

dans l'art de la Renaissance », ce sous-titre donné à l'ouvrage précise son propos. Un chapitre d'introduction élabore la méthode qu'il met en œuvre; de grande portée, il offre certaine difficulté d'accès, qui tient à la rigueur de la terminologie, à la densité du développement et à ses présupposés philosophiques; j'ai tenté de l'éclairer par quelques notes, qui ailleurs semblaient superflues ¹.

B. T.

de l'histoire humaine, en deux cycles de tableaux par Piero di Cosimo, est la synthèse entre deux articles, dont l'un parut dans le *Journal of the Warburg Institute* (I, 1937, p. 12-30), le second dans le *Worcester Art Museum Annual* (II, 1936/1937, p. 32-43); l'étude sur *Le Vieillard Temps* est en partie reprise d'un chapitre de *Melancholia*, ouvrage composé en collaboration avec Fritz Saxl et publié pour la première fois en 1923 (Berlin et Leipzig, *Studien der Bibliothek Warburg*, 2). (B. T.)

1. En 1962, pour la réédition de ce livre dans la collection des Harper Torchbooks (New York and Evanston), Panofsky lui apporta, par une nouvelle préface, les « compléments bibliographiques » et « commentaires » que rendait nécessaires un intervalle d'un quart de siècle. Il m'a paru opportun d'intégrer cette « mise au point » aux notes d'un texte qu'elle contribuait à maintenir dans toute son actualité. Voici en quels termes, d'une humble et haute probité, cette préface s'ouvre et se referme :

« Lorsqu'il doit faire face au problème de rééditer un livre presque oublié et tout à fait épuisé, l'auteur se trouve pris dans un dilemme : doit-il l'écrire à nouveau, de la première ligne à la dernière, ou le laisser absolument tel qu'il est ? »

« Empêché par son âge et par les circonstances d'opter pour la première de ces solutions, et cependant trop effrayé par le Jugement Dernier pour accepter la seconde, l'auteur de cet ouvrage s'est rallié à un compromis. A part la correction de quelques erreurs ou fautes d'impression manifestes, j'ai laissé mon texte inchangé, même quand il demandait à être révisé, ou tout au moins différemment rédigé; mais j'ai tenté d'encourager l'esprit critique du lecteur en citant nombre de livres et d'articles qui ont paru après la publication de *Studies in Iconology* (1939), ou (pour deux cas) m'avaient par malheur échappé à l'époque; en ajoutant aussi, exigeante opportunité, quelques brefs commentaires de mon cru. Ainsi j'ai à la fois apaisé ma conscience et apporté, je l'espère, quelque aide à ceux qui désireraient approfondir mon enquête (...)

« Ces compléments bibliographiques ne prétendent pas, bien sûr, être exhaustifs. Leur objet principal est de faire ressortir que ce livre a été écrit voici plus de vingt ans. Je laisse au lecteur qui s'intéresse à ces problèmes toute liberté de rechercher les apports que j'ai pu omettre; et surtout, celui d'utiliser son propre jugement. »

I

Introduction

I

L'iconographie ¹ est cette branche de l'histoire de l'art qui se rapporte au sujet ou à la signification ² des œuvres d'art, par opposition à leur forme. Essayons d'abord de préciser la distinction entre *sujet*, ou *signification* d'une part, et *forme* d'autre part.

Supposons qu'une personne de ma connaissance, rencontrée dans la rue, me salue en soulevant son chapeau. Ce que je vois d'un point de vue *formel* n'est autre que la modification de certains détails au sein d'une configuration participant au type général de couleurs, lignes et volumes qui constitue mon univers visuel ³. Quand j'identifie (et je le fais spontanément)

1. Entendue au sens large, comme il convient pour une première approche; au sens strict, l'iconographie porte sur un seul des trois niveaux de signification ici assemblés par opposition aux formes : le second, entre l'analyse pré-iconographique et l'iconologie. (B. T.)

2. *Subject matter or meaning*. Ces deux expressions, ici tenues pour équivalentes sous la perspective de leur commune opposition à la forme, ne sont pourtant pas synonymes : le « sujet » d'un tableau, c'est ce qu'il représente (objets et événements incarnés en motifs artistiques; thèmes ou concepts incarnés en images, histoires et allégories), avec les *résonances émotives* que cette représentation comporte. Le « sujet » désigne donc, parmi les « significations », celles qui se rapportent à l'objet peint (nous pourrions les nommer : extrinsèques, ou « référentielles »), par opposition au contenu immanent. Par exemple, lorsque Chardin peint un vase de fleurs, ce vase est le sujet de son tableau, mais certes il n'en épuise pas la signification. (B. T.)

3. Cette analyse de la perception est inspirée par la psychologie de la forme (*Gestaltheorie*), qui réagit contre l'associationnisme : un objet perçu n'est pas une poussière de sensations unifiées après coup, mais une *forme* globale, détachée sur un *fond*. Par exemple, dirait von Ehrenfels, une mélodie n'est pas une série de notes, mais une forme sonore, sur fond

cette configuration comme un *objet* (un monsieur) et la modification de détail comme un *événement*¹ (soulever son chapeau), j'ai déjà franchi le seuil de la perception purement *formelle* pour pénétrer dans une première sphère de *signification* (ou *sujet*). La *signification* ainsi perçue est de nature élémentaire, et facile à comprendre; nous l'appellerons : *signification de fait* (« factuelle »); je la saisis en identifiant tout simplement certaines formes visibles à certains objets connus de moi par expérience pratique; et en identifiant le changement survenu dans leurs relations à certaines actions, ou événements.

Les objets et événements ainsi identifiés vont naturellement² produire en moi une certaine réaction. D'après la manière dont la personne en question accomplit son geste, je puis me rendre compte si elle est de bonne ou de mauvaise humeur, si ses sentiments à mon égard sont indifférents, amicaux ou hostiles. Ces nuances psychologiques vont conférer à ces gestes une signification d'un autre ordre, que nous appellerons : *expressive*. Elle diffère de la *signification de fait* en ceci qu'elle n'est plus saisie par simple identification perceptive, mais par « empathie³ ». Pour la comprendre, j'ai besoin d'une certaine sensibilité; mais cette sensibilité fait partie elle aussi de mon expérience pratique — c'est-à-dire de mon rapport familier, quoti-

de silence ou de bruits non musicaux. C'est pourquoi Panofsky peut affirmer que la forme perçue par les yeux est *spontanément, automatiquement* identifiée à l'objet, sans détour par une *interprétation réflexive*. (B. T.)

1. *Événement* : « ce qui advient », par différence avec « ce qui était » (la configuration objective). (B. T.)

2. « Naturellement », c'est-à-dire : de par leur nature propre, sans intention délibérée ni addition étrangère. (B. T.)

3. Par ce mot d'*empathy*, Panofsky transpose à la langue anglaise le concept allemand d'*Einfühlung*, mais pour en donner une interprétation très personnelle :

a) l'intuition par empathie est pour lui *synthétique*, comme pour J. Volkelt, mais à la différence de H. Siebeck ou O. Külpe, qui la concevaient comme phénomène d'association ;

b) elle est rendue possible par une « participation affective » qui se fonde, comme la « *συμπάθεια* » d'Aristote, sur une certaine communauté d'essence entre les hommes, mais cette communauté est en même temps spécifiée par une *Weltanschauung* doublement conditionnée par l'histoire culturelle et par la psychologie individuelle.

