



Article scientifique

Article

1990

Accepted version

Open Access

This is an author manuscript post-peer-reviewing (accepted version) of the original publication. The layout of the published version may differ .

L'art du portrait selon Georg Simmel

Ducret, André Marie Omer

How to cite

DUCRET, André Marie Omer. L'art du portrait selon Georg Simmel. In: Sociologia Internationalis, 1990, vol. 28, n° 1, p. 43–55.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:42144>

L'art du portrait selon Georg Simmel

André DUCRET

Département de sociologie

Université de Genève

La thèse que soutient Georg Simmel à propos de la connaissance historique ne vaut-elle pas pour son oeuvre tout entière, qu'il s'avère impossible de restituer exhaustivement comme de pénétrer à l'aide de la seule intuition? Savoir à quelle distance se placer et quel point de vue adopter en présence des diverses connotations associées - selon le moment ou le contexte pris en compte - au problème du portrait suppose en tous les cas qu'on renonce à l'exégèse comme au pillage. Car de même qu'il ne suffit pas de reproduire ce qu'a vraiment dit tel ou tel auteur, de même est réductrice toute relation au texte qui se contente d'en faire l'instrument appelé à légitimer telle ou telle position dans le champ scientifique aujourd'hui.

Par contre, on soulignera l'intérêt d'une lecture du texte simmelien qui soit attentive non seulement à son contenu, aux thèmes traités, mais encore à la façon dont ceux-ci s'enchaînent, aux relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, aux figures dans lesquelles ils s'entrelacent. Quel lecteur de Simmel n'a-t-il pas été séduit en effet par la manière dont prend forme son argumentation? Le plus souvent, celle-ci fait montre d'une cohérence telle qu'il semble après coup qu'elle n'aurait pu s'articuler autrement. C'est que le style caractéristique de Simmel répond, sinon à la méthode, du moins à la démarche qu'il propose à la sociologie comme à l'esthétique de son époque: fait de circonvolutions successives qui extraient peu à peu de l'objet traité les multiples significations dont, au terme de l'analyse, celui-ci se retrouve lesté, ce

style traduit le souci d'une forme d'écriture qui s'efforce d'épouser le contenu visé et donne ainsi au texte sa couleur, son ton à nul autre pareil.

Aussi bien la façon dont, chez Simmel, le discours acquiert sa consistance propre en fonction du thème abordé ne revient pas - contrairement à ce qu'affirme Theodor W. Adorno - à mettre en oeuvre quelques catégories simplistes plaquées mécaniquement sur le réel (1). A l'inverse, il s'agit pour lui de laisser respirer l'objet examiné sans jamais l'abaisser au rang d'exemple voué à illustrer une théorie préétablie. De ce point de vue, ce que l'on a longtemps considéré comme la faiblesse de Simmel, son soi-disant esthétisme, sa prétendue absence de méthode, font aujourd'hui sa valeur et son autorité. Qui plus est, si nombreuses sont les traces de son influence sur l'épistémologie sociologique contemporaine, sa réhabilitation ne sera définitive qu'une fois ce dernier aspect pleinement mis en lumière et son style reconnu non comme la marque d'un virtuose, mais bien comme un passage obligé parce que répondant au contenu pris en considération.

L'art du portrait tel que l'analyse Simmel appelle - comme nous l'avons tenté ailleurs à propos de la figure de l'étranger (2) - une lecture "formelle" de ce type, et ce d'autant qu'il ne s'agit pas là d'une digression isolée mais d'un thème sur lequel celui-ci revient à plusieurs reprises pour à chaque fois le renouveler. Cependant, en raison non seulement de l'intérêt mais aussi de la difficulté que présentent ces reformulations successives d'un même thème, notre perspective demeurera plus modeste puisque centrée sur le contenu plutôt que sur les figures du texte simmelien. Si les réflexions que propose le philosophe berlinois sur le problème du portrait varient selon le moment et, surtout, le contexte où elles interviennent, voyons d'abord ce que recouvrent ces variations quitte à examiner ailleurs dans quelle mesure celles-ci conditionnent la forme que prend l'argumentation qu'il développe de cas en cas.

Déjà, nombre de commentaires mettent l'accent sur l'opposition des périodes qui scandent l'oeuvre d'un homme qui aurait été d'abord théoricien de la connaissance, puis père fondateur de la sociologie, enfin philosophe de la vie. Le répertoire de ses écrits permet cependant de constater qu'en permanence s'entrecroisent des textes dont le projet est explicitement sociologique et d'autres, qui relèvent plutôt de l'esthétique, - ce qui leur vaudra d'être en règle générale ignorés des sociologues. Or, contrairement à la façon dont Simmel a été le plus souvent reçu - ou éconduit! - par ces derniers, il nous paraît fécond de confronter ces différents textes plutôt que de les abandonner à la critique spécialisée. D'ailleurs, les indices ne manquent pas qui nous guident dans cette voie tel cet essai de 1902 sur la question du cadre en peinture (Der Bildrahmen), dont la mission serait à la fois de lier et de séparer l'oeuvre et son environnement à la manière dont, sur le plan historique, se rencontrent individu et société (3).

