

« *Tout est forme, et la vie même est une forme* »

Carole MAIGNÉ

Il s'agit ici de développer une réflexion qui voudrait exposer la triple dimension épistémologique, éthique et esthétique que recouvre et permet le concept de forme.

Phénoménalité

Goethe a dit un jour à Eckermann : « Le point suprême que l'homme puisse atteindre (...) est l'étonnement. Lorsqu'un phénomène originaire suscite en lui cet étonnement, il doit s'estimer satisfait ; rien de plus grand ne peut lui être concédé, il ne saurait chercher au-delà. C'est ici la limite. Mais en général, la vue d'un phénomène originaire ne suffit pas aux hommes ; il leur en faut davantage. Ils sont pareils aux enfants, qui, après avoir regardé dans un miroir, le retournent aussitôt pour voir ce qu'il y a derrière »¹.

En effet, il n'y a rien à voir derrière le miroir, rien à voir au-delà, il n'y a pas d'arrière-monde et rien de plus à regarder que ce qui se donne. La naïveté à chercher ailleurs le sens de ce qui est donné réside précisément dans le fait de croire qu'il y a un miroir. Le monde ne se lit pourtant pas comme un reflet, il ne reflète pas dans un miroir quelque chose qui le dépasse. Ce qui compte reste ce que l'homme voit, ce qu'il construit dans son regard et par son regard. Son étonnement lui est propre, il est celui qui s'étonne et que le monde étonne. La réflexion se déploie ici à même la phénoménalité du monde.

Dans cette citation, Goethe se réfère à ce qu'il nomme le « phénomène originaire » et à ce titre, il ne parle pas de n'importe quel phénomène. Cet *Urphänomenon* se fonde dans la découverte de l'os intermaxillaire, découverte qui voulait prouver une continuité entre l'homme et l'animal : au-delà de l'os en question, ce qui importe ici est le rapport entre devenir organique et forme. Goethe essaie de penser une morphologie, un devenir des formes qui possède en soi son propre principe de transformation. Ce devenir explique l'infinie diversité dynamique des formes, la diversité de leurs modulations, sans que jamais une forme ne soit statique, immobile, définitive. Chaque moment de la forme cristallise une singularité mais cette dernière se nourrit d'une force formatrice générale qui en quelque sorte anticipe sa prochaine transformation. Le devenir est ainsi pour Goethe interne à la forme : elle possède en elle-même son principe moteur, elle ne reçoit pas d'impulsion de l'extérieur, elle est intrinsèquement poétique.

Cette citation est utilisée par le philosophe Ernst Cassirer dans un texte majeur de la réflexion sur la culture, un texte intitulé *Logique des sciences de la culture*, publié en 1942, alors que Cassirer est

¹ Goethe à Eckermann, 18 février 1829, trad. Fr. J. Chuzeville, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris, NRF, 1988, p. 277-278.

depuis près de dix ans en exil². C'est aussi en quelque sorte le testament de ce philosophe allemand, un de ses tous derniers textes, trois ans avant de décéder à New-York sans avoir vu la fin de la seconde guerre mondiale.

Cassirer lit ici Goethe comme il lit Kant : il lit Goethe en philosophe et en philosophe néokantien, mais lisant Goethe si intensivement, il déplace et infléchit le néokantisme. Il nous convie donc en fait à assumer ce geste kantien qui restreint notre connaissance au chatoiement du monde phénoménal et nous fait renoncer à toute métaphysique de ce qui est, pour considérer ce qui se donne, ce qui nous est donné. Une philosophie de la culture se comprend à mon sens sur cette première limite. Une fois cette limite posée, tout reste encore à faire. Quelle *logique* dégager de ce monde phénoménal, quelle logique de ce qui est devant le miroir si aucune connaissance n'est possible au-delà de lui ? Comment une *science de la culture* est-elle seulement possible, peut-elle faire sens pour nous ?

