



HAL
open science

L'objet de l'art : Cassirer et Fiedler

Rémi Mermet

► **To cite this version:**

Rémi Mermet. L'objet de l'art : Cassirer et Fiedler. *Recherches Germaniques*, 2021, 51, pp.137-156.
10.4000/rg.7583 . hal-03516572

HAL Id: hal-03516572

<https://hal.science/hal-03516572>

Submitted on 21 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'objet de l'art : Cassirer et Fiedler

Der Gegenstand der Kunst: Cassirer und Fiedler

The Object of Art: Cassirer and Fiedler

Rémi Mermet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rg/7583>

DOI : 10.4000/rg.7583

ISSN : 2649-860X

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 2021

Pagination : 137-156

ISBN : 979-10-344-0101-7

ISSN : 0399-1989

Ce document vous est offert par Ecole Normale Supérieure Paris



Référence électronique

Rémi Mermet, « L'objet de l'art : Cassirer et Fiedler », *Recherches germaniques* [En ligne], 51 | 2021, mis en ligne le 12 décembre 2021, consulté le 21 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/rg/7583> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rg.7583>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

L'objet de l'art : Cassirer et Fiedler

Rémi Mermet

La parution en 1995 du premier tome des *Nachgelassene Manuskripte* d'Ernst Cassirer a permis de mesurer l'impact décisif qu'a eu la théorie de l'art de Konrad Fiedler sur le philosophe des formes symboliques¹. Si le nom d'Adolf von Hildebrand figurait jusqu'alors en bonne place – aux côtés d'Aby Warburg, d'Alois Riegl ou de Heinrich Wölfflin – dans les quelques écrits consacrés par Cassirer aux problèmes esthétiques², l'absence, dans son œuvre publiée, de mention explicite de la pensée fiedlérienne rendait tout rapprochement avec cette dernière largement hypothétique³. La situation ne laissait d'ailleurs pas de paraître étonnante, tant l'approche hildebrandienne, dans son insistance sur la nature formatrice du voir, s'apparente à celle de Fiedler⁴. Cassirer

1 Ernst Cassirer: *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, vol.1: *Zur Metaphysik der symbolischen Formen*. Éd. par John M. Krois/Ann Appelbaum/Rainer A. Bast/Klaus Ch. Köhnke/Oswald Schwemmer. Hamburg 1995, en particulier p. 79-83. On trouve également d'autres références éparées à Konrad Fiedler dans dans les vol. 3, 4, 5 et 6.

2 Cf. Ernst Cassirer: «Espace mythique, espace esthétique et espace théorique». In: *Écrits sur l'art*. Paris 1995 (traduit de l'allemand par Christian Berner), p. 102-103. Original: *Gesammelte Werke*, vol.17. Hamburg 2004, p. 412-413; «Le langage et la construction du monde des objets». In: Jean-Claude Pariente (éd.): *Essais sur le langage*. Paris 1969 (traduit de l'allemand par Paul Guillaume), p. 40-41. Original: *Gesammelte Werke*, vol. 18, p. 266-267; *Logique des sciences de la culture: cinq études*. Paris 1991 (traduit de l'allemand par Jean Carro et Joël Gaubert), p. 95. Original: *Gesammelte Werke*, vol. 24, p. 375; *Essai sur l'homme*. Paris 1975 (traduit de l'anglais par Norbert Massa), p. 219-220 Original: *Gesammelte Werke*, vol.23, p.167. Cassirer fait également référence à Hildebrand dans *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, vol. 1, 3, 4, 5 et 6.

3 Cf. Heinz Paetzold: «Fiedler und Cassirer». In: Stefan Majetschak (éd.): *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*. München 1997, p. 209-210.

4 Gottfried Boehm rappelle avec raison qu'on ne saurait totalement assimiler les théories de Hildebrand et de Fiedler; cf. Gottfried Boehm: «Einleitung». In: Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst*, vol. 1. München 1991, p. LXXXIV sq. On aurait tort, toutefois, d'exagérer leurs différences: tous deux s'opposent au réalisme naïf de l'ancienne théorie de l'imitation et insistent sur la puissance formatrice de l'activité artistique, dont les germes se trouvent déjà selon eux dans notre appréhension

pouvait-il réellement s'en remettre aux observations que Hildebrand avait tirées de sa pratique sculpturale sans les mettre en perspective avec les réflexions critiques de Fiedler, ami et mécène de l'artiste ? Avait-il ainsi manqué l'occasion historique de se confronter à une théorie de l'art pourtant largement compatible avec ses propres présupposés philosophiques⁵ ? On sait désormais qu'il n'en est rien – ce qui n'explique cependant pas pourquoi Cassirer n'a jamais rendu publiques ses vues sur la question, alors même qu'elles auraient pu compenser en partie l'abandon du projet d'un quatrième volume de la *Philosophie des formes symboliques* spécifiquement dédié à l'art⁶. Sans prétendre résoudre définitivement ce mystère, la présente contribution cherchera à comprendre les raisons, conscientes ou non, qui ont pu pousser le philosophe à taire le nom de Fiedler, notamment dans le chapitre sur l'art de son *Essai sur l'homme*⁷. Ce travail s'inscrit en cela dans le prolongement d'une série d'études récentes, qui toutes interrogent plus ou moins directement cet étrange paradoxe⁸. Sa

sensorielle de l'espace; cf. Adolf von Hildebrand: «Kants Raumauffassung». In: *Gesammelte Schriften zur Kunst*. Köln/Opladen 1969, p. 356-357.

- 5 Le lecteur français pourra se référer à Konrad Fiedler: *Sur l'origine de l'activité artistique*. Paris 2008 (traduit de l'allemand sous la direction de Danièle Cohn) et *Aphorismes*. Éd. par Danièle Cohn. Paris 2013 (traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb et Danièle Cohn).
- 6 Dans une lettre adressée à Paul A. Schilpp le 13 mai 1942, Cassirer affirme qu'il avait prévu dès la genèse de la *Philosophie des formes symboliques* de consacrer un volume à l'art, mais que la « défaveur des temps » (*Ungunst der Zeiten*) dans les années 1930 et 1940 avait eu raison de ce projet. Cf. Cassirer: *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 18, p. 223.
- 7 Cassirer: *Essai sur l'homme*, p. 197-240. Original: *Gesammelte Werke*, vol. 23, p. 149-184.
- 8 Je pense notamment à l'essai séminal de Heinz Paetzold: «Fiedler und Cassirer», qui a ouvert la voie aux recherches ultérieures en mettant au jour les principaux enjeux de la comparaison entre les deux penseurs; à Michaela Hinsch: *Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*. Würzburg 2001, p. 150 sq., qui insiste sur la distinction qu'il faut selon elle opérer entre le kantisme morphologique – car matiné de goethéanisme – de Cassirer, et le kantisme plus platement formaliste de Fiedler; à Michele Bertolini: *Le rapport entre forme et expression dans la perspective d'une esthétique morphologique: Konrad Fiedler et sa réception dans l'œuvre de Croce, Banfi et Cassirer*. Paris/Milan 2006 (thèse de doctorat), p. 348 sq., qui, pour comprendre la lecture cassirérienne de Fiedler, se réfère à juste titre à la théorie des *Basisphänomene*, sans pour autant totalement rendre justice à cette dernière; à Marion Lauschke: *Ästhetik im Zeichen des Menschen: Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst*. Hamburg 2007, p. 210 sq., qui met davantage l'accent sur le rapport entre les arts singuliers (Fiedler ne traite que des arts visuels) et la forme symbolique «art» en général; à Danièle Cohn: «L'artiste, le réel et les formes. Konrad Fiedler et le projet

principale nouveauté vient de ce qu'il démontre, par-delà leur indéniable proximité, une certaine discordance entre la conception fiedlérienne et la conception cassirérienne de l'objectivité artistique. Cette discordance, on le verra, n'est pas sans incidence sur la portée symbolique des thèses de Fiedler, et donc sur leur possible intégration au sein du système philosophique cassirérien.

