L'art comme forme symbolique

Présupposés de la conception cassirérienne de la musique

Audrey Rieber

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/825>

DOI : 10.4000/appareil.825

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Audrey Rieber, « L'art comme forme symbolique », *Appareil* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 01 juillet 2009, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/825> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.825>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'art comme forme symbolique

Présupposés de la conception cassirérienne de la musique

Audrey Rieber

- 1 Cassirer possédait « une grande érudition et [un] goût raffiné en matière de musique¹ » ainsi qu'un réel « talent² » pour celle-ci. Eva Cassirer raconte que le philosophe savait siffler ou entonner par cœur un opéra presque du début à la fin, tout en ne l'ayant écouté qu'une seule fois. Malgré cela, il n'a guère écrit sur la musique, vraisemblablement en raison d'un manque de temps.

Déjà dans la première ébauche de *La Philosophie des formes symboliques* un volume particulier pour l'art était prévu – mais l'époque défavorable a toujours repoussé sa rédaction³.

- 2 Il est néanmoins possible de tirer de la critique de la culture plusieurs enseignements concernant le concert. Le concept de forme symbolique permet tout particulièrement de théoriser l'une des idées maîtresses du projet scientifique de ce séminaire consacré à l'émergence du concert public aux XVIII^e et XIX^e siècles, à savoir le rôle de l'activité subjective.

Extension de la méthode kantienne au domaine de la culture

- 3 Le projet de Cassirer peut être défini comme un élargissement de la méthode kantienne au domaine de la culture. Sa philosophie relève d'une interrogation transcendante mais celle-ci est étendue à l'ensemble de la culture : au langage, au mythe et à l'art notamment. Il s'agit pour lui « de *comprendre* le monde, et non plus seulement de déterminer les conditions de sa connaissance. À la critique de la raison se substitue donc “une critique de la culture”⁴ ».

Il m'apparut de plus en plus clairement que la théorie générale de la connaissance, du moins dans sa version traditionnelle et avec les limitations qui lui sont inhérentes, était loin de pouvoir fournir un fondement méthodologique aux sciences de l'esprit et qu'il fallait donc élargir le projet épistémologique dans son principe même : au lieu de se borner à rechercher sous quelles conditions générales

l'homme peut connaître le monde, il devenait nécessaire de délimiter mutuellement les principales formes suivant lesquelles il peut le "comprendre" et de cerner d'aussi près que possible la tendance [...] et la forme spirituelle propre de chacune d'entre elles⁵.

- 4 L'unité des différents domaines de la culture est une unité fonctionnelle : chacune procède de façon symbolique.

Le langage, l'art, le mythe, la religion ne sont pas des créations isolées, fortuites. Un même lien les rattache ensemble. Mais ce lien n'est pas un *vinculum substantiale* tel que le concevait et le décrivait la pensée scolastique ; il est plutôt un *vinculum functionale*⁶.

Les formes symboliques désignent une activité de l'esprit, non un domaine objectif

- 5 La forme symbolique désigne :

toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe. En ce sens, le langage, l'univers mythico-religieux et l'art se présentent chacun à nous comme une forme symbolique particulière⁷.

- 6 Il en résulte que « la forme symbolique est [...] une activité avant d'être un domaine objectif⁸ ». Elle est une « activité unitaire », c'est-à-dire « qui synthétise le divers de la conscience, dans une visée unique⁹ ». Les concepts de relation, d'unité et de pluralité, de coexistence, de proximité ou encore de succession sont appréhendés différemment selon que l'esprit structure le réel de façon mythique, religieuse, artistique ou encore scientifique.

Les qualités des relations, tout en restant valides dans leur abstraction, connaissent des infléchissements selon que leur contexte relationnel soit le mythe, la géométrie ou le sentiment esthétique ; la juxtaposition de l'espace est différente selon que la ligne est perçue comme une courbe mathématique, une frontière entre le sacré et le profane, un ornement artistique, etc.¹⁰.

- 7 Il en découle aussi que :

les concepts de vérité et de réalité de la science sont différents de ceux de la religion et de l'art – tant il est vrai que c'est un rapport fondamental, original et incomparable, entre l'« intérieur » et l'« extérieur » entre l'être du moi et celui du monde qui est établi, plutôt que désigné, à l'intérieur de chacun de ces domaines¹¹.