Pareillement, lorsqu'en 1898 paraît son portrait de Rome (Rom, eine ästhetische Analyse), Simmel est en train d'élaborer les fondements de sa sociologie et nombreuses sont les résonances méthodologiques d'un texte qui se présente pourtant comme une analyse esthétique. En France vient d'être publiée dans la première livraison de "L'Année Sociologique" l'étude fondamentale où, s'interrogeant sur la façon dont les formes sociales se conservent, Simmel insiste aussi bien sur la prééminence du tout social par rapport à la somme de ses parties que sur la nécessité de comprendre l'émergence de ce tout en revenant à l'action réciproque des individus. La continuité qu'il invoque alors entre les divers niveaux de la réalité sociale dont seules les insuffisances de la sociologie empêcheraient encore de rendre compte, on la retrouve en tant que leitmotiv d'un essai qui, de prime abord, paraît relever plutôt de l'esthétique.

De même que la cohésion sociale, sans cesse menacée d'entropie, s'effondrerait si elle ne reposait non sur la seule rigidité des institutions,

mais bien sur le jeu des actions et réactions qui, fût-ce au travers du conflit, unissent les individus; de même la beauté se fonde non sur l'assemblage, mais sur l'action réciproque d'éléments qu'elle lie, exhausse et dépasse à la fois. Autrement dit, face à ces deux ordres de préoccupations que sont, d'une part, la possibilité même du social et, d'autre part, la définition du beau, Simmel adopte et développe un point de vue analogue. Mais, somme toute, en pleine conformité avec des principes par lui énoncés, ce n'est qu'une fois confrontés ses différents textes qu'apparaît l'unité de sa pensée: jeter un pont vers sa philosophie de la culture, c'est alors ouvrir la porte de sa sociologie et se donner les moyens d'en mieux saisir la portée contemporaine (4).

Dans cette perspective, le problème du portrait occupe une place à part dont témoignent non seulement les nombreuses observations qu'il inspire à divers moments ou dans des écrits qui ne portent pas directement sur la question, mais surtout parce que ses implications excèdent, là encore, le strict domaine de l'esthétique. Julien Freund a indiqué déjà combien le "refus de toute clôture de la sociologie sur elle-même" (5) avait de l'importance chez Simmel, mais il en va de même, en retour, de son esthétique et, plus largement, de sa philosophie de la culture. A cet égard, il n'est pas indifférent qu'on trouve des réflexions sur le problème du portrait bien avant l'essai paru en 1918 sur la question, en particulier dans la troisième édition des "Problèmes de la philosophie de l'histoire" (1907) où, après avoir montré qu'un portrait réussi n'est jamais une pure copie de la réalité mais qu'il possède sa cohérence propre, son unité, Simmel compare l'art du portraitiste à la science de l'historien.

A ce dernier, il accorde le droit de prendre du recul par rapport aux faits historiques afin d'en mieux faire ressortir la signification. Car même si la liberté dont jouissent le peintre ou le savant varie selon qu'il s'agit d'art ou de science, tous deux sont appelés à mettre en forme le réel, à l'informer, autrement dit: à opérer des choix. Qui plus est, l'histoire ne

peut tout connaître, ni le portrait tout représenter. Dans l'un et l'autre cas, il n'y a de vérité concevable qu'une fois le réalisme dépassé, - principe méthodologique que n'aurait pas désavoué Max Weber à la même époque.

Sasiko Kitagawa a d'ailleurs montré combien, lorsqu'en 1892 paraît la première édition des "Problèmes de la philosophie de l'histoire", Simmel demeure proche encore des positions de Wilhelm Dilthey pour qui, on s'en souvient, il n'y a de reconstitution possible des actions d'autrui qu'à la condition d'engager son expérience propre, son vécu personnel (6). L'idée d'une reviviscence par intropathie conduisait même ce dernier à affirmer que "la faculté de comprendre telle qu'elle joue dans les sciences humaines met en jeu la totalité de l'être humain; dans les sciences humaines, la seule vigueur de l'intelligence ne permet pas d'atteindre de grands résultats. Ils dépendent aussi d'une certaine puissance de vie personnelle" (7). En revanche, dès la seconde édition (1905) du même ouvrage, et plus nettement encore avec la troisième, Simmel met l'accent sur l'aspect constructif du travail de l'historien et prend ses distances vis-à-vis de l'"Einführung" diltheyenne.

Le fait qu'en cette même année 1907, Wilhelm Worringer s'interroge sur les sources de la création artistique et qu'il oppose à l'empathie et à l'intuition une tendance à l'abstraction d'où dériverait le style - ou, selon la terminologie d'Aloïs Riegl, la volonté de forme ("Kunstwollen") - corrobore, me semble-t-il, la critique de l'"Einführung" que développe parallèlement Simmel. Qui plus est, si comme le voulait Worringer, l'"Einführung" s'avère le corollaire du naturalisme (8), on se souviendra que Simmel, précisément, refusait ce dernier au même titre que tout art qui ne serait que l'expression directe, immédiate, d'une réalité aussi bien extérieure qu'intérieure, à la façon de l'impressionnisme comme, plus tard, de l'expressionnisme. D'une manière plus générale, ses réflexions sur l'art du portrait peuvent être considérées comme une méditation sans cesse

recommencée sur les diverses modalités de stylisation plutôt que d'imitation ou d'expression du réel.