L'originaire dans une recherche post-kantienne et surtout néo-kantienne n'est pas ailleurs, dans un autre monde : l'originaire doit être défini depuis le phénomène. Autrement dit l'originaire est dans les conditions de possibilités de notre expérience. Et cette expérience est dans ses diverses modalités ce qui constitue notre culture. S'il s'agit de formes, c'est en un sens précis : une forme est ici une mise en forme, l'activité transcendantale d'une synthèse, entre intuition et concept, une activité un peu particulière qui conditionne toutes les autres. Il s'agit bien d'empiricité, mais construite, élaborée car jamais le monde n'est monde devant nous de manière nue :

« Il faut donc de toute nécessité transformer le contenu de la perception, le “transcender” au sens propre, pour pénétrer dans le domaine du savoir pur. Mais on ne doit pas confondre cette transcendence de signification avec une transcendence ontologique, car elle obéit à un principe tout différent. Le dépassement est dans le *sens*, non dans l'*être* et comme tel on ne peut le concevoir au moyen de la relation fondamentale qui régit et qui règle les relations au-dedans de l'être, ni lui donner par là une explication satisfaisante. On manque la relation *symbolique* de la visée, la façon dont le phénomène, en se rapportant à l'objet, l'exprime dans ce rapport »³.

Cela revient à dire que toute perception est « perception formée » (*geformte Wahrnehmung*)⁴, jamais immédiate et jamais brute, la mise en forme du contenu et le contenu signifié sont indissociables, en théorie de la connaissance comme en théorie de la culture. L'activité synthétique transcendantale se définit comme « forme symbolique » et Cassirer écrira donc une *Philosophie des formes symboliques*

² Ernst Cassirer, *Logik der Kulturwissenschaften* (1942), in *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 24 : Aufsätze und kleine Schriften 1941-1946, Meiner, 2007, p. 458 ; *Logique des sciences de la culture*, tr.fr. J. Carro, Paris, Cerf, 1991, p. 191.

³ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Dritter Teil : Phänomenologie der Erkenntnis, in *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe*, Band 13, 2002, p. 371 ; *Philosophie des formes symboliques*, tome 3 : La phénoménologie de la connaissance, tr.fr. Cl. Fronty, Paris, Minuit, 1972, p. 357.

⁴ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Dritter Teil : Phänomenologie der Erkenntnis, *op. cit.*, p. 221 ; E. Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, tome 3 : La phénoménologie de la connaissance, *op. cit.*, p. 220.

dans les années 1920 qu'il n'aura de cesse d'enrichir ensuite. Cassirer dépasse l'héritage kantien en étendant l'activité transcendante du synthétique *a priori* au-delà de la seule connaissance des objets. Il étend la critique de la raison pure en une critique de la culture⁵. La connaissance, le mythe, le langage, l'art mais aussi la technique ou le droit sont des formes symboliques, c'est-à-dire des régions de notre activité synthétique, des manières à la fois de s'arracher à la nature et de l'organiser dans un ensemble cohérent. Ce sont donc autant de médiations qui opèrent ce double mouvement d'arrachement à l'immédiat et de mise en ordre des phénomènes. Il y a plusieurs formes symboliques car il y a des modalités à la fois communes mais aussi diverses et irréductibles les unes aux autres de faire monde : la connaissance n'est pas l'art, le mythe n'est pas la religion etc. Le symbolique signifie ici production de significations : chaque forme organise le sens en toute indépendance, mais chacune s'articule aux autres.

Le monde de la culture que dessine Cassirer est donc un monde non pas de contenus déterminés, mais un monde de significations qui ne cessent de se produire et de se redéfinir les unes les autres. C'est toute notre expérience du monde et d'autrui qui se joue dans ces modalités symboliques qui valent par leurs formes et non leurs contenus singuliers. Ce point est crucial et me semble éminemment fécond.

