

L'art et la question du jugement esthétique dans la philosophie d'Ernst Cassirer

Étienne Brown, *Université d'Ottawa*

En 1923, Ernst Cassirer publiait le premier volume de sa *Philosophie der symbolischen Formen*, l'oeuvre pour laquelle il reste le plus connu aujourd'hui. Si ce premier volume était alors consacré à l'étude du langage, trois autres volumes s'intéressant au mythe, à l'art et à la science en tant que formes symboliques étaient prévus dans son projet initial¹. Pourtant, des quatre volumes planifiés, seulement trois ont finalement vu le jour, et le projet d'un volume qui serait entièrement dédié à l'art fut éventuellement abandonné. Bien que les considérations de Cassirer sur l'art soient nombreuses au sein de son oeuvre, le traitement de l'art en tant que forme symbolique reste donc nettement moins systématique que celui du langage, du mythe et de la science.

Dans cet article, nous nous proposons de poursuivre l'étude de l'art en tant que forme symbolique, déjà bien entamée par les spécialistes de la philosophie de Cassirer. Dans un premier temps, il s'agira de définir la notion de forme symbolique en tant que telle, avant de cerner comment le philosophe néo-kantien a pu appliquer cette notion à l'art. Malgré l'abandon de la rédaction d'un volume entier sur l'art, Cassirer n'a effectivement jamais renoncé à concevoir le fait artistique comme une forme symbolique, ce qui indique bien la nécessité d'approfondir notre compréhension de ce concept afin de bien cerner la nature sa philosophie.

Dans un deuxième temps, il s'agira de poser une question plus proprement esthétique : les considérations de Cassirer sur l'art permettent-elles une certaine évaluation des oeuvres artistiques ? Autrement dit, est-il possible de déceler dans sa philosophie un véritable critère de jugement esthétique permettant de cerner la qualité d'une oeuvre d'art ? Notre hypothèse, à ce sujet, est que la philosophie cassirerienne complexifie considérablement la question

du jugement esthétique puisqu'elle nous offre non pas un seul, mais bien deux critères pour mesurer la valeur des oeuvres d'art.

1. Le projet d'Ernst Cassirer et le concept de forme symbolique

Ce n'est rien de moins qu'une volonté de transformer le projet épistémologique kantien que l'on retrouve à la base de la philosophie d'Ernst Cassirer. Comme il nous le dit lui-même dans l'avant-propos du premier volume de la *Philosophie des formes symboliques*, «plutôt que de se borner à rechercher sous quelles conditions générales l'homme peut connaître le monde», il s'agirait de «délimiter mutuellement les principales formes suivant lesquelles il peut le “comprendre”²». Quatre de ces formes – le langage, le mythe, l'art et la science – sont alors considérées par le philosophe et témoignent du même coup de son ambition fondamentale : celle d'élaborer une véritable philosophie de la culture.

Aux yeux de Cassirer, ces quatre formes sont celles par lesquelles l'homme en arrive à se représenter le monde, c'est-à-dire à lui assigner une configuration déterminée. Il conviendrait alors de se sortir de l'illusion selon laquelle l'esprit humain ne joue jamais qu'un rôle passif devant la réalité. Au contraire, tout le projet de Cassirer est fondé sur l'idée que l'esprit est toujours à l'oeuvre dans notre représentation du monde et que le travail de la philosophie est celui de cerner les *fonctions* de l'esprit, c'est-à-dire les manières dont ce dernier structure le monde et se structure lui-même en s'extériorisant dans la réalité sensible. La tâche de la philosophie n'est pas celle d'attribuer une essence métaphysique à l'homme, car s'il est bien une essence de l'homme, celle-ci est de nature fonctionnelle et non substantielle³. Le travail du philosophe est de comprendre l'esprit à travers son oeuvre, car cet esprit «ne peut se présenter à nous que dans son activité de mise en forme du matériau sensible⁴».

Cette idée d'extériorisation de l'esprit dans le monde sensible est d'ailleurs cruciale dans le projet de Cassirer. Si le monde n'est jamais considéré comme indépendant de l'esprit, et que l'erreur du réalisme est justement de ne pas considérer que le monde perçu par l'homme est toujours déjà structuré par l'esprit, il ne s'agit pas pour autant de concevoir un esprit prisonnier de lui-même et de réaffirmer