A ce titre, si un même personnage inspire des portraits quelquefois fort différents sans qu'il soit possible de décider lequel est le plus ressemblant, cela confirme aux yeux de Simmel le primat de l'imagination créatrice sur le réel, - leçon qui, selon lui, vaut également (quoique dans une moindre mesure) pour le travail de l'historien. Toutefois, ce constat ne signifie pas que ce dernier doive succomber à l'arbitraire ni que le portraitiste puisse s'autoriser tous les écarts. Des principes sinon des règles doivent être dégagés qui permettent qu'un accord intervienne sur la description, voire l'explication avancée, et ce tout en préservant la singularité du sujet abordé. Mais alors qu'il parvient au seuil de la question weberienne du rapport aux valeurs, Simmel semble renoncer à l'affronter et plutôt que d'en éclairer les conséquences pour ce qui est de l'histoire ou de la sociologie, il préfère par la suite approfondir sa réflexion sur l'art du portrait en tant que tel.

Or ne faut-il pas se demander du même coup s'il ne subsiste pas dans ses remarques ultérieures l'une ou l'autre trace des controverses méthodologiques qui agiterent les "Geisteswissenschaften" à la fin du siècle dernier? Si tel s'avérait le cas, s'agit-il alors d'un déplacement, voire d'un détour analogue à celui que marque - ainsi que nous le signalions - l'essai de 1898 sur Rome, ou uniquement de séquelles liées à une problématique dépassée? Et ne convient-il pas, dès lors, de conférer à ce détour une valeur autre que celle que lui attribue Raymond Aron lorsqu'à propos de ce qu'il nomme la "solution esthétique" du problème de l'histoire, il estime que "Simmel fuit les difficultés par le recours à l'art" (9)?

Souvent relevée, l'absence d'un ouvrage spécifiquement consacré aux questions de méthode que soulevaient ses travaux n'a pas facilité la

réception de Simmel à l'étranger, en particulier par l'école sociologique française. Aujourd'hui encore, l'accueil qui lui est réservé demeure - à l'exception notoire de Julien Freund - largement tributaire d'une longue méconnaissance de ses écrits esthétiques qu'on commence seulement à traduire en France, et encore en ordre dispersé! Dès 1912 pourtant, les "Mélanges de philosophie relativiste" contiennent un texte significatif sur la question du réalisme en art (Vom Realismus in der Kunst) qui, paru en 1908, fait écho aux préoccupations antérieures de Simmel, du moins selon notre hypothèse.

Dans ce texte, celui-ci commence par réfuter l'assertion selon laquelle serait "réaliste" l'oeuvre qui se conforme à son modèle car, écrit-il, "le réalisme est un principe beaucoup trop étendu pour se borner à l'imitation extérieure des contenus de la réalité" (10). Mais si cette définition commune s'avère médiocre, le problème subsiste de savoir à quelles conditions on dira d'une oeuvre qu'elle est réussie, achevée. La réponse de Simmel consiste à déclarer "réaliste" toute oeuvre qui, quel que soit son contenu, procure une impression similaire à celle qu'évoque en nous la réalité. Peu importe que l'artiste s'éloigne de ce qu'il a sous les yeux du moment qu'il nous renvoie à nous-mêmes et que, dans son oeuvre, nous nous reconnaissons.

Il n'est d'ailleurs d'autre idéal de perfection à ses yeux que cette aptitude de l'artiste à prendre ses distances vis-à-vis du réel afin de mieux nous en faire percevoir l'essentiel. S'il condamne ultérieurement l'expressionnisme, c'est que celui-ci croit se rapprocher de la vie, de ses joies et de ses tourments en les exprimant aussi directement ou spontanément que possible alors même que l'art véritable naît de l'écart qu'il instaure entre le vécu immédiat et sa traduction en une forme contrôlée, maîtrisée. De même que l'expressionnisme procède d'un souci d'authenticité mal placé, de même la volonté de coller au réel ne produira jamais un bon portrait. Sa réussite ne dépend, en effet, que d'une juste

mise en oeuvre des moyens artistiques dont dispose le peintre afin, suivant la célèbre formule de Paul Klee, non de reproduire le visible, mais bien de rendre visible.

De cette "justesse" qui, en particulier, permet qu'on parle du style caractéristique de tel ou tel artiste, seuls quelques grands créateurs s'avèrent capables au premier rang desquels Rembrandt van Rijn. Placé en tête de l'ouvrage qu'il publie en 1916, l'avertissement de Simmel doit être pris au sérieux: nul ne comprend l'art de Rembrandt qui ne commence par se pénétrer de son oeuvre. S'intéresser à ce peintre, à ce graveur, c'est reconnaître qu'avant toute tentative d'analyse formelle ou socio-historique, il convient d'abord d'en faire l'expérience. La théorie, le concept, n'interviendront qu'ensuite, et ce non pour aller au delà des apparences et passer derrière le visible, mais bien afin d'en rendre compte. L'entreprise se présente ainsi comme une mise à l'épreuve de la philosophie au contact de l'art avec pour objectif non de fonder un système esthétique à la manière d'Hegel, mais d'amener l'oeuvre de Rembrandt à sa vérité.

