

CRISE DES SCIENCES ESTHETIQUES ET PHENOMENOLOGIE DE LA RAISON ESTHETIQUE

CARLOS LOBO



Figure 1

Le contexte historique des recherches esthétiques de Husserl a fait l'objet d'études nombreuses et toujours mieux informées dans les deux dernières décennies. On a pu ainsi mieux les situer au sein de l'école brentanienne, des recherches phénoménologiques et psychologiques antérieures et contemporaines ; puis au sein de la diaspora phénoménologique ultérieure.

Elles conduisent à se poser la question de l'ampleur et de la consistance de l'approche husserlienne de l'art et de son histoire. Il est vrai que comparés à l'œuvre d'un Ingarden, d'un Dufrenne, d'un Maldiney etc. les écrits de Husserl n'affichent jamais, dans leur titre par exemple, l'ambition de développer une phénoménologie de l'art¹. Mais cette comparaison vaut cependant reconnaissance du caractère déterminant de Husserl pour tout un courant des réflexions contemporaines sur l'art.

Que d'autres après Husserl et suivant son inspiration aient pu ressentir une insatisfaction et désirer faire œuvre de théoricien de l'art vaut reconnaissance de la pertinence de l'approche phénoménologique pour une théorie de l'art et de l'expérience esthétique. Suivant ce critère, nous devons prendre en considération également la première et la deuxième génération de phénoménologues, l'école de Munich (gravitant autour de la psychologie de Lipps, qui comprend en particulier Aloys Fischer, Theodor Conrad et Moritz Geiger)², ainsi qu'une deuxième génération (Fritz Kaufmann, Roman Ingarden).

Mais c'est là un critère bien insuffisant. Quels sont les textes que l'on peut regrouper pour tenter de reconstituer une pensée husserlienne de l'art ? Une revue

¹ Même s'il est pris dans le débat entre réalisme vs idéalisme phénoménologique, le panorama historique proposé par Ingarden reste un témoignage de première main sur ce qu'il convient d'entendre par « esthétique phénoménologique » (« De l'esthétique phénoménologique, essai de définition du domaine de recherche », in *Esthétique et ontologie de l'œuvre d'art, choix de textes 1937-1969*, trad. P. Limido-Heulot, Vrin, 2011).

² Vaudreuil, Marc-André (2013). « L'esthétique phénoménologique et la théorie de la valeur : Husserl, Geiger et le Cercle de Munich » Thèse. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Doctorat en philosophie.

sommaire des analyses de Husserl sur la question de l'art au sens large doit regrouper les développements sur l'historicité, la générativité et la tradition de la technique et de l'art (celle des objets et procès techniques et des œuvres d'art)³, les explorations en parallèle de la conscience d'image, symbolique ou expressive en jeu dans l'expérience artistique⁴ et, corrélativement, de la teneur noématique et eidétique de l'œuvre d'art comme telle⁵ ; les analyses de l'attitude et de l'expérience esthétique⁶ et de l'axiologie et de l'ontologie des valeurs spécifiques corrélatives et enfin les spécificités de la constitution des œuvres d'art au sein des autres formes de la production technique et plus largement au sein de la culture⁷.

Mais avant d'aborder la question de l'essence de l'œuvre d'art dans la perspective eidétique et transcendantale, essayons de ressaisir historiquement les motivations de ces incursions husserliennes dans le domaine artistique et esthétique. Quelles sont donc les raisons qui conduisent Husserl à s'engager sur un tel terrain? Elles tiennent toutes en dernière instance au programme tracé par les *Recherches logiques* : l'exploration *systématique* des structures de la conscience dans le cadre de *l'a priori corrélationnel*, et, l'élargissement de cet *a priori* aux formes de l'intentionnalité non-objectivante abordées principalement dans la Sixième

³ Les deux textes essentiels se trouvent dans des textes relatifs à la *Krisis*, publié dans le volume 29 des *Husserliana* sur lesquels nous reviendrons, 57-59, et pp. 284-291. Dans la *Krisis*, les textes que nous commenterons se trouvent p. 197-198 et 505-509. (*Krisis* = Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften un, die transzendente Phänomenologie, Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (ed.) Walter Biemel. *Husserliana*, Band VI. Martinus Nijhoff. The Hague, 1950)

⁴ Que l'on retrouve principalement dans le volume 23 des *Husserliana*, mais auxquels il faut adjoindre les textes épars dans l'œuvre publiée (*RL* et *Idées*).

⁵ Nous pouvons y joindre les textes les plus connus : dans *Husserl Studies*, et les textes de Hua 23.E. Husserl, *Phantasia, conscience d' image, souvenir. De la phénoménologie des présentifications intuitives. Textes posthumes (1898-1925)*, traduction de R. Kassis et J.-F. Pestureau revue par J.-F. Pestureau et M. Richir, Grenoble, Millon/Krisis, 2002

⁶ Il s'agit principalement des textes issus de Hua 23, auxquels il faut ajouter, nous le verrons l'édition des derniers volumes des *Husserliana*, et plus particulièrement, les volumes 43/22, *Studien zur Struktur des Bewusstseins, Teilband II, Gefühl und Wert, Text aus dem Nachlass (1896-1925)*, herausgegeben von Ullrich Melle und Thomas Vongehr, Springer, 2020 comportent des développements décisifs, qui éclairent les quelques textes sur lesquels les commentaires de l'esthétique husserlienne s'appuient en général, et devraient par conséquent faire partie du corpus sur le sujet.

⁷ Ces analyses, comme y insiste Husserl, ne doivent pas être séparées du cadre général et constant, qui est l'*a priori* de la corrélation ou analyse noético-noématique.

Recherche Logique. Cette exploration a pour conséquence de transformer des thématiques le plus souvent disjointes en des moments d'une structure de corrélation comportant des invariants.

Mais avant de nous attarder aux circonstances et aux raisons qui ont pu conduire Husserl, dans des textes épars et hétérogènes, à aborder des thématiques qui touchent à l'histoire de l'art dans sa dimension culturelle, technique et esthétique, il convient de relever d'entrée de jeu que ces incursions, loin d'être insignifiantes ou rares, forment, tout bien mesuré et convenablement articulé, une masse de textes conséquente, tant par le nombre que par la cohérence.

Mentionnons quelques-unes de ces thématiques : l'expérience esthétique comme expérience affective, les valeurs qui en constituent les corrélats noématiques, le jugement esthétique comme jugement de valeur ou comme jugement critique, leurs fondations noétiques et leur soubassement hylétique (sensations, « humeurs »⁸, tendances ou pulsions), la manière dont les valeurs esthétiques ou artistiques se trouvent elles-mêmes fondées (*Fundierung*), l'activité critique fondée sur ces relations complexes et les modifiant, le cas échéant, pour aboutir à un jugement artistique ou esthétique fondé et à la validation (ou invalidation) des sentiments et des jugements esthétiques ou artistiques ; l'analyse de la structure noématique d'une œuvre en fonction du type de sensorialité et d'activité technique mobilisées ; dans le cas des images, la reprise des analyses de la conscience d'image et l'articulation des dimensions iconiques et symboliques aux dimensions proprement esthétiques ; etc.

Parmi la multitude de ces thèmes, celui qui fournit un fil conducteur et nous semble le plus original est celui de la critique de la *raison esthétique et artistique*,

⁸ Les intraduisibles « *Stimmungen* ».

comme raison latente dans l'activité multiforme autour du monde de l'art, dans l'infinité de ses modulations et modalisations, dans ses péripéties et révolutions, qu'il faut entendre comme une forme singulière de la raison axiologique et de la raison technologique. Car s'il est bien un domaine où les diverses approches restent apparemment dans l'éparpillement et l'incohérence c'est bien celui de l'art. La troisième critique envisagée par Kant, en tant que critique du jugement, ne pouvait proposer de véritable analytique, non plus que de véritable dialectique ou méthodologies transcendantales, alors que, si l'on excepte l'historiographie, elle se révèle être le domaine où l'activité critique s'impose de la manière la plus forte y compris comme thème.

Proposer une critique de la raison esthétique suppose donc qu'on exhume la raison axiologique et technique cachée dans les dialectiques du goût et du génie. Ces dialectiques dissimulent une *problématique* couvrant l'essentiel des *questions litigieuses* qui se posent aux disciplines traitant du phénomène artistique ou de l'expérience esthétique : l'objectivité « œuvre d'art » ; l'objectivité des sciences de l'art et de l'histoire de l'art ; l'historicité de l'œuvre d'art, celle de l'art ; la variabilité et les modalités de l'expérience esthétique, ses fondements ou raisons, etc. ; le régime d'imagination à l'œuvre dans l'expérience esthétique et dans la production artistique ; celui de la sensorialité etc.

