

MEYER SCHAPIRO

Style,
artiste et société



tol
gallimard

horizontales et verticales d'inégale épaisseur, formant des rectangles dont certains sont incomplets, interrompus par les bords du champ comme les figures de Degas sont coupées par le cadre. Dans ces formes régulières, quoique pas visiblement commensurables, il nous semble que nous ne contemptions qu'une petite partie d'une structure étendue à l'infini; le schéma du reste ne peut pas se déduire de l'échantillon fragmentaire, segment isolé et par certains côtés ambigu qui possède pourtant une cohérence, un équilibre frappants. Dans cette construction on peut voir non seulement l'idéal d'ordre et de précision scrupuleux recherché par l'artiste, mais aussi un modèle d'un aspect de la pensée contemporaine: la conception du monde comme strictement réglé dans les rapports de composantes élémentaires, et formant pourtant un ensemble ouvert, contingent et sans bornes.

La notion de style.

I.

Par « style », on entend la forme constante — et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants — dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus. Le terme s'applique aussi à l'activité globale d'un individu ou d'une société, comme quand on parle d'un « style de vie » ou du « style d'une civilisation ».

Pour l'archéologue, le style se manifeste dans un motif ou un dessin, ou dans une qualité de l'œuvre d'art qu'il saisit directement et qui l'aide à localiser et à dater l'œuvre tout en établissant des liens entre des groupes d'œuvres ou entre des cultures. Le style, c'est ici un trait symptomatique, comme les caractères non esthétiques d'un produit artisanal. On l'étudie plus souvent comme instrument de diagnostic que pour lui-même, et comme composante importante d'une culture. Quand il parle de style, l'archéologue utilise relativement peu de termes esthétiques ou physiognomiques.

Pour l'historien de l'art, le style est un objet d'enquête essentiel. Il étudie ses correspondances intérieures, l'histoire de sa vie et les problèmes que posent sa formation et son évolution. Lui aussi utilise le style comme critère pour dater et situer l'origine des œuvres et comme outil pour dégager des relations entre

¹ *Style*, publié dans *Anthropology Today*, ed. by Alfred Kroeber, University of Chicago Press, 1953; rééd., 1962.

Traduit par Daniel Arasse.

différentes écoles artistiques. Mais le style est alors, par-dessus tout, un système de formes qui possèdent une qualité et une expression significative rendant visibles la personnalité d'un artiste et la conception générale d'une collectivité. C'est aussi un véhicule d'expression à l'intérieur du groupe, qui communique et qui fixe certaines valeurs de sa vie religieuse, sociale et morale à travers les suggestions émotives des formes. C'est, en outre, un fonds commun qui peut aider à évaluer les innovations et le caractère individuel des œuvres particulières. L'historien de l'art considère la succession des œuvres dans le temps et dans l'espace, il compare les variations de style avec les événements historiques et avec les traits changeants dans d'autres champs de la culture; il tente ainsi d'expliquer les changements de style ou les traits spécifiques, en s'aidant d'une psychologie inspirée à la fois du simple bon sens et d'une théorie sociale. L'étude historique des styles individuels ou collectifs révèle aussi des étapes et des processus qui sont typiques dans le développement des formes.

Pour celui qui fait une histoire synthétique de la culture, ou pour le philosophe de l'histoire, le style est une manifestation de la culture comme totalité; c'est le signe visible de son unité. Le style reflète ou projette la « forme intérieure » de la pensée et du sentiment collectifs. Ce qui est important ici n'est pas le style d'un individu ou d'un art isolé; ce sont les formes ou les qualités partagées par tous les arts d'une même culture pendant un laps de temps significatif. C'est en ce sens que l'on parle de l'homme classique, de l'homme médiéval ou de l'homme de la Renaissance, en tenant compte alors des traits communs découverts dans les styles artistiques de chacune de ces périodes, également illustrés par les textes religieux et philosophiques.

Comme l'artiste, le critique tend à concevoir le style en termes de valeur; le style en tant que tel est une qualité et le critique peut dire d'un peintre qu'il a « du style », ou d'un écrivain qu'il est un « styliste ». Pris dans ce sens normatif, « style » s'applique surtout aux artistes considérés individuellement et semble échapper au domaine des études historiques et ethnologiques de l'art; cependant on l'y rencontre souvent aussi, et il faut l'envisager avec sérieux. La notion sert à évaluer une réus-

suite et elle est donc utile pour comprendre à la fois l'art et la culture conçus comme totalité. Les critiques peuvent même considérer comme une grande réussite un style d'époque, dans lequel la plupart des historiens voient un goût collectif, manifeste aussi bien dans les œuvres médiocres que dans les ouvrages de qualité. Ainsi, pour Winckelmann et pour Goethe, le style grec classique n'était pas simplement une convention formelle; c'était une conception à son apogée, mettant en valeur des qualités qu'il était impossible de rencontrer dans d'autres styles et qui apparaissaient même dans les copies romaines d'originaux grecs disparus. Certains styles d'époque nous frappent par leur caractère profondément pénétrant, complet, par leur adéquation particulièrement réussie à leur contenu; la création collective d'un tel style, comme la mise au point consciente d'une norme de langue, constitue un véritable accomplissement. Parallèlement, la présence d'un style identique dans un large éventail d'arts différents est souvent considérée comme le signe de la perfection d'une culture et de l'intensité d'un grand moment créateur. Les arts qui manquent de distinction ou de noblesse particulière de style sont souvent considérés comme « dépourvus de style », et la culture sera jugée faible ou decadente. Point de vue partagé par les philosophes de la culture et de l'histoire ainsi que par certains historiens de l'art.

Toutes ces analyses ont un point commun : elles affirment que tout style est propre à une période de culture et que, dans une culture donnée ou dans une époque de culture, il n'existe qu'un style, ou qu'un éventail limité de styles. Les ouvrages dans le style d'une époque n'auraient pu être produits à une autre. Ces postulats s'appuient sur le fait que le lien entre un style et une époque, déduit d'un nombre limité d'exemples, est confirmé par les objets que l'on découvre par la suite. Chaque fois qu'il est possible de situer une œuvre grâce à des éléments non stylistiques, ces éléments renvoient au même moment historique et au même lieu géographique que les caractéristiques formelles, ou tout au moins à une zone géographique culturellement voisine. L'apparition inattendue d'un style dans une autre région s'explique par la migration ou par le commerce. On n'hésite donc pas à trouver dans le style une clef, en elle-même

satisfaisante, permettant de déterminer l'époque et le lieu d'origine d'une œuvre d'art. Partant de ces hypothèses, les spécialistes ont élaboré un tableau systématique, bien qu'incomplet, de la répartition temporelle et géographique des styles à travers de larges régions du globe. Si l'on groupe des œuvres d'art selon un ordre correspondant à la position qu'elles avaient à l'origine dans le temps et dans l'espace, on doit trouver dans leur style des rapports significatifs, que l'on peut rattacher à ceux que les œuvres d'art entretiennent encore avec d'autres traits caractéristiques du domaine culturel dans le temps et dans l'espace.

II.

En général, les styles ne sont pas définis d'une manière rigoureusement logique. Il en est comme des langues : la définition indique l'époque et le lieu l'origine d'un style, ou son auteur, ou encore le rapport historique qu'il entretient avec d'autres styles, plutôt que ses caractéristiques propres. Les caractéristiques des styles varient sans cesse et elles résistent à une classification systématique en groupes parfaitement distincts. Essayer de savoir avec exactitude quand l'art antique finit et quand l'art médiéval commence serait une interrogation dénuée de sens. Il existe, bien sûr, des ruptures et des réactions brutales en art, mais l'enquête montre que, là aussi, il existe souvent des anticipations, des mélanges et des continuités. Par convention, on fixe parfois des limites précises pour simplifier l'étude de problèmes historiques ou pour isoler un type.

Quand on envisage une évolution, ces divisions artificielles peuvent même être désignées par des nombres : styles I, II, III. Mais le nom particulier donné au style d'une période correspond rarement à une caractérisation claire et universellement reconnue d'un type. Pourtant le contact direct avec une œuvre d'art non encore analysée nous permettra souvent de reconnaître un autre objet de même origine, tout comme nous voyons immédiatement qu'un visage est de notre pays ou étranger. Ce

fait indique un degré de constance en art qui est la base de toute recherche sur le style. Grâce à des descriptions et à des comparaisons précises, grâce à la mise au point d'une typologie plus riche et plus raffinée, adaptée aux continuités qui se font jour dans les évolutions, il a été possible de réduire les zones de vague et de faire progresser notre connaissance des styles.

Bien qu'il n'y ait pas de systèmes établis d'analyse et que les auteurs puissent souligner des aspects différents selon leur propre point de vue ou selon le problème qu'ils étudient, la description d'un style fait en général référence à trois aspects de l'art : les éléments formels ou motifs, les relations formelles et les qualités (y compris une qualité d'ensemble que l'on peut appeler l'« expression »).

Cette conception du style n'est pas arbitraire, elle est née des expériences de l'enquête. Quand on relie des œuvres d'art à un individu ou à une culture, ce sont ces trois aspects qui donnent le critère de jugement le plus large, le plus stable et, donc, le plus sûr, qui s'accorde le mieux à la théorie moderne de l'art, bien qu'à des degrés divers selon les points de vue. La technique, le sujet et le matériau peuvent caractériser un certain groupe d'œuvres et on les inclut parfois dans les définitions ; mais, en général, ces éléments sont moins propres à l'art d'une certaine période que les traits formels ou qualitatifs. On peut facilement imaginer un changement marqué dans le matériau, facilement imaginer un changement marqué dans le matériau, la technique ou le sujet qui ne soit pas accompagné d'un changement notable dans la forme fondamentale. Ou encore, quand ces éléments sont constants, on constate souvent qu'ils répondent moins aux nouveaux buts artistiques. Une méthode donnée de la taille de la pierre changera moins vite que les formes du sculpteur ou de l'architecte. Quand une technique coïncide effectivement avec le développement d'un style, plus que le travail lui-même, ce sont les traces laissées par la technique sur la forme qui comptent pour décrire le style. Les matériaux ont une signification surtout en ce qui concerne la qualité de la texture et la couleur, bien qu'ils puissent affecter la conception des formes. En ce qui concerne le sujet, on constate que des thèmes assez différents — portraits, natures mortes et paysages — peuvent apparaître à l'intérieur d'un même style.

Il faut ajouter que les éléments formels ou motifs, bien qu'ils soient très frappants, essentiels même, en ce qui concerne l'expression, ne suffisent pas à caractériser un style. L'arc brisé se rencontre à la fois dans l'architecture gothique et dans l'architecture islamique; l'arc en plein cintre dans les édifices romains, byzantins, romans et renaissants. Pour distinguer ces styles, on doit considérer des caractéristiques d'un autre ordre et, surtout, les différentes manières de combiner les éléments.

Bien que certains auteurs conçoivent le style comme une sorte de syntaxe ou de schéma de composition que l'on peut analyser mathématiquement, personne n'a été en pratique capable de le faire sans recourir au langage vague des qualités dans la description des styles. En peinture, certaines caractéristiques de lumière et de couleur sont bien décrites en termes de qualité, et même comme des qualités tertiaires (interr-sensorielles) ou physiologiques, telles que le froid ou le chaud, le gai ou le triste. L'écart habituel entre le clair et l'obscur, les intervalles entre les couleurs sur une palette particulière — éléments très importants pour la structure d'une œuvre —, constituent des relations distinctes entre différents éléments; elles ne font pourtant pas partie d'un schéma de composition de l'ensemble. Une œuvre d'art est si complexe que la description des formes reste souvent incomplète sur des points essentiels, se limitant à un compte rendu approximatif d'un nombre restreint de relations. Il est encore plus simple — et mieux en rapport avec l'expérience esthétique — de distinguer des lignes en les qualifiant de dures et de douces que de mesurer leur substance. Si l'on veut caractériser un style avec précision, on classe ces qualités selon leur intensité en comparant différents exemples, soit directement entre eux, soit par référence à une œuvre modèle. Quand des mesures quantitatives ont été faites, elles tendent à confirmer les conclusions que l'on atteint grâce à une description qualitative directe. Néanmoins, il n'y a aucun doute qu'en ce qui concerne les qualités, on pourrait atteindre une précision beaucoup plus grande.

L'analyse appliquée des concepts qui sont couramment utilisés dans l'enseignement, la pratique et la critique de l'art contemporain; quand ce dernier voit naître de nouveaux points de vue

et de nouveaux problèmes, l'attention des spécialistes est attirée sur des caractéristiques des styles passés, jusque-là restées inaperçues. Mais l'étude des œuvres d'autres époques influence également les concepts modernes, par la découverte de variantes esthétiques ignorées dans notre propre art. Pour la recherche historique comme pour la critique d'art, le problème qui consiste à différencier ou à rapprocher deux styles révèle des caractéristiques inattendues, subtiles, et suggère de nouveaux concepts formels. Le postulat de la continuité dans le domaine culturel — qui serait une sorte d'inertie au sens physique du terme — amène à chercher des traits communs dans des styles, qui se succèdent et que l'on oppose habituellement, en y voyant des pôles formels; parfois on trouvera moins ces ressemblances dans des aspects évidents que dans d'autres plus cachés — les schémas linéaires des compositions de la Renaissance rappellent des traits du style gothique antérieur et, dans l'art abstrait contemporain, on constate des relations formelles analogues à celles de la peinture impressionniste.