le dualisme cartésien qui hante la philosophie. L'esprit et le monde sont bien unis, mais jamais dans l'immédiateté. Il existe toujours une médiation entre ces derniers, entre la subjectivité et l'objectivité : le *symbole*. Sous l'égide de la philosophie du langage de Humboldt, Cassirer pense les modalités de cette médiation entre le monde et l'esprit en attribuant cette fonction non seulement au phonème comme le faisait Humboldt, mais à toute espèce de symbole⁵. Le symbole est bel et bien médiation, puisqu'il est à la fois issu de l'esprit et formé par lui, mais aussi partie intégrante de la réalité sensible ; il est d'une part une réalité provenant de l'intérieur de l'esprit et d'autre part une réalité reçue de l'extérieur. Le phonème est simultanément dit et entendu par l'homme, tout comme l'image est à la fois peinte et vue par celui-ci. En fonction de la médiation qu'il opère entre l'esprit et le monde, le symbole est tout d'abord l'élément qui brise le dualisme traditionnel entre esprit et matière et ensuite, la réalité indépassable à partir de laquelle l'homme se représente ce qui l'entoure. L'homme est un *animal symbolicum*, un animal symbolique, et c'est la fonction de symbolisation propre à son esprit qui fait sa spécificité⁶.

Mais comment cette représentation du monde est-elle précisément opérée par l'esprit à travers le symbole ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de consulter la définition précise de la forme symbolique que nous fournit Cassirer dans son article *Le concept de forme symbolique* :

Par « forme symbolique », il faut entendre toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe⁷.

On retrouve encore une fois, dans cette définition, l'idée d'un esprit humain qui s'extériorise dans le monde sensible à travers le symbole. Cette extériorisation est rendue possible par l'association d'un contenu de signification particulier à une réalité sensible, à laquelle on attribue du même coup une fonction de renvoi. Par son association à un contenu de signification spirituelle, cette réalité sensible devient un *symbole*, c'est-à-dire une réalité qui renvoie maintenant à une altérité, à un référent se situant dans l'esprit lui-

même. Le mot, par exemple, nous ramène à une signification fixée par l'esprit et le développement progressif du langage par l'association *symbole-signification* permet graduellement une toute nouvelle compréhension du monde chez l'homme.

Or, la définition fournie ci-dessus nous révèle un autre aspect essentiel de la forme symbolique, soit le fait qu'elle est avant tout un *processus* de l'esprit et non un *objet* substantiel. Dans son postface des *Écrits sur l'art* de Cassirer, Fabien Capeillères nous explique ainsi que la forme symbolique est avant tout à concevoir comme une activité ou encore une *fonction* de l'esprit⁸. On voit alors comment la définition de la forme symbolique fournie par Cassirer s'harmonise avec l'approche fonctionnelle qu'il revendique tout au long de sa philosophie: si le travail philosophique nécessaire afin de comprendre l'homme est bien de cerner la manière dont son esprit se représente le monde, la forme symbolique est justement le processus par lequel l'esprit procède à une mise en forme de ce monde en attribuant une signification aux réalités sensibles qui le composent. Par conséquent, considérer le langage, le mythe, l'art et la science comme des formes symboliques revient à concevoir ces sphères culturelles comme des activités à travers lesquelles l'esprit fixe un contenu spécifique aux symboles qui leur sont propres. Les phonèmes, les images ou les formules mathématiques auxquels l'esprit attribue une signification particulière participent tous de la mise en forme du monde opérée par celui-ci.

Il faut enfin préciser que le concept cassirerien de forme symbolique s'inscrit dans l'horizon idéaliste de sa philosophie brièvement esquissé ci-dessus. Cet idéalisme s'oppose à l'idée qu'il serait possible, pour l'homme, de percevoir un réel pur ou originaire qui n'aurait pas préalablement été mis en forme par l'esprit. Si la forme symbolique est bien l'activité de l'esprit par laquelle un contenu spirituel est associé à un symbole sensible, ceci ne signifie aucunement qu'une perception du réel par l'esprit est possible avant que l'esprit ait entamé cette activité. En d'autres termes, la philosophie de Cassirer ne conçoit jamais de moment où la mise en forme symbolique du monde ne serait pas à l'oeuvre; elle s'efforce plutôt de critiquer le sensualisme dogmatique en soulignant que la sensibilité est toujours informée par l'esprit⁹.

On perçoit ici l'héritage kantien de la philosophie de Cassirer, pour qui les perceptions singulières sont toujours perçues en fonction du tout de la conscience, c'est-à-dire en fonction de certaines catégories de l'esprit comme le temps, l'espace ou la causalité. Le moi n'est jamais la somme des sensations particulières, car chaque sensation renvoie déjà à la globalité de l'esprit, une idée que Cassirer nomme *prégnance symbolique*¹⁰. Le monde n'est jamais *reçu* par l'esprit, mais l'esprit se *représente* toujours le monde, le met toujours en forme.