Jadis métaphore au service d'une critique en règle du positivisme, l'art du portrait se voit désormais interrogé en tant que tel et de sorte qu'apparaisse ce qui fait le génie du peintre hollandais. Seul ce dernier parvient, selon Simmel, à donner à voir ce qu'a été - et même ce que pourrait devenir - l'ensemble d'une existence au travers d'une image pourtant unique, datée, élaborée en un moment particulier. Alors que le portraitiste de la Renaissance découpe ce même moment et l'isole du flux de la vie afin de lui conférer - selon la leçon de la Grèce antique - une valeur intemporelle, Rembrandt prélève un fragment auquel il accorde de nous révéler une vie qui, parce qu'elle ne saurait constituer une simple addition de moments séparés, est tout entière présente à chaque instant. Par opposition au souci classique d'une forme qui se suffise à elle-même "à la façon dont les étapes d'un calcul n'importent plus dès l'instant où

seul compte le résultat final" (11), le peintre hollandais épouse le mouvement d'une vie dont ses portraits recueillent le sens. Là où le classicisme efface le passé en même temps qu'il ignore l'avenir, Rembrandt réussit au contraire à inscrire la durée dans sa toile, et sa toile dans la durée d'une existence dont s'il nous était de rencontrer ce même personnage dans la vie de tous les jours, nous ne percevrions que quelques bribes.

Ce que nous restitue Rembrandt, c'est un destin, une somme d'expériences qui, accumulées, forment un tout. Voilà pourquoi ses portraits ne doivent rien à l'anecdote ni à la psychologie, toutes deux incapables de représenter la vie dans son unité, sa totalité. De même, la photographie, parce qu'elle reste prisonnière d'un original dont elle ne parvient qu'à fixer les apparences, ne peut atteindre à la vérité de l'oeuvre d'art: jamais, vis-à-vis d'une photographie, nous ne parlons d'une "ressemblance frappante" tandis que nous le faisons volontiers en face d'un portrait. Car le peintre n'est pas tributaire de l'aspect extérieur de son modèle ni ne dépend de telle ou telle circonstance singulière si bien qu'il peut, en quelque sorte, s'attacher à la personnalité plutôt qu'au personnage. Mais tandis que, sans pudeur, l'art de la Renaissance met à nu ce modèle afin de ne laisser planer aucune ambiguïté sur ce qu'il exprime, Rembrandt s'efforce de nous le rendre compréhensible de l'intérieur: sa démarche est d'aller de la vie à la forme, et non l'inverse.

Par contre, en quête de clarté, voire d'universalité, le classicisme tend pour sa part à privilégier la forme au détriment de la vie d'où des compositions certes équilibrées, harmonieuses, mais qui, note Simmel, "pourraient aussi bien être remplies par un autre contenu" (12). Abstraire ainsi la forme du contenu au travers duquel elle se manifeste permet de donner à l'oeuvre une unité qui, cependant, demeure extérieure au sujet que traite le peintre; à l'inverse, l'unité qui se dégage d'un portrait de Rembrandt tient au fait que, chez lui, la forme demeure solidaire d'un

contenu dont elle émerge quasi organiquement. La valeur universelle de son art vient de ce que, singulière, unique, chacune de ses figures renvoie néanmoins au destin commun de l'humanité tout entière. D'une destinée particulière, le peintre hollandais extrait la signification collective sans pour autant sacrifier aux règles et canons esthétiques en vigueur; à l'inverse, alors que Michel-Ange parvient, lui aussi, à surmonter le dualisme de l'âme et du corps, la force de son art et la beauté de ses figures - de sa sculpture notamment - découlent d'une mise en forme parfaitement maîtrisée (13).

Aller à l'essentiel signifie, dans son cas, opter pour une sobriété toute classique afin d'exprimer la douleur du monde. Les passions qui l'agitèrent ne furent pas moindres que celles d'un Rembrandt, bien au contraire. Mais, observe Simmel, il ne pouvait sans doute s'exprimer qu'à la condition d'en passer par des contraintes objectives et, d'une certaine façon, de se choisir un style. En revanche, Rembrandt, dont l'intériorité n'était certainement pas aussi titanique, voire tourmentée que celle de Michel-Ange, pouvait se permettre d'être plus personnel, plus subjectif dans sa pratique du portrait. En d'autres termes, ce qui fait la grandeur de Michel-Ange, ce ne sont pas les sujets auxquels il s'attache, mais la maîtrise dont il fait preuve dans n'importe quelle situation; à l'opposé, l'art de Rembrandt ne tient sa vérité - et, en définitive, sa beauté - que de la façon dont, à prendre ses distances d'avec la vie, il parvient néanmoins à nous rapprocher d'elle.

La différence que Simmel découvre entre ces deux artistes revêt, il faut le souligner, une portée plus générale dans la mesure où celui-ci s'interdit ainsi d'assimiler la notion de forme comprise comme contenant (Form) d'une part, et celle de figure (Gebilde) en tant qu'unité de la forme et du contenu d'autre part. Or, nous l'avons indiqué ailleurs (14), le choix d'une terminologie plutôt qu'une autre recouvre un double enjeu. D'un côté, selon l'étymologie, la figure résulte d'un façonnage, d'un acte de

création, d'invention, dont elle conserve la trace. Si, en peinture, figurer revient à lier forme et contenu, le courant dit, précisément, "non figuratif" opte pour la forme pure à la façon dont l'école formaliste (ou relationnelle) en sociologie cède au besoin de systématisme et brise la référence - permanente chez Simmel - de la forme au contenu. Rompre ce lien, c'est empêcher qu'apparaisse la figure et, dans le même temps, s'interdire de la désigner et de s'expliquer comment, à la manière de l'oeuvre d'art, un ordre social peut surgir du désordre, de la confrontation des intérêts particuliers, ou encore de la confusion des sentiments.