Phénoménologie des formes symboliques

- 8 Il ne faut pas s'attendre de la part de Cassirer à une analyse détaillée d'une œuvre d'art singulière. On peut même se demander « dans quelle mesure les considérations générales de Cassirer conduisent vers le matériau de l'historien de l'art¹² ». En effet, « l'intérêt de Cassirer pour l'art [a] pour mobile son désir de découvrir la place qu'il tient dans la culture comme totalité¹³ » et « la majorité des écrits cassirériens sur l'art » « s'effectue dans le cadre de la *Geistesgeschichte*¹⁴ ».

[Le] problème qui représente, à mes yeux, l'enjeu fondamental pour une anthropologie philosophique [est] le « processus d'objectivation » [...]. Ce que nous nommons « objectivité » [...] ce n'est pas un donné immédiat et irréductible ; cela doit être considéré comme une tâche. Cette thèse acquiert une force particulière si, au lieu de commencer par l'univers physique ou métaphysique, nous choisissons

pour point de départ le monde humain, le monde de la civilisation. Il est évident que ce monde n'existe pas comme une chose toute faite. Il doit être construit ; il doit être édifié par un effort continu de l'esprit humain. *Le langage, le mythe, la religion, l'art, la science* ne sont rien d'autre que les étapes individuelles accomplies dans cette direction. Ce ne sont pas les imitations ou les reproductions d'une nature toute faite des choses. Ce ne sont en effet que différentes escales ou relais sur notre route vers l'objectivité. Ce que nous appelons la culture humaine peut être définie comme l'objectivation progressive de notre expérience humaine – comme l'objectivation de nos sentiments, nos émotions, nos désirs, nos impressions, nos intuitions, nos pensées et nos idées¹⁵.

- 9 La phénoménologie de Cassirer est orientée vers une fin qui est « pour l'esprit de ne plus se contenter d'être et de vivre dans ses propres productions et au milieu des symboles qu'il a créés mais de saisir le concept de ce qu'ils sont¹⁶ ».

De l'activité artistique

- 10 Il résulte de la définition de la forme symbolique en termes d'« énergie de l'esprit » que Cassirer s'intéresse aux « faits de l'esprit comme *activité* productrice ¹⁷ ». Son interrogation sur l'art est donc essentiellement une interrogation sur l'activité créatrice. Deux remarques s'imposent. Tout d'abord cette approche entraîne un refus de la théorie de l'inspiration. L'artiste ne se caractérise pas par une plus grande réceptivité aux choses mais par une faculté de mise au jour des formes.

Ce n'est pas la sensibilité aux couleurs ou aux sons qui caractérise un grand peintre ou un grand musicien, mais la faculté de faire surgir d'un matériau statique la vie dynamique des formes¹⁸.

L'inspiration artistique [...] n'est pas l'ivresse ; l'imagination artistique n'est pas le rêve ou l'illusion. Toute grande œuvre d'art se caractérise par une profonde unité structurale¹⁹.

- 11 Ensuite, et toujours en conformité avec la définition de la forme symbolique, Cassirer peut affirmer que la saisie du beau implique une activité de l'esprit.

Le spectateur d'une œuvre d'art n'est pas réduit à un rôle simplement passif. Pour contempler et pour jouir de l'œuvre d'art, il doit la créer à sa façon. Nous ne pouvons comprendre ou sentir une grande œuvre d'art sans, jusqu'à un certain point, répéter et reconstruire le processus créatif par lequel elle a vu le jour²⁰.

- 12 L'argumentation de Cassirer permet de reconsidérer le statut du public du concert.

Spécificité de l'objectivation artistique

- 13 Pour mieux faire comprendre la spécificité de l'objectivation artistique, Cassirer la distingue du mythe – « ce que nous trouvons dans le mythe est une objectivation imaginative [...] l'art est un processus d'objectivation intuitif ou contemplatif²¹ » – ainsi que du langage (non poétique) et de la science – « le langage et la science sont des objectivations conceptuelles²² ». Contrairement à la science et à la technique, « l'art nous apprend à voir les choses et non à simplement les conceptualiser ou les utiliser²³ ». Tandis que langage et science procèdent par simplification et par abstraction, l'art procède par condensation, concentration, concrétisation.

Le langage et la science sont des abréviations du réel ; l'art est une intensification du réel²⁴.

- 14 La spécificité de l'art est qu'il « nous donne l'intuition des formes²⁵ ». Sa fonction est de révéler les formes pures de la nature et de l'esprit.

Ce que nous intuitionnons par le moyen de l'art et des formes artistiques est une double réalité, la réalité de la nature et celle de la vie humaine²⁶.