L'empathie est ainsi *intuitive*, parce que le sentiment d'autrui est compris de moi sans intermédiaire d'une réflexion; *synthétique*, parce que cette compréhension est d'emblée une « forme émotive », sans analyse préalable du rapport entre traits expressifs et contenu exprimé, non plus qu'entre les composantes de ce faisceau complexe qu'est le contenu émotif. La tonalité affective est ressentie par la seule affectivité, l'est d'une façon immédiate et globale, qui présuppose une communauté d'essence, pourtant culturellement et individuellement spécifiée. (B. T.)

dien avec des objets et événements. C'est pourquoi la *signification de fait* et la *signification expressive* peuvent toutes deux entrer sous une même classe : celle des significations *primaires*, ou *naturelles*¹.

Toutefois, quand je prends conscience que soulever son chapeau équivaut à saluer, j'accède à un domaine tout différent d'interprétation. Cette forme de salut est propre au monde occidental; c'est une survivance de la chevalerie médiévale : les hommes d'armes avaient coutume d'ôter leur casque pour témoigner de leurs intentions pacifiques, et de leur confiance dans les intentions pacifiques d'autrui. Ni d'un aborigène des brousses australiennes, ni d'un ancien Grec on ne saurait attendre cette prise de conscience que soulever son chapeau n'équivaut pas seulement à un événement de la vie pratique, chargé de certaines résonances émotives, mais aussi à une marque de politesse. Pour comprendre le sens de ce geste, je n'ai pas seulement besoin d'être familiarisé avec l'univers pratique des objets et événements, mais encore avec l'univers (qui déborde le domaine pratique) des coutumes et traditions culturelles, propres à une certaine civilisation. En retour, cette personne de ma connaissance n'aurait nullement cru devoir me saluer en soulevant son chapeau, si elle n'avait eu conscience du sens de ce geste (quant aux résonances expressives qui accompagnent son acte, elle peut en avoir conscience ou non). C'est pourquoi, lorsque j'interprète le fait de soulever son chapeau comme une salutation polie, je reconnais en lui une signification que nous pourrions appeler *secondaire* ou *conventionnelle*; elle diffère de la signification *primaire* ou *naturelle* en ce qu'elle relève de l'entendement, non de la perception sensible, et qu'elle a été délibérément communiquée à l'acte pratique chargé de la transmettre².

1. Ce terme de « naturel » n'est qu'approximatif : une perception ou émotion ne saurait être purement *naturelle* que si le sujet humain quel qu'il fût pouvait s'abstraire d'une *culture*. Mais s'il n'est pas d'essence humaine intemporelle et universelle, il faut que pour tout homme concret l'immédiat, le spontané soient en quelque mesure médiatisés déjà par l'histoire, imprégnés déjà de culture. Panofsky n'en disconviendrait pas, puisqu'il donne pour « principe de contrôle » à notre « expérience pratique » une « histoire des styles » qui est de part en part culturelle, au point que la description primaire d'une œuvre d'art implique qu'on ait plus ou moins consciemment situé cette œuvre en son « *locus socio-historique* ». (B. T.)

2. Sur les difficultés qu'éprouve l'historien de l'art, en son expérience concrète, pour maintenir la distinction entre ces deux niveaux de signification, cf. l'article de Robert Klein, *Considérations sur les fondements de l'iconographie* (*Archivio di Filosofia*, nos 1-2, Rome, 1963, p. 419-436). A mon sens, le « naturel » et le « conventionnel » désigneraient bien plutôt les deux points extrêmes d'une chaîne continue — l'un correspondant à de

En dernier lieu : outre qu'il constitue un événement naturel dans l'espace et le temps, outre qu'il exprime naturellement certaine humeur ou certains sentiments, outre qu'il transmet un salut de convention, ce geste peut révéler à un observateur avisé tout ce qui concourt à camper une « personnalité ». Cette personnalité est conditionnée par l'appartenance de cet homme au xx^e siècle, par son arrière-fond national, social et culturel, par l'histoire de sa vie passée, par son entourage actuel, mais elle est en même temps individualisée par une manière d'envisager les choses et de réagir au monde qui lui est propre, et que l'on pourrait, si elle eût formé un système rationnel, nommer une « philosophie ». Dans les limites d'un acte isolé (une salutation polie) tous ces facteurs ne se manifestent pas de façon exhaustive, mais n'en sont pas moins présents au titre de symptômes. Certes, en se fondant sur cet acte pris isolément, on ne saurait construire le portrait moral de cet homme; on ne le pourrait qu'en coordonnant un grand nombre d'observations analogues, puis en les interprétant en fonction des informations générales dont on disposerait sur la période où il vécut, sur sa nationalité, sa classe sociale, ses antécédents intellectuels, etc. Néanmoins, toutes les propriétés que ce portrait mental dégagerait de façon explicite sont implicitement immanentes à chacun de ces actes pris isolément, en sorte que, corrélativement, chaque acte pris isolément peut être interprété à la lumière de ces propriétés.

La signification ainsi découverte peut être appelée *signification intrinsèque*, ou *contenu*; elle relève de l'essence, alors que les deux autres sortes de signification, la *primaire* ou *naturelle* et la *secondaire* ou *conventionnelle*, sont du domaine de l'apparaître ¹. Elle pourrait se définir comme un principe d'unification,

relatifs invariants, dont l'extension dans l'espace et le temps serait telle qu'on pût les considérer comme des constantes « quasi naturelles »; l'autre à des variables dont la validité se maintienne à l'intérieur d'une aire strictement délimitée; dans l'intervalle prendraient place de multiples significations, qui ne sont proprement ni naturelles, ni conventionnelles, mais culturelles, et dont plusieurs même sont comprises moins par l'entendement que par la sensibilité : schèmes généraux de structure et schèmes spécifiques de composition (*designated subject* de Bernheimer; « métaphore figurative » de Klein; « loi du genre »); formes stylistiques; symbolisme virtuel de Meyer Schapiro, etc. (B. T.)

1. Cette distinction entre significations « extrinsèques » (1^{er}-2^e niveau) et « intrinsèques » (3^e niveau) est d'importance majeure. Il advient même que Panofsky lui donne la prééminence, en distinguant dans l'œuvre d'art *trois* composantes : la forme; l'idée (groupant les significations extrinsèques de 1^{er} et 2^e niveau); le sens immanent (ou contenu). Une telle présentation évite cette définition restrictive de l'iconologie en fonction de l'iconographie, qui a pour effet de discréditer le contenu d'un art dont le sens

qui sous-tend et explique à la fois la manifestation visible et son sens intelligible, et qui détermine jusqu'à la forme en laquelle s'incarne la manifestation visible. Cette *signification intrinsèque*, ou *contenu*, ne se situe pas moins au-delà de la sphère des intentions conscientes, que la *signification expressive* reste en deçà.

Que les résultats de cette analyse, empruntée à la vie quotidienne, soient transposés à l'œuvre d'art, et nous pourrions distinguer, en son sujet ou signification, les trois mêmes niveaux :

1. — *Signification primaire* ou *naturelle*, subdivisée en *signification de fait* et *signification expressive*.

