

La forme de l'œuvre d'art et ses interprétations

Dominique DUCARD – Université Paris-Est Créteil - Céditec

La réflexion portera, par lectures philosophiques interposées, sur la perception esthétique en art dans son rapport aux catégories de l'histoire et de la culture, dont le genre est un représentant. Le départ en sera la critique adressée par Ernst Cassirer (1874-1945) à la philosophie de l'esthétique de Benedetto Croce (1866-1952), le premier opposant le monde des formes symboliques de la culture, dans son caractère transcendantal, à l'acte subjectif de la création dont il est la condition de possibilité, alors que le second va contre toute généralité au nom de l'individualité du créateur, de l'unicité de l'œuvre et de la singularité du style. Un exposé sommaire de la conception intuitionniste de Croce conduira à une présentation de la pensée originale du phénoménologue Henri Maldiney, dont les vues rejoignent par certains aspects celles de Croce, pour interroger le rapport (trans)historique et (trans)générique que nous pouvons avoir avec une œuvre d'art, sous l'éclairage de nos connaissances et dans le contexte de sa présentation et de sa « présence ».

Le monde culturel des formes artistiques

Dans l'anthropologie philosophique de Cassirer (Cassirer 1972)¹, au sein des sciences de la culture, les formes symboliques, dans les domaines du mythe, de la religion, de l'art et des sciences – où le langage est fondamental – sont autant d'objectivations des forces créatrices de l'esprit humain, matérialisées dans des documents et des œuvres, qui permettent de saisir, par l'interprétation, le sens que l'homme se donne de sa relation au monde. Et il n'y a de monde que dans la culture, soit l'institution de signes qui sont l'expression de l'activité de l'homme, *animal symbolicus*, ou plus exactement animal formateur de symboles. Le rapport au monde n'est pas immédiat, il se fait par une « activité signifiante », par transformation des impressions sensibles en configurations de sens, selon les trois niveaux de la synthèse du sensible et de l'intelligible – caractéristique de la « prégnance symbolique » – que sont l'expression (*Ausdruck*), la présentation (représentation : *Darstellung*), la signification (*Bedeutung*). Nous pouvons ainsi parler d'une conversion sémiotique de la philosophie transcendantale, qui vise à comprendre l'expérience humaine transposée réflexivement dans des signes. Mais la connaissance des faits doit prévaloir sur celle des principes (les catégories de l'entendement) : « Ainsi, dit Joël Gaubert (1990 : 70), les sciences empiriques de la culture sont-elles fondées sur une philosophie des formes symboliques qui comprend une *analyse structurale* des phénomènes culturels et une *analyse transcendantale* de la façon dont l'esprit les constitue. ». Les formes d'expression de l'expérience humaine sont circonstanciées historiquement et la signification d'un objet culturel ne peut être appréhendée hors de son contexte.

¹ *Die Philosophie der symbolischen Formen*, 1923-1929, 1972 pour la traduction française.

La méthode structurale aurait été inaugurée, selon J. Gaubert, par Aby Warburg, qui a mis en avant, en histoire de l'art, la « *loi de persistance* » des formes artistiques qui deviennent des « formules-types de pathos » (*Pathosformen*) déterminant chaque genre esthétique, dans son évolution et sa transformation.² Cassirer, à la recherche d'une logique des sciences de la culture, établit un rapport dialectique entre tradition et innovation, contrainte et création, sens commun objectif et invention d'un sens subjectif. Cette dialectique est présente dans le langage, où se conjuguent stabilité des signes et labilité, la langue commune étant la condition de possibilité de l'acte de parole individuel. Mais la véritable mutation s'exerce dans la conscience et l'imagination créatrice des écrivains, qui renouvellent les formes linguistiques et assurent la transmission d'un sens nouveau. Ainsi tout comme le sujet parlant hérite d'une langue en partage, l'artiste se trouve dans un monde de formes symboliques qui constitue un cadre d'interprétation, une pré-compréhension du sens de ses actes. Par la reprise et le dépassement des formes existantes, l'artiste participe à la formation et au dynamisme de la culture, mouvement par lequel s'accomplit la liberté de l'homme et qui se retrouve dans la réception et l'interprétation des œuvres en ce qu'elles nous invitent à nous exposer à leur monde propre par une remise en sens, ce que Cassirer nomme une *renaissance*.

