre de similitudes objectives entre deux approches du style, mais aussi d'organiser séquentiellement ce rapprochement en l'inscrivant — moyennant

toutes les décisions qu'un tel projet implique quant au choix du lieu, du moment et des circonstances — dans un récit de fiction, dans le schéma narratif d'un événement, un événement dont il y a tout lieu de penser par ailleurs qu'il est, comme on dit, purement imaginaire. Manière pour lui, enfin, de faire un monde dans lequel Goodman et Panofsky, échappant à la force d'attraction de leurs mondes respectifs, pourraient — ou plutôt auraient pu — se rencontrer. La scène se serait située entre 1939 et 1941, soit à Princeton, soit à Harvard, ou quelque part entre ces deux célèbres campus.

En 1939, Panofsky enseigne depuis quatre ans à l'*Institute for Advanced Study* récemment fondé par Abraham Flexner à Princeton. Il vient de publier les *Studies on Iconology*, en tête desquelles figure un texte [Panofsky 1939, 13-31]<sup>1</sup> d'une importance capitale, à la fois sur le plan théorique et sur le plan méthodologique. C'est en effet dans cette introduction fondatrice, ayant valeur de charte ou de programme pour l'histoire de l'art (*Kunstgeschichte*) entendue comme «discipline humaniste» [Panofsky 1940], que sont exposés les concepts opératoires mobilisés par l'interprétation des objets ressortissant aux arts visuels. Le style, pour sa part, s'y voit assigné une place bien précise : il est cantonné à ce niveau premier de l'interprétation qui a pour constituants les "motifs" et leurs "significations primaires" ou "naturelles" (factuelles et expressives) ; il n'est pris en considération que pour autant qu'il relève d'une histoire, l'historiographie (*Geschichte*) qui construit l'histoire (*Historie*) ; et cette histoire du style intervient seulement au titre de principe régulateur de l'analyse formelle, de la même façon que l'histoire des "types" et l'histoire des "symptômes culturels" assurent respectivement l'analyse iconographique et l'analyse iconologique. En bref, l'histoire du style consiste en une «enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *objets* et des *événements* ont été exprimés par des *formes*» [Panofsky 1939, 27]. Que Panofsky lui-même ait attaché du prix à cette grille interprétative, cela se vérifie au fait qu'il en aura donné en tout trois présentations : le texte de 1939, directement écrit en anglais, est en effet l'adaptation d'un article publié sept ans plus tôt dans un périodique allemand [Panofsky 1932], article lui-même issu d'une conférence prononcée l'année précédente devant le groupe de la Société d'études kantienne de Kiel ; et l'introduction des *Essais d'iconologie* sera

---

<sup>1</sup> L'introduction de l'ouvrage comporte en réalité deux parties ; seule la première nous intéresse ici. La traduction française est faite d'après la réédition américaine de 1962 : les compléments bibliographiques et commentaires apportés à l'occasion par Panofsky sont mentionnés en note par Bernard Teyssède, qui en a assuré la co-traduction.

reprise, moyennant quelques modifications et ajouts, dans le recueil *Meaning in the Visual Arts*, publié seize ans plus tard [Panofsky 1955]<sup>2</sup>. Entre l'original allemand et son adaptation américaine, il y a certes des différences non négligeables. Le texte de 1932 est d'une tonalité incontestablement plus philosophique dans son vocabulaire, dans ses références (à Kant et à Heidegger, en particulier), et jusque dans sa syntaxe, bref dans son "style" : sous tous ces aspects, il porte la marque "symptomatique" des habitus culturels qui régnaient encore, pour peu de temps, dans les humanités germaniques sous la République de Weimar, non moins que celle du néo-kantisme de l'école de Marburg auquel Panofsky se rattache, notamment par l'intermédiaire de Cassirer. Nul doute qu'au contact de ses auditoires du Nouveau Monde, et confronté à la nécessité de s'adapter à l'idiome d'une culture réputée "empiriste" et "pragmatique", Panofsky a dû modifier ses schémas d'exposition, voire ses schémas intellectuels. Certains commentateurs ont cru devoir interpréter dans ce sens la touche familière qu'introduit, comme un coup de chapeau, certaine comparaison, sur laquelle il nous faudra revenir. De même, on a porté à l'actif du tournant américain l'hommage appuyé (autre coup de chapeau) que Panofsky finira par rendre, par delà les mers, aux *connoisseurs* européens :

I am convinced that every page by Léopold Delisle and Paul Durrieu, Louis Courajod and the Goncourt brothers, Montague Rhodes James (who wanted to be known as an 'antiquarian') and Campbell Dodgson, Cornelis Hofstede de Groot and Georges Hulin de Loo outweighs a ton of German doctoral theses. [Panofsky 1953, 85].