Les grands peintres nous font voir les formes des choses extérieures ; les grands dramaturges, les formes de notre vie intérieure²⁷.

- 15 Commençons par les formes pures sensibles. « Les arts plastiques font voir le monde sensible dans toute sa richesse et sa diversité²⁸ ». L'idée de forme peut être éclairée par celle de configuration. « La sphère de l'art est une sphère de formes pures. Ce n'est pas un monde de simples couleurs, de simples sons et qualités tactiles – mais un monde de figures et de dessins, de mélodies et de rythmes²⁹ ». Le « véritable sujet de l'art, c'est la mise au jour de certains éléments structuraux fondamentaux de notre expérience sensible elle-même – les lignes, les dessins, les formes architecturales et musicales³⁰ ». L'exemple suivant permet de montrer ce que l'objectivation artistique a de singulier.

Je peux traverser un paysage et être sensible à ses charmes. Je peux jouir de la clémence de l'air, de la fraîcheur des prairies, de la diversité et de la gaieté des coloris, du parfum des fleurs. Mais ma disposition d'esprit peut alors connaître un changement soudain. Dès lors, je vois le paysage avec un regard d'artiste – je commence à en former un tableau. Je suis maintenant entré dans un nouvel univers – l'univers, non plus des choses vivantes, mais des « formes vivantes ». Je vis maintenant, non plus dans la réalité immédiate des choses, mais dans le rythme des formes spatiales, dans l'harmonie et le contraste des couleurs, dans l'équilibre de l'ombre et de la lumière. L'expérience esthétique consiste à s'absorber ainsi dans l'aspect dynamique de la forme³¹.

- 16 On peut clarifier le concept de « forme sensible » en se référant au travail de l'historien de l'art Heinrich Wölfflin chez qui le « classique » et le « baroque » désignent des « catégories fondamentales de la description artistique », des « modèles structuraux généraux non limités à une époque particulière³² ». S'il n'y a pas dans le domaine musical de travail équivalent à celui mené dans le domaine architectural, sculptural et pictural par Wölfflin, rien n'exclut qu'un travail semblable puisse avoir lieu en musique :

La figuration plastique suppose une élaboration de l'espace, de ses éléments (point, ligne, plan, couleur, volume) et ses structures possibles (l'à-plat, les diverses formes de perspectives) ; la figuration acoustique, une détermination de ses moyens (fixer la hauteur des notes et la tessiture qui les définit, les modes, les gammes, jusqu'à un système sériel)³³.

- 17 Précisons enfin que l'œuvre du philosophe se distingue de celle de l'historien de l'art dans la mesure où le premier opère une synthèse supérieure à celle réalisée par le second³⁴.

Critique de la norme de l'imitation

- 18 Comprendre l'art à partir de l'idée de symbolisation permet de reconsidérer la notion d'imitation. Selon Cassirer, « la philosophie de l'art [...] oscill[e] constamment entre deux pôles opposés, un pôle objectif et un pôle subjectif³⁵ ». Dans le premier cas, l'art est régi par la théorie de l'imitation, dans le second, par celle de l'expression. Or, « comme toutes les autres formes symboliques, l'art n'est pas la simple reproduction d'une réalité donnée, toute faite³⁶ ». Cette critique de l'imitation n'est pas sans

importance pour la théorie musicale puisque pour les partisans de l'imitation « la musique elle-même devenait une peinture des choses ».

Jouer de la flûte ou danser, ce n'est somme toute qu'imiter ; car le flûtiste ou le danseur représentent par leurs rythmes les caractères des hommes, leurs actions et leurs passions³⁷.

- 19 Cassirer en revanche soutient que l'art « n'est pas une imitation mais une découverte de la réalité³⁸ ».

[L'artiste procède à] la découverte d'un nouveau monde de formes poétiques, musicales ou plastiques³⁹.

- 20 Les conséquences de cette position sur la théorie de la musique symphonique sont manifestes.

- 21 Mais, en affirmant que l'artiste procède à « une véritable et authentique découverte⁴⁰ », Cassirer ne sous-entend-il pas qu'il nous donne accès à l'essence du monde ? C'est bien ce que semble suggérer la formule suivante : « L'œuvre d'art n'est pas une chose, c'est une façon de voir, une vision pure qui met la réalité à même de se faire voir⁴¹ ». En réalité, Cassirer veut dire que l'art à son stade symbolique dévoile le réel au sens où il manifeste le processus d'objectivation.