L'origine de l'activité artistique

Cassirer s'entretient principalement de Fiedler dans quelques pages denses datant de 1928. Il y introduit sa pensée comme suit :

Von allen Aesthetikern des 19ten Jahrhunderts ist Konrad Fiedler derjenige gewesen, der am klarsten die Notwendigkeit gesehen hat, das System der Aesthetik auf einem gesicherten *erkenntniskritischen Fundament* aufzubauen. Er war vielleicht der Erste, der, von Kant ausgehend, die 'Copernikanische Drehung', die dieser für die Welt der theoretischen Erkenntnis gefordert hatte, in voller methodischer Klarheit auf die Welt der künstlerischen Gestaltung übertrug. Wie Kant gezeigt hatte, daß das Ganze der *theoretischen* Formwelt nicht einen an sich bestehenden äusseren Gegenstand abbildet, sondern daß durch dasselbe der Gegenstand der Erkenntnis erst konstituiert wird, – so sucht Fiedler den analogen Nachweis für die künstlerische Formwelt zu führen.⁹

Le programme est ambitieux, sa recension élogieuse. Dans l'esprit de Cassirer, Fiedler semble occuper une place similaire à celle de Wilhelm von Humboldt, puisqu'il a accompli pour les arts visuels ce que ce dernier avait accompli pour le langage : un transfert réussi de la méthode transcendantale – intimement liée chez Kant aux sciences de la nature – dans le champ culturel¹⁰. La théorie fiedlérienne préfigure donc à sa manière le geste fondateur de la *Philosophie des formes symboliques* : montrer que le mythe, le langage, l'art ou la science

d'une esthétique de la création». In: Fiedler: *Sur l'origine de l'activité artistique*, p. 141-143, qui rappelle l'importance du rapport sujet/objet chez Cassirer et Fiedler; à Carmen Metta: «Critica della percezione. Ernst Cassirer e la 'rivoluzione copernicana' dell'arte». In: Lorenzo Bianchi/Alberto Postiglia (éd.): *Critica e ragione/Critique et raison*. Naples 2011, p. 149-159, qui propose une analyse croisée des pensées de Fiedler, Cassirer et Croce; et à Hans Zitzko: «Probleme der Form. Bemerkungen zu Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, Ernst Cassirer und Georg Simmel». In: Hans Aurenhammer/Regine Prange (éd.): *Das Problem der Form: Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*. Berlin 2016, p. 29-42, qui aborde le problème sous un angle normatif (la forme étant d'après lui, chez Fiedler comme chez Cassirer, un concept relativement conservateur).

9 Cassirer: *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 79.

10 Sur les rapports de Fiedler à Humboldt, cf. Stefan Majetschak: «Die Sprachlichkeit der Kunst. Konrad Fiedlers Sprach- und Kunsttheorie im Lichte der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts». In: Majetschak (éd.): *Auge und Hand*, p. 114-126.

sont des modalités spécifiques d'accès au réel¹¹. Pour Fiedler en effet, l'art n'est pas l'imitation naïve d'un donné préexistant, mais un mode de production de la réalité objective. C'est ce qu'il affirme sans détour dans l'essai «*Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*» (1881), que Cassirer cite à l'appui de sa démonstration :

Wenn von alters her zwei große Prinzipien, das der Nachahmung und das der Umwandlung der Wirklichkeit, um das Recht gestritten haben, der wahre Ausdruck des Wesens der künstlerischen Tätigkeit zu sein, so scheint eine Schlichtung des Streites nur dadurch möglich, daß an die Stelle dieser beiden Prinzipien ein drittes gesetzt wird, das Prinzip der Produktion der Wirklichkeit. Denn nichts anderes ist die Kunst, als eins der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt.¹²

L'art n'est pas une chose : c'est un processus, une activité. L'essai le plus célèbre de Fiedler ne s'intitule-t-il pas justement *Sur l'origine de l'activité artistique*? Cette activité n'est pas purement matérielle : c'est une énergie spirituelle d'information du réel, de la même manière que le langage, chez Humboldt, est *energeia* avant d'être *ergon*¹³. Tout comme les mots du langage ne vivent que dans l'acte toujours renouvelé de la parole qui les profère, les figures de l'art ne vivent que dans l'acte à chaque fois reconduit de leur mise en forme. Une telle comparaison entre art et langage, montrer et dire, est d'autant plus légitime que Fiedler y a lui-même recours¹⁴. Elle lui permet de souligner, outre l'analogie de leur fonction cognitive, leur différence spécifique. Alors que le langage ouvre la voie à la réalité abstraite, à l'objectivité théorique de la connaissance par concepts, l'art relève d'une construction purement et pleinement intuitive de la réalité : celle de la «*visibilité*» (*Sichtbarkeit*). Comme le souligne Cassirer :

Die ‚Sichtbarkeit‘ [...] ist weder ein Prädikat, das den Dingen als solchen, als absoluten Dingen, zukommt, noch besteht sie in dem einfachen passiven Besitz bestimmter Sinnesdaten, bestimmter optischer Empfindungen oder Wahrnehmungen. Sie schliesst vielmehr ein geistiges

11 Paetzold : «*Fiedler und Cassirer*», p. 212.

12 Fiedler : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 109 ; Cassirer : *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 79-80.

13 Wilhelm von Humboldt : *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*. Paris 1974 (traduit de l'allemand par Pierre Caussat), p. 183-184. Original : *Gesammelte Schriften* VII/1. Berlin 1907, p. 46. Cf. à ce propos Denis Thouard : «*Energeia/Ergon*». In : Wilhelm von Humboldt : *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*. Paris 2000 (traduit de l'allemand par Denis Thouard), p. 171-172.