Or, s'il est vrai que Panofsky, de par sa propre formation, ne pouvait que se réclamer de la tradition intellectuelle de la *Kunstwissenschaft* et non de la pratique empirique des "connaisseurs", il n'hésitait pas pour autant à définir «le connaisseur comme un historien de l'art laconique, et l'historien de l'art comme un connaisseur loquace» [Panofsky 1940, 46-47] : en mettant l'accent sur les apports dont chacun fait bénéficier le domaine complémentaire, il comprenait leur opposition sur un mode non pas statique, mais dynamique, voire dialectique. S'agissant de style, cette reconnaissance de dette à l'égard de l'"art" du connaisseur ne

---

<sup>2</sup> L'édition française de l'ouvrage, répondant au vœu de Panofsky, est une adaptation de l'édition américaine ; ainsi ne reprend-elle pas le chapitre méthodologique, dont les traducteurs se contentent de donner un résumé en renvoyant à l'introduction des *Essais d'iconologie*. La traduction française de ce dernier texte, publiée deux ans plus tôt, tenant compte des ajouts de l'édition de 1962, intègre également dans les notes les variantes présentées par la version de 1955.

constituait de la part de l'historien qu'un juste retour aux origines de sa discipline, car c'est bien dans les milieux des amateurs et connaisseurs et dans la fréquentation familière des collections que se sont élaborées les notions modernes de manière ou de style — d'abord dans l'Italie du Seicento, ensuite dans la France et l'Angleterre du XVIIIe siècle avec un Pierre Jean Mariette, un Dezallier d'Argenville ou un Jonathan Richardson. Plus proche de Panofsky, Giovanni Morelli, dont les travaux connurent un grand retentissement dans l'histoire de l'art de langue allemande à la fin du XIXe siècle, avait milité pour l'accession du savoir des connaisseurs au statut de science et pour la pleine acceptation du style comme objet d'étude : il recommandait avec emphase «l'étude de tous ces détails particuliers constituant la forme d'une œuvre d'art [...] à tous ceux qui n'entendent pas être seulement des amateurs verbeux, mais désirent éprouver le vrai plaisir de pénétrer avec hache et couperet au cœur du maquis enchevêtré de l'histoire de l'art pour parvenir, si possible, à la science de l'art» [Morelli 1890, 164 ; cf. Zerner 1978]. C'est ainsi qu'entre deux domaines qui se prévalaient de traditions distinctes — la *connoisseurship* des amateurs français et anglais du XVIIIe siècle, la toute jeune histoire de l'art formée en Allemagne — s'ébaucha une jonction qui, réclamant l'approbation ou le refus, ouvrirait de la sorte une alternative dont les termes n'ont guère changé depuis : ou bien les historiens de l'art mettent les questions de style, et plus généralement les aspects formels des œuvres, au centre de leurs recherches, comme ce fut le cas avec Wölfflin et toute l'Ecole de Vienne, à commencer par Riegl (qui mena de pair une carrière de conservateur), jusqu'à Gombrich et Pächt ; ou bien ils marginalisent ou dissolvent une notion qu'ils préfèrent abandonner aux tenants d'une pratique muséographique de l'histoire de l'art, dont elle vient efficacement étayer les tâches de datation, d'attribution et de catalogage.

Deux ans après la publication à New York des *Essais d'iconologie*, Nelson Goodman, qui termine ses études à Harvard avec la soutenance de sa thèse de doctorat, *A Study of Qualities* [Goodman 1941], n'a pas encore eu le temps de s'intéresser aux problèmes de l'art et de l'esthétique. Dans ces conditions, imaginer ce que, autour de 1940, le jeune philosophe américain (il a trente-quatre ans) et le prestigieux universitaire au faite de la maturité (il a quarante-huit ans) auraient pu se dire est un exercice auquel notre historien ne se risquerait pas volontiers. L'œuvre du premier est encore à venir, et il faudra même attendre plusieurs décennies avant que ne paraissent les textes qui traitent du style, soit le deuxième chapitre, intitulé "*The Status of Style*" (publié pour la première fois en 1975), de *Ways of Worldmaking* [Goodman 1978, 37-58], puis la section de *Of Mind and Other Matters* qui le complète [Goodman

1984, 37-43] — contributions qui se situent dans le prolongement direct de *l'opus magnum*, *Languages of Art* [Goodman 1968], publié quelques mois après la mort de Panofsky. Néanmoins, l'anachronisme comptant au nombre de ces fameuses licences qu'autorise, dit-on, la fiction, un historien saisi par la tentation romanesque pourrait prêter au Goodman de 1940 les propos du Goodman des années soixante et suivantes. Or, dans ces (nouvelles) conditions, il y a fort à parier que le dialogue avec Panofsky, sans tourner vraiment au "dialogue de sourds", eût du moins donné lieu à un certain nombre de malentendus. Et cela en raison même des quelques références communes aux deux auteurs — si du moins peuvent être reçues pour telles des expressions issues, semble-t-il, d'une même tradition terminologique. Ainsi en irait-il d'abord de la notion (sinon du mot lui-même) de "symptôme", dont Teyssède nous dit, dans une note [*in* Panofsky 1939, n. 2, p. 21], que Panofsky l'aurait trouvée chez Rudolf Carnap — l'une des références majeures des premiers travaux de Goodman [voir Morizot 1996, 10 et 33] —, sans guère plus de précisions, si ce n'est pour souligner que «Panofsky tente une difficile conciliation entre le néo-positivisme sémantique et la philosophie des formes symboliques» (celle de Cassirer, j'y reviens)<sup>3</sup>. Les précisions, on les trouvera dans un article que Teyssède a publié quelques années avant sa traduction des *Essais d'iconologie* : la conception panofskienne du symptôme y est explicitée à partir du travail de Susanne Langer [1953], chez qui l'analyse de l'œuvre d'art en tant que forme symbolique, conforme à la pensée de Cassirer et de Panofsky, sert à réfuter la thèse de Carnap [1935] selon laquelle l'œuvre d'art est assimilable à des «expressions émotives directes, comme les pleurs, le rire» [Teyssède 1964, 329] ; en faisant de l'œuvre d'art un symbole, Panofsky revendiquerait «l'impossibilité, soulignée par Hegel, de dissocier la forme signifiante du contenu signifié», tandis qu'en y voyant un symptôme, il chercherait à «surmonter l'opposition entre l'historique et l'esthétique» [*ibid.*]. Plus précisément, le symptôme participe chez lui de ce qu'il appelle la "signification intrinsèque", ou "contenu", de l'œuvre d'art : ce type de signification (qui occupe dans sa grille le troisième et dernier niveau d'interprétation) recouvre les «principes