Si l'analyse stylistique est devenue plus raffinée, c'est en partie par suite de problèmes particuliers où l'analyse devait dégager et décrire avec précision des différences minimes: par exemple, les variations régionales à l'intérieur d'une même culture, le processus de l'évolution historique d'une année en année, l'évolution des artistes considérés individuellement, la discrimination entre les œuvres du maître et celles de l'élève, entre les originaux et les copies. Dans ces recherches, les critères de datation et d'attribution des œuvres sont souvent physiques ou extérieurs — il s'agit de petits détails symptomatiques — mais, ici aussi, la recherche s'est en général orientée vers la découverte de caractéristiques formulables à la fois en termes de structure et en termes d'expression ou de physiologie. Beaucoup de spécialistes estiment que l'on peut traduire tous les termes d'expression en termes de forme et de qualité, car l'expression dépend de formes et de couleurs particulières et peut être transformée par un léger changement de ces dernières. Parallèlement on voit dans les formes le support d'un affect particulier (le sujet étant mis à part). Mais, ici, la relation n'est pas si claire. En général, l'étude du style tend à établir une corrélation toujours

plus forte entre la forme et l'expression. Certaines descriptions sont purement morphologiques, comme si elles traitaient d'objets naturels — de fait, l'ornement a été défini comme les cristaux, dans le langage mathématique de la théorie des groupes. Mais des termes comme *stylisé*, *archaïque*, *naturaliste*, *manériste*, *baroque* sont spécifiquement humanistes; ils font référence aux démarches artistiques et ils impliquent un certain effet expressif. C'est seulement par analogie que des figures mathématiques ont été caractérisées comme *classiques* et *romantiques*.

III.

Les normes de l'art occidental récent ont fortement influencé l'analyse et la définition des styles appartenant à des cultures primitives ou remontant aux premières périodes de l'histoire. On peut néanmoins dire que les valeurs de l'art moderne ont conduit à une analyse plus compréhensive et plus objective des arts exotiques que cinquante ou cent ans plus tôt.

Dans le passé, les gens doués de sensibilité eux-mêmes considéraient que, pour une large part — et, en particulier, en ce qui concernait la représentation —, une œuvre primitive était dénuée d'art; ce que l'on appréciait, c'était surtout l'ornementation et l'habileté de l'artisanat primitif. On croyait que les arts primitifs étaient des tentatives puérides pour représenter la nature — tentatives qui échouaient par suite de l'ignorance et d'un goût irrationnel pour le monstrueux et le grotesque. On n'admettait l'art véritable que dans les cultures hautement développées, quand la connaissance des formes naturelles se combinait à un idéal rationnel, qui donnait beauté et convenance à l'image de l'homme. L'art grec et l'art de la Renaissance italienne à son apogée constituaient les normes à partir desquelles toute forme d'art était jugée, bien que l'on acceptât parfois la phase classique de l'art gothique. Ruskin, qui admirait les œuvres byzantines, pouvait écrire que seule l'Europe chrétienne avait « un art antique pur et précieux, car il n'en

existe ni en Amérique, ni en Asie, ni en Afrique ». À partir d'un tel point de vue, il était difficile de différencier avec soin les styles primitifs ou d'étudier avec quelque pénétration leur structure et leur expressivité.

Les changements intervenus dans l'art occidental durant les soixante-dix dernières années ont fait perdre à la représentation naturaliste sa position privilégiée. À la base de la pratique contemporaine et de la connaissance que l'on prend aujourd'hui de l'art du passé, on rencontre un même point de vue théorique: ce qui compte dans un art, quel qu'il soit, ce sont les composants esthétiques élémentaires, les qualités des lignes, des points, des couleurs et des surfaces que l'artiste a fabriqués, et leurs rapports. Ces éléments ont deux caractéristiques: ils ont une capacité expressive intrinsèque et ils tendent à constituer un tout cohérent. On retrouve dans les arts de toutes les cultures la même tendance à une structure cohérente et expressive. Il n'y a plus de contenu ou de mode de représentation privilégié (bien que, pour des raisons obscures à nos yeux, les plus grandes œuvres puissent n'apparaître qu'à l'intérieur de certains styles). On peut atteindre un art parfait quel que soit le sujet ou le style. Un style est comme un langage: il a un ordre et une capacité expressive internes, qui admettent des variations dans l'intensité ou la finesse de la phrase. Ce mode d'analyse relatif n'exclut pas les jugements de valeur absolus: il les rend possibles à l'intérieur de chaque système parce qu'il abandonne toute norme déterminée de style. Ces idées sont acceptées par la plupart de ceux qui étudient l'art aujourd'hui, même si tous ne les appliquent pas avec la même conviction.

Conséquence de ce nouveau mode d'analyse, il est possible d'évoquer tous les arts du monde, même les dessins d'enfants ou de malades mentaux, en les situant sur un même plan d'activité expressive et créatrice de forme. L'art est considéré aujourd'hui comme une des principales manifestations de l'unité fondamentale de l'espèce humaine.

Ce changement radical d'attitude dépend en partie de l'évolution des styles modernes: le matériau à l'état brut et les composantes du travail — le plan de la toile, le morceau de bois, les marques de l'outil, les coups de pinceau, les formes de liaison,

les particules et les surfaces de couleur pure — y sont aussi affirmés que les éléments de représentation. Avant même l'invention des styles non représentatifs, les artistes avaient pris une conscience plus profonde des composantes qui construisent esthétiquement un ouvrage, sans avoir de significations formulées.

Dans ces nouveaux styles, bien des éléments rappellent l'art primitif. Les artistes modernes furent, de fait, parmi les premiers à apprécier les œuvres indigènes et à y voir de l'art véritable. Le développement du cubisme et de l'abstraction concentra l'attention sur le problème formel et contribua à rendre plus raffinée la perception de ce qu'il y a de créateur dans une œuvre primitive. Par ses effets dramatiques, l'expressionnisme prépara nos yeux à accepter les modes d'expression les plus simples et les plus intenses et, en même temps que le surréalisme qui valorisait surtout ce qu'il y a d'irrationalnel et d'instinctif dans l'imagination, il suscita un intérêt nouveau pour les produits de l'imagination primitive. Mais, malgré toutes leurs ressemblances évidentes, les peintures et les sculptures modernes diffèrent, par leur contenu et par leur structure, des ouvrages primitifs. Ce qui, dans l'art primitif, appartient à un monde établi de croyances et de symboles, se manifeste dans l'art moderne comme une expression individuelle qui porte la trace d'une attitude libre, expérimentale à l'égard des formes. Les artistes modernes ressentent, néanmoins, une affinité spirituelle avec le primitif : il est plus proche d'eux que par le passé à cause de leur propre idéal de franchise et d'intensité dans l'expression, et parce qu'ils désirent une vie plus simple, qui permette à l'artiste de participer plus effectivement aux événements collectifs que ne le lui permet la société moderne.

Un des résultats de l'évolution contemporaine a été une tendance à négliger le contenu de l'art du passé; les représentations les plus réalistes sont contemplées comme de pures constructions de lignes et de couleurs. L'observateur est souvent indifférent aux significations originales des ouvrages, bien qu'il puisse, à travers elles, éprouver un vague sentiment de poésie et de religion. La forme et la capacité expressive des œuvres anciennes sont, alors, envisagées en dehors de tout contexte et l'histoire de

l'art devient un développement immanent de formes. Parallèlement à ce courant, d'autres spécialistes ont mené une recherche fructueuse sur les significations, les symboles et les types iconographiques de l'art occidental, en s'appuyant sur les textes mythologiques et religieux; grâce à ces études, on a considérablement approfondi la connaissance du contenu de l'art et on a découvert, dans ce contenu, des analogies avec le caractère des styles. Cela a renforcé le point de vue selon lequel l'évolution des formes, loin d'être autonome, est liée aux changements d'attitudes et d'intérêts qui apparaissent plus ou moins clairement dans le sujet de l'art.

IV.

Les spécialistes ont rapidement remarqué que les traits qui constituent un style ont une qualité en commun. Ils ont tous l'air d'être marqués par l'expression de l'ensemble, ou bien il existe un trait dominant auquel les éléments ont été adaptés. Les différentes parties d'un temple grec ont l'allure d'une famille de formes. Dans l'art baroque, il existe un goût pour le mouvement qui entraîne l'affaiblissement des limites, l'instabilité des masses et la multiplication de larges contrastes. Pour beaucoup d'auteurs, qu'il s'agisse d'un individu ou d'un groupe d'individus, un style est une unité rigoureuse, qui parcourt tout. L'étude stylistique constitue souvent une recherche de correspondances cachées, que l'on explique à l'aide d'un principe organisateur déterminant à la fois le caractère des parties et la disposition de l'ensemble.

Cette attitude s'appuie sur l'expérience du spécialiste qui identifie un style à partir d'un petit fragment trouvé au hasard. Un morceau de pierre sculptée, le profil d'une moulure, quelques lignes dessinées ou même une simple lettre tirée d'une page d'écriture possèdent, pour celui qui les étudie, la qualité de l'ouvrage dans son ensemble et il est possible de les dater avec précision; devant ces fragments, nous avons la conviction que

nous pénétrons la totalité originelle. De la même manière, c'est son incongruité qui nous fait identifier un détail ajouté ou retravaillé dans une œuvre ancienne. Le sentiment de l'ensemble se retrouve dans les parties les plus minimes.

Je ne sais pas dans quelle mesure ce point de vue serait confirmé si l'on comparait des morceaux pris à des œuvres exécutées dans des styles différents. Pour certaines de ces observations, nous touchons peut-être à un niveau microstructurel, niveau auquel l'identité des parties ne renvoie qu'à l'homogénéité d'un style ou d'une technique, et non pas à une unité complexe au sens esthétique du terme. La touche d'un peintre lui est personnelle; on peut la décrire en dégageant des constantes dans la force de sa pression, dans son rythme, dans la dimension des coups de pinceau; pourtant, elle peut très bien n'avoir aucune relation évidente avec d'autres caractéristiques, également uniques, que l'on rencontre dans les formes plus vastes. Il existe des styles dans lesquels de larges parties d'une œuvre sont conçues et exécutées de différentes façons, sans que l'harmonie de l'ensemble soit détruite. Dans la sculpture africaine, une tête extrêmement naturaliste, taillée avec douceur, peut se dresser sur un corps grossier, presque informe. Une esthétique normative pourrait y voir une œuvre imparfaite, mais il serait difficile de justifier ce point de vue. Dans les peintures occidentales du xv^e siècle, des personnages et des paysages réalistes sont placés devant un fond d'or, qui, au Moyen Âge, avait un sens spiritua-liste. Dans l'art islamique, comme dans certains styles africains et océaniques, des formes à trois dimensions d'une grande clarté et d'une grande simplicité — des plats et des animaux en métal, la coupole des bâtiments — ont des surfaces repoussées aux riches motifs de dessins en dédale; dans l'art gothique et dans l'art baroque, au contraire, le traitement complexe de la surface est associé à la silhouette également compliquée de l'ensemble. Dans l'art roman, les proportions des figures ne sont pas soumises à un canon unique, comme c'est le cas dans l'art grec, mais il existe, à l'intérieur de la même sculpture et variant selon la taille de la figure, deux ou trois systèmes de proportions différents.

On connaît également en littérature de telles variations à

l'intérieur d'un style, parfois dans de grandes œuvres, comme dans les pièces de Shakespeare, où l'on rencontre en même temps vers et prose de textures différentes. Les Français qui les lisaient et qui avaient devant eux le modèle de leurs propres tragédies classiques ont été troubles par les éléments de comédie contenus dans les tragédies de Shakespeare. Nous voyons dans ce contraste une nécessité liée au contenu et à l'idée que le poète se faisait de l'homme — les différents modes d'expression se faisaient de l'homme — les différents modes d'expression appartenant à des types d'humanité contrastés; mais le purisme classique condamnerait ce contraste: il n'était pas artistique à ses yeux. Dans la littérature moderne, les deux types de style, le style rigoureux et le style libre, coexistent et expriment des points de vue différents. Il est possible de voir, dans des parties opposées, des éléments qui contribuent à construire un ensemble qui doit son caractère au jeu et à l'équilibre de qualités contrastées. Mais, dans ce cas, la notion de style a perdu cette uniformité cristalline et cette correspondance simple des parties au tout que nous avons à l'origine. L'intégration peut se faire d'une manière plus lâche, plus complexe, en travaillant sur des parties dissemblables.