14 Fiedler : *Sur l'origine*, p. 7-35. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 112-142.

Tun, einen Akt der Spontaneität in sich. [...] Und diese Tätigkeit ist keine andere als die der künstlerischen Darstellung.¹⁵

Dans sa radicalité, une telle définition semble aller contre le bon sens et l'expérience la plus commune. La visibilité du monde n'est-elle précisément pas ce qui nous est donné de la manière la plus élémentaire qui soit ? Ne nous suffit-il pas de jeter un regard sur une chose pour en prendre immédiatement connaissance ? Non, nous dit Fiedler, et plutôt deux fois qu'une. Nous devons absolument sortir de cette *doxa* qui nous empêche de comprendre l'essence de l'activité artistique :

Das Problem des Kunstwerks kann nur der verstehen, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinne Reales erkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfaßt werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt.¹⁶

Cette formule résume de façon percutante l'argument principal de Fiedler : la tâche de l'artiste consiste à révéler la forme visible des choses, car c'est seulement dans l'activité artistique que la réalité acquiert pour l'œil une figure objective. D'après Fiedler, le flux de notre conscience constitue une sorte de magma, au sein duquel perceptions et représentations dérivées de ces perceptions vont et viennent, apparaissent et disparaissent, sans jamais former de « configurations durables », et donc atteindre la forme de l'être¹⁷. Seule l'œuvre d'art, dans sa force de présentation, est en mesure de donner consistance au visible. De façon relativement similaire à Hildebrand¹⁸, Fiedler assigne donc à la *Darstellung* artistique la mission d'unifier et d'élucider la réalité fluctuante de notre appréhension quotidienne des choses. De même que le mot enrichit notre conscience du monde de la constance du concept¹⁹, de même l'œuvre d'art pérennise-t-elle et concrétise-t-elle ce dont l'œil seul, en tant qu'organe simplement perceptif, est incapable : « faire du visible une présentation visible », c'est-à-dire objectivée, de lui-même²⁰.

15 Cassirer: *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 80.

16 Fiedler: *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 50. Traduction française : *Aphorismes*, p. 43.

17 Fiedler: *Sur l'origine*, p. 32. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 138: « dauernde Gebilde ».

18 Cf. Adolf von Hildebrand: *Le problème de la forme dans les arts plastiques*. Paris 2002 (traduit de l'allemand par Éliane Beaufiles), notamment p. 48-49. Original: *Gesammelte Schriften zur Kunst*, p. 216.

19 Fiedler: *Sur l'origine*, p. 7 sq. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 113 sq.

20 *Ibid.*, p. 59 (166) : « ein Sichtbares sichtbar zur Darstellung zu bringen ».

L'art et l'expression

Rien ne serait plus éloigné de la lettre fiedlérienne que de considérer cette image objective – sonore ou visuelle – comme une abstraction pure et simple. Chez Fiedler, sensible et intelligible sont intimement liés : le « matériau verbal » de la pensée est « déterminé de manière sensible », tout comme le matériau sensible, qui constitue le domaine de l'art, est déterminé de manière spirituelle²¹. La pensée conceptuelle n'existe que dans le « geste sonore » de la phrase articulée qui l'exprime²²; le geste manuel de l'artiste se révèle indispensable à la mise en forme objective du monde visible. Là encore, ne nous méprenons pas : le geste de l'artiste n'est pas à comprendre comme l'exécution purement mécanique d'une décision intellectuelle préalable (et donc séparée de lui). Il est inhérent à cette décision même, l'activité artistique étant de part en part physique et psychique, un *geistiges Tun* en même temps qu'un *körperliches Tun*²³. L'activité artistique, c'est là sa spécificité, lie dialectiquement l'œil et la main, le voir et le faire, la perception et l'expression. C'est pourquoi Fiedler introduit dès les premières pages de *Sur l'origine de l'activité artistique* le concept d'*Ausdrucksbewegung*, qui constitue aux côtés de la *Sichtbarkeit* l'autre « concept clé »²⁴ de sa pensée. Manifestement reprise à Wilhelm Wundt²⁵, la notion d'*Ausdrucksbewegung* est intimement liée à la question du geste, puisqu'elle est fondée sur le principe de l'unité indissoluble des processus psychophysiques régissant l'ensemble de la vie humaine. Elle permet ainsi à Fiedler de légitimer le plan d'immanence dans lequel il déploie l'ensemble de sa théorie. Si, dans la création artistique, l'œil peut diriger la main et la main 'parler' à l'œil, c'est parce qu'on a affaire à « un seul et même processus », qui s'ancre dans la sensation pour s'épanouir ensuite en expression²⁶. Cette mise en rapport de la main et de l'œil n'est cependant pas donnée à tout le monde. Elle est un « don » singulier par lequel la « perception visuelle » se voit immédiatement transformée en « expression visuelle »²⁷. L'artiste véritable n'entretient jamais, comme les autres hommes, une relation simplement sensorielle avec le monde visible. Il entretient avec lui une relation toujours déjà expressive.

21 *Ibid.*, p. 27 (133) : « Sprachmaterial », « sinnlich Bestimmtes ».

22 *Ibid.*, p. 9 (115) : « Lautgebärde ».

23 *Ibid.*, p. 60 (167).

24 Danièle Cohn : « Former des 'abstractions sensibles' ». In : Fiedler, *Aphorismes*, p. 109.

25 Cf. Majetschak : « Die Sprachlichkeit der Kunst », p. 114 et Boehm : « Einleitung », p. VIII.

26 Fiedler : *Sur l'origine*, p. 57. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 164 : « ein und derselbe Vorgang »

27 *Ibid.*, p. 67 (173) : « Begabung », « anschauliche Wahrnehmung », « anschaulicher Ausdruck ».

Dissipons un possible malentendu : quand Fiedler parle d'*Ausdruck*, il n'entend jamais ce terme dans le sens d'une effusion sentimentale, mais bien dans le sens d'un mouvement formateur immanent à la vision²⁸. L'activité artistique, dit-il, consiste à restreindre l'être des choses à sa pure visibilité, c'est-à-dire à lui conférer une forme d'expression « qui n'ait d'existence que pour la vue »²⁹. Cela explique pourquoi la reconnaissance de la puissance créatrice de l'art s'accompagne toujours chez lui d'une profonde méfiance envers ce qui relève de la sentimentalité. Le sujet artiste doit se tenir aussi éloigné que peut l'être le sujet transcendantal de tout excès de *Schwärmerei* :

Hatte man gemeint, sich in jenen Augenblicken erhöhter Ergriffenheit die Natur in ihrer Fülle und Ursprünglichkeit zugeeignet zu haben, so sieht man nun wohl, daß es sich statt um ein Besitzen, eher um ein Besessenwerden gehandelt hat. [...] Denn das, was den Künstler auszeichnet, ist, daß er sich nicht passiv der Natur hingibt und sich den Stimmungen überläßt, die sich in ihm erzeugen, sondern daß er aktiv das, was sich seinen Augen darbietet, in seinen Besitz zu bringen sucht.³⁰

Pour Fiedler, l'activité artistique est une conquête de la forme sur l'informe, de l'être sur le devenir, de la raison sur l'émotion, dont l'*Ausdrucksbewegung* signe la tension constitutive. L'art, à l'instar du langage, n'est pas une simple expression de notre intériorité : il n'imité pas passivement la richesse imprécise et changeante de notre « vie sensorielle et affective »³¹. Il est un produit issu de cette vie même, à qui il confère une forme stable et claire, un nouvel être :

Das, wodurch sichtbare Natur zur Kunst wird, ohne daß sie doch aufhörte, Natur zu sein, ist die Entwicklung, die sich für ihre Sichtbarkeit in der Tätigkeit des Künstlers vollzieht. Kunst ist nicht Natur; denn sie bedeutet eine Erhebung, eine Befreiung aus den Zuständen, an die gemeiniglich das Bewußtsein einer sichtbaren Welt gebunden ist; und doch ist sie Natur: denn sie ist nichts anderes als der Vorgang, in dem die sichtbare Erscheinung der Natur gebannt und zu immer klarerer und unverhüllterer Offenbarung ihrer selbst gezwungen wird.³²

Pour reprendre une formule de Cassirer, on pourrait dire que l'art, chez Fiedler, s'enracine dans l'expressif, mais qu'il est « toujours *plus* qu'expression »³³. L'art

28 Cf. Bertolini : *Le rapport entre forme et expression*, p. 91-95 et 385 sq.

29 Fiedler : *Sur l'origine*, p. 103. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 210 : « die zunächst nur Existenz für den Gesichtssinn habe ».

