

PRATIQUES CULTURELLES OU FORMES SYMBOLIQUES ?

Guy Vincent

C.N.R.S. Editions | « *Hermès, La Revue* »

1996/2 n° 20 | pages 155 à 162

ISSN 0767-9513

ISBN 2271054567

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1996-2-page-155.htm>

Pour citer cet article :

Guy Vincent, « Pratiques culturelles ou formes symboliques ? », *Hermès, La Revue* 1996/2 (n° 20), p. 155-162.

Distribution électronique Cairn.info pour C.N.R.S. Editions.

© C.N.R.S. Editions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Guy Vincent

Groupe de recherche sur la socialisation, Université Lumière Lyon II

PRATIQUES CULTURELLES OU FORMES SYMBOLIQUES ?

Dans les discussions sur ce qu'on appelle la culture, on a souvent tendance à opposer, de manière plus ou moins explicite, à une sociologie considérée comme réductionniste, une philosophie chargée de sauver les valeurs. Comme s'il n'y avait pas des philosophies et des sociologies. Chez les sociologues, on s'efforce d'échapper à l'alternative du légitimisme et du populisme. Pour tenter d'éviter des débats qui risquent de s'enfermer dans le théoricisme, on voudrait ici proposer un concept et une méthode en montrant comment ils peuvent être mis en œuvre dans des analyses. Le concept est celui de *formes symboliques*, tel que l'a élaboré Ernst Cassirer. La méthode est celle qui nous semble utilisée (bien qu'il ne l'expose pas) par Jean Starobinski dans deux ouvrages trop peu connus, *L'invention de la liberté*, et 1789, *Les emblèmes de la Raison*.

Par rapport au concept égalitariste de *pratiques* — que l'on songe à la notion de *pratique théorique* dans la période de l'althussérisme triomphant — le concept de formes symboliques admet non seulement la complexité, mais la diversité. Rappelons, en quelques mots, que dans *La philosophie des formes symboliques* (publié en 1923), Cassirer entreprenait de prolonger la critique kantienne de la Raison par une *critique de la culture*. La connaissance n'étant que l'une des manières qu'a l'esprit d'organiser le sensible et de lui donner forme, la philosophie doit aussi explorer les autres domaines où se manifeste l'activité de l'esprit : le langage, l'art, la pensée mythique, la religion. Ils sont définis comme autant de systèmes de symboles, et la spécificité de chacun correspond au rapport original qu'il établit entre le moi et le monde. Les concepts de systèmes de symboles, configurations symboliques, formes symboliques, permettent d'explorer

dans son unité et sa diversité un même pouvoir originaire qui définit *l'esprit*. Cette diversité ne doit pas être conçue comme étant simple juxtaposition : Cassirer prend l'exemple de la Grèce antique, où la pensée religieuse se construit contre les premières conceptions mythico-poétiques de la divinité.

Il suffit de prolonger la réflexion (au sens précis du terme) de l'auteur pour voir dans les différents arts, en y incluant les arts dits mineurs (les arts de la conversation, du vêtement, de l'amour, etc.) le « singulier pluriel » de l'art (Nancy, 1994) et aussi pour intégrer l'art aux autres formes symboliques, non pas par décision arbitraire ou coup de force, mais par l'analyse des relations entre ces formes dans une société ou une civilisation donnée.