Les termes de « vie », de « réalité », d'« être » « ne décrivent pas une chose fixe, rigide, substantielle. Ils doivent être compris comme les noms d'un processus. L'homme est le seul être qui non seulement est engagé dans ce processus, mais qui en devient conscient ; le mythe, la religion, l'art, la science ne sont rien d'autre que les différentes étapes accomplies par l'homme dans cette prise de conscience, dans cette interprétation réflexive de la vie⁴².

- 22 À quoi s'ajoute que l'existence de la réalité est un « fait » à propos duquel la spéculation métaphysique est vaine.

Les problèmes qui nous préoccupent ici [...] sont dans une très large mesure indépendants de toute théorie métaphysique quant à la nature absolue des choses [...]. Car le fait de la culture humaine est après tout un fait empirique qui doit être examiné selon des principes et des méthodes empiriques [...]. L'ego, l'esprit individuel, ne peut créer la réalité. L'homme est entouré par une réalité qu'il n'a pas faite, qu'il doit accepter comme un fait ultime. Mais il lui faut interpréter la réalité, la rendre cohérente, compréhensible, intelligible – et cette tâche est réalisée de façon différente dans les diverses activités humaines, dans la religion et l'art, la science et la philosophie⁴³.

- 23 Rappelons aussi que Cassirer refuse la thèse idéaliste selon laquelle l'art est la révélation d'une essence suprasensible – il repère cette thèse chez Platon puis chez Plotin, Schelling et Hegel notamment. S'il s'oppose à l'idée que « l'art reproduit non pas le monde phénoménal, le monde empirique, mais le monde suprasensible⁴⁴ », c'est parce que pour lui le symbolisme de l'art est immanent.

[Le] véritable sujet de l'art [réside dans] certains éléments structuraux fondamentaux de notre expérience sensible elle-même – dans les lignes, le dessin, dans les formes architecturales et musicales. Ces éléments sont, pour ainsi dire, omniprésents. Ils sont dénués de tout mystère, manifestes, non dissimulés. Ils sont visibles, audibles tangibles⁴⁵.

- 24 Et Cassirer de citer Goethe qui « n'hésitait pas à dire que l'art ne prétend pas montrer la profondeur métaphysique des choses ; il se contente de rester à la surface des phénomènes naturels. Mais cette surface n'est pas un donné immédiat. Nous ne la connaissons pas avant de la découvrir dans les œuvres des grands artistes⁴⁶ ». Enfin, en plus d'opérer une dénégation de « [l']essence et de [la] nature spécifiques⁴⁷ » de l'art,

ces théories où « l'art devient l'une des plus hautes révélations de l'absolu⁴⁸ » conduisent à n'attribuer à l'art « qu'une vérité relative et subordonnée, une vérité qui n'est pas définitive⁴⁹ ». Cassirer vise tout particulièrement le système hégélien.

Critique de la théorie de l'expression

- 25 La théorie de l'expression (second pôle de l'antinomie qui traverse la théorie de l'art) est une variante de la théorie de l'imitation.

[Si l'œuvre n'était qu'un débordement d'émotions,] l'art demeurerait reproductif, mais, au lieu de reproduire des choses, des objets physiques, il reproduirait notre vie intérieure, nos affections et nos émotions⁵⁰.

- 26 En plus de négliger la dimension configurante de l'art, cette théorie omet la dimension matérielle et formelle de l'œuvre d'art. Ce point est établi à travers une critique de Croce chez qui « la totalité du processus *constructif* qui est une condition nécessaire et un trait décisif tant de la production que de la contemplation d'une œuvre d'art est entièrement dissimulée⁵¹ ». Contre Croce, Cassirer affirme que « le caractère fondamental de l'art n'est pas la seule expression, mais l'expression créative⁵² ». « Pour un grand peintre, un grand musicien, ou un grand poète, les couleurs, les lignes, les rythmes et les mots ne font pas seulement partie de son appareil technique ; ce sont les moments nécessaires du processus de production lui-même⁵³ ». La création musicale est de ce point de vue paradigmatique.

Karl Vossler affirme, en se référant à Croce, que le style, et non la grammaire, constitue le fondement réel du langage. Mais je ne vois pas comment le style serait possible sans la grammaire. Et ce n'est pas la seule poésie qui est liée aux mots de notre langage commun, mais également les autres arts qui ont un aspect strictement objectif et pour ainsi dire une logique propre. Peut-être sent-on cette logique de la façon la plus distincte dans la musique – et sans cette logique il n'existerait pas de « théorie musicale »⁵⁴.