La simple idée d'un sujet qui percevrait un objet isolé du monde sensible témoigne déjà d'un travail de l'esprit, puisque seul un travail pareil nous permet de parvenir aux notions de «sujet» et d'«objet», et la mise en forme symbolique du monde précède donc la notion même de sujet¹¹. Selon Cassirer, ce qui est premier pour nous au plan épistémologique n'est pas la notion de sujet, mais toujours le symbolisme lui-même. Bref, «au lieu de commencer par le sujet, Cassirer commence par le symbolisme...», c'est bien «la modification radicale que Cassirer apporte au modèle épistémologique de la philosophie¹²». En vertu de ce primat de la représentation qui rend vaine toute volonté de retrouver une perception originnaire du monde, Cassirer conçoit la nécessité d'abandonner les tentatives stériles de revenir en deçà du monde de l'esprit. Il faudrait, plutôt, en comprendre le processus de formation.

Voilà donc l'essentiel du projet cassirerien d'une philosophie des formes symboliques. L'art, la science, le mythe et le langage sont à ces yeux des réalités humaines fondamentales, car c'est à travers ces sphères que l'esprit se représente le monde. Dans l'activité d'association d'une signification spirituelle à un symbole, c'est la naissance du monde pour l'esprit et le développement de l'esprit lui-même qui sont en jeu. *La philosophie des formes symboliques* est bien une philosophie de la culture, au sens où c'est par une étude des sphères culturelles qu'elle prétend cerner le rapport fondamental que l'esprit humain entretient au monde et ce, toujours à travers le symbole.

Mais si l'art, le mythe, la science et le langage sont décrits comme des formes symboliques, il reste à savoir ce qui fait leur spécificité propre, car on se doute que les représentations du monde

qu'ils permettront ne seront pas identiques. Dans la section qui suit, nous nous intéresserons spécifiquement à l'art, en tentant plus particulièrement de cerner la représentation spécifique du monde auquel il donne naissance. Si les considérations sur la science et le langage seront délibérément occultées, il nous sera plus difficile d'évacuer tout propos sur le mythe puisqu'aux dires de Cassirer, c'est à l'intérieur même d'une compréhension mythique du monde que l'art trouve son origine propre.

2. L'art en tant que forme symbolique

Dans la *Philosophie des formes symboliques*, l'art ne se présente pas d'emblée dans sa forme accomplie, car l'image mythique précède l'image proprement artistique. Aux yeux de Cassirer, le mythe est effectivement le « mode originnaire de mise en oeuvre¹³ » du monde, celui duquel l'art, la science et le langage sont issus. Le monde mythique est mis en place par un esprit humain qui n'en est qu'aux premiers stades de son développement, par un esprit toujours incapable de distinguer le symbole de la signification à laquelle il renvoie. Ceci ne signifie pas, bien sûr, que l'esprit n'a pas déjà entamé son processus de mise en forme du monde et qu'il en fait plutôt l'expérience passive, mais simplement que tout en ayant déjà entamé le processus de symbolisation, l'esprit est encore incapable de comprendre que le symbole est le produit de son travail et non un élément purement objectif du monde :

Précisément parce que [...] nous sommes au seuil du processus spirituel, qui est destiné à distinguer le moi et le monde, ce nouveau monde du signe doit apparaître à la conscience elle-même comme une réalité parfaitement objective. Tout ce qui fait naître un mythe, et en particulier la conception magique du monde, est pénétré de cette croyance en la force et l'essence objective du signe. Tous les sortilèges, par l'image, le mot et l'écriture, constituent la base de la pratique et de sa vision du monde¹⁴.

La conscience mythique vit donc dans un monde magique ; elle considère que les symboles qui composent son monde sont *animés*

d'une force surnaturelle. L'esprit est incapable de distinguer l'image de la chose animée et la chose animée elle-même, la chose et la signification sont toujours confondues et le symbole n'est pas conçu comme le renvoi qu'il est véritablement.

La forme de la représentation mythique résulte d'ailleurs de cet état de l'esprit qui ne distingue pas encore le signe de la signification. Dans le mythe, on attribue une fonction causale à l'art plutôt qu'une fonction de représentation ; le caractère de celui-ci en est un d'efficace et non de signification¹⁵. La représentation mythique est un univers de pratiques rituelles et de manipulations magiques qui visent à influencer la réalité¹⁶. Comme le dit John Krois dans son introduction aux *Écrits sur l'art* de Cassirer, «il n'y a pas de conception claire qui permette de penser que l'image est juste une image : l'image est aussi le réel¹⁷».

Au fur et mesure que l'art se développe, toutefois, l'homme en arrive éventuellement à rompre avec la conscience mythique. On comprend alors en quoi l'art est une forme symbolique : c'est notamment à travers lui que l'homme réussit à construire sa vision du monde. À travers la statuaire grecque, par exemple, l'homme parvient à se donner une image de lui-même et à se distinguer du monde des objets ; l'idée d'un sujet distinct de l'objet est donc bel et bien une réalisation culturelle. En évoluant, l'art se distancie toujours plus de sa forme première, permettant du même coup un développement considérable de la représentation humaine de la réalité.