N'est-ce pas ce que tente de faire Starobinski (qui a lu Cassirer) dans son ouvrage de 1964, *L'invention de la liberté*, publié dans une collection « Arts, idées, histoire » dont le but est de mettre « en évidence les liens qui rendent solidaires les arts, le mouvement des idées et l'histoire de la société » ? Il s'agit ici du XVIII^e siècle, plus précisément de la période 1700-1789, et l'auteur suit un certain nombre de fils conducteurs qui lui permettent de mettre en relation des arts, des genres, des œuvres, mais aussi des formes politiques, des styles de vie, des sensibilités, des idées nouvelles ou des réinterprétations, etc. Le principal fil conducteur, qui donne son titre à l'ouvrage, est aussi celui qui permet de préciser la méthode : les œuvres d'art, les *beaux-arts* ne seront pas considérés comme des documents sur la société européenne du XVIII^e siècle, documents dont il importerait seulement d'interroger la véracité. Ils sont une part de l'aventure d'hommes qui tentent de multiples manières une mise en expérience de la liberté. Si, par rapport aux siècles précédents, la place de l'art et le statut de l'artiste dans la société subissent une mutation, c'est que l'œuvre d'art devient l'acte par excellence de la conscience libre.

On peut donc non seulement interroger les rapports de l'art et du pouvoir (ou plus exactement le rapport entre de nouvelles formes artistiques s'adressant d'une manière spécifique à des publics nouveaux et des formes nouvelles, imaginées ou expérimentées, de rapports politiques), mais établir des correspondances entre les domaines de la vie. Car l'invention de la liberté s'accomplit dans le politique (ne plus obéir à une loi qui nous serait étrangère), dans l'appel à une moralité renouvelée (l'autonomie), mais aussi dans les mœurs (juridiction du plaisir ou du sentiment, jouissance sans frein), de telle sorte qu'on ne saurait séparer les libertaires et les libéraux.

De même, il est impossible de séparer l'art et les styles de la vie quotidienne. « L'artificialisation hédoniste de l'existence », à laquelle se livre la noblesse, imitée par la bourgeoisie, se prolonge en quelque sorte dans l'œuvre des peintres : ils insèrent dans le tableau des objets et des figures (détails d'architecture, sculptures, meubles, bijoux...) qui sont eux-mêmes des objets d'art. Poussant jusqu'au bout cette logique de représentation de la représentation, Watteau invente ainsi un genre nouveau, où la comédie se déroule dans la nature et s'y mêle, où s'efface la distinction entre spectacle et cérémonie.

On a vu que, dans ces analyses de Starobinski, la recherche du plaisir n'était pas, par rapport à celle de la liberté, un second principe d'intelligibilité et de mise en relation des activités.

Mais suivre plus précisément cette voie lui permet d'établir des continuités et d'effectuer des rapprochements paradoxaux. « Continuité reconnaissable », par exemple, entre la profusion du rococo et les « déchaînements imaginaires » de l'œuvre de Sade, rapprochement entre celui-ci et Rousseau (« convertir la douleur en volupté » : la formule est du second), continuité encore entre le plaisir des aventures faciles, caractéristique du début du siècle, et le plaisir *noir* recherché par ceux dont la volonté brave le destin et l'autorité divine. Par rapport au siècle précédent, le XVIII^e confère au plaisir, au sentiment, à l'émotion un primat sur la raison : il n'a plus à être justifié, c'est lui qui justifie. Il en est ainsi dans la vie morale, mais également dans l'art : à une époque où l'on s'interroge sur la finalité d'une activité désormais appelée artistique, on considère que l'émotion n'est pas seulement la première réponse devant l'œuvre d'art, mais qu'elle est la réponse décisive.

En suivant ce même fil conducteur, l'analyse retrouve la question des rapports entre art, vie quotidienne et pouvoir, notamment à propos des spectacles et des fêtes. Le groupe social qui voue son existence à la poursuite du plaisir est l'aristocratie, suivie par des catégories nouvelles de bourgeoisie. La fête aristocratique réalise une succession rapide de plaisirs, et ménage ainsi un simulacre de l'inépuisable : le bal, le spectacle, le souper dans les petites maisons distinctes des maisons de ville, rassemblent des êtres qui ne cherchent ni partage ni communication. La fête princière, sous sa forme baroque, était la démonstration d'une volonté irrésistible, une entreprise d'éblouissement à laquelle concouraient les arts, et qui faisait participer les spectateurs à un rite de soumission. Cette forme a disparu, et de la fête aristocratique, enfermée dans des lieux séparés (l'Opéra, les folies construites aux portes des villes), le peuple est exclu : dès lors il cesse d'admirer.

