

**REMI MERMET (Paris)**

**Cassirer et Panofsky : un malentendu philosophique**

---

**Abstract**

**Cassirer and Panofsky: A Philosophical Misunderstanding**

*This paper argues that German art historian and iconologist Erwin Panofsky unintentionally misused the concept of "symbolic form" coined by his friend and colleague, philosopher Ernst Cassirer. Although both shared the same neo-Kantian background, I contend that Panofsky clung to Kant's dualistic theory of knowledge, while Cassirer explicitly adopted a non-dualistic way of thinking largely inspired by Goethean morphology. That is why Panofsky could distinguish between the "natural" space of perception and the cultural space of artistic representation, when Cassirer refused such a possibility. In so doing, Panofsky proved that he totally missed Cassirer's point: according to the philosopher of symbolic forms, there is no such thing as a "nature," unless this "nature" is grasped as inherently cultural and historical.*

**Keywords:** Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Edgar Wind, neo-kantianism, German aesthetics, art theory, art historiography

---

*In several places the art-historian, Dr. Erwin Panofsky, borrows Cassirer's usage of the term "symbolism," praising its aptness; and one may, I think, make so bold as to assume that this art-historian's rich iconographical studies in the main illustrate what Cassirer would like to have understood as the application of his theory of art to painting and sculpture.*

Katherine Gilbert (1949, 624)

Il est de coutume, dans la tradition historiographique, de rapporter la réflexion d'Ernst Cassirer sur les arts au temps de sa collaboration avec les chercheurs associés à la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Ferretti 1984 ; Jesinghausen-Lauster 1985 ;

Rochlitz 1996 ; Levine 2013 ; Hagelstein 2014). On insiste en particulier sur son influence sur Erwin Panofsky, dont le célèbre essai sur "La perspective comme forme symbolique" (1975, 37-182) scellerait le destin tout entier de la philosophie cassirérienne en histoire de l'art<sup>1</sup>. Si cette insistance sur la période hambourgeoise de Cassirer n'est pas totalement infondée<sup>2</sup>, elle présente selon moi le désavantage d'occulter l'intérêt que le philosophe a pu porter à d'autres figures importantes de l'histoire de l'art – en premier lieu Heinrich Wölfflin (Mermet 2020). Elle tend également à gommer la diversité des approches qui étaient celles du *Warburg-Kreis*, diversité qui constituait pourtant la source même de sa fécondité théorique. Malgré leur intérêt commun pour le symbole, il est clair que les membres de la bibliothèque Warburg poursuivaient des objectifs hétérogènes, voire franchement divergents. Seule une méconnaissance des enjeux profonds de la philosophie cassirérienne et de l'iconologie panofskienne a pu conduire, si ce n'est à leur assimilation pure et simple, du moins à leur association durable sous la houlette du symbolisme (et plus généralement de la signification). Par-delà les discours convenus, il me semble en effet douteux que Cassirer et Panofsky aient conféré un sens un tant soit peu comparable au concept de "forme" ou de "valeur symbolique" (Panofsky 1967, 20), et ce en dépit même de l'emprunt explicite du second au premier<sup>3</sup>. Lorsque Panofsky affirme, pour défendre Cassirer contre ses détracteurs, qu'un objet ne devient œuvre d'art qu'à partir du moment où nous le soustrayons à l'espace "naturel" pour le localiser dans l'espace esthétique (Cassirer 1995, 120)<sup>4</sup>, ne

---

<sup>1</sup> La bibliographie sur la question est pléthorique. Pour une mise au point sur le sujet, voir Capeillères 2008, 87 sq. (Cf. également, entre autres : Neri 1961; Podro 1982; Bonnet 1983; Holly 1984; Dammisch 2012; Didi-Huberman 1990; Wood 1991; Neher 2005; Thaliath 2005; Rieber 2008, 2009 et 2012; Krois 2008 et 2018; Hub 2010; Vliet 2013; Alloa 2015 et 2020).

<sup>2</sup> La période hambourgeoise est assurément l'une des plus fécondes du philosophe, puisque c'est à ce moment-là qu'il rédige les trois volumes de sa *Philosophie des formes symboliques*. Il ne faut cependant pas négliger les périodes précédente (Marbourg, Berlin) et suivante (Suède, États-Unis), qui sont tout aussi importantes sur le plan philosophique (cf. à ce propos Capeillères 2008).

<sup>3</sup> Recki (2004, 36-37) évoque à ce propos une anecdote intéressante. Panofsky aurait un jour offert à Cassirer (probablement en 1932, année du centenaire de la mort de Goethe) un savon accompagné de ce poème : "Deines Geistes Reife / Tat mir arg Beschmutztem Wohl / Nimm, drum, diese Goetheseife / teils als Form, teils als Symbol." (Warburg-Haus 2017) Cassirer n'aurait que très moyennement apprécié l'humour de son collègue, car, selon Recki, il se serait senti incompris : chez Cassirer, la forme est *toujours déjà* symbolique.

<sup>4</sup> L'intervention de Panofsky dont il est ici question a été publiée à la suite de l'essai de Cassirer intitulé "Espace mythique, espace esthétique et espace théorique". À l'origine, ce texte avait été prononcé lors du congrès d'esthétique tenu à Hambourg en octobre 1930. Il avait alors suscité de nombreuses oppositions, dont celle de l'historien de l'art Richard Hamann, qui lui reprochait son abstrac-

manque-t-il pas précisément l'originalité de la pensée cassirérienne, qui refuse l'idée même d'un espace naturel, indépendant de toute mise en forme symbolique préalable ? Ce malentendu philosophique – c'est ce que je vais m'employer à démontrer – tire son origine de la relation totalement différente que l'historien de l'art et le philosophe ont entretenue avec l'héritage de la critique kantienne<sup>5</sup>.

### Le symbolisme cassirérien

À en croire Donald Phillip Verene (2011, 3-6), le principe kantien du schématisme transcendantal aurait joué un rôle essentiel dans le développement de la philosophie des formes symboliques. Il est vrai que le schème, en ce qu'il est homogène "d'un côté avec la catégorie, de l'autre avec le phénomène" (Kant 2006, 224), semble préfigurer par bien des aspects ce que sera le symbole dans la pensée cassirérienne. "Par 'forme symbolique', il faut entendre toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe concret et intrinsèquement adapté à ce signe." (Cassirer 1997a, 10) À l'instar du schème, la forme symbolique relève à la fois de ce que Kant nomme l'intellectuel (*intellektuell*) et le sensoriel (*sinnlich*). Cependant, en arrimant *directement* le sens dans le sensible (ce dont témoigne de manière plus radicale encore la notion de "prégnance symbolique"<sup>6</sup>), Cassirer court-circuite la nécessité même d'un "troisième terme" autorisant la subsomption de l'*Anschauung* sous des concepts qui, par nature, lui sont "totalement *hétérogènes*" (Kant 2006, 224). Ce faisant, le philosophe s'inscrit expressément dans le sillage de ses maîtres Hermann Cohen et Paul Natorp : alors que Kant pensait encore dans les termes du conflit entre empirisme et rationalisme qu'il cherchait à surmonter,

---

tion. C'est dans ce cadre que Panofsky a pris la défense de son collègue et ami Cassirer, sans toutefois mesurer la distorsion qu'il faisait subir à ses arguments.

<sup>5</sup> Mon objectif est donc très éloigné de celui de Berthold Hub (2010), qui pose un accord plein et entier entre les deux hommes. Le « malentendu » dont il se fait l'écho ne concerne pas directement Cassirer et Panofsky, mais leurs commentateurs – les uns méprisant selon lui la portée théorique de la pensée panofskienne, les autres ignorant les véritables principes du symbolisme cassirérien et, par retour, son impact réel sur le projet iconologique.