D'un autre côté, "figurer" signifie également exprimer par symbole ou par métaphore. Voir dès lors dans les individus non seulement des acteurs mais, au sens plein du terme, des figurants, mène à une réflexion sur ce qui fait sens dans l'action réciproque. D'une combinatoire formaliste ou d'une typologie des relations d'interaction, la sociologie est appelée à passer dès lors à l'analyse des modes et processus de (con)-figuration sociale, - selon une expression (Konfiguration) qu'emploiera plus tard Norbert Elias.

Observons toutefois que ce dernier, dans l'autobiographie qu'il esquisse en 1984, ne mentionne ni l'homme Simmel ni son oeuvre. Par contre, il avoue volontiers sa dette à l'égard de Karl Mannheim dont, étudiant à Heidelberg dans les années vingt, il deviendra l'ami proche et, comme il l'écrit, l'"assistant officieux" (15). Or, quel que soit le rôle qu'a pu jouer Mannheim, ancien élève de Simmel, dans la maturation des idées d'Elias, il reste que le concept de "configuration" qu'emploie ce dernier à plusieurs reprises présente toutes les caractéristiques de la "figure" simmelienne qu'il prolonge et précise à la fois.

Ainsi, soucieux de donner à la sociologie un vocabulaire qui lui soit propre, épuré tant des scories du parler quotidien que des relents déterministes hérités des "Naturwissenschaften" du XIXème siècle, Elias

voit dans l'idée de configuration un outil conceptuel qui, dès l'instant où il permet de dépasser la fausse dichotomie individu/société, rend compte mieux que d'autres de la spécificité du lien social. Placés de la naissance à la mort en situation d'interdépendance, les humains forment avec d'autres de multiples figures dont le sociologue a pour tâche de retracer à la fois la genèse, la structure et le fonctionnement. Le plus souvent, ce dernier échappe au contrôle des individus concernés: ainsi la partie de cartes prendra-t-elle une tournure qu'aucun des joueurs n'avait prévu, et ce en raison non pas d'une donne plus ou moins avantageuse, mais bien de l'interpénétration des objectifs poursuivis par chacun d'entre eux.

De même, la société de cour voit émerger du désordre des actions individuelles un ordre qui, en retour, pèse sur la volonté et sur la raison de ceux qu'il lie. A la cour s'invente une règle du jeu sous la forme d'un savoir-vivre qui, strictement codifié, fixé dans différents manuels, transmis par tel ou tel traité, régit désormais le comportement du courtisan. Fondé sur la maîtrise de soi, ce savoir-vivre se mue au fil du temps en un "habitus", produit de la vie à la cour dont, à son tour, il reproduit en permanence le mode d'existence. Prudent, lucide, habile, le courtisan doit savoir, selon les circonstances, fréquenter celui-ci ou éviter celui-là. Une maladresse, et son prestige s'effondre, contraint qu'il se retrouve de multiplier les manoeuvres afin de regagner la considération de la cour dont, au premier chef, celle du roi (16).

Le joueur de cartes ne peut anticiper totalement l'instant de sa victoire ni l'homme de cour, celui de sa disgrâce. Aussi bien, à s'en tenir aux motivations des personnages en présence, aux objectifs qu'ils poursuivent, à leurs intérêts ou à leurs états de conscience, le sociologue ne parviendra pas à comprendre le déroulement même du jeu social. Condition nécessaire, mais non suffisante de l'explication sociologique, la reconstruction du sens visé subjectivement par les acteurs ne représente qu'une étape méthodologique, obligée certes, mais transitoire. Car, une

fois les intentions des uns et des autres mises en lumière, il reste à expliquer les effets en retour que produit leur rencontre, leur action réciproque, en particulier: la manière dont, enserrés dans un système de relations plus ou moins contraignant, ces acteurs en viennent à mettre en oeuvre telle ou telle stratégie, - qu'ils le veulent ou non, qu'ils en maîtrisent les conséquences ou, au contraire, qu'ils les subissent.

Mais revenons à Rembrandt! L'art du portrait tel qu'il le pratique donne à voir le devenir dans l'instant, le tout dans la partie, le passé dans le présent. A contempler ses oeuvres, l'on comprend comment le destin a modelé ces figures et leur a donné le visage qu'elles offrent aujourd'hui. Le présent est le produit d'un passé qu'il ne nous est possible d'approcher qu'à travers lui, - cercle herméneutique qu'à la fin de sa vie, Simmel retrouve à propos non plus de l'histoire, mais du portrait. Toutefois, il prend soin maintenant de distinguer le caractère analytique propre à toute reconstruction historique d'une part, et la visée totalisante d'un art dont la vérité ne doit rien aux critères de l'objectivité scientifique d'autre part.

De ce point de vue, le portrait est une fin en soi, et non un instrument d'investigation du réel à la façon de l'idéaltype weberien. D'ailleurs, ce dernier n'a pas, à proprement parler, d'équivalent dans la réalité empirique, et sa valeur s'avère essentiellement instrumentale. Outil de connaissance, il doit être conçu à la manière d'une "utopie", dont la valeur se mesure à son pouvoir d'explication (17). Par contre, le portrait ne peut qu'être unique, lié qu'il demeure au destin singulier qui lui sert de prétexte. Bien plus, s'il est envisageable pour l'historien de codifier sa méthode, le style de l'artiste, lui, n'est rien en dehors de l'oeuvre où il s'affirme.

