

Natacha Pfeiffer

Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky*

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Natacha Pfeiffer, « Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky* », *Appareil* [En ligne], Comptes-rendus, mis en ligne le 26 juin 2015, consulté le 26 juin 2015. URL : <http://appareil.revues.org/2174>

Éditeur : Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord

<http://appareil.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://appareil.revues.org/2174>

Document généré automatiquement le 26 juin 2015.

contrat creative commons

Natacha Pfeiffer

Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky*

- 1 *Origine et survivances des symboles* réinvestit la possibilité d'une *Kulturwissenschaft*, vaste projet scientifique né au début des années 1920 et se définissant tout autant comme histoire que comme philosophie de la culture. Au sein de cette ambitieuse entreprise se sont inscrites des œuvres théoriques aussi différentes que celles d'Aby Warburg, d'Ernst Cassirer ou encore d'Erwin Panofsky. Ce sont là précisément les trois auteurs que Maud Hagelstein a décidé de réunir, tissant, au-delà de leurs rapports historiques évidents, des liens conceptuels jusqu'alors inexplorés.
- 2 Leurs théories sont ici réunies autour d'un unique questionnement : celui de la constitution d'un nouveau type de transcendantal, propre au domaine culturel. L'élargissement et par là même la redéfinition du transcendantal kantien ne recouvre donc pas uniquement le projet philosophique explicite d'Ernst Cassirer, mais se révèle être également au cœur des textes des deux historiens hambourgeois. Cet élargissement de la question transcendantale à la culture est en réalité déjà le fait de Kant lui-même, ce dernier ayant envisagé, pour aussitôt l'écarter, la possibilité d'un transcendantal non *a priori*, c'est-à-dire historique.
- 3 Chacun des trois auteurs de cette thèse s'inscrit, semble-t-il, dans cette ouverture, partageant tous un même questionnement : « Comment concilier une approche historique et une approche transcendantale des productions culturelles » (p. 10). Le statut de l'œuvre d'art est au cœur de ces réflexions, celle-ci semblant cristalliser la tension entre ces deux approches, tout en remettant leur partage en question. Cette recherche s'inscrit ainsi dans le refus déclaré de toute séparation disciplinaire stricte ou prédéfinie entre philosophie et histoire de l'art. La porosité entre les disciplines étant précisément saisie, en miroir, comme le symptôme d'un partage toujours en tension au sein de l'œuvre d'art elle-même. L'intérêt de cet ouvrage nous semble donc résider en ceci qu'il entend démontrer la richesse épistémologique d'une telle porosité qui ne doit plus valoir comme cache-misère d'un certain flou méthodologique mais au contraire comme le lieu possible d'une remise en question fondamentale de ces mêmes méthodes. Maud Hagelstein poursuit ainsi l'intuition d'Aby Warburg selon laquelle l'art est l'indice d'un combat qui n'a cessé et qui met le doigt sur la fragilité de nos certitudes (p. 245). Le champ artistique, trop souvent analysé sous le seul angle esthétique, devient ici le terrain privilégié d'un vaste projet de reformulation des concepts d'histoire et de transcendantal. Au centre de cette entreprise théorique, la question de l'origine, question, elle aussi, éminemment kantienne. Cassirer confère en effet à Kant la paternité de la distinction – fondamentale pour son propre projet – entre origine et commencement, entre conditions de possibilité de l'expérience et avènement historique. Cette distinction conceptuelle se pose, à travers l'ouverture d'un possible « *a priori* empirique » (p. 16), à la charnière même du transcendantal et de l'histoire.
- 4 C'est en partant de cette jointure théorique que l'auteure a décidé de ne porter son analyse que sur trois entreprises distinctes : l'Atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg, *La Philosophie des formes symboliques* d'Ernst Cassirer et *La Perspective comme forme symbolique* d'Erwin Panofsky, chacun de ces projets faisant l'objet d'un chapitre de l'ouvrage. Si leur articulation logique se révèle à première vue chronologique, elle est pourtant également thématique : débutant par l'analyse warburgienne de phénomènes temporels et historiques, cette recherche conduit à l'exigence d'une définition élargie du transcendantal avec Cassirer, puis finalement à la proposition d'un transcendantal historique avec l'analyse de la *Perspective* panofskienne. Si une véritable progression s'instaure au fil des pages, il ne s'agit pourtant pas, au travers de ces croisements théoriques, de produire une théorie englobante ou une approche parfaitement unifiée d'une philosophie de la culture qui ignorerait les différences, voire les différends