30 Fiedler : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 172. Traduction française : *Sur l'origine*, p. 67.

31 Fiedler : *Sur l'origine*, p. 13-14. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 119-120 : « Empfindungs- und Gefühlsleben ».

32 Fiedler : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 188. Traduction française : *Sur l'origine*, p. 83-84.

33 Cassirer : *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 255 : « immer mehr als Expression ».

est une force d'«objectivation»³⁴. Non parce qu'il s'attacherait à reproduire les objets du monde visible, mais parce qu'en lui, le visible devient une «configuration libre et autonome», une forme d'être à part entière³⁵.

Une logique de la production

Cette immanence de la pensée fiedlérienne se dresse contre ce que Danièle Cohn appelle «les rapports de domination, de soumission entre âme et corps instaurés par la philosophie classique et d'une certaine manière conservés par le criticisme kantien»³⁶. Descartes pose en effet la nécessité d'une séparation nette entre *res cogitans* et *res extensa*, la seconde ne valant qu'en tant qu'elle se plie au «schématisme géométrique» de la première³⁷. Kant déplace radicalement le problème en l'amenant sur le terrain de la critique transcendantale, sans invalider pour autant le principe du dualisme des sources de la connaissance. Chez lui, l'intuition sensible reste en dernière instance une faculté réceptive, que seule la doctrine du schématisme permet d'articuler à la spontanéité formatrice de l'entendement³⁸. Rien de tel chez Fiedler, puisque la théorie de l'*Ausdrucksbewegung* lui sert précisément à révoquer l'idée d'un sensible s'offrant de manière passive à la pensée³⁹. S'il partage avec Descartes et Kant un même scepticisme critique envers «l'état non développé et obscur» de nos perceptions sensibles et, par conséquent, un même appétit de «détermination» et de «clarté» rationnelles⁴⁰, sa théorie de l'art s'écarte explicitement des chemins déjà frayés par la théorie de la connaissance. Gottfried Boehm souligne ainsi :

34 *Ibid.*: «Objektivierung, Ver-Gegenständlichung».

35 Fiedler: *Sur l'origine*, p. 87. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 192: «freies selbständiges Gebilde».

36 Cohn: «L'artiste, le réel et les formes», p. 121.

37 Ernst Cassirer: *La philosophie des formes symboliques*, vol. 3: *La phénoménologie de la connaissance*. Paris 1972 (traduit de l'allemand par Claude Fronty), p. 502. Original: *Gesammelte Werke*, vol. 13, p. 528: «geometrischer Schematismus».

38 *Ibid.*, p. 220-222 (222-223).

39 L'unité psychophysique de l'*Ausdrucksbewegung* remet en cause non seulement la croyance en «un monde extérieur indépendant de toute représentation» (*eine von aller Vorstellung unabhängige Außenwelt*), mais aussi celle d'un «monde de représentations donné» (*eine gegebene Vorstellungswelt*) dans lequel les perceptions sensibles et les représentations qu'on en tire formeraient «le matériau donné et immuable d'opérations intellectuelles plus élevées» (*das gegebene unveränderliche Material für die höheren geistigen Operationen*). Cf. Fiedler: *Sur l'origine*, p. 22 et p. 25. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 127 et p. 130.

40 Fiedler: *Aphorismes*, p. 41. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 48: «unentwickelter, verdunkelter Zustand», «Bestimmtheit», «Klarheit».

Fiedler zeigt sich [...] als ein kritischer Denker der Sichtbarkeit. Keine Rede davon, das Sehen garantiere eine Sphäre natürlichen und sicheren Umgangs mit der Realität. Diese Skepsis gleicht derjenigen, welche die Geschichte der Philosophie mindestens seit Plato begleitete. Fiedlers Lösung des Problems ist freilich alles andere als traditionell. Die unzuverlässigen Sinne werden nicht durch geistige Instanzen [...] kontrolliert und überboten. Auch eine Dependenztheorie liegt nicht in seiner Absicht, die, im Sinne Kants, die beiden schwankenden Gestalten des leeren Begriffs und der blinden Anschauung dadurch auf den Weg der Einsicht bringt, daß er sie sich wechselseitig stützen läßt. Fiedler machte sich stattdessen daran, das Wahrnehmungsproblem auf der Ebene zu lösen, auf der es sich stellte. [...] Tatsächlich soll sich das Sehen selbst, am eigenen Schopfe, aus dem Sumpfe der Unsicherheit befreien. Ihm schwebt kein transzendentes Modell vor, aber doch eines der kritischen Erkenntnisprüfung, der Reinigung.⁴¹

La théorie fiedlérienne est une véritable logique visuelle, dont le but n'est autre que l'éclaircissement de l'intuition⁴². À ce titre, on pourrait la rapprocher de la phénoménologie husserlienne⁴³, même si, comme l'a montré Cassirer, Husserl n'échappe pas à tout soupçon de dualisme⁴⁴.

Cependant, quand Fiedler évoque l'« abîme infranchissable » séparant l'inconsistance de notre perception ordinaire de la vision stable, claire et déterminée de l'artiste⁴⁵, n'est-on pas en droit de suspecter, avec Hans Zitko⁴⁶, la résurgence au sein même de l'*Ausdrucksbewegung* d'une dualité entre l'inertie 'matérielle' des affections quotidiennes et la spontanéité 'spirituelle', formatrice, de l'activité artistique? Nous devons répondre par la négative: la différence entre perception ordinaire et activité artistique ne se joue pas entre passivité et activité, mais au sein même de l'activité. Dans la perception ordinaire, le processus (inachevé) de mise en forme du monde visible s'opère « dans le for intérieur de l'homme »: il est imperceptible et inconscient⁴⁷. Dans l'activité artistique, ce processus devient conscient et volontaire: l'artiste développe « une

41 Gottfried Boehm: « Die Logik des Auges. Konrad Fiedler nach einhundert Jahren ». In: Majetschak (éd.): *Auge und Hand*, p. 34-35.

