

# Erwin Panofsky

## *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*

Audrey Rieber



Gerda Panofsky (éd.),  
Berlin : De Gruyter,  
2014, 636 pages

Au printemps 2012, soit plus de 90 ans après sa défense, l'habilitation d'Erwin Panofsky resurgit dans un dépôt du *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* à Munich (L'Institut central d'Histoire de l'Art). Pourquoi ce texte ne fut-il jamais publié ? Comment a-t-il pu être perdu ? Et, puisque tel est le cas, pourquoi a-t-il été caché ? Après avoir présenté une thèse de doctorat sur la théorie de l'art d'Albrecht Dürer en 1914 à Fribourg-en-Brisgau, Panofsky soutient son habilitation en 1920 à Hambourg, devant un jury composé de Max Lenz, Otto Lauffer, Gustav Pauli, alors directeur de la Kunsthalle et Ernst Cassirer. Il y sera assistant à partir de 1921 puis professeur à partir de 1926. En 1933, il quitte définitivement l'Allemagne, emportant avec lui des documents de travail, mais pas le texte sur Michel-Ange. Où est passé le tapuscrit ? Dans son introduction (p. 1-41), l'éditrice Gerda Panofsky reconstitue minutieusement son histoire. Remanié jusqu'en décembre 1922, il est demeuré inachevé. Les pages où elle retrace sa dissimulation se lisent comme un roman policier culminant dans une invraisemblable scène finale : le 26 juillet 1967, moins d'un an avant sa mort, Panofsky reçoit l'ordre pour le mérite au *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* de Munich des mains de Ludwig Heinrich Heydenreich, un ancien doctorant qui détenait depuis 1933 le fameux texte. Celui-ci n'était vraisemblablement pas encore caché dans les caves et devait se trouver à quelques mètres de son auteur. Ni dans le port de Hambourg, où il était venu dire au revoir à la famille Panofsky en partance pour l'exil, ni lors des visites qu'il lui rendit à Princeton, ni lorsqu'il évoquait Michel-Ange dans les lettres adressées à Panofsky, Heydenreich ne fit mention du manuscrit... À travers les aventures de ce texte, c'est aussi un contexte historique partagé par de nombreux intellectuels juifs allemands qui est rendu particulièrement vivant : les années 1920, années d'inflation galopante et de montée de l'antisémitisme, les persécutions et démissions forcées des années 1930, l'exil, les visites des anciens collègues, amis, professeurs européens dans les États-Unis d'après-guerre.

À l'indéniable valeur historique de ce texte s'ajoute un très grand intérêt théorique et méthodologique. Le texte est parfaitement exploitable grâce à une édition critique rigoureuse : à la transcription du texte (p. 43-243), s'ajoute la bibliographie reconstituée (p. 245-264), un inédit sur l'architecture de Michel-Ange intitulé « Notes sur les esquisses de la façade de San Lorenzo à Florence » (p. 265-270), un index des noms et des œuvres (p. 271-283) et, enfin, le très beau facsimilé en couleur du tapuscrit corrigé, annoté et complété par l'auteur (p. 285-634). D'un point de vue épistémologique, l'ouvrage est remarquable en ce qu'il force à réviser l'idée que l'on se fait encore trop souvent d'un Panofsky logocentriste et déchiffreur d'allégories.

Le texte d'habilitation s'ouvre par une brève réflexion sur les influences (« Introduction », p. 49-51). L'histoire de l'art a raison, y lit-on, de se méfier d'une conception de l'art atomiste-mécanique qui, en recherchant les influences d'une œuvre d'art, fait de celle-ci le simple résultat de différentes forces, méconnaissant la créativité, l'inventivité qui en est à l'origine. Néanmoins, une étude des influences bien comprise permet de dégager la spécificité d'une œuvre et ce qui en elle relève de l'individualité créatrice. Parce qu'un artiste ne se laisse influencer qu'en vertu d'une disposition immanente qui le rend sensible à telle œuvre plutôt qu'à telle autre, l'étude de la façon dont il accueille ou écarte les productions d'autrui fait ressortir très clairement son vouloir artistique (*Kunstwollen*). En mettant les réalisations de Michel-Ange en regard de celles de ses grands contemporains et prédécesseurs, Panofsky entend donc saisir son individualité créatrice.