Il nous est possible maintenant d'expliquer le titre choisi : c'est une citation de Balzac par Henri Focillon dans un beau texte très proche des recherches de Cassirer, un texte intitulé *La vie des Formes* écrit en 1934. Il s'agit ici évidemment de la vie des formes phénoménales, de la plasticité de notre monde phénoménal. Cela fait écho au *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac où le maître Frenhofer assure au jeune Nicolas Poussin : « la mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer ». Frenhofer, comme on le sait, va néanmoins se perdre dans l'expression de l'absolu et ne parvenir qu'à dessiner ce pied de femme parfait noyé dans un chaos de couleurs...

Style

Cassirer se plaît souvent à rappeler que Goethe allait dans la *Critique de la faculté de juger* comme dans une pièce lumineuse où il aimait se réconforter. Au-delà de l'anecdote sur les impressions personnelles de Goethe face à Kant, il s'agit pour Cassirer de signifier l'importance de la naissance de l'esthétique avec les Lumières. Certes, on n'a pas attendu les Lumières pour parler de l'art et du beau, c'est évidemment une certitude. Il y a toutefois dans la démarche de Baumgarten, puis de Kant le souci de constituer un régime particulier de notre expérience. A travers sa réflexion sur le jugement de goût et sur le sublime, Kant tente de définir notre expérience sensible ; sensible, car il s'agit du sentiment de plaisir ou de peine et sensible, car ce sentiment ne se confond pas avec la seule sensation, n'est pas seulement perception. Cette expérience sensible ne doit pas être laissée en dehors de la réflexion transcendante : elle doit se structurer *a priori*, elle aussi. Les difficultés et les ambiguïtés

⁵ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Erster Teil : Die Sprache, in *Gesammelte Werke*. *Hamburger Ausgabe*, Band 11, 2001, p. 9 ; *Philosophie des formes symboliques*, tome 1 : Le langage, tr.fr. O. Hansen-Love et J. Lacoste, Paris, Minuit, p. 20.

du texte kantien sont multiples, mais il dessine un champ, ouvre à une préoccupation qui se cristallisera après lui dans la recherche de *concepts fondamentaux de l'esthétique*. Cette tentative nous semble décisive. Et de manière encore plus large, l'enjeu de ce que recouvre l'esthétique en tant que telle nous semble décisif. Il ne s'agit pas pour nous de congédier l'esthétique, alors même que des publications récentes voudraient en finir avec elle (par exemple, Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, 2000).

Il y a là dans l'esthétique un lieu de réflexion sur la forme et sur le devenir des formes qui participe au plus haut point d'une science de la culture. Il ne s'agit pas de se contenter d'affirmer une banalité, à savoir que l'art fait partie de la culture. L'enquête sur des concepts fondamentaux de l'esthétique va beaucoup plus loin : elle travaille au cœur de la sensibilité, de notre être au monde sensible, au cœur de ce qui ordonne la perception et lui permet de faire sens. Cette réflexion sur les formes ne se confond pas avec les formes artistiques en tant que telles : l'esthétique n'est pas l'artistique car l'esthétique réfléchit aux conditions de possibilité de l'art et des œuvres, de leur création et de leur réception. Les formes dont il est question ici ne sont pas d'abord celles des objets concrets dans leur singularité, ne sont pas d'abord leurs contours, leurs couleurs, leurs textures : les formes dont il est question sont « fondamentales » en ce qu'elles tentent justement de comprendre comment ces formes concrètes sont possibles. La réflexion sur l'esthétique a une dimension cognitive : l'art fait penser et fait connaître, ici comme avant dans notre propos, il faut aller au-delà de Kant, car ce dernier séparait le jugement de goût du jugement de connaissance en tant que tel. L'esthétique a évidemment aussi une dimension éthique : ces concepts fondamentaux sont en quête d'un sens commun, d'une expérience commune possible, une expérience qui ne se réduise pas à constater la diversité des arts et des goûts, dans un relativisme content de lui. Nous verrons combien cette dimension universelle habite aussi le propos de Cassirer et nous interroge aujourd'hui, précisément parce que nous sommes à l'ère du global et d'un multiculturalisme à la fois évident et essoufflé, multiculturalisme qui juxtapose des contenus culturels jusqu'à la rupture, de peur de relier ou d'unifier par excès d'autorité ou d'ethnocentrisme.