On la saisit en identifiant de pures *formes* (c'est-à-dire : certaines configurations de ligne et de couleur, ou certaines masses de bronze ou de pierre, façonnées de manière particulière) comme représentations d'*objets* naturels (tels que des êtres humains, des animaux, plantes, maisons, outils, etc.); en identifiant leurs relations mutuelles comme *événements*; et en percevant certaines qualités *expressives*, par exemple le caractère de deuil que comporte une attitude ou un geste, l'atmosphère intime et paisible d'un intérieur. L'univers des pures formes que l'on reconnaît ainsi chargées de *significations primaires* ou *naturelles* peut être appelé l'univers des *motifs artistiques*. Un dénombrement de ces motifs constituerait une description *pré-iconographique* de l'œuvre d'art ¹.

2. — *Signification secondaire*, ou *conventionnelle*.

On la saisit en prenant conscience qu'un personnage masculin muni d'un couteau représente saint Barthélemy, qu'un personnage féminin portant une pêche à la main est une personnification de la Vérité, qu'un groupe de personnages attablés selon une disposition et des attitudes déterminées représente la Cène, ou que deux personnages en lutte d'une manière déterminée symbolisent le combat du Vice et de la Vertu ². Ce faisant,

immanent ne serait pas médiatisé par des significations extrinsèques (musique pure, peinture non figurative); elle ménage la possibilité d'un rapport direct entre forme et contenu, comme entre idée et contenu (cf. sur ce point mon article de la *Revue Philosophique*, été 1964, p. 321-340 : *Iconologie. Réflexions sur un concept d'Erwin Panofsky*). (B. T.)

1. « Pré-iconographique », comme plus loin « pseudo-formel » (dans la mesure où une « analyse formelle » selon Wölfflin est conduite à décrire des *représentations*), ces termes indiquent assez comme ce premier niveau ne peut guère être caractérisé que de façon *négative*. (B. T.)

2. La *Psychomachia* de Prudence. (B. T.)

on met en relation des *motifs* artistiques et combinaisons de *motifs* artistiques (*compositions*) avec des *thèmes* ou *concepts*. Les *motifs* ainsi reconnus porteurs d'une signification *secondaire* ou *conventionnelle* peuvent être appelés *images*; et les combinaisons d'images correspondent à ce que les anciens théoriciens de l'art nommaient *invenzioni*: nous avons coutume de les nommer *histoires* et *allégories*¹. L'identification de semblables *images*, *histoires* et *allégories* constitue le domaine de l'iconographie, au sens strict². En réalité, lorsque nous parlons, en un

1. *Histoires*, quand les personnages (historiques, légendaires ou mythiques, il n'importe) sont représentés *en tant que tels*: par exemple: Léonidas aux Thermopyles, Narcisse et Écho, Don Quichotte et Sancho. *Allégories*, quand ces personnages renvoient en même temps à des idées, ou à d'autres personnages qu'eux; par exemple: le Triomphe de la Mort; Hercule et l'Hydre de Lerne, pour désigner Louis XIV vainqueur de l'hérésie. (B. T.)

Les *images* qui transmettent l'idée, non point de *personnes* ou d'*objets* individuels et concrets (tels que saint Barthélemy, Vénus, Mrs. Jones ou le château de Windsor), mais de notions abstraites et générales (telles que la Foi, la Luxure, la Sagesse), sont appelées soit *personnifications*, soit *symboles* (non au sens de Cassirer, mais selon l'acception courante; par exemple la Croix, ou la Tour de Chasteté). Ainsi les *allégories* (par opposition aux *histoires*) peuvent être définies comme des assemblages de *personnifications* et/ou *symboles*. Il existe, bien entendu, maintes possibilités intermédiaires. Le portrait d'une personne A peut prendre l'aspect d'une personne B (Andrea Doria représenté par Bronzino comme Neptune; Lucas Paumgartner, par Dürer, comme saint Georges), ou les attributs ordinaires d'une personnification (Mrs. Stanhope, par Josuah Reynolds, comme « Contemplation »); les portraits de *personnes* concrètes et individuelles (aussi bien d'hommes réels que de figures mythologiques) peuvent se mêler à des personnifications, comme c'est le cas pour d'innombrables représentations qu'inspire une intention d'apologie. Une « histoire » peut comporter de surcroît une idée *allégorique*, comme c'est le cas pour les illustrations de l'*Ovide Moralisé*, ou être conçue comme la « préfiguration » d'une autre histoire, comme pour la *Biblia Pauperum* ou le *Speculum Humanae Salvationis*. Tantôt de telles significations *surajoutées* n'affectent en rien le *contenu* de l'œuvre, comme c'est le cas pour les illustrations de l'*Ovide Moralisé*, que la vue ne saurait distinguer de miniatures non allégoriques illustrant les mêmes sujets d'Ovide; tantôt elles ont pour effet une *ambiguïté de contenu*, que l'on peut toutefois surmonter ou même transformer en valeur supplémentaire si les composantes en conflit sont ensemble fondues par le feu d'un fervent tempérament d'artiste, comme pour la « Galerie de Médicis », de Rubens. (E. P.)

2. Par opposition au sens trop imprécis adopté d'abord, et dont le domaine couvrirait l'ensemble des trois niveaux de signification.

Il résulte de cet exposé de Panofsky que R. Klein, en présentant dans l'article cité les critères de distinction entre le 1^{er} et le 2^e niveau de significations, s'est à mon sens doublement mépris :

a) Panofsky aurait subordonné le critère : « représentation d'objets ou événements », au critère : « accessible par expérience commune ». « Ainsi les sujets d'histoire, dont on n'a qu'une connaissance littéraire, sont selon Panofsky des significations secondaires, bien qu'ils soient des événements et non des concepts ou des thèmes » (p. 422, n. 3). Cela paraît

sens très large, du « sujet » par opposition à la « forme », nous nous référons surtout au domaine du sujet *secondaire* ou *conventionnel*, c'est-à-dire à l'univers des *thèmes* ou *concepts* spécifiques incarnés en *images*, *histoires* et *allégories*, par opposition au domaine du sujet *primaire* ou *naturel*, incarné en *motifs* artistiques. L'« analyse formelle », au sens où l'entend Wölfflin, est en grande partie une analyse de motifs et de combinaisons entre motifs (compositions); car une analyse formelle, au sens strict, serait tenue d'éviter des termes comme « homme », « cheval », ou « colonne », pour ne point parler de jugements de valeur tels que « le triangle qui apparaît mal à propos entre les jambes du David de Michel-Ange » ou « l'admirable mise en évidence des jointures dans un corps humain ». Il est manifeste qu'une *analyse iconographique* correcte, au sens strict, présuppose une identification correcte des *motifs*. Si le couteau qui nous permet d'identifier saint Barthélemy n'est pas un couteau, mais un tire-bouchon, le personnage n'est pas un saint Barthélemy. En outre, il importe de noter que l'affirmation : « ce personnage est une image de saint Barthélemy », implique chez l'artiste une intention consciente de représenter saint Barthélemy; alors que les qualités expressives du personnage peuvent fort bien n'impliquer aucune intention.

inexact, puisqu'un tableau d'histoire assemble des *images*, et non pas seulement des *objets*; il comporte donc un *thème*: je ne puis identifier une *Bataille d'Arbèles* sans avoir reconnu dans le principal personnage Alexandre (non pas « un soldat en général »); sinon, le tableau est tout simplement pour moi une « bataille » (comme il aurait pu être un « paysage »).

b) De même il est inexact que le critère : « accessible par expérience pratique » soit *accidentel*, en ce sens que je puis ou non avoir vu de mes yeux une hallebarde, un canthare. Car là n'est pas la question : même si mon expérience *personnelle* est déficiente, au point que je ne puisse identifier un tel objet sans recours à un livre, cet objet n'en relève pas moins de « l'expérience pratique en général », comme Panofsky l'indiquera expressément.