Les parallèles entre histoire de l'art et histoire des sciences, entre attitude artistique et attitude théorique, neutralité esthétique et neutralité phénoménologique etc. se *prolongent* naturellement en des réflexions critiques sur les conditions de possibilité d'une science ou d'une histoire de l'art ou encore d'une théorie de l'expérience esthétique. En écho aux contributions qui lui sont contemporaines et parfois les devançant, la problématique husserlienne envisage la production artistique et le développement historique de l'art (le développement

successif des styles) eux-mêmes comme autant de *résolutions de problèmes esthétiques* par des moyens artistiques. En ce rapport de moyen à fin et en lui seulement réside une définition et justification phénoménologiquement acceptables du concept de *Kunstwollen*.

Ces recherches sont en outre pertinentes et potentiellement fécondes. Les recherches systématiques sur l'imagination et la conscience d'image, couplées aux investigations sur les formes d'intentionnalités affectives (volitives et sentimentales) que nous pouvons reconstituer dans leur chronologie à partir des ultimes volumes des *Husserliana*, auxquels il faut adjoindre les recherches génétiques, aboutissent à des considérations sur l'historicité et la générativité, tout en abordant, au passage, les thématiques classiques de la philosophie de l'art (que Husserl a étudiées) et celles plus *contemporaines* des disciplines *en cours de constitution* comme l'histoire de l'art (Wölfflin ou Riegl), ou la « science de l'art » ou « iconologie » (Dessoir, Panofsky), qui vont se trouver revisitées, pour ainsi dire, dans une perspective phénoménologique.

Les ressources que Husserl déploie autour de cette *problématique* permettent en effet de couvrir le champ des questionnements contemporains, qui se développe à l'époque, sous le titre d'iconologie, et d'en analyser plus finement les ressorts ou « motivations ». Les conflits épistémologiques entre disciplines esthétiques y sont, sinon arbitrés, du moins compris dans leurs sources. Parmi ces conflits, celui qui n'a pas manqué de surgir dans le sillage de Riegl entre l'iconologie et l'histoire de l'art mérite une attention particulière⁹. L'intérêt de la phénoménologie réside dans sa position par rapport au conflit disciplinaire qui surgit à l'époque entre philosophie (théorie de l'art) et histoire de l'art, la première résistant à la seconde et à son absorption au nom d'un a priori qu'il essaie de déployer. A l'encontre de la « science

⁹ Voir l'article de Sylvain Camilleri, « Riegl avec Husserl ? *Kunstwollen* et motivation » (à paraître).

de l'art » en cours de constitution, l'histoire de l'art dans le sillage de Riegl, et singulièrement avec Otto Pächt revendique une autonomie complète¹⁰ et la capacité à théoriser et définir le *Kunstwollen* d'une époque, et donc établir une grammaire des styles de manière totalement autonome et immanente (empirique). Notre objectif n'est pas de nous engager dans l'étude comparée de ce conflit feutré qui se poursuit entre deux héritages de Riegl, mais plutôt de quelle manière la phénoménologie husserlienne est susceptible de « théoriser » et arbitrer ce nouveau conflit des facultés.

Comme le signale notre titre, nous commencerons par les analyses constitutives de l'objectivité artistique¹¹ comme objet esthétique, en prenant comme fil conducteur l'analyse du plaisir esthétique comme conscience axiologique neutre, pour nous diriger *in fine* vers les textes tardifs de la *Krisis* qui inscrivent ces analyses dans une *perspective historique globale*.

GRAMMAIRE DE CONSCIENCE ET GRAMMAIRE DES STYLES

En insistant, comme nous le faisons, sur l'importance, la cohérence et la pertinence historique des contributions husserliennes, nous avons conscience de nous démarquer de deux traditions de lecture non exclusives : l'une, qui, se fondant sur un état de la publication ou de la connaissance des textes archivés, regrette la rareté des analyses husserliennes sur le sujet ; et l'autre, qui, tout en prenant en

¹⁰ O. Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, tr. Fr. Jean Lacoste, Ed. Macula, Paris, 1996, p. 67 et p. 197. Autonomie revendiquée vis-à-vis de l'iconologie et l'histoire générale. Cette polémique est également celle d'un héritage autour du concept de *Kunstwollen* légué par Riegl. Sur ce point, Pächt et ses discussions polémiques contre une vision historiciste incapable d'articuler un discours rationnel et documenté sur le style (Gombrich, Croce) et contre l'iconologie de Panofsky, Pächt, op. cit. p. 105, 115, 125, 168, 186-187, 194-197.

¹¹ Comme le souligne à juste titre dans sa mise au point de ladite « esthétique objective » qui voit le jour alors, en soulignant que Husserl ne néglige ni le volet objectif (entre guillemets, puisque l'objet y est envisagé sous l'angle noématique) ni, bien entendu, le volet subjectif de la production artistique comme de l'expérience esthétique. Johannes Volket, « Objektive Ästhetik », *Zeitschrift*, 1917, 391-424, en particulier p. 400-401.

compte certains de ces développements, en déplore l'inconsistance théorique¹². Ces deux traditions convergent parfois pour déplorer – et tirer éventuellement argument de – la maigreur des exemples d'œuvres d'art convoqués par Husserl. Un tel contexte académique marqué par le scepticisme et une certaine condescendance n'a pas rebuté, fort heureusement, une nouvelle génération de chercheurs d'y consacrer des efforts généreux. De manière liminaire exposons donc les motifs qui nous conduisent à adopter une telle position.

Quant à la rareté des textes tout d'abord. Qu'il s'agisse de l'expérience esthétique elle-même, de l'art ou de la technique, les textes sont beaucoup plus nombreux qu'on ne le dit, et, ces thématiques affleurent dans un nombre considérable de textes, et dans des lieux décisifs des œuvres publiées, comme dans les cours ou encore les manuscrits. Toute la sixième Recherche logique en traite indirectement à travers la question *logique* de l'expression des actes affectifs. Les leçons sur l'éthique et la théorie de la valeur (*Husserliana* 28) poursuivent une discussion sur plusieurs fronts, y compris celui de la sphère des valeurs esthétiques (non-existentielles) par opposition aux valeurs dites existentielles, i. e. les valeurs pratiques en relation avec la volonté, et traitent ce faisant explicitement de l'expérience esthétique. Une partie essentielle des recherches sur la « structure de la conscience », en particulier le volume 43, tome II des *Husserliana* sur lesquels nous reviendront, attestent de la permanence et de l'ampleur de ces questions.

¹² Tel est le cas de Gabriele Scaramuzza et Karl Schuhmann, in « Ein Husserlmanuskript über Ästhetik », *Husserl Studies*, 7, 1990, p.165-177. Nous verrons ce qui, de ce texte, concorde cependant partiellement avec les analyses husserliennes, en particulier celles que l'on retrouve dans les Hua 23 et Hua 43/2. Tel est le cas par ex. de Pieper, Hans-Joachim. „Von Schönheit Ist Hier Keine Rede“ Husserl Und Das Problem Der Ästhetischen Einstellung.“ *Phänomenologische Forschungen* 3, no. 1 (1998): 3–33, qui tout en couvrant un nombre d'aspects importants des œuvres de Husserl, passe à côté de l'essentiel, y compris dans son titre. Des aspects centraux dans les débats entre Husserl et le Cercle de Munich sont visiblement perdus de vue, là même où ils sont énoncés.

La thématization de l'expérience esthétique est prescrite en raison de la manière même dont le champ de l'intentionnalité est redéfini par Husserl. On ne prend la mesure de la réélaboration radicale de la notion brentanienne que si l'on comprend pourquoi la classification des actes de conscience en trois classes est transformée par Husserl, pour des raisons profondes, en deux grandes classes d'acte : l'intentionnalité objectivante et l'intentionnalité non-objectivante. Cette dernière grande classe d'acte au fondement de l'éthique et de la théorie des valeurs, regroupe les sentiments et les volitions. Ou pour le dire en d'autres termes, l'intentionnalité affective est non-objectivante en ce qu'elle a pour corrélats noématiques non des « objets » ou des « êtres », mais des « valeurs ». Les modalités du « tenir-pour » (vrai ou étant) qui déterminent la typique des actes en jeu de part et d'autre (sous réserves de conversions et combinaisons d'actes par fondation, thématization et objectivation réflexive, ou conversion affective et axiologique etc.) sont respectivement celles du « tenir-pour-vrai » (*Für-Wahr-halten*) (selon les modalités du réel, du possible, du douteux, du probable, etc.) et celles du « tenir pour valable » (*Für-Wert-halten*) à tel ou tel titre (beauté, bonté, charme, danger, etc., en soi ou relativement à une autre valeur), selon les modalités de l'axiologie, que Husserl désigne parfois, reprenant leur dénomination grecque, *agathologiques* et *callistiques*. Nous insistons d'emblée sur ce point décisif, pour tenter de prévenir les contresens les plus récurrents touchant l'axiologie husserlienne, et en particulier la structure et les formes de la sphère *axiologique neutre*, que sont précisément les formes d'intentionnalités en jeu dans l'expérience esthétique *stricto sensu*. C'est du reste sur les questions relatives à cette forme d'intentionnalité que les discussions entre Husserl, ses condisciples et ses disciples n'ont cessé de rouler. Le débat avec Geiger en particulier¹³, et de proche en proche, d'autres membres de l'école de

¹³ Parmi les écrits de M. Geiger les plus éclairants pour les discussions continuées qu'il eut avec Husserl, touchant le volet esthétique, il faut mentionner les *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, paru dans le *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Niemeyer, 1 (2), pp.567-684, et traduit en français « Sur la phénoménologie de la jouissance esthétique », dans les *Mémoires des Annales de phénoménologie*, 2002. *Phänomenologische Ästhetik, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19, 1925, pp. 29-

Munich sont documentables pour peu qu'on veuille bien les prendre en compte. Les questions qui se pressent alors sont multiples et n'ont pas cessé d'être présentes du moins dans les réponses aux objections ou interrogations de Geiger.