Cette réflexion esthétique ne se contente pas de jouir de l'art, mais recherche ce qui conditionne l'expérience de l'œuvre, autrement dit réfléchit sur une pensée du style qui est bien loin de n'être que classification des arts ou préceptes de la belle création. Et c'est au cœur d'une articulation entre philosophie et histoire de l'art, telle qu'elle se constitue à Vienne, chez un des plus grands tenants de l'herbartisme, Robert Zimmermann, de manière plus connue et plus emblématique chez Riegl, ou encore à Bâle et à Munich chez Wölfflin. Faire science suppose ici une conscience de la construction nécessaire de l'objet. La manière dont le 19^e siècle s'interroge sur la possibilité de faire de l'art l'objet d'une science, sous le terme allemand de *Kunstwissenschaft*, ou sous le syntagme français d'« esthétique scientifique », me semble un moment passionnant car en pleine indécision sur la cohérence et la construction de son savoir.

Le formalisme de l'école de Herbart est pour nous un laboratoire de réflexion sur ces questions esthétique et artistique. Herbart est un auteur qui pense après Kant, tout juste *après*, et qui pense

beaucoup aussi *avec* et *contre* lui. Zimmermann est son disciple, et sa particularité est d'investir le champ de l'esthétique avec force, entre 1850 et 1880, déployant entre Prague et Vienne une intense énergie à diffuser l'herbartisme, qui sera ainsi considéré au 19^e siècle, comme la « philosophie officielle » de l'empire austro-hongrois. Cet espace de mon travail est donc « autrichien », et vise à reconstruire des généalogies européennes brisées par le cours de l'histoire : la seconde guerre mondiale puis la glaciation soviétique. C'est un travail qui permet de recoudre les liens entre philosophie analytique et philosophie occidentale, dans ce qui fut l'Europe avant qu'on ne parle d'Europe de l'est et de l'ouest. La philosophie dite analytique commence à Vienne, avec le dénommé Cercle de Vienne et recouvre plus largement la Pologne, la Tchécoslovaquie etc. Ce pan autrichien du 19^e siècle dessine une esthétique singulière, très différente de l'idéalisme et du romantisme allemands, une tradition originale qui annonce l'École viennoise d'histoire de l'art du 20^e siècle.

Zimmermann pense qu'il faut élaborer une science de la forme, une *Formwissenschaft*⁶ Il considère qu'il met en place un champ du savoir encore inabouti depuis Baumgarten, et pour ce faire il opère en deux temps : il propose d'abord une vaste historicisation de l'esthétique qui est la toute première du genre. Sa *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* paraît en 1858 : il s'agit d'un texte clé car l'historicisation est un prélude à la construction d'un savoir qui rétrospectivement prend conscience de lui-même, de ses impasses comme de ses avancées. Puis il conçoit une *Allgemeine Aesthetik* en 1865 destinée à poser le formalisme herbartien comme véritable science de la forme. Cette science de la forme tente de se débarrasser du concept du beau, tente de se débarrasser de cette entité métaphysique qui pour un herbartien relève de l'hypostase. Zimmermann veut comprendre en quoi des « formes esthétiques fondamentales » (*ästhetische Grundformen*) doivent pouvoir être repérées au sein des manifestations extrêmement diverses des arts, et des appréciations tout aussi diverses qui en découlent.