---

<sup>3</sup> Chateau [1997, n. 41, p. 60] fait observer qu'«au sein de la théorie peircienne, il n'y a nulle incompatibilité entre ces deux notions, puisque la relation indicielle est réversible» : le contexte peut servir d'indice au tableau et le tableau faire office d'indice (ou de "symptôme") par rapport au contexte. Dans sa "Présentation", Teyssède [*in* Panofsky 1939, 9] mentionne Carnap parmi les représentants de la "science positiviste" avec la pensée desquels Panofsky dut se familiariser à son arrivée aux Etats-Unis, mais tout donne à penser, comme on le verra, que Panofsky avait pratiqué Carnap (et Peirce) avant cette date.

sous-jacents (*underlying principles*) qui révèlent la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique» [Panofsky 1939, 20]<sup>4</sup> ; c'est de cette "signification intrinsèque" que la composition formelle et le matériel iconographique d'une œuvre d'art, traités respectivement sur les deux premiers niveaux, seraient les symptômes<sup>5</sup>. Qu'en est-il maintenant du symptôme chez Goodman ? Pour autant que les "principes" de Panofsky en appellent à des entités qui ont été abstraites éidétiquement de groupes d'individus, il faut d'abord noter que le nominalisme goodmanien s'avère franchement incompatible avec une définition de ce genre. En outre, quand Goodman parle de "symptômes", c'est en un tout autre sens ; c'est pour opposer à des critères décisifs de la pertinence esthétique, qui formeraient des conditions nécessaires et suffisantes, un ensemble de *facteurs* prédisposants qui fonctionnent sur le mode de la congruence :

Un symptôme n'est une condition ni nécessaire ni suffisante pour l'expérience esthétique, mais il tend simplement à y être présent en conjonction avec d'autres symptômes du même genre [Goodman 1968, 295 ; cf. Goodman 1978, 91-92, et 1984, 44]<sup>6</sup>.

Loin de dissiper le possible malentendu provoqué par l'emploi d'un terme pris en des acceptions radicalement différentes, l'examen des éléments avec lesquels sont associés le "symptôme" panofskien et le "symptôme" goodmanien ne fait que l'accroître. Chez Panofsky [1939, 20 et 21], le symptôme renvoie aux "*valeurs symboliques*" de Cassirer, dont il précise dans une parenthèse

---

<sup>4</sup> Selon Teyssède [in Panofsky 1939, n. 1, p. 20], la "mentalité de base" (*basic attitude*) transpose à la fois la *Weltanschauung* de Dilthey et la *basic personality* de Kardiner. Dans la première version de son texte, Panofsky [1932, 252-253] emploie à plusieurs reprises le terme *Weltanschauung*.

<sup>5</sup> La notion et le terme connaissent des usages aussi nombreux que divergents dans le champ actuel de l'histoire de l'art : voir notamment Schapiro 1953, part. p. 35, sur la valeur d'usage du style en archéologie, par opposition à l'histoire de l'art et à la philosophie de l'histoire : «Le style, c'est ici un trait symptomatique, comme les caractères non esthétiques d'un produit artisanal» ; Damisch 1972, 9-58 ; Pächt 1977, 158-159. Ils sont revendiqués aujourd'hui, dans une perspective explicitement freudienne, par Didi-Huberman : voir en particulier Didi-Huberman 1990, 195 *sqq.* ; pour les enjeux impliqués dans cet emploi, Didi-Huberman et Lacoste 1995 ; et, pour une critique de l'assimilation du symptôme au symbole, Rochlitz 1994, 98-123.