- 27 Bref, « c'est le style (la mise en forme du matériau : langue, couleurs, etc.) qui touche [...]. Ces éléments formels ne sont pas des moyens purement externes ou techniques pour reproduire une certaine intuition ; c'est une part essentielle de l'intuition artistique elle-même⁵⁵ ». « Être gouverné pas la seule émotion est de la sentimentalité, non de l'art⁵⁶ ».

Il serait erroné de réduire l'art à la simple expression des émotions [...]. Bien sûr, nous ne pouvons nier le fait que les plus grands artistes sont capables des plus profondes et des plus riches émotions [...]. Mais il ne s'agit pas là d'une différence qualitative, seulement d'une différence de degré. La capacité à exprimer ses émotions n'est pas un don humain particulier mais général [...]. Bien sûr, tout ce que l'artiste crée se fonde sur son expérience subjective et objective. Un artiste comme Dante ou Goethe, comme Mozart ou Bach, comme Rembrandt ou Michel-Ange nous livre son intuition de la nature et son interprétation de la vie humaine. Mais cette intuition et cette interprétation signifient toujours une transfiguration et pour ainsi dire une transsubstantiation. La vie et la nature n'apparaissent plus dans leur configuration empirique ou matérielle. Elles ne sont plus des faits opaques et imperméables ; elles sont emplies de la vie des formes. C'est dans ces formes, et non seulement dans ses émotions personnelles, dans ses configurations et ses dessins, dans ses lignes et ses modèles, dans les rythmes, les mélodies, les harmonies, que vit le véritable artiste⁵⁷.

- 28 Le refus de la théorie de l'expression entraîne aussi une critique de la distinction entre la forme et le contenu.

On ne discerne jamais aussi bien que dans le cas de l'activité artistique la vanité de toute tentative pour séparer l'acte de vision « intérieure » et celui de la mise en forme « extérieure ». Il est évident que la vision y est déjà formation, comme la formation y demeure vision pure. D'autre part, l'"expression" ne s'ajoute jamais à un modèle intérieur tout prêt, comme quelque chose d'accessoire et de relativement accidentel ; au contraire, l'image intérieure n'obtient un contenu qu'en s'unissant à l'œuvre et en s'extériorisant dans l'œuvre⁵⁸.

La découverte des formes pures de l'esprit

- 29 Si les arts plastiques nous apprennent à voir le monde, la poésie – et, ai-je envie d'ajouter, la musique – est « un *organon* de la connaissance de soi, un instrument indispensable pour élaborer notre univers humain⁵⁹ ». Avec Euripide et Shakespeare, Cervantès et Molière, « soudain nous commençons à voir derrière les ombres, à contempler une nouvelle réalité⁶⁰ ». Lorsqu'ils nous donnent à voir les passions humaines, « il nous semble pénétrer leur nature et leur essence mêmes⁶¹ ». Dans la mesure où l'art est une activité de configuration, la lecture morale de l'œuvre d'art selon laquelle les passions représentées envahissent l'âme du public, est caduque. « Celui qui donne forme à une passion, qui lui donne une figuration objective, ne nous infecte pas par une passion⁶² » parce que « dans l'art [...] ce que nous éprouvons [...] c'est la pleine vie et la toute-puissance des émotions, sans leur contenu matériel⁶³ ».

[Avec l'art,] nous ne sommes plus [...] dans la réalité immédiate des choses, mais dans le monde des formes sensibles pures. Dans ce monde, tous les sentiments subissent une sorte de transsubstantiation quant à leur essence et leur caractère. Les passions elles-mêmes sont délivrées de leurs poids de matière. Nous sentons leur forme et leur vie mais nous ne sentons plus leur entrave [...]. Donner une forme esthétique à nos passions, c'est les transformer en un état libre et actif⁶⁴.

- 30 Ce point est d'importance pour la théorie musicale puisqu'il permet de reconsidérer la question des effets et de la fonction de la musique.

Nous pouvons parler du tempérament individuel de l'artiste, mais l'œuvre d'art, en tant que telle, n'a pas de tempérament particulier. Il est impossible de la subsumer sous quelque traditionnel concept de classe psychologique. Dire de la musique de Mozart qu'elle est gaie ou sereine, de celle de Beethoven qu'elle est grave, sombre ou sublime, trahirait un manque de pénétration⁶⁵.