Il est au seuil d'une pensée du style, il lui manque en fait une connaissance approfondie de l'histoire de l'art, il s'inspire de ce que son grand ami Edouard Hanslick a fait pour la musique dans *Du Beau musical*. Ce qui compte est la manière dont chaque médium (la musique certes, mais aussi la peinture ou la sculpture) développe ses propres modalités. La science de la forme doit répondre au « comment ? », elle ne répond pas au « pourquoi ? » de l'art. Ce passage du *pourquoi* au *comment* est libérateur du point de vue d'une histoire du style. L'esthétique n'est pas un simple commentaire de l'histoire de l'art, et, en retour, l'art ne doit pas se dissoudre dans le discours philosophique. C'est là le reproche majeur fait à l'école hégélienne, l'herbartisme l'accuse de nier l'autonomie de l'art en en faisant un moment de l'esprit philosophique. Une science de la forme a aussi des enjeux culturels et politiques : que faire, dans un espace aussi complexe que l'empire austro-hongrois, de l'universalité du style face à la spécificité de cultures nationales, qui se sentent sous le joug de Vienne ? La question politique est partout sous-jacente : la fonction unificatrice du formalisme est aussi politique, elle se place à Vienne contre les forces centripètes qui agitent l'empire et dont l'intensité va aller croissant

⁶ Nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage à paraître : *Robert Zimmermann (1824-1878). Une science autrichienne de la forme*, Paris, Vrin, 2017.

au fil de l'évolution des nationalismes.

Les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Wölfflin, dont on a fêté en 2015 le centième anniversaire, se veulent des principes qui doivent pouvoir fonder une science de l'art à venir. Leur force face à la *Formwissenschaft* de Zimmermann, c'est d'être capables d'inclure une dynamique de l'histoire alors que Zimmermann la freine, participant clairement de ce que Musil décrira si bien dans *l'Homme Sans Qualités*, la « Cacanerie », cet empire qui ne se voit pas évoluer et ne voit pas le monde évoluer autour de lui. Les nombreuses manifestations universitaires qui ont accompagné l'anniversaire des *Principes fondamentaux* marquent bien en quoi ce texte, même daté, n'a pas fini de nous faire réfléchir au présent, précisément à l'heure où le global tend à faire croire que l'idée même de catégories est obsolète, puisque tout universel semble devenu caduque.

Wölfflin, à travers sa quête de catégories du voir et de leur évolution, s'offre la possibilité d'inventer, à partir du divers des œuvres, à partir de son travail d'historien, des concepts tels que linéaire et pictural. Ce sont deux modes de visions hétérogènes, des modes issus de l'étude précise des œuvres, par exemple de ce qui oppose Dürer et Rembrandt, mais qui valent au-delà de ces œuvres historiquement situées. Wölfflin invente ainsi des concepts structuraux qui le conduisent de préoccupations artistiques à des questions esthétiques de science des formes. Cela lui permet de penser une histoire du voir où ce qui compte est le mode de présentation (*Darstellung*) du visible lui-même et non les seules images qui en sont issues, en un mot une théorie de l'imagination transcendante et créatrice de formes. C'est là ce qui intéresse la science de la culture : Cassirer traite de Wölfflin au chapitre 3 de sa *Logique des sciences de la culture*. Ce qui importe ici est la manière dont linéaire et pictural ne sont pas des entités réifiées mais bien au contraire une polarité : les œuvres dans leur diversité intrinsèque balancent entre les deux, accentuent tel ou tel aspect, le couple de concepts permettant de construire un large spectre de ce qui est possible, et surtout de créer un modèle d'intelligibilité de la création empirique des œuvres d'art.

Comment nier toutefois que ces réflexions sont tributaires d'un concept d'œuvre qui fait encore sens en 1915, alors que l'art moderne et l'art actuel semblent se construire *contre* un tel concept ? Comment nier que Wölfflin travaille sur des œuvres « classiques », et que peut-on dire à partir de lui sur l'art non figuratif ? En quoi des catégories peuvent-elles faire sens aujourd'hui si l'art contemporain est « à l'état gazeux » pour reprendre une formule décapante du philosophe Yves Michaux ? Faut-il concevoir que tout travail catégoriel est par principe caduc du seul fait que le concept même d'art s'est radicalement transformé ? Ce sont là des questions qui me semblent cruciales et que nous voudrions prolonger à l'avenir.