Pour n'évoquer que quelques-unes des difficultés que Husserl affronte et qui servent de pierre de touche quant aux mérites et limites respectives d'une méthode psychologique empirique revendiquée d'un côté, et une analyse eidétique et transcendantale, défendue jusqu'à la fin par Husserl, mentionnons celles-ci. Comment l'objectivation réflexive des actes en général est-elle possible ? Comment une objectivation des actes affectifs qui sont par essence non objectivants, mais néanmoins positionnels de valeur échappe-t-elle à l'objection récurrente d'altérer son « objet » ? La difficulté devient particulièrement aiguë des actes affectifs en jeu dans l'expérience esthétique, s'il est vrai qu'ils sont de surcroît neutres ? Comment leur corrélat, si l'on admet que ce sont des valeurs, peuvent-ils être posés sans être objectivés ? Quel est le mode de position de valeur inhérent au sentiment ? Si l'on aborde le problème de la rationalité de ce régime de conscience, comment ces « expériences » et les valeurs posées peuvent-elles être justifiées ? Est-ce par la prise en compte des actes de perception et/ou d'imagination sous-jacents à la conscience d'image, tout en procédant en même temps à une objectivation des modes d'apparition eux-mêmes, puisque ceux-ci constituent des motifs déterminants des émotions esthétiques et de l'appréciation du style d'un artiste ?

Si cette justification doit tenir compte des éléments fondateurs de l'émotion esthétique, comment fonctionne la motivation qu'ils doivent déclencher et guider tout au long de l'activité interprétative ? Cette question doit tenir compte des multiples configurations artistiques possibles. Pour les œuvres « figurative » par

42. Et les *Zugänge zur Ästhetik*, Der Neue Geist, Verlag, Leipzig, 1928. La correspondance avec Husserl est également très éclairante, sur la teneur des débats au sein de l'école phénoménologique et autour de la revue de Dessoir.

opposition aux œuvres dites « sans objet » (*Objektlose*) plutôt qu'abstraites, la prise en compte de la structure de renvoi inhérente à la conscience d'image ne suffit pas, dans la mesure où le « sujet-de-l'image » ou *Bildsujet* que suggère l'image-objet ne constitue pas nécessairement le *terminus ad quem*, puisque l'image peut fonctionner elle-même de façon symbolique ou allégorique ou même indicielle (installations, collages).

Quant à la thématique de l'art, que ce soit au sens large ou au sens restreint, il n'est tout simplement pas vrai qu'elle soit marginale. Dès avant les *Recherches logiques*, la question de la « technique » et de la *Kunstlehre* s'impose comme l'un des deux fondements de toute science. Le fait que l'attention soit en priorité orientée sur le *fondement eidétique et purement logique* ne signifie nullement que Husserl ignore ou se désintéresse de son fondement technologique (signes, symboles, diagrammes, etc.). Comme il le disait déjà dans sa sémiologie de 1889, c'est une chose de faire *usage* de médiations techniques (symboliques et diagrammatiques) et c'en est une autre que d'étudier leur fonctionnement dans et pour une conscience, d'en avoir une compréhension phénoménologique et critique. Il en va encore ainsi dans l'œuvre tardive. Elle surgit dans d'autres contextes, dont il faut tenir compte, pour ne pas leur attribuer un objectif qui n'est pas le leur. Elle est présente dans les œuvres qui semblent apparemment les plus éloignées, comme les recherches logiques *lato sensu* (articles préparatoires de la décennie qui va de la *Philosophie de l'arithmétique* aux *Recherches logiques* incluses)¹⁴.

Elle est abordée également dans les contextes théoriques d'analyses de la conscience d'image, de la conscience symbolique ou expressive, ou de l'expérience esthétique, de la jouissance esthétique procurée par une œuvre d'art, etc. La constitution du monde de la vie en thème d'une nouvelle science n'impliquait

¹⁴ Husserl, *Sur la logique des signes* (Sémiotique), 1890, in *Philosophie de l'arithmétique*, tr. Fr. J. English, 1972, PUF. *Philosophie der Arithmetik*, Husserliana XII, 1970, M. Nijhoff. p. 344.

nullement dans l'esprit de Husserl l'abandon de la thématique englobante de l'a priori corrélationnel, non plus que de tourner le dos à la technique et à ses évidences, pour promouvoir des essences sauvages ou la prose du monde non-articulable dans un langage mathématique. La crise se signale principalement par cette absorption de la conscience dans ses produits et son incapacité à concevoir voire à supposer, autrement que de manière confuse, l'activité subjective à l'œuvre dans le *technologique*. Il en va de même pour l'art, qu'il s'agisse de l'expérience esthétique et interprétative d'une œuvre d'art ou de sa production. La phénoménologie de l'expérience esthétique et celle de l'expérience artistique, sans les exclure ou les disqualifier, impliquent une étude de l'enchaînement multiforme des actes qui entrent en jeu. En raison de son caractère transcendantal et eidétique, cette enquête donnera, *prima facie*, des résultats relativement pauvres en regard de n'importe quelle approche empirique.

Cette pauvreté est cependant le tribut à payer, en un premier temps, si l'on veut espérer dévoiler une autre richesse, celle de l'activité subjective supposée libre et créatrice, mais réglée par des lois formelles, formant ce qu'on nomme une « grammaire du style ». Cette dernière est postulée par l'histoire de l'art (Wölfflin ou Riegl), mais ne reste le plus souvent qu'une simple métaphore, fondée sur une analogie avec le langage¹⁵. Cette « syntaxe » et ses lois formelles sont, selon ses défenseurs, la condition de possibilité d'une « histoire universelle de l'art » qui ne se réduise pas à l'histoire des artistes, mais fasse droit à des « traditions » et à des connexions génétiques et génératives d'une période à l'autre, d'un artiste à l'autre, qui ne se transforme pas en la parthénogénèse des génies : Raphaël *qui genuit* le Corrège, *qui genuit* Pontormo etc.

¹⁵ Cf. J. von. Schlosser, « Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst », selon la présentation de O. Pächt, Présentation, in Alois Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978, p. xxiii.

Comme nous l'a montré l'analyse phénoménologique des actes sous-tendant lesdits « actes de langage »¹⁶, l'approfondissement annoncé par la pragmatique peine à se déprendre d'un certain arbitraire tant qu'on ne prend pas en compte et ne distingue pas les actes *porteurs de l'expression* et les actes *exprimés* dans l'expression ; question litigieuse qui était au point de départ des difficiles analyses de la Sixième Recherche Logique. Les uns et les autres relèvent de ce que Husserl nomme « l'ABC » ou les « syntaxes de la conscience »¹⁷. Telle est la base phénoménologique d'une « grammaire des modes d'expression », non seulement linguistiques, symboliques, mais aussi diagrammatiques, iconiques, plastiques, chorégraphiques, architecturaux, etc. Une telle grammaire pour peu qu'on ne la rabatte pas prématurément sur une syntaxe logique ou linguistique, fut-elle présumée universelle, permet de décrire de manière autonome et adéquate les « règles » formelles de formation de l'expression de la subjectivité par des moyens musicaux ou plastiques, en les fondants sur des invariants eidétiques des types d'actes concernés.

Le « transcendantal » phénoménologique se distingue en cela du transcendantal constructif kantien, que l'on retrouve dans les propositions liminaires de Panofsky,

¹⁶ Cf. Lobo, « Pour introduire à une phénoménologie des syntaxes de conscience », *Annales de phénoménologie*, 2010, Beauvais, pp.