Rôle de l'art dans le développement de l'esprit

- 31 Après avoir examiné la spécificité de l'objectivation artistique, il reste à s'interroger sur son rôle « dans la formation de l'univers humain⁶⁶ ». « Les formes de l'art [...] jouent un rôle bien déterminé dans la construction et l'organisation de l'expérience humaine⁶⁷ ». Cassirer distingue trois formes d'objectivation : l'expression (*Ausdruck*), la présentation (*Darstellung*) et la signification pure (*reine Bedeutung*). L'activité artistique permet à l'esprit de s'arracher du stade expressif pour atteindre le stade présentatif.

Le concept théorique n'est pas le seul à avoir la force de mener l'indéterminé à la détermination, de transformer le chaos en cosmos. La fonction de l'intuition et de la présentation artistiques elle aussi est dominée par cette force fondamentale et en est essentiellement remplie. En elle aussi vit une manière propre de la séparation qui est en même temps liaison, une manière propre de la liaison qui est en même temps séparation. Mais les deux ne s'accomplissent pas ici dans le *medium* de la pensée ni dans le *medium* du concept théorique, mais dans celui de la pure *figure*⁶⁸.

- 32 Cette progression phénoménologique de l'*Ausdruck* à la *Darstellung* puis à la *reine Bedeutung* est rendue plus complexe par le fait qu'au sein de chaque forme symbolique s'opère un passage du mimétique à l'analogique et au symbolique pur. « Ce développement commence par une orientation vers l'objet, puis se tourne vers le sujet et finalement vers le symbole⁶⁹ ». Par exemple en mathématiques un nombre tel que « 5 » peut être le signe désignant cinq choses du monde, la désignation de l'activité de compter, ou un élément du système relationnel de signification. C'est dans la mesure où une forme symbolique est de l'ordre du symbolique pur qu'elle contribue à l'« instauration d'un cosmos spirituel libre⁷⁰ » ; la fin de la culture pour Cassirer étant la liberté.

La culture, prise dans son ensemble, peut être envisagée comme le procès de la libération progressive de soi de l'homme. Le langage, l'art, la religion, la science, sont les divers moments de ce procès. En chacun d'eux l'homme découvre et prouve un pouvoir nouveau – le pouvoir de construire son propre monde, un monde « idéal »⁷¹.

- 33 Le stade symbolique permet d'accéder à un monde de liberté dans la mesure où l'esprit y accomplit un travail d'autoréflexion sur ses propres moyens.

La symbolisation s'élève à la signification pure lorsque, effectuant un retour sur ses propres moyens, elle élucide librement – soit : hors de la relation ancillaire à une chose, à un objet conçu comme un en soi normatif – un système de signes qu'elle sait intrinsèquement spirituel⁷².

- 34 L'art comme symbolique pur apparaît tout particulièrement dans la poésie lyrique de Hölderlin. Je pense aussi bien sûr à la musique symphonique dont David Ledent rappelle qu'elle se déprend au XVIII^e de la théorie de l'imitation pour devenir « un langage dont il s'agit de décrypter des codes plus ou moins explicites ». C'est lorsque l'art comprend que ses normes sont immanentes qu'il devient « un chemin vers la liberté⁷³ ».

BIBLIOGRAPHIE

Capeillères Fabien, « Postface », in Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1995.

Cassirer Ernst, Lettre à Paul Schilpp du 13 mai 1942.

Cassirer Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, tome I, Ole Hansen-Love et Jean Lacoste (trad.), Paris, Minuit, 1972.

Cassirer Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, tome II, Jean Lacoste (trad.), Paris, Minuit, 1972.

Cassirer Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, tome III, Claude Fronty (trad.), Paris, Minuit, 1972.

Cassirer Ernst, *Essai sur l'homme*, Norbert Massa (trad.), Paris, Minuit, 1975.

Cassirer Ernst, *Écrits sur l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1995.

Cassirer Ernst, « Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit », in Ernst Cassirer, *Trois essais sur le symbolique*, Jean Carro et Jöel Gaubert (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1997.

Cassirer Eva, « La vie d'Ernst Cassirer. Remarques et témoignage », in Ernst Cassirer, *De Marbourg à New York, l'itinéraire philosophique*, Jean Seidengart (dir.), Paris, Éditions du Cerf, 1990.

Hamann Richard, « Discussion », in Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1995.

Krois John M., « Introduction », in Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1995.

Lofts Steve G., Ernst Cassirer, *La vie de l'esprit. Essai sur l'unité systématique de la philosophie des formes symboliques et de la culture*, Leuven/Paris, Peeters/Vrin, 1997.

Osmo Pierre, « Vie et culture dans la pensée d'Ernst Cassirer », Ernst Cassirer, *De Marbourg à New York, l'itinéraire philosophique*, Jean Seidengart (dir.), Paris, Éditions du Cerf, 1990.

