

# LA NOTION DE STYLE EN HISTOIRE DE L'ART

ELISEO TRENC

Université de Paris III

## LE STYLE, UN SENS DE VALORISATION OU UN SENS D'IDENTIFICATION ?

Si l'on admet la polysémie du langage, le mot style a diverses significations que l'on peut réunir en deux grands groupes, l'un qualitatif, l'autre identificateur. Lorsque l'on dit d'une personne ou d'un objet qu'ils ont du style ou un style, le mot a un sens valorisant, qualitatif. Il oppose ces personnes ou ces objets à celles et ceux qui n'en ont pas, c'est la qualité de ce qui est distingué. Mais le style c'est aussi ce qui distingue. Pour Meyer Shapiro :<sup>1</sup>

le style est, par-dessus tout, un système de formes qui possèdent une qualité et une expression significative rendant visibles la personnalité d'un artiste et la conception générale d'une collectivité.

Dans l'Histoire de l'Art, c'est cette deuxième signification qui prédomine. La première signification valorisatrice, qualitative n'a rien de scientifique, elle dépend de la mode, du goût et de la subjectivité de l'observateur ; cependant, il ne faut pas oublier que l'Histoire de l'Art tend à ne faire l'histoire que d'objets valorisés, qualifiés d'artistiques donc distingués des autres, ce qui signifie que l'Histoire de l'Art ne peut être

---

<sup>1</sup>SCHAPIRO, Meyer., *Style, artiste et société*, Paris : Gallimard, 1982, p. 36.

Eliseo TRENCH

vraiment scientifique puisque la notion même de ce qui est ou n'est pas artistique n'est pas vraiment définie et on pourrait même aller plus loin et dire que tout choix d'un sujet de recherches et d'un corpus d'oeuvres implique de façon implicite une valorisation subjective de la part de l'historien d'art. Pris dans ce sens normatif, le mot style s'applique surtout aux artistes considérés individuellement et semble échapper au domaine des études historiques et ethnologiques de l'art.

### "MANIERA", STYLE OU "MODE" D'UN ARTISTE.

Le terme de style est d'ailleurs fort sujet à caution dans le cas de son attribution à un individu. Jan Bialostocki<sup>1</sup> rappelle qu'avant le XVI<sup>ème</sup> siècle, en Italie, les formes de travail personnelles et individuelles de chaque artiste étaient appelées "*maniera*", manière, terme qui indique bien les limites de l'originalité de l'artiste avant l'Epoque Moderne et que, d'autre part, il est souvent impossible de rassembler sous un dénominateur commun les diverses et parfois même contradictoires tendances qui apparaissent dans l'oeuvre d'un artiste. Pour donner un exemple parlant pour des hispanistes, que peut-on trouver de commun entre les cartons de tapisserie de Goya de 1786-1787 et ses peintures noires de la "Quinta del Sordo" de 1823 ? Comment peut-on expliquer la diversité de la configuration stylistique dans les oeuvres du Bernin ? On ne peut comprendre cette diversité que si l'on admet que les artistes donnent des formes diverses au caractère de ce qu'ils désirent représenter que ce soit en fonction du type d'oeuvre, de l'objet qu'ils veulent représenter ou de l'expression recherchée. Bialostocki pense que le concept de "mode" est plus adéquat que celui de "style" parce qu'il permet de déterminer les diverses formes d'expression d'un artiste ou d'un cercle artistique dans un même laps de temps. Le "mode" est conditionné objectivement en fonction du type d'oeuvre à créer, de l'expression recherchée. Bialostocki explique comment les théoriciens des arts plastiques de l'Epoque Moderne, des XVI et XVII<sup>èmes</sup> siècles se sont appuyés sur la théorie des genres littéraires et des styles d'écriture et sur la théorie de la musique pour élaborer ce concept opératoire de "mode" dans les arts figuratifs qui a été défini le plus synthétiquement par Antoine Coypel<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup>BIALOSTOCKI, Jan : *Estilo e iconografía*, Barcelona : Barral Ed. , 1973, p. 14

<sup>2</sup>COYPEL, Antoine, «Sur l'esthétique du peintre», (1721), in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1883, p. 230-236.

## La notion de style en histoire de l'art

Enfin chaque tableau doit avoir un mode qui le caractérise. L'harmonie en sera tantôt aigre et tantôt douce, tantôt triste tantôt gaie, selon les différents caractères des sujets que l'on voudra représenter. On peut suivre en cela l'art enchanteur de la musique.