<sup>6</sup> Par prégnance symbolique, on doit entendre "la façon dont un vécu de perception [...] renferme en même temps un certain 'sens' non intuitif qu'il amène à une représentation immédiate et concrète. Il ne s'agit pas alors de simples données 'perceptives' sur lesquelles se grefferaient ensuite des actes 'aperceptifs' [...]. C'est au contraire la perception elle-même qui doit à sa propre organisation immanente une sorte d'"articulation" spirituelle" (Cassirer 1972b, 229). La prégnance est donc la condition de possibilité même du symbolisme (Schwemmer 1997, 118).

l'école de Marbourg a quant à elle clairement insisté sur la nécessaire suppression de toute dualité entre intuition et entendement. Comme le rappelle Éric Dufour (2003, 140), l'avancée majeure des Marbourgeois tient en ce qu'ils ont transformé le concept kantien, qui comprenait de manière encore substantielle "ses éléments particuliers *sous* lui", en un concept "entendu comme fonction", c'est-à-dire comme une règle contenant "ses éléments particuliers *en elle*"<sup>7</sup>. Le concept n'est pas ce qui standardise le divers de l'intuition : c'est ce qui révèle la loi de son organisation sous-jacente (Cassirer 1997b). En ce sens, il n'y a plus lieu de distinguer entre une esthétique et une logique transcendantale, puisque les caractéristiques que la première attribuait "à l'intuition sensible dans sa différence d'avec le concept se révèlent désormais relever de la pensée" (Dufour 2003, 141) – l'intuition spatio-temporelle, chez Kant, se définissant justement par le fait que ses éléments se situent *en elle* et non pas *sous elle* (Kant 2006, 121).

Pour Cohen, cette position non dualiste est un "choix méthodologique" délibéré. Poser qu'il n'y a rien dans la pensée qui soit étranger à la pensée elle-même est une question de cohérence : il s'agit d'échapper au "dogmatisme naïf" selon lequel il y aurait dans la connaissance une source – l'intuition sensible – qui serait irréductible à l'explication logique au prétexte qu'elle lui serait préalablement donnée. Toute pensée, chez Cohen, est nécessairement pure : non seulement la forme, mais le contenu sensible lui-même sont des produits de sa propre activité (Dufour 2003, 97 sq.). Natorp, de son côté, rejette au même titre que Cohen "l'idée d'un divers qui serait donné à la pensée et que celle-ci aurait à penser. [...] La rupture avec Kant consiste à affirmer que le donné ne peut jamais être défini qu'à partir de la connaissance qu'on en possède – alors qu'auparavant le donné était [...] soustrait aux rets de la pensée." (ibid., 104) Il n'y a pas chez Natorp de donné absolu, de sensible *hors* de la pensée. Néanmoins, se demande-t-il : si, comme l'affirme Cohen, la pensée en vient à produire elle-même l'*ensemble* de ses contenus sensibles, que reste-t-il du transcendantal ? Ne risque-t-on pas de basculer à nouveau dans le pur idéalisme, si ce n'est la pure tautologie ? Dès lors, comment éviter ce piège sans retomber dans l'impasse du dualisme kantien ? La réponse de Natorp est relativement simple : selon lui, "le divers [...] est donné *pour* la pensée et non pas *par elle*" (ibid.). Dans le *Werdefaktum* ou plutôt le *fieri* de la connaissance<sup>8</sup>, l'intuition du divers n'est ni entièrement produite par la pensée, ni

---

<sup>7</sup> Sur l'école de Marbourg, voir aussi Holzhey 1986 et Philonenko 1989.

<sup>8</sup> Chez Natorp comme chez Cohen, il y a cette idée que le *factum* de la science, dans lequel s'ancre toute critique de la connaissance, est à comprendre comme un "produire" (*Erzeugen*) plutôt que

donnée préalablement à sa mise en forme conceptuelle, mais conçue comme un problème et une tâche (*Aufgabe*) que la connaissance *se* donne à elle-même. Contrairement à la pensée cohénienne, la pensée natorpienne est impure en ce qu'elle est confrontée à un autre qui lui échappe sans cesse, mais cet autre n'est pas à entendre comme une "donation passive" totalement autonome. L'autre est l'"horizon" infini, la "direction" inatteignable de la pleine détermination (*Bestimmtheit*) de l'objet dans sa singularité sensible, dont l'intuition dépend, dans son unicité relationnelle et fonctionnelle, d'une "légalité universelle" toujours *en cours* de détermination (ibid., 104-116).

Si proche qu'il puisse sembler de la solution natorpienne<sup>9</sup>, Cassirer s'en distingue toutefois par son refus de limiter le processus d'objectivation à la seule *légalité* des concepts théoriques : le langage, l'art et l'ensemble des autres domaines culturels constituent selon lui autant de *mises en forme* spécifiques de l'objectivité, dont la diversité symbolique ne saurait se réduire au modèle de la loi scientifique (Cassirer 1972b, 70-72)<sup>10</sup>. Cohen et Natorp ont "dynamisé" le transcendantal (Ferrari 2003, 142 sq.) ; Cassirer, lui, l'a pluralisé (Lassègue 2016, 119 sq. ; 2020, 42-43). Cette plasticité exceptionnelle du symbolisme cassirérien tient en grande partie à ses origines goethéennes. L'impureté est ici constitutive de la pensée non parce l'intuition déterminée du sensible constituerait le but asymptotique de nos efforts de formalisation conceptuelle, mais parce que dans le symbole tel que l'a défini Goethe, le sens se donne toujours à même le sensible, la forme toujours à même le contenu et l'universel toujours à même le singulier (Goethe 2005, 471). S'il est vrai que "la sagesse suprême serait de reconnaître que tout fait est déjà théorie" (Cassirer 1972b, 452)<sup>11</sup>, l'inverse l'est tout autant : la logique la plus formelle n'est jamais complètement pure, car elle ne peut se passer de l'impureté des symboles concrets dans lesquels nous la pensons<sup>12</sup>. Chez Cassirer, il est donc moins question de pureté que de transparence : ce qui différencie

---

comme un produit (Cohen 1914, 29). Si Cohen introduit pour cela le terme *Werdefaktum* (ibid., 76), Natorp (1910, 14) lui préfère le terme *fieri*.

<sup>9</sup> "La rigidité du concept d'être disparaît dans un flux et un mouvement généralisés ; s'il est encore possible de penser l'unité de l'être, c'est comme un but à atteindre et nullement en tant qu'elle serait déjà présente à l'origine de ce mouvement." (Cassirer 1972a, 15)

<sup>10</sup> Natorp reconnaît certes l'importance des domaines éthique et esthétique aux côtés du domaine logique, mais il les assujettit, quant à leur fonctionnement interne, aux mêmes critères que ce dernier.

<sup>11</sup> Cassirer fait ici référence à la maxime goethéenne n° 488 (Goethe 2005, 432).

<sup>12</sup> Philipp Stoellger (2000, 104), insiste sur le fait qu'il n'y a certes, chez Cassirer, pas de sensibilité sans sens, mais qu'il n'y a également aucun sens sans sensibilité.

par exemple les signes mathématiques des signes linguistiques n'est pas tant leur pureté accrue que leur plus grande *transitivité*, sur laquelle se fonde précisément leur puissance transcendante. La *Gesetzlichkeit* théorique n'est que l'une des modalités possibles de la *Gegenständlichkeit* symbolique en général. La science, comme les autres formes symboliques, présuppose toujours déjà la prégnance sous-jacente du sens dans le sensible lui-même : elle présuppose ce que Goethe a nommé "une imagination sensible exacte", qui se révèle efficace dans les domaines les plus divers de la création spirituelle" (Cassirer 1972a, 29)<sup>13</sup>. C'est précisément dans ce rapport intime à Goethe que réside l'originalité du néokantisme cassirérien<sup>14</sup> et – la charge de la preuve m'incombe – la raison de sa profonde discordance avec Panofsky.