Chaque « *renaissance* » d'une culture passée peut nous en offrir un exemple. Une renaissance qui mérite ce nom n'est jamais pure réception. Elle n'est pas la simple continuation ou la reprise de motifs qui appartiennent à une culture passée. Souvent, elle le croit et ne connaît pas d'honneur plus grand que d'approcher le plus près possible le modèle qu'elle suit. [...] Mais les véritables grandes renaissances de l'histoire du monde ont toujours été le triomphe de la spontanéité et pas seulement de la réceptivité. Suivre la manière dont ces deux moments interfèrent et se conditionnent réciproquement constitue l'un des problèmes les plus intéressants de l'histoire de l'esprit. [...] Chaque fois qu'un sujet - il peut s'agir d'un individu ou de toute une époque - est prêt à s'oublier pour se fondre en un autre et s'abandonner totalement à lui, il se *retrouve* lui-même avec un sens plus neuf et plus profond. (Cassirer 1991 : 204-205)

Différences génériques et intuition esthétique

Cassirer se pose la question de savoir s'il est possible de distinguer dans l'art des genres, chacun caractérisé par une structure spécifique : « En quel sens peut-on, après tout, parler de tels "genres" ? Sont-ils autre chose que de simples désignations formelles ? » (Cassirer 1991 : 212). Il rappelle les conceptions de la poétique et de la rhétorique de l'Antiquité, dont le principe de classification est à la base de l'esthétique de l'âge classique, avec la volonté de normaliser et de hiérarchiser les genres ; il évoque aussi Lessing, pour qui le génie peut défaire les lois du genre mais sans les annuler, et il se tourne vers l'esthétique intuitionniste de Croce, qui dénie toute validité aux classes et aux catégories esthétiques, réduites à un intérêt pratique et didactique. Il s'appuie alors sur une citation de Croce, qui expose la position du philosophe italien :

Comme chaque œuvre d'art exprime un état d'âme et que cet état d'âme est individuel et toujours nouveau, l'intuition sous-entend un nombre infini d'intuitions qu'il est impossible de réduire à une mosaïque de *genres* [...] Cela veut bien dire que toute théorie visant à classer les arts est sans

² Voir Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, M. Warnke, C. Brink (éd.), Berlin, Akad. Verl., 2000, *L'Atlas Mnemosyne*, L'écarquillé - INHA, Paris, 2012, pour la traduction française et le texte de Roland Recht. Voir aussi l'article de Joachim Knape : « Les formules du pathos selon Aby M. Warburg », *Littérature* n°149, 2008, pp. 146-172.

fondement. Le genre ou la classe sont, dans ce cas, uniques, ils sont l'art ou l'intuition même, tandis que les œuvres d'art sont en fait innombrables : toutes uniques et chacune intraduisible en une autre... et rebelle à la compréhension. Du point de vue philosophique, entre l'universel et le particulier ne peut se glisser aucun élément intermédiaire, aucune série de genres ou de types, de "generalia". Ni l'artiste qui crée l'art, ni le spectateur qui le contemple n'ont besoin d'autre chose que de l'universel et de l'individuel, ou, mieux encore, de l'universel devenu individuel, c'est-à-dire l'activité artistique en général qui s'est tout entière contractée et concentrée dans la représentation d'un état d'âme unique. (Cassirer 1991 : 213)³

Cassirer fait alors remarquer que cela revient à dénier toute valeur aux modes d'expression artistique (musique, poésie, peinture, théâtre, etc.), dans leur spécificité, et toute fonction aux techniques, l'acte de création esthétique étant déjà dans la conception. Il reconnaît à Croce la volonté d'aller à l'encontre de ce qui fut, dans l'histoire de l'esthétique, l'édification de « canons » de la beauté ou la volonté de légiférer en majorant ou minorant certains genres, mais il récusé la réduction de la création à la subjectivité, contre l'objectivité, « l'individualité de l'intuition » étant assimilée à « l'individualité de l'expression » (Croce), au-delà de la matérialité des œuvres. L'on ne peut ainsi opposer le « psychique » et le « physique », l'« intuition » et les moyens « abstraits », considérés seulement sous l'angle de concepts servant à différencier inutilement les arts et les œuvres. Les différences génériques, pour Cassirer, « correspondent à de véritables différences stylistiques, à différentes orientations de l'intuition artistique. » (1991 : 216)