Si le concept de "mode" est donc opératoire non seulement à un niveau d'artiste individuel mais également à celui d'une école artistique comme nous le verrons, il n'en demeure pas moins que le "mode" peut rendre compte seulement des conditionnements objectifs auxquels est soumis un artiste, et non pas des conditionnements subjectifs éprouvés par le créateur (psychologie, talent, formation, etc...) que Bialostocki comprend comme ce qui ressort vraiment du "style". Le "mode" expliquerait la diversité formelle d'une oeuvre plastique, le "style" consisterait au contraire à en trouver l'unité, mais dès lors, cette unité peut-elle exister ?

### L'UNITÉ DU STYLE.

Le style artistique, considéré comme un système de formes caractéristiques, n'est pas défini d'une manière rigoureusement logique. Mais comme l'indique Meyer Schapiro<sup>1</sup> :

la description d'un style fait en général référence à trois aspects de l'art : les éléments formels ou motifs, les relations formelles et les qualités (y compris une qualité d'ensemble que l'on peut appeler l'expression). Cette conception du style n'est pas arbitraire, elle est née des expériences de l'enquête. Quand on relie des oeuvres d'art à un individu ou à une culture, ce sont ces trois aspects qui donnent le critère de jugement le plus large et, donc le plus sûr... La technique, le sujet et le matériau peuvent caractériser un certain groupe d'oeuvres et on les inclut parfois dans les définitions; mais, en général, ces éléments sont moins propres à l'art d'une certaine période que les traits formels ou qualitatifs.

Lorsque l'on étudie le style individuel d'un artiste, le contact direct avec ses oeuvres montre généralement un degré de constance qui est la base de toute recherche sur le style. Mais cette évidence qui saute aux

---

<sup>1</sup> *Id.* note 1.

yeux, je pense à la peinture de Rembrandt ou à celle de Veermer, est, comme nous le verrons, extrêmement difficile à analyser et d'ailleurs, est-elle applicable à tous les créateurs ? Peut-on par exemple trouver une unité stylistique dans toute l'oeuvre de Goya ou bien dans toute celle de Picasso ? A première vue, étant donné la diversité de leur production, la recherche d'invariants formels semble extrêmement compliquée, voire impossible et en fait on en est réduit à étudier du point de vue stylistique une partie de leur oeuvre, les cartons de tapisserie, les Caprices par exemple pour Goya ou bien la Période Bleue ou le cubisme pour Picasso. L'unité stylistique peut exister chez certains artistes dont la production est extrêmement homogène, je pense par exemple au peintre espagnol de natures mortes du Siècle d'Or, Juan van der Hamen qui s'est exclusivement consacré à ce genre artistique et qui est mort à 35 ans, mais elle n'est pas générale car elle est soumise aux "modes" et à l'évolution diachronique de l'artiste. Elle tend même à diminuer dans l'art contemporain où l'instabilité des valeurs amène de profonds changements stylistiques dans la carrière des artistes. En tout état de cause, il est évident que l'idée du style comme constante manifeste et unifiée repose sur une conception particulière et normative de la stabilité d'un style. Les limites de l'unité de la structure dans les oeuvres d'un artiste particulier s'appliquent aussi au style d'une école ou d'une époque artistique. La stylistique tend à se réduire à une nomenclature. Très souvent le terme désigne un domaine géographique (les styles nationaux) ou chronologique (le style Empire par exemple) et l'étiquette stylistique induit à penser qu'il existe une coïncidence entre tel style et une période ou une région ou une nation, ce qui est souvent faux car plusieurs styles peuvent coexister à une même époque (aujourd'hui nous voyons un art officiel et académique vivre à côté d'un art commercial de masse et d'un art d'avant-garde plus indépendant) et la notion même de style national ou racial qu'ont développée Wölfflin et Riegl est très discutable étant donné que les prétendus caractères constants de ces styles sont beaucoup moins constants que ce qu'avaient supposé ces historiens et ceci se vérifie à notre époque avec la diffusion mondiale de styles artistiques de plus en plus internationaux. En outre, la notion de style est globalisante, il s'agit d'une nomenclature fermée, on ne dispose que d'un certain nombre de catégories ; un objet doit donc être classé dans une des catégories déjà établies. En réalité les styles sont des instruments commodes de classification, de différenciation ; très souvent, au lieu d'analyser en détail les productions artistiques on a tendance à les classer dans des catégories stylistiques à partir de leur configuration et ceci accroît l'impression de n'avoir affaire qu'à de grands styles unitaires. Le postulat