### Téléologie et phénoménologie

Car après tout, qu'en est-il réellement de ce néokantisme panofskien que l'on brandit un peu trop commodément comme la preuve irréfutable de la proximité de l'iconologie avec la philosophie des formes symboliques ? Au vu de la diversité des néokantismes (Ferrari 2001) et de la pluralité des points de vue au sein même de chaque école néokantienne (Dufour 2003, 15-16), le simple fait que Panofsky et Cassirer se réfèrent l'un et l'autre à Kant suffit-il à garantir une véritable communauté philosophique ? Bien sûr, des doutes ont été émis quant à la pleine compatibilité de leurs entreprises respectives<sup>15</sup>, mais il faut bien admettre que l'équation "paronomastique" ironiquement posée par Alain Roger (1983, 49) – "Marburg + Warburg = l'idéalisme philologique [...] de Panofsky" – a su faire preuve d'une extraordinaire capacité de résilience. Même lorsqu'il démontre – de manière tout à fait convaincante – que la perspective *ne peut pas* être une forme symbolique *stricto sensu*,

---

<sup>13</sup> Cassirer fait ici référence au texte de Goethe "Ernst Stiedenroth Psychologie zur Erklärung der Seelenerscheinungen", originellement publié en 1824 (Goethe 1893, 75).

<sup>14</sup> "[L]a caratteristica del particolare 'neokantismo' di Cassirer è dovuta, soprattutto, all'influenza di Goethe sull'eredità marburghiana." (Paci 1968, 110)

<sup>15</sup> Damisch (2012, 23 sq.) affirme que dans son essai sur la perspective, Panofsky s'appesantit sur des éléments psychophysiologiques et historiques dont la présence perturbe le caractère transcendantal (et donc critique) de la pensée cassirérienne. Rieber (2008 ; 2010 ; 2012, 78-84) insiste sur les déplacements subis par les concepts philosophiques cassirériens dans le cadre de leur usage historique chez Panofsky. Alloa (2015; 2020) soutient que la perspective, au sens panofskien, est à la fois moins et plus qu'une forme symbolique au sens de Cassirer.

Fabien Capeillères (2008, 87 sq.) reste persuadé de l'indéfectible affinité néokantienne liant l'historien de l'art au philosophe. Il affirme ainsi que le néokantisme panofskien se traduit non seulement par son ambition de fonder l'histoire de l'art comme *strenge Wissenschaft*, mais aussi par sa contribution active au mouvement d'historicisation du transcendantal initié par Cohen, Natorp et Cassirer (Capeillères 2008, 94 ; 2010, 58)<sup>16</sup> – le caractère processuel de la connaissance impliquant de fait son historicité<sup>17</sup>. Il est vrai que dans *Idea*, Panofsky se propose expressément "de suivre l'évolution historique d'un concept dont [une] conférence de Cassirer avait précisément élucidée la signification systématique" (Panofsky 1983, 9)<sup>18</sup>. De même, dans "La perspective comme forme symbolique", il entreprend de restituer, sous l'égide de la *Philosophie des formes symboliques*, les différentes étapes du devenir de la perspective centrale, dont la fonction *a priori* pourrait selon lui "se comparer à celle du criticisme" kantien (Panofsky 1975, 159). Il y a donc chez Panofsky une tentative d'articulation du chronologique et du transcendantal – l'interprétation historique, en l'espèce, ne pouvant se déployer qu'à partir d'un "point d'Archimède" qui en assure la légitimité théorique (ibid., 197).

Michael Ann Holly (1984, 127, 146) voit dans ce "point d'Archimède" le pendant panofskien de ce "point fixe" qui, selon Cassirer, permettrait au philosophe de rendre compte de l'unité spirituelle de la culture, sans pour autant adopter une position de surplomb abstraite et dogmatique. Ce point, dit ce dernier,

serait situé au-dessus de toutes [les formes culturelles], mais non pas cependant absolument au-delà d'elles : un point fixe d'où l'on pourrait les embrasser toutes d'un seul regard, et qui cependant ne donnerait à voir que les rapports purement immanents que toutes ces formes entretiennent entre elles, et nullement leur rapport à quelque être ou à quelque principe extérieur et "transcendant" (Cassirer 1972a, 23).

Ramené au champ de l'histoire de l'art, un tel souci d'immanence se manifeste très concrètement par le choix d'une méthode téléologique, seule à même, semble-t-il, d'ancrer le transcendantal dans le flux perpétuel des événements historiques. Téléologique n'est pas ici à prendre au sens hégélien du terme – au sens où Panofsky nous décrirait la marche

---

<sup>16</sup> À noter que Podro (1982, 178-208) tient des propos assez similaires.

<sup>17</sup> C'est ce qu'illustre parfaitement, selon Cassirer (2000), la révolution épistémologique introduite par la théorie de la relativité d'Einstein.

<sup>18</sup> La conférence de Cassirer en question est "Eidos et eidolon. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon", datant de 1924 (Cassirer 1995, 27-52).

trionphale de la perspective centrale, des balbutiements de l'art antique à la révélation de sa logique propre dans l'art renaissant. Pour Holly (1984, 141 sq.), la stratégie panofskienne s'apparente plutôt à l'esprit de la *Critique de la faculté de juger*, et plus précisément à l'interprétation qu'en propose Cassirer dans *Kants Leben und Lehre*. Dans cet ouvrage, Cassirer insiste en effet sur l'étroite solidarité liant, chez Kant, la question esthétique à la question téléologique (Cassirer 2001, 261-266)<sup>19</sup>. Leur réciprocité, écrit-il, tient notamment au fait que le royaume de l'art, à l'instar du monde organique, est un royaume de formes (*Gestalten*) individuelles dont chacune s'accomplit en elle-même tout en étant en rapport avec les autres (ibid., 295). Autrement dit, le monde de l'art est similaire à un écosystème vivant en ce que chaque œuvre, dans le pur *apparâtre* de sa forme (c'est-à-dire indépendamment de l'intention de son créateur)<sup>20</sup>, relève d'une finalité interne, d'une finalité *sans fin* extérieure à la sienne propre (ibid., 300-301), dont l'évidente autonomie n'exclut cependant pas les interactions signifiantes avec d'autres formes artistiques, au sein de l'unité régulatrice d'un système des fins non plus de la nature (Kant 1993, § 67, 303-308), mais de la culture.

Or, à partir du moment où Panofsky cherche moins à rendre compte de la psychologie de l'artiste qu'à déterminer le "sens dernier et définitif [qui] 'se trouve' non pas pour nous mais objectivement, dans le phénomène artistique" (Panofsky 1975, 210), il est tout à fait possible d'envisager ce "sens" immanent comme l'*analogon*, dans le champ de l'histoire de l'art, de ce que Cassirer nomme la *Dingform* régulatrice par laquelle Kant conférait son objectivité à l'histoire naturelle (Cassirer 2001, 324). En matière d'étude du vivant, Kant affirme en effet qu'il n'y a pas exclusion mutuelle mais bien compatibilité de principe entre réflexion téléologique et détermination mécanique. Pour comprendre un organisme dans toute sa spécificité, nous devons rendre compte à la fois de sa structure finale *et* de sa temporalité causale – mieux : nous devons orienter la seconde en fonction de la première (Kant 1993, § 78, 350-357). C'est, d'après Holly, exactement ce qu'a tenté de faire Panofsky avec la perspective, en l'analysant du double point de vue de son historicité

---

<sup>19</sup> Sur le caractère nécessaire et non pas contingent du regroupement de l'esthétique et du téléologique chez Kant, voir Vliet 2013, 25-42.

<sup>20</sup> On se rappellera que pour Kant, les "beaux-arts ne sont de l'art que dans la mesure où ils possèdent en même temps l'apparence de la nature", c'est-à-dire qu'ils ne *semblent* pas résulter d'une quelconque conception préalable de l'artiste (Kant 1993, § 45, 202-204).

et de sa finalité interne. Capeillères (2008, 100) approuve sans réserve cette interprétation<sup>21</sup>, tout en opérant un déplacement en direction de Husserl. Selon lui, ce qui "gît" dans le phénomène panofskien, ce sont justement "ses conditions transcendantales de possibilité en tant qu'objet de l'expérience, conditions que l'analyse transcendantale a en charge de dégager, comme ce sont les strates du sens que l'analyse phénoménologique entend dégager" (ibid., 89). Pour preuve, il rappelle que Panofsky se revendique expressément de la phénoménologie lorsqu'il insiste, dans les toutes premières lignes de "Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art", sur le caractère profondément "éidétique" du *Kunstwollen* (Panofsky 2010, § 1).