À son stade mythique, l'art est purement orienté vers l'objet ; il est *mimétique*, au sens où ses produits imitent les objets du réel sans s'en distancier. Dans un deuxième temps, l'art sera *analogique* et ne reproduira non plus le réel lui-même, mais bien le regard que l'homme pose sur le monde¹⁸. On assiste alors à la naissance de la perspective. Pourtant, l'art ne connaîtra son aboutissement que lorsqu'il abandonnera le mimétisme et l'analogie pour devenir purement *symbolique*.

Lorsqu'il atteint son stade ultime, l'art ne reproduit plus le monde sensible, mais crée son monde autonome ; il devient «un cosmos fermé sur soi¹⁹». Il y a rupture avec la logique analogique de

reproduction de la perception ordinaire et l'oeuvre d'art s'inscrit alors dans le pur monde des apparences. Ce monde que l'esprit oppose au monde ordinairement perçu acquiert une légitimité proprement esthétique. L'esprit humain acquiert quant à lui sa liberté véritable puisqu'il reconnaît maintenant l'image pour ce qu'elle est vraiment : un symbole. L'homme ne fait plus que symboliser, mais *sait* qu'il symbolise et par cette nouvelle réflexivité de l'esprit sur lui-même, le symbole est reconnu pour ce qu'il est, c'est-à-dire une réalité qui a pour fonction de renvoyer à un contenu de l'esprit.

L'art devenu pure signification par l'avènement d'un système de signes dont la fonction n'est plus de reproduire le monde permet alors une nouvelle liberté de l'esprit. Celui-ci s'abandonne à la pure contemplation du monde des apparences dont la légalité n'est qu'esthétique²⁰. Comme le dit Cassirer, «l'image n'est plus une chose autonome qui agit par réaction sur l'esprit : elle est devenue pour lui la pure expression de sa propre force créatrice²¹».

Le cheminement de l'esprit humain que la *Philosophie des formes symboliques* retrace n'est effectivement pas qu'une évolution hasardeuse ; elle est aussi l'histoire de la libération de l'esprit. L'homme vit au tout début dans un univers mythique où les forces surhumaines exercent leur pouvoir sur lui. Progressivement, son esprit saura s'affranchir de cet univers jusqu'à ce qu'il achève son parcours en se mouvant dans le monde de ses propres créations. On aperçoit encore mieux l'idéalisme dans lequel s'inscrit la philosophie de Cassirer : l'esprit humain chemine avant tout vers la découverte d'un monde où il est à la fois conscient de la symbolisation qu'il opère et libéré de la volonté de reproduire le monde sensible, ce qui reste de toute manière une démarche impossible.

Si l'on voit bien comment le développement de l'art permet à l'esprit de connaître sa libération, il nous reste à comprendre ce qui fait la spécificité du monde artistique. Pour bien cerner la nature de ce monde, c'est vers l'*Essai sur l'homme* de Cassirer qu'il est le plus judicieux de se tourner. Le philosophe y recense alors un grand nombre de théories philosophiques de l'art en regroupant ces dernières en deux grandes familles : les théories objectivistes et les théories subjectivistes. Les théories objectivistes prennent racine dans

l'Antiquité et notamment dans la philosophie d'Aristote ; l'art y est vu comme un moyen d'imiter la réalité sensible²². Certaines théories vont encore plus loin : l'art ne serait pas qu'une reproduction de la réalité, mais permettrait aussi de l'embellir, de corriger ses défauts. Quant aux théories subjectivistes, elles naissent avec Rousseau et son idée que l'art est « un débordement d'émotions et de passions²³ ».

Aux yeux de Cassirer, les deux grands pôles de la théorie de l'art – le pôle objectiviste et le pôle subjectiviste – sont victimes du même problème : elles restent des théories qui conçoivent l'art comme *reproduction*. Dans un cas, c'est la réalité sensible qui doit être reproduite alors que dans l'autre, c'est plutôt la vie intérieure de l'esprit, le monde de l'émotivité humaine. Plutôt que de considérer l'art comme l'imitation d'une réalité déjà constituée, il s'agirait alors de comprendre que l'art permet plutôt de découvrir un monde nouveau, soit celui des *formes pures* de la nature. En effet, l'art n'est pas une réalité purement subjective, il est l'activité par laquelle l'on accède aux formes plastiques, musicales et poétiques universelles²⁴. Au contraire de la science, qui est essentiellement une abréviation de la réalité en vertu de la simplification conceptuelle et la généralisation déductive qu'elle opère, l'art intensifie le réel en révélant ses formes. Lorsque l'artiste peint, il nous révèle la physionomie particulière et momentanée d'une chose qui échappe autrement à notre regard :

Dans la perception sensible, on se contente d'appréhender les traits communs et constants des objets qui nous entourent. L'expérience esthétique est incomparablement plus riche. Elle est fertile en infinies possibilités jamais réalisées dans l'expérience sensible quotidienne. Dans l'oeuvre de l'artiste, ces possibilités s'actualisent ; elles sont dévoilées et prennent une forme déterminée. L'un des grands privilèges de l'art et l'un de ses attraits les plus profonds est de révéler le caractère inépuisable des aspects des choses²⁵.