La lecture de Croce⁴ fait apparaître ce qui rapproche et sépare les deux philosophes sur la question de l'esthétique artistique. L'esthétique de Croce s'affirme comme une science de l'*expression* (représentations, images, idées, fantasmes) et celle-ci est conçue comme une activité de transformation des *impressions* (sensations, sentiments, émotions). Le fait esthétique est *forme*. La critique que fait Croce de la théorie des genres artistiques et littéraires tient au passage effectué entre le niveau *esthétique* et le niveau *logique*, quand nous nous interrogeons sur les faits expressifs et pensons pouvoir saisir ces faits par des concepts : « D'hommes *esthétiques*, nous sommes transformés en hommes *logiques* ; de contemplateurs d'expressions en raisonneurs. » (Croce 2006 : 40). La forme logique, qui est celle de la science, a pour fonction d'aller au-delà de la forme esthétique et ne peut en rendre compte.

De la théorie des genres artistiques et littéraires dérivent ces manières erronées de jugement et de critique qui, devant une œuvre d'art, au lieu de déterminer si elle est expressive [...] se demande : est-elle conforme aux lois du poème épique ou de la tragédie ? aux lois de la peinture d'histoire ou de celle du paysage ? (Croce 2006 : 41)

Et Croce ajoute qu'une œuvre d'art véritable viole toujours un genre établi, contraignant le critique à élargir le genre, indéfiniment. Les arts n'ont pas de limites esthétiques et il est impossible de les classer esthétiquement. Mais le fait esthétique n'est pas séparable du fait

³ Cassirer cite alors l'*Eстетica come scienza dell'espressione*, 3^e éd., Paris, 1908, p. 129 sqq. Ce développement est repris dans le *Bréviaire d'esthétique*, paru en français en 1923 (éditions Payot). On se reportera à l'édition de 2005, aux éditions du Félin, pp. 72-78.

⁴ Nous nous référons notamment à *Thèses fondamentales pour une esthétique comme science de l'expression et linguistique générale* [1900] (traduction Pascal Gabellone, Nîmes, Champ social éditions, 2006), qui est une esquisse de ce que sera son ouvrage : *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale* [1902], ainsi qu'au *Bréviaire d'esthétique* (traduction Georges Bourgin, éditions du Félin, 2005).

physique. Cassirer relève d'ailleurs cette citation de Croce pour souligner le paradoxe qu'il y aurait à penser l'intuition esthétique sans la forme de sa saisie, puisqu'impression et expression ne font qu'un dans la matérialité de l'œuvre : « Et si on enlève à un poème sa métrique, le rythme ou les mots, alors au-delà, contrairement à ce que certains pensent, il n'y a plus de pensée poétique : il ne reste rien. Le poème est né en tant que mots, rythme, métrique. » (Croce cité par Cassirer 1991: 216)

Si chaque œuvre d'art est singulière, il peut cependant exister, note Croce, un « air de famille » entre des œuvres, qui relève des conditions historiques de la création ou d'affinités entre artistes. Ces conditions historiques interviennent par ailleurs dans ce que le philosophe nomme la « reproduction », c'est-à-dire la contemplation renouvelée de l'œuvre au cours du temps : « La Madone de Cimabue se trouve toujours dans l'église de Sainte-Marie-Nouvelle, mais pour nous, enfants du XX^e siècle, est-elle le *même objet* que pour les Florentins du XIII^e siècle ? Même si le temps ne l'avait pas noircie, serait-elle le *même objet* ? » (Croce 2006 : 84). A ce changement de situation s'ajoute la variabilité de la perception par les sens.