Aussi Simmel rejette-t-il explicitement la thèse selon laquelle la forme dériverait d'une idée que le peintre s'efforcerait de réaliser dans son oeuvre, - conception typiquement rationaliste qui n'a rien à voir, d'après

lui, avec la création artistique. En réalité, à la source de toute élaboration formelle (Gestaltung) se trouve l'âme ou, du moins, une expérience intérieure éminemment personnelle si bien qu'en ce sens également, l'art du portrait ne peut être que singulier. A la façon de l'acteur de théâtre, le portraitiste ne doit en faire ni trop ni pas assez: se mettre en scène dans chacun de ses portraits n'est pas plus heureux que le fait de s'en tenir à l'imitation de la réalité. Or force est de constater que, dans la suite de ses autoportraits notamment, Rembrandt réussit à surmonter aussi bien le subjectivisme que l'objectivisme. Le fait qu'ici, le modèle et le créateur ne fassent qu'un ne lui laisse aucune échappatoire: comme ascèse, comme moment de vérité, l'autoportrait définit une situation dont, sa vie durant, le peintre hollandais ne cessera de tirer les leçons pour son oeuvre tout entière.

Les analyses que Simmel consacre à Rembrandt sont, il faut le souligner, d'une finesse et d'une précision telles qu'aux yeux de l'historien de l'art, ces quelques remarques risquent de paraître sommaire. Mais, pour en rester à ce qui les motive, et en revenant à notre hypothèse de départ, il semble bien que le problème du portrait suscite de la part de Simmel une série d'observations qui attestent d'un souci épistémologique toujours vif. Ce souci ne s'exprime pas directement dans des écrits à vocation méthodologique, mais il parcourt sa réflexion sur un thème qui, mieux que d'autres sans doute, permet de discuter le rapport du réel et de sa représentation. Bien sûr, à lier ainsi que nous le proposons les divers volets de son oeuvre, on prendra garde d'oublier ce qui les sépare, à commencer par les distinctions qu'opère l'auteur lui-même. Mais sa pensée a été si souvent présentée comme non systématique, impressionniste, voire dilettante que ce cliché en obscurcit aujourd'hui encore la réception et, surtout, l'actualisation, qui elle implique au contraire qu'on en mette en lumière l'unité.

En 1918, Simmel revient d'ailleurs une nouvelle fois sur la question (Das Problem des Porträts) afin non plus de caractériser les diverses manières de concevoir l'art du portrait, mais plutôt de montrer comment celui-ci se lie et s'éloigne simultanément de la vie. Ainsi, dès lors qu'elle veut représenter la vie, la peinture doit d'abord s'en détacher car, ainsi que le montre notre expérience quotidienne, nous ne retenons le plus souvent de ceux que nous côtoyons qu'une image floue, ambiguë, à laquelle se mêlent nos préjugés, nos souvenirs, nos attentes. Lorsqu'autrui vient à notre rencontre, nous ne pouvons d'habitude nous soustraire à cette première impression, la moins pure qui soit, la plus difficile à maîtriser, si bien que "ce que nous croyons voir est à la fois bien plus et bien moins que sa véritable apparence" (18). Faire ressortir cette dernière constitue par contre la tâche du portrait, qui suppose une sensibilité intacte ou, du moins, délivrée des contraintes et intérêts pratiques de la vie courante. Cette liberté du regard, l'artiste l'exerce en apportant au visible ce que Paul Klee encore aurait appelé un "complément de netteté", il rend compte de ce qu'il a sous les yeux, il s'applique à en extraire le sens.

Toutefois, cette exigence une fois satisfaite, le problème subsiste de savoir comment ce portrait s'avère en mesure d'évoquer une âme. Or, de même que dans la vie de tous les jours, nous n'appréhendons pas autrui comme une marionnette à laquelle nous prêterions ensuite une dimension spirituelle, de même le peintre arrache au sensible sa vérité profonde, non pas cachée, mais donnée à voir à la surface de ce visage, de ce corps. Simmel se dit d'ailleurs convaincu que "le corps et l'âme ne sont pas deux 'parties' de l'homme, dont l'une serait donnée immédiatement, l'autre devant être déduite, mais bien que nous percevons l'homme comme une unité vivante que seule une abstraction a posteriori divise en deux" (19).

Jamais pourtant cette unité ne nous apparaît dans la vie quotidienne sinon sur un mode fragmentaire ou déformé. Le corps, le "look", les

mouvements et autres expressions d'un individu représentent néanmoins une sorte d'écriture qu'autrui nous invite à déchiffrer. D'ailleurs, écrit Simmel, "si, pour des raisons esthétiques ou sensuelles, nous nous centrons sur l'aspect corporel de l'homme, dans la pratique de la vie, nous passons au travers afin de parvenir aux qualités psychiques et aux battements de l'âme dont ce corps n'est que le pont, le symbole, l'interprète" (20). De même, si ce portrait paraît avoir une âme, c'est bien qu'il est plus et autre chose qu'une somme de couleurs et de formes en un certain ordre assemblés. Ou, plutôt, que de cet ordre - et notamment de l'interdépendance des éléments les uns par rapport aux autres: le front, les yeux, la bouche, etc. - se dégagent une unité, un équilibre, une cohérence qui manifestent cette dimension spirituelle.