A mon sens, la différence fondamentale entre les deux niveaux pourrait être décrite en termes de Lukács, par référence aux catégories logiques de la « quantité »: le « primaire » est le « particulier », c'est-à-dire qu'il se rapporte par exemple à l'un quelconque parmi la classe des hommes; le « secondaire » est tantôt « l'universel » (la Vertu de Force), tantôt le « singulier » (Alexandre) — ce qui d'ailleurs, pour le logicien, revient au même. C'est pourquoi une signification secondaire est soit un concept, soit un thème; c'est aussi pourquoi elle est inaccessible à ma seule expérience pratique : car rien n'est universel que l'abstrait, et force est de m'enquérir sur ce singulier-ci, celui que l'artiste visait à l'exclusion de tout autre. (B. T.)

3. — *Signification intrinsèque, ou contenu.*

On la saisit en prenant connaissance de ces principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base¹ d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique — particularisés inconsciemment par la personnalité propre à l'artiste qui les assume — et condensés en une œuvre d'art unique². Comme il va sans dire, ces principes se manifestent par l'intermédiaire à la fois de « méthodes de composition » et d'une « signification iconographique » — qu'ils éclairent en retour. Ainsi, au xiv^e et au xv^e siècle³, le type traditionnel de la Nativité, où la Vierge Marie est représentée étendue dans un lit ou sur une couche, fut fréquemment remplacé par un type nouveau : la Vierge agenouillée devant l'Enfant, en adoration. Du point de vue de la composition, cette transformation signifie, en gros, la substitution d'un schème triangulaire à un schème rectangulaire⁴. Du point de vue iconographique (au sens strict), elle signifie l'introduction d'un thème nouveau, que l'on trouverait formulé dans les textes d'auteurs tels que le Pseudo-Bonaventure et sainte Brigitte. Mais en même temps elle révèle un nouveau mode de sensibilité, propre aux dernières phases du Moyen Âge. Comme une interprétation vraiment exhaustive de la signification intrinsèque (ou contenu) pourrait le montrer, les procédés techniques eux-mêmes qui caractérisent une région, une époque, un artiste déterminé (par exemple la préférence de Michel-Ange pour la sculpture en pierre plutôt qu'en bronze, ou son usage particulier de hachures dans ses dessins) sont des symptômes de la même mentalité de base que traduisent toutes les autres propriétés spécifiques de son style. En concevant ainsi les formes pures, motifs, images, histoires et allégories comme autant de manifestations de principes sous-jacents, nous interprétons tous ces éléments comme ce qu'Ernst Cassirer a nommé : *Valeurs « symboliques »*⁵. Aussi longtemps que

1. *Basic attitude* : il s'agit à la fois de la *Weltanschauung* selon Dilthey et de la *basic personality* selon Kardiner. (B. T.)

2. Cette progression par trois degrés, qui acheminait du plus général (la mentalité collective) vers le plus singulier (une œuvre d'art) par la médiation d'une personnalité, n'est pas sans évoquer l'analyse hégélienne de la création artistique. (B. T.)

3. Le plus ancien exemple peut être daté des environs de 1310.

4. Un « schème », principe dynamique d'organisation, est, à l'égard de la *disposition* des motifs dans un tableau, ce que le « thème » est à leur *invention*. Cette notion remonte à la doctrine de l'imagination chez Kant, adaptée par les néo-kantiens de Marburg. (B. T.)

5. La « philosophie des formes symboliques » d'Ernst Cassirer a exercé sur plusieurs esthéticiens d'Amérique une influence profonde, notamment

nous nous bornons à constater que la fresque célèbre de Léonard de Vinci figure un groupe de treize hommes à table et que ce groupe représente la Cène, nous avons affaire à l'œuvre d'art en tant que telle, et nous interprétons les caractères de sa composition et de son iconographie en tant que ses propres qualités ou qualifications. Mais lorsque nous essayons de comprendre cette fresque en tant que document sur la personnalité de Léonard, ou sur la civilisation de la Renaissance italienne¹, ou sur un mode particulier de sensibilité religieuse, nous envisageons l'œuvre d'art en tant que symptôme de quelque « autre chose », qui s'exprime en une infinie diversité d'autres symptômes²; et nous interprétons les caractères de sa composition et de son iconographie en tant que manifestations plus particulières de cette « autre chose ». La découverte et l'interprétation de ces *valeurs « symboliques »* (en général ignorées de l'artiste, parfois même fort différentes de ce qu'il se proposait consciemment d'exprimer) est l'objet de ce que nous pouvons appeler *iconographie au sens large*³ : une méthode

sur Susann Langer; de surcroît, Erwin Panofsky et Fritz Saxl avaient élaboré leur méthode en Allemagne dans une ambiance fortement marquée par la personnalité de ce philosophe, qui publia d'importantes études dans les *Studien der Bibliothek Warburg* (notamment en 1927, n° 10 : *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* et 1932, n° 24 : *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*). Comme Panofsky le reconnaît volontiers, sa dette envers Cassirer pour la philosophie n'a d'égale que celle envers Warburg pour l'histoire de l'art. Mais, de la jonction même entre ces deux apports, il résulte que chez lui la notion de « symbole » prend un accent *historique* plus accusé : les « tendances universelles de l'esprit humain » qui s'expriment en « symboles culturels » ne sont pas des constantes, mais seulement *jouent le rôle* d'invariants *par relation* à ces variables que sont les innovations artistiques. (B. T.)

1. *High Renaissance* : cette expression n'équivaut pas à la « haute Renaissance » dans le sens français — aux phases initiales de la Renaissance; elle évoque au contraire la Renaissance à son apogée — les trois premières décennies du xvi^e siècle, par opposition au Quattrocento d'une part, au *manierismo* de l'autre. (B. T.)

2. En associant cette notion de « symptôme » (selon Rudolf Carnap) à celle de « symbole » (selon Ernst Cassirer), Panofsky tente une difficile conciliation entre le néo-positivisme sémantique et la philosophie des formes symboliques, au lieu de mettre l'accent sur leur incompatibilité : lorsque Susann Langer au contraire définit l'art par le symbole, c'est dans l'intention explicite de réfuter Rudolf Carnap, qui le traitait en symptôme. L'accord ainsi esquissé soulève des difficultés qu'il serait hors de propos d'évoquer ici; tout au moins doit-on remarquer que le débat a pour fondement secret ce postulat, commun à un sémanticien comme C.-B. Heyl, à un sémioticien comme Ch. Morris, et même à de nombreux esthéticiens marxistes comme J. Mukarowsky : l'œuvre d'art serait un signe; c'est ce postulat que peut-être il faudrait mettre en cause. (B. T.)