42 Fiedler: *Aphorismes*, p. 41. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 48: « anschauliche Aufklärung ».

43 Cf. Boehm: « Die Logik des Auges », p. 36: « Fiedlers Strategie der Reinigung legt Vergleiche zur späteren Phänomenologie Edmund Husserls nahe. »

44 Cassirer: *La philosophie des formes symboliques*, vol. 3, p. 225. Original: *Gesammelte Werke*, vol. 13, p. 226.

45 Fiedler: *Sur l'origine*, p. 82. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 187: « unüberbrückbare Kluft ».

46 Zitko: « Probleme der Form », p. 30.

47 Fiedler: *Sur l'origine*, p. 83. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 187: « im Inneren des Menschen ».

activité extérieurement perceptible qui débouche sur une expression visible»⁴⁸. Cette prégnance du thème de l'activité subjective a conduit Danièle Cohn à voir dans la «conception fichtéenne d'une auto-activité infinie du sujet le modèle de l'idée fiedlérienne de production», et ce «même si Fichte n'apparaît pas explicitement comme source» des écrits fiedlériens⁴⁹. Cassirer nous rappelle en effet que chez Fichte, le moi produit pour ainsi dire le monde directement «à partir de lui-même»⁵⁰. Contrairement à une idée répandue, cela ne signifie pas que ce moi se donnerait à lui-même dans une pure intuition, comme dans le *cogito* cartésien. Le moi fichtéen n'existe qu'en tant qu'il agit et s'éprouve lui-même dans son action : «Es 'setzt' die Welt und es *setzt* sich selbst/ – in einem originären, spontanen Akt –»⁵¹.

De là, pourrait-on postuler, l'infinité de la conquête du visible : chez Fiedler comme chez Fichte, la réalité du moi et du monde ne semble être autre que celle de l'action elle-même. Elle relève de ce que Cassirer nomme une «pulsion originaire de la conscience» : non pas une pulsion vers un objet ou une fin quelconque, mais une pulsion vers «l'activité en soi»⁵². Une telle conception des choses est par essence «centrifuge» : elle veut toujours aller plus loin, ne cesse de viser un «au-delà»⁵³. De fait, Fiedler définit expressément l'activité artistique comme le dépassement toujours renouvelé de notre finitude perceptive :

Solange wir uns nur sehend verhalten, kann uns die Welt nur endlich, niemals unendlich erscheinen. Und dennoch gibt es eine Unendlichkeit, die nichts mit dem Gebiet des Denkens zu tun hat, die sich lediglich als eine Unendlichkeit der sichtbaren Welt offenbart. Vor dieser Unendlichkeit steht nur der Künstler und wer ihm zu folgen vermag. Sie eröffnet sich nur da, wo in der Wahrnehmung des Auges jenes Streben seinen Ursprung nimmt, die empfangenen Vorstellungen zu immer höherer Klarheit und Bestimmtheit emporzubilden. Hier ist das Reich des Sichtbaren in der Tat ein unendliches, weil es sich in einer Tätigkeit darstellt, für die es nur ein immer sich erneuendes Streben, nicht aber eine zu lösende Aufgabe, ein zu erreichendes Ziel gibt.⁵⁴

Cette aspiration sans cesse renouvelée vers la forme n'est cependant pas sans danger : elle court le risque de dissoudre la réalité qu'elle était pourtant censée produire. L'insatiable appétit fiedlérien pour la forme, dans sa volonté

48 *Ibid.* : «eine äußerlich wahrnehmbare und zum sichtbaren Ausdruck führende Tätigkeit».

49 Cohn : «L'artiste, le réel et les formes», p. 135.

50 Cassirer : *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 185 : «rein aus sich selbst».

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, p. 185 : «Urtrieb des Bewusstseins», p. 186 : «nach Tätigkeit schlechthin».

53 *Ibid.*, p. 180 : «zentrifugal», «Hinaus».

54 Fiedler : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 185. Traduction française : *Sur l'origine*, p. 79.

d'expansion, fait nécessairement prévaloir le processus créatif sur l'œuvre achevée, le devenir sur l'être. Le « monisme conséquent » de Fiedler⁵⁵ est un monisme formateur, mais un monisme plus intéressé par son « produire » que par son « produit »⁵⁶. Danièle Cohn y voit une profonde contradiction, car la pensée fiedlérienne se revendique par ailleurs de l'héritage goethéen⁵⁷. Or :

La combinaison d'une théorie fichtéenne de l'activité et d'une conception morphologique de la production artistique n'a rien d'évident et pose un problème de compatibilité. Goethe pointe clairement qu'une activité artistique ne saurait aller à son terme si la réalité est uniquement le produit de l'activité.⁵⁸

Il lui manque l'épaisseur de l'œuvre : une certaine *Gegenständlichkeit*. Certes, la morphologie goethéenne, cette théorie dynamique et non plus statique de la forme⁵⁹, cherche elle aussi à rendre compte de la fluidité constitutive du réel. Mais l'*energeia* de la métamorphose n'y prend jamais le pas sur l'*ergon* : chez Goethe, il n'y a jamais de produire sans produit, d'opérativité sans œuvre. Pour rester dans un vocabulaire goethéen, on pourrait dire que la théorie fiedlérienne de l'art, dans sa reconnaissance pleine et entière de l'activité artistique, atteint certainement le stade de la *Manier* (entendu comme dépassement de la « simple imitation » de la nature, comme appropriation consciente, subjective, de ses formes visibles), mais que sa réticence à accorder un statut propre à l'œuvre achevée lui bloque *in extremis* l'accès au stade ultime du *Stil* (entendu comme présentation visible, figurée, de l'objectivité elle-même)⁶⁰.

55 Fiedler : *Aphorismes*, p. 45. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 53 : « konsequenter Monismus ».

56 Cohn : « L'artiste, le réel et les formes », p. 136.

57 Cf. par exemple Fiedler : *Aphorismes*, p. 44. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 51-52.

58 Cohn : « L'artiste, le réel et les formes », p. 139.

59 Cf. Johann Wolfgang von Goethe : *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*. Laboissière en Thelle 2013 (traduit de l'allemand par Henriette Bideau). Original : *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe), II-6. Weimar 1891.

60 Johann Wolfgang von Goethe : « Simple imitation de la nature, manière, style » [1789]. In : *Écrits sur l'art*. Paris 1996 (traduit de l'allemand par Jean-Marie Schaeffer), p. 95-101. Original : *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe), I-47. Weimar 1896, p. 77-83. Cf. à ce propos Ernst Cassirer : « Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit ». In : *Trois essais sur le symbolique*. Paris 1997 (traduit de l'allemand par Jean Carro et Joël Gaubert), p. 20. Original : *Gesammelte Werke*, vol. 16, p. 86.

Défaut ou excès d'objectivité ?