### Un feuilletage sémiotique

Pourtant, au regard des critiques adressées par Cassirer au dualisme résiduel de la pensée husserlienne (Cassirer 1972b, 225)<sup>22</sup>, il n'est pas certain que cette référence phénoménologique plaide, comme le suggère Capeillères, en faveur d'un rapprochement entre Panofsky et la philosophie marbourgeoise (et plus particulièrement cassirérienne)<sup>23</sup>. Hans Jonas (2014, § 11) a un jour eu ce mot significatif : chez Husserl, "[l]es choses nous révèlent les modes d'objectivation qui agissent en elles sous forme de couches superposées. La couche inférieure est l'objet matériel. Sur cette base sont construits, strate après strate, tous les autres modes d'être : l'utile, le culturel, le réflexif." Toutes proportions gardées, on pourrait dire que l'iconologie panofskienne fonctionne elle aussi par couches : l'interprétation des œuvres d'art est un véritable feuilletage sémiotique dans lequel se superposent, par-dessus le matériau de l'intuition, "sens-phénomène", "sens-signification" et "sens-document" (Panofsky 1975, 255), ou encore, selon la terminologie adoptée durant l'exil américain, "sujet primaire ou naturel", "sujet secondaire ou conventionnel" et "signi-

---

<sup>21</sup> Quoiqu'il la complexifie en la liant à une hypothétique influence "indirecte" de l'École de Bade.

<sup>22</sup> Cassirer reproche à Husserl d'avoir reconduit au sein même de la conscience, après l'avoir justement critiqué, le dualisme de la matière et de la forme (il vise en particulier la distinction entre la couche "matérielle" et la couche "noétique" du vécu phénoménologique).

<sup>23</sup> Sur les rapports, oppositions et croisements entre néokantisme et phénoménologie à propos du dualisme de la pensée, cf. Ferrari 2001, 116-117 et Palette 2018. L'interprétation que je propose ici du modèle panofskien diverge assez largement de l'interprétation qu'en donne Muriel van Vliet (2013, 122-134), notamment parce qu'elle fait correspondre aux trois niveaux de l'analyse iconologique les trois niveaux de la théorie de l'art goethéenne (imitation, manière, style).

fication intrinsèque" (Panofsky 1967, 31). Dans "La perspective comme forme symbolique", Panofsky distingue ainsi entre l'"espace psychophysique" de la perception visuelle et l'"espace mathématique" de la construction perspective (Panofsky 1975, 43). Quelques années auparavant, il opposait déjà "l'œil en tant qu'organe récepteur et non créateur de forme", fournissant sa matière à l'esprit, et le processus expressif de la création artistique, mettant en forme cette matière (ibid., 187). Chez Panofsky, le sens donné aux choses semble donc toujours venir *s'ajouter* à la perception que l'on en a.

Dans le détail, le statut exact de cette sédimentation reste problématique, tant l'historien de l'art se montre évasif dans ses explications. D'un côté, il établit par exemple une tripartition entre l'"image rétinienne" mécaniquement conditionnée" par l'anatomie de notre œil, l'"image visuelle" psychologiquement conditionnée" par notre vécu perceptif et l'image culturellement déterminée de la perspective centrale, sans jamais éclaircir les rapports que la concavité de la première entretient avec l'aspect "sphéroïde" de la deuxième et la planéité de la troisième (Panofsky 1975, 43-45). De l'autre, il affirme que la strate "naturelle" de la perception, si elle diffère en droit de la strate "conventionnelle" du sens, est en fait déjà prise dans un réseau complexe de signification. Les figures peintes, dit-il, ne se donnent jamais à voir (ou plutôt à décrire) comme de pures formes sensibles, mais comme des objets reconnaissables et identifiables comme tels – un homme, un rocher, etc. et non un amas de lignes et de couleurs (Panofsky 1967, 13-15). Ce flou a conduit à des interprétations opposées de la doctrine panofskienne. Pour Guido Davide Neri (1961, 17), il n'y a aucun doute : "La perspective comme forme symbolique" repose sur un profond dualisme entre perception physiologique et représentation culturelle, dont l'intérêt principal est de permettre à l'historien de comparer les différentes configurations historiques de l'espace à partir du même fond neutre de la vision naturelle<sup>24</sup>. Ce dualisme, d'origine kantienne, constitue selon lui le point faible de la conception panofskienne : quelle consistance, en effet, possède un tel "donné"<sup>25</sup> ? Existe-t-il réellement un espace physiologique indépendant des conditions socio-culturelles de son objectivation ? À cela, Allister Neher (2005, 369-371) répondrait que non, Panofsky n'a jamais insisté sur la question de la vision naturelle dans le but d'en démontrer l'autonomie radicale. D'après lui, Panofsky souhaite simplement nous rappeler que la concavité de la rétine conditionne notre expérience phénoménologique du

---

<sup>24</sup> Sur Neri et son interprétation de Panofsky, voir Pinotti 2016.

<sup>25</sup> À noter que Neri (1961, 13) attribue de manière erronée le même dualisme à Cassirer.

monde visible, sans pour autant nier l'influence décisive que peut avoir notre éducation culturelle sur cette expérience. Reprenant à son compte la notion cassirérienne de prégnance symbolique, Neher va jusqu'à soutenir que l'invention de la perspective centrale a rendu notre culture moderne insensible à la courbure naturelle de notre champ visuel, là où la culture antique la mettait au contraire en valeur, comme le prouve son usage immodéré de la perspective angulaire<sup>26</sup>.

Certes, Neher a parfaitement raison de souligner qu'on ne peut en aucun cas imputer à Panofsky une conception naïvement réaliste ou même biologiste de la vision : chez lui, le voir relève pleinement de l'activité configuratrice de la conscience (Panofsky 1975, 43-44). Pourtant, il me semble que rien, dans le texte panofskien, ne vient corroborer l'idée d'un retour prégnant – au sens fort du terme – de la modalisation symbolique au cœur même de la perception visuelle<sup>27</sup>. Au contraire, tout indique que Panofsky maintient bel et bien un dualisme conséquent au fondement de sa réflexion sur l'art, comme il le confirme lui-même au détour d'une note d'*Idea* (Panofsky 1983, 260, note 304). Se référant explicitement aux *Prolégomènes* kantien, il affirme en effet la chose suivante : de même qu'en science l'entendement prescrit sa loi au "monde des sens" (*Sinnenwelt*), lequel se voit dès lors transformé en nature objective, de même la "conscience de l'artiste" transforme-t-elle le donné sensible en une *Gestaltung* artistique. La seule différence entre ces deux formes d'objectivation tient au fait que, dans le premier cas, la légalité (*Gesetzlichkeit*) est universelle, alors que dans le second elle est individuelle ou "idiomatique"<sup>28</sup>. Parler de légalité

---

<sup>26</sup> À l'inverse, Thaliath (2005) cherche à prouver que notre expérience visuelle est avant tout frontale et non sphéroïde. Il en déduit que la perspective centrale telle que la décrit Panofsky est un mode de symbolisation de l'espace *inhérent* à la vision elle-même, c'est-à-dire un mode de symbolisation prélogique. Le principal défaut de cette analyse vient du fait qu'elle se fonde sur une conception biaisée de la prégnance symbolique cassirérienne, accusée à tort de *soumettre* le sensible à l'entendement (alors qu'elle subvertit le principe même du schématisme).

<sup>27</sup> Neher (2005, 367-368) rappelle à juste titre que Cassirer (1938, 409 sq.) rapproche la théorie kantienne du schématisme de sa propre théorie de la mise en forme symbolique du sensible. Mais il s'agit là surtout d'une reconnaissance de la portée *historique* du schème kantien dans la théorie de la connaissance. Dans la philosophie cassirérienne, le schème ne joue plus, à proprement parler, de rôle directeur.