Il existe une autre exception intéressante à l'homogénéité dans le style, c'est la différence entre les domaines marginaux et centraux à l'intérieur de certains arts. Dans les premières œuvres byzantines, les souverains sont représentés à l'aide de formes statuelles, rigides, tandis que les petites figures d'accompagnement, exécutées par le même artiste, conservent la vivacité d'un style plus ancien, anecdotique et naturaliste. Dans l'art roman, cette différence peut être tellement marquée que des spécialistes ont supposé, à tort, que certaines œuvres espagnoles avaient été réalisées par un artiste chrétien, partie par un artiste musulman. Dans certains cas, les formes qui se trouvent dans les marges ou à l'arrière-plan ont un style plus avancé que celui des parties centrales et elles annoncent une étape postérieure de l'art. Dans les œuvres médiévales, les figures hors cadre qui se trouvent dans les marges des manuscrits enluminés ou sur les corniches, les chapiteaux et les piédestaux sont souvent plus libres et plus naturalistes que les figures principales. On en est surpris, car on s'attendrait plutôt à ren-

contrer les formes les plus avancées là où se trouve le contenu dominant. Mais, dans l'art médiéval, le sculpteur ou le peintre est souvent plus hardi quand il est moins tenu par une obligation extérieure; souvent, il cherche, trouve et s'approprie les zones de liberté. De la même manière, les dessins ou les esquisses d'un artiste sont en avance par rapport aux peintures achevées et ils suggèrent un autre aspect de sa personnalité. Dans les peintures du xv^e siècle, l'exécution des paysages à l'arrière-plan des figures est parfois d'un modernisme étonnant et elle contraste fortement avec les formes précises des grands personnages. Ces observations nous apprennent combien il faut, quand on décrit et explique un style, considérer son aspect non homogène, instable, les obscures tendances qui s'y manifestent vers de nouvelles formes.

S'il est vrai qu'à toutes les époques les artistes mettent tous leurs efforts à créer des œuvres douées d'unité, l'idéal rigoureux de cohérence est essentiellement moderne. Dans l'art civilisé aussi bien que dans l'art primitif, on constate souvent que des ouvrages de styles différents sont combinés pour former un tout unique. On incorpore souvent des pierres antiques dans des reliquaires médiévaux. Il existe peu de bâtiments médiévaux qui soient homogènes, car ils sont le travail de plusieurs générations d'artistes. Ce phénomène est largement reconnu par les historiens, bien que des théoriciens de la culture aient naïvement signalé, dans le conglomérat de la cathédrale de Chartres, un modèle d'unité stylistique, en l'opposant au caractère hétérogène, sans style, des arts de la société moderne. Dans le passé, on n'éprouvait pas le besoin de restaurer un ouvrage endommagé ou de compléter une œuvre inachevée dans le style d'origine. De là vient cette étrange juxtaposition de styles que l'on rencontre dans certains objets médiévaux. On doit cependant reconnaître que certains styles, en vertu de leurs formes irrégulières, ouvertes, tolèrent mieux que d'autres l'inachevé et l'hétérogène.

Tout comme l'œuvre particulière peut contenir des parties que nous rattacherions à des styles différents si nous les rencontrions dans des contextes séparés, un individu peut également produire, dans un même court laps de temps, des œuvres dans

inspiration on reconnaît, pour ainsi dire, deux styles. On trouve en exemple manifeste de ce phénomène dans les écrits d'auteurs latins, ou dans l'œuvre du même homme travaillant dans des genres différents, ou même dans différents genres du même art — peinture murale ou de chevalet, poésie dramatique ou lyrique. Un ouvrage de grande dimension exécuté par un artiste qui travaille surtout en petite dimension, ou une petite œuvre exécutée par un maître de la grande dimension, peut égarer un expert des styles. Ce n'est pas seulement la touche qui va changer, c'est aussi l'expression et la méthode du groupement des formes. Un artiste n'est pas présent au même degré dans tout ce qu'il fait, bien que certains traits caractéristiques puissent être constants. Au xvi^e siècle, certains artistes ont opéré des changements de style si radicaux en l'espace de quelques années, qu'il serait difficile, sinon impossible, de reconnaître une main identique dans ses œuvres, si le nom de leur auteur se perdait. Dans le cas de Picasso, on voit deux styles — le cubisme et une sorte de naturalisme classicisant — pratiqués en même temps. On peut aussi découvrir des caractères communs entre certains détails de ses deux styles — dans les qualités des coups de pinceau, les différences d'intensité, ou dans les constantes subtiles de l'espace — et des tons; mais ces caractères ne sont pas les éléments qui servent, ordinairement, à définir l'un ou l'autre de ces styles. Ils peuvent, d'ailleurs, à définir une statistique obtient des résultats différents selon la taille des échantillons de population analysés, de même, dans des œuvres d'échelles différentes exécutées par un même artiste, l'échelle peut avoir de l'influence sur la fréquence de récurrence des éléments de la taille la plus réduite ou sur la forme des petites unités. L'époque moderne fait l'expérience des variantes stylistiques et du manque d'homogénéité à l'intérieur d'un style artistique; celle-ci mènera peut-être à une conception plus raffinée du style. En tout état de cause, il est évident que l'idée du style comme constante manifeste et unifiée repose sur une conception particulière et normative de la stabilité d'un style et se déplace des grandes formes aux petites, quand l'ensemble gagne en complexité.

Ce que l'on vient de dire ici sur les limites que peut avoir l'unité de la structure dans une œuvre isolée ou dans les œuvres

d'un artiste particulier s'applique aussi au style d'un groupe d'individus. Comme une langue, le style d'un groupe contient souvent des éléments qui appartiennent à des couches historiques différentes. La recherche vise à dégager des critères permettant de distinguer avec précision les œuvres de groupes différents et de relier un style donné à d'autres caractéristiques du groupe auquel il appartient; mais il existe des cultures dans lesquelles on rencontre, au même moment, différents styles de groupe en nombre variable. Ce phénomène se lie souvent aux différences de fonction qu'ont les arts, ou aux différences de classe qui existent entre les artistes. Les arts pratiqués par les femmes ont un autre style que ceux qui le sont par les hommes; l'art religieux diffère de l'art profane, et l'art civique de l'art privé; et, dans des cultures plus développées, la stratification des classes sociales entraîne souvent une variété de style qui ne se manifeste pas seulement entre milieu rural et milieu urbain, mais à l'intérieur d'une même communauté urbaine. Cette diversité apparaît très clairement aujourd'hui où nous voyons coexister un art officiel et académique, un art commercial de masse et un art d'avant-garde plus libre. Mais on est encore plus frappé devant l'immense éventail de styles autorisés par ce dernier — même si, sans doute, les historiens futurs doivent y trouver un dénominateur commun.

Certains critiques considèrent que cette hétérogénéité est le signe d'une culture instable et mal intégrée; on peut au contraire y voir une conséquence nécessaire et positive de la liberté de choix des individus et de la dimension planétaire de la culture moderne, qui autorise une plus grande interaction des styles qu'auparavant. La diversité contemporaine prolonge et intensifie une diversité que l'on avait déjà remarquée dans des états antérieurs de notre culture, y compris au Moyen Âge et à la Renaissance que l'on tient pourtant pour des modèles de forte et étroite intégration. L'unité de style à laquelle s'oppose la diversité actuelle constitue un type particulier d'élaboration stylistique, adéquat à des fins et à des conditions particulières; il serait impossible de l'atteindre de nos jours sans détruire les valeurs les plus appréciées de notre culture.

Si nous envisageons maintenant les relations que peuvent

entretenir entre eux les styles collectifs de différents arts visuels, nous remarquons que, si l'art baroque présente des ressemblances remarquables en architecture, en sculpture et en peinture, d'autres périodes, comme le carolingien ou le pré-roman et l'art moderne, connaissent une diversité artistique sur des points essentiels. En Angleterre, au x^e et au xi^e siècle — époque de grande réussite où l'Angleterre était au premier plan de l'art européen —, le dessin et la peinture se caractérisent par un style linéaire plein d'enthousiasme, animé d'un mouvement énergique et débordant, tandis que l'architecture reste inerte, massive, close et possède d'autres principes d'organisation. On a expliqué une telle variété en y voyant un signe d'immaturité; mais on pourrait relever des contrastes similaires entre deux arts différents à des époques postérieures, dans la Hollande du xvii^e siècle, par exemple, où Rembrandt et son école sont contemporains de bâtiments construits dans le style classique de la Renaissance.

Quand on compare les styles contemporains d'arts recourant à des moyens d'expression différents — littérature, musique, peinture —, les différences sont tout aussi frappantes. Il existe cependant des époques où l'unité est très poussée et elles ont attiré l'attention des spécialistes plus que celles qui étaient des exemples de diversité. On a appliqué le concept de baroque à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, à la musique, à la poésie, au drame, à l'art des jardins, à l'écriture et même à la philosophie et à la science. Le style baroque a donné son nom à toute la culture du xvii^e siècle, bien qu'elle n'exclut pas des tendances contradictoires à l'intérieur d'un même pays ou une individualité très grande des arts nationaux. C'est ce type de style qui fascine le plus les historiens et les philosophes; ils admirent, dans ce grand spectacle d'unité, le pouvoir qu'ont une idée ou une attitude directrices d'imposer une forme commune aux contextes les plus variés. Pour certains historiens, la force dominante, formatrice de style, s'identifie à une vision du monde partagée par la société dans son ensemble; pour d'autres, c'est une institution particulière, comme l'Église ou la monarchie absolue, qui, dans certaines conditions, devient la source d'un point de vue universel, et le pouvoir organisateur

de toute vie culturelle. Cette unité n'est pas nécessairement organique; elle peut être comparée également à celle d'une machine qui n'a qu'une liberté de mouvement limitée; dans un organisme complexe, les parties sont dissemblables et leur intégration est plus une affaire d'interdépendance fonctionnelle que de répétition du même schéma à travers tous les organes.

Une unité stylistique aussi grande est une réussite remarquable et elle semble indiquer une conscience particulière du style — les formes de l'art étant ressenties comme un langage nécessaire et universel; il existe cependant des moments de grande réussite à l'intérieur d'un art particulier, pourvu de caractéristiques plus ou moins isolées par rapport à celles des autres arts de la même époque. Nous chercherions en vain, en Angleterre, un style de peinture qui corresponde à la poésie ou au drame élisabéthains; de même, dans la Russie du XIX^e siècle, il n'existait pas, en peinture, de véritable parallèle au grand mouvement qui animait la littérature. Nous constatons, dans ces cas, que les arts ont des rôles différents à l'intérieur de la culture et de la vie sociale d'une époque et qu'ils expriment, dans leur contenu comme dans leur style, des intérêts et des valeurs différents. Le point de vue dominant d'une époque donnée — s'il est possible de l'isoler — n'affecte pas tous les arts au même degré; de même que tous les arts ne sont pas également capables d'exprimer un même point de vue. Les conditions spécifiques d'un art particulier sont souvent assez fortes pour y entraîner une déviation dans l'expression.

V.

La conception organique du style trouve son corollaire dans la recherche d'analogies biologiques en ce qui concerne le développement des formes. Une première conception, calquée sur l'histoire vitale des organismes, attribue à l'art un cycle récurrent passant de l'enfance à la maturité, puis à la vieillesse, et coïncidant avec l'essor, la maturité et le déclin de la culture

prise comme une totalité. Une autre conception dépeint ce processus comme une évolution infinie, qui part des formes les plus primitives pour aller vers les formes les plus avancées, et qui comporte, à chaque pas, une polarité manifeste.

Dans le processus cyclique, chaque étape possède son style caractéristique, ou sa série de styles. L'histoire de l'art occidental sert de modèle à un schéma enrichi à l'intérieur duquel l'archaïque, le classique, le baroque, l'impressionniste et l'archaïsant constituent des types de style qui se succèdent selon un mouvement irréversible. On estime alors que la phase classique produit les plus grandes œuvres; celles qui succèdent correspondent à un déclin. On a constaté la même série dans le monde grec et dans le monde romain et, d'une manière un peu moins claire, en Inde et en Extrême-Orient. Cette succession des styles est moins évidente pour d'autres cultures, bien que le type archaïque soit largement répandu et qu'il soit parfois suivi de ce que l'on peut considérer comme une phase classique. C'est seulement en forçant le sens des termes que l'on peut découvrir des tendances aux types baroque et impressionniste à l'intérieur du développement plus simple que connaissent les arts primitifs.

(L'analyse est rendue plus confuse par le fait que les mêmes dénominations — *baroque*, *classique* et *impressionniste* — peuvent s'appliquer à la fois à un style n'apparaissant qu'une fois dans l'histoire et à un type ou à une phase stylistiques récurrents. Nous distinguerons le nom du style unique par une capitale, le Baroque. Mais cela ne résoudra pas l'embaras qu'il y a à parler de la dernière phase de Baroque au XVII^e siècle comme de *baroque*. Une difficulté similaire est suscitée par le mot de style; il sert à désigner les formes communes d'une période particulière, mais aussi les formes que l'on retrouve dans une même phase de l'évolution dans des périodes différentes.)

