

## La contemplation réfléchie en peinture *par Marc de Launay*

Pour Jonathan

Cassirer et la question de l'interprétation des œuvres d'art

On le sait, l'« art » est la forme symbolique que Cassirer a le moins analysée, en dépit du fait qu'il avait projeté d'en traiter dans un volume propre de sa Philosophie des formes symboliques. Le « mythe » et la « science » sont les formes les plus travaillées avec le « langage », dont le statut reste de toute façon problématique puisqu'il est à la fois l'une des formes symboliques et, sans doute, l'instrument qui permet le mieux de saisir le « passage » d'une forme à une autre, la « dialectique » des formes symboliques. La difficulté n'est pas mince puisque l'art accompagne autant le mythe, où il prend racine, que la religion, et qu'il reste évidemment contemporain de la science parvenue à maturité : c'est du moins ce que l'on constate du point de vue d'une évolution historique commandée par une dynamique de la formalisation progressive. L'art est donc susceptible d'être analysé à la fois sous un angle « structurel », comme forme propre, et dans la perspective de sa propre évolution. Cassirer le dit sans équivoque au début du chapitre de son Essai sur l'homme qu'il consacre à l'art : « La philosophie du beau, jusqu'à Kant, s'est toujours efforcée de réduire notre expérience esthétique à un principe étranger et de soumettre l'art à une juridiction étrangère. » Ce qui implique, du même coup, que l'analyse actuelle des œuvres est elle-même obsolète si elle s'effectue à partir d'un modèle exogène qui, inévitablement, fera desdites œuvres les « expressions » de mobiles et d'intérêts qui de fait les commanderaient en fonction de finalités ou de causes non esthétiques – ce qui n'implique bien entendu aucune dérive vers l'art pour l'art ni vers une lecture purement anhistorique des œuvres. Pour adopter une vision qui respectât la spécificité du domaine de l'art, « il fallait distinguer la logique de l'imagination de la logique d'une pensée rationnelle et scientifique ». Et Cassirer montre, sur le terrain de l'art aussi, qu'on ne saurait en rester à la problématique de l'imitation ou de l'expression, car « la tendance générale de l'art », pour reprendre ses propres termes, conduit aussi à la représentation et, surtout, à l'interprétation : « Comme toutes les autres formes symboliques, [...] ce n'est pas une imitation, mais une découverte de la réalité. »

Ainsi, la dialectique qui anime nécessairement les formes symboliques est-elle orientée, commandée, par un processus de différenciation croissante, et cette différenciation, dont on sait qu'elle s'effectue dans un double mouvement de rejet de la « substance » au profit de la « fonction », est active dans chacune des formes sans qu'elle s'y réalise par les mêmes moyens. On peut toutefois observer une identité formelle du processus et une correspondance historique effective des différentes étapes franchies. Qui plus est, une fois installé un nouveau processus d'objectivation – la perspective en peinture, par exemple –, on peut à la fois en montrer la liaison avec tel développement de la géométrie de l'espace ou avec l'émergence d'un art du récit en première personne (le Décaméron de Boccace en témoigne) et en constater le caractère irréversible dans l'histoire de la culture. Différente de ce qu'elle est dans le domaine scientifique, la « contemplation » n'en est pas moins la caractéristique fondamentale de l'expérience esthétique. Il n'est donc pas surprenant qu'un peintre puisse en avoir l'intuition et qu'il cherche à prendre position sur la manière dont la peinture de son temps traite de ce thème ; et il n'est pas non plus surprenant – c'est à cette condition qu'un tableau est « compris » – qu'il ait recours pour ce faire à des moyens

strictement picturaux (nonobstant la possibilité qu'il aura d'écrire sur la peinture et d'expliciter ses positions par un biais discursif).

Cassirer, à la suite de Cohen, a refusé la périodisation traditionnelle qui datait du XVIIe siècle le tournant de la « modernité » en soulignant que les « lumières médiévales » du XIIIe siècle avaient été l'amorce des bouleversements des deux siècles suivants, et que Dante représentait le parachèvement de la vision médiévale, tandis que Nicolas de Cues puis la Renaissance en général opéraient une reconfiguration fondamentale : « À partir de la Renaissance, une nouvelle forme d'esthétique et de théorie de l'art voit le jour. » On comprend ainsi que chaque art ait, en principe, la possibilité de faire état, par ses moyens spécifiques, d'un bouleversement de ses modes expressifs, de ses manières d'exposer ses thèmes et de ses efforts pour parvenir à une signification épurée, pour reprendre la triade expression-exposition-signification qui scande l'évolution des formes symboliques : « Une seule et même forme de relation peut subir une transformation interne si elle se trouve à l'intérieur d'un autre réseau formel. » Très généralement, la dialectique qui travaille une forme symbolique a pour moteur le fait que cette forme est mue par une opposition constante entre position et négation, qui peut se décliner en d'autres modalités de l'opposition : intelligible et sensible, ombre et lumière, matériel et idéal – autrement dit, encore une fois, le penchant « ontologique » ne peut valoir que de manière régionale, voire locale, tandis que la dynamique interne à chaque forme déracine toute stase substantielle au profit d'un jeu complexe de construction d'une nouvelle configuration plus formelle et plus fonctionnelle. Cela vaut aussi dans le champ de la perception, et Merleau-Ponty donne un écho très parlant à la prégnance symbolique dans le chapitre « L'entrelacs – le chiasme » de son ouvrage inachevé, *Le visible et l'invisible* : « On s'apercevrait qu'une couleur nue, et en général un visible, n'est pas un morceau d'être absolument dur, insécable, offert tout nu à une vision qui ne pourrait être que totale ou nulle, mais plutôt [...] une certaine différenciation, une modulation éphémère de ce monde, moins couleur ou chose, donc, que différence entre des choses et des couleurs, cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité. »

Peut-on tirer des considérations générales développées dans les divers textes consacrés à la forme « art » et du massif de *La philosophie des formes symboliques*, de quoi élaborer une méthode applicable à l'inter-prétation des œuvres ; autrement dit, peut-on établir une relation différente entre « phénoménologie » de la symbolisation et « herméneutique », cette dernière n'étant plus comprise comme « universelle », mais refondée dans une perspective résolument critique ? Il s'agit de donner corps au renversement esquissé par Cassirer dans son texte de 1927, « *Das Symbolproblem im System der Philosophie* », publié, il faut le rappeler, dans une revue d'esthétique : « Ainsi la loi du style, et partant la loi de la vérité interne qui régit tout art particulier, ne saurait être empruntée à une "nature établie des choses" ; au contraire, c'est la spécificité indépendante, l'autonomie de cette loi qui détermine à partir d'elle-même cette vérité. »