De façon assez surprenante, Cassirer semble s'opposer à cette conclusion. S'il fallait selon lui adresser une critique à la pensée fiedlérienne, celle-ci concernerait moins un défaut qu'un excès d'objectivité. Chez Fiedler, dit-il, le processus d'objectivation artistique tend à étouffer l'expérience subjective de l'artiste comme du spectateur :

Die ‚objektivistische‘ Begründung der Aesthetik erfährt schliesslich insofern eine methodische Zuspitzung und Überspitzung, als sie dazu hindrängt, die rein subjektiven Faktoren des aesthetischen Erlebnisses völlig zurückzudrängen.⁶¹

Fiedler le clame haut et fort :

Die Ästhetik hat es mit der Erforschung einer gewissen Art von Gefühlen zu tun. Die Kunst spricht in erster Linie zu Erkenntnis, in zweiter erst zum Gefühl. Es ist durchaus falsch, anzunehmen, die Kunst habe es nur mit dem Gefühlsleben der Lust und Unlust zu tun und falle daher in das Gebiet der Ästhetik.⁶²

En posant la pure visibilité de la nature comme le but ultime de l'activité artistique, Fiedler astreint le sujet à une véritable ascèse émotionnelle. Tout ce qui touche de près ou de loin à l'émotion est vécu comme un « égarement sentimental » troublant la clarté du visible⁶³. Or, pour Cassirer :

[M]it dieser Auffassung droht nun nicht nur die Einheit des künstlerischen Erlebnisses verloren zu gehen, sondern sie enthält, näher betrachtet, bereits einen Verstoß gegen die Grundvoraussetzungen von Fiedlers *Erkenntnislehre*. Denn in dieser besteht kein Zweifel darüber, daß die ‚subjektive‘ Wirklichkeit so wenig wie die ‚objektive‘ unmittelbar ‚gegeben‘ ist. Immer wieder wird betont, daß es eine nicht minder dogmatische Annahme sei, wenn die Erkenntnislehre vom Sein einer fertig-vorhandenen *Vorstellungswelt* ausgehe, als wenn sie von der Existenz einer fertigen *Dingwelt* ausgeht. Alles Sein – mögen wir es nun als ‚objektives‘ oder ‚subjektives‘ Sein betrachten, – setzt vielmehr einen Akt der Bestimmung und gewisse Formen, in denen dieser Akt sich vollzieht, voraus.⁶⁴

Notre vécu émotionnel est susceptible de mise en forme au même titre que notre vécu perceptif. Sinon, comment pourrions-nous ne serait-ce que parler d'un moi distinct du monde qui l'entoure ?

Selon Heinz Paetzold, cette critique de l'ascèse fiedlérienne serait sous-tendue par la volonté de Cassirer de souligner l'autonomie de l'art non

61 Cassirer: *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 81.

62 Fiedler: *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 9. Traduction française: *Aphorismes*, p. 5.

63 Cassirer: *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 82: « sentimentale Verirrung ».

64 *Ibid.*

seulement face au discours scientifique, mais aussi face aux réquisits de la morale. L'art ne se réfère pas plus à la science pour informer le monde 'extérieur' des objets qu'il ne se fonde sur des impératifs éthiques pour informer le monde 'intérieur' de nos affects: il suit sa propre voie – celle de la forme, justement⁶⁵. Parallèlement, Michaela Hinsch défend, contre le formalisme jugé asséchant de Fiedler, l'appréhension cassirienne de l'art comme « espace intermédiaire » entre perception et connaissance⁶⁶. Quoiqu'intéressantes, ces hypothèses laissent toutefois intacte la question de la nécessaire corrélation de l'objectif et du subjectif, de la « vision » et du « sentiment »⁶⁷, dans l'unité de l'expérience artistique revendiquée par Cassirer. Ce dernier ne cesse pourtant de rappeler qu'objectif et subjectif sont intimement liés. Il n'y a ni objet, ni sujet en soi, puisque sujet et objet se constituent l'un l'autre dans le médium créateur qu'est la forme symbolique⁶⁸. C'est pourquoi on peut légitimement se demander: si l'objectif ne va jamais sans le subjectif (et inversement), la dévaluation du second, chez Fiedler, ne serait-elle pas *in fine* la conséquence d'une 'défaillance' du premier? Là où Cassirer voit un trop-plein d'objectivité, ne devrait-on pas plutôt voir un déficit?

Dans cette affaire, il semble que Cassirer n'est pas plus conséquent que Fiedler. Car attribuer un excès d'objectivité à la théorie fiedlerienne implique un accord *a minima* sur ce qu'est l'objectivité. Or, il n'est pas du tout certain que la définition fiedlerienne de la *Darstellung* (artistique ou linguistique) recoupe exactement ce que Cassirer comprend par ce terme dans la *Philosophie des formes symboliques*. Cassirer s'entend tout d'abord avec Fiedler pour définir le processus d'objectivation comme une sorte de métamorphose de notre vie sensible. La *Darstellung*, dit-il, ne brise jamais le lien qui l'attache aux « vécus primaires d'expression »⁶⁹, mais constitue par rapport à ces derniers « une nouveauté spécifique »⁷⁰, en raison notamment de la stabilité de ses productions symboliques, images ou mots. La rupture avec Fiedler intervient au moment où Cassirer affirme que ces images et ces mots, en dépit ou plutôt grâce à leur autonomie symbolique, imprègnent en retour notre appréhension intuitive du monde:

65 Paetzold: « Fiedler und Cassirer », p. 217-218.

66 Hinsch: *Die kunstästhetische Perspektive*, p. 162: « Zwischenraum ».

67 Lauschke: *Ästhetik im Zeichen des Menschen*, p. 220: « Sicht », « Gefühl ». L'auteur n'en tire cependant aucune conclusion directe quant aux rapports contrastés de Cassirer à Fiedler.

68 Cf. Cassirer: *Logique des sciences de la culture*, p. 132-133. Original: *Gesammelte Werke*, vol. 24, p. 407-408.

69 Cassirer: *La philosophie des formes symboliques*, vol. 3, p. 130. Original: *Gesammelte Werke*, vol. 13, p. 122: « primäres Ausdruckserlebnis ».

70 *Ibid.*, p. 131 (124): « ein spezifisch Neues ».

Die Macht der sprachlichen Form [...] durchdringt bereits die ‚intuitive‘ Weltauffassung und Weltgestaltung; sie ist nicht minder als am Aufbau des Reichs der Begriffe am Aufbau der Wahrnehmung und an dem der Anschauung beteiligt.⁷¹

Nous ne percevons des objets qu'en tant que nous pouvons toujours déjà les nommer ou les figurer.

Pour Fiedler, à l'inverse, nommer ou figurer une impression passagère ne lui confère en soi aucune objectivité. Seul le mot ou l'image acquiert une forme d'être, de permanence, loin du brouillard inextricable de nos sensations les plus courantes :

Die Entstehung der Sprache gleicht nicht einem Kristallisationsprozeß, in dem die Stoffe zu einer bestimmten Form zusammentreten, um nur noch in dieser Form fortzubestehen; vielmehr gleicht das Wort der Blüte, der Frucht einer Pflanze; diese entwickelt in der Blüte, in der Frucht etwas aus sich heraus, was sie selbst nicht mehr ist, es tritt eine Metamorphose ein, aber sie selbst geht dabei nicht zu Grunde. Alle die unendlich komplizierten Vorgänge unseres Gefühls- und Vorstellungslebens, aus denen das Wort als festes Gebilde hervortritt, bilden nach wie vor den uns unmittelbar gegebenen und doch in keine Form zu fassenden Inhalt der Welt. Wenn wir ein Gefühl, eine Vorstellung benennen, so kommt dies dem Gefühl als solchem, der Vorstellung als solcher nicht zu gute. Fest und bestimmt am Wort ist nur das Wort selbst, und wenn wir die Aufmerksamkeit unseres Bewußtseins dem sogenannten Inhalt des Wortes zuwenden, so finden wir denselben nach der Benennung und trotz derselben in jenem unbeständigen, ewig werdenden Zustande, der uns wohl gestattet, seiner gewahr zu werden, und uns doch nicht die Möglichkeit gibt, ihn mit der Klarheit des Bewußtseins zu ergreifen.⁷²

Quel poids réel, quelle *Gegenständlichkeit* possède un mot ou une image incapable d'informer concrètement la diversité bariolée de notre vécu ?