<sup>6</sup> Le paradigme du symptôme occupe une place non négligeable dans l'histoire de la philosophie analytique : on peut songer à la sémiotique de Peirce, mais aussi à la définition qu'en donne Wittgenstein, dans *The Blue and Brown Books*, et que rappelle Morizot [1996, 204-205].



qu'elles sont «en général ignorées de l'artiste, parfois même fort différentes de ce qu'il se proposait consciemment d'exprimer» [*ibid.*, 21] : non intentionnelles (ce qui, pour le Panofsky de cette époque, ne signifie pas nécessairement "inconscientes" au sens freudien<sup>7</sup>), les valeurs symboliques sont constituées par les "principes sous-jacents" qui structurent les mentalités des groupes humains à une époque et dans un lieu donnés. Tout différent est, on le sait, l'usage que Goodman fait du terme *symbole*, qui chez lui «recouvre les lettres, les mots, les textes, les images, les diagrammes, les cartes, les modèles, et bien d'autres choses, mais ne véhicule pas de sous-entendus détournés ou occultes» [Goodman 1968, 27] : si elle ne se confond pas avec la logique mathématique, sa théorie des symboles se tient donc à égale distance des conceptions non rationalistes représentées par les traditions ésotériques, mythiques, religieuses ou littéraires [voir Goodman 1978, 80 ; cf. Morizot 1996, 18-19]. Non que les "formes symboliques" de Cassirer puissent être rapportées au second de ces deux paradigmes : comme Goodman [1978, 9] le souligne expressément dans le premier chapitre de *Manières de faire des mondes* — qui trouva son origine dans une conférence prononcée à l'Université de Hambourg (où Cassirer et Panofsky enseignèrent) à l'occasion, précisément, du centième anniversaire de la naissance de Cassirer —, c'est à tort que les travaux de ce dernier sur le mythe, les cultures et l'esprit humain seraient associés «avec les propensions contemporaines vers l'obscurantisme mystique, l'intuitionnisme anti-intellectuel ou l'humanisme anti-scientifique». On peut d'ailleurs penser que c'est pour se préserver d'un tel risque, ou du moins pour écarter le soupçon d'obscurantisme attaché à l'*Einführung*, et notamment au rôle qui était le sien chez Worringer [1908], que Panofsky [1939, 28], alors même qu'il alléguait l'"intuition synthétique" (*synthetic intuition*) comme la faculté la mieux appropriée à la saisie des valeurs symboliques, prenait soin d'étayer chaque étape du processus interprétatif par des opérations

---

<sup>7</sup> Il est remarquable que dans son premier texte publié, où il rendait compte d'une conférence de Wölfflin („Das Problem des Stils in der bildenden Kunst“, prononcée à Berlin le 7 décembre 1911 [voir Recht 1995, 41-42]) préfigurant les *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [Wölfflin 1915], Panofsky [1915, 196] évoque la recherche des «causes historiques et psychologiques des formes de représentation» comme une tâche d'ordre «historique et métapsychologique». Avant que Freud n'en vienne à projeter et à réaliser partiellement, en 1915 précisément, son recueil *Zur Vorbereitung einer Metapsychologie*, le premier emploi qu'il fit du terme dans un texte publié remonte à *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, qui date de 1901 [Laplanche et Pontalis 1967, 239]. Cf. Didi-Huberman 1990, 196-205.

de vérification et de contrôle destinées à valider les hypothèses de l'interprétation. En outre, comme Teyssèdre l'a montré en examinant les différentes théories de l'*Einführung* auxquelles Panofsky pouvait se référer (chez Siebeck, Külpe, Volkelt, Lipps), l'"intuition synthétique" n'intervient ici de façon ni immédiate ni *a priori*, mais forme une expérience de compréhension dynamique dans laquelle les médiations culturelles sont, en quelque sorte, condensées : «Le diagnostic : "Rembrandt vers 1650" implique, en effet, tout ce que l'historien, ce "connaisseur loquace", pourrait expliciter sur les qualités formelles, l'interprétation du sujet, la façon dont s'exprime le XVII<sup>e</sup> siècle hollandais et la personnalité de Rembrandt» [Teyssèdre 1964, 326]. Il n'en demeure pas moins que, si la philosophie de Goodman a quelque chose à partager avec la pensée de Cassirer, ce serait le pluralisme et le fonctionnalisme, et non les propositions qui concernent la symbolisation ou les structures de la compréhension. Sa théorie des symboles entretient avec la philosophie des formes symboliques, dont Panofsky [1927, 78] se réclamait, aussi peu de rapports que les symptômes de l'expérience esthétique avec la conception panofskienne de l'œuvre d'art comme symptôme. Et sa théorie de la compréhension, limitant drastiquement la place de l'émotion, tient à une distance respectueuse toutes les harmoniques subjectives, affectives, voire pathétiques qu'emportent encore avec elles les notions de compréhension et d'expérience à partir desquelles un Dilthey, par exemple, concevait l'*Einführung* [voir Habermas 1968, 181] : les lecteurs de Goodman se rappellent tous le passage fameux de *Langages de l'art* où il convoquait, avec un humour dévastateur, deux auteurs supposés actifs autour de 1800, Immanuel Tingle et Joseph Immersion, à qui il attribuait la première formulation de cette

vénérable théorie de l'Immersion-Titillante qui nous enseigne que le comportement approprié, lorsqu'on aborde une œuvre d'art, consiste à nous défaire de tous vêtements de savoir et d'expérience (puisque'ils pourraient émousser l'immédiateté de notre jouissance), puis à nous y engoutir totalement et à jauger la puissance esthétique de l'œuvre par l'intensité et la durée de la titillation qui en résulte. [Goodman 1968, 146].

