

L'artiste et ses perceptions: vers une nouvelle théorie de l'art

Victor Anches
EHESS, Paris

Konrad Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, deuxième édition, traduit par Inès Rotermund, Sarah Schmidt, Werner Uwer, Sacha Zilberfarb, sous la direction de Danièle Cohn Ileana Parvu. Paris: Editions Rue d'Ulm/Presses de l'Ecole normale supérieure, 2008.

Title: *The artist and his perceptions: towards a new theory of art*

Keywords: Konrad Fiedler, artistic activity, aesthetics, knowledge, pure visibility, form, perception, representation, mimesis, body.

Introduction

La théorie de Konrad Fiedler est considérée importante pour la naissance de la *Kunstwissenschaft*, courant allemand du début du XXe siècle, qui conçoit la critique de l'art comme discipline scientifique qui libère la théorie de l'art de l'esthétique et du jugement de goût kantien.

Resté longtemps inconnu en France, la traduction de son ouvrage, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (Sur l'origine de l'activité artistique)* en 2003, dirigée par Danièle Cohn, apporte une grande contribution à la connaissance de ce penseur de la théorie de l'art du XIXe siècle par le lecteur français.

Résumé du livre

Le livre de Konrad Fiedler est divisé en sept chapitres. Il est très intéressant d'observer que dans un ouvrage intitulé *Sur l'origine de l'activité artistique* l'auteur ne mentionne aucune

œuvre d'art, aucun auteur et ne fait appel explicite à aucun philosophe.

Afin de refonder la conceptualisation de l'art, Fiedler fait une critique de l'esthétique philosophique dominée à la fin du XIXe siècle par les théories de Kant et Hegel. Le premier chapitre du livre commence avec l'analyse des rapports de l'homme au monde qui l'entoure (le rapport homme-nature). Contrairement au réalisme naïf, qui conçoit les perceptions comme étant dépendantes de la réalité, pour Fiedler, c'est la réalité en notre possession qui n'a pas d'existence indépendante de nos perceptions. D'autre part, le langage est seulement une forme par laquelle nous nous approprions la réalité, et non plus une modalité de désignation et appropriation mentale d'une réalité non-langagière. Conformément à l'auteur, la langue a ses limites et elle n'arrive pas à saisir l'entière réalité que nous expérimentons, nous accédons seulement à la réalité dont la forme de la langue a développé l'existence. En faisant la critique de ces deux théories philosophiques, Konrad Fiedler constate que toute réalité est en notre possession, elle étant en nous, et non plus dehors.

Le deuxième chapitre continue avec l'analyse du rapport homme-nature pour questionner la problématique de la réalité. Fiedler considère le rapport entre processus corporels et intellectuels, en même temps que celui qui est entre les pensées et les mots, en termes de corrélation, et il s'oppose de cette manière à la double erreur qui réside à surestimer ou à sous-estimer le langage. L'analyse menée par l'auteur développe l'idée que les processus intellectuels et corporels forment deux réalités différentes, mais on ne doit pas les penser comme étant opposés, car elles appartiennent au même processus, qui est autant corporel qu'intellectuel. Il n'existe plus de réalité en soi, parce qu'elle est toujours saisie dans des perceptions, des processus sensoriels et corporels propres à l'homme. Ainsi, le monde devient une accumulation des représentations dans la conscience de l'individu. Fiedler remplace la question substantialiste « qu'est-ce que le réel ? » par la question critique « que pouvons-nous posséder de la réalité ? » (Cohn 2008, 130).

L'analyse fiedlerienne de l'art continue dans le troisième chapitre avec l'observation que toute la possession de la réalité sensible est limitée aux perceptions et représentations, événements qui n'ont ni durée, ni consistance. Fiedler

développe une perspective selon laquelle la conscience humaine est le milieu par lequel passent toutes les sensations, mais sans rester imprégnées au cours de leurs passage. Par la perception, on arrive seulement à entrer dans le chaos des perceptions fuyantes. Dans la vie ordinaire, l'homme se contente d'une image imparfaite du monde. Afin de clarifier et de rendre compte de ce qui se passe à l'intérieur de la conscience humaine, l'auteur propose premièrement de concentrer l'attention sur un seul type de perception, dans le cas de l'art visuel sur la vue, pour enfin arriver à développer ses propres représentations. Par conséquent, le statut de l'homme dans le monde est bouleversé. Déçu par l'imperfection des réceptions sensibles, l'être humain doit développer une attitude active afin d'acquérir une conscience éveillée. C'est dans cette rupture avec l'attitude passive que l'activité artistique trouve son origine.