¹⁷ Cf. Sur ces notions et expressions, voir (Hua 03/1) Husserl (1950a), in W. Biemel (ed.), *Ideen zur einer reine Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*, Husserliana, Band III/1. Den Haag: Martinus Nijhoff. Ainsi que *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität, Texte aus dem Nachlass, Zweiter Teil, 1921-1928*, Husserliana, Band 14, Martin Nijhoff, 1973, 335-336. Husserl propose, au sujet des articulations synthétiques (y compris d'association et de motivation), de parler « d'un ABC de l'intentionnalité et, pour ainsi dire, d'une grammaire de l'intentionnalité ». Voir aussi la correspondance voir la lettre à Cassirer (Lettre du 3/4/1925), *Briefwechsel, Neukantianer*, p. 5, ou celle à Levy-Bruhl du 11/3/1935, *Briefwechsel, Wissenschaftlerkorrespondenz*, p. 164 qui y voit le caractère principal de son « radicalisme » de sa scientificité et se présente « comme une analytique systématique, de l'ABC et grammaire élémentaire de la formation d'objets' en tant qu'unités de validité, de multiplicités d'objets et d'infinis en tant qu' 'étendues' valables pour des sujets qui donnent du sens, et qui s'élève ainsi comme une philosophie du bas vers le haut » ; ou enfin la lettre à son fils Gerhard, du 6. 11. 1934, *Familienbriefe*, p. 106, qui parle de « l'abécédaire philosophique et psychologique ou de la grammaire élémentaire de l'esprit transcendantal ». Voir mes commentaires, plus ciblés sur le problème de l'*Einführung*, dans Lobo, « The Role of Empathy in the Affective Twist of Husserl's Critique of an Axiological and Practical Reason », in *Empathy and Ethics*, ed. Magnus Englander, Susi Ferrarello, Rowland & Littlefield, New York, 2023, en particulier, 115- et 118-120.

en ce qu'il n'envisage pas cette « grammaire » comme une combinatoire de couples de *concepts* ou de *principes formels* fondamentaux s'opposant deux à deux, comme la « grammaire » des positions métaphysiques étaient fixée *a priori*, chez Kant, par un système ternaire de catégories¹⁸. Qu'on veuille promouvoir un point de vue normatif rationnel universel ou qu'on veuille rendre compte de la normativité changeante en matière d'art et de style au cours de l'histoire, on ne peut se dispenser de sonder les articulations subjectives à laquelle la conscience s'essaie en toute liberté qui sont à l'œuvre dans la pratique artistique et le développement historique du « goût » au sein d'une société donnée. Parce qu'il n'y a pas d'opposition absolue entre la rationalité universelle (logique, pratique, technique, artistique, esthétique, etc.) et la seconde, la première n'est et ne peut être que la reprise réflexive de la seconde. Le fait que ces analyses soient commandées par une problématique plus vaste ne peut valoir comme reproche, sauf à considérer que les disciplines concernées sont totalement autonomes, comme elles sont tentées de le proclamer, et que l'objectif de la phénoménologie serait uniquement de leur fournir un marchepied ou un faire-valoir. Mais c'est précisément un avis que nous ne partageons pas. Une telle autonomie de l'histoire de l'art ne devient effective qu'à partir du moment où celle-ci est en mesure de rendre compte de son opération historiographique dans son adéquation avec son champ d'investigation. Or cette justification est précisément de nature phénoménologique transcendantale¹⁹.

Ce qui est bel et bien la position de Husserl sur le champ de l'histoire de l'art, comme de l'histoire en général, telle qu'elle est parfaitement illustrée, par la célèbre

¹⁸ Panofsky, « Das Problem des Stils in der bildenden Kunst », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1915, 10/4, pp. 460-467. « Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe » ; « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de concepts fondamentaux de la science de l'art », trad. fr. P. Rusch, in *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales*, 6 : 2010, p. 3-4.

¹⁹ E. Husserl, « Sur la méthode de la considération historique. Notes pour un projet de suite à la *Krisis* », de E. Husserl, Texte N° 21, *Husserliana XXIX*, pp. 227-244, *Alter, Revue de phénoménologie*, n° 8, 2000, pp. 267-284.

lettre à H. von Hofmannsthal²⁰. Bien plus, l'intérêt pour la poésie et l'art confirme une attitude que l'on voit pour d'autres thématiques apparemment « exogènes », comme par exemple le bouddhisme ou la philosophie indienne²¹. L'attitude qui prévaut est celle d'une réflexion sur les conditions de possibilité de la phénoménologie et son éclaircissement au moyen de *parallèles*. Ces analyses sont dominées par le souci d'auto-élucidation de la phénoménologie et les parallèles qui s'imposent entre la situation de la phénoménologie transcendantale, son *modus operandi* et ses conditions d'exercice et ceux d'autres pratiques : la pratique artistique et l'expérience esthétique elles-mêmes ; l'historicisation de la science ou de la philosophie ; l'historicisation de l'art, de tel œuvre d'art etc.

Il en va ainsi du célèbre parallèle entre la neutralité de l'attitude phénoménologique et celle de l'attitude esthétique qui a donné lieu à des commentaires que nous ne reprendrons pas ici²². Nous avons essayé de justifier cette attitude de fond, qui est comme la *basse fondamentale* du discours husserlien, au regard de son maximalisme méthodologique²³. Ce qui donne ce corollaire du principe des principes : toute analyse thématique locale qui met en jeu des éléments qui contrediraient la possibilité méthodologique de leur analyse phénoménologique et de leur position thétique doit être rejetée comme insatisfaisante ; et réciproquement, aucun acte méthodique ne peut être entrepris dont les conditions de possibilité phénoménologiques (en termes de possibilité d'accomplissement d'acte) ne soient convertibles, par une réflexion adéquate, en thème d'analyse

²⁰ Cf. Husserl, « Une Lettre de Husserl à Hofmannsthal », trad. fr. E. Escoubas, in *La Part de l'œil*, Bruxelles, n°7/1991, p. 11-15.

²¹ Cf. Lobo, « Parallel Lives of Buddha and Socrates. On Epochè as Transcendental Transformation », *The Routledge Handbook of Phenomenology of Mindfulness*, (Ed. Susi Ferrarello & Christos Hadjiouannou), 2024, p. 378-398.

²² Le parallèle cf. Françoise Dastur, « Husserl et la neutralité de l'art », *La part de l'œil*, n. 7, 1991, p.19-29 ; et surtout Hua 23 :

571-593, qui développe le concept de « *perzeptive Phantasie* ».

²³ Cf. sur ce point et au sujet de l'entre implication entre phénoménologie de la connaissance et phénoménologie de la connaissance phénoménologique : « Temporalité et remplissement », *Annales de Phénoménologie*, 2006, pp. 147-180.

phénoménologique. Au lieu de reprocher donc à la phénoménologie son manque de conséquence, on devrait au contraire admirer la grande conséquence avec laquelle les thèmes esthétiques et artistiques se trouvent convoqués. Sauf à considérer cette conséquence elle-même comme excessive et un symptôme, et à ce titre problématique, cet autocentrisme des analyses phénoménologiques loin donc de constituer un aspect dirimant est une preuve de plus de leur conséquence et une attestation du caractère profondément copernicien de la démarche phénoménologique.

De même que l'esthétique transcendantale husserlienne a pu être tenue à juste titre pour un approfondissement et un enrichissement de l'esthétique kantienne²⁴, la phénoménologie de l'expérience esthétique (au sein de l'éthique) et la phénoménologie de la production artistique (au sein des productions spirituelles ou culturelles) approfondissent la révolution copernicienne kantienne, en imprimant un tour réflexif supplémentaire à la réflexivité méthodologique à l'œuvre dans la science moderne, et en découvrant au sein de la sphère phénoménale le riche royaume du noématique, dès le niveau de l'opinion (de la *Meinung*). Or, l'esthétique au sens étroit, qu'il s'agisse de l'expérience elle-même ou de la critique de premier, second ou troisième niveau que supposent respectivement : l'expression d'un jugement de goût, la description d'une œuvre d'art ou l'interprétation iconologique ou historique, est bien le lieu de l'hyper-réflexivité. Il n'y a donc rien d'absurde à considérer que

²⁴ Cf. Weyl, voir par exemple, *Philosophy of Mathematics and Natural Sciences*, Princeton, 1949, p. 134. ; ma traduction, *Philosophie des mathématiques et des sciences de la nature*, MétisPress, Genève, 2017, 224-225 ; ainsi que l'introduction. Si l'on admet cette thèse d'un approfondissement de l'a priori esthétique kantien par la phénoménologie de l'espace et du temps husserlienne, comme le dit Hermann Weyl, la reprise pour le moins ambivalente de cet a priori dans les traditions néo-kantiennes, y compris Panofsky, dans la déduction de ses concepts et problèmes fondamentaux, pose problème. Si elle permet d'éviter certaines confusions à l'œuvre dans l'histoire des sciences, en particulier celle de Wölfflin touchant la confusion entre l'« œil » naturelle et l'œil « artistique » et ouvre un champ de recherches historiques plus profondes, mettant en lumière l'historicité de la perspective moderne, elle risque, en raison de cet héritage, de ne pas voir la stratification et la diversité de ce qu'il est convenu d'appeler espace ou temps naturel. Pour un partage phénoménologie d'œil oculomoteur du peintre et son œil esthétique, cf. Hua 43/2 : 302-305. A rapprocher des analyses inspirées par la *Gestalttheorie* op. cit. p. 101.

ces développements, en dépit de leur généralité et de leur réflexivité, se révèlent d'une précision, d'une pertinence, voire d'une fécondité, incontestables pour une compréhension des *problèmes* qui se posent aux réflexions sur l'art que les disciplines *contemporaines* affrontent — bien plus, pour les *problèmes* qui se posent à l'artiste lui-même ou au quidam s'engageant dans une expérience esthétique.