Le schéma cyclique d'évolution ne s'applique pas sans difficulté au monde occidental lui-même, à partir duquel il a été pourtant conçu. La phase classique de la Renaissance est pré-cédée par les styles gothique, roman et carolingien; ces trois styles ne peuvent pas être tous classés dans la même catégorie

de l'archaïque. Il est cependant possible de découper l'évolution de l'art occidental en deux grands cycles — le médiéval et le moderne — et d'interpréter le Gothique tardif de l'Europe du Nord, contemporain de la Renaissance italienne, comme un style de type baroque. Mais, en même temps que le Baroque du XVII^e siècle, on trouve un style classique qui, à la fin du XVIII^e siècle, remplace le Baroque.

On a également constaté que la dernière phase de l'art gréco-romain, en particulier en architecture, ne constitue pas un style décadent, indiquant une période de déclin : il s'agit de quelque chose de neuf. Le courant archaisant n'est que secondaire à côté des réalisations originales du dernier art impérial et de l'art paléochrétien. D'une manière similaire, qu'on l'envisage comme la fin d'une vieille culture ou comme le début d'une nouvelle, l'art complexe du XX^e siècle ne correspond ni à la catégorie d'un art de déclin, ni à celle d'un art archaïque.

Par suite de ces divergences, et d'autres encore, les historiens de l'art utilisent peu, désormais, l'ancien schéma cyclique, servant aussi à mesurer la durée d'une culture. Il ne constitue qu'une approximation très grossière de ce qui caractérise différents moments isolés de l'art occidental. Pourtant, certaines étapes, certains pas du cycle semblent être assez fréquents pour qu'on les étudie encore comme des processus typiques, en excluant la théorie d'une forme close d'évolution cyclique.

Certains historiens, tout en conservant le concept de cycles, en ont restreint la portée d'application. Ils ne l'appliquent plus à l'évolution à long terme, mais à l'histoire des styles d'une ou deux périodes. L'art roman appartient à la première étape du grand cycle occidental et il a beaucoup de traits en commun avec les arts primitifs grec et chinois; on y a remarqué différentes phases, à l'intérieur d'une période relativement courte, qui ressemblent aux phases archaïque, classique et baroque du schéma cyclique. On a fait la même observation à propos de l'art gothique. Mais, dans l'art carolingien, la succession est différente: les phases les plus baroques et impressionnistes sont les premières, les phases classique et archaïque viennent plus tard. Ce phénomène peut être dû en partie au caractère des œuvres plus anciennes que l'on copiait alors; mais il montre

combien il est difficile de proposer une vue systématique de l'histoire de l'art en recourant au schéma cyclique. Dans la ligne continue de développement de l'art occidental, beaucoup de nouveaux styles ont été créés sans qu'il y eût de ruptures ou de nouveaux commencements, causés par l'épuisement ou la mort d'un style précédent. D'un autre côté, dans l'ancienne Égypte, l'idée d'un dynamisme latent des styles est difficilement confirmée à cause du rythme excessivement lent de l'évolution: un style établi se maintient, dans ce cas, avec seulement de légers changements dans la structure de base, pendant plusieurs milliers d'années, ce qui constitue un laps de temps durant lequel l'art grec et occidental parcourt deux fois l'ensemble du cycle des types stylistiques.

Si la courbe exceptionnelle de l'art carolingien est due à des conditions particulières, il peut se faire aussi que ce que l'on suppose être un processus autonome d'évolution dépende de circonstances extra-artistiques. Mais les théoriciens de l'évolution cyclique n'ont pas étudié les mécanismes et les conditions de la croissance comme l'ont fait les biologistes. Ils reconnaissent seulement un principe de latence que certaines conditions peuvent accélérer ou retarder, mais non pas produire. Pour rendre compte du caractère particulier des arts de chaque cycle, pour expliquer, par exemple, la différence évidente qui distingue un style grec d'un style d'Europe occidentale et d'un style chinois à la même étape d'évolution, ils font en général appel à la théorie raciale, chaque cycle étant réalisé par un peuple doué de traits spécifiques.

En opposition avec le schéma organique et cyclique d'évolution, Heinrich Wölfflin a élaboré un modèle plus raffiné, qui exclut tout jugement de valeur et toute métaphore vitale sur la naissance, la maturité et le déclin. Dans une belle analyse de l'art de la Renaissance à son apogée et de l'art du XVII^e siècle, il isole cinq paires de polarités, qui lui servent à définir les styles opposés de ces deux périodes. Il applique ces termes à l'architecture, à la sculpture, à la peinture et à ce qu'on appelle les « arts décoratifs ». Il oppose le linéaire au pittoresque (*malerisch*), la forme parallèle à la surface à la forme oblique dans la profondeur, le clos (ou tectonique) à l'ouvert (ou atectonique),

le composé au continu, le clair au relativement confus. Le premier terme de chacune de ces paires caractérise le stade de la Renaissance classique, le second se rattache au Baroque. Wölfflin pensait que le passage d'une série de qualités à l'autre n'était pas une particularité de l'évolution survenant dans la période; il y voyait un processus nécessaire qui survenait dans la plupart des périodes de l'histoire. Adama Van Scheltema appliqua ces catégories aux étapes successives des arts européens, depuis la Préhistoire jusqu'à l'époque des grandes invasions. Le modèle de Wölfflin a servi pour étudier également diverses autres périodes, il a servi aux historiens de la littérature et de la musique et même à un historien de l'évolution économique. Wölfflin reconnaissait que son modèle ne s'appliquait pas uniformément à l'art allemand et à l'art italien; pour expliquer les éléments divergents, il étudia les particularités propres à chacun de ces deux arts nationaux, en pensant qu'il s'agissait de « constantes », résultats de dispositions natives qui modifiaient jusqu'à un certain point les tendances innées et normales de l'évolution. La constante allemande, plus dynamique et plus instable, favorisait la deuxième série de qualités; la constante italienne, plus calme et délimitée, favorisait la première. De cette manière, Wölfflin pensait qu'il pouvait expliquer le caractère précocement *malerisch* et baroque de l'art allemand dans sa phase renaissante et classique, de même que le classicisme persistant dans le Baroque italien.

Les faiblesses du système de Wölfflin sont apparues à la plupart des spécialistes. Non seulement il est difficile d'introduire dans ce schéma l'important style qu'on appelle « Maniérisme » et qui apparaît entre la Renaissance à son apogée et le Baroque; mais, de plus, l'art préclassique du XV^e siècle est, pour Wölfflin, un style qui manque de maturité, un style mal intégré car il s'adapte mal aux termes qu'il emploie. On ne peut pas non plus définir l'art moderne grâce à l'une ou l'autre de ces séries de termes, bien que certains styles modernes manifestent des caractéristiques propres aux deux séries — il existe des compositions linéaires qui sont ouvertes, et d'autres picturales et closes. Il est évident que le linéaire et le pictural sont des types fondamentaux de styles, dont on trouve des exemples à d'autres

périodes, plus ou moins proches du modèle de Wölfflin. Mais l'unité particulière de chaque série de termes n'est pas une unité nécessaire — bien qu'il soit possible de soutenir que le Classique et le Baroque de la Renaissance sont des styles « purs » dans lesquels se manifestent, d'une manière idéale, complète et fiable, des principes fondamentaux de l'art. On peut imaginer et découvrir, à travers l'histoire, d'autres combinaisons à partir de cinq de ces dix termes. On avait ignoré le Maniérisme en y voyant un phénomène de décadence; on le décrit aujourd'hui comme un type d'art apparaissant également dans d'autres périodes. Wölfflin ne peut donc avoir raison quand il affirme qu'une fois donné le premier type d'art — la phase classique —, le second suivra nécessairement. Cette succession dépend peut-être de conditions particulières qui ont effectivement joué à certaines époques, mais pas à toutes. Wölfflin commente pourtant que l'évolution obéit à une détermination interne; les conditions extérieures ne peuvent, pour lui, que retarder ou faciliter le processus; elles ne font pas partie de ses causes. Ses termes n'ont, pour lui, pas d'autre sens qu'artistique; ils décrivent deux modes typiques de la vision et ils sont indépendants de tout contenu expressif; bien que les artistes puissent choisir des thèmes plus ou moins en accord avec ces formes, ces dernières n'en sont pas, pour autant, le résultat d'un besoin d'expression. Il est donc étonnant que les qualités attribuées à ces formes pures puissent être attribuées aussi aux dispositions psychologiques du peuple italien et du peuple allemand.

Comment ce processus aurait pu être répété après le XVII^e siècle en Europe reste un mystère, puisqu'il exigeait — comme dans le passage du Néo-classicisme à la peinture romantique — une évolution inverse du baroque au néo-classique.

Dans un livre postérieur, Wölfflin nuance certaines de ses positions; il admit que ces formes pures pouvaient correspondre à une vision du monde et que les circonstances historiques, la religion, la politique, etc., pouvaient influencer l'évolution. Mais il était incapable de modifier ses schémas et ses interprétations en accord avec ces nouvelles idées. En dépit de ces difficultés, on ne peut qu'admirer Wölfflin, car il a tenté de s'élever au-

dessus des particularités stylistiques, pour atteindre une construction générale qui simplifie et organise la question.

Pour résoudre les difficultés inhérentes au schéma de Wölfflin, Paul Frankl a conçu un modèle d'évolution qui combine la structure bipolaire et le schéma cyclique. Il pose en postulat qu'il existe un mouvement récurrent entre deux pôles stylistiques — entre un style de l'Être et un style du Devenir; mais, à l'intérieur de chacun de ces styles, on trouve trois étapes: pré-classique, classique et postclassique; et, dans la première et la troisième étape, il identifie des tendances de choix correspondant à ces moments historiques qui, comme le Maniérisme, sortiraient de la normale dans le schéma de Wölfflin. Ce qui est le plus original dans la construction de Frankl — et nous ne pouvons pas commencer à indiquer la richesse de ses nuances ou la complexité de ses articulations —, c'est que, pour tenter de déduire cette évolution et ces phases — ainsi que les nombreux types de styles compris dans son système —, il part de l'analyse de formes élémentaires et du nombre limité de leurs combinaisons possibles, qu'il a, par ailleurs, étudiées avec le plus grand soin. Ce schéma n'est pas destiné à décrire l'évolution historique réelle — affaire très irrégulière —, mais à fournir, en ce qui concerne les tendances inhérentes ou normales de l'évolution, un modèle ou un plan idéal, qui soit fondé sur la nature des formes. De nombreux facteurs, sociaux et psychologiques, viennent contraindre ou faire diverger les tendances innées et ils déterminent d'autres trajets; mais on ne peut comprendre ces derniers, selon Frankl, si l'on ne fait pas référence à son modèle et au raisonnement déductif qu'il propose pour les possibilités formelles.

Le livre de Frankl, un ouvrage de plus de mille pages, fut malheureusement publié à un moment, en 1938, où il ne pouvait pas recevoir toute l'attention qu'il méritait; et, depuis cette date, on l'a pratiquement ignoré dans la littérature sur le sujet, bien qu'il s'agisse certainement de la tentative la plus sérieuse de ces dernières années en vue de donner des fondations systématiques à l'étude des formes artistiques. Il n'existe pas d'auteur qui ait analysé aussi complètement les types de styles. En dépit de leurs intuitions et de leur ingéniosité dans l'éta-

bloration de modèles d'évolution, les théoriciens n'ont eu qu'une influence relativement restreinte sur les recherches consacrées à des problèmes particuliers; c'est peut-être parce qu'ils n'ont pas fourni de pont satisfaisant qui permit de passer du modèle au style historique et spécifique, avec ses développements variés. Les principes qui servent à expliquer les grandes ressemblances que l'on trouve dans l'évolution sont d'un autre ordre que ceux qui servent à expliquer les faits isolés. Le mouvement normal et qui servent à expliquer les faits isolés. Le mouvement perturbateur et qui servent à expliquer les faits isolés. Le mouvement perturbateur appartient à deux mondes différents; le premier est inhérent à la morphologie des styles, le second à une origine psychologique ou sociale. C'est comme si la mécanique avait deux séries de lois différentes, l'une pour les mouvements irréguliers, l'autre pour les mouvements réguliers. C'est pourquoi ceux qui sont surtout intéressés par une approche unifiée de l'étude de l'art ont divisé l'histoire du style en deux aspects, que l'on ne peut déduire ni l'un de l'autre, ni d'un principe commun.

Parallèlement aux théoriciens de l'évolution cyclique, d'autres spécialistes ont étudié l'évolution des styles en l'analysant comme un processus continu d'évolution à long terme. Ici aussi, on trouve des pôles et des étapes, ainsi que des allusions à un processus universel, bien que non cyclique; mais les pôles sont, cette fois, ceux de la première et de la dernière étape et ils sont déduits d'une définition du but de l'artiste ou de la nature de l'art, ou encore d'une théorie psychologique.

Ceux qui ont étudié les premiers l'histoire de l'art primitif la concevaient comme une évolution comprise entre deux pôles, le pôle géométrique et le pôle naturaliste. Leur thèse s'appuyait sur la constatation que, dans son développement, l'art des cultures historiques part en général de formes stylisées, géométriques ou simples, pour aller vers des formes plus naturelles; ils se fondaient aussi sur l'idée que les styles les plus naturalistes appartenaient au type le plus élevé de culture, à la culture la plus avancée dans la connaissance scientifique et à celle qui est le mieux capable de représenter le monde par des images exactes. Dans sa démarche, l'art s'accordait pour eux à la nature elle-même, dont l'évolution va du simple au complexe, et on comparait ce développement à celui des dessins d'enfants

qui, dans notre propre culture, vont de formes schématiques ou géométriques vers des formes naturalistes. Ce point de vue était également encouragé par l'origine de certaines formes géométriques dans les techniques industrielles primitives.