Afin de faire ressortir ce que le style de Michel-Ange a en propre, la première partie intitulée « Prémisses factuelles et historiques » commence par étudier comment la production michelangelesque a été prise pour modèle par les artistes classiques et notamment par Raphaël, le plus éminent d'entre eux (1<sup>ère</sup> partie, chapitre 1 : « Raphaël et les œuvres de Michel-Ange », p. 53-71). Puis elle montre comment Michel-Ange a laissé les œuvres d'autres artistes agir sur lui et comment il a transformé cet héritage (1<sup>ère</sup> partie, chapitre 2 : « Michel-Ange et les œuvres des autres maîtres », p. 72-96). La très grande indépendance de son génie fait que les influences ne deviennent pour lui jamais constitutives ; elles ne sont que des stimulations de circonstances, des rencontres dues au hasard et non des événements. En écho aux considérations liminaires sur les influences, Panofsky conclut que les aspects stylistiques que Raphaël écarte par principe lorsqu'il travaille sur des motifs michelangelesques sont précisément ceux que Michel-Ange met systématiquement en avant dès qu'il modifie un modèle étranger.

Remarquable dans le premier chapitre est la façon dont Panofsky suit en virtuose comment un artiste emprunte, déplace, varie, inverse, modère, intensifie, combine activement les motifs proposés par un autre. Il étudie comment la position d'un bras, une vue en contre-plongée, un contrapposto, migrent et se transforment d'une sanguine à une sculpture, d'une entaille à une gravure. Ces analyses qui reposent sur des observations formelles ne font intervenir aucune référence littéraire. S'il serait déplacé de les interpréter comme un « contre-Panofsky » puisque ces analyses ne sont ni autonomisées ni mises au service d'une théorie du pur voir, on peut au moins

en conclure que Panofsky est aussi un historien qui sait regarder, qualité qui lui est trop souvent déniée. Elle montre aussi sa capacité à mobiliser une méthode spécifique à l'objet étudié. Si, dans le premier chapitre, la reprise et transformation par Raphaël de motifs michelangelesques est à l'occasion examinée sans aucune considération du contenu, c'est aussi parce que cela correspond à une certaine phase du rapport de Raphaël à Michel-Ange. Avant son arrivée à Rome à l'été 1508, Raphaël porte un intérêt strictement formel à Michel-Ange. Il lui reprend des éléments, qu'il modifie certes, mais dont il s'efforce de respecter l'apparence phénoménale. Ce qui l'intéresse alors, c'est « moins la signification du contenu, l'expression spirituelle essentielle de ces formes [*Gestaltungen*] que [...] ce qui [peut] être saisi immédiatement par les sens : l'organisation du corps, le schéma du mouvement, le tracé du contour d'ensemble, bref l'unité d'une configuration concrète [*einer anschaulichen Konfiguration*] » (p. 64). Après 1514, c'est une influence stylistique générale qui s'exerce, Raphaël n'empruntant plus des thèmes déterminés à Michel-Ange mais accueillant son art pour ainsi dire entièrement et en lui-même, comme s'il était devenu immanent à son imagination. Dans la phase intermédiaire, qui correspond au début de la période romaine et qui culmine avec la décoration de la chambre de la Signature, Raphaël commence à saisir l'art michelangelesque davantage du côté du contenu et de l'expression, grâce d'ailleurs à sa capacité croissante à maîtriser l'apparence extérieure des phénomènes. La reconstitution par Panofsky de la généalogie formelle des productions de Raphaël correspond donc à un certain moment du rapport de ce dernier à Michel-Ange. Typique de cette pluralité des méthodes est aussi le recours, non explicité, à la notion warburgienne de formule du pathos pour analyser la première période romaine. Le passage mérite d'être cité, aussi parce qu'il donnera une idée de l'écriture qui est celle de Panofsky en 1920.