3. En reprenant ce texte en tête de *Meaning in the Visual Arts* (1955), Panofsky a remplacé cette phrase par les développements que voici (B. T.) :

d'interprétation qui procède d'une synthèse plutôt que d'une analyse. Et de même que l'identification correcte des *motifs* est le nécessaire préalable à une correcte *analyse iconographique au sens strict*, de même l'analyse correcte des *images, histoires et allégories* est le nécessaire préalable à une correcte *interprétation iconographique au sens large* — à moins que nous n'ayons affaire à des œuvres d'art où se trouve éliminé le domaine entier

Le suffixe « graphie » dérive du verbe grec *graphein*, « écrire », « décrire »; il implique une méthode purement descriptive, et même souvent statistique. L'iconographie est, par suite, une description et classification d'images, à peu près comme l'ethnographie est une description et classification de races humaines : c'est une enquête limitée, et pour ainsi dire subordonnée, qui nous apprend quand et où des thèmes spécifiques reçurent une représentation visible à travers tels ou tels motifs spécifiques. Elle nous dit quand et où le Christ en Croix fut figuré avec un simple « perizonum » ou habillé d'un long vêtement; quand et où Il fut attaché à la Croix par quatre clous ou par trois; comment les Vertus et les Vices furent représentés en différents siècles et différents milieux culturels. En faisant tout cela, l'iconographie offre une aide inappréciable pour l'établissement des dates, de la provenance et le cas échéant de l'authenticité; et elle fournit la base nécessaire à toute interprétation ultérieure. Toutefois elle n'entreprend pas d'élaborer cette interprétation en tant que telle. Elle collationne et classe les données sans se considérer comme tenue à (ou qualifiée pour) mener l'enquête sur la genèse et le sens de ces données : l'interférence entre les divers « types »; l'influence d'idées théologiques, philosophiques ou politiques; les intentions et tendances des personnalités d'artistes ou de commanditaires; la corrélation entre les concepts intelligibles et la forme visible qu'ils revêtent en chaque cas particulier. Bref, l'iconographie considère une partie seulement du faisceau d'éléments qui participent au contenu intrinsèque de l'œuvre d'art, et qui doivent être explicités pour que l'appréhension de ce contenu puisse former un tout cohérent et articulé, propre à être communiqué.

C'est par suite de ces rigoureuses limites mises par l'usage courant, en ce pays surtout, au terme d'« iconographie », que je propose de ressusciter le bon vieux mot d'« iconologie » dans tous les cas où l'iconographie s'affranchit de son isolement et s'unit organiquement à quelque autre méthode que ce soit (historique, psychologique ou critique), à laquelle nous puissions tenter d'avoir recours pour résoudre l'énigme du sphinx. Car de même façon que le suffixe « graphie » désigne quelque démarche d'ordre descriptif, de même le suffixe « logie » (dérivé de *logos*, qui signifie : raison) désigne quelque démarche d'ordre interprétatif. Par exemple, « l'ethnologie » est définie comme « science des races humaines » par ce même Dictionnaire d'Oxford qui définit « l'ethnographie » comme « description des races humaines », et Webster met explicitement en garde contre une confusion entre les deux termes : « l'ethnographie au sens propre est restreinte à une manière proprement descriptive d'aborder les peuples et races, tandis que l'ethnologie désigne leur étude comparative ». Ainsi je conçois l'iconologie comme une iconographie rendue interprétative, et qui par conséquent devient partie intégrante de l'étude de l'art, au lieu de rester confinée dans le rôle préliminaire d'une statistique d'ensemble. Il y a pourtant, je l'admets volontiers, quelque danger que l'iconologie se comporte non point comme l'ethnologie par opposition à l'ethnographie, mais comme l'astrologie par opposition à l'astronomie. (E. P.)

des significations secondaires ou conventionnelles, et où soit tenté un passage direct des *motifs* au *contenu*, comme c'est le cas en Europe pour la peinture de paysage, de nature morte et de genre; c'est-à-dire, somme toute, à des phénomènes exceptionnels, qui marquent les phases ultimes, et raffinées à l'excès, d'une longue évolution¹.

Maintenant, comment parvenons-nous à une correcte *description pré-iconographique* et à une correcte *analyse iconographique au sens strict*, en nous proposant comme but ultime de pénétrer dans la *signification intrinsèque* ou *contenu*?

Dans le cas d'une *description pré-iconographique*, qui se maintient entre les limites de l'univers des *motifs*, le problème paraît assez simple. Les objets et événements dont la représentation par des lignes, couleurs et volumes constitue l'univers des *motifs* peuvent être identifiés, nous l'avons vu, sur la base de notre expérience pratique. Tout le monde est capable de reconnaître l'aspect et le comportement d'êtres humains, d'animaux et de plantes; et tout le monde peut distinguer un visage irrité d'un visage jovial. Il peut arriver, bien sûr, que dans un cas donné l'étendue de notre expérience personnelle soit insuffisante : par exemple quand nous nous trouvons en présence de la représentation d'un outil désuet ou peu familier, d'une plante ou animal inconnu de nous. En de tels cas nous avons à étendre le champ de notre expérience pratique, en consultant un livre ou un expert, mais sans sortir du domaine de l'expérience pratique en tant que telle.

Même en ce domaine, pourtant, nous nous heurtons à un problème particulier. Mis à part le fait que les objets, événements et expressions que dépeint une œuvre d'art puissent n'être pas identifiables si l'artiste est trop maladroit ou s'il a délibérément voulu nous égarer, il nous est, par principe, impossible de parvenir à une description pré-iconographique correcte (à l'identification du sujet primaire) en nous bornant à appliquer sans discrimination notre expérience pratique à l'œuvre d'art. Si

1. Dans *Meaning in the visual Arts*, cette phrase a subi trois retouches :
 a) sa dernière partie (« c'est-à-dire, somme toute... ») a été supprimée;
 b) « où soit tenté un passage direct des motifs au contenu » est devenu : « où s'effectue »;
 c) aux exemples du paysage, de la nature morte, du genre, est ajouté : « pour ne point mentionner l'art non figuratif » (*non objective*).

Ces modifications me semblent significatives de l'importance accrue qu'a prise entre 1932 et 1955 la peinture non figurative, au point qu'une théorie de l'art ne puisse plus se dispenser de méditer les problèmes par elle posés. (B. T.)

notre expérience pratique est indispensable, aussi bien que suffisante, pour une description pré-iconographique, elle n'en garantit point la correction ¹.

Une description pré-iconographique des *Rois Mages* de Rogier Van der Weyden, au Musée de Berlin (fig. 1), devrait, bien entendu, s'abstenir de termes tels que « Mages », « Enfant Jésus », etc ². Mais elle aurait à mentionner que l'on aperçoit dans le ciel l'apparition d'un petit enfant. Or comment savons-nous que cet enfant doit s'interpréter comme une apparition? Parce qu'il est entouré d'un halo de rayons dorés? Ce ne serait pas une preuve suffisante, car de semblables halos peuvent se voir souvent dans des représentations de la Nativité, où l'Enfant Jésus est donné pour réellement présent. Le fait que dans le tableau de Rogier Van der Weyden l'enfant soit censé être une apparition peut seulement se déduire de ce fait supplémentaire qu'il flotte en l'air. Mais comment savons-nous qu'il flotte en l'air? Sa position ne serait pas différente s'il était assis sur un coussin, à terre (en fait il est très probable que le peintre a utilisé pour son tableau un dessin d'après nature d'un enfant assis sur un coussin). La seule raison valable qui nous permette de considérer que l'enfant de ce tableau soit censé être une apparition, c'est le fait qu'il est représenté en l'air sans aucun support apparent.