## La notion de style en histoire de l'art

de l'unité stylistique, c'est-à-dire un seul style à un moment et en un lieu donnés, est faux dans l'absolu. Il n'a existé ni au Moyen-Age ni au XIX et XXèmes siècles. En conclusion de son étude sur le "mode" artistique, Jan Bialostocki<sup>1</sup> montre comment la variété stylistique de l'architecture du XIXème siècle provient du fait de l'utilisation des styles historiques comme "modes". C'est pour cette raison que se construisirent simultanément à Londres un Parlement néo-gothique (à partir de 1835), un musée néo-classique (1823-1847) et un club (The Reform Club à partir de 1837) néo-renaissance. Ces styles historiques, parce qu'ils sont choisis consciemment en fonction d'une symbolique qui leur est attribuée à cette époque-là, fonctionnent donc comme des "modes" et il est évident que l'architecture éclectique n'a pas d'unité stylistique, et que s'il y a unité, elle est d'un autre ordre. Il faut néanmoins reconnaître que les types de style unitaire comme le style Renaissance ou le style Baroque qui peuvent s'appliquer à l'architecture, la sculpture, la peinture, la poésie, le drame, l'écriture, la philosophie et la science ont fasciné les historiens et les philosophes. Mais il s'agit de styles particuliers dont l'unité tient au pouvoir qu'ont eu une idée ou une attitude directrices d'imposer une forme commune aux contextes les plus variés, (la cosmologie pour le baroque d'après Severo Sarduy), ou bien pour certains historiens la force dominante, formatrice de style s'identifie à une vision du monde partagée par la société dans son ensemble ou pour d'autres c'est une institution particulière, comme l'Eglise ou la monarchie absolue qui, dans certaines conditions, devient la source d'un point de vue universel, et le pouvoir organisateur de toute vie culturelle. L'on peut toutefois se demander si l'on dispose à l'heure actuelle d'outils appropriés pour l'analyse stylistique scientifique globale de ces styles artistiques européens à la fois universels et d'une grande variété dans leurs diverses modalités régionales comme le style baroque ou le style renaissance, bien qu'on les reconnaisse au premier coup d'oeil et que donc, il existe bien un degré de constance dans l'énorme corpus dont on dispose.

### L'ANALYSE DU STYLE ARTISTIQUE.

Le style étant, comme nous l'avons déjà dit, repérable essentiellement par la forme de l'oeuvre d'art, toute analyse stylistique est une analyse formelle qui va se donner pour but, dans un premier temps, de sélectionner

---

<sup>1</sup> *Id.* note 2.

les éléments formels ou motifs pertinents et dans un deuxième temps de voir l'agencement ou la combinaison de ces motifs car les motifs (l'arc brisé par exemple que l'on trouve à la fois dans l'architecture gothique et dans l'architecture islamique) ne suffisent pas à caractériser un style. En fait, on se rend compte, lorsqu'on étudie la méthodologie de l'Histoire de l'Art, que si le style est une notion extrêmement répandue et utilisée, en particulier dans la problématique de la classification, de la catalogation des objets artistiques et de leur attribution à leurs créateurs, l'analyse du style est la plupart du temps très superficielle et très peu scientifique. Bien que certains auteurs conçoivent le style comme une sorte de syntaxe ou de schéma de composition que l'on peut analyser mathématiquement, personne jusqu'à maintenant n'a été capable de le faire sans recourir au langage vague des qualités dans la description des styles. Lorsque l'on veut caractériser un style avec précision, on classe ses qualités (par exemple en peinture, certaines caractéristiques de lumière, de couleur) selon leur intensité en comparant différents exemples, soit directement entre eux, soit par référence à une oeuvre modèle. Mais une oeuvre d'art est si complexe que la description des formes reste souvent incomplète sur des points essentiels, se limitant à un compte rendu approximatif d'un nombre restreint de relations. Les qualités picturales de couleur et de lumière ne font pas partie d'un schéma de composition de l'ensemble, comment rendre compte par exemple de la substance d'une ligne ? Malgré les difficultés de l'analyse, il existe quelques tentatives encore imparfaites d'études quantitatives d'un corpus d'objets artistiques restreint et d'une relative unité dans lesquelles leurs auteurs ont voulu échapper à l'aspect trop littéraire de l'étude de l'art, ont recherché le maximum de rigueur dans les divers aspects méthodologiques et ont essayé d'appliquer des méthodes scientifiques, mathématiques et statistiques. Je citerai par exemple pour le domaine de l'art espagnol, la tentative de catalogue des natures mortes de Juan van der Hamen, par Joan-Ramon Triadó<sup>1</sup>. Ce dernier a essayé de délimiter dans l'étude du style de van der Hamen, qui ne constitue qu'une partie de son analyse à côté d'autres paramètres historiques, biographiques, iconographiques et techniques, un certain nombre de caractéristiques formelles dont la plus ou moins grande fréquence, donnée par des graphiques, permet de mesurer le degré d'authenticité d'un tableau traditionnellement attribué au peintre. Joan-Ramon Triadó est conscient des limites de sa méthode et il les expose lui-même dans son travail. La