Comment la « reproduction » est-elle alors possible si l'expression est toujours renouvelée dans le temps ? Par la « possibilité abstraite » que nous avons de nous replacer dans la situation de production, répond Croce. Si l'éducation des sens nous aide à percevoir, c'est l'interprétation historique, garante de la tradition et de la transmission, qui permet de rester en *dialogue* avec le passé comme avec le présent et qui nous fait « riches d'une grande partie des richesses » des générations antérieures. Nous rejoignons ici la communication culturelle par la communauté des interprétations, mais avec l'illusion de pouvoir retourner à « l'individualité originaire » de l'œuvre. A travers les « caractères » que dégagent l'histoire de l'art, comme autant de « physionomies » particulières à une époque, à une société, se fait jour un fait esthétique unique, tout comme la classification historico-généalogique des langues ne classe pas les langues en genres et espèces mais déploie les phases d'un seul fait linguistique unique. Si l'esthétique comme science de l'expression est, pour Croce, une science de l'activité et des valeurs humaines, tout comme la science des cultures, elle appartient, pour celui-ci, aux sciences de l'esprit, la forme étant une forme eidétique. La valeur d'une œuvre tient à « l'intuition lyrique »⁵, désignant ainsi la synthèse représentative opérée par l'esprit, qui relève d'une idéalité et qui fonde le jugement esthétique, dont le matériau est soustrait.

Le discours critique sur l'art dépend ainsi d'une philosophie esthétique qui fonde les catégories du jugement et le critique doit retrouver, par la « reproduction imaginative », la formule par laquelle l'image-expression se représente dans une forme artistique. Mais le jugement est soumis à une histoire génétique et doit être rectifié, par une critique de la critique, dans un mouvement permanent de l'esprit humain toujours confronté à de nouveaux problèmes. D'où le choix de Croce des monographies, pour répondre au caractère concret de l'œuvre dans son individualité, sa « qualité poétique », dans son rapport aux autres œuvres, élargissant toujours plus le cercle de l'imagination créatrice et du fait esthétique.

Croce distingue trois conceptions ou attitudes dans la critique artistique et littéraire : le critique-pédagogue qui, en « guide de l'art », légifère et impose des normes et des idéaux ; le

⁵ Voir le *Bréviaire d'esthétique*, déjà cité, avec une préface de Gilles A. Tiberghien dans l'édition de 2005.

critique-juge, qui énonce des sentences et discrimine ce qui a de la valeur ou non⁶ ; le critique-exégète – Croce renvoie plus précisément à la critique d'interprétation ou de commentaire –, dont la fonction n'est pas vraiment celle du critique mais celle de l'informateur qui éclaire l'œuvre d'un savoir documentaire. Selon Croce, la critique légitime doit réunir les « trois ensemble », condition pour qu'advienne le jugement esthétique.⁷

Le discours critique en matière artistique constitue tout au plus un champ générique (Rastier), dans lequel vient s'inscrire le commentaire d'œuvre. Un examen - à des fins pédagogiques - des notices les plus usuelles dans les institutions muséales ou les ouvrages à vocation didactique, permet de distribuer les prédicats représentatifs de ce qui est dit à propos de l'œuvre selon trois opérations : de contextualisation, de textualisation et d'interprétation. Les prédicats sont d'ordre épistémique (historique, biographique, artistique) pour la contextualisation, d'ordre perceptif, esthétique-esthésique et affectif pour la textualisation (le texte oriente le regard sensible sur l'œuvre), d'ordre axiologique pour l'interprétation. Quand le discours sur l'art et, plus spécifiquement le commentaire d'œuvre, relève d'un discours philosophique, qui s'interroge sur ce qu'est l'art, sur le concept d'art, sur ce qui fait qu'il y a de l'art, il est pris dans un système conceptuel qui oriente l'interprétation.