Il n'étonnera pas de retrouver Cassirer et Wölfflin dans le comité de rédaction de la grande revue *Logos*. Cette revue qui se voulait, nous traduisons le titre complet, un *Journal international de philosophie de la culture*, est parue de 1910 à 1933 et a réuni une sorte de *who's who* des trente premières années du siècle : Cassirer et Wölfflin donc, mais aussi Windelband, Rickert, Simmel, Troeltsch, Husserl, Weber... Les débats qui s'y déroulent, ont à la fois pour point commun l'exigence du *Logos*,

précisément, mais sans s'enfermer dans un seul modèle philosophique, puisque l'on sait bien que Weber n'est pas Husserl, Cassirer n'est pas Rickert etc. C'est aussi un projet transnational, qui a une antenne russe et une antenne italienne, sans avoir pu aller plus loin du fait de la guerre de 14-18 qui éclate juste après sa création. L'inspiration néokantienne est en fait travaillée de l'intérieur par des tensions et des désaccords qui en font toute la richesse. Cette revue que nous nous proposons d'étudier dans les années à venir, articule justement philosophie, histoire de l'art, sociologie, théologie, anthropologie etc.

L'idée n'est évidemment pas de copier ce genre de tentative, mais de se demander ce qui l'a motivée, et ce qui dans ses questions fait sens pour nous aujourd'hui. Or il appert que le rapport entre culture et valeur, entre norme et valeur, entre universel et singulier, etc., sont des questions que la revue *Logos* ne cesse de se poser et qui restent d'actualité. Il nous est impossible aujourd'hui d'ignorer la force de champs qui se sont imposés en philosophie de la culture, nous pensons par exemple aux *cultural studies* et aux *subaltern studies*, des champs qui sont les nôtres aujourd'hui, ce qui ne veut pas dire nôtres sans discussion, sans distance critique. Il n'est pas dit non plus que l'existence de ces champs dissolve par principe l'idée d'une science de la culture et avec elle l'idée de culture en son sens unifié.

Une logique des sciences de la culture n'est pas forcément une tentative pour normer les cultures ni pour les faire rentrer dans un moule *a priori*. Une grande méfiance envers toute réification ou toute tentative de naturaliser les cultures s'impose, il faut résister à leur essentialisation. La force du propos cassirérien me semble ici au contraire de travailler en termes de signification, de production de sens. Une forme symbolique n'est pas la forme d'un contenu qui lui préexisterait, elle est la matrice de significations qui ne cessent de se faire, elle est un mode d'ordonnement du monde qui n'est jamais achevé. Elle ne réalise donc pas un type d'humanité particulier, qui se prendrait pour modèle des autres et chaque individu participe à l'ensemble, exactement comme chacun parle une langue qu'il hérite et transforme tout à la fois.

Tragédie de la culture

La morphologie de la culture que tente Cassirer allie forme et devenir, refuse de faire du devenir ce qui s'appliquerait de l'extérieur à la forme. C'est là un point décisif qui lui permet de refuser une tragédie de la culture, ce que nous voudrions expliquer pour terminer notre propos. C'est dans le dernier chapitre de *Logique des sciences de la culture* que Cassirer répond aux analyses de Georg Simmel, autre grand théoricien de la culture. Il répond en fait en 1942 à un texte de Simmel daté de 1911, intitulé *Le concept et la tragédie de la culture*, texte dans la revue *Logos* dont nous parlions tout à l'heure. Simmel déploie d'ailleurs une intense activité d'écriture dans la revue, de 1910 à sa mort en 1918. Cassirer répond trente ans plus tard, dans un contexte hautement lourd et signifiant : en pleine guerre, en exil, conscient de la destruction de l'Allemagne et dans son sillage de l'effondrement de la culture européenne.