théoriques entre ces auteurs. Il s'agit, bien plutôt, nous semble-t-il, à la manière de Cassirer lui-même, de tenter l'unité sans l'identité ; il s'agit de tenir la tension entre la singularité de chacune de ces démarches et le dégagement d'une voie théorique possible.

5 Dépassant les habituelles critiques faites à l'égard d'Erwin Panofsky, critiques désormais instituées de logocentrisme étroit et d'histoire de l'art idéaliste, l'auteure rejette également la critique d'une œuvre warburgienne empêtrée dans l'irrationnel ainsi que les lectures qui tendent à faire de cette dernière une ode au dionysiaque. Georges Didi-Huberman, l'un des moteurs reconnus et revendiqués de cette recherche, est ainsi écarté à un moments-clé du développement de l'analyse de *Mnemosyne*, quant à la lecture du concept de *Nachleben*. Refusant d'assimiler cette notion au symptôme et au refoulé qui resurgit, la chercheuse met au contraire en avant le rôle fondamental du *Denkraum* au sein de ce processus de survivance. Elle défend ainsi le rôle, central selon elle pour l'hypothèse warburgienne, de la constitution du style de l'artiste par formation de cet espace de pensée. Ce dernier, propre à chaque artiste, se constitue dans une nécessaire distance critique par rapport aux formes du passé – ce que Warburg a appelé les *Pathosformeln* – que cet écart primordial parvient à subvertir et, par là même, à remettre en mouvement, condition essentielle à leur propre survivance. La condition d'une temporalité des images est contenue dans cet écart créateur. Par ce choix de lecture, Maud Hagelstein défend l'hypothèse forte d'un Warburg véritable théoricien d'une nouvelle conception de la temporalité – témoignant d'un enchâssement de l'empirique et du transcendantal –, une conception à même de redéfinir les pratiques de l'histoire de l'art. L'auteure tire ainsi les conséquences ultimes de certaines théories contemporaines, telle, paradoxalement, celle de Didi-Huberman lui-même. Refusant de reconnaître toute accointance entre le projet warburgien et la philosophie néokantienne, l'auteur de *L'image survivante* se prive en effet de certains fondements théoriques qui autorisent pourtant sa propre analyse de *Mnemosyne*.

6 Si Aby Warburg est sans aucun doute l'origine de cette recherche, il nous a semblé que Cassirer en était l'incontournable centre. Son projet philosophique est de dynamiser le transcendantal kantien, en le mettant à l'épreuve de l'histoire. La philosophie de Cassirer s'érige à partir d'études empiriques ; il s'agit « à partir des produits que la pensée a engendrés, et qui nous sont livrés par l'histoire, de retrouver la fonction productive de l'esprit » (p. 176). Le projet cassirerien consiste dans la saisie des processus de production symbolique, toujours déjà en action, par lequel l'homme constitue son monde. Du fait de cette prégnance symbolique, la recherche de l'origine ne peut consister en un retour à une illusoire *materia nuda* de la sensation. La question de l'origine chez Cassirer est celle de la genèse de ce qu'il a appelé les formes symboliques. Ces formes que sont le mythe, l'art, le langage ou encore la science sont saisies dans leur processus de formation, ce processus tendant vers un détachement toujours plus grand de l'empiricité qui a vu naître ces formes au profit d'une légalité transcendantale, celle de l'espace et du temps. La diversité des formes symboliques prise au sein du *telos* d'une histoire idéale retrouve ainsi une unité de principe propre à établir un système. Mais dans l'histoire des formes symboliques, l'art n'est jamais que nommé, il ne fera jamais l'objet d'une véritable étude par le philosophe néokantien, et ce contrairement aux autres formes symboliques identifiées. L'hypothèse que semble soutenir Maud Hagelstein quant à cet oubli, serait que l'art, de part sa trop grande matérialité, encombrerait le système cassirerien, remettant en cause le partage établi entre histoire idéale et histoire empirique.