Mais nous pourrions citer des centaines de représentations où êtres humains, animaux, objets inanimés semblent suspendus en l'air sans attache ni support, au défi des lois de la pesanteur, sans que pour autant ils prétendent passer pour des apparitions. Par exemple, sur une miniature de l'évangélaire d'Otton III, à la Staatsbibliothek de Munich, une cité entière est représentée au centre d'un espace vide, tandis que les personnages qui participent à la scène sont debout sur la terre ferme (fig. 2) ³. Un observateur dénué d'expérience pourrait fort bien s'imaginer que la cité fût suspendue en l'air par l'effet de quelque magie; et pourtant, dans ce cas, l'absence de support n'implique aucune dérogation miraculeuse aux lois de la nature. La cité est la cité bien réelle de Naïm, où fut ressuscité le jeune homme. Sur une miniature datant des environs de l'an mille, cet espace vide ne passait pas pour un milieu réel à trois dimensions, comme en des temps plus réalistes, mais simplement pour un arrière-

1. C'est pourquoi le tableau synoptique dressé ci-après distinguera entre : *equipment for interpretation* et : *controlling principle of interpretation*. (B. T.)

2. Ces termes relèvent en effet du second niveau de l'iconographie. (B. T.)

3. G. Leidinger, *Bibl.* 190, pl. 36.

fond abstrait, irréel. La curieuse forme semi-circulaire de ce qui devait être la ligne de base des tours témoigne que, sur le prototype plus réaliste de cette miniature, la cité avait été située sur un terrain montagneux mais qu'elle fut convertie en une représentation où l'espace a cessé d'être pensé en termes de réalisme perspectif. Le personnage sans support dans les airs passe, dans le tableau de Van der Weyden, pour une apparition, tandis que la cité qui flotte au ciel de la miniature othonienne n'a aucun caractère miraculeux. Ces interprétations en contraste nous sont suggérées par les propriétés « réalistes » du tableau et « non réalistes » de la miniature. Mais le fait que nous prenions conscience de ces propriétés en une fraction de seconde, et presque automatiquement, ne doit pas nous faire accroire que nous puissions jamais fournir la correcte description pré-iconographique d'une œuvre d'art sans avoir deviné, pour ainsi dire, son *locus* historique. Alors que nous nous figurons identifier les motifs en nous fondant purement et simplement sur notre expérience pratique, nous déchiffrons en réalité « ce que nous voyons » en fonction de la manière dont les *objets* et *événements* furent exprimés par des *formes en diverses conditions historiques*. Ce faisant, nous soumettons notre expérience pratique à un principe de contrôle que nous pouvons appeler l'*Histoire du style* ¹.

L'*analyse iconographique*, qui concerne les *images*, *histoires* et *allégories* (non plus les *motifs*), présuppose, comme il va de soi, bien davantage que cette familiarité avec les objets et événements que nous acquérons par expérience pratique. Elle présuppose une familiarité avec des *thèmes* ou *concepts* spécifiques,

1. Le fait de contrôler l'interprétation d'une œuvre d'art singulière au moyen d'une « Histoire du style » qui pour sa part ne peut être fondée que sur l'interprétation d'œuvres singulières, peut paraître un cercle vicieux. En réalité, il s'agit bien d'un cercle; mais du cercle de la méthode, et non d'un cercle vicieux (cf. E. Wind, *Bibl.* 407 et 408). Que nous ayons affaire à des phénomènes historiques ou naturels, l'observation du singulier ne prend le caractère d'un « fait » que lorsqu'elle peut être rattachée à d'autres observations analogues, de telle sorte que la série en son ensemble « prenne sens ». Ce « sens » peut par conséquent fort bien servir à contrôler l'interprétation d'une nouvelle observation singulière, à l'intérieur de la même classe de phénomènes. Si toutefois cette nouvelle observation singulière s'avère incapable d'être interprétée en accord avec le « sens » de la série, et s'il est démontré qu'une erreur est exclue, il faudra donner au « sens » de la série une formulation nouvelle, susceptible d'inclure la nouvelle observation singulière. Bien entendu, ce *Circulus methodicus* ne s'applique pas seulement au rapport entre l'interprétation des *motifs* et l'*histoire du style*, mais aussi au rapport entre l'interprétation des *images*, *histoires*, *allégories* et l'*histoire des types*, au rapport entre l'interprétation des *significations intrinsèques* et l'*histoire des symptômes culturels* en général.

tels qu'ils sont transmis par des sources littéraires, et assimilés au moyen soit de lectures orientées en ce sens, soit d'une tradition orale. L'aborigène des brousses australiennes que nous prenions pour exemple serait incapable de reconnaître le sujet d'une Cène; elle ne saurait lui suggérer d'autre idée que celle d'un repas dans une ambiance tendue. Pour comprendre la signification iconographique du tableau, il aurait à se familiariser avec le contenu des Évangiles. Lorsqu'il s'agit de la représentation d'autres thèmes que les récits bibliques, les scènes historiques ou mythologiques connues de toute personne moyennement « cultivée », notre sort à tous est celui des aborigènes des brousses australiennes. En pareil cas nous devons, nous aussi, essayer de nous familiariser avec ce qu'avaient lu, ou appris par d'autres voies, les auteurs de ces représentations. Mais ici encore, si la familiarité avec des thèmes et concepts spécifiques, transmis par les sources littéraires, est indispensable et suffisante pour une *analyse iconographique*, elle n'en garantit pas la correction. Il nous est tout aussi impossible de fournir une *analyse iconographique* correcte en appliquant au hasard nos connaissances littéraires aux motifs, que de fournir une *description pré-iconographique* correcte en appliquant au hasard notre expérience pratique aux formes.

Soit un tableau peint par un Vénitien du XVII^e siècle, Francesco Maffei; il représente une belle jeune femme qui de la main droite tient une épée, de la gauche un plateau portant la tête d'un homme décapité (fig. 3); on l'a publié comme : Salomé avec la tête de Jean-Baptiste¹. En fait la Bible dit que la tête de saint Jean-Baptiste fut apportée à Salomé sur un plateau. Mais l'épée? Salomé n'a pas décapité saint Jean-Baptiste de ses propres mains. Or la Bible nous parle d'une autre belle jeune femme dont l'histoire est en rapport avec un homme décapité : Judith. Mais ici la situation est tout à fait inverse : l'épée convient, puisque Judith décapita Holopherne de ses propres mains; le plat ne convient pas, puisque le texte affirme expressément que la tête d'Holopherne fut mise dans un sac. Voilà donc deux sources littéraires, qui s'appliqueraient au tableau avec un droit égal, et un égal manque d'à-propos. Si nous interprétons cette peinture comme représentation de Salomé, le texte rend compte du plateau, non de l'épée; comme représentation de Judith, le texte rend compte de l'épée, non du plateau. Nous resterions dans le pire embarras si nous ne disposions que des sources littéraires. Par bonheur il n'en est rien. De même que nous pouvions corriger et contrôler notre

expérience pratique par l'enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *objets* et des *événements* ont été exprimés par des *formes* (c'est-à-dire sur l'histoire du *style*), de même nous pouvons corriger et contrôler notre connaissance de sources littéraires par l'enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *thèmes* ou *concepts* spécifiques ont été exprimés par des *objets* et *événements* (c'est-à-dire sur l'histoire des *types*).