L'ahistoricité de la forme d'existence de l'œuvre d'art

Si l'esthétique subjectiviste de Croce, critiqué pour son « essentialisme » par Cassirer, vise « l'intuition lyrique », l'esthétique phénoménologique du philosophe contemporain Henri Maldiney a un autre radical, de nature existentielle, qui détermine la perception de l'œuvre. Mais la perception, qui suppose une intentionnalité et un objet visé, est alors considérée comme la reprise et l'unification du phénomène qui apparaît, à son origine, dans un « moment pathique », moment de symbiose et de communication sensible avec la forme en formation dans le regard contemplateur, qui dicte le rythme auquel le sujet s'accorde et entre en résonance. Ce moment « apparitionnel » est une mise en présence de l'être à soi-même et au monde, dans l'espace d'ouverture créé par l'œuvre : une rencontre. Je ne développerai, pas ici la philosophie de l'existence de Maldiney, qui détermine sa phénoménologie de l'art⁸, mais je soulignerai, dans sa façon de parler de l'art, la mise en correspondance du concept

⁶ « La critique, conçue comme une magistrature, tue les mots ou souffle au visage des vivants qui sont bien vivants, en s'imaginant que son haleine est le souffle du dieu animateur, c'est-à-dire qu'elle fait quelque chose d'inutile – inutile parce que la beauté existe avant elle. » (*Bréviaire d'esthétique*, p. 100)

⁷ « Sans l'impulsion de l'art (et c'est un art contre l'art qu'est, en un certain sens, comme on l'a vu, cette critique, dont on a dit qu'elle produit ou sert à produire ou empêche certaines formes de production pour l'avantage de certaines autres), il manquerait à la critique la matière sur laquelle s'exercer. Sans le goût (critique du jugement), il manquerait au critique l'expérience de l'art, l'art qui devient partie de son esprit, qui se distingue du non-art. Et cette expérience, enfin, lui ferait défaut, sans l'exégèse, c'est-à-dire sans ce qui supprime les obstacles à l'imagination reproductrice, en fournissant à l'esprit ces données de connaissance historiques dont il a besoin et qui sont les combustibles alimentant la flamme de l'imagination. » (*Idem*, p. 102)

⁸ On pourra se reporter à « Vers quelle phénoménologie de l'art ? », dans *L'Art, l'éclair de l'être* (2012 : 247-284). Maldiney résume ainsi sa conception : « Quel est l'unique propos d'une phénoménologie de l'art ? D'éclairer, disions-nous, une expérience présente dans laquelle, co-naissant avec une œuvre d'art, nous sommes, en ce présent induit par sa présence, contemporains de notre origine. L'unique réponse au défi des œuvres en acte, dissimulées dans leur première clarté, est de mettre en lumière en elles le paradoxe qui constitue leur ultime condition d'être : le Rien est impliqué dans la toute-présence. » (p. 275)

philosophique avec l'expérience sensible et immédiate du visible-voyant, irréductible à sa traduction différée en mots mais qu'il faut tenter de restituer pour y reconduire.

Comme Croce qui dit devoir dépasser les catégories génériques et la seule logique de l'interprétation, Maldiney reprend la déclaration de Marx : « Il n'y a pas d'histoire de l'art » (Maldiney 2013 : 44), découplant ainsi la *Poiësis* des conditions historiques de la *Praxis*, et signifiant, selon lui, « ce qu'il y a d'inaliénable dans la coexistence de l'homme et du monde » (Maldiney 2013 : 44), fondé en universel. Il introduit ainsi les textes réunis dans l'ouvrage intitulé *L'art, l'éclair de l'être* par cette déclaration :

Il est temps que la conscience de l'art qui croit s'être éveillé à son propre jour quand elle s'éclaire à la lumière de l'histoire et de la sociologie se réveille de son insomnie. Ce par où l'art est art ne saurait dépendre des valeurs ou des contre-valeurs d'une époque sans que cela le relativise. Comprend-on que c'est là nous interdire par principe de reconnaître en lui et en nous cette dimension inaliénable de l'esprit qui, quel que soit l'âge du monde, nous fait originairement contemporain de l'art de n'importe quelle culture. En réalité ce qui fait d'une œuvre une œuvre d'art n'est pas la valeur exemplaire (donc relative) qu'elle tient du contexte historico-social. Sans doute celui-ci lui assure stabilité et consistance. Mais consistance n'est pas existence. Et ce n'est pas sa consistance, c'est sa fragilité, tout au contraire, qui soustrait une œuvre d'art à la relativité. (Maldiney 2012 : 7)

Maldiney condamne la « synthèse » de l'histoire des arts, avec ses concepts et ses classifications, « grilles de codes et de prisons », qui « identifient l'art à un mémorial de lui-même » : « N'ayant plus son ici sous l'horizon qu'elle ouvre et dont son acte propre est d'être ouverture, l'œuvre n'existe plus : elle est devenue thème. » (Maldiney 2012 : 73) Thématization aussi que la muséalisation des œuvres, le musée restant cependant ce lieu imaginaire où peut opérer l'appel du regard.