<sup>28</sup> Panofsky fait ici référence à Kant (2016, § 38, 188). À noter un contresens majeur de traduction dans *Idea*, puisque Henri Joly rend l'allemand "daß Sinnenwelt entweder gar kein Gegenstand der Erfahrung oder eine Natur ist" (Panofsky 1989, 121) par : "le monde des sens n'est ni un objet de l'expérience ni non plus une nature" (Panofsky 1983, 260), la traduction correcte étant : "le monde des sens ou bien n'est pas un objet de l'expérience ou bien est une nature".

individuelle n'est paradoxal qu'en apparence : ce que veut dire Panofsky, c'est que chaque œuvre d'art est une réponse singulière à la *même* question transcendante, garante de son objectivité. Cette question est celle de la mise en forme ou plutôt en figure de la sensibilité (*Gestaltung der Sinnlichkeit*), dont Panofsky a cherché à découvrir les principes fondamentaux dans "Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art" (Panofsky 2010)<sup>29</sup>. Dans ce cadre, toute création artistique est donc à concevoir comme une prise de position par rapport à ce problème originaire, comme une interprétation particulière du processus d'application des catégories transcendantales au "substrat" de la sensibilité (ibid., § 26)<sup>30</sup>. Ce que Panofsky nomme le *Kunstwollen* n'est en réalité rien d'autre que l'arrêt d'un "choix" spécifique parmi l'ensemble des compositions stylistiques possibles – choix qui renvoie en dernier recours à une certaine conception du monde que l'œuvre exprime et incarne.

### Le cercle de l'interprétation

Cette articulation étroite entre catégories de la mise en forme artistique et "sens homogène de *Weltanschauung*" (Panofsky 1975, 252) est au fondement même de la méthode iconologique, dans laquelle analyse stylistique et contextualisation historique sont tenues de s'étayer l'une l'autre<sup>31</sup>. Dans l'article qu'il consacre au "problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques" (ibid., 248 sq.), puis dans l'introduction à ses *Essais d'iconologie* (1967, 23 sq.), Panofsky rappelle l'importance du "correctif objectif" qu'est l'histoire dans l'interprétation des formes artistiques du passé. Pour ne pas tomber dans l'arbitraire d'une exégèse purement subjective, l'historien de l'art, dit-il, doit s'assurer que le style, la thématique et le sens qu'il attribue à une œuvre d'art sont pleinement com-

---

<sup>29</sup> Voir en particulier le § 8, où l'auteur dresse une véritable "table des catégories" de la mise en forme artistique.

<sup>30</sup> Cf. à ce propos Pinotti (2016, 115-117), qui qualifie ce substrat sensible de strate "pré-pré-iconographique".

<sup>31</sup> Il est intéressant de noter que cette articulation est déjà présente *in nuce* dans l'article de 1915 consacré à Wölfflin (Panofsky 1975, 194-195). À ce titre, Panofsky fait preuve d'une indéniable cohérence : chez lui, l'interprétation iconologique *présuppose* l'analyse transcendante de la mise en forme artistique. Il me semble donc erroné de soutenir que Panofsky aurait abandonné toute prétention critique et catégorielle au moment où, quittant l'Allemagne pour les États-Unis, il développe sa méthode iconologique (Roger 1983 ; Lang 2006, 35-38).

patibles avec les caractéristiques globales de la production artistique de l'époque et du lieu dont cette œuvre est issue. Le problème, c'est que pour établir ces caractéristiques, l'historien n'a d'autre choix que de les tirer des œuvres mêmes qu'il cherche à interpréter<sup>32</sup>. Certains auront tôt fait de dénoncer un cercle vicieux, mais Panofsky, se référant à son élève et ami Edgar Wind, soutient que ce cercle est inhérent à toute méthode véritablement scientifique, quel que soit son champ d'application (Panofsky 1975, 250 ; 1967, 25, note 1). Pour Wind en effet (1963, 257), sciences culturelles et sciences naturelles sont prises dans une inévitable dialectique<sup>33</sup> : l'information que l'historien cherche à obtenir à l'aide du document historique est en même temps présupposée pour sa bonne compréhension, tout comme les instruments de mesure du physicien présupposent, pour leur bon fonctionnement, une connaissance des lois de la nature qu'ils sont censés mettre au jour<sup>34</sup>. Cette dialectique se montrerait plus contradictoire (*self-contradictory*) que régulatrice (*self-regulating*) si elle opérait sur le seul plan des idées : il n'y aurait alors aucune échappatoire possible hors du cercle paradoxal de l'interprétation, et la logique dégénérerait en tautologie (Wind 1927, 222). Mais ce serait, selon Wind, oublier un peu vite que l'historien et le physicien ne sont pas de purs esprits : ils prennent eux-mêmes part aux mondes de la culture et de la nature qu'ils étudient, et c'est précisément parce qu'ils sont historiquement et physiquement "affectés" que leurs idées peuvent "faire parler" les documents comme les instruments (Wind 1963, 257-263).

Un tel *ethos* de la participation trouve sa justification dans une théorie du symbole entendu comme incarnation (*Verkörperung*) (Krois 2011). Cette théorie, Wind l'a développée à la fin des années 1920 dans le cadre de son travail d'habilitation, publié en 1934 sous le titre *Das Experiment und die Metaphysik* (Wind 2001). Comme il l'affirmera près de vingt-cinq ans plus tard, sa thèse principale était celle-ci : "symbols are real only to the

---

<sup>32</sup> Panofsky rappelle que dater une œuvre d'art à partir de documents externes (comme des archives) n'est absolument pas suffisant : l'historien de l'art doit toujours s'en remettre à l'œuvre elle-même, et vérifier que sa forme, son type et les idées qu'elle exprime sont effectivement possibles *en tant que tels* à cette date précise (Panofsky 1975, 250-251).

<sup>33</sup> On notera au passage que Wind s'oppose ici à la distinction traditionnelle, dans l'épistémologie germanique, entre *Geisteswissenschaften* et *Naturwissenschaften*.

<sup>34</sup> Wind (1963, 257) donne l'exemple de la mesure de la chaleur : "For measuring heat, a fluid like quicksilver is chosen as a standard, and it is claimed that it expands evenly with increasing warmth. Yet how can such an assertion be made without knowledge of the laws of thermodynamics? And again, how can these laws be known except by measurements in which a fluid, e. g. quicksilver, is used as a standard?"

extent in which they can be embodied in an *experimentum crucis* whose outcome is directly observable" (Wind 1958). Autrement dit, un instrument de mesure scientifique est un symbole de l'entendement dont l'effectivité démonstrative repose sur le fait qu'il incarne dans le monde physique une hypothèse (et, au-delà, l'ensemble du système conceptuel qui la sous-tend), rendant ainsi cette hypothèse vérifiable expérimentalement. De la même manière, l'appareillage critique sur lequel l'historien fonde son interprétation ne vaut qu'en tant qu'il se voit sans cesse testé dans son application aux documents (Wind 1963, 260). Du propre aveu de Wind, cette position a fortement déplu à Cassirer, qui a vu là une impardonnable rechute dans l'empirisme (Engel 2012). D'un point de vue cassirérien, il est en effet inconcevable d'entrevoir la nature (ou l'histoire) comme une instance "métaphysique" *indépendante* de notre pensée, dont l'unité mystérieuse se donnerait à voir au travers d'expérimentations toujours plus précises, à mesure que l'épreuve de notre appareillage théorique permet d'en affiner les catégories. Si proche qu'une telle progression puisse sembler de la dynamisation marbourgeoise du transcendantal – la notion d'incarnation entraîne celle de son déploiement historique (Wind 2001, 111 sq.) –, cette progression reste malgré tout fondée sur l'idée foncièrement anti-marbourgeoise d'un donné sensible (voire matériel) existant *préalablement* à la connaissance conceptuelle qu'on peut en avoir<sup>35</sup>. Birgit Recki (2012) n'a-t-elle pas montré combien la notion de *Verkörperung* consacrait plutôt qu'elle ne dépassait le dualisme traditionnel du corps et de l'esprit<sup>36</sup> ?