Dans le cas présent, nous devons nous demander s'il y eut, avant que Francesco Maffei ne peignît ce tableau, des représentations incontestables de Judith (incontestables, parce qu'elles comportaient, par exemple, la servante de Judith), où figurât mal à propos le plateau; ou d'incontestables représentations de Salomé (incontestables, parce qu'elles comportaient, par exemple, les parents de Salomé) où figurât mal à propos l'épée. Or voici que nous ne pouvons alléguer une seule Salomé armée d'une épée, mais trouvons en Allemagne et en Italie du Nord plusieurs tableaux du XVI^e siècle représentant Judith avec un plateau¹. Il existait donc un *type* de « Judith avec le plateau », mais non un *type* de « Salomé avec l'épée ». De là nous pouvons en toute certitude conclure que le tableau de Maffei représente Judith, et non, comme on l'a prétendu, Salomé.

Nous pouvons nous demander ensuite pourquoi des artistes se sont cru autorisés à transférer de Salomé à Judith le motif du plateau, mais non de Judith à Salomé le motif de l'épée. A cette question il est deux réponses, fournies à nouveau par l'enquête sur l'histoire des *types*. La première est que l'épée était un attribut consacré, honorifique de Judith, de maints martyrs et de vertus comme Justice, Force, etc.; il n'eût donc pas été convenable de le transférer à une jeune femme lascive. La seconde est qu'au cours des XIV^e et XV^e siècles le plateau portant la tête de saint Jean-Baptiste était devenu par lui-même une image de dévotion (*Andachtsbild*), particulièrement populaire dans les pays septentrionaux et en Italie du Nord

1. L'un des tableaux de l'Italie du Nord est attribué à Romanino; il se trouve au Musée de Berlin, et figurait jadis au catalogue sous le titre de *Salomé*, malgré la présence de la servante, d'un soldat endormi et de la cité de Jérusalem à l'arrière-plan (n° 155). Un autre est attribué à un élève de Romanino, Francesco Prato da Caravaggio (cité dans le catalogue de Berlin); un troisième est de Bernardo Strozzi qui était né à Gênes, mais peignait à Venise à peu près à la même époque que Francesco Maffei. Il est fort possible que le type de « Judith avec un plateau » soit originaire d'Allemagne. Un des plus anciens exemples connus (œuvre d'un maître anonyme, vers 1530, apparenté à Hans Baldung Grien) a été publié par G. Poensgen, *Bibl.* 270.

1. G. Fiocco, *Bibl.* 92, pl. 29.

(fig. 4); on l'avait emprunté, pour le traiter isolément, à une représentation de l'histoire de Salomé, à peu près de même façon qu'à la Cène le groupe de saint Jean l'Évangéliste reposant sur le sein du Seigneur, ou la Vierge en couches à la Nativité. L'existence de cette image de dévotion établit une association fixe entre l'idée d'une tête d'homme décapité et l'idée d'un plateau; c'est ainsi que le motif du plateau put se substituer plus aisément au motif du sac dans une image de Judith, que le motif de l'épée n'eût pu s'introduire dans une image de Salomé.

L'interprétation de la *signification intrinsèque*, ou *contenu*, qui concerne ce que nous avons appelé des *valeurs* « *symboliques* » (et non plus des *images*, *histoires* et *allégories*), requiert davantage qu'une familiarité acquise avec des *thèmes* ou *concepts* spécifiques tels que les ont transmis les sources littéraires. Lorsque nous souhaitons saisir ces principes fondamentaux qui sous-tendent le choix et la présentation de *motifs*, aussi bien que la production et l'interprétation d'*images*, *histoires* et *allégories*, et qui donnent leur signification même aux ordonnances formelles et aux procédés techniques mis en œuvre, l'espoir nous est interdit de découvrir un texte qui soit ajusté à ces principes fondamentaux comme celui de saint Jean (XIII, 21 sq.) l'est à l'iconographie de la Cène. Pour nous saisir de ces principes, nous avons besoin d'une faculté mentale comparable à celle du diagnosticien — faculté que je ne saurais mieux définir que par le terme plutôt discrédité d'« intuition synthétique¹ », et qui peut s'être mieux épanouie chez un profane, s'il est doué, que chez un docte érudit.

Toutefois, plus cette source d'interprétation est subjective et irrationnelle (car chaque approche intuitive sera conditionnée par la psychologie et la *Weltanschauung* de l'interprète), plus il devient nécessaire d'appliquer ces principes de rectification et de contrôle qui se révélaient indispensables lorsque n'était encore en cause qu'une *analyse iconographique au sens strict*,

1. Si la notion d'intuition synthétique a subi un tel discrédit, c'est par l'abus même qui en fut fait au début du siècle, non par les théoriciens de l'Einfühlung seulement, mais en France par Bergson, en Italie par Croce. On conçoit que si Panofsky met l'accent sur ce discrédit (au lieu de le dissimuler), ce n'est pas pour revenir aux errements qui l'ont justifié, mais pour résoudre, en « humaniste », un problème propre aux « humanités »; car l'œuvre d'art est objet de sensibilité *esthétique* non moins que d'interprétation *historique*; s'il est dangereux de se fier à une intuition arbitraire, il ne l'est pas moins d'appliquer à une création de l'homme les seules méthodes qui conviennent aux produits de la nature : s'en tenir à l'analyse, c'est se dérober à cette « re-création » nécessaire pour la compréhension esthétique de l'art; c'est réduire l'histoire à l'érudition, quand l'érudition n'est pas la fin, mais seulement un moyen des « humanités ». (B. T.)

voire une pure *description pré-iconographique*. Quand il est possible déjà que notre expérience pratique et notre connaissance des sources littéraires nous égarent, si nous les appliquons sans discrimination aux œuvres d'art, combien plus dangereux serait-il de nous fier à notre intuition pure et simple! Ainsi, de même façon que notre expérience pratique devait être contrôlée par une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *objets* et *événements* furent exprimés par des *formes* (histoire du style); et de même façon que notre connaissance des sources littéraires devait être contrôlée par une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *thèmes* et *concepts* spécifiques furent exprimés par des *objets* et *événements* (histoire des types); de même, ou plutôt à plus forte raison, notre intuition synthétique doit être contrôlée par une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les *tendances générales et essentielles de l'esprit humain* furent exprimées par des *thèmes* et *concepts* spécifiques; c'est-à-dire sur ce qu'on pourrait appeler une histoire des *symptômes culturels* — ou *symboles*, au sens de Cassirer — en général¹. L'historien de l'art devra confronter ce qui lui paraît la *signification intrinsèque* de l'œuvre (ou du groupe d'œuvres) qui occupe son attention, avec ce qui lui paraît la *signification intrinsèque* d'autres documents culturels, historiquement liés à cette œuvre (ou ce groupe d'œuvres), en aussi grand nombre qu'il lui sera possible de les prendre en main : documents portant témoignage sur les tendances politiques, poétiques, religieuses, philosophiques et sociales de la personnalité, l'époque ou le pays à l'étude. Comme il va sans dire, réciproquement l'historien de la vie politique, de la poésie, la religion, la philosophie, des situations sociales devrait utiliser dans le même esprit les œuvres d'art. C'est dans la quête des *significations intrinsèques* (ou *contenu*) que les diverses disciplines humanistes se réunissent sur un plan commun, au lieu de se traiter mutuellement en servantes².

