

avec John Cage, trad. fr. M. Dachy, Paris, Syrtex, 2000. – *Poèmes*, trad. fr. C. Marchand-Kiss, Paris, Textuel, 1998.

CHARLES D. (dir.), *John Cage, Revue d'esthétique*, n° 13-14-15, 1989. – CHARLES D., *Gloses sur John Cage* [1978], Paris, Desclée de Brouwer, 2002. – BOSSEUR J.-Y., *John Cage*, Paris, Minerve, 2000. – TROCHE S., *Le Hasard comme méthode*, Rennes, Presses universitaires de Rennes « Aesthetica », 2015. – NICHOLLS D. (éd.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. – PRITCHETT J., *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. – PRITCHETT J. & KUHN L., « Cage, John », *Grove Music Online*, 2001.

MAUD POURADIER

→ Boulez, Duchamp, Emerson, Schönberg.

#### CASSIRER, ERNST. 1874-1945

Ernst Cassirer est un philosophe juif allemand né en 1874 et mort en exil aux États-Unis en 1945. D'abord inscrit à l'université de Berlin où il étudie le droit, la littérature et la philosophie, il choisit de suivre les cours des deux principaux protagonistes du néokantisme de Marbourg, Hermann Cohen (1842-1918) et Paul Natorp (1854-1924). En 1906, Cassirer obtient son habilitation à Berlin pour son étude intitulée *Le Problème de la connaissance dans la philosophie et la science contemporaine* (*Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*). Il enseigne pendant treize ans à Berlin avant d'obtenir une chaire de philosophie à l'université de Hambourg où il rédige son œuvre programmatique sur les formes symboliques. Cassirer entretient alors des liens avérés et soutenus avec l'institut de recherche créé par Aby Warburg à Hambourg. Dès 1921, l'historien de l'art Fritz Saxl le reçoit dans la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. À l'Université de Hambourg, Ernst Cassirer compte également pour collègue le jeune Panofsky (1892-1968) – devenu par la suite l'une des figures dominantes de l'histoire de l'art au xx<sup>e</sup> siècle pour toute une génération d'historiens. Nommé recteur de l'université, Cassirer devient le premier juif à occuper ce type de poste en Allemagne. En 1933, la prise de pouvoir de Hitler provoque l'exil du philosophe en Suède puis

aux États-Unis dès 1941. Les dernières années de sa vie sont consacrées à l'élaboration d'une anthropologie philosophique, fortement marquée par la montée du totalitarisme en Europe.

Dans son œuvre majeure, *La Philosophie des formes symboliques*, Cassirer déplace nettement le centre d'intérêt privilégié par l'idéalisme transcendantal du néokantisme de Marbourg. À la suprématie de la logique et du concept, il préfère une réflexion sur la signification et le symbole. Si Kant reste le philosophe qui offre tout son élan à l'entreprise de *La Philosophie des formes symboliques*, Cassirer souligne à plusieurs reprises l'étroitesse excessive du concept kantien d'objet et sa réduction à la physique mathématique. Il se donne alors comme objectif d'appliquer le point de vue transcendantal à tout objet culturel : « De ce point de vue, la révolution copernicienne dont Kant était parti prend un sens nouveau et élargi : ce n'est pas la seule fonction logique du jugement qu'il est légitime de lui soumettre, mais aussi bien toute direction et tout principe d'organisation spirituelle. La question décisive est en effet toujours la même : d'une formation donnée et de la fonction correspondante, laquelle essayons-nous de comprendre à partir de l'autre, laquelle considérons-nous comme fondée sur l'autre ? » (*La Philosophie des formes symboliques. 1. Le Langage*). Selon Cassirer, Kant lui-même était conscient de l'étroitesse de son concept d'objet dans la *Critique de la raison pure* et a voulu progressivement donner de l'ampleur à sa critique, en y intégrant les notions de « liberté » (*Critique de la raison pratique*), de « nature » et d'« art » (*Critique de la faculté de juger*). Dans le sillage de cette première ouverture supposée aux autres domaines de la culture, Cassirer se montre soucieux de fonder sa théorie de la connaissance sur les champs empiriques variés de l'activité humaine, intégrant à son investigation le mythe, le langage, l'histoire ou l'art – autant d'activités productrices de l'esprit. Mais s'il n'a finalement pas consacré un volume de *La Philosophie des formes symboliques* à la question de l'art, comme prévu initialement, Cassirer a néanmoins rédigé plusieurs textes décisifs pour la compréhension des enjeux philosophiques relatifs aux grands débats esthétiques – notamment à propos du concept de forme, tel que formulé dans la pensée de Goethe ou de Wölfflin.