Wölfflin Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, G. Monfort, 1997.

NOTES

1. Eva Cassirer, « La vie d'Ernst Cassirer. Remarques et témoignage », in Ernst Cassirer, *De Marbourg à New York, l'itinéraire philosophique*, Jean Seidengart (dir.), Paris, Éditions du Cerf, 1990, p. 309.
2. *Ibid.*, p. 308.
3. Ernst Cassirer, Lettre à Paul Schilpp du 13 mai 1942.
4. Pierre Osmo, « Vie et culture dans la pensée d'Ernst Cassirer », Ernst Cassirer, *De Marbourg à New York*, p. 177.
5. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, tome I, Ole Hansen-Love et Jean Lacoste (trad.), Paris, Minuit, 1972, avant-propos, p. 7.
6. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Norbert Massa (trad.), Paris, Minuit, 1975, chap. 6, p. 104.
7. Ernst Cassirer, « Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit », in Ernst Cassirer, *Trois essais sur le symbolique*, Jean Carro et Jöel Gaubert (trad.), Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 13.
8. Fabien Capeillères, « Postface », Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1995, p. 220-221.
9. *Ibid.*, p. 221.
10. *Ibid.*, p. 224.
11. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, tome I, p. 33.
12. Richard Hamann, « Discussion » qui suit la conférence d'E. Cassirer, « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique », Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, p. 117. « Comment pouvons-nous passer de ces thèmes aux tâches concrètes ? » (*Ibid.*)
13. John M. Krois, « Introduction », Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, p. 7.
14. Fabien Capeillères, « Postface », Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, p. 206.
15. Ernst Cassirer, « Langage et art II », in *Écrits sur l'art*, p. 147-148.
16. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, tome II, Jean Lacoste (trad.), Paris, Minuit, 1972, p. 44.
17. Pierre Osmo, « Vie et culture dans la pensée d'Ernst Cassirer », in Ernst Cassirer, *De Marbourg à New York*, p. 177.
18. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, chap. 9, p. 227.
19. *Ibid.*, p. 231.
20. Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, p. 188.

21. Ernst Cassirer, « Langage et art II », in *Écrits sur l'art*, p. 165.
22. *Ibid.*, p. 165.
23. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, chap. 9, p. 240.
24. *Ibid.*, p. 205.
25. *Ibid.*, p. 205.
26. Ernst Cassirer, « Langage et art I », in *Écrits sur l'art*, p. 139.
27. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, chap. 9, p. 210.
28. *Ibid.*, p. 238.
29. Ernst Cassirer, « Langage et art II », in *Écrits sur l'art*, p. 165.
30. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, chap. 9, p. 223.
31. *Ibid.*, p. 216.
32. *Ibid.*, chap. 6, p. 105 pour ces deux expressions. Rappelons les cinq couples de catégories qui définissent le classique et le baroque : le linéaire et le pictural, la présentation par plans et la présentation par profondeur, la forme fermée et la forme ouverte, l'unité et la pluralité, la clarté absolue et la clarté relative. Voir tout particulièrement Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, G. Monfort, 1997, Introduction, 2, p. 15-17.
33. Fabien Capeillères, « Postface », in Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, p. 233-234.
34. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, chap. 6, p. 107. Une « organisation des faits de culture est déjà à l'œuvre dans les sciences particulières – en linguistique, dans l'étude comparative du mythe et de l'art, dans l'histoire de l'art. Toutes ces sciences s'efforcent de trouver des principes sûrs, des « catégories » bien définies, qui leur permettraient d'ordonner systématiquement les phénomènes de religion, d'art, de langage. Sans cette synthèse préalable effectuée par les sciences elles-mêmes, la philosophie n'aurait aucun point de départ. Mais elle ne peut, d'autre part, en rester là. Elle doit tenter de parvenir à une concentration et à une centralisation encore plus grandes. La pensée philosophique révèle, dans la multiplicité et la diversité illimitées des images mythiques, des dogmes religieux, des formes linguistiques, des œuvres d'art, l'unité d'une fonction générale qui lie toutes ces créations ».
35. *Ibid.*, chap. 9, p. 198.
36. *Ibid.*, p. 204.
37. *Ibid.*, p. 199.
38. *Ibid.*, p. 204.
39. *Ibid.*, p. 232.
40. *Ibid.*, p. 205.
41. Steve G. Lofts, *Ernst Cassirer, La vie de l'esprit. Essai sur l'unité systématique de la philosophie des formes symboliques et de la culture*, Leuven/Paris, Peeters/Vrin, 1997, p. 139.
42. Ernst Cassirer, « Langage et art II », in *Écrits sur l'art*, p. 172.
43. *Ibid.*, p. 172-173.
44. Ernst Cassirer, « Langage et art I », in *Écrits sur l'art*, p. 137.
45. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, p. 223
46. *Ibid.*, p. 223.
47. Ernst Cassirer, « Langage et art I », in *Écrits sur l'art*, p. 137.
48. *Ibid.*, p. 137.
49. *Ibid.*, p. 137.
50. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, chap. 9, p. 202.
51. Ernst Cassirer, « La valeur éducative de l'art », in *Écrits sur l'art*, p. 185.
52. *Ibid.*, p. 185.
53. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, chap. 9, p. 203.
54. Ernst Cassirer, « Langage et art II », in *Écrits sur l'art*, p. 168.
55. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, chap. 9, p. 220-221.
56. *Ibid.*, p. 204.