A supposer que le dialogue entre Panofsky et Goodman ait pu s'engager, sa conduite, on le voit, ne serait pas allée sans de notables difficultés. C'est à ce moment que notre historien pourrait s'aviser d'une lacune dans son récit. Revenons un peu en arrière. Le professeur Panofsky et le jeune Goodman s'avancent l'un vers l'autre ; bizarrement, le premier est tête nue, tandis que le second porte un couvre-chef. "Bizarrement", ai-je dit, car on attendrait le contraire ; mais la bizarrerie n'est jamais autre chose qu'une

contravention à la loi de fréquence statistique selon laquelle des événements ou des comportements se manifestent dans un monde donné, et donc une manière d'*écart* par rapport aux attentes que génère leur récurrence : elle consiste en l'espèce dans une inversion du monde où les professeurs (surtout allemands) portent habituellement des chapeaux, tandis que les jeunes étudiants (surtout américains) vont plutôt cheveux au vent. Bref, ce qui est bizarre (mais ceci, après tout n'est qu'une fiction), c'est la collision et la collusion du monde de Panofsky et du monde de Goodman et le monde hybride qui en résulte, par glissement de l'attribut de l'un à l'autre : un Panofsky sans chapeau est aussi improbable (et imprévisible) dans le monde de Panofsky qu'un Goodman chapeauté dans le monde de Goodman. Au moment donc où ils sont à portée de vue l'un de l'autre, il se passe ceci : Panofsky voit Goodman *soulever son chapeau*, tandis que Goodman, de son côté, *avise* (plus qu'il ne dévisage) Panofsky. La supposition n'a rien de gratuit : la scène était programmée, ou plutôt, chacun jouant son rôle séparément, il suffisait de rabouter les deux rôles pour que la scène eût lieu.

Le scénario de l'homme au chapeau est utilisé par Panofsky [1939, 13-17] au début de son texte "américain" et lui sert à introduire, sous une forme aisément accessible, les trois niveaux de signification de l'œuvre d'art. Dans l'expérience quotidienne, le geste consistant à soulever son chapeau est interprété (pourvu d'une signification) dans le temps même où il est perçu : la "signification factuelle" de l'ensemble consiste dans l'identification de la configuration formelle globale à un objet (un homme à chapeau) et dans l'identification de la modification partielle que subit cette configuration à un événement (soulever son chapeau). A cette signification s'en ajoute une autre, qui est "expressive" : la manière dont le geste est effectué (le "style" de ce geste) véhicule des informations sur l'humeur de l'agent ainsi que sur ses sentiments à l'égard du destinataire, informations qui sont repérées et décodées non plus par identification perceptive, mais au gré d'une relation empathique fondée sur les expériences pratiques antérieures. En revanche, dès l'instant où le geste de soulever son chapeau est compris comme une forme de salut, l'interprétation accède au niveau de la "signification secondaire" ou "conventionnelle", laquelle est déterminée par référence aux coutumes et aux traditions culturelles propres à une civilisation : à la différence de la signification primaire, elle fait intervenir non plus la perception ou l'empathie mais l'entendement, et son émission suppose une intention communicationnelle. Enfin, la "signification intrinsèque" du geste, son "contenu", englobe tous les éléments historiques, géographiques, nationaux, culturels, sociaux, psychologiques, etc., permettant de

caractériser la personne qui accomplit le geste, étant entendu que, dans l'exemple considéré, ces "symptômes" ne se manifestent pas de manière exhaustive et que l'ensemble des propriétés constituant le portrait de la personne ne pourrait être établi qu'à la faveur d'une enquête élargie, tant sur le plan documentaire (par multiplication et croisement des observations) que sur le plan des informations d'arrière-plan.

Chez Panofsky, la spectrographie sémantique du geste de salut forme bien la première exposition méthodologique de sa grille interprétative et se trouve de ce fait investie d'une fonction à la fois heuristique et rhétorique. Sa portée heuristique, toutefois, n'est pas sans poser une difficulté, dans la mesure où les propositions sur le geste de salut ne sont pas intégralement applicables à l'œuvre d'art : à aucun moment, Panofsky ne cherche à expliciter la différence «entre la représentation comme image appartenant au monde de l'expérience et comme image d'une perception mentale interprétant les données de l'expérience» [Hasenmueller 1978, n. 10, 299]. Une chose est de reconnaître la signification d'un geste, une autre de comprendre la signification d'une représentation, car une représentation ne signifie pas ce que signifie ce qu'elle représente (par exemple, un salut) et la signification de ce qu'elle représente n'épuise pas sa signification en tant que représentation. En second lieu, d'un point de vue rhétorique, le scénario de l'homme au chapeau, exemple illustratif choisi en raison de son haut degré de familiarité, permet à Panofsky d'embrancher une communication d'un genre austère sur un discours plaisant qui fonctionne à la façon d'une *captatio benevolentiae*. Comparé au début abrupt du texte de 1932, qui avait pour effet de plonger d'emblée le lecteur dans l'espace réservé du *Seminar* en multipliant les signes de connivence liés à l'appartenance à la communauté savante, cet exorde *in jocatione* en dit long, certes, sur l'acquisition par Panofsky des méthodes d'exposition propres à capter l'attention des vastes publics mêlés du Nouveau Monde et sur sa conversion à un empirisme au moins double : les auditeurs pouvant fuir ou s'endormir, il est impératif de les intéresser ; et rien n'est plus efficace pour ce faire que de partir des situations concrètes de l'existence ordinaire. Cependant, on peut se demander si cette prétendue conversion ne serait pas, finalement, davantage affaire de *dispositio* que d'*inventio* : l'exemple de l'homme au chapeau figurait déjà dans la version *princeps*, en deux points du développement consacré à la différence entre le "sens-document" (la "signification intrinsèque" de 1939) et le "sens-signification" (la future "signification secondaire") :