De manière générale, les textes de Cassirer permettent de mettre en lumière les enjeux épistémologiques inhérents à la méthode

d'interprétation des images systématisée par Panofsky dans le sillage des impulsions de Warburg, et en dialogue constant avec la philosophie de Cassirer, à savoir l'iconologie. Née dans le giron de *La Philosophie des formes symboliques*, l'étude du *logos* des œuvres visuelles (au double sens du génitif) reprend à nouveaux frais le problème des liens de l'œuvre d'art à la signification. En tant que forme symbolique, l'art a pour vocation principale de produire du sens. Mais si par ailleurs l'œuvre d'art est communément envisagée comme entité sensible, quelle place laisse-t-on généralement à l'Idée dans le champ de la création artistique ? Depuis la Renaissance, les théoriciens de l'art reconnaissent volontiers son rôle fondateur. Transformée par les bouleversements culturels et théoriques du Quattrocento, la représentation artistique moderne semble effectivement subir l'autorité de l'Idée. Présentée d'abord à la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hambourg, la conférence de Cassirer intitulée « Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen » paraît en 1924 dans les *Vorträge der Bibliothek Warburg*. L'argument de fond se présente comme suit : s'il a mal compris le pouvoir de symbolisation propre à l'œuvre artistique, Platon a néanmoins rendu possible l'opération de médiation entre le monde des Idées et celui de la matière sensible (précisément parce qu'il séparait ces deux mondes). Or, pour Cassirer, l'activité artistique se loge par nature au cœur de cet écart entre sensible et intelligible. Le texte de Cassirer regorge d'appels à un élargissement de la recherche : « Où que l'on ait, au cours des siècles, recherché une *théorie* de l'art et du beau – le regard revenait toujours, comme par contrainte intellectuelle, au concept et au terme d'« Idée », auquel alors, comme une pousse nouvelle, venait se joindre le concept d'idéal. Et non seulement les théoriciens de l'art, mais les grands artistes eux-mêmes sont les témoins de cette connexion restée vivante à travers les siècles » (« Eidos et Eidolon », p. 29). Cassirer pense alors que ce problème pourrait favorablement être étudié à partir de Plotin, Augustin, Ficin, Winckelmann, Schelling, mais aussi Michel-Ange et Goethe – programme effectivement accompli par Panofsky dans *Idea* (1924), qui entend prolonger la thèse de Cassirer en intégrant à cette liste des théoriciens de l'art comme Vasari ou Zuccaro.

Un autre texte célèbre de Panofsky, « La perspective comme forme symbolique » (1924-1925), permet d'évaluer à quel point la philosophie de Cassirer a pu être influente dans le champ de la théorie de l'art. Défendu par le philosophe des formes symboliques, le concept d'« espace fonctionnel » joue dans cette influence un rôle majeur. Dans son ouvrage *Individu et cosmos* (1927), Cassirer constate l'émergence, à la Renaissance, d'un nouveau concept d'espace objectif, vide de toute matérialité. L'espace n'est plus alors déterminé par un certain point de vue ; il devient la possibilité même de tout point de vue. Dans l'*Esthétique transcendantale*, Kant considérait l'espace comme une représentation *a priori* et nécessaire conditionnant la possibilité même de l'expérience. Cassirer montre que l'homme renaissant était déjà engagé sur la voie de l'espace fonctionnel et homogène (c'est-à-dire de l'espace qui n'a pas de centre et où aucun lieu n'est privilégié au détriment d'un autre) : « L'une des tâches essentielles de la philosophie et de la mathématique de la Renaissance était de créer pas à pas les conditions d'un nouveau concept de l'espace, de remplacer l'espace-agrégat [*Aggregatraum*] par l'espace-système [*Systemraum*], l'espace-substrat [*Raum als Substrat*] par l'espace-fonction [*Raum als Funktion*]. Il fallait que l'espace dépouillât en quelque sorte sa substantialité [*Dinghaftigkeit*], sa nature de chose, pour se révéler comme une architecture linéaire idéale, librement élaborée. Le premier pas sur cette voie fut d'établir le principe universel de l'homogénéité de l'espace » (*Individu et cosmos*).

Sans cette conception abstraite de l'espace, et sans l'outil technico-cognitif de la perspective, on ne pourrait déterminer et poser des points fixes dans un espace représenté. À cet endroit, Cassirer renvoie en note au texte de Panofsky. Il remarque ainsi que la découverte d'un nouvel espace (à conquérir progressivement) trouve *d'abord* des résultats intéressants dans le domaine des arts plastiques et de la théorie de l'art. Manière de convenir du caractère *symbolique* de l'art, qui non seulement participe de la conquête d'un espace objectif, mais qui constitue une étape tout à fait décisive, pour ne pas dire originaire, de cette conquête.

CASSIRER E., « Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit », *Trois essais sur le symbolique*, trad. fr. J. Carro et J. Gaubert, Paris, Le Cerf

« Passages », 1997. – « Eidos et Eidolon. Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon », *Écrits sur l'art*, Paris, Le Cerf « Passages », 1995. – « Forme et technique », *Écrits sur l'art. Œuvres XII*, trad. fr. J. Carro, Paris, Le Cerf « Passages », 1995. – « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique », *Écrits sur l'art*, trad. fr. C. Berner, Paris, Le Cerf, 1995. – « Éloge funèbre du Professeur Warburg », *Écrits sur l'art*, Paris, Le Cerf, 1995. – *La Philosophie des formes symboliques, 1. Le Langage*, trad. fr. O. Hansen-Love et J. Lacoste, Paris, Minuit, 1972.