La question que se posait Croce de savoir s'il était possible de « reproduire » un « *individuum ineffabile* » et si l'on devait tenir le discours sur l'art, de ce point de vue, comme une « fable convenue » se pose alors à nouveau. L'interprétation, chez Maldiney, se déplace d'une prédication artistique-esthétique à une prédication esthétique-esthésique, qui essaie de rendre compte, dans un style original qui renouvelle le genre du commentaire, du mouvement interne à l'œuvre qui affecte le regard et le requiert à soi, et avec lui le corps propre et son image, dans « l'unité intermodale du sentir » (Maldiney 2003 : 43). Le formalisme du commentaire a ainsi comme interprétant la formule existentielle qui définit l'être-là (*Dasein*) comme une forme de présence et de coprésence. Et le commentaire doit rejouer ce mouvement – « une chorégraphie rythmique qui est la vie des formes »⁹ – pour nous renvoyer, par un art du dire, à l'expérience première, non objectivable par un savoir. La ligne de conduite est de déjouer toute « attitude analytique-objectivante, (...) incompatible avec la dimension esthétique », en revenant à l'étonnement de la vision par le questionnement, sans le transposer en problématique, et en allant ainsi contre une démarche de compréhension de l'œuvre qui « Passant outre au moment apparitionnel de l'œuvre, (...) substitue le *quoi* de son apparence au *comment* de son apparition. » (Maldiney 2003 : 197) Il conviendrait de citer longuement les passages où le philosophe évoque ce qui fait l'existence d'une œuvre dans la rencontre, un bref aperçu en est donné dans ces quelques lignes sur un tableau d'Uccello, à propos de la

⁹ *Idem*, p. 57.

dimension « génétique-rythmique » qui fait que nous n'avons pas affaire seulement à une image mais à une forme mouvante (*Gestaltung*) :

Le rythme de la forme commande et assume la motricité de l'image, et il détermine la tonalité affective selon laquelle – avant toute représentation objective sensible – nous hantons le monde d'une manière significative à travers l'image. Il tisse l'espace (et le temps) d'une signification existentielle, c'est-à-dire d'une présence signifiante. Ainsi en va-t-il de la "Bataille" d'Uccello qui est à Londres : des tensions contraires d'une forme quasi circulaire, se mouvant en soi-même à la limite de l'éclatement, et d'une verticale qui en est à la fois la négation et l'issue, entraînée en elle-même par un éventail d'obliques à travers la circularité perpétuellement dérobée du tableau, jaillit dans la diastole résolutive d'un instant suspendu... la ruade solennelle d'un cheval d'Uccello. (Maldiney 2012 : 211)¹⁰

Le développement, sur douze pages, consacré à *La Marquise de Solana* de Goya (Musée du Louvre)¹¹, est exemplaire d'une pensée et d'un style d'opposition à la falsification et à l'erreur des approches habituelles, pour exhausser la vérité phénoménologique, dont l'esthétique artistique n'est qu'un mode de manifestation. Ainsi la parole poético-philosophique de Maldiney s'affranchit des limites du discours critique et du commentaire d'œuvre de l'histoire de l'art, qui sont reversés dans un discours de fondation. Les formes de la culture ne sont pas pour autant absentes, les nombreuses références à l'histoire de l'art le montrent, des gravures rupestres de Lascaux aux dessins de Tal-Coat, mais elles sont enlevées sur un fond ontologique, qui est celui de l'existant tel qu'il est pensé dans une conception de l'homme qui est une anthroponomie.