« Il est presque impossible d'être heureux à Paris » écrit Sébastien Mercier ; la seule réjouissance publique qui subsiste est, selon lui, le jour de la Saint-Louis où, le petit peuple entrant dans les Tuileries, « tous les états s'y trouvent confondus ». C'est sur le fond de cette nostalgie d'une solennité collective, de l'indignation grandissante face à la dépense des grands, qu'il faut comprendre la théorie de la fête qu'élaborent, à travers des disputes célèbres, les philosophes du XVIII^e siècle, et singulièrement Rousseau¹. La question politique du rétablissement des spectacles de théâtre dans la Cité de Genève est ce qui suscite, sur la forme théâtrale et sur la fête publique, le débat auquel participe la *Lettre à d'Alembert*. Rousseau dénonce dans le théâtre parisien un spectacle *exclusif*, reposant sur de multiples séparations — principalement celle de la scène et de la salle, des acteurs et des spectateurs —, sur l'isolement ou sur les rivalités et les luttes. Dans le passage du *Discours sur les origines de l'inégalité* que les commentateurs ont appelé la fête sauvage, Rousseau présentait les luttes pour la considération et le jeu sur les apparences comme constitutifs de la socialisation, du passage de l'état de nature à l'état civil, tels qu'il faut les supposer s'être accomplis pour comprendre la société présente : la fête sauvage préfigure donc probablement, pour lui, la fête aristocratique ou au moins certains de ses ingrédients fondamentaux (la danse, le masque, l'artifice vestimentaire...). Dans la *Lettre à d'Alembert*, Rousseau évoque un souvenir d'enfance (la fête du régiment de Saint-Gervais, unissant tous les habitants du quartier

en abolissant toutes les séparations et distinctions : militaires et civils, adultes et enfants, maris et femmes, maîtres et domestiques...), mais aussi certaines fêtes populaires existant à son époque, comme les fêtes nautiques, pour opposer aux spectacles exclusifs la *fête publique*, le spectacle qui convient seul à une République, et qu'il décrit dans un texte inspirateur pour nombre de révolutionnaires : « Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis ». « Il n'y a de pure joie que la joie publique », ajoutait Rousseau. Pour cette manifestation de la joie qu'un peuple éprouve à se trouver à nouveau uni, Jean Starobinski a trouvé une belle formule : elle est « l'aspect lyrique de la volonté générale ».

La fête ainsi régénérée, commente-t-il encore², n'est rien d'autre que l'éveil d'un sujet collectif qui se perçoit en chacun de ses participants. À ce culte de la présence pure, il convient donc de rattacher, parce qu'ils vont dans le même sens, les mouvements communautaires de l'époque, religieux ou politiques : piétisme, méthodisme, jacobinisme. De même encore se manifeste symboliquement dans le vêtement — c'est le *sans-culottisme* — le refus de la logique de la distinction.

Pour continuer à mieux comprendre les formes ou l'importance des différents arts (le XVIII^e est le grand siècle du portrait, de nouvelles formes musicales comme la sonate sont codifiées), ou encore les spécificités d'un genre ou même d'œuvres comme celles de Greuze, Starobinski examine la nouvelle conception de la nature qui s'impose à cette époque et l'affranchissement de la conscience individuelle dont la philosophie des Lumières est l'instigatrice.