Tout se joue, dans ce cas, au niveau du visible, et ce portrait deviendrait parfaitement superflu s'il devait entrer en concurrence avec ce que nous apprendrait une observation attentive du personnage ou les témoignages et confidences que nous pourrions recueillir. Rendre l'unité d'un visage à l'aide, uniquement, des moyens artistiques dont il dispose conduit le peintre à accentuer certains traits au détriment d'autres. Mais il ne peut trahir son modèle, lui écarquiller les yeux, laisser pendre ses joues, sans qu'aussitôt nous ressentions une absence d'unité, c'est-à-dire une carence d'âme, - remarques qu'on rapprochera de celles sur la caricature formulées un an plus tôt (Über Karikatur).

En effet, indiquait alors Simmel, le présupposé de toute caricature consiste, comme dans le cas du portrait, dans l'unité de la personnalité. Autrement dit, il n'y a rien dans la caricature qui ne soit dans l'original. Toutefois, alors que le portrait s'avère l'art de la mesure puisqu'il consiste à réunir un ensemble de traits qui se compensent les uns les autres et finissent par former une unité, la caricature, elle, est l'art du contraste dès l'instant où elle revient à exagérer unilatéralement l'un ou l'autre de ces traits. Mais caricaturer ne signifie pas exagérer tous azimuts, car si elle

rompt l'unité du tout - que vise le portrait -, la caricature ne doit cependant pas la perdre de vue sous peine de n'être plus, précisément, une caricature. En d'autres termes, on doit retrouver au travers de la caricature la réalité du personnage qui l'inspire, sinon son corps, du moins son âme. En définitive, la caricature implique un dépassement des limites qui ne sombre pas dans une totale démesure. D'ailleurs, ajoute Simmel sur un ton très nietzschéen, s'il y a des caricatures et des caricaturistes, c'est bien qu'en même temps que nous nous savons limités, nous avons conscience, également, d'être obligés de nous dépasser: l'art de la caricature s'avère, en ce sens, chevillé au coeur même de la nature humaine.

De son côté, l'art du portrait est, au sens actif du terme, celui de la mesure. Du reste, ce que nous nommons un portrait sans âme, n'est-ce pas celui dont il apparaît que le peintre s'est contenté d'agencer les éléments avec habileté ou élégance quelquefois, mais sans s'engager véritablement dans sa mise en forme? L'engagement tel que le comprend Simmel, s'il exclut l'"Einführung", l'empathie, la possibilité de se mettre à la place de l'autre, n'en requiert pas moins du portraitiste qu'il s'implique dans le rendu qu'il propose de son personnage. Toutefois, les rôles ne sauraient se confondre, et le premier n'a pas à mimer les attitudes du second, mais bien à faire usage des possibilités que lui offre son art afin d'atteindre à la vérité de son sujet.

L'art a ses propres lois. Mieux encore, il est à lui-même sa propre fin, et non un point de passage ou, pire, un moyen qui mènerait vers autre chose que lui-même. "La peinture, déclare Simmel, n'est pas de la psychologie" (21), - pas plus qu'elle n'a à remplacer la connaissance ordinaire. Car, tandis que la vie est faite de milles déchirures et autres incohérences, l'art du portrait ne laisse place au désordre ni au hasard; au contraire, parce qu'il surmonte le chaos, il laisse pressentir que la réalité

n'est pas aussi absurde, sinon désespérée que la vie voudrait nous le faire croire si souvent.

Notes

(1) Theodor W.Adorno, "L'anse, le pichet et la première rencontre", Notes sur la littérature, Paris: Flammarion, 1984, pp.385-395 (1ère éd. all. 1965)

(2) Cf. Pascal Amphoux & André Ducret, "L'étranger de Simmel, figure de l'oeuvre", Revue Suisse de Sociologie, Vol.11, 3, 1985, pp.501-514

(3) Georg Simmel, "Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch", Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze, Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922, pp.46-54

(4) Cf. sur ce point les développements contenus dans notre commentaire ("La ville comme oeuvre d'art") de l'essai de Simmel intitulé "Rome, une analyse esthétique", tous deux à paraître in S.Jonas ed., Georg Simmel et l'esthétique des villes, Strasbourg: Ecole d'Architecture, 1989

(5) Julien Freund, Philosophie et Sociologie, Louvain-la-Neuve: Cabay, 1984, p.316

Ce même auteur insiste ailleurs sur la portée extra-esthétique de la philosophie de l'art élaborée par Simmel (cf. "La théorie de la forme de Simmel éclairée par ses conceptions esthétiques", Sociétés, Vol.2, 6, 1986, Paris, pp.8-10)

(6) Sasiko Kitagawa, *Die Geschichtsphilosophie Georg Simmels*, Berlin: Freie Universität, 1982 (Dissertation sous la direction de M.Landmann, BPU, Genève)

(7) Wilhelm Dilthey, *Introduction à l'étude des sciences humaines: essai sur le fondement qu'on pourrait donner à l'étude de la société et de l'histoire*, Paris: PUF, 1942, p.55 (1ère éd.all.1883)

Professeur à l'Université de Berlin de 1882 à 1912, Dilthey ne se contentait pas de critiquer sévèrement le positivisme (l'idée qu'il n'y a de science que calquée sur le modèle de la physique, en particulier), mais à la différence de Simmel, il condamnait également la sociologie, "cette joie téméraire de construire des systèmes telle qu'elle règne aujourd'hui chez les Anglais et les Français, elle qui ne s'accompagne pas du sentiment intime de la réalité historique" (op.cit.p.37).