La vie des formes est aliénation chez Simmel : le monde que nous produisons nous vide de notre propre substance, nous dépossède de nous-mêmes car les formes produites par les individus leur échappent, se réifient en des instances autonomes, vivant leur vie en quelque sorte contre la vie des individus. La tragédie de la culture, c'est la tragédie de formes culturelles qui ne signent pas notre émancipation mais au contraire notre aliénation. La structure dialectique de la conscience culturelle mène tout droit au désespoir : Simmel estime que l'homme ne jouit pas de ce qu'il produit, qu'il perd sa propre sève en créant des objets qui le menacent, en créant des mondes qui se retournent contre lui. Monde technique, monde marchand, monde des arts, qui sont autant de modalités de la perte de soi car autant de modalités de l'impersonnel qui contrecarrent sans cesse l'individu dans sa singularité. Le tragique simmélien se joue à même la production de formes : c'est la fatalité de la culture que de produire sa propre négation, c'est le destin tragique que de transformer la créativité originaire en la figeant (un vocabulaire qui anticipe ce que Adorno appelle le « mutilé » ou mieux le « pétrifié »).

Or l'impasse dans laquelle Simmel se place, car c'est pour Cassirer une impasse, est due au fond à la manière de séparer forme et devenir. Cette séparation induit la construction d'un esprit objectif qui s'oppose à l'esprit subjectif, qui se place face à lui et contre lui. C'est donc là une veine hégélienne que Cassirer conteste. Si l'esprit n'existe que dans son extériorisation en forme culturelle, c'est aussi qu'il ne préexiste pas à cette extériorisation. Il n'est pas un « dedans » qui s'exprime ensuite dans un « dehors », il n'est pas « ailleurs » que dans ce dehors. Pour Cassirer, Simmel reprend un argumentaire mystique. La mystique est toujours nostalgique nous dit Cassirer, car elle veut retrouver une unité perdue : celle de Dieu et de sa créature, celle de l'union d'avant la séparation du langage, d'avant les symboles et les mots, d'avant la réalité du monde historique et culturel. Le mystique se désespère d'être condamné à la médiation, qu'il comprend comme désaccord, décalage avec l'un. Or pour Cassirer, le sujet transcendantal est activité de synthèse, et donc le lieu même de la médiation : il n'y a pas là dialectique mais activité synthétique. Si bien que l'on peut lire ce qui suit sous la plume de Cassirer :

« Quelque richesse de signification et de contenu que puisse avoir une œuvre culturelle, si achevée et équilibrée qu'elle puisse être, elle n'est et ne demeure qu'un point de passage. Ce n'est pas un absolu auquel le « je » se heurte, mais le passage qui conduit du pôle du Je à un autre. C'est en cela que réside sa vraie fonction, la plus importante. C'est précisément ce qui caractérise le processus vital de la culture que d'être inépuisable dans la création d'intermédiaires, de passerelles de ce genre »⁷.

Il n'y a donc pas de tragédie de la culture mais un drame : non pas un déploiement harmonieux, lisse mais une manière de se déployer qui sans cesse se remet à l'ouvrage, qui sans cesse réinvente les formes tout en les produisant. La culture est donc éminemment fragile. Toujours face à sa propre rupture possible. Mais le drame n'est pas une tragédie car le drame est dialogique, même dans sa

⁷ Ernst Cassirer, *Logik der Kulturwissenschaften*, op.cit., p. 469 ; *Logique des sciences de la culture*, op.cit., p. 203.