La liberté, c'est aussi la liberté d'entreprendre et de commercer : l'univers n'a plus de centre, rien n'y symbolise plus la direction d'un salut ou d'une perdition; l'espace neutre et homogène est celui de la technique; l'espace géographique sera quadrillé par la propriété individuelle. Le pragmatisme et les sciences de la nature remplacent la géométrie. L'Encyclopédie n'est pas l'*Orbis pictus* : elle fait faire à l'homme, disait B. Groethuysen, le tour du propriétaire. Alors que dans la tradition classique, chercher la nature, c'était soustraire tous les détails afin de dégager, par l'art, la forme ou le type vers lequel tend tout être, chez Diderot comme chez Buffon, la nature est comprise comme un pouvoir de variation. Cette intuition d'un dynamisme qui crée des différences, y compris les plus monstrueuses, explique les œuvres d'artistes qui recourent au crayon ou à l'aquarelle pour saisir les moments fugitifs, les détails, la diversité des conditions sociales et des expériences quotidiennes : Gainsborough rencontrait ses modèles dans les champs et dans les rues, et les pastels de La Tour captent la fugacité des expressions. Pour Diderot, la peinture, et notamment la peinture d'histoire, doit embrasser toutes les formes de la nature, tous ses effets, et toutes les affections que l'homme peut éprouver. À partir de là, on comprend l'œuvre de Greuze comme le reproche de libertinage adressé par certains critiques aux peintres qui se sont laissés emporter par le plaisir de dessiner.

Mais l'intuition d'une nature comme pouvoir de variation et d'individualisation ne voue pas

les individus à la solitude. Selon la philosophie des Lumières, chaque homme, s'il fait usage des facultés que lui a données la nature, peut contester les préjugés, combattre les erreurs et tout ce que lui imposent des traditions ou des autorités extérieures. Cet affranchissement, loin d'isoler les consciences, leur permet au contraire de se rencontrer sous la lumière de la raison commune et de se reconnaître. Selon Starobinski, cette vision des relations entre consciences, d'une liberté qui ne s'affirme et ne se goûte qu'en se communiquant, permet de comprendre l'importance et la forme, au XVIII^e siècle, de tous les arts où, à l'intention des autres et sous condition de réciprocité, l'être individuel se définit, s'explique, s'impose : la lettre, la conversation, le portrait...

Dans son ouvrage de 1923³, Cassirer faisait l'hypothèse d'une « forme interne » propre à la religion, à l'art, à la connaissance scientifique, etc., et la définissait comme la loi de leur constitution. Comment éviter alors que l'analyse se perde dans la spécificité des diverses formes, ayant chacune un type de prétention à la validité ? Comment éviter de devoir, par exemple, juxtaposer une histoire de l'art, une histoire de la religion, etc. ? Cassirer cherchait dans le concept de symbole l'aspect qui se retrouve dans chacune des formes de l'activité de l'esprit : elles engendrent des configurations symboliques. Sans doute faut-il comprendre aussi qu'il y aurait, pour chaque culture, pour chaque période de l'histoire, des caractéristiques propres à l'ensemble des formes symboliques considéré dans son unité.

On pourrait donc dire que les belles analyses de Starobinski (que nous avons dû outrageusement résumer et tronquer) réalisent le projet de Cassirer : pour une société à une époque donnée (l'Europe du XVIII^e siècle) elles nous permettent de circuler entre les formes artistiques, politiques, les formes de connaissance, de sociabilité... Cette circulation est une mise en relation, ou en réseaux, grâce à un petit nombre de principes d'intelligibilité (rapports à la nature et rapports entre individus), eux-mêmes rattachés à une *invention de la liberté* conçue comme aventure et ensemble d'expériences.

Mais la méthode de Starobinski nous paraît encore perfectionnée dans l'ouvrage sur 1789. L'auteur y fait un pas de plus dans la recherche de ce qui fait l'unité des formes. Non pas, comme on pourrait s'y attendre en raison du titre, que l'accent soit déplacé de l'art vers la politique. Le principe d'intelligibilité est fourni non pas par le projet révolutionnaire, ni par une idée philosophique, mais par une image, ou plutôt une opposition symbolique (lumière/ténèbres). Et celle-ci structure non seulement des œuvres d'art ou de nouvelles architectures, mais la conscience collective telle qu'elle se manifeste dans les comportements populaires.