« [...] lorsque l'intérêt artistique repose moins sur la pure valeur de composition de la représentation immédiatement concrète [*anschaulich*] que sur le contenu expressif de l'apparaître visible, il sera moins important pour l'artiste qui reprend de conserver la forme [*Gestalt*] dans son entier que d'exploiter les parties où le contenu expressif qu'il éprouve à chaque fois comme significatif semble se concentrer. L'unité et l'indivisibilité de la représentation formelle seulement concrète [*anschaulich*] seront conservées selon que la signification expressive de retournements, de flexions, de gestes, de regards isolés, prévaut dans le souvenir de l'artiste qui [les] reprend. Cela explique peut-être ce fait de premier abord déroutant, mais vraiment caractéristique de la première période romaine de Raphaël, qu'un si grand artiste, à l'apogée de son évolution intérieure et extérieure, se préoccupe de faire des emprunts partiels à des formes [*Gestalten*] d'autres artistes, à l'instar apparemment d'un artisan compilateur besogneux, et que, tout particulièrement lorsqu'il utilise les inventions michelangelesques, il semble procéder par combinaison de parties corporelles isolées, de bras, de troncs, de bustes ; oui, depuis son arrivée à Rome, il n'emprunte plus que des motifs partiels à Michel-Ange. Dans un dessin viennois, c'est seulement la position de la jambe de la Vierge du tondo Doni qu'il reprend et, pour donner un autre exemple, pour la partie inférieure du corps de l'Apollon du *Jugement de Marsyas* [dans la chambre de la Signature], il n'utilise que

la position assise qui avait été choisie pour Marsyas dans les célèbres gemmes des Médicis [...] ; cela n'a pas chez lui le sens d'une mécanisation mais d'une intériorisation : d'un dépassement de l'intérêt pour la forme d'ensemble concrète [*anschaulich*] par un intérêt pour l'expression intellectuelle et spirituelle qui paraissait justement inhérente à certaines parties d'une figure<sup>1</sup> ». (p. 65-66)

La formule du pathos, configuration formelle qui porte l'empreinte de la déflagration d'une énergie psychique et qui peut être réinvestie de significations différentes voire opposées, permet non seulement à Panofsky de dégager la spécificité de l'une des phases créatrices raphaéliennes, mais d'introduire l'idée de potentiel expressif : au début de la période romaine, Raphaël appréhende les motifs michelangelesques

« non plus comme des enrichissements de son trésor formel concret [*anschaulich*], mais plutôt comme des possibilités d'exprimer un contenu vécu intellectuel ou spirituel, un contenu auquel précisément seul le "motif" michelangelesque semble pouvoir satisfaire, même si [ce contenu] était bien souvent aussi éloigné du sens véritable [du motif michelangelesque] que Raphaël l'est justement de Michel-Ange. » (p. 64)

Dans le deuxième chapitre, l'importance accordée à l'analyse formelle est également corrélative de la nature de l'intérêt, soit formel soit expressif, porté par Michel-Ange à d'autres maîtres, antiques ou renaissants.

La seconde partie en tire les « Conséquences pour la critique stylistique » (p. 97-243), tout particulièrement en ce qui concerne la présentation artistique de formes (*Gestalt*) isolées. Le premier chapitre traite de « La formation des corps [*Körpergestalt*] dans l'art classique, notamment chez Raphaël » (p. 97-123). Dans la première section de ce chapitre, la spécificité du classique italien est mise en relief par une comparaison avec d'autres styles – le Quattrocento, le baroque. Le raisonnement mobilisé annonce l'article de 1924 « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art », une réflexion sur les concepts fondamentaux de la science de l'art (*Kunstwissenschaft*) qui propose de déduire l'ensemble des problèmes artistiques d'un problème originel posé *a priori* (celui entre forme et plénitude). Dans le texte d'habilitation, le style classique est déjà présenté comme la solution d'un problème stylistique général, en l'occurrence celui de la représentation sur une surface ou dans un espace tridimensionnel. Dans le cas de la représentation sur une surface (cas auquel nous nous limitons ici), le classique apporte dialectiquement une solution aux contradictions du Quattrocento dont le style envisage la surface du tableau à la fois comme la section d'une pyramide visuelle, c'est-à-dire comme un plan géométrique, et comme la portion d'une surface matérielle (en toile, de bois) qui exige d'être décorée de manière ornementale avec des lignes, des surfaces et des couleurs.