C'est une contradiction piquante que l'on constate quand on envisage à la lumière de ces arguments les peintures paléolithiques de l'âge des cavernes, l'art le plus ancien que nous connaissions: ce sont des merveilles de représentation — quels que soient les éléments de schématisme dans ces œuvres, elles sont plus naturalistes que l'art postérieur du néolithique et de l'âge du bronze —, tandis que les formes naturalistes du XX^e siècle ont donné naissance à l'« abstraction » et aux styles appelés « subjectifs ». Mais, mises à part ces exceptions paradoxales, on peut constater que, dans les arts historiques — comme à la fin de l'Antiquité et à l'époque paléochrétienne —, des formes libres et naturalistes sont progressivement stylisées pour devenir ornementales. À la fin du XIX^e siècle, le dessin d'ornement se faisait souvent à travers une stylisation, une géométrisation des motifs naturels; et ceux qui connaissent l'art contemporain n'étaient pas longs à distinguer dans les styles géométriques des arts primitifs vivants les traces d'un modèle naturaliste antérieur. L'enquête scientifique montre que les deux processus existent dans l'histoire; il y a peu de raisons pour considérer l'un plutôt que l'autre comme plus typique ou plus primitif. Les formes géométriques et les formes naturalistes peuvent apparaître indépendamment dans des contextes différents et coexister à l'intérieur d'une même culture. Ce qui s'est passé dans le domaine artistique ces cinquante dernières années suggère en outre que le degré de naturalisme artistique ne constitue pas un indice sûr du niveau technologique ou intellectuel atteint par une culture. Cela ne signifie pas que le style ne dépend pas de ce niveau; cela signifie seulement qu'il faut appliquer d'autres concepts que ceux de naturalisme et de géométrisme quand on envisage ce type de relations. L'opposition essentielle ne se trouve pas entre le naturel et le géométrique, mais entre certains modes de composition de motifs naturels et géométriques. De ce point de vue, l'art « abstrait » de l'époque moderne manifeste un goût pour les formes ouvertes, asymé-

triques, emmêlées et incomplètes, d'apparence accidentelle; il est, par là, beaucoup plus proche des principes de composition de la peinture et de la sculpture réaliste ou impressionniste que de quelque art primitif que ce soit et de ses éléments géométriques. Le caractère des thèmes, « abstraits » ou naturalistes, joue un rôle important dans l'aspect concret de l'œuvre d'art; les historiens utilisent pourtant moins les catégories de naturalisme et de géométrisme que des concepts structureaux plus subtils, qui s'appliquent aussi à l'architecture où le problème de la représentation semble ne pas se poser. C'est avec des concepts de ce genre que Wölfflin et Frankl ont élaboré leurs modèles.

La représentation des formes naturelles a néanmoins été une fin visée par les arts de nombreuses cultures. On peut y voir une idée commune spontanée ou une idée qui s'est diffusée à partir d'un centre préhistorique donné; il n'en reste pas moins que la question de savoir comment représenter la figure humaine ou animale a été abordée indépendamment par les différentes cultures. Or les solutions données ne présentent pas seulement des traits semblables dans la manière de rendre ces figures, elles offrent aussi un parallélisme remarquable dans la succession des étapes que connaissent les solutions. Il est fascinant de comparer les changements dans la représentation des yeux ou des plis de vêtements à travers la succession des styles dans la sculpture en Grèce, en Chine et dans l'Europe du Moyen Âge. L'évolution de ce genre de détails va d'un type très schématique à un type naturaliste; mais on peut difficilement rapporter l'évolution chinoise ou européenne à une influence directe des modèles grecs; car ces ressemblances ne se manifestent pas seulement entre des styles géographiquement très éloignés; elles se manifestent aussi entre des séries distinctes dans le temps. Pour rendre compte des formes chinoises et romanes comme de copies des formes grecques antérieures, il faudrait supposer qu'à chaque étape de ces styles postérieurs, les artistes avaient recours à des ouvrages grecs de l'étape correspondante et dans le même ordre de succession. De fait, certains schémas cycliques que nous avons analysés ci-dessus consistent, essentiellement, à décrire les étapes à l'intérieur de l'évolution de la représentation; et on peut se demander si les schémas formels,

comme celui de Wölfflin, ne constituent pas des catégories déguisées de représentation, même s'ils sont appliqués à l'architecture autant qu'à la sculpture et à la peinture; car on peut concevoir que les normes de représentation utilisées dans ces deux dernières déterminent une norme générale de plasticité et de structure valable pour tous les arts visuels.

Cet aspect du style — la représentation des formes naturelles — a été étudié par l'archéologue de l'Antiquité classique, Emanuel Löwy; son petit livre sur *La Représentation de la nature dans l'art grec archaïque*, publié en 1900, demeure intéressant pour la recherche moderne et on peut l'appliquer plus largement qu'on ne l'a pensé. Löwy a analysé les principes généraux de représentation dans les arts primitifs et il a expliqué leur succession comme celle de pas progressifs à l'intérieur d'un changement continu partant de la représentation conceptuelle, fondée sur l'image de la mémoire, pour aller vers la représentation en perspective, en accord avec la perception directe des objets. Étant donné que la structure de l'image mnémorique est la même dans toutes les cultures, les représentations fondées sur ce processus psychologique manifesteront un certain nombre de traits communs: 1) la forme et le mouvement des figures, ainsi que leurs parties, sont limités à quelques formes typiques; 2) les formes isolées sont schématisées à l'aide de dessins linéaires réguliers; 3) la représentation vient du contour, qu'il s'agisse d'une ligne indépendante ou de la silhouette d'une surface uniformément colorée; 4) quand des couleurs sont utilisées, elles le sont sans gradation d'ombre et de lumière; 5) les parties d'une figure sont présentées au spectateur sous leur aspect le plus large; 6) dans les compositions, les figures, à peu d'exceptions près, sont représentées de manière à ce que leurs parties principales soient recouvertes le moins possible; la succession réelle des figures dans la profondeur se transforme, dans l'image, en une juxtaposition sur le même plan; 7) la représentation de l'espace tridimensionnel dans lequel prend place une action est plus ou moins absente.

On peut critiquer l'idée de Löwy selon laquelle l'image mnémorique est la source de ces particularités; il n'en reste pas moins que la façon dont il rend compte de la représentation

mécanique comme d'un type universel, doué d'une structure caractéristique, a une valeur exceptionnelle; elle peut s'appliquer, en général, aux dessins d'enfants, aux œuvres des adultes inopérantes de l'époque moderne et aux primitifs. Cette analyse ne s'occupe pas du caractère individuel des styles archaïques; elle ne permet pas non plus de comprendre pourquoi certaines cultures se développent à partir d'eux, tandis que d'autres, comme la culture égyptienne, conservent les caractéristiques de l'archaïsme pendant plusieurs siècles. Les analyses de Löwy étaient limitées par un point de vue évolutionniste et par un jugement de valeur naturaliste; il ignorait donc la perception et la capacité expressive des œuvres archaïques. Son approche néglige le contenu spécifique des représentations; elle ne peut donc reconnaître le rôle que jouent le contenu et les facteurs émotionnels dans le calcul des proportions et dans l'accroissement des parties. Mais ces réserves ne diminuent pas l'importance du livre de Löwy: il donne une définition particulièrement claire d'un type très répandu de représentation archaïque et il retrace le processus de son évolution vers une forme d'art plus naturaliste.

Je peux faire ici une remarque: les principes de Löwy peuvent également servir à définir le processus inverse qui mène de formes naturalistes à des formes archaïques et que nous constatons chaque fois que nous voyons des primitifs, des colonisés, des provinciaux — et des profanes dans une culture avancée — copier les formes d'un style naturaliste développé.

Il faut citer, pour finir, Alois Riegl, l'auteur de *Stilfragen* et de *Die spätromische Kunstindustrie*; c'est sans doute l'historien le plus constructif et le plus inventif qui ait tenté d'embrasser l'ensemble de l'évolution artistique, en l'envisageant comme un processus unique et continu.

Riegl s'intéressait particulièrement aux transitions qui marquent le début d'une ère mondiale (celle qui fait passer de l'Orient ancien au monde hellénique, de l'Antiquité au Moyen Âge). Il abandonna non seulement le point de vue normatif qui voit un déclin dans les dernières phases d'un cycle, mais la notion de cycle elle-même. L'art romain tardif était alors considéré comme un art décadent; Riegl y trouva un lien nécessaire

de création entre deux grandes étapes d'une évolution ouverte. Son explication du processus ressemble à celle de Wölfflin, bien qu'elle n'en dépende peut-être pas; il définit deux styles comme pôles de l'évolution à long terme, le style « tactile » et le style « optique » — ou pictural, impressionniste. Ils coïncident *grosso modo* avec les pôles des cycles plus courts définis par Wölfflin. On peut observer dans toute époque un processus d'évolution du tactile à l'optique; mais il ne s'agit alors que d'une partie d'un processus plus long, dont les grandes phases sont millénaires et correspondent à des cultures entières. Pour Riegl, l'histoire de l'art est un mouvement sans fin, nécessaire; elle part d'une représentation fondée sur une vision de l'objet et de ses éléments comme proches, tangibles, distincts et se suffisant à eux-mêmes, et elle va vers la représentation de l'ensemble du champ de la perception comme *continuum* directement donné mais plus distant, d'où émergent certaines parties et dans lequel les vides spatiaux jouent un rôle croissant, tandis qu'il y a une référence plus évidente au sujet connaissant comme facteur constituant de la perception. Riegl décrit aussi ce processus artistique en termes de psychologie des facultés; la volonté, le sentiment et la pensée se succèdent pour orienter la forme de nos relations au monde; cette évolution correspond, en philosophie, au changement qui fait passer d'une vision du monde surtout objective à une vision subjective.

Riegl n'étudie pas ce processus en y voyant simplement une évolution du naturalisme qui partirait d'un stade archaïque pour arriver à un stade impressionniste. Chaque phase a ses problèmes formels et expressifs particuliers et Riegl a écrit des pages d'une pénétration remarquable sur la structure intime des styles, sur les principes de composition et sur les relations de la figure et du fond. Dans son étude systématique de l'art antique et de l'art paléochrétien, il a constaté l'existence de principes communs à l'architecture, à la sculpture, à la peinture et à l'ornement avec une perspicacité parfois étonnante. Il a aussi réussi à mettre en lumière des relations inattendues entre différents aspects d'un même style. Dans un travail sur le portrait de groupe en Hollande au XVI^e et au XVII^e siècle, thème qui se rattache à la fois à l'histoire de l'art et à l'histoire sociale, il a mené

à bien une analyse très subtile des relations changeantes entre éléments objectifs et subjectifs dans le portrait et dans les variations correspondantes dans la manière d'unifier le groupe représenté qui porte progressivement plus d'attention à l'observation.

Les raisons qu'il trouve à ce processus et l'explication qu'il propose pour les changements qui s'y manifestent dans le temps et dans l'espace sont vagues et souvent fantaisistes. Chaque grande phase correspond à une disposition raciale. L'histoire de l'homme occidental — depuis l'époque des royaumes de l'Orient ancien jusqu'à l'époque contemporaine — se divise en trois grandes périodes, caractérisées par la prédominance successive de la volonté, du sentiment et de la pensée, chez l'homme oriental, antique et occidental. Chaque race joue un rôle prescrit et se retire une fois ce rôle achevé, comme si elle participait à une symphonie de l'histoire mondiale. Il existe des déviations apparentes par rapport aux continuités prévues; elles sont récupérées à l'intérieur du système grâce à une théorie de la régression utile, qui prépare un peuple à jouer le rôle avancé qui va être le sien. L'influence évidente des facteurs sociaux et religieux sur l'art est moins considérée comme une cause que comme une simple manifestation parallèle d'un processus correspondant à l'intérieur de ces domaines. L'évolution fondamentale, immanente de l'objectif au subjectif, gouverne l'ensemble de l'histoire, si bien que tous les domaines contemporains ont une profonde unité par rapport à un processus commun et déterminant.

Ce bref résumé des idées de Riegl rend mal justice aux éléments positifs de son œuvre et, en particulier, à sa conception de l'art comme démarche créatrice active, dans laquelle de nouvelles formes naissent du désir qu'a l'artiste de résoudre des problèmes spécifiquement artistiques. Ses théories raciales elles-mêmes et ses idées étranges sur la situation historique d'un art donné correspondent à un désir d'embrasser des relations d'envergure, même si son intention est gênée par une psychologie et par une théorie sociale inadéquates. Ce goût d'une vision élargie est, depuis lors, devenu chose rare dans les études artistiques. Et il est encore plus exceptionnel de le voir se com-

biner avec la capacité de recherche minutieuse que Riegl possédait au plus haut point.