L'analyse montre bien que seule une attitude active développe les perceptions et les représentations au-delà d'elles-mêmes. Konrad Fiedler prolonge sa recherche dans le quatrième chapitre et propose d'analyser le déroulement des processus de transformation des représentations (*Vorstellung*) en présentations (*Darstellung*). L'idée est de développer une analyse de la manière dont se réalise le passage des *processus intérieurs* (ressentir, percevoir, représenter) aux *activités extérieures* (présenter, saisir, donner forme). L'auteur insiste sur la spécificité et le privilège du visuel. D'abord, il mentionne qu'un sens ne peut ni être complété, ni confirmé par d'autres sens. Puis, il fait une comparaison entre le sens visuel et tactile, et arrive à la conclusion selon laquelle on ne peut pas développer une *présentation directe* du sens tactile, mais seulement une présentation médiée par la présentation visuelle. Ainsi, contrairement aux présentations du sens visuel, cette présentation ne pourrait jamais passer au-delà d'une copie de la réalité. Fiedler observe que la perception et la présentation sont les parties d'un même processus qui ne sont pas séparables et ajoute que l'activité de présentation est le résultat d'une *activité sensible-corporelle*. Ainsi, le segment réservé à la présentation corporelle de la représentation mentale est une partie très importante du processus de présentation, et non seulement une activité mécanique. La présentation n'est pas une copie maladroite, mais plutôt un procès complexe qui fait naître quelque chose de nouveau.

L'*activité de mise en forme* et de *présentation* sont propres à l'artiste, étant le résultat du développement du processus visuel. Ce que Fiedler veut faire dans le cinquième chapitre est d'analyser quel est le but de l'activité artistique. En analysant la vue et l'activité scientifique, l'auteur fait un critique de la perspective scientifique dans le cadre de l'art, et considère que cette perspective n'a rien à voir avec l'art, les œuvres d'art étant plus qu'une simple copie de la nature. L'activité scientifique ne vise pas le *voir* mais plutôt le *savoir*. Un autre aspect important de la théorie fiedlerienne est l'objectivité de l'activité artistique, cette activité n'est ni une activité où les sentiments débordent l'état d'esprit de l'homme, ni une activité de l'objectivité scientifique. Cependant, elle est une activité objective, dans le sens que l'artiste ne se laisse jamais posséder par la perception visuelle, c'est lui qui la possède. Pour Fiedler, il n'existe pas une « conscience générale » qui pourrait contenir toutes les activités humaines. Il est nécessaire, donc, d'aller plus loin et de faire une différenciation entre les types de conscience. A travers la comparaison entre la conscience scientifique et la conscience artistique, l'auteur arrive à montrer que l'activité artistique a le même but que la science, la connaissance du monde. Ainsi, l'art est un type de connaissance, mais un type qui est différent de la science.

Dans le sixième chapitre Konrad Fiedler examine la spécificité de l'activité artistique qui se présente comme étant la *production* et la *présentation*, et propose l'analyse de quelques caractéristiques générales. Traitant du rapport entre l'art et la nature, il fait une critique de la manière générale d'analyser l'activité artistique, plus exactement, de l'analyser seulement par rapport au résultat de cette activité, par rapport à l'œuvre d'art. Pour l'auteur, essentiel est l'acte artistique, c'est ici où se produit tout ce qui est important. Loin de comprendre l'art comme esthétique, Fiedler considère que l'activité artistique est responsable de l'appropriation du monde. Il la conçoit comme étant l'unique activité qui nous cristallise la conscience des perceptions visuelles (qui appartiennent seulement à la nature) et de cette façon elle crée un nouveau type de connaissance. L'activité artistique n'est pas une copie de la nature, ou une imitation, elle appartient à la nature parce qu'elle nous la

dévoile, et elle n'est pas nature parce qu'elle transforme l'expérience banale de voir la nature sous une autre forme.