7 Erwin Panofsky prendra cependant Cassirer au mot, en produisant, ce qu'il pense être la forme symbolique de sa propre discipline, oubliée par l'entreprise philosophique. Prenant, semble-t-il, au pied de la lettre l'enseignement de Cassirer selon laquelle « L'art permet une certaine perspective sur le monde, [et que] en ce sens, il s'agit d'une forme symbolique » (p. 131), Panofsky fera de la *perspectiva artificialis* la condition de possibilité de l'œuvre d'art elle-même. Précédant la constitution du sujet et de l'objet de la représentation, la perspective est directement assimilée, chez l'historien de l'art, aux formes pures de l'espace et du temps desquelles survient la possibilité de l'histoire, saisie ici comme *Historia*. Panofsky, dans cette entreprise transcendantale, se heurte néanmoins à certaines difficultés. Comment nouer le caractère historique d'une invention technique et l'origine transcendantale dont est censée être

porteuse cette même invention ? Comment, en d'autres termes, produire un transcendantal historique ? Si ces difficultés ne seront jamais traitées par Panofsky lui-même, elles firent cependant l'objet d'une célèbre étude d'Edmund Husserl sur l'origine de la géométrie ainsi que d'un approfondissement particulier dans un ouvrage d'Hubert Damisch, précisément intitulé *l'Origine de la perspective*. La ressaisie du concept d'origine par ces deux auteurs – comme principe de réactualisation ou de réveil – permet ultimement d'envisager une nouvelle conception de la temporalité au sein de laquelle s'ouvre la possibilité d'un transcendantal historique.

- 8 Cette recherche d'une nouvelle temporalité, propre au champ artistique et au domaine culturel, semble dans cet ouvrage être inhérente à la recherche d'une certaine constitution de la spatialité. La spatialité de l'écart qu'institue le *Denkraum* tout d'abord, comme mise à distance symbolique des formes héritées qui s'inscrit également chez Warburg, dans la recherche de la « juste distance » physique et critique avec les œuvres ; la spatialité de l'intervalle originaire, de la mise à distance primaire qui implémente toujours déjà le travail du symbolique au sein de la théorie cassirerienne et enfin la construction littérale, chez Panofsky, de l'espace perspectif. Les productions artistiques, affectant véritablement la définition des formes pures de l'espace et du temps, se révèlent jouer un rôle critique fondamental dans le travail de redéfinition du transcendantal lui-même, rôle dont il faudra examiner les conséquences quant à l'élaboration d'une philosophie de la culture.

Référence(s) :

Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky*, Hidelstein, OLMS, 2014.

Pour citer cet article

Référence électronique

Natacha Pfeiffer, « Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky* », *Appareil* [En ligne], Comptes-rendus, mis en ligne le 26 juin 2015, consulté le 26 juin 2015. URL : <http://appareil.revues.org/2174>

À propos de l'auteur

Natacha Pfeiffer

Chercheuse en philosophie, boursière FRESH (F.R.S.-FNRS) rattachée au Centre Prospéro - Langage, image et connaissance de l'université Saint-Louis – Bruxelles, natacha.pfeiffer@usaintlouis.be

Droits d'auteur

contrat creative commons