### Un double dualisme

Bien sûr, C. Oliver O'Donnell (2018) a tout à fait raison de souligner que le tour pragmatiste que prennent les recherches de Wind au contact de la pensée américaine

---

<sup>35</sup> Ce que Cassirer reproche à l'empirisme, c'est justement d'être une sorte de métaphysique de l'expérience, comprise comme un *donné* de la conscience pure de toute médiation logique (Cassirer 1972b, 36-44).

<sup>36</sup> Recki vise ici non pas la pensée windienne mais la pensée cassirérienne. Elle y affirme que la notion de *Verkörperung*, à laquelle Cassirer a lui-même parfois recours, n'est pas à la hauteur du non-dualisme de sa propre philosophie. Ce qui est intéressant, c'est que Wind (1963, 259) se revendique lui aussi d'un dépassement du dualisme corps/esprit. Or, comme l'a bien montré Buschendorf (1998), Wind hérite en réalité (via Warburg) de la conception vischérienne du symbole, dans laquelle persiste une certaine "inadéquation" entre sensible et sens.

l'éloigne par plusieurs aspects du kantisme de ses débuts<sup>37</sup> – d'un kantisme plus traditionnel auquel adhère encore largement Panofsky<sup>38</sup>, quoique ce dernier n'hésite pas à convoquer au besoin la philosophie d'un Nietzsche ou d'un Heidegger (Cohn 1999, 7-8 ; Panofsky 1975, 248). Cependant, on ne saurait nier que leur dualisme commun les conduit à défendre des positions épistémologiques assez proches dans leur fonctionnement. On pourrait même dire que la théorie windienne du symbole éclaire d'un jour nouveau les rapports que Panofsky entretient avec la téléologie kantienne, comprise à la fois comme méthode heuristique et unité postulée de la nature. En partant du principe que l'activité artistique est la *Verkörperung*<sup>39</sup>, ou du moins la *Versinnlichung* toujours recommencée d'un seul et même problème transcendantal, Panofsky en accepte également l'historicité foncière. D'après lui, les œuvres se sédimentent en une "tradition" (*Überlieferung*) objective contre laquelle l'historien de l'art vient "certifi[er]" les résultats de son interprétation subjective (Panofsky 1975, 249). Cette tradition reste néanmoins composite tant que l'extrême hétérogénéité des styles accumulés au cours de l'histoire n'est pas à son tour rapportée à un ordre spatio-temporel homogène et absolu, dépassant le caractère autoréférentiel – relatif – des unités de "temps historique (culturel)" avec lesquelles travaille l'historien de l'art : la période, l'école, la vie de l'artiste, etc. (ibid., 224 sq.) Pour Panofsky, il n'y a aucun doute : cet ordre spatio-temporel homogène ne peut être que celui de l'espace-temps naturel – non pas l'espace-temps phénoménal de notre intuition, mais l'espace-temps universel, "astronomique", mis à jour par le physicien<sup>40</sup>. L'essai qu'il consacre au "problème du temps historique" est on ne peut plus clair : l'espace et le temps objectifs de la nature forment "les

---

<sup>37</sup> S'il est indéniable que le pragmatisme a une influence grandissante sur la pensée de Wind, on ne saurait cependant nier l'évidente continuité théorique liant sa thèse de doctorat et son habilitation. Davis (2011, 367, note 39) va donc trop loin lorsqu'il oppose radicalement le néokantisme de Panofsky au pragmatisme de Wind.

<sup>38</sup> À noter qu'O'Donnell rapproche à tort le néokantisme panofskien du néokantisme marbourgeois, et plus particulièrement cohénien, car on ne peut justement imputer ni à Cohen ni à Natorp le maintien d'un dualisme entre sensibilité et entendement.

<sup>39</sup> Wind (2001, 109) autorise lui-même l'application de sa théorie de la *Verkörperung* au domaine artistique.

<sup>40</sup> Voir à ce propos Kant 2016, § 38, 117 : "La simple forme universelle de l'intuition, qui s'appelle l'espace, est donc bien le substrat de toutes les intuitions déterminables en objets particuliers et c'est assurément en lui que réside la condition de leur possibilité et de leur variété ; mais l'unité des objets, c'est bien uniquement par l'entendement [...] qu'elle est déterminée ; ainsi c'est l'entendement qui est l'origine de l'ordre universel de la nature puisqu'il comprend sous ses propres lois tous les phénomènes [...]."

constantes auxquelles on peut et on doit sans cesse rapporter les innombrables variables" culturelles du style, car ces variables, de par leur autonomie symbolique, tendent à s'affranchir de tout étalon de mesure partagé (ibid., 229)<sup>41</sup>. En d'autres termes, il s'agit de fonder dans l'unité scientifiquement construite du monde physique la possibilité même de la variabilité historique du sens.

Ce faisant, nous devons admettre que l'iconologie panofskienne entérine non pas une mais *deux* dichotomies étroitement liées l'une à l'autre : 1) la dichotomie générique du sensible et de l'entendement, et 2) la dichotomie différentielle de la nature et de la culture. Cette double dichotomie ne vaut pas seulement sur le plan de l'interprétation historique : elle vaut aussi sur le plan de l'interprétation formelle des œuvres d'art. D'après Panofsky en effet (1975, 193), le "concept objectif d'expérience" typique des sciences de la nature est au principe de la transformation des éléments sensibles peints sur la toile en unités de sens descriptibles – en "*objets*" et "*événements*" pour ainsi dire "naturels" de la représentation : un homme, un rocher, etc. (Panofsky 1967, 17, 25) "Toute description aura dû en un certain sens, avant même d'avoir commencé, inverser la signification des facteurs de représentation purement formels pour en faire des symboles de quelque chose qui est représenté." (Panofsky 1975, 237) À partir de ce socle "naturel" de la figuration, l'historien de l'art peut *ensuite* déterminer le style spécifique que la *Weltanschauung* propre à une époque, un mouvement ou un artiste a imprimé à ces "objets" figurés. Un même élément placé au milieu d'un espace vide n'aura pas le même sens en fonction du contexte historique. On devra l'interpréter comme une apparition miraculeuse flottant dans les airs ou au contraire comme un objet solidement ancré dans le sol en fonction du caractère réaliste ou non de la construction spatiale en vigueur à l'époque. Par un curieux retournement des choses, il s'avère donc que le monisme sémiotico-spirituel que Panofsky opposait en 1915 à la distinction wölfflinienne de la forme et de l'expression (ibid., 195)<sup>42</sup> n'est en réalité compréhensible qu'à partir d'un arrière-plan dualiste. Chez Panofsky, l'unité d'une culture spécifique ne se

---

<sup>41</sup> Panofsky ajoute immédiatement : "Ce qui détermine la nature du phénomène 'historique', c'est précisément que d'une part il se présente comme une structure de sens (ensemble signifiant) débarrassée des valeurs du temps et de l'espace naturels mais que d'autre part il est fixé à un moment du temps naturel et à un endroit de l'espace naturel parfaitement déterminés." (Panofsky 1975, 229)

<sup>42</sup> Contre la théorie de la "double racine du style" de Wölfflin, Panofsky pose que toute intuition ou vision du monde (*Anschauung der Welt*) relève en dernière instance d'une conception du monde (*Weltanschauung*) culturellement déterminée.

détache que sur fond de la différence qu'elle crée par rapport au "donné" universel de la nature.