Cette *contemporanéité*, sur laquelle Panofsky insiste à juste titre²⁵, est particulièrement frappante dans le cas d'espèce. De ce premier point de vue, celui d'une réflexion épistémologique critique sur les disciplines concernées par le phénomène artistique pris dans sa technicité, son historicité et sa dimension esthétique, les analyses phénoménologiques se révèlent d'une évidente pertinence et acuité.

LE MUSEE INTIME DE HUSSERL

Mais précisément, ce contexte théorique particulièrement fort, ne condamne-t-il pas à réduire les œuvres d'art convoquées à une simple fonction illustrative ? Lorsque des références artistiques plus précises interviennent, c'est, apparemment, sur un mode anecdotique et avec une fonction d'exemplification, donc au service d'*analyses locales*, pour lesquelles des exemples plus schématiques ou totalement imaginaires auraient pu aussi bien ou sinon mieux fonctionner. Il y va de la différence entre pure exemplification et illustration, entre cas individuel concret rattaché à un contexte lui-même multiforme, et donc un champ de motivations potentielles

²⁵ Panofsky, « Le problème du temps historique », in *La perspective comme forme symbolique*, Minit, 1975, p. 224 passim. La stratégie de Panofsky est similaire à celle de l'article princeps sur le style de 1915, dissocier les conditions physiques, naturelles des conditions culturelles ou spirituelles. Alors il s'agissait de dissocier l'œil qui perçoit la forme d'une œuvre de l'œil physiologique, ici le temps historique de l'art du temps naturel, cosmophysique. Dans l'ordre de la production culturelle ou symbolique, cela vaut de la production artistique comme de la production scientifique ou philosophique. Nous avons consacré un volume entier à ce phénomène, en partant d'une première contemporanéité, celle de la phénoménologie transcendantale et de la théorie de la relativité. « Le maniérisme épistémologique de Gilles Châtelet. Relativité et exploration de l'a priori esthétique chez Châtelet, Weyl et », *Revue de Synthèse*, N° 138, Issue 14, 2017, Brill, pp. 279-313.

multidirectionnelles, d'une part, et une instanciation pure d'une singularité prise dans l'extension eidétique d'une idéalité elle-même pure, d'autre part²⁶. On a pu, de plus, être surpris de la relative homogénéité stylistique des « références » artistiques husserliennes, mais sans parvenir, à notre avis, à caractériser ce style de manière suffisamment fine et juste. Enfin, on a critiqué le « philistinisme » de ses goûts esthétiques. Un tel jugement porte à faux, et ses présuppositions et attendus, outre qu'ils méconnaissent la situation analytique et méthodologique qui conduit au choix de ces exemples, témoignent d'une méconnaissance des problèmes spécifiques qui se posent en histoire de l'art et quant à l'historicité de l'art, points sur lesquels Husserl se révèle, au contraire, fort prudent et d'une certaine finesse. Tentons de répondre à ces objections.

Passons brièvement en revue les exemples d'œuvres convoquées par Husserl, leur préparation et les analyses qu'ils supportent. Pour partie, ces exemples et le style d'analyse auquel ils donnent lieu *communiquent* avec les circonstances que



²⁶ La fécondité d'une telle distinction est illustrée par la pratique philosophique et mathématique de Rota qui distingue « modèles » formels pur (virtuels) et modèles concrets historiques d'une « axiomatique » (d'une théorie syntaxique) donnée(s) ; Lobo, « Rota's variation on eidetic identity », *Phi-Math, Annals of Mathematics and Philosophy*, Spartacus/IDH, Online version, 2/10/2023: 1-34.

nous évoquions en introduction, et nous disent quelque chose de la conception husserlienne de l'art. Une étude patiente de ces exemples nous conduit, de manière surprenante, au cœur de la caractérisation phénoménologique de l'œuvre d'art comme objet dans le *comment*. Nous tenterons de montrer dans quelle mesure cette caractérisation capture l'essentiel de l'élucidation phénoménologique de l'imitation et de l'imaginaire artistique par opposition à la simple conscience d'image et à l'imagination pure. Libre à chacun de juger qu'elle est trop restrictive ou au contraire trop large.

Figure 2

Pour tenter de donner une idée de son musée familial, en partie imaginaire, comme il se doit pour des analyses eidétiques, mentionnons quelques-unes de ces références, sans souci d'exhaustivité, et sous réserve d'inventaire²⁷. Nous trouvons ainsi des exemples d'œuvres illustrant des emboitements d'actes de conscience divers (avec leur corrélat : image physique, image objet, sujet de l'image), mais aussi les modes de fonctionnements ou usages d'une même reproduction, quasi-symbolique, comme aide-mémoire ou image de rappel²⁸. Nous avons ainsi une photographie²⁹ ou une gravure sur bois de la Madone de Raphaël (Fig. 1) qui suscite un souvenir d'une ancienne visite au musée³⁰, qui se révèle être celui de Dresde³¹ ; une reproduction d'un tableau de Téniers (le vieux)³², etc. ou des tableaux de Paul

²⁷ La plupart des listes que nous trouvons sont incomplètes, et le resterons en l'absence d'une publication intégrale des manuscrits, d'une numérisation des sources manuscrites et non manuscrites des archives Husserl, et des indications directes ou indirectes qu'on trouvera dans telle ou telle correspondance, etc.

²⁸ Hua 23 : 35. Husserl fait allusion aux *Klassiker der Kunst im Gesamtausgaben*, collection de catalogues d'œuvres éditées à Stuttgart dont les deux volumes sur Dürer et Raphaël ont été édités respectivement publiés en 1906 et 1904, plutôt qu'au *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* édité dans la même ville.

²⁹ Hua 23 : 44

³⁰ Hua 23 : 35

³¹ Hua 23 : 158.

³² Hua 3/1 : Husserl, E. *Ideen zur einer reine Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*, ed. W. Biemel, Husserliana, Band III/1 Den Haag: Martinus Nijhoff, 1950, § 100.

Véronèse qui déclenchent une rêverie historique et poétique sur la Venise du 16^{ème} siècle³³ (Fig. 2 présentée ci-dessus & Fig.3 a-b);



Figure 3

des gravures de Dürer comme expression d'un changement de vision du monde (paysage et homme) en Allemagne³⁴ ; une photographie d'une gravure de Dürer qui donne lieu à une comparaison des mérites, en termes d'adéquation entre



un (bon ou mauvais) moulage en plâtre du Moïse de Michel-



Ange³⁵ (Fig. 4 ci-contre); l'« Amour Céleste » du Titien dont, en raison de sa dimension allégorique, on interroge le caractère d'image ou de symbole³⁶ (Fig. 5); la « même » œuvre, que Husserl, en une fiction quasi-borgésienne, se propose de peindre réellement ou en imagination³⁷ une reproduction en image

³³ Hua 23 : 37.

³⁴ Hua 23 : 37.

³⁵ Hua 23 : 56

³⁶ Hua 23 : 144 ; Hua 23 : 154-15.

³⁷ Hua 23 : 208.

publicitaire de la Pietà de Fra Bartolomeo (Fig. 6), une reproduction d'une gravure de la *Théologie* de Raphaël comme support de divers types de consciences³⁸ (Fig. 7); une reproduction (en blanc et gris) d'un tondo en marbre de Michel-Ange représentant une Vierge à l'enfant³⁹, d'une *Madone* (dite de Bruges) de Michel-Ange dont je n'intuitionne pas la couleur⁴⁰, etc. (Fig. 8); peut-être la *Mélancholie* de Dürer⁴¹, et bien entendu, *Le Diable, le Chevalier et la mort*⁴²; les centaures de Böcklin⁴³ (Fig. 9a ci-contre et 9b); sans oublier les parallèles musicaux, dont une reproduction d'une sonate de Beethoven⁴⁴ ou la mention d'œuvres poétiques (Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal, etc.).



Figure 5 (Haut) & 6 (Bas)

³⁸ Hua 23: 120; repris et approfondi 473.