On peut résumer ainsi les résultats atteints par les études contemporaines en ce qui concerne les théories cycliques et évolutionnistes :

1. Du point de vue des historiens qui ont essayé de reconstruire la marche précise de l'évolution sans présupposer l'existence de cycles, il existe, au Moyen-Orient et en Europe, une continuité de l'époque néolithique jusqu'aujourd'hui, dont la meilleure image serait peut-être celle d'un arbre avec de nombreuses branches. Certaines formes parmi les plus évoluées de chaque culture sont, dans quelque mesure, retenues à l'intérieur des premières formes que prend la culture suivante.

2. Il y a, d'autre part, dans cette continuité au moins deux longs développements — la Grèce antique et l'Europe occidentale médiévale et moderne; ils comprennent les types généraux de style décrits dans les différentes théories cycliques. Mais ces deux cycles ne sont pas sans rapport; les artistes du second cycle ont souvent copié les œuvres qui avaient survécu du premier et l'on peut se demander si certains des principes directeurs de l'art occidental ne viennent pas des Grecs.

3. À l'intérieur de ces deux cycles et dans un certain nombre d'autres cultures — asiatique et américaine —, on rencontre plusieurs fois l'exemple d'évolutions similaires à court terme, en particulier pour celle qui va d'un type de représentation archaïque et linéaire à un style plus « pictural ».

4. Chaque fois qu'il existe un art naturaliste progressif, c'est-à-dire un art devenant de plus en plus naturaliste, on trouve, dans le processus d'évolution, des étapes qui correspondent en gros au schéma archaïque-classique-baroque-impressionniste de l'art occidental. Bien que ce ne soit pas en parlant de leur méthode de représentation que l'on décrive correctement ces styles occidentaux, ils n'en incarnent pas moins des progrès spécifiques dans la portée ou dans la méthode de représentation, et ces progrès font passer d'une première étape — où existe une représentation des objets isolés schématisée, « conceptuelle » — à un stade postérieur de représentation perspective — où les conti-

nues d'espace, de mouvement, de lumière et d'ombre sont devenues importantes.

5. Quand ils décrivent l'évolution occidentale, qui sert de modèle aux théories cycliques, les historiens isolent différents aspects de l'art pour définir leurs types stylistiques. Pour un certain nombre de théories, c'est l'évolution de la représentation qui sert de source principale pour le choix des termes; d'autres théories isolent des traits formels que l'on peut retrouver dans les formes de l'architecture, de l'écriture et de la poterie; dans d'autres interprétations, ce sont des qualités d'expression et de contenu qui servent de critère de jugement. On ne voit pas toujours clairement quels sont les traits formels réellement indépendants de la représentation. Il est possible que le dessin d'une colonne ou d'un pot soit également affecté par une manière donnée de voir les objets dans la nature — la vision perspective par exemple, en tant qu'elle diffère du mode de vision archaïque et conceptuel. Mais l'exemple de l'art islamique, où la représentation est secondaire, suggère l'idée que l'évolution des styles de période pour l'architecture et l'ornement ne dépend pas forcément d'un style donné de représentation. Il en va de même pour l'expression: il existe, dans l'art baroque du XVII^e siècle, des œuvres intimes d'une grande sensibilité tragique — celles de Rembrandt, par exemple — et des œuvres monumentales d'une splendeur débordante; l'un et l'autre de ces traits se retrouvent à d'autres périodes, dans des formes qui ne sont pas de type baroque. Mais ce ne sera pas dans la peinture grecque ou chinoise que l'on trouvera un vrai répondant au clair-obscur de Rembrandt, bien que l'on dise que ces deux peintures ont des phases baroques.

VI.

Nous envisagerons maintenant les explications que l'on a proposées du style sans faire référence aux évolutions cycliques ou « polaires ».

Quand ils expliquaient la genèse d'un style, les premiers spécialistes donnaient une grande importance à la technique, aux matériaux et aux fonctions pratiques de l'art qu'ils étudiaient. Ainsi le travail du bois favorise le relief en cannelures ou en coins, la colonne du tronc d'arbre donne à une statue sa forme cylindrique, la pierre dure entraîne le compact et l'angulaire, le tissage engendre les dessins échelonnés et symétriques, le tour du potier introduit une rotundité parfaite, le bobinage des fils est la source des spirales, etc. Telle était l'approche de Semper et de ses disciples au siècle dernier. Boas, entre autres, a identifié le style, ou tout au moins ses aspects formels, aux comportements moteurs dans le maniement des outils. Dans l'art moderne, ce point de vue apparaît dans le programme de l'architecture et du *design* fonctionnalistes. On le retrouve également dans l'explication, plus ancienne, qui fait du style gothique en architecture un système rationnel dérivant de la construction des voûtes en ogive. Cette théorie est soutenue par certains sculpteurs modernes qui adhèrent étroitement au bloc, qui exploitent la texture et le grain du matériau et qui laissent voir les traces de l'outil. Cette théorie est liée aussi au rôle immense que joue la technologie dans notre société : les normes modernes d'efficacité dans la production sont devenues une norme artistique.

Il n'y a aucun doute que ces conditions pratiques rendent compte de certains traits de style particuliers. Elles sont également importantes pour expliquer des ressemblances entre les arts primitifs et les arts populaires, qui ne semblent pas dépendre d'une diffusion ou d'une imitation des styles. Mais elles ont moins d'intérêt en ce qui concerne les arts hautement développés. Le bois peut limiter les formes du sculpteur, mais nous connaissons une grande variété de styles dans le travail du bois, et certaines œuvres cachent même le matériau dont elles sont faites. Riegl avait remarqué depuis longtemps qu'à l'intérieur d'une même culture, les mêmes formes reviennent dans des œuvres de technique, de matériau et d'utilisation différents ; c'est ce style commun que la théorie héritée de Semper n'a pas réussi à expliquer. Le style gothique est, pour simplifier, le même dans les architectures, dans les sculptures de bois,

d'ivoire et de pierre, dans les peintures sur panneau, les vitraux, les miniatures, le travail du métal, les émaux et les tissus. Il peut se faire qu'en certains cas, un style ait été créé à l'intérieur d'un art donné par suite de l'influence de la technique, du matériau et de la fonction d'objets spécifiques, avant d'être généralisé et appliqué à tous les objets, toutes les techniques, tous les matériaux. Cependant le matériau utilisé n'est pas toujours antérieur au style ; son choix a pu être fait à cause d'un idéal d'expression et de qualité artistique, ou pour un certain symbolisme. L'art égyptien ancien recourt à des matières dures ; les arts de pouvoir utilisent l'or et d'autres substances précieuses et lumineuses ; le *design* moderne aime l'acier, le béton et le verre ; ces matériaux ne sont pas étrangers au but premier de l'artiste : ils entrent dès l'origine dans sa conception de l'œuvre. L'aspect compact d'une sculpture taillée dans un tronc d'arbre est une qualité présente dans l'esprit de l'artiste avant même qu'il ne commence son travail. Car on voit apparaître des formes simples et compactes dans les esquisses en argile, dans les dessins et dans les peintures, toutes techniques où le projet n'est pas limité par le matériau. L'aspect compact peut être considéré comme une caractéristique nécessaire dans un style archaïque ou « tactile » au sens de Löwy ou de Riegl.

Laisant de côté les facteurs matériels, certains historiens voient dans le contenu d'une œuvre d'art la source de son style. Dans les arts de représentation, un style est souvent associé à un corps défini de sujets, tirés d'un seul ordre d'idées ou d'expérience. Ainsi, dans l'art occidental du XIV^e siècle, on inventa une nouvelle iconographie de la vie du Christ et de la Vierge qui favorisait les thèmes douloureux ; on voit alors apparaître de nouveaux schémas de ligne et de couleur plus lyriques, plus pathétiques que dans l'art précédent. À notre époque, le goût pour les valeurs constructives et rationnelles dans l'industrie a entraîné l'utilisation de motifs mécaniques et un style de formes caractérisé par la froideur, la précision, l'objectivité et la puissance.

À propos de ces exemples, beaucoup d'auteurs voient dans le style le support objectif du sujet ou de son idée directrice. Il est alors le moyen de la communication, un langage non seulement

dans la mesure où il constitue un système d'instruments servant à transmettre un message précis par la représentation ou la symbolisation d'objets et d'actions, mais également en tant qu'ensemble qualitatif, capable aussi de suggérer des connotations diffuses et d'intensifier les émotions associées ou intrinsèques. Par un effort d'imagination fondé sur l'expérience qu'il a de son métier, l'artiste découvre les éléments et les relations formelles qui exprimeront les valeurs du contenu tout en assurant un bel effet artistique. Un certain nombre de tentatives seront faites dans cette direction et la plus réussie sera retenue, répétée et développée comme norme.

La relation du contenu et du style est plus complexe que cette théorie ne le laisse supposer. Il existe des styles dans lesquels la correspondance entre l'expression et les valeurs transmises par les sujets types n'est pas du tout évidente. Si la différence entre l'art païen et l'art chrétien s'explique en gros par la différence de leur contenu religieux, il n'en existe pas moins une longue période de temps — plusieurs siècles en fait — pendant laquelle des sujets chrétiens ont été représentés dans le style propre à l'art païen. Aussi tardivement qu'en 800, les *Libri Carolini* parlent de la difficulté qu'il y a à faire la différence entre les images de Marie et de Vénus sans les inscriptions correspondantes. Ce phénomène peut être dû au fait que les chrétiens conservaient encore une vision générale propre au paganisme tardif, à un niveau plus fondamental que celui des doctrines religieuses; à moins que la nouvelle religion n'ait pas encore, malgré son importance, transformé les attitudes et les modes de pensée les plus fondamentaux. À moins, encore, que l'art n'ait eu une fonction trop mince dans la vie religieuse pour que tous les concepts de la religion pussent trouver une voie pour s'y exprimer. Mais même plus tard, alors que le style chrétien était bien établi, l'art évolua parfois vers des formes plus naturalistes et vers une imitation d'éléments empruntés au style de l'Antiquité païenne, incompatibles avec les idées majeures de la religion.

Quand un style apparaît en relation avec un contenu déterminé, il devient souvent un principe reconnu qui gouverne toutes les représentations de l'époque. Le style gothique

n'applique indifféremment aux œuvres religieuses ou profanes; et, s'il est vrai qu'aucun bâtiment privé ou civique de ce style n'a la capacité expressive d'un intérieur de cathédrale, il serait cependant difficile de distinguer une différence formelle entre les images religieuses et les images profanes de la peinture et de la sculpture. D'un autre côté, dans des périodes où le style se répand moins qu'à l'époque gothique, on voit différents idiomes ou dialectes formels utilisés selon les domaines de contenu; remarque que nous avons déjà faite lors de l'analyse du concept d'unité stylistique.

C'est ce genre de constatation qui a amené les spécialistes à modifier l'identification pure et simple entre le style et les valeurs expressives du sujet, selon laquelle le style était le support des significations les plus importantes d'une œuvre d'art. On a élargi au contraire le sens de « contenu » et l'attention s'est portée sur des attitudes plus larges, sur des manières de penser et de sentir plus générales, en estimant qu'elles donnaient sa forme à un style. On envisage alors le style comme une incarnation ou une projection concrètes de dispositions émotionnelles et d'attitudes de pensée communes à toute une culture. Le contenu, produit parallèle du même point de vue, montrera donc souvent des qualités et des structures semblables à celles du style.

Ces visions du monde, ces manières de penser et de sentir sont en général tirées par les historiens des systèmes philosophiques et métaphysiques d'une époque, ou de sa théologie, de sa littérature et même de sa science. La relation du sujet et de l'objet, de l'esprit et de la matière, de l'âme et du corps, de l'homme et de la nature ou de Dieu, les conceptions du temps, de l'espace, du moi et du cosmos sont typiquement les domaines d'où l'on tire les définitions de la vision du monde (ou *Denkweise*) d'une époque ou d'une culture. On illustre alors cette vision du monde dans de nombreux domaines; mais certains auteurs ont tenté de la formuler en partant des œuvres d'art elles-mêmes. Ils cherchent dans un style des qualités et des structures qu'ils peuvent comparer à quelque aspect de la pensée ou à la vision du monde. À la base de ces systèmes, on trouve parfois une déduction *a priori* sur les visions du monde

possibles à partir du nombre limité de solutions possibles aux problèmes métaphysiques; parfois c'est une typologie des attitudes que l'individu peut avoir à l'égard du monde et de sa propre existence qui est comparée à une typologie des styles. Nous avons vu comment Riegl répartissait les trois facultés de la volonté, du sentiment et de la pensée entre trois races et trois styles principaux.

Les tentatives qui ont été faites pour faire dériver le style de la pensée sont souvent trop imprécises pour fournir plus que des aperçus suggestifs; la méthode engendre des spéculations par analogie qui ne résistent pas à une étude critique détaillée. L'histoire de l'analogie que l'on a menée entre la cathédrale gothique et la théologie scolastique en est un exemple. L'élément commun entre ces deux créations contemporaines a été trouvé à la fois dans leur rationalisme et dans leur irrationalité, dans leur idéalisme et dans leur réalisme, dans leur complétude encyclopédique et dans leur aspiration à l'infini et, récemment, dans leur méthode dialectique. On hésite pourtant à rejeter par principe ces analogies, car la cathédrale appartient effectivement à la même sphère religieuse que la théologie qui lui est contemporaine.