Dans l'esthétique intuitionniste tout comme dans la phénoménologie existentielle, il y a immanence de l'acte de perception, au sens où c'est dans la relation œuvre-spectateur que s'effectue l'expérience esthétique. Pour l'une il s'agit de saisir « l'intuition lyrique » par « la reproduction imaginative », pour l'autre d'une ouverture réciproque par la communication sensible. Nous pourrions appliquer aux deux cette déclaration de Susan Sontag dans son *Contre l'interprétation* : « Nous n'avons pas en art, besoin d'une herméneutique, mais d'un éveil des sens. » (Sontag 2010 : 30). A ceci près que pour Croce c'est l'histoire de l'art et l'interprétation qui rendent possible l'appréhension esthétique des œuvres, qui est donc contingente, par compréhension renouvelée des œuvres au gré des découvertes et des conditions historiques de réception ; alors que chez Maldiney s'il y a contingence dans la rencontre, dans la mesure où celle-ci dépend d'un état de réceptivité et d'attente sans attendu¹², sa condition de possibilité se trouve dans une forme d'existence transcendant toute connaissance historique. Mais passé le moment de vérité – la « vérité du sentir » - qu'est le saisissement du spectateur, vient le temps de l'interrogation, puis la pensée discursive.

Une œuvre d'art [...] déchire la trame de l'attente. Tel un menhir, amer de tout l'espace, ponctuant la rencontre de la terre et du ciel, elle capte tout l'espace dans une exclamation – et dans un second

¹⁰ Si Maldiney se réfère ici à *La Bataille de San Romano*, par Paolo Uccello (v. 1456), tableau qui est à la National Gallery, la description formelle qu'il en donne fait penser au second épisode de la bataille entre les Florentins et les Siennois, représenté dans le tableau présent au Louvre.

¹¹ Voir « L'efficace du vide dans l'art », dans *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 193 sqq.

¹² « La réceptivité à l'œuvre d'art, dit Maldiney, est de l'ordre de l'accueil et de l'attente. Mais de l'attente qui n'attend rien ; car c'est du rien, du hors d'attente, qu'elle est en attente. » (« Vers quelle phénoménologie de l'art ? », *op. cit.*, p. 283)

temps seulement s'incurve et interroge. Ce point d'exclamation, parfois d'acclamation, est un centre d'appel. (Maldiney 2012 : 282)¹³

Parler d'art c'est ainsi tenter de dire l'indicible de l'expérience première, comme est première la philosophie qui en est l'interprétant ; c'est aussi tenter, dans un style approprié, de redonner au regard son pouvoir-être.

Pour conclure : le contexte d'apparition de l'œuvre

Pour montrer que la « logique historico-culturelle » peut aller à l'encontre de l'existence des œuvres, Maldiney cite le témoignage de l'historien d'art Bernard Berenson, pour qui, dit-il, « une œuvre d'art représentait un nœud dans l'histoire des styles, conçue comme un complexe de trajets culturels entrelacés » (Maldiney 2012 : 247). Dans une note de son dernier livre¹⁴ Berenson dit ainsi : « Le genre, l'époque, l'école m'absorbaient tant jadis que l'œuvre elle-même perdait toute spécificité dans mon affection. » Il raconte qu'épris de contextualisation son savoir le détournait de l'œuvre individuelle et que, n'ayant plus alors, dans le moment présent qu'il évoque, à Ravenne, que de vagues souvenirs de ce savoir, réduit à « une simple atmosphère », seules les « qualités intrinsèques » des objets l'ont saisi : « autant de beautés à l'état pur ».