1. Le recours à ces trois principes correcteurs ou régulateurs de l'interprétation lève le soupçon d'arbitraire qui compromettrait une méthode d'où une « intuition synthétique » n'est pas exclue. Enquête historique et compréhension esthétique, loin d'être opposées l'une à l'autre comme il est devenu de mode sous l'influence déformée de Dilthey, sont complémentaires; leur rapport est de ceux que T. M. Grenne nomme « situation organique » : « La recherche archéologique est aveugle et vide sans re-création esthétique, et la re-création esthétique est irrationnelle, souvent fourvoyée, sans recherche archéologique. Mais, en prenant appui l'une sur l'autre, elles peuvent supporter à elles deux le système donateur de sens, c'est-à-dire la synopsis historique. » (*The History of Art as a Humanistic Discipline*, 1940.) (B. T.)

2. En situant au niveau du contenu le fondement commun à toutes les

Pour conclure, quand nous souhaitons nous exprimer en toute rigueur (ce qui bien sûr n'est pas toujours nécessaire dans notre façon courante de parler ou d'écrire : le contexte général éclaire le sens des mots que nous employons), nous avons à distinguer entre *trois niveaux de sujet ou de signification*, dont le premier est d'ordinaire confondu avec la forme, et le second est le domaine propre à l'iconographie au sens strict¹. Sur quelque niveau que nous nous placions, nos identifications et nos interprétations dépendront de notre équipement subjectif, et pour cette raison même devront être rectifiées et contrôlées par une enquête sur les divers processus historiques dont la somme constitue ce qu'on peut appeler *tradition*.

J'ai résumé dans un tableau synoptique ce que j'ai tenté d'élucider jusqu'ici². Mais nous ne devons pas perdre de vue que les catégories nettement différenciées qui, dans ce tableau, semblent désigner trois sphères indépendantes de signification se réfèrent en réalité aux aspects divers d'un phénomène unique : l'œuvre d'art en tant que totalité³. De sorte que, dans l'œuvre effective, les méthodes d'approche qui apparaissent ici comme trois modes d'enquête sans relation mutuelle fusionnent toutes ensemble en un processus unique, organique, indissoluble⁴.

« sciences humaines », Panofsky s'écarte résolument du positivisme anglo-saxon pour se rapprocher de Focillon, qui définit l'histoire de l'art comme « histoire de l'esprit humain par les formes », ou même de Lukács, qui la définit comme « conscience-de-soi du devenir de l'humanité ». (B. T.)

1. « Par opposition à l'iconologie », précise *Meaning in the visual Arts*. (B. T.)

2. Ce tableau est ici présenté sous sa forme *définitive*, celle de 1955 (*Meaning in the visual Arts*) ; en 1932 et 1939, le vocabulaire, insuffisamment affirmé, qualifiait « l'acte d'interprétation » aux second et troisième niveaux : « analyse iconographique au sens strict du terme » et « analyse iconographique en un sens plus profond (synthèse iconographique) ». (B. T.)

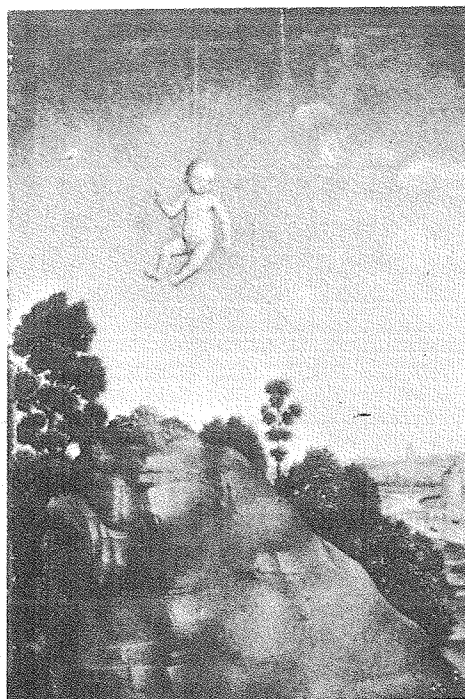
3. Cette fusion des méthodes (que distinguait l'analyse méthodologique) dans les démarches effectives de l'historien réfute d'emblée la plupart des objections soulevées par l'article cité de Robert Klein. (B. T.)

4. *Complément d'E. P.*, en préface à l'édition de 1962 :

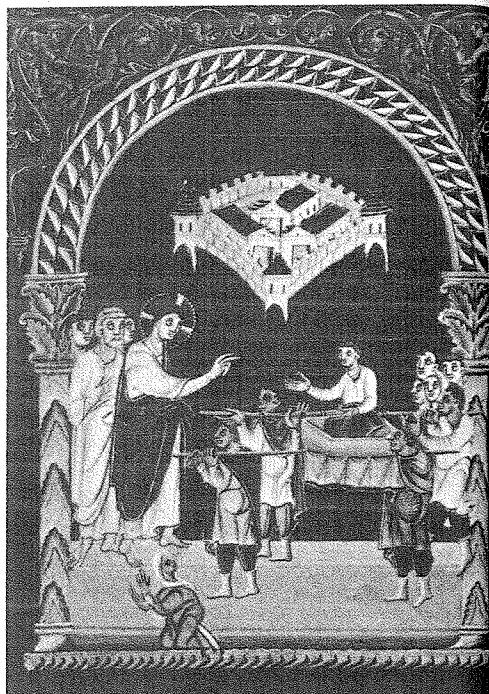
La validité de la méthode « iconologique » en son ensemble pour l'interprétation de l'art de la Renaissance et de l'art baroque a été contestée par C. Gilbert « On Subject and Non-Subject in Renaissance pictures » (*Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 202 sq.). Il est vrai que le « sujet » ne doit pas être confondu avec le « récit d'une histoire », et que de « purs » tableaux de paysage, de nature morte et de genre ont existé au XVI^e siècle, avant de devenir étonnamment populaires au XVII^e siècle ; mais il est également vrai que même des œuvres en apparence dépourvues de sujet peuvent avoir pour contenu bien autre chose que ce qui « saute aux yeux », comme l'ont démontré, par exemple, les études récentes sur Vélasquez (*Hilan-*

HISTOIRE DE LA TRADITION

OBJET D'INTERPRÉTATION	ACTE D'INTERPRÉTATION	ÉQUIPEMENT POUR L'INTERPRÉTATION	PRINCIPE RÉGULATEUR DE L'INTERPRÉTATION
I. Sujet primaire ou naturel a) factuel b) expressif constituant l'univers des motifs artistiques.	Description pré-iconographique (et analyse pseudo-formelle).	Expérience pratique (familiarité avec des objets et événements).	Histoire du style (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des objets et événements ont été exprimés par des formes).
II. Sujet secondaire ou conventionnel, constituant l'univers des images, histoires et allégories.	Analyse iconographique.	Connaissance des sources littéraires (familiarité avec des thèmes et concepts spécifiques).	Histoire des types (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des thèmes ou concepts spécifiques ont été exprimés par des objets et événements).
III. Signification intrinsèque, ou contenu, constituant l'univers des valeurs « symboliques ».	Interprétation iconologique.	Intuition synthétique (familiarité avec les tendances essentielles de l'esprit humain), conditionnée par une psychologie et une Weltanschauung personnelles.	Histoire des symptômes culturels, ou « symboles » en général (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimées par des thèmes et concepts spécifiques).



1



2



3



4

1. Rogier Van der Weyden.
La Vision des Rois Mages. Détail.
2. *La Résurrection du jeune homme de Naïm*.
Miniature. Vers l'an mille.
3. Francesco Maffei. *Judith*.
4. *Tête de saint Jean-Baptiste*.
Bas-relief néerlandais sur bois. Vers 1500.