[...] de même que l'homme qui salue un autre homme peut certes être conscient du degré de politesse avec lequel il lève son chapeau, et le vouloir, mais non pas des conclusions qu'on peut en tirer sur son être

profond, de même l'artiste sait, pour citer un Américain plein d'esprit, seulement *what he parades* (ce qu'il montre) mais non pas *what he betrays* (ce qu'il trahit). [Panofsky 1932, 252]<sup>8</sup>.

Une chose est sûre encore : quel que soit par ailleurs l'«Américain plein d'esprit» cité par Panofsky (la phrase sera donnée huit ans plus tard [Panofsky 1940, 41] comme étant de Peirce), le même exemple apparaissait déjà dans l'*Aufbau* de Carnap, plus précisément dans les sections de l'ouvrage où il est question des "objets socio-culturels" (*geistigen Gegenstände*), qui forment la première des quatre grandes sphères de la connaissance à l'intérieur desquelles peuvent trouver place, par réduction à leurs éléments de base, les concepts de tous les domaines [Carnap 1928, 29-32] : il servait à illustrer la nature de la relation entre le geste d'ôter son chapeau et la coutume du salut<sup>9</sup> — relation qui correspond très exactement à l'assomption de la "signification naturelle" de Panofsky dans la "signification secondaire" (ou, selon la terminologie de 1932, du "sens-phénomène" dans le "sens-signification"). Resitué dans cette problématique générale, le style, pour Panofsky et pour tous ceux qui se réclament de sa leçon, est donc affaire d'histoire et d'interprétation : comme Christine Hasenmueller [1978, 292] l'a bien vu, la "signification intrinsèque" détermine tous les aspects de l'œuvre d'art, y compris ses aspects formels, *et donc* (pour Panofsky) stylistiques ; mais ceux-ci sont davantage considérés comme un matériau auxiliaire de l'interprétation que comme le lieu d'enjeux sémantiques propres. En d'autres termes, le style ne relève qu'indirectement, bien que de plein droit, de la *Kunstwissenschaft*, et ce n'est qu'eu égard à la fonction qui lui y est impartie qu'il prend statut d'objet théorique et acquiert une légitimité scientifique.

---

<sup>8</sup> Le premier passage est dans Panofsky 1932, 251. Didi-Huberman [1990, 121] a tiré argument de la fonction impartie à cet exemple dans le texte de 1939 pour opposer le souci de "communication" dont il témoigne à la problématisation théorique des textes de la période allemande ; mais il n'a pas relevé le double recours à cet exemple dans le texte de 1932.

<sup>9</sup> „Diese Beziehung besteht z. B. zwischen dem augenblicklichen Entschluß eines Mannes, seinen Hut vor einem anderen abzunehmen, und der Sitte des Hutabnehmens. Diese Sitte besteht nicht nur in den Augenblicken, in denen gerade irgendwo irgend jemand sie manifestiert, sondern auch während der Zwischenzeiten, solange überhaupt Personen leben, die die psychische Disposition haben, auf bestimmte Wahrnehmungen durch Abnehmen des Hutes im Sinne eines Grußes zu reagieren; nur ist in den Zwischenzeiten die Sitte 'latent' “ [Carnap 1928, 24]. Je remercie Jean-Pierre Cometti d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

Si Goodman ne craint pas d'amorcer *ex abrupto* son chapitre sur le "statut du style" par l'énoncé d'une double définition (le "sujet" est ce qui est dit, le "style" est la façon de le dire), c'est pour récuser aussitôt celle-ci sous le tir groupé d'une batterie de contre-arguments dûment étayés de preuves. C'est précisément l'un des marqueurs du style goodmanien que la démonstration procède ici par la discussion des définitions reçues et par leur soumission à des exemples qui leur apportent tout de go la contradiction et imposent leur rectification ; d'autres marqueurs de ce style étant l'humour qui, ici comme ailleurs, préside au choix de certains de ces exemples ou à de comiques jeux de mots ; et surtout la fréquence remarquable que connaissent les modalisateurs temporels (*parfois, pas toujours...*) et les quantifieurs indéfinis (*certains...*), qui empêchent les définitions proposées de verser dans la systématique et préservent ainsi l'immense champ de possibilités qu'elles ouvrent. Tout se passe, en somme, comme si Goodman, relevant le défi constitué par ce que l'on a souvent décrit paradoxalement comme une "science du particulier", se montrait soucieux de construire une théorie rigoureuse des ensembles flous. Et c'est là qu'intervient le visage. Celui d'autrui et non le sien propre, précision qui prend toute son importance à la lumière d'une remarque que Wittgenstein [1977, 90] consigna en 1948 : «Tu dois admettre les défauts de ton propre style. A peu près comme les imperfections de ton propre visage.» L'attention que Wittgenstein porte au style-visage, et en particulier au sien propre, est d'abord d'ordre éthique [voir Chauviré 1989, 230-238]. Rien de tel chez Goodman, pour qui le visage, en tant que visage d'autrui, exemplifie les objets d'attention perceptuelle et intellectuelle, et en particulier les objets fonctionnant symboliquement. La première mention qui en est faite prend place dans la section où est réfutée la deuxième définition traditionnelle du style, celle qui le détermine comme l'ensemble des propriétés exprimant des émotions — avec sa variante élargie, selon laquelle les aspects du style seraient constitués moins par les propriétés factuelles que par les sentiments. De ces qualités de sentiment, il est dit que «la possibilité de sentir de telles propriétés ne semble pas signifier beaucoup plus que la possibilité de les percevoir sans analyser les traits qui les composent, exactement comme nous reconnaissons un visage ; mais ceci est évidemment vrai de la plupart des propriétés, et sans utilité pour caractériser le style» [Goodman 1978, 42]. Autrement dit, un style peut être "reconnu" comme l'est un visage, soit de manière à la fois globale et intuitive, mais cette aptitude ne le caractérise pas en propre. La seconde référence au visage est située dans la sixième et dernière section de l'article, intitulée "Le caractère significatif du style", et elle est précédée d'un renvoi à un passage antérieur : «Nous l'avons mentionné plus haut, on peut échouer à voir un visage dans un tableau-puzzle» [*ibid.*, 55]. L'exemple est