L'art est donc le dévoilement d'un monde par l'intermédiaire des formes sensibles. Il est bel et bien une forme symbolique, au sens où l'esprit humain s'y extériorise en s'incarnant dans des signes sensibles, dans des dessins, des couleurs ou des lignes²⁶. Cassirer

demeure d'ailleurs fidèle aux prémisses fondamentales de sa philosophie en précisant que l'art ne permet jamais à l'esprit humain de rester dans la pure passivité, mais le pousse plutôt à se représenter le monde en structurant et en équilibrant les formes sensibles. En d'autres termes, les formes artistiques ne sont pas des formes vides, mais jouent bien un rôle dans la construction et l'organisation de l'expérience humaine²⁷. Pourtant, le monde des formes est tout sauf un égarement du réel, puisque l'art nous permet mieux que la perception sensible ordinaire de découvrir les aspects multiples des choses. L'art nous donne une connaissance plus riche, plus profonde et plus vraie de la réalité sensible.

Voilà donc la nature du monde auquel la forme symbolique de l'art nous donne accès. Après toutes ces explications, pourtant, l'une de nos questions initiales demeure irrésolue : la philosophie de Cassirer nous offre-t-elle un critère pour juger de la valeur des œuvres d'art ? Les considérations du philosophe néo-kantien relatées ci-dessus semblent en fait nous fournir un point de départ pour traiter cette nouvelle question. *L'essai sur l'homme* nous indique en effet que c'est bel et bien « le degré d'intensité et d'éclairement qui mesure l'excellence de l'art²⁸ ».

3. Deux critères pour mesurer la valeur de l'oeuvre d'art ?

Si Cassirer embrasse une position idéaliste dans sa philosophie de l'art, celui-ci se défend bien d'adopter une position subjectiviste. Bien au contraire, Cassirer reprend en bonne partie les enseignements de Kant lorsque viennent les considérations esthétiques : tout jugement esthétique prétend à l'universalité et exige que chacun prenne le même plaisir à l'objet artistique jugé²⁹. Or, si le jugement esthétique n'est pas qu'affaire subjective, il est bien nécessaire de trouver un critère qui saurait le justifier. Cette volonté de définir un critère de jugement esthétique semble d'ailleurs inhérente à la philosophie de Cassirer. Ce dernier voyait déjà, dans son article *Qu'est-ce que la beauté*, la nécessité de « dégager une certaine échelle de la beauté ; de déterminer le degré, la plus ou moins grande quantité de beauté qui est contenue soit dans les objets de la nature, soit dans les objets d'art³⁰ ».

Dans l'*Essai sur l'homme*, ce critère est avant tout pensé en termes d'*intensification*. Certes, l'oeuvre d'art n'est pas qu'imitation du monde de l'émotivité humaine, mais aussi accès au monde des formes pures. N'empêche que celle-ci exprime le dynamisme de la vie intérieure. Plus précisément, les chef-d'oeuvres comme la *Neuvième Symphonie* de Beethoven ne reflètent pas qu'une émotion humaine particulière – les oeuvres n'ont pas de *tempérament* – mais expriment plutôt la gamme complète des émotions humaines³¹. Pour Cassirer, il est effectivement absurde de chercher le *tempérament* de l'oeuvre d'art, car cette dernière exprime toujours une multitude de sentiments subtils, que ce soit par ses fines variations ou ses changements dynamiques et brusques. Les généralisations à outrance sur le caractère précis d'une oeuvre artistique sont ainsi à proscrire : « 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 pénétration³². »

L'*intensification* dont nous parle Cassirer possède donc une dimension affective forte. Accéder au monde des formes pure, c'est aussi accéder aux formes de la vie intérieure, c'est-à-dire aux formes de l'émotivité humaine. Le jugement esthétique, lui, est ce qui permettra de distinguer les oeuvres qui autorisent l'accès à ce monde et celles qui ne l'autorisent pas³³. L'art est donc lié à l'émotivité et le tableau réussi, par exemple, se doit de susciter une émotion forte chez le spectateur. Pourtant, l'art achevé n'est plus au stade de la conscience mythique et le spectateur qui contemple sait que le tableau n'est qu'une image. Par conséquent, ce dernier sera à la fois ému et serein devant le tableau ; il saura apprécier ce qu'il perçoit tout en s'en détachant. Cette sérénité, ce détachement est central à l'expérience esthétique, car l'art permet de saisir les formes de l'émotivité humaine sans en sentir l'entrave³⁴. La philosophie de Cassirer reprend alors l'idée du *détachement* kantien ; le sujet qui contemple une oeuvre d'art est à la fois enthousiaste face à ce qu'il perçoit mais indifférent quant à son existence hors de la représentation ; le plaisir esthétique est complètement détaché de l'intérêt pragmatique³⁵.