71 Cassirer: *Gesammelte Werke*, vol. 13, p. 132. Traduction française: *La philosophie des formes symboliques*, vol. 3, p. 140. Cassirer n'évoque ici que le langage, mais il rappelle ailleurs que l'art contribue tout autant que ce dernier à la création d'une image objective du monde. Cf. à ce sujet: Cassirer: *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 77 sq.

72 Fiedler: *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 120-121. Traduction française: *Sur l'origine*, p. 14. Il en est exactement de même pour l'art: celui-ci a beau s'enraciner dans nos sensations visuelles, la forme achevée de la *Sichtbarkeit* échappe complètement au magma de la perception ordinaire. Cf. Fiedler: *Sur l'origine*, p. 56, 74, 84, 109-110. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 162-163, 180, 189, 216-217.

La nécessaire médiation du sens

Évitons toute équivoque : Fiedler ne cherche en aucun cas à nier l'œuvre d'art dans sa matérialité, sa 'choséité' phénoménale. Dans le mouvement indifféremment psychique et physique de l'expression, l'artiste travaille la « matière » en vue de « produire du visible »⁷³. Non, le problème vient plutôt de ce que l'art, pour le dire avec Gottfried Boehm, se voit élevé au rang « d'activité absolue » séparée du chaos de la vie commune⁷⁴. Chez Fiedler, l'art semble détaché du monde ordinaire, comme s'il constituait un lieu irréel, totalement étranger aux agitations de la « vie quotidienne de la société »⁷⁵. C'est ainsi que la question de la *Gegenständlichkeit*, qui semblait de prime abord ressortir au domaine des 'choses' matérielles, se révèle en dernière instance une question éminemment culturelle. Cassirer ne s'y est d'ailleurs pas trompé : en concluant son analyse de la pensée fiedliérienne par une réflexion sur les sciences historiques, il confirme que c'est sur le terrain de la culture que se joue sa critique. Écrire l'histoire, dit-il, nécessite toujours la médiation d'une conscience historique : il n'y a pas plus de passé 'matériel', de passé en soi que de nature en soi. On pourrait même affirmer que de par son caractère reconstructif, l'histoire est moins susceptible que les sciences naturelles d'hypostasier son objet, et donc de retomber dans une appréhension naïve et substantielle de la réalité⁷⁶. Si l'art, l'histoire ou la nature possèdent pour nous une quelconque objectivité, c'est moins en tant que 'choses' qu'en tant que constructions symboliques.

Une telle appréhension de l'objectivité trouve sa légitimation dans un texte plus tardif du *Nachlass* (1940), intitulé « Über Basisphänomene »⁷⁷. Cassirer y affirme en effet : « Aus dem *Werk-Bewusstsein* erwächst das eigentliche *Sach-Bewusstsein* »⁷⁸. Là n'est pas le lieu d'entrer dans le détail de cette théorie riche et complexe qui, dans un hommage appuyé à la pensée goethéenne, pose que tout accès à la réalité se fonde sur trois « phénomènes de base » : *Leben*, *Wirken* et *Werk*, c'est-à-dire la « vie », l'« agir » et l'« œuvre ». Retenons simplement ceci : le monde historique de la culture (dont fait partie, en tant que production humaine, notre connaissance de la nature) est profondément lié au *Basisphänomen* de l'« œuvre ». Par œuvre, il faut ici comprendre ce qui se donne comme la fin de tout agir (au sens de sa finalité et de son achèvement), comme ce qui confère

73 Fiedler : *Sur l'origine*, p. 86. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 190 : « Stoff », « um ein Sichtbares herzustellen ».

74 Boehm : « Einleitung », p. LXXIV : « absolute Tätigkeit ».

75 *Ibid.*, p. XCVI : « alltägliches Leben der Gesellschaft ».

76 Cassirer : *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 83. On pourrait bien sûr rétorquer à Cassirer qu'une telle vision 'critique' de l'histoire est loin d'avoir toujours prévalu parmi les tenants de la discipline !

77 *Ibid.*, p. 111-195.

78 *Ibid.*, p. 136.

à notre activité spirituelle stabilité, constance et consistance (*Beständigkeit*) – une certaine épaisseur. La réalité objective n'est au fond rien d'autre que cela : l'ensemble des œuvres de l'esprit humain, de ces actes symboliques qui ont acquis une vérité propre, irréductible aux conditions contingentes de leur genèse. D'une certaine manière, il n'y a de réalité que culturelle, et il n'y a une culture que parce que l'esprit humain se manifeste dans des créations concrètes et durables. Cette concrétude n'est pas tant liée à leur matérialité – que Cassirer ne désavoue en aucun cas – qu'à la pérennité, la solidité qu'acquiert leur sens. C'est parce qu'elles sont en quelque sorte «devenues chair», parce qu'elles possèdent une structure symbolique caractéristique et autonome que l'historien peut interroger les œuvres de la culture, les comprendre et ainsi connaître le passé⁷⁹.

Il ressort de cette définition que les réalisations humaines, en tant qu'œuvres, ne sont la propriété ni de leur créateur, ni de leur récepteur. Elles constituent un patrimoine commun et sont donc de véritables «phénomènes sociaux»⁸⁰. Leur *Gegenständlichkeit* est la condition de l'intersubjectivité, elle crée la possibilité même d'un monde partagé : le monde du sens. Plus encore : la *Gegenständlichkeit* des œuvres culturelles constitue la condition de possibilité de la subjectivité tout court. N'en déplaise à Michele Bertolini⁸¹, Cassirer n'a aucun mal à articuler le pôle de l'œuvre au pôle de la vie : reprenant à son compte la lecture goethéenne du «connais-toi toi-même» socratique, il soutient en effet que le sujet ne peut se connaître véritablement – objectivement – que dans ses œuvres⁸². On comprend mieux désormais en quoi le déséquilibre opéré par Fiedler entre la part de l'objet et la part du sujet heurte la conception cassirérienne de la culture. On comprend également pourquoi la dépréciation fiedlérienne de la subjectivité ne peut paradoxalement provenir que d'un défaut de *Gegenständlichkeit* – non pas tant 'chosale' que symbolique – de sa propre théorie de l'art.