« L'art classique fut le premier à reconnaître clairement au « plan de l'image » une signification proprement artistique et imagée [*bildkünstlerische Bedeutung*], c'est-à-dire une signification pour l'apparaître formel d'un contenu à présenter : il [le plan de l'image] est hypostasié en une idée dans laquelle disparaissent aussi bien la représentation de la section du plan purement géométrique que celle d'un tableau purement matériel, peint ou en relief, – [c'est] l'idée d'un plan idéal qui apparaît d'emblée à l'artiste comme la forme adéquate à sa présentation en tant que présentation, à condition seulement

bien sûr que celle-ci [cette présentation] doive valoir comme une présentation formée [gestaltete] véritablement. L'art commença à considérer ses objets *sub specie* de leur apparaître possible sur la surface [...]. » (p. 99)

Bref, l'art classique découvre et affirme un principe formel reposant sur l'idée de bidimensionnalité. On voit que les caractéristiques de l'art classique ne sont elles non plus pas abordées à partir d'une analyse iconographique, mais comme solution d'un problème artistique originaire. Concernant les principes formels du classique, le point auquel Panofsky veut en venir est que les corps y sont de préférence construits selon un axe central qui traduit la recherche d'une unité organisant les formes de l'intérieur. Dans la deuxième section du premier chapitre, Panofsky montre comment Raphaël, artiste apollinien, applique ce principe de l'axe médian ou, plus précisément, comment il reconfigure systématiquement les modèles michelangelesques pour donner aux mouvements de ses figures une harmonieuse unité intérieure.

Le deuxième chapitre porte sur « La formation [*Gestaltung*] des corps chez Michel-Ange » chez qui, le sous-titre l'indique, le principe de l'axe médian est en lutte avec le principe de liaison cubique (p. 124-157). La raison en est le conflit entre une tendance à conférer au plan une valeur constitutive et une tendance à accorder à la figure une liberté plastique et motrice.

« Le vouloir d'art de Michel-Ange ne pouvait absolument pas être apaisé par une simple subordination de la forme [*Gestalt*] humaine à un système de plans liés rectangulairement ; jamais en effet aucun artiste n'a possédé autant que lui le sentiment de la structure organique de l'apparaître humain et de la fonctionnalité dynamique du mouvement humain. Et dans la mesure où un ressenti si puissant de la vitalité du corps humain, une vitalité qui ne reconnaît que ses propres lois d'action et de formation [*Bildungsgesetze*], rencontrait un sentiment tout aussi fort et originaire de la force liante du plan ainsi que de la forme du bloc limitée par des plans, l'imagination de Michel-Ange dut voir surgir un conflit monstrueux qui dominait entièrement sa représentation artistique et qu'on peut décrire comme un conflit entre la revendication du plan à [posséder] une valeur constitutive et la revendication de la figure à une liberté plastique et motrice ou, en d'autres termes, comme le combat entre la tendance stylistique à la liaison cubique et celle au déploiement central. » (p. 144-145)

Ce conflit conduit à une « poussée inhibée » (p. 146) que le *Saint Mathieu* donne exemplairement à voir. Dans ce chapitre aussi, le style michelangelesque (section II) est conçu comme une réponse à un problème stylistique général concernant la valeur accordée au plan, problème d'abord exposé *a priori* puis à travers les solutions qui en ont été proposées au cours de l'histoire, de l'Antiquité égyptienne au maniérisme (section I). Remarquable de la deuxième section est l'importance accordée à la technique de Michel-Ange et à la façon bien spécifique qu'il a de sculpter le marbre. Contrairement à ses contemporains, il ne détermine pas la forme de ses figures par mise au point, c'est-à-dire indépendamment de la configuration du bloc à dégager, mais fixe bien plutôt les points caractéristiques de la figure en déterminant leur position relative par rapport au plan. Néanmoins, objecte Panofsky, cette différence n'est-elle pas « en soi et pour soi purement technique » ? (p. 141) La réponse engage

une prise de position explicite dans le débat opposant les sempériens, qui défendent l'idée d'une origine technico-matérielle de l'art, et les rieglieus qui voient dans l'art le fruit d'un vouloir d'art immanent qui n'est autre que la façon dont une certaine époque veut voir des lignes et des couleurs sur un plan ou dans l'espace. Panofsky renvoie dos à dos matérialistes et formalistes : la technique individuelle n'est ni déterminante ni indifférente ; elle est « un symptôme de l'individualité d'un style » (p. 141).