CAPEILLÈRES F., « Art, esthétique et Geistesgeschichte. À propos des relations entre Warburg, Cassirer et Panofsky », *Cassirer Studies. Philosophy and Iconology*, vol. I, 2008. – FERON O., *Finitude et sensibilité dans la philosophie d'Ernst Cassirer*, Paris, Kimé, 1997. – FERRARI M., « Ernst Cassirer e la "Bibliothek Warburg" », *Giornale critico della filosofia italiana*, n° 65, 1986. – HAGELSTEIN M., *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky*, Hildesheim, G. Olms, 2014. – KROIS J. M., « Introduction. L'art, une forme symbolique », dans E. Cassirer, *Écrits sur l'art*, Paris, Le Cerf « Passages », 1995 ; *Cassirer, Symbolic Forms and History*, New Haven, Yale University Press, 1987. – MAIGNÉ C., *Ernst Cassirer*, Paris, Belin « Voix allemandes », 2013. – PINTO E., « Cassirer et Warburg : de l'histoire de l'art à la philosophie de la culture », *Ernst Cassirer. De Marbourg à New-York*, Paris, Le Cerf « Passages », 1990. – VAN VLIET M., *La Forme selon Ernst Cassirer. De la morphologie au structuralisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013. – VAN VLIET M. (dir.), *Ernst Cassirer et l'art comme forme symbolique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

MAUD HAGELSTEIN

→ Augustin d'Hippone, Ficin, Goethe, Kant, Panofsky, Platon, Plotin, Saxl, Schelling, Vasari, Warburg, Winckelmann, Wölfflin, Zuccaro.

**CENNINI, CENNINO.** c. 1370 – c. 1440

Cennini, ou Cennino d'Andrea, naît vers 1370 à la Colle di Val d'Elsa près de Sienne d'un père probablement peintre et il meurt à Florence vers 1440. Il revendique l'héritage de Giotto en peinture. En effet, Giotto avait formé Taddeo Gaddi qui instruisit son fils Agnolo Gaddi dont Cennini est l'élève puis le collaborateur, selon ses dires durant douze ans. Vers 1398, il travaille à Padoue pour Francesco Carrara. Cennini se consacre à des thèmes religieux et il peint surtout des fresques. Vasari lui attribue une fresque de l'hospice San Giovanni Battista à Florence.

Cennini est l'auteur d'un traité sur la peinture, *Il libro dell'arte*, *Le Livre de l'art*, rédigé en langue vernaculaire, toscan et vénitien, vers 1390 à Padoue. Il a pu être influencé par Pier Paolo Vergerio et Pétrarque. À la charnière entre deux époques et deux manières de concevoir les écrits sur l'art, *Il libro dell'arte* s'inscrit d'une part dans le contexte des traités médiévaux, comme l'essai *Diversarum artium schedula* du moine Théophile ou encore le livre de recettes d'Alcherius, qui s'intéressent essentiellement à la pratique picturale, et d'autre part il introduit une réflexion théorique sur l'art propre à l'esprit de la Renaissance.

*Le Livre de l'art* se présente d'abord comme un manuel à l'usage des peintres. Il est composé de cent-soixante-dix-huit chapitres. Il décrit les étapes préparatoires – tailler les plumes, teinter le papier... – et il donne des conseils au sujet du matériel utilisé, les supports et les enduits, les pigments et les vernis, mais encore il explique comment peindre un drapé, des blessures, poser les ombres quand on peint des poissons... En cela, il est un témoignage précieux sur les techniques utilisées par les peintres du Tre- et Quattrocento. Il est d'ailleurs encore consulté aujourd'hui pour la conservation et la restauration des œuvres.

Fruit de la réflexion personnelle d'un artiste – le mot apparaît pour la première fois chez Dante –, l'ouvrage contient aussi des considérations théoriques. Cennini présente l'activité artistique comme une vocation. La création requiert chez le peintre une ascèse et des qualités morales comme la tempérance, la persévérance et le désintéressement. Au travers des notions de « style », de « sentiment personnel », de « manière propre », que l'auteur développe, on voit émerger la figure de l'artiste dans sa dimension singulière et subjective. Le maître tire son inventivité et son originalité d'une observation aiguë de la nature dont son imagination se nourrit.

Le thème de l'égalité de la peinture et des arts libéraux, emblématique de la rupture entre l'époque médiévale et la période de la Renaissance, se profile dans *Le Livre de l'art*. Le peintre n'est plus seulement un artisan : avec Cennini, il devient un artiste. S'inspirant de l'*Ars Poetica* d'Horace, l'auteur compare d'ailleurs peinture et poésie, les plaçant à égalité. Il affirme la supériorité du dessin sur la couleur et il encourage l'artiste à dessiner d'après nature.