Un autre témoignage nous indiquera une voie de traverse entre historicité et sensibilité, il montre comment deux « moments pathiques » ont donné lieu à deux interprétations, liées à l'immanence du regard et à la contingence de l'histoire. L'écrivain et critique d'art John Berger raconte ses deux visites à Colmar pour voir le retable d'Issenheim (Berger 1979). Lors de la première visite, pendant l'hiver 1963, l'expérience du regard porte le spectateur-interprète à se focaliser sur la Crucifixion et à ne voir que la maladie dans la pâleur des signes picturaux. Comme le dit J. Berger cette vision « *se trouve* dans le retable. Mais pas exclusivement. Pourtant en 1963, je n'ai vu que cela, que cette pâleur. Je n'avais besoin de rien d'autre. » (Berger 1979 : 77).¹⁵ La vision sera différente lors de la seconde visite, dix ans après, dans des conditions similaires, suite à un soudain changement de lumière dû à un rayon de soleil qui a traversé la galerie par les fenêtres gothiques. Cet éclairage, qui a redonné son éclat aux zones de la lumière peinte, en contraste avec les zones d'ombre, a transformé le visible – les panneaux apparaissant alors dans tout leur rayonnement – et le voyant, dans l'étonnement d'une autre perception du retable : « Je me suis rendu compte à ce moment-là que tout le retable traite de l'obscurité et de la lumière. » (Berger 1979 : 79) La première vision donne lieu à un commentaire, formel et symbolique, sur l'amour, la passion et la représentation de la souffrance, la seconde se traduit par une réflexion sur la lumière et son expérience, spatiale et imaginaire. J. Berger conclut en soulignant l'ancrage du regard et du sens de l'œuvre dans un double régime de temporalité, celui de l'histoire de la culture et celle du sujet regardant dans son histoire :

¹³ *Idem*, p. 282.

¹⁴ Bernard Berenson, *Le voyageur passionné*, Salvy, 1985.

¹⁵ Il faut préciser, comme le mentionne l'auteur, que « Le retable avait été commandé pour un hospice d'Issenheim par l'ordre des Antonins. L'hospice était consacré aux victimes de la peste et de la syphilis. Le retable servait les malades à supporter leurs souffrances. » (Berger 1979 : 76)

La première fois que j'ai vu le Günenwald, je tenais à *le* situer historiquement. Par rapport à la religion médiévale, la peste, la médecine, le lazaret. Maintenant, j'ai été forcé de *me* situer historiquement. En période d'expectative révolutionnaire, j'ai vu une œuvre d'art qui avait survécu comme une preuve du désespoir du passé ; dans une période que nous devons endurer, je vois la même œuvre offrir miraculeusement un étroit passage à travers le désespoir. (Berger 1979 : 81)

Ce témoignage illustre ce que Cassirer nomme une *renaissance*, ici individuelle et du côté de la réception, d'une culture passée à travers une œuvre, où le sujet « se *retrouve* lui-même avec un sens plus neuf et plus profond. » (Cassirer 1991 : 205)

Références bibliographiques

Berenson Bernard, *Le voyageur passionné*, Salvy, 1985.

Berger John, « Entre deux Colmar », in *L'air des choses*, Paris, Maspero, 1979.

Cassirer Ernst, *La Philosophie des formes symboliques [Die Philosophie der symbolischen Formen, 1923-1929]*, Minit, Paris, 1972, 3 vol. : I. *Le Langage*, trad. O. Hansen-Løve et J. Lacoste ; II. *La Pensée mythique*, trad. J. Lacoste ; III. *La Phénoménologie de la connaissance*, trad. C. Fronty.

Cassirer Ernst, *Logique des sciences de la culture*, Paris, Cerf, 1991.

Croce Benedetto, *Bréviaire d'esthétique*, Paris, Editions du Félin, 2005.

Croce Benedetto, *Thèses fondamentales pour une esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, Nîmes, Champ social éditions, 2006.

Gaubert Joël, « Fondation critique ou fondation herméneutique des sciences de la culture », in Ernst Cassirer, *Logique des sciences de la culture*, Paris, Cerf, 1991.

Knape Joachim, « Les formules du pathos selon Aby M. Warburg », *Littérature* n°149, 2008, 146-172.

Maldiney Henri, « L'esthétique des rythmes », in *Regard Parole Espace*, Paris, Cerf, 2012, 201-230.

Maldiney Henri, « L'Art et le Rien », in *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, 171-212.

Maldiney Henri, *Aux déserts que l'histoire accable*, Paris, Cerf, 2013.

Maldiney Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Paris, Cerf, 2012.

Sontag Sontag, *Contre l'interprétation, L'Œuvre parle*, Paris, C. Bourgois, 2010.

Warburg Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, M. Warnke, C. Brink éd., Berlin, Akad. Verl., 2000.