³⁹ Hua 23: 36. Il s'agit, à suivre ces indications, du tondo Pitti, Musée national du Bargello à Florence.

⁴⁰ Hua 23 : 487-488.

⁴¹ Hua 23 : 49.

⁴² Hua 3/1 : 255

⁴³ Hua 3/1 : 49-50, 74,173, 346 ; Hua 23 : 49.

⁴⁴ Hua 10 et Hua 23 : 158.





Figure 7



Figure 8



Figure 9b

Quels sont les griefs que l'on est susceptible d'adresser à l'usage de tels exemples ? Ils sont doubles. Le premier, le plus général, consisterait, nous l'avons dit, en l'instrumentalisation de l'œuvre d'art à des fins d'illustration, une illustration qui ne ferait pas droit à la richesse du matériau « empirique » et à sa complexité, qui appellerait un traitement plus patient, plus fin et plus différencier, dans une perspective historique, par exemple. Ce grief revient, en l'occurrence, à méconnaître l'intention de Husserl, qui est de proposer une analytique de structures de conscience, qui ne cherche pas à se substituer aux exigences d'une enquête empirique, qu'elle ne prétend pas être, et qui ne les interdit pas ni ne contredit. Mais, y compris dans une perspective historique, l'attention à la singularité et à la richesse d'une œuvre n'interdit pas toute conceptualisation et recherche de caractères généraux. Ce grief pour sensé qu'il paraisse méconnaît la perspective théorique qui est celle d'une approche a priori, comme l'est l'analyse eidétique phénoménologique, ou comme le serait l'iconologie promue par Panofsky ; mais elle vaudrait également dans une perspective historique, pour autant que celle-ci ne renonce pas à comprendre et, pour ce faire, à décrire et caractériser une œuvre

individuelle au moyen de concepts stylistiques généraux⁴⁵. Ce grief repose, en somme, sur une méconnaissance du fonctionnement de l'exemple dans tout discours, et dans le discours phénoménologique en particulier.

A moins qu'on ne considère, en se fondant sur ce qu'est la *visée intime* de l'art, du moins de certaines tendances à l'œuvre dans l'histoire de l'art, que la raison d'être de l'art réside dans un refus intime de cet ordre du discours, ou d'une opposition sourde à ce que cette exemplarité se résorbe et résolve selon la logique du discours. Husserl ne respecterait pas le droit et ce que *veulent* les œuvres, un vouloir, qui même dans le cas de la poésie, n'est ni de l'ordre du « *vouloir dire* » si l'on entend par là l'intentionnalité dont le prototype est fourni par l'expression analysée dans la première *Recherche logique*, pas non plus de l'ordre de l'intentionnalité objectivante, dont l'expression logique englobe le jugement, la perception, le souvenir, l'imagination, la conscience d'image, etc. Comme y insistait la troisième critique kantienne, le champ de l'art (en raison de l'exemplarité de ses œuvres) n'est pas un domaine, mais le lieu par excellence de l'amphibologie de l'exemplarité.

C'est pourquoi elle représente pour la phénoménologie eidétique et transcendantale le lieu par excellence de mise à l'épreuve. Celui où se joue la question de *l'eidos* en tant que tel. Le statut de l'idéalité mathématique et dans les autres eidétiques matérielles est fortement engagé par celui de l'idéalité de l'œuvre d'art, de l'œuvre d'art comme incarnation, incorporation d'idéalité. Une telle investigation ne peut faire l'économie de la question des conditions de possibilité de l'apparaître *comme idéalité*, et donc de la disponibilité, de l'itérabilité et de la communicabilité. Autant de titres qui parsèment la troisième critique de Kant et qui constituent les titres de recherches phénoménologiques au long cours, que Husserl

⁴⁵ Qu'il s'agisse de concepts fondamentaux au sens de Panofsky, art. cit. ou de concepts généraux historiques comme ceux que proposent H. Wölfflin, A. Riegl, O. Pächt etc..

aura poursuivies au long des années. Le fait hautement problématique est le suivant : l'attitude esthétique en général implique une neutralité (axiologique et ontologique) à propos d'objets techniquement produits et réalisés sous la forme d'œuvre d'art, existant là, dans le monde, et donnant lieu à toutes les manipulations et les stratégies d'objectivations concevables pour tout objet mondain surgissant dans le monde de la vie (y compris les formes d'objectivation relevant des sciences de la nature, sciences biologiques, chimiques ou physiques).

En faisant varier sa base d'exemples, Husserl serait-il parvenu à une toute autre conception ? Ce point est fort douteux, si du moins l'usage des exemples se conforme aux objectifs méthodiques de la description eidétique phénoménologique, sur base d'une variation imaginaire. Si l'on prend en compte les potentialités que n'importe quel exemple concret renferme, il est trivial de constater qu'un même cas pris en exemple aurait pu servir à illustrer bien d'autres types d'acte ou caractère d'acte. Il en va ici comme dans n'importe quel discours théorique, y compris des domaines positifs produisant des généralités empiriques typiques. C'est du reste sur cette potentialité que repose la possibilité d'un usage d'un même exemple dans des perspectives théoriques différentes. Le même tableau peut être pris comme point de départ d'une analyse de la conscience d'image, de la modification de neutralité, de l'enchaînement d'actes de souvenir et d'imagination pure, d'idéalité culturelle, d'objet technique, de fonctionnement symbolique d'une image, etc., que cette analyse se fonde sur un substrat d'image, une reproduction d'une image, sans que cela ne constitue en rien une objection.

Le second grief découle naturellement du précédent. Le champ des exemples serait trop restreint, ou il révélerait une ignorance de l'art contemporain, et plus largement, il témoignerait d'une maigre connaissance de l'histoire de l'art. On peut déplorer que des œuvres contemporaines relevant de styles différents ne fassent pas

partie de la culture artistique de Husserl. On pourrait également lui reprocher de mobiliser des reproductions d'œuvres, voire des images publicitaires de reproductions d'œuvres d'art dites figuratives. On peut déplorer enfin un certain conservatisme des goûts personnels de Husserl.

Il aurait été plus pertinent de se demander si les analyses husserliennes sont « contemporaines » des questions qui s'emparent de la théorie de l'art et de l'histoire de l'art, en particulier des mutations survenant dans l'historiographie de l'art à l'époque, et singulièrement dans l'entourage de Husserl, je veux dire, le cercle de ses fréquentations académiques (dont Wölfflin et Dessoir). Il assiste à la naissance de la revue fondée par Dessoir, et nombre de ses élèves s'y engagent. Panofsky qui y publie l'un de ses premiers textes se croit tenu d'interpréter le *Kunstwollen* de Riegl, dans le sens de l'eidétique et de l'intentionnalité husserlienne, avant d'introduire à ce qui constitue à ses yeux le droit d'une approche transcendantale de l'art, et de théoriser les rapports de cette théorie a priori de l'art à l'histoire de l'art. Husserl suivait les développements de cette revue et les contributions de ses étudiants devenus ou non de ses collègues (dont Geiger ou Ingarden).

Examinons donc sous cet angle, le nouveau système d'objections. Écartons celle touchant l'usage de reproductions, en particulier, lorsque l'objectif théorique ne concerne pas l'œuvre d'art ou l'expérience esthétique, mais la conscience d'image ou l'imagination. C'est *a fortiori* le cas, lorsque ces exemples sont mobilisés pour montrer que la reproductibilité fait partie intégrante de l'essence de la conscience d'image ; non comme des exemples d'analyse de la dimension esthétique de l'œuvre d'art. Il est exact en revanche que, à nous en tenir aux arts plastiques⁴⁶, à

⁴⁶ « Le champ d'investigation est très limité. Dans ses publications, ses cours et ses manuscrits de recherche privés, Husserl mentionne parfois certaines œuvres d'art : des peintures, des dessins, des gravures sur cuivre, des gravures sur bois, mais aussi des sculptures de Dürer, Raphaël, Michel-Ange, de Titien, Fra Bartolomeo, Véronèse, de Rembrandt, Teniers, Böcklin. Il est frappant de constater qu'à l'exception d'Arnold Böcklin

quelques exceptions⁴⁷, la liste des artistes « ne contient que des maîtres italiens, allemands et néerlandais des 16e et 17e siècles ». Il reste que la caractérisation de ces œuvres et du style d'œuvres comme « réaliste »⁴⁸ est pour le moins imprudente et vague d'un point de vue des catégories de l'histoire de l'art. Elle témoigne à ce titre d'une conception discutable de l'histoire de l'art et de ses catégories, et plus largement d'une négligence fautive des ressources documentaires dont une histoire des idées soucieuses de reconstituer le contexte de la formation intellectuelle et esthétique de Husserl devrait tenir compte.