Un premier critère de jugement esthétique semble se dégager de la philosophie de Cassirer : le chef-d'oeuvre est ce qui permet

l'accès simultané au monde des formes sensibles, que ces formes soient musicales, picturales ou poétiques, et au monde des formes de vie intérieure. Il provoque à la fois l'intensification chez le sujet, qui entrevoit alors toute la gamme des émotions humaines, et son détachement. À notre avis, pourtant, certaines prémisses générales de la philosophie de Cassirer complexifient considérablement la question du jugement esthétique. De fait, lorsque l'on s'y intéresse, il n'est pas impossible d'y déceler un deuxième critère pour mesurer la valeur des oeuvres d'art.

On l'a déjà mentionné, cette philosophie n'est pas étrangère à toute téléologie puisqu'elle nous présente un esprit humain qui chemine graduellement vers sa libération. Or, pour que cette libération soit possible, les formes symboliques doivent elles-mêmes connaître une évolution de leur fonction. Toute forme symbolique est initialement *expression (Ausdruck)* éphémère du vécu de la conscience³⁶. Dans le domaine de l'art, Capeillères relève comme formes d'art *expressives* les cris et les gestuelles, qui ne sont que des «manifestations fugitives aussitôt abandonnées à elles-mêmes une fois accomplie la fixation fugace du sentiment³⁷». On est alors toujours en deçà de la constitution d'un monde, qui n'est rendue possible que lorsque la forme symbolique atteint le stade de la *présentation (Darstellung)*. C'est à ce moment que le sujet reconnaît l'existence d'un monde d'objets et sort de l'éphémère en constituant un univers de réalités stables ; on assiste à la naissance de l'ontologie. Lorsqu'il atteint la fonction de présentation, l'art devient donc la tâche de reproduire le réel. Rappelons-nous pourtant que la philosophie de Cassirer nie catégoriquement que le stade de la présentation puisse être le stade ultime de l'art, car l'idée d'un réel que l'esprit pourrait reproduire par l'activité artistique sous-entend la fiction d'un réel qui serait antérieur à sa constitution par l'esprit. Comme toute forme symbolique, l'art ne trouvera donc son point culminant que dans la fonction de *signification pure (reine Bedeutung)*. À ce stade, l'art cesse alors d'être la représentation de choses qui existeraient préalablement au travail de l'esprit et se constitue en un système de signes indépendants et autonomes. L'activité artistique effectue un retour sur ses propres moyens de symbolisation ; elle est désormais consciente d'être un

système symbolique autonome que l'homme a librement mis en place et qui ne renvoie pas à une réalité extérieure à l'esprit.

Dans la postface des *Écrits sur l'art*, Fabien Capeillères nous donne deux exemples pour illustrer les fonctions de présentation et de signification pure qui caractérisent l'art à des moments différents de son évolution³⁸. Les toiles de Léonard De Vinci, tout d'abord, exemplifient parfaitement la fonction de présentation par laquelle l'art cherche à imiter la nature. Son *Traité de la peinture* ne laisse aucun doute à ce sujet, il s'agit bien pour le peintre de «se faire semblable à un miroir, qui adopte toujours la couleur de ce qu'il regarde, et se remplit d'autant d'images qu'il a d'objet devant lui³⁹». Au contraire, l'art abstrait de Paul Klee atteint bel et bien la fonction de signification pure. Comme le dit Capeillères, celui-ci n'élabore rien de moins qu'une «grammaire picturale⁴⁰», par laquelle différents contenus conceptuels sont associés à des éléments picturaux : «haut=blanc=léger / bas=noir=lourd / arrière=rouge / avant=jaune⁴¹... » Ainsi, les tableaux de Klee atteignent bien la fonction finale de l'art alors que ceux de Léonard demeurent dans l'illusion qu'il serait possible de reproduire un monde préexistant à l'esprit.