La méthode utilisée dans 1789 paraît aussi avoir évolué par rapport à celle de *L'invention de la liberté* en ce qu'elle permet une analyse qui n'est pas purement synchronique : une alliance nouvelle de l'histoire et de la sociologie constitue une approche que l'on pourrait dire compréhensive et dynamique. La lecture qui nous est proposée est une interprétation à partir du présent, et elle fait apparaître le XVIII^e siècle comme ayant posé les problèmes qui sont encore les nôtres.

L'interprétation d'un système de signes élaborés par une époque d'intense activité inter-

prétative : c'est ainsi qu'était présenté l'ouvrage de Jean Starobinski, 1789, *Les emblèmes de la Raison*. L'intérêt de ces analyses nous paraît être d'abord de relier entre elles des formes très différentes d'activité interprétative. Sont évoqués en effet non seulement des œuvres (Goya, David, Mozart, Rousseau...), mais les sentiments et réactions des nobles comme du peuple.

« Le 1^{er} Mai de cette année 1789, je descendis, au lever du soleil, dans mon jardin, pour voir l'état où il se trouvait, après ce terrible hiver où le thermomètre a baissé, le 31 décembre, de 19 degrés au dessous de la glace. Chemin faisant, je pensais à la grêle désastreuse du 13 juillet, qui avait traversé tout le royaume. En y entrant, je n'y vis plus ni choux, ni artichauts, ni jasmins blancs... » Ce texte est de Bernardin de Saint-Pierre, mais de tels propos pouvaient être tenus par tous les paysans, et si la suite du texte fait de la catastrophe naturelle l'emblème des malheurs de l'État, les émeutes populaires de l'hiver et du printemps n'ont pas eu pour seul objectif le pillage et pour seule motivation la famine : aux dires des témoins, « l'indignation de la nation » fut grande lorsqu'elle apprit l'énormité du déficit. Ainsi l'écrivain nous fait-il entrevoir, selon Starobinski, un sentiment qui prévalait au printemps 1789 : les prodigalités des princes et des grands revêtaient l'aspect têtue d'un fléau naturel, le système féodal avait pris la dureté d'une *chose oppressive*.

De même une œuvre comme le *Don Juan* de Mozart exprime-t-elle la fin nécessaire, à tous les sens du terme, de ce style d'existence, caractérisé par la dépense et par l'excès, qui a été celui de la noblesse. Le monde aristocratique entretient une certaine connivence avec la condamnation qui le frappe : « jusque dans ses plaisirs les plus excessifs, il est travaillé par le sentiment de la mort et par la fascination de la fin ».

Mais les métaphores de la fin — la nuée obscure, le fléau cosmique — appellent l'image inverse du soleil, de la lumière triomphant des ténèbres. Starobinski trouve dans le « mythe solaire » « l'image clé » de toute cette période : « à partir de là, il est peut-être permis de traiter sur pied d'égalité un certain nombre d'idées, d'événements, d'œuvres d'art, dont la parenté devient reconnaissable par le lien fabuleux qui les unit tous » (Starobinski, 1979, p. 33). Parmi ces événements, Starobinski insiste sur la valeur symbolique de la prise de la Bastille (détruire le lieu *obscur* où l'arbitraire enferme) et cite Chateaubriand : « On admira ce qu'il fallait condamner, l'accident, et l'on n'alla pas chercher dans l'avenir les destinées accomplies d'un peuple, le changement des mœurs, des idées, des pouvoirs politiques, une rénovation de l'espèce humaine, dont la prise de la Bastille ouvrait l'ère, comme un sanglant jubilé. La colère brutale faisait des ruines, et sous cette colère était cachée l'intelligence qui jetait parmi ces ruines les fondements du nouvel édifice ».