---

<sup>1</sup> TRIADO, Joan-Ramon, «Juan van der Hamen bodegonista», *Estudios Pro Arte*, N° 1, Barcelone, 1975, p. 31-76.

## La notion de style en histoire de l'art

première repose sur la validité des caractéristiques ou traits formels différentiels choisis, c'est à dire est-ce que ces derniers appartiennent à van der Hamen et rien qu'à lui ? On retrouve le problème de la pertinence du choix des traits différentiels qui apparaît finalement encore une fois relever de l'ordre de la subjectivité et en-deçà de l'analyse, et qui en fait ne peut se justifier que par son opérativité dans le schéma établi. Ceci comporte une marge d'erreur considérable, accrue par le fait que Triadó part du postulat d'un style unitaire de van der Hamen, et que toute innovation stylistique que ce dernier peut introduire dans une oeuvre ou un groupe de tableaux va faire apparaître ceux-ci comme moins caractéristiques et plus douteux. Si l'on ajoute à cela, les limites inhérentes à l'utilisation exclusive de tables arithmétiques, on voit que l'on est encore loin d'une méthode scientifique ce qui ne veut pas dire que cette tentative d'analyse quantitative n'apporte pas un réel progrès et ne soit pas beaucoup plus rigoureuse par rapport à la simple analyse qualitative directe qui est celle du "connaisseur" ou de l'expert même si souvent elle ne fait que confirmer les intuitions et les conclusions de ces derniers. Ce qu'il manque, à mon avis, aux diverses méthodes quantitatives d'analyse du style, c'est une véritable réflexion épistémologique indispensable à l'élaboration d'outils d'analyse pertinents. Rien n'est plus complexe que de parvenir à "simplifier le réel", comme si la simplicité de ce dernier ne pouvait s'atteindre qu'au prix d'une sophistication de la démarche. Je suis convaincu qu'en l'état actuel de la stylistique artistique on ne peut travailler que sur des corpus d'objets artistiques dont l'homogénéité saute aux yeux et je dirais qu'il y a un domaine de l'art qui se prête particulièrement à l'analyse stylistique, c'est celui de l'art décoratif et de l'architecture. Comme un style se définit par des caractéristiques formelles, par une configuration de l'objet, c'est précisément dans les arts décoratifs et l'architecture que ces caractéristiques apparaissent avec le plus de netteté. Il y a dans tout style décoratif, (et je voudrais faire remarquer comment dans la langue, les deux mots s'associent facilement), une grammaire de l'ornement qui réside dans une unité du dessin, avec des traits formels bien définis que l'on retrouve dans toutes les modalités artistiques, les meubles, les vitraux, la céramique, les arts graphiques, la sculpture décorative, l'architecture, etc... En fait dans l'art décoratif, c'est le style, c'est la forme qui fait sens. De là peut-être est venue la possibilité et l'intérêt d'aborder l'étude du style par la sémiotique. Je voudrais donc finir ce rapide et trop ambitieux panorama de l'analyse stylistique par le compte-rendu du troisième chapitre intitulé *Possibilité et*

Eliseo TRENC

*signification d'une sémiotique du style* de l'ouvrage *Le Néo-style régional* de S. Ostrowetsky et J.S. Bordreuil<sup>1</sup> qui me paraît remarquable et novateur dans l'étude du style à la fois par sa méthodologie sémiotique et la réflexion épistémologique.

## UNE SÉMIOTIQUE DU STYLE

Dans l'*Avertissement* qui ouvre le livre, Ostrowetsky et Bordreuil explicitent ce qui fait, à mes yeux, son grand intérêt<sup>2</sup>

Plus qu'un simple exposé des résultats nous avons voulu donner à voir l'échafaudage conceptuel et méthodique qui les a rendu possibles.