57. Ernst Cassirer, « Langage et art II », in *Écrits sur l'art*, p. 170-171.
 58. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, tome III, Claude Fronty (trad.), Paris, Minuit, 1972, p. 53-54.
 59. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, chap. 10, p. 288.
 60. *Ibid.*, chap. 9, p. 207.
 61. *Ibid.*, chap. 9, p. 210.
 62. Ernst Cassirer, « La valeur éducative de l'art », in Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, p. 186.
 63. *Ibid.*, p. 187.
 64. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, chap. 9, p. 211-212.
 65. *Ibid.*, p. 213.
 66. *Ibid.*, p. 236.
 67. *Ibid.*, p. 236.
 68. Ernst Cassirer, « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique », in Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, p. 108.
 69. John M. Krois, « Introduction », in Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, p. 19.
 70. Fabien Capeillères, « Postface », in Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, p. 251.
 71. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, chap. 12, p. 317.
 72. Fabien Capeillères, « Postface », in Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, p. 245.
 73. Ernst Cassirer, « La valeur éducative de l'art », in Ernst Cassirer, *Écrits sur l'art*, p. 190.
-

RÉSUMÉS

Penser l'art (musical) comme forme symbolique permet d'insister sur l'activité du compositeur et de son auditoire, c'est-à-dire de refuser la théorie de l'inspiration et de mettre en avant l'idée de configuration. Le propre de la musique est de découvrir les formes pures de l'esprit. Cette thèse conduit à écarter la théorie de l'imitation (et l'une de ses variantes : la théorie de l'expression) ainsi que l'approche moralisante de l'art. Enfin, cette réflexion sur la musique s'inscrit dans une histoire de l'esprit. C'est au stade symbolique pur que la musique devient un chemin vers la liberté.

Cassirer thinks of the musical art as a symbolic form. That allows him to put the emphasis both on the composer's activity and on the audience's, that is to say to reject the theory of inspiration and to bring up the idea of configuration. What is specific to music is that it can discover pure forms of the mind. The theory of imitation (and one of its variants: the theory of expression) and the moralizing conception of art are therefore irrelevant. Finally, the culture philosopher's reflexion on music must be related to the philosophy of mind. Music becomes a path to freedom when, and only when, it reaches the stage of pure symbolic.

INDEX

Personnes citées : Cassirer (Ernst)

Mots-clés : art, culture, expression, forme symbolique, imitation, musique, objectivation, phénoménologie de l'esprit

AUTEUR

AUDREY RIEBER

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, agrégée de philosophie, docteur en philosophie, Audrey Rieber s'intéresse principalement à l'art et à l'histoire qu'elle questionne à partir de la tradition philosophique (esthétique, philosophie et théorie de l'art, philosophie des formes symboliques, herméneutique, archéologie de Foucault, *Kunstwissenschaft*, *Bildwissenschaft*) mais aussi des concepts et méthodes de l'histoire (de l'art) : théorie des fondateurs (Vasari, Winckelmann, Burckhardt), iconologie (Panofsky), formalisme (Hildebrand, Riegl, Wölfflin), *Kenntnis*, psychohistoire (Warburg), iconologie analytique (Arasse), École des Annales. Post-doctorante au sein du pôle de recherche eikones NFS Bildkritik (Bâle), elle a publié en 2012 *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky* (L'Harmattan, coll. Esthétiques). Elle est professeur invitée du Master « Aisthesis. Historische Kunst-und Literaturdiskurse » (KU Eichstätt, Allemagne).