Mais alors, ne sommes-nous pas alors en présence d'un nouveau critère de jugement esthétique? L'ambiguïté s'accroît davantage lorsque Cassirer écrit que «l'art, tout comme le langage, doit parcourir la route qui mène de l'imitation au symbole pur : ce n'est que sur cette voie que le "style" sera atteint dans l'art, comme il est dans le langage⁴²». La signification pure permet donc à l'art d'acquérir le *style* et l'on est alors logiquement en droit de juger que l'art abstrait possède plus de style que l'art qui le précède. S'il est bien difficile de comprendre ce qu'est la nature de ce «style» dont nous parle Cassirer, celui-ci semble bien permettre de distinguer les oeuvres qui sont un monde de symboles autonomes élaborés par l'esprit de celles qui ne le sont pas. Il paraît pouvoir nous servir de critère afin de mesurer la valeur des oeuvres artistiques.

Pourtant, n'étions-nous pas déjà en possession d'un critère de jugement esthétique avec la notion d'art comme intensification explicitée ci-dessus? On pourrait certes nous reprocher que le critère de signification pure n'est pas un critère proprement esthétique, qu'il

ne permet pas de mesurer la *beauté* de l'oeuvre mais plutôt sa place dans le progrès général de l'esprit humain. Nous ne pourrions alors qu'acquiescer, en se réservant tout de même le droit de la nuancer : si le critère de signification pure n'est pas de nature proprement esthétique, il s'agit tout de même d'un critère permettant de juger de la valeur des oeuvres artistiques, voire de les hiérarchiser. En d'autres termes, nous croyons bien que les prémisses philosophiques de Cassirer nous offrent deux critères pour juger cette valeur, et tout le problème est alors de cerner la relation que ces deux critères peuvent entretenir. Ceux-ci nous semblent en fait fort différents, et ce, particulièrement lorsque l'on considère la relation qu'ils entretiennent avec le sujet regardant. Le critère d'intensification se définit toujours par la réaction qu'il suscite chez ce sujet, car il mesure bien la capacité de l'oeuvre à dévoiler « les mouvements de l'âme humaine dans toute leur profondeur et leur diversité⁴³ ». Or, le dévoilement suppose bien un sujet regardant qui peut maintenant *voir* ce qui était auparavant voilé. Il s'agit de dévoiler à *quelqu'un*. Lorsque Cassirer nous parle d'art comme intensification du réel, il prend bien le soin d'indiquer que l'art est dialogique et que la tâche revient au sujet regardant de reconstruire le procès de sa création⁴⁴. La notion d'intensification renvoie à l'expérience du sujet regardant car « le sens du beau [...] ne peut être appréhendé que par un procès dynamique correspondant, situé en nous même⁴⁵ ». En somme, le critère d'intensification semble aller de pair avec une conception du pouvoir *performatif* de l'oeuvre, dont la valeur est ici mesurée par sa capacité à faire voir un monde au sujet regardant.

Pourtant, il est plus difficile de comprendre comment le critère de signification pure exige que l'oeuvre entretienne une telle relation avec le sujet. Le système symbolique autonome que l'on retrouve dans les oeuvres de Klee a bien été mis en place par le peintre lui-même et non par le sujet regardant. Que ce dernier soit capable ou non de décoder la signification de ses toiles, il n'empêche que celles-ci sont l'illustration de la fonction finale de l'esprit humain : celle de se mouvoir de manière consciente dans un monde symbolique qui n'est que le sien, qui n'est que le produit de son travail. Bien sûr, on pourrait dire que l'oeuvre d'art doit nous *faire voir*, permettre

au sujet regardant d'accéder à ce monde mis en place par le peintre. Néanmoins, on comprend difficilement pourquoi une oeuvre d'art qui n'autoriserait rien de moins que la libération de l'esprit humain par l'atteinte de sa fonction finale devrait de plus être jugée en fonction de sa capacité à *faire voir*. En d'autres termes, lorsque l'on comprend que certaines oeuvres artistiques permettent à l'esprit humain d'atteindre son véritable *telos* et que d'autres non, que l'esprit humain est plus libre dans un Klee que dans un Léonard Da Vinci, il semble que le critère opérant la distinction entre ces deux catégories d'oeuvres devient *ipso facto* le critère suprême pour juger de la valeur de ces oeuvres, et que tout autre mesure devient désuète ou superflue.

Conclusion

Nous aurons tenté, tout au long de cet article, de mettre en lumière les fondements de la conception cassirerienne de l'art. Aux yeux du néo-kantien, l'art est une forme symbolique au même titre que le langage, le mythe et la science, c'est-à-dire une activité par laquelle l'esprit humain en arrive à se représenter le monde et à le mettre en ordre. Certes, le chemin que l'art a du parcourir avant que l'homme puisse y libérer son esprit fut long : il lui aura tout d'abord fallu se détacher de la conscience mythique et ensuite, rejeter la logique analogique qui n'assignait de valeur aux oeuvres d'art qu'en fonction de leur capacité à reproduire notre perception ordinaire du monde. Or, aux dires de Cassirer, l'art moderne nous a bien permis d'atteindre le stade final de l'activité artistique, celui de la *reine Bedeutung*, et les peintres semblent aujourd'hui cheminer dans un monde symbolique autonome où la liberté de l'esprit humain est accomplie.