Prenant comme référence le modèle linguistique, nos deux chercheurs reprennent la conception du style comme un niveau second, comme un "sous-code" d'après Ducrot et Todorov<sup>3</sup>, qui subordonnent le style à la dimension textuelle

Nous définirons le style comme le choix que tout texte doit opérer parmi un certain nombre de disponibilités contenues dans la langue.

Cette définition est généralisable à des tas d'objets, en particulier à des objets artistiques, ainsi en architecture par exemple, le style peut être considéré comme le choix que toute réalisation architecturale doit opérer parmi un certain nombre de disponibilités offertes par le savoir constructif pris comme ensemble de références (réservoir de formes possibles). Ostrowetsky et Bordreuil pensent qu'un style peut être considéré en tant que tel comme code sémiotique et que, du coup, sa secondarité, loin d'être un obstacle, devient l'indice, le vecteur d'une expansion possible de la sphère sémiotique à l'ensemble des objets, produits sociaux dont on peut affirmer qu'il y a style : style d'un auteur, style langagier ou textuel mais

<sup>1</sup> OSTROWETSKY, S., BORDREUIL, J. S., *Le Néo-style régional*, Paris : Dunod, 1980.

<sup>2</sup> Id. note 7, p. 1.

<sup>3</sup> DUCROT, O., TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*. Paris : Ed. du Seuil, 1972, p. 383.



## La notion de style en histoire de l'art

également styles architectural, vestimentaire, musical, etc... Ce qui fait l'efficacité sémiologique d'un style, c'est sa capacité à contraindre de manière univoque les formes de séries d'objets, radicalement différents par leur taille, leur fonction et leurs matériaux. Si le palier stylistique était, de quelque manière que ce soit, déterminé intrinsèquement par les caractéristiques formelles ou matérielles des objets, tous différents, qu'il vient "surcoder", il se diluerait dans cette diversité et disparaîtrait comme principe de reclassement, regroupement, découpage, identification/différenciation. Il est donc non seulement légitime, mais nécessaire, de dissocier l'analyse stylistique de l'étude de la structure des objets que le style prend pour matière et "travaille". C'est précisément parce que le travail stylistique ne renvoie à aucune profondeur objectale qu'il peut, corrélativement, venir informer quelque objet que ce soit, pour ainsi dire à partir de sa surface. Une fois posée la secondarité du style, Ostrowetsky et Bordreuil s'attaquent à l'analyse sémiotique du style en reprenant les deux moments différenciés par Meyer Schapiro et bien d'autres avant lui, c'est à dire d'une part, l'analyse des traits et d'autre part, celle des combinaisons entre les traits, mais en les soumettant à un décryptage d'une finesse et d'une pertinence inconnues auparavant. Pour eux l'analyse des combinaisons entre les traits est plus précisément une analyse des relations entre les occurrences de ces traits, une analyse syntaxique qui ne porte pas sur la position respective des traits entre eux, mais sur le fait qu'il y ait co-occurrence obligatoire ou impossible ou aléatoire entre les "termes stylistiques des paradigmes de variation". Le premier temps correspond donc à la constitution du lexique de base d'un style architectural, à l'établissement pour chaque ensemble du répertoire des traits architecturaux pertinents et le deuxième temps est dévolu au repérage et à la formalisation des règles d'articulation entre ces traits. Le repérage du trait stylistique suppose deux opérations, tout d'abord on envisage le style considéré par différence avec un autre style, on le place en opposition, puis on impute la différence à un ou plusieurs traits : trait spécifique à l'un des deux ensembles et général dans celui-ci (absent donc dans l'autre). Cette procédure implicite, il convient de la réitérer et de la mener d'une manière exhaustive. Il faut par conséquent multiplier les couples d'opposition pour repérer le maximum de variations et pouvoir localiser le plus grand nombre de paradigmes correspondants. L'intérêt méthodologique d'une telle multiplication des couples d'opposition tient tout d'abord à un recensement maximal des "points de flexion" et ensuite à ce que la procédure offre un principe d'économie dans la constitution de la grille descriptive servant de base à l'analyse du code : les descripteurs