Le dernier chapitre conclut l'analyse fiedlerienne par le développement des rapports entre l'histoire et l'activité artistique, et renvoie au rapport que « les spectateurs » peuvent avoir avec l'art. L'activité humaine qui relève de l'art est une activité indépendante de la vie intellectuelle. Ainsi, on observe que la perspective de Konrad Fiedler n'est pas historique, parce qu'elle est fondée sur la singularité de la vision artistique et sur les configurations qu'elle en donne. Dans l'art, il n'y a pas de progrès. Le seul rapport juste que « les spectateurs » peuvent entretenir avec l'art doit se former grâce au partage de l'expérience d'une activité artistique, par la fréquentation des artistes et de leurs ateliers, une telle expérience ne doit pas se limiter au plaisir donné par une simple contemplation.

Remarques critiques

La critique de l'esthétique constitue pour Konrad Fiedler un thème presque obsessionnel, qui revient dans son œuvre. Pour le penseur allemand, l'art est connaissance et non pas sentiment, elle est théorie et non pas jugement. On voit très bien, dans ses aphorismes, une forte critique de l'esthétique : « Esthétique n'est pas théorie de l'art. L'esthétique s'occupe d'explorer une certaine sorte de sentiments. L'art parle en premier lieu à la connaissance, en second lieu au sentiment. Il est faux de penser que l'art a seulement à voir avec les sentiments de plaisir et de déplaisir et qu'il relève par conséquent du domaine de l'esthétique » (Fiedler 2004, 32). Fiedler considère l'activité artistique comme l'une des grandes activités de l'esprit, à travers laquelle l'homme s'approprie la réalité. Ainsi, dès le début du livre *Sur l'origine de l'activité artistique*, l'auteur montre que sa perspective de la théorie de l'art n'est pas concernée par les effets produits par l'œuvre sur les spectateurs ou par la beauté de l'art. Au contraire, cette théorie doit se concentrer sur une nouvelle classe de concepts qui relève de l'activité artistique et de son origine, de la manière dont elle se développe et des processus qui la caractérisent.

En cherchant la genèse du concept de *forme* dans la philosophie de l'art, Ernest K. Mundt montre que Emmanuel Kant, par le biais de la séparation de la forme et du contenu,

est devenu le promoteur de la théorie développée par Fiedler dans ses recherches. Cette séparation est aussi le présupposé du concept de pure visibilité (Mundt 1959, 287). Même si le concept de *forme* trouve ses origines dans la philosophie kantienne, Fiedler l'emploie afin de dépasser la caractéristique esthétique de la philosophie de l'art développée par Kant : « l'erreur est d'octroyer à la forme une valeur esthétique en guise de valeur artistique unique et donc essentielle » (Fiedler 2004, 43). Ainsi, pour lui, la forme n'a rien à voir avec les aspects esthétiques des œuvres d'art, mais seulement avec sa fonction cognitive : « La valeur artistique essentielle de la forme consiste dans la connaissance qu'elle transmet et exprime » (Fiedler 2004, 43). Comme le suggère Danièle Cohn, « la révolution copernicienne » de la théorie développée par Fiedler est la modification de l'idée même du sensible. La forme, et non plus la relation sujet/objet, est le fondement de la connaissance (Cohn 2008, 133).

La théorie fiedlerienne de l'art met le corps au centre de l'activité artistique. Ainsi, puisque l'expression médiée par les organes de la vue et du toucher est un moment central dans l'activité artistique, on observe que cette activité est un type de connaissance non-rationnelle et qu'une nouvelle conception du corps est en jeu : le corps comme étant capable de générer une connaissance que seul l'art peut achever. Le corps comme lieu de connaissance et l'émergence d'un type de connaissance corporelle sont les points les plus intéressants de la théorie proposée par Fiedler, ce qui a influencé nombreux mouvements artistiques au début du XXe siècle (en premier lieu, l'art d'avant-garde). La connaissance à travers l'expérience des sens est naturelle, c'est la nature elle-même qui nous enseigne comment apprendre la réalité (aspect complètement différent dans le cas de notre connaissance scientifique et théorétique). Mais cette connaissance doit être mise en avant, et non pas à côté de la science, parce que sa caractéristique est d'être une connaissance directe du monde : « Pourquoi chercher une tâche pour l'art qui soit à l'opposé de la tâche sérieuse de la connaissance ? Il suffit de considérer d'un œil non prévenu ce que l'artiste fait vraiment, et l'on comprend ceci : il saisit un côté du monde que ses moyens propres lui réservent à lui seul, et il parvient à une conscience de la réalité à laquelle la pensée n'aura jamais accès » (Fiedler 2008, 74). L'idée de corps et celle