Si ces considérations téléologiques témoignent d'une conception riche et originale de l'art, notre intention principale aura été de démontrer qu'elles posent une certaine énigme lorsqu'on les juxtapose aux propos tenus par Cassirer dans *L'Essai sur l'homme*. Alors que l'on semblait déjà tenir un critère de jugement de la valeur des oeuvres artistiques – car si l'on suit les prémisses de la philosophie cassirerienne, un Klee est bien l'oeuvre d'un esprit plus

libre qu'un dessin mythique – Cassirer nous en fournit *ad hoc* un deuxième fondé sur la notion d'*intensification*.

Art comme intensification ou art comme signification pure : quelle est donc la fin que le peintre devrait rechercher en exerçant son métier ? De fait, est-on en droit de poser une telle question ? Il se pourrait, après tout, qu'un tableau soit à la fois un système de symboles indépendant *et* une intensification du réel permettant au sujet regardant de parcourir toute la gamme des émotions humaines. Notre intuition, ici, est pourtant que s'il est bien possible qu'une oeuvre d'art puisse répondre adéquatement aux deux critères de jugement que l'on retrouve dans la philosophie de Cassirer – pensons à un tableau abstrait qui serait aussi intensification du réel – l'un de ces critères a bien préséance sur l'autre puisqu'il est fondé sur l'idéal de libération de l'esprit humain qui sous-tend l'ensemble de la philosophie cassirérienne. Qu'un Léonard permette ou non au sujet regardant d'accéder au monde des formes sensibles et des formes de l'émotivité humaine, il n'en demeure pas moins qu'il reste le fruit d'un travail d'imitation du réel motivé par l'illusion qu'une réalité existe bien au-delà du spirituel. En se penchant sur la philosophie de Cassirer, on ne réussit jamais à purger le malaise résultant de notre incapacité à saisir en quoi l'oeuvre d'art devrait aussi être intensification du réel si elle est déjà libération de l'esprit. Il s'agit peut-être, afin d'apaiser un tel malaise, de comprendre que l'on est toujours quelque peu réticent à considérer l'art comme un pur système de signes comme le fait Cassirer et que l'on oublie toujours qu'avec difficulté son pouvoir de susciter l'émoi du sujet regardant.

-
1. John Krois, « Introduction. L'art, une forme symbolique » dans Ernst Cassirer, *Oeuvres XII. Écrits sur l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1995, p. 7.
 2. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 7.
 3. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 103.
 4. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, p. 30.
 5. *Ibid.*, p. 30.

6. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 45.
7. Ernst Cassirer, «Le concept de forme symbolique», dans Ernst Cassirer, *Oeuvres VI. Trois essais sur le symbolique*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 12.
8. Fabien Capeillères, «Postface» dans Ernst Cassirer, *Oeuvres XII. Écrits sur l'art*, p. 220.
9. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, 1972, p. 29.
10. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 3. La phénoménologie de la connaissance*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 229.
11. John Krois, «Introduction. L'art, une forme symbolique» dans Ernst Cassirer, *Oeuvres XII. Écrits sur l'art*, p.17.
12. *Ibid.*
13. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 42.
14. *Ibid.*, p. 41.
15. *Ibid.*, p. 132.
16. John Krois, «Introduction. L'art, une forme symbolique» dans Ernst Cassirer, *Oeuvres XII. Écrits sur l'art*, p. 21.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, p. 44.
20. *Ibid.*, p. 305.
21. *Ibid.*
22. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, p. 198.
23. *Ibid.*, p. 201.
24. *Ibid.*, p. 207.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*, p. 219.
27. *Ibid.*, p. 236.
28. *Ibid.*, p. 211.
29. Ernst Cassirer, «Qu'est-ce que la beauté?» dans Ernst Cassirer, *Oeuvres XII. Écrits sur l'art*, p. 126.
30. *Ibid.*, p. 124.
31. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, pp. 212-213.
32. *Ibid.*, p. 213.
33. *Ibid.*, p. 232.

34. *Ibid.*, p. 212.
35. Fabien Capeillères, *Loc. cit.*, p. 236.
36. *Ibid.*, p. 239.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*, p. 245.
39. Leonard Da Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Éd. Berger-Levrault, p. 113 cité dans Fabien Capeillères, *Loc. cit.*, p. 245.
40. Fabien Capeillères, *Loc. cit.*, p. 248.
41. *Ibid.*
42. Ernst Cassirer, «Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften» dans *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig B. G. Teubner, 123, I., *Vorträge 1921-1922*, p. 11-39 cité dans Fabien Capeillères, *Loc. cit.*, p. 244.
43. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, p. 212.
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*, p. 215.