Le contenu intellectuel global d'une culture peut sembler parfois être un champ d'étude plus prometteur pour l'explication d'un style; c'est-à-dire quand ces manières de penser et de sentir, ces visions du monde sont formulées comme le point de vue d'une religion, d'une institution ou d'une classe dominantes, dont les mythes ou les valeurs sont représentés ou symbolisés dans l'œuvre d'art. Mais le contenu d'une œuvre d'art appartient souvent à un autre domaine d'expérience que celui où ont été élaborés à la fois le style de l'époque et la pensée dominante; c'est le cas de l'art profane d'une période où dominent les idées et les rites religieux et, à l'opposé, de l'art religieux d'une culture profane. On constate, alors, toute l'importance qu'a, pour un style artistique, le caractère des éléments dominants dans la culture et le rôle que jouent, en particulier, les institutions. Ce n'est pas le contenu en tant que tel qui donne sa forme au style le plus répandu, c'est le contenu en tant qu'il fait partie d'un ensemble dominant de croyances, d'idées et d'intérêts.

Les tentatives qui ont été faites pour expliquer un style en y voyant l'expression artistique d'une vision du monde ou d'un mode de pensée constituent souvent une réduction radicale du caractère concret et de la richesse de l'art; elles n'en ont pas moins aidé à révéler des niveaux inattendus de signification de l'art. Ces tentatives ont donné l'habitude d'interpréter le style lui-même comme contenu intérieur de l'art, en particulier en ce qui concerne les arts non représentatifs. Elles correspondent à la conviction des artistes contemporains, pour lesquels les éléments et la structure formels constituent un tout profondément significatif, relié à des idées métaphysiques.

VII.

La théorie selon laquelle une vision du monde ou une façon de penser et de sentir suscitent des constantes à long terme à l'intérieur du style prend souvent, quand elle est formulée, le caractère d'une théorie raciale ou nationale. J'ai déjà indiqué ces concepts dans l'œuvre de Wölfflin ou de Riegl. Depuis une centaine d'années, on les retrouve souvent dans les textes européens sur l'art et ils ont joué un rôle important dans la mesure où ils ont encouragé la conscience nationale et le sentiment racial; les œuvres d'art constituent les plus importants témoignages concrets sur le monde affectif des ancêtres. Le fait d'entendre répéter que l'art allemand est, par nature, tendu et irrationnel, que sa grandeur dépend de sa fidélité au caractère national, a contribué à faire accepter l'idée que ces traits étaient inscrits dans la destinée de ce peuple.

L'analyse de l'histoire et de la géographie des styles, sans même faire référence à la biologie, montre clairement la faiblesse de la conception raciale du style. Cette prétendue « constante » est moins constante que ne l'ont supposé les historiens qui se réclamaient de l'idée de race — ou de nation. L'art allemand comprend le Classicisme et le style *Biedermeier*, tout autant que les œuvres de Grünewald ou des expressionnistes modernes. Durant les époques où le caractère germanique de

l'art était le plus prononcé, la zone d'extension du style indigène coïncide mal avec les limites des régions occupées par le type physique prépondérant ou avec les frontières nationales récentes. Cette différence vaut aussi pour l'art italien que l'on rapproche de l'art germanique pour en faire le pôle opposé.

Il existe néanmoins des récurrences surprenantes dans l'art d'une même région ou d'une même nation, et elles n'ont pas été expliquées. Il est tout à fait étonnant de constater les ressemblances qui existent entre l'art des migrations germaniques et les styles de l'époque carolingienne, de l'époque othonienne et de la fin de l'époque gothique, puis avec celui de l'architecture allemande rococo, enfin avec celui de l'expressionnisme contemporain. Il y a de grands intervalles de temps entre ces différents styles, durant lesquels on aurait du mal à décrire les formes en recourant aux termes germaniques traditionnels. Pour sauver une continuité apparente, les écrivains allemands ont supposé que ces phases intermédiaires étaient dominées par des influences étrangères, ou qu'il s'agissait de périodes où se préparait l'ultime délivrance, à moins qu'ils n'aient conçu ces qualités « déviantes » comme un autre aspect du caractère germanique : les Germains sont à la fois irrationnels et disciplinés.

Si nous nous en tenons à établir des relations historiques plus modestes entre des styles et les types de caractère dominants des cultures ou des groupes sociaux qui ont créé ces styles, nous nous heurtons à diverses difficultés ; on en a déjà vu certaines quand on a analysé le problème général de l'unité stylistique.

1. Les styles varient souvent considérablement dans une même culture ou dans un même groupe social à l'intérieur d'une même période.

2. Jusqu'à une époque récente, les artistes qui créaient un style avaient en général un autre mode de vie que ceux auxquels les œuvres étaient destinées et dont le point de vue, les intérêts, le type de vie, se manifestaient dans l'art. Le meilleur exemple de cette situation est fourni par les arts des grandes monarchies, des aristocraties et des institutions privilégiées.

3. Ce qui est constant dans tous les arts d'une période donnée — ou de différentes périodes — est peut-être moins important pour en définir le style que ce qui change ; la série des

styles qui se succèdent entre 1770 et 1870 conserve toujours une qualité française, mais cette nuance est sans doute moins importante pour la définition du style de l'époque que les traits qui constituent le Rococo, le Néo-classicisme, le Romanisme, le Réalisme et l'Impressionnisme.

Pour expliquer les changements de style selon les périodes, les historiens et les critiques ont ressenti le besoin d'une théorie mettant en rapport des formes particulières et des tendances de caractère ou de sentiment. Cette théorie s'occupe de l'expression et de la structure ; elle vise à dire quels affects et quelles dispositions déterminent les choix formels. Les historiens n'ont pas attendu la psychologie expérimentale pour confirmer leurs interprétations physiologiques du style ; comme les artistes réfléchis, ils ont eu recours à l'intuition, en s'appuyant sur l'expérience directe qu'ils avaient de l'art. Tout en construisant une science non systématique et empirique des formes, des expressions, des affects et des qualités, ils ont essayé de contrôler leurs jugements en comparant sans cesse les œuvres et en faisant référence aux sources d'information contemporaines sur le contenu de l'art, en estimant que les attitudes qui gouvernent ce contenu doivent aussi se projeter dans le style. L'interprétation du style classique de l'Antiquité ne se fonde pas simplement sur une expérience directe des édifices et des sculptures grecques ; elle s'appuie aussi sur une connaissance de la langue et de la littérature grecques, de la religion, de la mythologie, de la philosophie et de l'histoire de la Grèce, qui leur donnaient indépendamment une image du monde grec. Mais cette image est, à son tour, raffinée et enrichie par l'expérience des arts visuels et notre compréhension est rendue plus aiguë par la connaissance que nous avons des arts très différents élaborés par les peuples voisins et des résultats qu'ont donnés les tentatives, faites plus tard et dans d'autres conditions, pour copier les modèles grecs. Aujourd'hui, après presque deux siècles de travail de la part des spécialistes, un esprit sensible, relativement peu informé sur la culture grecque, est capable de ressentir directement l'« esprit grec » dans ces édifices et ces sculptures antiques.

Les interprétations physiologiques des styles collectifs se fondent sur une hypothèse qui demeure problématique : elles

supposent que les explications psychologiques de traits spécifiques à l'art d'un individu de l'époque moderne pourraient s'appliquer à toute une culture, à l'intérieur de laquelle des traits semblables ou similaires caractérisent le style d'un groupe ou d'une période.

Si un schizophrène remplit une feuille de papier avec une foule d'éléments serrés selon des schémas répétés, devons-nous pour autant expliquer des tendances similaires qui se manifestent dans l'art d'une culture historique ou primitive par l'existence, dans cette culture, d'une tendance schizophrénique ou par la prédominance d'un type de personnalité schizoïde? Deux raisons nous poussent à douter de ces interprétations. D'abord, nous ne sommes pas sûrs que ce schéma soit exclusivement schizoïde chez les individus modernes; il peut représenter une composante de la personnalité psychique qui existe aussi dans d'autres tempéraments, où elle constitue une tendance liée à des contenus ou à des problèmes émotionnels particuliers. De plus, même si ce schéma naît chez un artiste isolé de type schizoïde, il peut se cristalliser comme convention commune, il peut être accepté par d'autres artistes et par le public parce qu'il satisfait un besoin, et parce qu'il résout très bien un problème particulier de décoration ou de représentation, sans entraîner, cependant, de changement notable dans les habitudes et les attitudes générales du groupe considéré. Cette convention peut être adoptée par des artistes ayant des types de personnalité différents et qui l'appliqueront de différentes manières.

On trouve un bon exemple de cette relation entre le psychotique, l'individu normal et le groupe dans la pratique qui consiste à lire des objets reconnaissables dans des tâches relativement informes — comme c'est le cas dans l'hallucination et dans les tests psychologiques. Léonard de Vinci proposait à l'artiste d'utiliser cette méthode comme moyen d'invention. Elle était pratiquée en Chine et, postérieurement, dans l'art occidental; c'est aujourd'hui devenu une méthode très répandue chez des artistes de caractères différents. Chez le peintre qui a introduit cette pratique et qui l'a exploitée à fond, elle peut correspondre à une disposition personnelle; mais pour beaucoup d'autres il s'agit d'une méthode établie. Ce qui est significatif

pour la personnalité de l'artiste, ce n'est pas la pratique en elle-même, c'est le type de tâches choisies et ce que l'on y voit; l'étude de ce dernier élément révèle une grande diversité de réactions individuelles.

L'art peut être considéré comme une technique de projection personnelle; aujourd'hui, un certain nombre d'artistes pensent leur œuvre en ces termes; l'interprétation de l'œuvre donnera-t-elle pour autant le même résultat qu'un test de projection? Les tests sont dessinés de façon à réduire le nombre des éléments qui dépendent de l'éducation, de la profession et de l'environnement. L'œuvre d'art est, au contraire, fortement conditionnée par ces facteurs. Quand on veut discerner l'expression d'une personnalité dans une œuvre d'art, on doit donc faire la différence entre les aspects conventionnels et ceux qui sont clairement individuels. Quand nous envisageons, pourtant, le style d'un groupe social, nous ne considérons que ces aspects non individuels, collectifs, en les abstrayant des variations personnelles des artistes individuels. Comment, dès lors, pourrions-nous appliquer à l'interprétation du style des concepts tirés de la psychologie individuelle?

On peut évidemment dire que les normes établies d'un style collectif font à l'origine partie de la vision d'un artiste et de sa sensibilité et qu'on peut les aborder en les considérant comme les éléments d'une personnalité modale. De la même manière, les habitudes et les attitudes que les scientifiques doivent avoir dans leur profession peuvent constituer une part importante de leur caractère. Mais est-ce que ces traits constituent également les traits typiques d'une culture ou d'une société considérée comme un ensemble? Est-ce qu'un style qui s'est cristallisé comme résultat de problèmes spécifiques est nécessairement l'expression du groupe social tout entier? Ou n'est-ce que dans le cas particulier où l'art est ouvert à la vision commune et aux intérêts quotidiens du groupe tout entier que son contenu et son style peuvent être représentatifs du groupe lui-même?

Il a existé une tendance commune aux approches physiologiques du style collectif; c'est celle qui consistait à interpréter tous les éléments de représentation comme des expressions. Le fond blanc ou des traits négatifs comme l'absence d'horizon ou

de perspective précise dans des peintures ont été considérés comme les symptômes d'une attitude vécue à l'égard du temps et de l'espace. On interprète alors l'espace limité de l'art grec comme un trait fondamental de la personnalité grecque. Cette vacuité du fond est pourtant, nous l'avons vu, commune à de nombreux styles; on la retrouve dans l'art préhistorique, dans l'art de l'Orient ancien, de l'Extrême-Orient, du Moyen Âge et dans la plupart des peintures et des sculptures primitives. Le fait qu'elle existe, à l'époque contemporaine, dans les dessins d'enfants et d'adultes profanes suggère l'idée qu'elle appartient à un niveau primitif universel de représentation. Mais il faut noter que c'est également la méthode d'illustration utilisée pour les travaux scientifiques les plus avancés, dans le passé comme aujourd'hui.

Cette constatation ne signifie pas que la représentation soit totalement dépourvue de traits personnels expressifs. Traiter d'une manière particulière l'arrière-plan « vide » peut devenir un élément expressif très efficace. L'étude attentive d'une méthode de représentation aussi systématique que la perspective géométrique montre qu'il existe de nombreux choix possibles à l'intérieur d'un tel système scientifique: la position du niveau de l'œil, la rapidité de la convergence des lignes de fuite, la distance séparant l'observateur du plan de l'image, tous ces éléments constituent des choix expressifs à l'intérieur des conditions du système. En outre, l'existence même du système implique un intérêt à l'égard du monde environnant dont le degré est déjà un trait culturel doué d'une longue histoire.