On peut donc mettre en correspondance, saisir dans leur unité, comprendre des textes, des œuvres picturales, des discours, des événements, de simples sentiments ou perceptions. L'analyse de la connivence entre la noblesse et le Tiers-État évite les visions simplistes de la lutte des classes et surtout de la hiérarchie sociale, qui attribueraient à chaque classe ou ordre des formes d'activité interprétative (au peuple, la perception ou le sentiment confus, aux classes supérieures, la pensée). On peut enfin inverser en quelque sorte le sens courant de la relation d'explication : « C'est la Révolution qui nous a expliqué le Contrat social », disait déjà Lakanal.

Mais — et c'est le second intérêt de la méthode mise en œuvre dans ces analyses — si une image mythique peut être traitée comme une clé, un fait central, c'est qu'elle est génératrice. La lecture que propose Starobinski est finalement plus historique que synchronique. À travers des images, des œuvres, des actes (qualifiés ensuite d'événements historiques), les hommes du XVIII^e siècle ont cherché non seulement à comprendre l'histoire qu'ils vivaient — ce qui leur arrivait, comme la famine, la faillite de l'État... — mais à orienter le cours de l'histoire. Le mythe solaire, représentation collective, et tout le système symbolique qu'il constitue est « une lecture imaginaire du moment historique, et c'est en même temps un acte créateur, qui contribue à modifier le cours des événements ». L'interprétation du réel est inséparable de la production d'une nouvelle réalité.

La lecture que fait Starobinski lui-même de cette fin du XVIII^e siècle est tout entière orientée vers une compréhension de notre présent et de l'avenir, ou plutôt de l'historicité, propre à la société moderne. Les derniers paragraphes (Starobinski, 1979, p. 156-157) commentent la fin de *La Flûte enchantée*, « où s'exprime l'aspect problématique⁴, errant, nocturne, du monde moderne commençant. Les questions posées restent sans réponse... Le chœur chante : *la vérité ne sera plus répandue sur la terre dans sa belle clarté...* Dans notre âge d'exil de la vérité, nous sentons que ce chœur désolé parle avec *notre* voix. ».

L'histoire, disait Paul Ricœur, est faite du bruissement des interprétations. Occupons-nous moins de hiérarchiser les formes symboliques, obéissant ainsi plus ou moins consciemment à la logique de la distinction, que d'analyser les relations effectives qui se nouent entre elles dans le mouvement de l'histoire. Ce faisant, nous retrouverons d'une certaine manière le concept de *praxis* tel que le définissait Merleau-Ponty (1965, p. 59) : « c'est le sens qui se dessine spontanément dans l'entrecroisement des actions par lesquelles l'homme organise ses rapports avec la nature et avec les autres ».

NOTES

1. Starobinski est aussi l'un des meilleurs interprètes de l'œuvre du philosophe et dans *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle* (Gallimard, 1971) il montre bien l'importance et la signification du thème de la fête.
2. Nous suivons ici à la fois les analyses de *L'invention de la liberté*, et celles de J.-J. Rousseau, *la transparence et l'obstacle*.
3. Il déclarait reprendre de ce qu'il appelait la philosophie moderne du langage le concept de forme linguistique interne. Merleau-Ponty suivra une voie analogue lorsqu'il empruntera à Guillaume la notion de « schème sublinguistique » (propre à chaque langue), et étendra à toutes les sciences de l'homme, notamment à la sociologie, la notion de Gestalt (*Sens et Non-sens*, Nagel, 1948, p. 179-180).
4. Le terme *problématique* évoque l'un des thèmes centraux de l'œuvre de Jan Patocka.

Guy Vincent

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CASSIRER, E., *La Philosophie des formes symboliques*, tome 1, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

MERLEAU-PONTY, M., *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris, NRF, « Idées », 1965.

NANCY, J.-L., *Les Muses*, Paris, Éditions Galilée, 1994.

STAROBINSKI, J., *L'Invention de la liberté, 1700-1789*, Genève, Skira, 1964.
— 1789, *Les Emblèmes de la Raison*, Paris, Flammarion, 1979.