privilégiés se trouvent être en effet ceux qui rendent compte des différences stylistiques : prise en compte d'un principe de pertinence qui permet d'éviter une trop grande lourdeur dans la description du matériel. L'élaboration d'un modèle d'analyse sémiotique du style doit aussi, pour Ostrowetsky et Bordreuil, tenir compte des rapports qui relient code et messages. Le code phonologique effectue un travail de sélection d'un nombre restreint d'unités distinctives, elles-mêmes réductibles à la combinaison d'un nombre encore plus étroit de traits pertinents. Il y a donc répétition, absolument générale, de ces quelques unités (les phonèmes et, au-delà, la poignée de traits distinctifs qui les constituent) le long de la chaîne parlée. Cette puissance considérable de la codification phonologique se répercute au plan de l'analyse et dote celle-ci d'une grande efficacité heuristique : elle rend compte d'une infinité de messages par la combinaison d'un nombre restreint d'unités (code). La distance du code au message est ici maximale. C'est cette distance qui va fondre dans le cas des codes stylistiques. D'une part le stock de signes utilisés n'est pas réductible à une combinatoire de traits en nombre plus restreint et entretenant des rapports constants entre eux, d'autre part, et de manière liée, ce stock dépend directement des "messages" qui y puisent. Si un signe nouveau d'unité stylistique apparaît, on ne peut absolument pas le comprendre comme combinaison nouvelle de traits préexistants, puisés de manière codifiée dans un ensemble fermé : l'apparition du trait au sein d'un message change le code. Il y a donc proximité du code et des messages, caractère superficiel du code qui conduit non pas à remettre en question toute la démarche de mise en évidence des traits stylistiques mais à relativiser la signification théorique qu'on accorde à ces traits distinctifs. Le code apparaît comme susceptible d'être modifié, il n'est pas stable, mais se réécrit, se retravaille, se déplace, il s'agit plutôt d'une codification. Codifier une production matérielle pourrait alors impliquer qu'on ferme l'éventail aléatoire des possibles autour de certaines formes répétitives (mouvement à travers lequel le code se construit comme tel). Mais l'ensemble des fermetures (premier sens du mot codification) est lui-même relativement ouvert ; on passe par déformation du code de l'une à l'autre : deuxième sens du mot de codification (remanier le code). Comment l'idéal systématique qui guide Ostrowetsky et Bordreuil peut-il s'accomoder de ce donné éminemment paradoxal d'un code - avec ce que la notion suppose de stabilité - qui se modifie, se déforme? En changeant d'objet, en passant du code à la codification, c'est-à-dire en supposant le jeu de règles plus profondes qui gèrent, organisent le déplacement même du code. Il s'agit donc de décrire un procès de morpho-genèse d'un type particulier

## La notion de style en histoire de l'art

puisqu'elle porte sur un "objet" sémiotique, un code, d'où le terme de sémio-genèse adopté par les auteurs. Cette instabilité du code stylistique est-elle propre au sujet de leur étude, les divers styles néo-régionaux dans l'architecture pavillonnaire contemporaine, ou est-elle inhérente à tout style artistique? Il est impossible de répondre à cette question sans avoir entrepris des analyses sémiotiques sur d'autres corpus, mais de prime abord la notion de sémio-genèse devrait être opératoire dans l'étude diachronique du style artistique et de ses transformations.

En tout état de cause, l'étude du Néo-style régional, grâce en partie à une sémiotique du signe, dont je n'ai donné ici, en la trahissant inévitablement, qu'un court résumé de la partie méthodologique, est d'une indéniable richesse dans ses résultats concrets et il est certain que son application à l'étude des arts décoratifs et du style architectural nous en donnera une connaissance beaucoup plus profonde et scientifique. Il n'empêche que, lorsque le mot style ne s'applique plus à un art décoratif mais à des réalités plus complexes comme la production d'un grand artiste, ou à une école artistique dans son ensemble ou même à l'ensemble de la production intellectuelle et artistique d'une époque, on peut douter de son efficacité, mais ceci me paraît valable pour toute méthodologie d'analyse stylistique, quelle qu'elle soit, dès lors que l'étendue du domaine étudié est telle qu'il n'y a plus de possibilités de constituer un lexique de traits formels ou d'étudier leurs règles d'articulation.

Si la sémiotique me paraît constituer un progrès considérable dans l'analyse scientifique et non plus littéraire et subjective du style, il reste toujours à élaborer, comme le dit Meyer Schapiro, une théorie du style qui soit adaptée aux problèmes psychologiques et historiques. Il faut attendre que nous possédions une connaissance plus approfondie des principes de la construction et de l'expression par les formes et que nous ayons une théorie unifiée des processus de la vie sociale, qui inclurait à la fois les moyens pratiques de subsistance et les comportements émotifs. Ou pour le dire d'une façon moins idéaliste et négative, une théorie du style artistique suppose une ambition pluridisciplinaire qui doit englober également une approche psychanalytique ainsi qu'une approche sociologique de l'oeuvre d'art.