Cette caractérisation est d'autant plus surprenante que l'auteur mentionne l'entourage de Husserl, en particulier son gendre et les collaborateurs de ce dernier⁴⁹, sans que cela serve à une caractérisation plus généreuse et précise du style des œuvres analysées et du celui des descriptions proposées. On est certes frappé par l'homogénéité stylistique de la série des exemples. Les « maîtres italiens, allemands et néerlandais du 16 et 17^{ème} siècle », oui. Il reste que les artistes, y compris Dürer⁵⁰ et le classique par excellence qu'est Raphaël, relèvent d'un style que

(18271901), cette liste ne contient que des maîtres italiens, allemands et néerlandais des 16e et 17e siècles. » (Je souligne, ...)

⁴⁷ Thiel, Detlef. "Der Phänomenologe in Der Galerie. Husserl Und Die Malerei." *Phänomenologische Forschungen*, vol. 2, no. 1, 1997, pp. 61–103. Pas uniquement, l'exception d'Arnold Böcklin ou les œuvres littéraires, qui sont plutôt romantiques ou contemporaines.

⁴⁸ « Husserl mentionne exclusivement des œuvres que l'on peut qualifier de 'réalistes', et ce précisément au moment où ce réalisme s'effrite et où se développent des modes de peinture 'abstraites' et non objectaux. On ne peut s'empêcher de penser que si Husserl avait eu sous les yeux des œuvres de l'avant-garde de l'époque (par exemple les séries d'œuvres de Kandinsky qui ont vu le jour à partir de 1911 sous les titres : Improvisation, Composition, etc.), serait parvenu à de toutes autres approches et théories. » Thiel, Detlef. Art. Cit.

⁴⁹ « Sa fille Elisabeth étudie l'histoire de l'art à Munich, elle se marie en 1922 avec Jakob Rosenberg, qui obtient son doctorat dans la même discipline sous la direction de Heinrich Wölfflin. Rosenberg travaille au Kupferstichkabinett de Berlin sur l'art des 15e et 16e siècles, sur Ruisdael et Cranach. Le régime nazi met fin à sa carrière en Allemagne : il part pour les Etats-Unis en 1936 et poursuit sa brillante carrière d'historien de l'art à l'université de Harvard. Émérite en 1964, il meurt en 1980 à l'âge de 87 ans. Il ne fait aucun doute que Rosenberg a donné des impulsions à son beau-père. Ainsi, le 23 août, Husserl rapporte en 1928 sur son travail stylistique sur le manuscrit du livre de Ruisdael. » Thiel, Detlef. Art. Cit.

⁵⁰ Ironie ou ruse de l'histoire, c'est par la gravure, soit le premier art reproductible mécaniquement, si l'on en croit W. Benjamin, et les modes de diffusion et de réception qu'elle permet que Dürer se trouve enrôlé dans le développement du maniérisme du Nord et en particulier ledit maniérisme anversois, comme on l'a remarqué récemment « il est évident que la période cruciale de sa réception, du moins dans la gravure, se situe dans la première décennie du XVIe siècle. Car alors que les artistes s'ouvrent, à la même époque, aux influences antiquisantes de l'Italie, ils sont profondément impressionnés par le style particulier de Dürer fait d'adaptations

l'on ne saurait qualifier de « réaliste ». Cette bévue est d'autant plus regrettable qu'elle fait système avec d'autres objections, dont les présuppositions révèlent une série de méprises plus ou moins graves, en particulier concernant la nature de l'idéalité en jeu dans l'art ou l'historicité de l'œuvre d'art.

Il convient de rechercher dans un contexte plus précis, quelques-unes des circonstances qui, selon toute vraisemblance, ont pu déterminer le choix de ces exemples et leur traitement. La correspondance est une source précieuse d'information pour ce faire. Au détour de telle analyse dans les œuvres publiées à titre posthume, mais aussi dans les cours, nous retrouvons comme l'écho assourdi mais précis à telle discussion avec l'un de ses étudiants ou collègues. Comme l'atteste la correspondance, l'entourage familial et académique fait indéniablement partie de ces circonstances au point d'investir et infléchir son travail. Sa fille, Elisabeth, a fait des études en histoire de l'art, en particulier durant deux années (entre 1923 et 1925), elle suit les cours de Wölfflin.

Son mari, le gendre de Husserl, Jakob Rosenberg est devenu un célèbre historien d'art et curateur ; il a collaboré avec Max Friedländer sur les peintures de Lucas Cranach. Mais surtout, Friedländer est connu pour avoir contribué à la découverte du maniérisme anversois⁵¹. L'une des contributions historiques de Jakob Rosenberg et de son collaborateur est la découverte du maniérisme néerlandais et sud allemand, et plus spécifiquement du maniérisme anversois. Sur ce point, Husserl est parfaitement contemporain et au fait de questions qui agitent les milieux de la

de l'Antiquité, ainsi que par ses inventions picturales des thèmes traditionnels de l'iconographie chrétienne et par son étonnante technique introduisant une nouvelle plasticité dans la gravure. Dans une deuxième phase, à partir de 1520, que l'on pourrait qualifier de « maniériste », certains artistes reconnaissent leur proximité avec le style flamboyant de Dürer. Ainsi, Dürer se révèle un artiste encore tout à fait à la hauteur de son temps. » Caroline Zöln, « La réception précoce d'Albrecht Dürer dans l'art français », in: *France et l'Europe autour de 1500, Croisements et échanges artistiques*, Paris: XXVIIe Rencontres de l'École du Louvre, 9–12 Déc. 2010, École du Louvre 2014, pp. 155–168.

⁵¹ *Die niederländischen Meister : beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen / mit 220 Lichtdrucktafeln*, Elfried Bock und Jakob Rosenberg, Prestel-Verlag, Frankfurt, 1931.

théorie de l'art et de l'histoire de l'art à cette époque. Outre les contributions mentionnées à l'instant dont nous prélevons quelques thèses, il faut mentionner deux articles du *Zeitschrift*⁵² et surtout, comme nous y avons insisté ailleurs, l'ouvrage de Walter Friedländer, qui fut le maître de Panofsky, lequel contribua à une réévaluation des spécificités du maniérisme par rapport au baroque et au classicisme⁵³.

Cette question engage plus largement la question du style. Or comme nous voudrions le montrer, à partir de la définition de l'attitude esthétique et de l'objectivité artistique, cette thématique locale est parfaitement ajustée à une compréhension et une évaluation de l'apport essentiel de la phénoménologie. En définissant l'objectivité esthétique comme « *objet dans le comment* », ce sont bien les *manières* et, avec elles, les *modes* de « figuration » ou de « manifestation » de la subjectivité constituante à même la surface du tableau ou de l'œuvre, qui sont en jeu.

D'une déambulation dans la galerie intime de Husserl, nous éprouvons une impression étrange. Ces œuvres ne sont certes pas étudiées pour elles-mêmes, mais, enrôlées, mises au service d'analyses plus amples et plus abstraites. Le choix des exemples, puisqu'il est parfois également incriminé, est lui-même principalement, non pas réaliste, mais maniériste. Michel-Ange, le Titien, Fra Bartolomeo, Dürer, sans oublier les deux David Téniers, à un titre ou un autre ont été considérés comme relevant de ce style. Et quand bien même les artistes mentionnés ne relèveraient pas

⁵² Citer les deux articles sur le maniérisme. Margarete Hoerner, *Manierismus*, 1924 et surtout les contributions dans le volume de 1939, qui donne à cette notion une portée plus vaste. Nous y retrouvons également certaines des oppositions qui travaillent Husserl, en particulier entre réalisme et idéalisme.

⁵³ Les premiers travaux de Walter Friedländer sur le maniérisme sur lequel se fonde l'ouvrage publié après son émigration aux États-Unis date des années 20. Il s'agit de la contribution : *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1530*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46, 1925, S. 49–86. Puis de la conférence : *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen*. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1928-29, 1930*, S. 214–243. — *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting* (Schocken Books, NY, 1957, rééd. 1965).

tous de ce style artistique (Raphaël qui en fournit le contrepoint classique), il reste que la lecture ou la manière dont ils se trouvent enchâssés en un exemple à multiple niveau et soumises à transformation ou variation est typiquement maniériste. Bien plus, dans le style d'analyse proposée s'exprime quelque chose comme une sensibilité artistique, que nous avons qualifiée de *maniériste*.