violence. Il n'y a pas d'un côté la vie, de l'autre les formes, de sorte que le processus culturel menace son créateur à mesure de son déploiement. Il y a une vitalité immanente aux formes, une vitalité qui n'est pas la vie nue, car il n'y a pas de vie avant la forme, de flux sans forme. Il y a vitalité des formes au sens d'une signification symbolique au travail. Or le sens ne flotte pas hors les formes ni ne se pétrifie en elles, il est une activité sans fin, non pas *ergon* mais *energeia* :

« Les vrais chefs-d'œuvre de la culture ne sont jamais pour nous quelque chose de simplement figé, de pétrifié, qui réduise et inhibe le mouvement de l'esprit. Ils n'ont pour nous de contenu que parce qu'ils sont sans cesse de nouveau assimilés et donc constamment recréés »⁸

Ce qui fait alors la force des cultures, dans leur diversité, ce ne sont pas leurs contenus propres, mais leur travail des formes : Cassirer en appelle ici à Aby Warburg, dont on sait l'importance en histoire de l'art et dont l'institut fut à Hambourg pour Cassirer un lieu éminent de réflexion. Cassirer raconte les piles de livres empruntés dans l'exceptionnelle bibliothèque de Warburg et le choc que fut pour lui le classement de la bibliothèque. L'enjeu est ici ce qu'on appelle « Renaissance ». De manière symptomatique, Cassirer oppose à la tragédie de la culture, en 1942 et dans un dialogue avec Simmel par-delà la mort et par-delà l'exil, la Renaissance, et plus encore, la renaissance comme moment propre à toute culture. Renaître, c'est donc reprendre et réinventer, hériter et transformer. Une renaissance qui se décline, une fois analysé ce moment spécifique que sont les 15 et 16e siècles italiens, en d'autres renaissances que l'on peut étudier dans leur singularité tout en y retrouvant des traits communs. Ce qui est identique entre des renaissances possibles, ce n'est pas leur contenu, c'est la manière dont une culture redécouvre ce qui la précède en la réinventant. C'est ainsi que Cassirer lit Warburg : Warburg, dans son *Atlas Mnemosyne*, met au jour une loi de persistance de l'antique, loi de propagation des formes qui insiste sur la transmission de traits antiques et païens dans le monde chrétien. Ce que Warburg appelle ses *pathosformeln*, ses formules du pathos, ce sont des concrétions de sens récurrentes, des concrétions qui tiennent d'autant mieux par-delà les siècles que ce sont des concrétions d'affect, de sensible⁹.

Le texte de Cassirer est écrit en 1942, la célèbre *Dialektik der Aufklärung* de Adorno et Horkheimer est écrite en 1944, quoique publiée en 1947, ce sont donc deux textes tout à fait contemporains. Ils sont aussi contemporains par et dans l'exil, contemporains du même effondrement de la culture européenne. Tous deux écrits en allemand, et cela malgré tout. Il semble aussi tirer deux conclusions parfaitement divergentes d'un même fil judéo-allemand. Les analyses divergent totalement : d'un côté une confiance indéfectible, malgré l'horreur nazie, dans l'émancipation des Lumières ; de l'autre une dénonciation des Lumières qui génèrent la barbarie. Il ne s'agit pas là d'un débat opposant les anciens et les modernes où l'absence de réflexion sur la domination chez Cassirer signerait son caractère désuet ou naïf. Nous ne croyons pas non plus que ce débat soit caduc. Il y a là plutôt deux

⁸ Ernst Cassirer, *Logik der Kulturwissenschaften*, op.cit., p. 469-470 ; *Logique des sciences de la culture*, op.cit., p. 204.

⁹ Ernst Cassirer, *Logik der Kulturwissenschaften* (1942), op.cit., p. 476 ; *Logique des sciences de la culture*, op.cit., p. 211.

lectures de ce que peut être une philosophie de la culture : d'un côté une pensée dialectique qui accentue finalement, comme chez Simmel, l'étrangeté à soi, de l'autre une pensée synthétique et critique qui met l'accent sur la forme comme émancipation.