d'une connaissance « privilégiée » générée par celui-ci, développées par Fiedler dans sa théorie de l'activité artistique, sont les concepts fondamentaux qui conduisent sa théorie à la critique des quelques aspects importants appartenant à la tradition de la théorie de l'art : par exemple, la notion de *mimesis*, qui est responsable pour la réduction de l'art à la représentation, à une simple reproduction de la nature. L'auteur explique que le sens de ce qui se passe quand « le mécanisme intérieur », qui forme la conscience des choses visuelles, passe aux « organes de l'expression », produisant ainsi quelque chose de nouveau qui ne peut être perçu que par la perception visuelle, « est très différent, bien plus profond et d'une portée bien plus grande que celui d'une imitation oiseuse et imparfaite d'une chose déjà existante » (Fiedler 2008, 58).

Il est très intéressant de pointer ici la perspective de Nicoleta Szabo sur l'affinité conceptuelle entre la théorie fiedlerienne du corps, comme acteur dans la production artistique et la perspective de Maurice Merleau-Ponty (Szabo 2007). Comme l'on a vu, le corps joue un rôle assez important dans la théorie de l'art de Fiedler. L'activité de l'artiste (du peintre) n'est pas une activité secondaire par rapport à l'activité antérieure des perceptions des sens et de la conscience : « Le corps du peintre au travail est constamment à l'intérieur et à l'extérieur par le biais de l'œil qui l'affecte du dedans et de la main qui exprime en dehors ce que l'œil avait livré à la conscience » (Szabo 2007, 582). L'acte de peintre est conçu par l'auteur allemand comme étant un acte originaire qui n'implique aucune imitation. La connaissance caractéristique de l'activité artistique comprend le *voir* et son *faire*, qui sont mêlés par l'intensité de la force expressive. Nicoleta Szabo observe que le vocabulaire employé par Merleau-Ponty est très proche de celui de Konrad Fiedler, même s'il n'a pas lu les œuvres de celui-ci : le don, la vérification incessante de la validité de sa propre démarche, l'accroissement des pouvoirs du corps, l'expression. Elle continue avec la remarque que la théorie de l'activité artistique développée par Fiedler peut être une critique possible de la conception de Merleau-Ponty concernant la création qui réduit l'activité artistique aux transformations spontanées de la perception. L'origine de l'activité artistique est la perception visuelle, mais elle ne peut jamais jouer un rôle de modèle fondateur de la création,

puisque les sens sont confus, indéterminés : « Il ne s'agit plus de percevoir simplement une existence visible, mais de développer et former des représentations dans lesquelles seulement la réalité, en tant qu'elle est visible, peut se présenter. C'est une tout autre position qui est la sienne face à ce qu'il a coutume de nommer réalité » (Fiedler 2008, 47). Il est nécessaire que la perception soit transformée par l'aspiration de l'artiste afin d'accorder une consistance extérieure inscrite dans l'activité du corps et perceptible par le sens visuel.