Un tel naturalisme – si par naturalisme on entend ici l'homogénéité, l'univocité spatio-temporelle à partir de laquelle Panofsky pense la possibilité même d'une différenciation culturelle – renverse totalement la position cassirérienne, et notamment l'idée selon laquelle il n'y a de nature que dans la pluralité de ses variations symboliques, c'est-à-dire culturelles. "Pour Cassirer", nous rappelle Jean Lassègue, "c'est *le mouvement d'objectivation dans sa diversité intrinsèque qui est seul réel*" (Lassègue 2020, 43). À la verticalité architectonique du schème, Cassirer préfère l'horizontalité créative et prospective du symbole, c'est-à-dire un mode d'objectivation dont l'unité ne repose plus sur la systématisme (et donc l'immutabilité) d'une table transcendantale des catégories, mais sur l'épreuve toujours renouvelée de la diversification du sens. Cette variabilité originelle du symbole – et la diversité du réel qui en découle – engage une forme d'historicité bien différente de celle innerant la méthode de Panofsky. Celui-ci se révèle, sur ce point précis, peut-être plus proche de Cohen et de Natorp que Cassirer lui-même, puisqu'il pose le sens "dernier", immanent, de l'œuvre d'art comme le *telos* de l'interprétation iconologique, comme le moteur du progrès infini de la *Kunstwissenschaft*. Cassirer, lui, rejette toute espèce de téléologie historique (Rudolph 2003 ; 2012) : le processus interprétatif reste ouvert, car il est impossible d'en prédéterminer, même de façon régulatrice, l'aboutissement (Cassirer 1975, 253-254). Une œuvre culturelle, une œuvre de l'esprit n'existe et ne persiste comme telle qu'en tant qu'elle s'enrichit de significations nouvelles au cours du temps (ibid., 259-260)<sup>43</sup>. La forme symbolique, chez Cassirer, n'a rien de fixe ni de définitif : c'est une forme vivante, qui porte en elle les germes de sa propre métamorphose, le principe de sa propre historicité. C'est là la grande leçon de la morphologie goethéenne<sup>44</sup> – une morphologie qui transforme en profondeur non pas tant l'esprit que la lettre de la critique kantienne.

Dr. Rémi Mermet, Université Paris Sciences et Lettres (PSL),  
remi.mermet[at]psl.eu

---

<sup>43</sup> Sur les rapports entre la doctrine cassirérienne et l'herméneutique, voir Berner 2012.

<sup>44</sup> Il faut également noter l'importance de la théorie mathématique des groupes de transformation dans la découverte par Cassirer de la morphologie générale de l'esprit, ou plutôt de la culture (Lassègue 2016, 21 sq. ; 2020, 32-35).

## Références

Alloa, Emmanuel. "Could Perspective Ever be a Symbolic Form?" *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, Vol. 2, N° 1 (2015): 51-72.

Alloa, Emmanuel. "La perspective peut-elle être une forme symbolique ? Panofsky contre Cassirer," in *Partages de la perspective*. Paris: Fayard, 2020. 191-228.

Berner, Christian. "Histoire et interprétation : le principe 'renaissance.'" *Revue germanique internationale*, Vol. 15 (2012): 21-35.

Bonnet, Jacques (éd.). *Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps*. Paris: Centre Georges Pompidou/Pandora, 1983.

Buschendorf, Bernhard. "Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind," in Horst Bredekamp et al. (Hrsg.). *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*. Berlin: Akademie Verlag, 1998. 227-248.

Capeillères, Fabien. "Art, esthétique et *Geistesgeschichte*. À propos des relations entre Warburg, Cassirer et Panofsky." *Cassirer Studies*, Vol. I (2008): 77-100.

Capeillères, Fabien. "Cassirer, Wölfflin et Panofsky : sur la constitution de l'art comme forme symbolique," in Muriel van Vliet (éd.). *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*. Rennes: PUR, 2010. 43-64.

Cassirer, Ernst. "Le concept de groupe et la théorie de la perception." *Journal de psychologie normale et pathologique*, Vol. 35 (1938): 368-414.

Cassirer, Ernst. *La philosophie des formes symboliques 1. Le langage*. Traduit par Ole Hansen-Løve et Jean Lacoste, Paris: Minuit, 1972a.

Cassirer, Ernst. *La philosophie des formes symboliques 3. La phénoménologie de la connaissance*. Traduit par Claude Fronty, Paris: Minuit, 1972b.

Cassirer, Ernst. *Essai sur l'homme*. Traduit par Norbert Massa, Paris: Minuit, 1975.

Cassirer, Ernst. *Écrits sur l'art*. Traduit par Christian Berner, Fabien Capeillères, Jean Carro et Joël Gaubert, Paris: Cerf, 1995.

Cassirer, Ernst. "Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit," in *Trois essais sur le symbolique*. Traduit par Jean Carro et Joël Gaubert, Paris: Cerf, 1997a. 7-37.

Cassirer, Ernst. *Substance et fonction : éléments pour une théorie du concept*. Traduit par Pierre Caussat, Paris: Minuit, 1997b.

Cassirer, Ernst. *Gesammelte Werke*. Hamburger Ausgabe, 26 Bd. Herausgegeben von Birgit Recki, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1998-2009.

Cassirer, Ernst. *La théorie de la relativité d'Einstein : éléments pour une théorie de la connaissance*. Traduit par Jean Seidengart, Paris: Cerf, 2000.

Cassirer, Ernst. *Kants Leben und Lehre*. Gesammelte Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 8. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2001.

Cohen, Hermann. *Logik der reinen Erkenntnis*. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1914.

Cohn, Danièle. "Et in Arcadia ego," in Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*. Édité par Danièle Cohn, Paris: Flammarion, 1999. 5-12.

Damisch, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 2012.

Davis, Whitney. *A General Theory of Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Minuit, 1990.

Dufour, Éric. *Les néokantiens : valeur et vérité*. Paris: Vrin, 2003.

Engel, Franz. "In einem sehr geläuterten Sinne sind Sie doch eigentlich ein Empirist!" Ernst Cassirer und Edgar Wind im Streit um die Verkörperung von Symbolen," in Ulrike Feist und Markus Rath (Hrsg.). *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung*. Berlin: Akademie Verlag, 2012. 369-392.

Ferrari, Massimo. *Retours à Kant : introduction au néokantisme*. Traduit par Thierry Loisel, Paris: Cerf, 2001.

Ferrari, Massimo. *Categorie e a priori*. Bologna: Il Mulino, 2003.

Ferretti, Silvia. *Il demone della memoria: simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*. Casale Monferrato: Marietti, 1984.

Gilbert, Katharine. "Cassirer's Placement of Art," in Paul Arthur Schilpp (ed.). *The Philosophy of Ernst Cassirer*. Evanston: The Library of Living Philosophers, 1949. 605-630.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Zur Naturwissenschaft, allgemeine Naturlehre I. Theil*. Werke, Weimarer Ausgabe, Abt. II, Bd. 11. Weimar: Hermann Böhlau, 1893.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12. München: Beck, 2005.

Hagelstein, Maud. *Origine et survivances des symboles : Warburg, Cassirer, Panofsky*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2014.

Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1984.

Holzhey, Helmut. *Cohen und Natorp*. Basel: Schwabe, 1986.

Hub, Berthold. "Perspektive, Symbol und symbolische Form. Zum Verhältnis Cassirer – Panofsky." *Eстетика. The Central European Journal of Aesthetics*, Vol. XLVII (New Series III), N° 2 (2010): 144-171.

Jesinghausen-Lauster, Martin. *Die Suche nach der symbolischen Form: Der Kreis um die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Baden-Baden: Koerner, 1985.

Jonas, Hans. "Edmund Husserl et la question ontologique." *Alter*, Vol. 22 (2014). Traduit par Kevin Ladd et Simon Calenge. Web. 5 mars 2020 <<http://journals.openedition.org/alter/281>>.

Kant, Immanuel. *Gesammelte Werke*. Akademieausgabe. Berlin: Reimer/De Gruyter, 1900–. Web. 5 mars 2020 <<https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Kant/verzeichnisse-gesamt.html>>.

Kant, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*. Traduit par Alexis Philonenko, Paris: Vrin, 1993.

Kant, Immanuel. *Critique de la raison pure*. Traduit par Alain Renaut, Paris: Flammarion, 2006.

Kant, Immanuel. *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*. Traduit par Louis Guillermit, Paris: Vrin, 2016.