(8) Voir pour plus de détails l'ouvrage de Wilhelm Worringer, *Abstraktion et Einfühlung*, Paris: Klincksieck, 1978, dont le sous-titre est: "Contribution à une psychologie du style".

(9) Raymond Aron, *La philosophie critique de l'histoire*, Paris: Vrin (Points), 1969, p.211

(10) Georg Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste*, Paris: Alcan, 1912, pp.98-99

(11) Georg Simmel, *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1919, p.6

(12) idem, op.cit. supra note 8, p.52

(13) Voir, pour plus de détails sur cette comparaison, l'essai de Georg Simmel sur "Michelangelo", *Philosophische Kultur*, Leipzig: W.Klinkhardt

ed., 1911, pp.157-184 ainsi que son texte de 1918 sur "Germanischer und klassisch-romanischer Stil", *Brücke und Tür*, Stuttgart: K.F.Koehler Vg., 1957, pp.160-167.

Ce que ces développements de Simmel doivent à la pensée d'Heinrich Wölfflin - qui occupe la chaire d'histoire de l'art à l'Université de Berlin de 1901 à 1912 - mériterait une étude particulière. Wölfflin insiste, en effet, sur le fait que l'histoire de l'art ne saurait se limiter à celle des artistes, mais qu'elle doit devenir une histoire des styles. Montrer comment un style remplace l'autre, expliquer l'abandon de formes anciennes au profit de nouvelles, voilà la tâche de l'histoire de l'art selon Wölfflin, dont les formulations pourraient avoir inspiré, sinon l'esthétique, du moins la philosophie de la culture que développe Simmel. Ce dernier ne s'interroge-t-il pas, lui aussi, sur l'émergence des formes, leur cristallisation et, enfin, leur déperissement, emportées qu'elles sont par le flux de la vie, qui exige et engendre en permanence de l'inédit, du neuf, des formes nouvelles?

(14) Sur cette distinction et sur ses implications théoriques pour la sociologie, on consultera l'article cité supra note 1, dont nous reprenons à la suite quelques éléments. On signalera que le souci de réinsérer l'oeuvre de Simmel au sein d'une sociologie "dynamiste" avant la lettre caractérise déjà, en Allemagne, les travaux de Birgitta Nedelmann (cf. son essai sur "Georg Simmel als Klassiker soziologischer Prozessanalysen", in H.-J.Dahme & O.Rammstedt eds., *Georg Simmel und die Moderne*, Francfort: Suhrkamp, 1984, pp.91-115) ainsi que ceux, en Italie, de Carlo Mongardini (cf. "Georg Simmel et la sociologie contemporaine", in P.Watier ed., *Georg Simmel, la sociologie et l'expérience du monde moderne*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1986, pp. 121-135)

(15) Norbert Elias, "Notizen zum Lebenslauf", in P.Gleichmann, J. Goudsblom & H.Korte eds., Macht und Zivilisation (tome II), Francfort: Suhrkamp, 1984, pp.9-62.

Sur les relations entre Mannheim et Elias, on lira également les biographies de Henk E.S.Woldring, Karl Mannheim, Assen/Maastricht: Van Gorcum, 1986 et de Hermann Korte, Über Norbert Elias, Francfort: Suhrkamp, 1988

(16) Voir Norbert Elias, La société de cour, Paris: Flammarion, 1985, édition accompagnée d'une remarquable préface de Roger Chartier sur le projet scientifique d'Elias et sur les rapports qu'après et, dans une certaine mesure, malgré lui, il est possible d'instaurer entre sociologie et histoire compte tenu du travail accompli depuis par l'école dite "des Annales"

(17) D'une manière plus générale, et compte tenu des remarques qui précèdent, il me paraît discutable d'assimiler la notion d'"idéaltyp" telle que la définit Max Weber d'une part, celle de "forme" chez Georg Simmel d'autre part, ainsi que le fait François Léger dans son article "Georg Simmel et Max Weber" paru in: Informations sur les Sciences Sociales, Vol.25, 4, 1986, Londres, pp.881-899.

De même, si la valeur scientifique de ce qu'il est convenu de nommer aujourd'hui un "modèle" vient de ce qu'il s'applique à une pluralité de situations sans jamais correspondre exactement à aucune en particulier, force est de constater que ces réflexions sur l'art du portrait s'éloignent d'une telle conception plutôt qu'elles ne l'anticipent (cf. sur la notion de modèle la notice "Simmel (Georg) 1858-1918" de Raymond Boudon, Encyclopaedia Universalis, Supplément Vol.I, 1986, pp.1012 sq)

(18) Georg Simmel, "Das Problem des Porträts", Zur Philosophie der Kunst, Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1922, p.97

(19) idem, op.cit.supra note 12, p.99

(20) ibidem, op.cit.supra note 12, p.101

(21) idibidem, op cit.supra note 12, p.104