« Bien sûr que le moyen artistique se forme d'après les fins artistiques et non l'inverse ; mais, dans la mesure où la technique devient ainsi l'organe de communication de l'intention artistique, elle entre dans un rapport nécessaire et finalement réciproque avec elle : [la technique] ne détermine certes pas le style, mais elle est néanmoins liée à lui de manière indissociable, manifestant la spécificité [de ce style] de la manière la plus concrète [aufs Anschaulichste]. Ce n'est donc pas non plus un hasard si Michel-Ange pensait ne pouvoir délivrer ses formes de marbre [Marmorgebilde] de la pierre que par un procédé de dégagement progressif, par couches, et non par un procédé d'extraction à partir de tous les côtés, [et] si sa façon de travailler présuppose non un système de points indifféremment ordonnés dans l'espace, mais un système de plans rectangulairement liés ; les formes [Formen] que Michel-Ange déterminait à partir du plan étaient aussi déterminées par le plan. » (p. 142)

La même attention portée aux aspects positifs de l'activité créatrice jointe à une préoccupation pour leur portée expressive, permet à Panofsky d'expliquer pourquoi le vouloir stylistique de Michel-Ange ne pouvait être comblé que par la sculpture de la pierre. Cette technique lui fournit comme point de départ un ensemble de plans, un bloc régulier de surfaces limitantes qui enflamment son imagination formelle et qu'il doit détruire pour faire apparaître les produits de sa fantaisie.

L'importance décisive pour Michel-Ange de « L'organisation de la forme dans le plan » (tel est le titre du chapitre 3, p. 158-196) explique pourquoi ses statues sont toujours élaborées pour un seul angle de vue. Le point de vue unique (les œuvres ne sont pas conçues pour qu'on tourne autour d'elles !) renforce les contrastes qui traversent ses sculptures où les verticales et horizontales rigides entrent en opposition avec un contour onduleux, essentiellement convexe, ainsi qu'avec les diagonales propres à une vive propension au mouvement.

Le chapitre 4 s'intéresse à « La conception de l'homme eu égard à sa structure psychique » (p. 197-243). Le dualisme propre au style de Michel-Ange est mis en rapport avec l'idée selon laquelle l'âme humaine serait déterminée par un conflit *a priori* entre tendances vitales et spirituelles. Panofsky expose ici l'interprétation très personnelle que Michel-Ange donne du néo-platonisme. Il faut se garder d'interpréter ces considérations, que la terminologie ultérieure qualifierait d'iconologiques, comme la clef de la production de Michel-Ange. L'intérêt pour l'œuvre d'art concrète ne se dissout pas au profit d'un principe interprétatif supérieur, d'ordre expressif ou spirituel. Les croyances de Michel-Ange relativement à l'âme sont strictement mises en correspondance avec son œuvre sculptée, en vertu d'un « parallélisme » entre la psychologie spéculative et les beaux-arts, c'est-à-dire entre contenu et apparaître. À l'occasion de ses observations sur le « fanatisme du marbre » (p. 156) qui est celui de Michel-Ange,

Panofsky distingue deux types d'interprétation : psychologique et métapsychologique. Tandis que la première explique l'événement artistique à partir des sentiments ou intentions de l'artiste, la seconde le considère comme une manifestation de l'art qui se montre pour ainsi dire en tant que tel dans le faire de l'artiste. La première comprendra donc la passion de Michel-Ange pour la pierre par un besoin de démolition et par le délicieux sentiment de toute puissance offert par la *scultura per forza di levare* qui extirpe une forme d'un bloc informe ; la seconde lecture expliquera cette prédilection par les conditions purement artistiques d'un style qui, pour se réaliser, exige le plan, l'angle droit, bref la forme du bloc de pierre cristallin. Les passages les plus remarquables du texte d'habilitation sont ceux qui suivent le travail des formes, reconstituant « Les principes de formation [du style] de Michel-Ange » – comme on pourrait proposer de rendre le titre. Et le traducteur de buter sur le lexique de la forme et de la formation : *Form, Figur, Konfiguration, Gestalt, Gestaltung, Gebilde, Bildung* pour lequel la langue française n'a pas de justes équivalents. L'importance et la variété de ce vocabulaire soulignent le travail michelangelesque de transformation, déformation et reconfiguration des formes (*Umstaltung*) au cœur du texte. Joint à la distinction entre analyses psychologique et métapsychologique, il invite à conclure que l'indéniable intérêt de Panofsky pour la signification des productions d'art n'équivaut ni à nier l'importance stylistique de la matière, de la technique, de la forme, ni, comme le suggère la citation qui précède sur le plan idéal, à méconnaître la nature et le propre des images.

<sup>1</sup> Les citations des *Gestaltungsprinzipien* sont traduites par Audrey Rieber.