Dans la théorie développée par Fiedler, on observe qu'il n'existe pas de réalité en soi « et nous voyons toute notre conscience de réalité dépendre d'un processus que ne se déroule pas hors de nous, mais en nous et par nous » (Fiedler 2008, 34). En dehors de l'individu, il n'y a pas un monde d'idées déjà formées qui puissent être saisies par la pensée. Le monde n'est pas non plus une représentation mentale construite par nos perceptions, parce que le produit de nos sens est seulement une masse chaotique et confuse où se mêlent dans un flux continu toutes nos perceptions sensorielles (Fiedler 2008, 47). La remarque de Danièle Cohn est révélatrice : « Nous sommes, pour Fiedler, voués à l'immanence » (Cohn 2008, 130). La visibilité occupe un lieu privilégié, parmi les autres sens, dans la théorie de l'activité artistique. L'auteur considère qu'il existe une différenciation entre les sens et il distingue entre les sens inférieurs et les sens supérieurs ; en plus, il montre que la vue est la seule perception qui nous ouvre la porte vers une forme supérieure de développement. Ainsi, dans un premier moment *la pure visibilité* est préparée par la concentration de l'attention sur un seul type de perception, sur la vue : « Pour la première fois, il perçoit la possibilité d'un voir pour voir » (Fiedler 2008, 47). Et, dans un deuxième moment, *la pure visibilité* trouve son origine dans l'isolement de toute excitation liée aux perceptions visuelles, et c'est seulement de cette façon que se construit la visibilité incorporelle : « Seule l'activité de l'artiste la transforme. Déchargée du fardeau de l'objet, la visibilité devient une configuration libre et autonome » (Fiedler 2008, 87). Pour Fiedler, la pure visibilité est une façon particulière d'être d'un objet, comme il le dit, « une forme autonome de l'être » (Fiedler 2008, 86). Dans la théorie fiedlerienne, le concept de *pureté* se réfère à l'image comme étant exclusivement visible.

Dans l'article *Three Aspects of German Aesthetic Theory* Ernest K. Mundt mention que la théorie de la pure visibilité mérite notre attention pour deux raisons. La pure visibilité conduit à un intérêt dans le travail de l'artiste plutôt que dans sa personnalité. L'autre aspect est le fait que la théorie de la pure visibilité invite à l'aliénation par rapport aux processus de la vie, elle les remplace avec l'activité artistique. La théorie exige de l'artiste une pureté qu'il peut atteindre seulement par l'éloignement vers une vie meurtrissante (Mundt 1959).

Conclusion

La pensée de Konrad Fiedler reste peu connue au public français, mais dans ses œuvres fragmentées et presque inconnues, il met en lumière l'importance des arts plastiques et visuelles, et d'une théorie de l'art moderne qui met l'accent sur la connaissance et non plus sur le sentiment esthétique. Dans sa théorie, il identifie un domaine entier de l'esprit, un domaine intuitif appartenant à la connaissance artistique, à la pensée artistique et à ses configurations. La théorie fiedlienne de l'art est beaucoup influencée par son amitié avec le peintre Hans von Marées et le sculpteur Adolf von Hildebrand. Inspiré par le partage de l'expérience artistique dans les ateliers des artistes, Fiedler développe une théorie centrée sur l'artiste et sur ses expériences. Ainsi déclare-t-il la guerre à l'esthétique philosophique.

REFERENCES

Barasch, Moshe. 1998. "Konrad Fiedler." In *Modern Theories of Art, 2: From Impressionism to Kandinsky*, 122-132. New York: New York University Press.

Cohn, Danièle. 2008. "L'artiste, le réel et les formes: Konrad Fiedler et le projet d'une esthétique de la création." Chap. Préface in *Sur l'origine de l'activité artistique*, by Konrad Fiedler, translated by Inès Rotermund, Sarah Schmidt, Werner Uwer, Sacha Zilberfarb, sous la direction de Danièle Cohn Ileana Parvu. Paris: Editions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure.

Fiedler, Konrad. 2004. *Aphorismes*. Translated by Sacha Zilberfarb révisée par Danièle Cohn. Paris: Edition Images modernes.

—. 2008. *Sur l'origine de l'activité artistique*. deuxième édition. Translated by Inès Rotermund, Sarah Schmidt, Werner Uwer, Sacha Zilberfarb, sous la direction de Danièle Cohn Ileana Parvu. Paris: Editions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure.

Mundt, Ernest K. 1959. "Three Aspects Of German Aesthetic Theory." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 17 (3): 287-310.

Raleigh, Henry P. 1971. "Art as Communicable Knowledge." *Journal of Aesthetic Education* 5, no. (1): 115-127.

Szabo, Nicoleta. 2007. *La genèse de la visibilité et l'effort du corps. Konrad Fiedler, Edmund Husserl et Maurice Merleau-Ponty*. Vols. III, part 2, in *Phenomenology 2005*, edited by Ion Copoeru and Hans Rainer, 561-594. Bucharest: Zeta Books

Address:
Victor Anches
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
190-198 Avenue de France
75244 Paris, France
Email : victoranches@gmail.com