Krois, John Michael. "Cassirer's 'Symbolic Values' and Philosophical Iconology." *Cassirer Studies*, Vol. I (2008): 101-117.

Krois, John Michael. "Kunst und Wissenschaft in Edgar Winds Philosophie der Verkörperung," in Horst Bredekamp und Marion Lauschke (Hrsg.). *John M. Krois: Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*. Berlin: Akademie Verlag, 2011. 2-23.

Krois, John Michael. "Philosophy and Iconology," in Marion Lauschke, Johanna Schiffler und Franz Engel (Hrsg.). *Ikonische Formprozesse. Zur Philosophie des Unbestimmten in Bildern*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. 1-27.

Lang, Karen. *Chaos and Cosmos: On the Image in Aesthetics and Art History*. Ithaca/London: Cornell University Press, 2006.

Lassègue, Jean. *Ernst Cassirer : du transcendantal au sémiotique*. Paris: Vrin, 2016.

Lassègue, Jean. "Une perspective transcendantale sans table des catégories est-elle possible ? 'Catégorie' et 'thème' dans l'épistémologie d'Ernst Cassirer," in Danièle Cohn et Rémi Mermet (éd.). *L'Histoire de l'art et ses concepts. Autour de Heinrich Wölfflin*. Paris: Rue d'Ulm, 2020. 27-43.

Levine, Emily J. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2013.

Mermet, Rémi. "Grundbegriffe/Basisphänomene : Cassirer lecteur de Wölfflin," in Danièle Cohn et Rémi Mermet (éd.). *L'Histoire de l'art et ses concepts. Autour de Heinrich Wölfflin*. Paris: Rue d'Ulm, 2020. 45-65.

Natorp, Paul. *Die logischen Grundlagen der exakten Wissenschaften*. Leipzig: Teubner, 1910.

Neher, Allister. "How Perspective Could Be a Symbolic Form." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, N° 4 (2005): 359-373.

Neri, Guido Davide. "Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky," in Erwin Panofsky. *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*. A cura di Guido Davide Neri, Milano: Feltrinelli, 1961. 7-33.

O'Donnell, C. Oliver. "Two Modes of Midcentury Iconology." *History of Humanities*, Vol. 3, N° 1 (2018): 113-136.

Paci, Enzo. "La presa di coscienza della biologia in Cassirer." *Il Pensiero*, Vol. XIII (1968): 109-117.

Palette, Virginie. *Le donné en question dans la phénoménologie et le néokantisme. Des critiques du positivisme au débat avec Kant*. Cham: Springer, 2018.

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York/Evanston: Harper & Row, 1962.

Panofsky, Erwin. *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Traduit par Claude Herbette et Bernard Teyssède, Paris: Gallimard, 1967.

Panofsky, Erwin. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Traduit par Guy Ballangé, Paris: Minuit, 1975.

Panofsky, Erwin. *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Traduit par Henri Joly, Paris: Gallimard, 1983.

Panofsky, Erwin. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin: Spiess, 1989.

Panofsky, Erwin. *Deutschsprachige Aufsätze*. 2 Bd. Herausgegeben von Karen Michels und Martin Warnke, Berlin: Akademie Verlag, 1998.

Panofsky, Erwin. "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.'" *Trivium*, Vol. 6 (2010). Traduit par Pierre Rusch. Web. 5 mars 2020 <<http://trivium.revues.org/3641>>.

Philonenko, Alexis. *L'École de Marbourg : Cohen, Natorp, Cassirer*. Paris: Vrin, 1989.

Pinotti, Andrea. "Un punto delicato. Breve nota su sensibilità e stile." *Materiali di Estetica*, Vol. 3, N° 1 (2016): 111-118. Web. 5 mars 2020 <<https://riviste.unimi.it/index.php/MdE/article/view/7368>>.

Podro, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven/London: Yale University Press, 1982.

Recki, Birgit. *Kultur als Praxis. Eine Einführung in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

Recki, Birgit. "Symbolische Formung als 'Verkörperung'? Ernst Cassirers Versuch eine Überwindung des Leib-Seele-Dualismus," in Horst Bredekamp, Marion Lauschke und Alex Arteaga (Hrsg.).

*Bodies in Action and Symbolic Forms. Zwei Seiten der Verkörperungstheorie.* Berlin: Akademie Verlag, 2012. 3-13.

Rieber, Audrey. "Le concept de forme symbolique dans l'iconologie d'E. Panofsky. Reprise et déplacement d'un concept cassirérien." *Appareil* (2008). Web. 5 mars 2020 <<http://journals.openedition.org/appareil/436>>.

Rieber, Audrey. "Cassirer et Panofsky : usages iconologiques de la philosophie des formes symboliques," in Muriel van Vliet (éd.). *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique.* Rennes: PUR, 2010. 191-209.

Rieber, Audrey. *Art, histoire et signification : un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky.* Paris: L'Harmattan, 2012.

Rochlitz, Rainer. "Le philosophe des historiens de l'art." *Critique*, N° 586 (1996): 207-219.

Roger, Alain. "Le schème et le symbole dans l'œuvre de Panofsky," in Jacques Bonnet (éd.). *Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps.* Paris: Centre Georges Pompidou/Pandora, 1983. 49-59.

Rudolph, Enno. "Symbol und Geschichte. Cassirers Abschied von der Geschichtsphilosophie," in *Ernst Cassirer im Kontext: Kulturphilosophie zwischen Metaphysik und Historismus.* Tübingen: Mohr Siebeck, 2003. 159-168.

Rudolph, Enno. "Ernst Cassirer : entre philosophie de l'histoire et historicisme." *Revue germanique internationale*, Vol. 15 (2012): 53-61.

Schwemmer, Oswald. *Ernst Cassirer: Ein Philosoph der europäischen Moderne.* Berlin: Akademie Verlag, 1997.

Stoellger, Philipp. "Die Metapher als Modell symbolischer Prägnanz. Zur Bearbeitung eines Problems von Ernst Cassirers Prägnanzthese," in Dietrich Korsch und Enno Rudolph (Hrsg.). *Die Prägnanz der Religion in der Kultur. Ernst Cassirer und die Theologie.* Tübingen: Mohr Siebeck, 2000. 100-138.

Thaliath, Babu. *Perspektivierung als Modalität der Symbolisierung: Erwin Panofskys Unternehmung zur Ausweitung und Präzisierung des Symbolisierungsprozesses in der "Philosophie der symbolischen Formen" von Ernst Cassirer.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

Verene, Donald Phillip. *The Origins of the Philosophy of Symbolic Forms: Kant, Hegel, and Cassirer.* Evanston: Northwestern University Press, 2011.

Vliet, Muriel van. *La forme selon Ernst Cassirer : de la morphologie au structuralisme.* Rennes: PUR, 2013.

Warburg-Haus. "'Deines Geistes Reife': Erwin Panofsky schreibt Ernst Cassirer ein Kurzgedicht." *Tagebuch des Warburg-Hauses*, 28.07.2017. Web. 5 mars 2020 <<http://www.warburg-haus.de/tagebuch/deines-geistes-reife-erwin-panofsky-schreibt-ernst-cassirer-ein-kurzgedicht/>>.

Wind, Edgar. "Experiment and Metaphysics," in Edgar Sheffield Brightman (ed.). *Proceedings of the Sixth International Congress of Philosophy*. New York/London: Longmans, Green & Co, 1927. 217-224.

Wind, Edgar. "Microcosm and Memory." *The Times Literary Supplement*, May 30<sup>th</sup>, 1958. 297.

Wind, Edgar. "Some Points of Contact between History and Natural Sciences," in Raymond Kliban-sky and H. J. Paton (ed.). *Philosophy & History. The Ernst Cassirer Festschrift*. New York: Harper & Row, 1963. 255-264.

Wind, Edgar. *Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Wood, Christopher S. "Introduction," in Erwin Panofsky. *Perspective as Symbolic Form*. Translated by Christopher S. Wood, New York: Zone Books, 1991. 7-24.