destiné ici à illustrer les rapports entre la perception, les savoirs préconstruits qu'elle mobilise et les finalités qui l'animent. Et c'est bien en ce sens qu'il était convoqué antérieurement, non dans le chapitre sur le style, mais à la fin du précédent : réussir à trouver «dans une image de forêt un visage dont on savait déjà qu'il était là» [*ibid.*, 31] signifie non que l'on change de croyance, mais que l'ajustement de la perception à un savoir préalable a été rendu possible par un accroissement de l'activité perceptive et de l'attention intellectuelle. Inversement, l'échec de la recherche témoigne qu'aucune des propriétés d'une œuvre, qu'elle soit stylistique ou non stylistique (comme le visage du tableau-puzzle), «n'est assez centrale ni assez potentiellement importante pour qu'on ne risque pas de la manquer même dans un examen serré et répété» [*ibid.*, 55]. Ce qui est certainement décourageant pour les historiens soucieux de tenir à jour leurs systèmes de classification, mais qui ménage un bel avenir à tous ceux qui pensent que les œuvres les plus intéressantes sont celles dont on dit qu'elles sont inépuisables, c'est-à-dire celles dont l'examen est interminable. Pour Goodman, le style ne saurait donc être approché qu'au sein de la structure relationnelle qui situe les *qualia* sensoriels par rapport au sujet de l'expérience perceptive (présupposé phénoménaliste), celle-ci étant saisie indépendamment de toutes ses connexions psychologiques (présupposé physicaliste)<sup>10</sup> : le style n'a de pertinence que dans l'espace du vis-à-vis ou du face-à-face à la faveur duquel le sujet le perçoit, et la théorie qui prétend en rendre compte doit valoir non seulement pour les disciplines spécialisées qui en font leur objet, mais pour les opérations cognitives qu'implique chez tout un chacun l'attention empirique aux œuvres, aux objets et aux événements fonctionnant symboliquement.

Alors que Panofsky subordonne la prise en considération des aspects stylistiques des œuvres d'art aux fins et aux moyens qui sont ceux de l'historien, Goodman propose une théorie du style susceptible de rendre compte de la démarche de l'historien comme de celle de l'amateur. Dans tous les cas, cependant, le style, comme indice des manières de faire *des* mondes, ne peut se révéler pleinement qu'à partir d'*un* seul monde, celui auquel appartiennent

---

<sup>10</sup> Comme le souligne Morizot [1996, 61], il n'y a aucune incompatibilité entre ces deux options dès lors qu'elles opèrent à partir de deux points de vue différents : «du point de vue épistémique, il s'agit de mettre entre parenthèses la croyance en des choses au profit de la continuité d'une expérience vécue (je vois une tache rouge qui se déplace plutôt qu'un oiseau cardinal [...]), du point de vue esthétique, il s'agit avant tout de détacher cette expérience des corrélats psychologiques qui tendent à la recouvrir ou à l'isoler».

en définitive aussi bien Goodman que Panofsky. Il est certain que beaucoup de choses — un visage, le geste de soulever son chapeau — peuvent être considérées, d'un point de vue esthétique, comme ayant un style et que ce point de vue est légitime, en ce sens qu'il s'autolégitime soit dans une théorie de la compréhension des systèmes symboliques, soit dans une théorie du savoir historique (*Kunstwissenschaft*) ; reste que, d'un point de vue qui ne serait plus celui de la relation esthétique (se définît-elle comme cognitive) à des artefacts, des objets naturels ou des événements, mais celui de la connaissance que — dans la perspective d'une histoire culturelle (la *Kulturgeschichte* d'Aby Warburg [voir Warnke 1994, 130]) des moyens de faire des mondes — nous pouvons prendre du point de vue esthétique, celui-ci doit être remis à sa place à la fois dans l'espace et dans le temps et l'attention au style être déterminée comme une modalité relationnelle parmi d'autres, une modalité, somme toute, d'apparition relativement récente. C'est peut-être, par rapport à une approche du style, un autre "style" d'approche ; et s'il n'est pas plus déterminant que l'autre, il ne l'est pas moins<sup>11</sup>.