L'un des exemples où culmine le maniérisme des analyses husserliennes est précisément la célèbre toile de Téniers, auquel nous avons consacré ailleurs un commentaire plus précis. Il est l'un des représentant du maniérisme flamand tardif découvert par Jakob Friedländer. La caractérisation traditionnelle principalement négative, qui met l'accent sur les formes serpentine, en contrapposto, et plus largement sur la disproportion et l'exagération dans le traitement du « sujet », dissimule d'autres traits qui révèlent, face au classicisme un autre rapport à l'espace de la représentation. Certains de ces caractères comme ce qu'on appelle « l'inversion » ou l'« enchâssement » touchent à des traits essentiels de ce style, et explique pourquoi ce style mérite d'être réévalué au regard de son importance dans l'histoire de l'art, comme c'était devenu, manifestement un enjeu, à l'époque de Husserl. Il est symptomatique d'une prise de conscience de la crise de la représentation au cœur de l'époque supposée triomphante de la perspective classique.

Et nous verrons que cela va de pair avec une prise de conscience de l'incomplétude et du caractère *particulier et dérivé* de l'espace de la représentation classique et de l'eidétique qui lui correspond. La conquête de la profondeur dont nous parle Merleau-Ponty, à propos du moment classique, se heurte à certaines difficultés qui ne trouveront leur solution, sur le plan mathématique au XIXe siècle, qu'avec Gauss et surtout Riemann. Ce sont ces solutions, dont le maniérisme

représente en quelque sorte l'anticipation esthétique⁵⁴. Ce sont ceux qui nous permettent de comprendre pourquoi, puisant elle-même dans les ressources de la variation imaginaire, l'eidétique phénoménologique est en général maniériste, et pourquoi sa caractérisation de l'œuvre esthétique comme « objet dans son comment » peut être considérée comme maniériste, dans la mesure où cette définition et caractérisation vaut en général pour tout noème.

Pour revenir à l'exemple de Téniers, il déclenche une exploration phénoménologique typiquement maniériste⁵⁵ où d'horizons en horizons, nous passons de manière continue d'un type de modification à l'autre, y compris l'itération indéfinie (mot, souvenir de la galerie, conscience d'image, passage au sujet de l'image). Il est possible de s'engager dans une déambulation de ce style à partir de n'importe quel acte intentionnel, et l'enfoncement dans l'horizon interne et externe de cet acte, communique de proche en proche avec la totalité des actes — y compris l'affectivité. Qu'il s'agisse de la toile connue sous le titre de « L'archiduc Léopold Wilhelm d'Autriche dans sa galerie » (de celle de 1647, ou de celle de 1951 : Fig. 10-11a-b) ou d'une autre, attribuée à Téniers le Jeune (Fig. 12), ou d'une autre toile de Thomas van Opshoven (Fig.13), importe peu, dans la mesure où tous deux sont représentants du style maniériste flamand, redécouverts par Rosenberg et Friedländer, et théorisés par Walter Friedländer (Fig. 10-13).

⁵⁴ Voir Friedländer, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting* (Schocken Books, NY, 1957) Sur cette analogie et cette caractérisation de Riemann comme maniérisme, cf. nos analyses dont les affinités avec F. Zalamea sont évidentes. Voir Fernando Zalamea, in *La philosophie synthétique des mathématiques*, trad. fr. C. Alunni, Hermann, Paris, 2019, note 34 à propos de la manière ou du style de Grothendieck. Il insiste en particulier sur la réflexivité. Voir notre commentaire dans « Du maniérisme épistémologique au maniérisme esthétique. Quelques propositions et quelques exemples pour une exploration phénoménologique de l'espace de jeu artistique », *La part de l'œil*, Mai, Bruxelles, 2019-2020, No. 33.34, pp. 114-134.

⁵⁵ Nous suivons ici la caractérisation qu'en propose Walter Friedländer.



Figure 10



Figure 11a



Figure 11b



Figures 12



Figure 13

Ces modalisations ne font qu'ajouter une complication de plus à l'exemple de Husserl qui vise précisément à illustrer sa possibilité *ad libitum*. L'emboîtement à l'infini et la complexification des actes ne constituent donc pas une objection ou un risque pour l'analyse phénoménologique, mais la confirmation la plus nette de sa praticabilité et de son style. Ces œuvres sont particulièrement judicieuses, en ce qu'elles induisent une telle exploration de l'espace de jeu. L'horizon est par essence un enveloppement d'actes, un fond d'indéterminé déterminable, autrement dit d'intentionnalité enveloppée dans le noème et développable dans une exploration libre ou motivée. Dire qu'en raison de cette « chaîne de renvois qui s'accélère avec la complexité croissante et dans le sillage de laquelle la simple perception, la contemplation durable de quelque chose de durable, par exemple un tableau, devient quasiment impossible », c'est vouloir figer l'œuvre dans une identité rigide,

ce qu'aucun historien n'affirmera. Car même s'il s'en tient à la « chaîne de renvoi » motivée et situable dans un contexte (*Zusammenhang*), il ne pourra jamais prétendre avoir épuisé le sens d'une œuvre et poser de manière définitive et rigide son identité.

ICONOGRAPHIE :

Figure 1 : Rafael : *Madonna Sixtina* (Gemäldegalerie Alter Meister, Dresden, 1513-14. Óleo sobre lienzo, 265 x 196 cm). Source :

[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:RAFAEL -
Madonna Sixtina \(Gem%C3%A4ldegalerie Alter Meister, Dresden, 1513-14. %C3%93leo sobre lienzo, 265 x 196 cm\).jpg#filelinks](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:RAFAEL-_Madonna_Sixtina_(Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister,_Dresden,_1513-14._%C3%93leo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm).jpg#filelinks)

Figures 2 et 3 : Tableaux de Paul Véronèse. [Fichier:Porwanie Europy.jpg](#)

[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Porwanie Europy.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Porwanie_Europy.jpg) »
[https://en.wikipedia.org/wiki/The Finding of Moses \(Veronese, Dijon\)#/media/File:Veronese The finding of Moses mg 1713.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Finding_of_Moses_(Veronese,_Dijon)#/media/File:Veronese_The_finding_of_Moses_mg_1713.jpg)

Figure 4 : *Le Moïse de Michel-Ange*, 1836, moulage. Paris, © École nationale supérieure des beaux-arts, MU 3664. Phot. Lapellerie, Jean-Michel. Sources :

<https://journals.openedition.org/insitu/docannexe/image/12411/img-7.jpg>
[https://en.wikipedia.org/wiki/The Finding of Moses \(Veronese, Dijon\)#/media/File:Veronese The finding of Moses mg 1713.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Finding_of_Moses_(Veronese,_Dijon)#/media/File:Veronese_The_finding_of_Moses_mg_1713.jpg)

Figure 5 : *Amour Céleste du Titien*.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Amour sacr%C3%A9 et Amour profane#/media/Fichier:Tiziano -
_Amor Sacro y Amor Profano \(Galer%C3%ADa Borghese, Roma, 1514\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Amour_sacr%C3%A9_et_Amour_profane#/media/Fichier:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_(Galer%C3%ADa_Borghese,_Roma,_1514).jpg)

Figure 6 : *Pietà* de Fra Bartolomeo Source : <https://www.wikiart.org/en/fra-bartolomeo/pieta>

[https://lt.wikipedia.org/wiki/Fra Bartolomeo#/media/Vaizdas:Grablegung Christi \(1516\) - Fra Bartolomeo \(Palazzo Pitti, Florence\).jpg](https://lt.wikipedia.org/wiki/Fra_Bartolomeo#/media/Vaizdas:Grablegung_Christi_(1516)_-Fra_Bartolomeo_(Palazzo_Pitti,_Florence).jpg)

Figure 7 : La théologie d'après Raphaël. Source : [La Théologie d'après Raphaël | Paris Musées parismuseescollections.paris.fr](http://La%20Th%C3%A9ologie%20d'apr%C3%A8s%20Rapha%C3%ABl%20Paris%20Mus%C3%A9es%20parismuseescollections.paris.fr)

Figure 8 : *Madone* (dite de Bruges) de Michel-Ange. Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Madone_de_Bruges#/media/Fichier:Madonna_michelangelo.jpg

Figure 9 : Centaures de Böcklin.
[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Battle_of_the_Centaurs_by_Arnold_B%C3%B6cklin_\(Kunstmuseum_Basel\).jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Battle_of_the_Centaurs_by_Arnold_B%C3%B6cklin_(Kunstmuseum_Basel).jpg)

Figures 10 à12 : Célèbres toiles de Téniers *L'archiduc Léopold Wilhelm d'Autriche dans sa galerie* : 1647 ou 1951, attribuée à Téniers le Jeune.

Sources : liens vers les cartels et les reproductions :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:David_II_G_Teniers_The_Gallery_of_Archduke_Leopold_in_Brussels_1.jpg

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:T%C3%A9niers_-_L'Archiduc_L%C3%A9opold-Guillaume_dans_sa_galerie_de_peinture.jpg

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:David_II_G_Teniers_The_Gallery_of_Archduke_Leopold_in_Brussels_1.jpg

Figure 13: Thomas van Opshoven.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_van_Opshoven_after_David_Teniers_-_An_Artist_in_his_Gallery_20170119_144629.jpg