Le fait qu'un art représente un monde limité ne nous autorise pas, cependant, à en déduire une limitation corrélatrice des intérêts et des sensations dans la vie quotidienne. Si tel était le cas, nous devrions supposer qu'en Islam, les gens ne s'intéressaient pas au corps et que la vogue actuelle de l'art « abstrait » signifie une indifférence générale à l'égard de ce qui vit.

Il existe une preuve intéressante des réserves qu'il faut faire en face d'une identification supposée entre les structures spatio-temporelles des œuvres d'art et l'expérience spatio-temporelle des individus: c'est la manière dont les peintres du XIII^e siècle représentaient les cathédrales. Ces vastes édifices, avec leurs

hautes voûtes et leurs perspectives presque sans fin, sont représentés comme des structures étroites, à peine plus grandes que les êtres humains qu'elles contiennent. Les conventions de la représentation ne fournissaient aucun moyen de recréer l'expérience de l'espace architectural, alors que cette expérience jouait normalement un rôle dans la conception de la cathédrale et qu'elle est rapportée dans des descriptions contemporaines. (Il est possible de rapprocher les espaces de l'architecture et de la peinture; mais tenter de le faire nous entraînerait au-delà des limites de cette étude.) L'espace des cathédrales est intensément expressif, mais c'est un espace construit, idéal, qui fait appel à l'imagination; ce n'est pas une tentative pour transposer l'espace de la vie quotidienne. Nous pouvons mieux le comprendre si nous y voyons plus une création adaptée à une certaine conception religieuse qu'une création dans laquelle un sentiment quotidien de l'espace a été matérialisé dans l'architecture. C'est, également, un espace idéologique et, s'il transmet les sentiments des personnalités religieuses les plus inspirées, il ne représente pas une attitude moyenne, collective, à l'égard de l'espace en général, bien que la cathédrale soit utilisée par tout le monde.

Le concept de la personnalité artistique est très important pour la théorie selon laquelle le grand artiste est la source immédiate du style de son temps. Peu étudié, bien qu'il soit implicite dans une bonne part de la recherche historique et de la critique d'art, ce point de vue considère le style collectif comme une imitation du style d'un artiste original. L'étude du développement d'une évolution amène souvent à constater qu'un individu est responsable du changement formel intervenu à une certaine époque. La personnalité du grand artiste et les problèmes hérités de la génération précédente constituent alors les deux facteurs étudiés. À la personnalité prise dans son ensemble, on substitue parfois une faiblesse ou une expérience traumatisante pour en faire l'élément qui active l'impulsion individuelle à la création. Un tel point de vue peut difficilement permettre de comprendre les cultures ou les époques historiques qui ne nous ont pas laissé d'œuvres signées ou de biographies d'artistes; mais c'est le point de vue adopté par beaucoup de spécialistes

de l'art des quatre derniers siècles européens. On peut se demander s'il est applicable à des cultures à l'intérieur desquelles l'individu a moins de mobilité et de liberté d'action personnelle et dans lesquelles l'artiste n'est pas un type social déviant. La principale difficulté de cette approche vient cependant du fait que des courants stylistiques similaires apparaissent souvent indépendamment les uns des autres dans différents arts à une même époque; du fait aussi que de grands artistes contemporains travaillant dans la même technique — Léonard, Michel-Ange, Raphaël, par exemple — manifestent une tendance stylistique parallèle, bien que chaque artiste ait sa forme personnelle; et du fait enfin que la nouvelle vision exprimée par un individu de génie est annoncée ou préparée par les œuvres ou la pensée antérieures. Les grands artistes de la période gothique et de la Renaissance constituent des familles qui se partagent un héritage commun et une direction artistique commune. Les changements décisifs sont souvent liés à des œuvres originales d'une qualité exceptionnelle; mais on ne peut comprendre ni une nouvelle direction stylistique ni le fait qu'elle est acceptée de tous sans faire référence aux conditions du moment et à la base collective de l'art.

Ces difficultés et ces complications n'ont pas conduit les spécialistes à abandonner l'approche psychologique de l'art; une longue expérience de l'art a transformé en principe plausible et reconnu l'idée qu'un style individuel constitue une expression personnelle; et des recherches continues ont abondamment confirmé cette idée, partout où il a été possible de vérifier les affirmations sur la personnalité de l'artiste que l'on établissait à partir de l'œuvre elle-même, en faisant référence à une information de fait sur l'artiste. De la même manière, les traits communs de l'art d'une culture ou d'une nation peuvent être comparés à certains traits caractéristiques de la vie sociale, des idées, des coutumes et des dispositions générales de la société considérée. Mais ces rapports ont été toujours établis entre des éléments ou des aspects isolés d'un style et des traits caractéristiques isolés d'un peuple; il est rarement question d'ensembles. Dans notre propre culture, les styles ont changé très rapidement, sans pour autant que les notions courantes sur les caractéristiques collectives permettent d'assurer l'existence de changements correspondants dans les schémas de comportements, ou qu'elles fournissent une formulation de la personnalité collective qui permette d'en déduire comment cette personnalité changera quand les conditions changeront.

Il semble que les concepts concernant la personnalité collective utilisés aujourd'hui soient trop rigides pour expliquer les styles des cultures les plus développées, caractérisés par leur grande variabilité et la rapidité de leur évolution. Ces concepts sous-estiment les fonctions spécifiques de l'art, qui déterminent pourtant des caractéristiques dépassant la seule personnalité. Mais on peut se demander si l'on ne rencontrerait pas également dans l'interprétation des arts primitifs certaines des difficultés soulevées par l'application de concepts caractérologiques aux styles nationaux ou périodiques. Est-ce qu'une analyse psychologique de l'art sioux, par exemple, nous donnerait la même image de la personnalité sioux que celle qui nous est fournie par l'analyse de la vie de famille, des cérémonies et de la chasse chez les Sioux?

VIII.

Nous envisagerons, pour finir, les explications du style à partir des formes de la vie sociale. Le cadre même de l'histoire de l'art suggère déjà l'idée qu'il existe un lien entre ces formes de la vie sociale et les styles. Les divisions principales de l'histoire de l'art, acceptées par tous les spécialistes, constituent également les limites d'unités sociales — cultures, empires, dynasties, cités, classes, églises, etc. — et de périodes qui indiquent des étapes significatives dans le développement social. Les grandes époques historiques de l'art, comme le Moyen Âge, l'Antiquité et l'époque moderne, sont identiques aux époques de l'histoire économique; elles correspondent à de grands systèmes tels que le féodalisme et le capitalisme. Quand d'importants changements économiques et politiques se produisent à l'inté-

rieur de ces systèmes, ils sont souvent accompagnés ou suivis de changements dans les centres artistiques et dans leurs styles. La religion et les conceptions du monde les plus importantes sont en gros liées à ces époques de l'histoire sociale.

Sur nombre de questions, on admet en général que les conditions économiques, politiques et idéologiques jouent un rôle important dans la création d'un style collectif — ou dans la mise au point d'une vision du monde qui influence un style. Le caractère distinctif de l'art grec parmi les autres arts de l'Antiquité peut difficilement être séparé des formes de la société grecque et de sa cité-État. L'idée que la classe bourgeoise, la position particulière qu'elle occupait dans la société et son mode de vie ont joué un rôle important dans l'art florentin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, et dans l'art hollandais du XVII^e siècle, est devenue un lieu commun. Quand on explique l'art baroque, on évoque toujours la Contre-Réforme et la monarchie absolue comme sources de certains traits de style. On possède des études intéressantes sur une foule de problèmes concernant les relations qui lient des styles et des conceptions artistiques particuliers avec des institutions ou des situations historiques données. Ces études comparent les idées, les traits caractéristiques et les valeurs suscitées par les conditions de la vie économique, politique et civile d'une part et, de l'autre, les caractéristiques nouvelles d'un art. Cependant, malgré toute cette expérience de la recherche, on n'a étudié de manière systématique ni les principes généraux que l'on applique pour l'explication, ni les rapports qui peuvent exister entre des types d'art et des types de structures sociales. De nombreux spécialistes font appel, ici et là, aux faits économiques ou politiques pour rendre compte de traits particuliers d'un style ou d'un sujet; mais ils ont peu fait pour construire une théorie adéquate et susceptible d'une application étendue. Même quand ils utilisent ces données, les spécialistes refusent souvent l'idée que ces relations « extérieures » puissent éclairer en quelque manière le phénomène artistique en lui-même. Ils craignent le « matérialisme » car ils y voient une réduction du spirituel ou de l'idéal au niveau sordide des affaires pratiques.

Les auteurs marxistes font partie du petit nombre de ceux

qui ont tenté d'appliquer une théorie générale. Elle se fonde sur une idée que Marx n'a pas développée et selon laquelle les formes les plus élevées de la vie culturelle correspondent à la structure économique d'une société donnée, cette structure étant définie à partir des relations de classe dans le circuit de la production et au niveau technologique. Entre les relations économiques et les styles de l'art intervient le processus de la construction idéologique: cette transposition complexe et imaginaire des rôles et des besoins des différentes classes affecte le champ spécifique — religion, mythologie ou vie civile — qui fournit les thèmes principaux de l'art.

Le grand intérêt de l'approche marxiste ne tient pas seulement au fait qu'elle tente d'interpréter les relations historiquement changeantes de l'art et de la vie économique à la lumière d'une théorie générale de la société; il réside aussi dans le poids qu'elle donne aux divergences et aux conflits dans le groupe social comme éléments moteurs de l'évolution, et à leur effet sur la vision du monde, sur la religion, les conceptions morales et les idées philosophiques.

Cette théorie n'est qu'esquissée à grands traits dans les œuvres de Marx et elle n'a été que rarement appliquée de façon systématique et dans un véritable esprit de recherche, comme le faisait Marx lui-même dans ses écrits économiques. La littérature marxiste sur l'art a toujours souffert de formulations schématiques et prématurées, ou de jugements grossiers imposés par le loyalisme à l'égard d'une ligne politique.

Il reste toujours à élaborer une théorie du style qui soit adaptée aux problèmes psychologiques et historiques. Il faut attendre que nous possédions une connaissance plus approfondie des principes de la construction et de l'expression par les formes et que nous ayons une théorie unifiée des processus de la vie sociale, qui inclurait à la fois les moyens pratiques de subsistance et les comportements émotifs.

BIBLIOGRAPHIE

- 1860 SEMPER, G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*,
Munich, F. Bruckmann.
- 1893 RIEGL, A., *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens Verlag.
- 1900 LÖWY, E., *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*.
(Trad. angl., *The Rendering of Nature in Early Greek Art*,
Londres, Duckworth & Co., 1907.)
- 1901 RIEGL, A., *Die spätömische Kunstindustrie*, Vienne, Österreichische
Staatsdruckerei, 2^e éd., 1927.
- 1908 WORRINGER, W., *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur
Stilpsychologie*, Munich, R. Piper & Co.
- 1912 WORRINGER, W., *Formprobleme der Gotik*, Munich, R. Piper & Co.
(Trad. angl., *Form Problems of the Gothic*, New York, G.E. Stei-
chert & Co., 1920.)
- 1915 WÖLFELIN, H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, F.
Bruckmann.
- 1919 SPENGLER, O., *Der Untergang des Abendlandes*. (Trad. angl., *The
Decline of the West*, New York, A. A. Knopf, 1926-1928. Trad.
franc. par M. Tazerout, *Le Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard,
1931-1933, rééd. 1948.)
- 1920 NOH, H., *Stil und Weltanschauung*, Iena, Dieterichs.
- 1920 FRY, R., *Vision and Design*, Londres, Chatto & Windus.
- 1921 WEISBACH, W., *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin,
P. Cassirer.
- 1921 COELLEN, L., *Der Stil in der bildenden Kunst*, Darmstadt, Arkaden-
verlag.
- 1922 SCHAFFER, H., *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig, J. C. Hinrichs, Ar-
kadenverlag.
- 1922 DUTNEY, W., *Einleitung in die Geisteswissenschaften (1883)*, in
Gesammelte Schriften, I, Leipzig, B. G. Teubner.
- 1923 ADAMA VAN SCHELTREMA, F., *Die altnordische Kunst*, Berlin,
Mauritius-Verlag.
- 1924 DVOŘÁK, M., *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Munich, R.
Piper & Co.
- 1927 Boas, F., *Primitive Art*, Cambridge, Harvard University Press.
- 1929 Frey, D., *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen
Weltanschauung*, Augsburg, B. Filser Verlag.
- 1931 WÖLFELIN, H., *Italien und das deutsche Formgefühl*, Munich, F.
Bruckmann.

- 1934 FOUILLON, H., *La Vie des formes*, Paris, E. Leroux.
- 1938 FRANKL, P., *Das System der Kunstwissenschaft*, Brunn et Leipzig,
R. M. Rohrer.
- 1940 WÖLFELIN, H., *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Bâle, B. Schwabe &
Co.
- 1951 HAUSER, A., *The Social History of Art*, New York, A. A. Knopf.