## **Bibliographie**

Carnap, Rudolf

1928 *Der logische Aufbau der Welt*, Francfort-sur-M. : Verlag Ullstein, 1979 (texte de la 4e éd. : 1974).

1935 *Philosophy and Logical Syntax*, Londres : Routledge.

Chateau, Dominique

1997 *Le Bouclier d'Achille. Théorie de l'iconicité*, Paris : L'Harmattan.

Chauviré, Christiane

1989 *Ludwig Wittgenstein*, Paris : Seuil.

Damisch, Hubert

1972 *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris : Seuil.

Didi-Huberman, Georges

1990 *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Ed. de Minuit.

Didi-Huberman, Georges & Lacoste, Patrick

1995 Dialogue sur le symptôme, *L'Inactuel* 3, 191-226.

Goodman, Nelson

1941 *A Study of Qualities*, New York : Garland, 1990.

---

<sup>11</sup> Ces pages font partie d'un essai sur le style, actuellement en cours d'élaboration, dont la communication présentée au colloque donnait les grandes lignes.



- 1968 *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, 2e éd. : 1976, Trad. et présentation J. Morizot, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1990.
- 1978 *Manières de faire des mondes*, Trad. M.-D. Popelard, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1992.
- 1984 *L'Art en théorie et en action*, Trad. et postface J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris : Ed. de l'Eclat, 1996.
- Habermas, Jürgen
- 1968 *Connaissance et Intérêt*, Trad. G. Cléménçon (et J.-M. Brohm pour la postface), Préface de J.-R. Ladmiral, Paris : Gallimard, 1979.
- Hasenmueller, Christine
- 1978 Panofsky, Iconography and Semiotics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVI, 3, 289-301.
- Langer, Susanne C.
- 1953 *Feeling and Form. A Theory of Art developed from "Philosophy in a new Key"*, New York : Scribner.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand
- 1967 *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : P.U.F., 11e éd., 1992.
- Morelli, Giovanni
- 1890 Galerie Borghese (1ère éd. : 1874), *De la peinture italienne. Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture à propos de la collection des galeries Borghese et Doria-Pamphili*, J. Anderson (éd.), Trad. N. Blamoutier, Paris : Ed. de la Lagune, 1994, 155-321.
- Morizot, Jacques
- 1996 *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Panofsky, Erwin
- 1915 Le problème du style dans les arts plastiques, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Trad. sous la dir. de G. Ballangé, Préface de M. Dalai Emiliani, Paris : Ed. de Minuit, 1975, 183-196.
- 1927 La perspective comme forme symbolique, *ibid.*, 37-182.
- 1932 Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu, *ibid.*, 235-255.
- 1939 Introduction, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Trad. Cl. Herbette et B. Teyssède, Présentation et annotation par B. Teyssède, Paris : Gallimard, 1967, 13-45.
- 1940 L'histoire de l'art comme discipline humaniste, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les "arts visuels"*, Trad. M. et B. Teyssède, Paris : Gallimard, 1969, 27-52.
- 1953 The History of Art, in W. R. Crawford (dir.), *The Cultural Migration. The European Scholar in America*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 82-11.

*Le chapeau et le visage : une rencontre entre Nelson Goodman et Erwin Panofsky*

- 1955 Iconography and Iconology : An Introduction to the Study of Renaissance Art, *Meaning in the Visual Arts : Papers in and on Art History*, New York : Doubleday Anchor Books, 26-54.
- Recht, Roland
- 1995 Du style aux catégories optiques, in M. Waschek (dir.), *Relire Wölfflin*, Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 29 novembre au 20 décembre 1993, Introduction de J. Thuillier, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 31-59.
- Rochlitz, Rainer
- 1994 *Subversion et Subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris : Gallimard.
- Schapiro, Meyer
- 1953 La notion de style, Trad. D. Arasse, *Style, Artiste, Société*, Paris : Gallimard, 1982, 35-85.
- Teysseère, Bernard
- 1964 Iconologie. Réflexions sur un concept d'Erwin Panofsky, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, CLIV, 3, 321-340.
- Warnke, Martin
- 1994 Aby Warburg (1866-1929), Trad. O. Mannoni, *Revue Germanique Internationale*, 2 ("Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky"), 123-135.
- Wittgenstein, Ludwig
- 1977 *Remarques mêlées*, G. H. von Wright et H. Nyman (éds), Trad. G. Granel, Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1984.
- Wölfflin, Heinrich
- 1915 *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, Trad. C. et M. Raymond (1952), Brionne : Gérard Monfort, 1986.
- Worringer, Wilhelm
- 1908 *Abstraction et „Einfühlung“*. Contribution à la psychologie du style, 3e éd. : 1911, Trad. E. Martineau, Présentation par D. Vallier, Paris : Klincksieck, 1978.
- Zerner, Hans
- 1978 Giovanni Morelli et la science de l'art, *Ecrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris : Gallimard, 1997, 15-30.