Au fond, ce que la pensée fiedlérienne refuse, dans son insistance sur l'indépendance radicale du faire artistique, c'est le passage de l'*Aktionskreis* au *Gesichtskreis*, de la *praxis* à la véritable *poiesis*⁸³. Ce passage est pourtant le seul à même de garantir cette histoire de l'art «au sens propre»⁸⁴ que Fiedler

79 Cassirer: *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 155-162: «fleisch-geworden» (p. 156).

80 *Ibid.*, p. 156: «soziale Phaenomene».

81 Bertolini: *Le rapport entre forme et expression*, p. 359.

82 Cassirer: *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 190. Cassirer fait ici référence aux maximes goethéennes n°356 et 360: cf. Johann Wolfgang von Goethe: *Werke* (Hamburger Ausgabe), vol. 12. München 1981, p. 413-414.

83 Cassirer: *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 83 et p. 187.

84 Fiedler: *Aphorismes*, p. 72. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 82: «im eigentlichen Sinne».

appelle de ses vœux, c'est-à-dire une histoire « de la connaissance transmise et révélée par l'art »⁸⁵, une histoire de la « valeur directement expressive de l'être visuel »⁸⁶. L'art peut-il posséder une quelconque valeur, une quelconque « teneur de vérité »⁸⁷ sans renvoyer, d'une manière ou d'une autre, à un fondement symbolique commun, à une forme d'unité non pas tant substantielle que fonctionnelle du sens⁸⁸? De même, comment l'artiste peut-il modeler l'histoire de l'art, comment peut-il donner, par « l'originalité de son génie », un « contenu nouveau à son temps et aux temps à venir » tout en maintenant son activité à l'écart des affres de l'histoire et de la société?⁸⁹ Telle est la contradiction profonde de la pensée fiedlienne : à trop vouloir défendre les droits de l'artiste face au réductionnisme historique (l'art comme 'contenu de son époque') ou esthétique (l'art comme *Selbstgenuß*)⁹⁰, Fiedler a fini par priver la création artistique de tout moyen effectif de peser sur la seule réalité qui vaille pour l'homme : la réalité symbolique de la culture.

L'antinomie de la pure visibilité

L'autoréférentialité que Fiedler confère à l'art est assurément source de conflit avec sa compréhension historique. Si l'activité artistique prime toujours sur l'œuvre achevée et sa visibilité sur son sens, alors valeur historique et valeur artistique se révèlent difficilement conciliables :

Gegenüber dem, was keinen dauernden Wert hat und nur historisch interessant ist, steht unter den Erzeugnissen vergangener Zeiten das, was sich aus dem historischen Zusammenhange heraushebt und unabhängig von diesem eine an keine Zeit und an keinen Ort gebundene geistige Bedeutung hat. Wenn bei jenen Erscheinungen die historische Wichtigkeit die geistige überwiegt, so verschwindet bei diesen die historische Wichtigkeit bis zu einem Minimum gegenüber ihrer

85 *Ibid.* : « der durch die Kunst vermittelten, offenbarten Erkenntnis ».

86 Fiedler : *Sur l'origine*, p. 103. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 209 : « unmittelbarer Ausdruckswert eines sichtbaren Seins ».

87 Fiedler : *Aphorismes*, p. 62. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 71 : « Gehalt an Wahrheit ».

88 Cassirer : *Nachgelassene Manuskripte*, vol. 1, p. 187 sq. Cassirer y montre bien que les théories de l'action, comme celles de Fiedler, finissent par mener à une relativisation inexorable de la vérité. Sur l'approche fonctionnelle de la vérité, cf. Ernst Cassirer : *Substance et fonction. Éléments pour une théorie du concept*. Paris 1977 (traduit de l'allemand par Pierre Caussat). Original : *Gesammelte Werke*, vol. 6.

89 Fiedler : *Aphorismes*, p. 36. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 43 : « Originalität seines Genius », « seiner und der kommenden Zeit einen neuen Inhalt ».

90 *Ibid.*, p. 73-74 (83-84).

Wichtigkeit als über aller historischen Bedingtheit stehender Erzeugnisse des menschlichen Geistes.⁹¹

Pour Fiedler, la mise en perspective historique n'est qu'un instrument de relativisation, de nivellement, voire même de destruction de la « valeur absolue » de la visibilité⁹² :

Die historische Betrachtungsweise kommt den minores zugute; denn sie weist einem jeden, auch dem geringsten, den bescheidenen Schauplatz seiner Geltung an; den wahrhaft bedeutenden läßt sie aber zu kurz kommen und engt ihn ein in die Schranken seiner Zeit und seines Volkes.⁹³

En d'autres termes, s'attacher aux mouvements collectifs revient toujours à nier la singularité de l'œuvre géniale⁹⁴. Même là où Fiedler finit par admettre la possibilité d'une articulation entre la sphère artistique et son environnement culturel, il minimise aussitôt la légitimité de toute forme de contextualisation. Les « bons moments » de l'histoire de l'art, dit-il, ses époques les plus glorieuses comme celle de la Renaissance ont certes été tellement riches et talentueuses que même les productions culturelles les plus banales ont pu bénéficier des lumières de la pure visibilité⁹⁵. Mais ces périodes de fulgurance créatrice restent en quelque sorte suspendues hors de la sphère temporelle, tant leur exceptionnalité, leur génialité artistique les apparente entre elles au-delà des différences de styles⁹⁶.

Bien sûr, l'idéal que ces grandes époques de l'art ont en partage n'est pas celui d'une essence immuable et transcendante. C'est bien plutôt celui d'un *Trieb* insatiable, d'une tâche inexorable : la conquête toujours renouvelée de la *Sichtbarkeit*. Mais cette définition 'prospective' de l'histoire de l'art est justement ce qui condamne aux yeux de Fiedler le point de vue rétrospectif de l'historien. Si les chefs-d'œuvre des temps passés sont une « source inépuisable de culture », ils n'en constituent pas moins pour la création présente des « points de vue dépassés »⁹⁷, un « patrimoine mort » et donc profondément inutile⁹⁸.

91 Fiedler : *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 86. Traduction française : *Aphorismes*, p. 76.

92 Fiedler : *Sur l'origine*, p. 112. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 220 : « absoluter Wert ».

93 Fiedler : *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 89. Traduction française : *Aphorismes*, p. 78.

94 *Ibid.*, p. 93 (82).

95 Fiedler : *Sur l'origine*, p. 102-103. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 208-209 : « gute Zeiten ».

96 Fiedler : *Aphorismes*, p. 77-81. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 88-92.

97 *Ibid.*, p. 36. (42) : « unerschöpfliche Quelle der Bildung », « überwundener Standpunkt ».

98 Fiedler : *Sur l'origine*, p. 77. Original : *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 183 : « toter Besitz ».

Qui voudrait malgré tout «vivifier» ce patrimoine n'aurait d'autre choix que de tenter de «revivre» le processus créatif lui-même, de tenter de comprendre l'artiste «dans son idiome»⁹⁹. Cependant, comme le voir authentiquement artistique reste réservé à quelques rares génies, Fiedler en arrive à cette conclusion inéluctable :

Dann aber ist es doch der Künstler allein, der den Künstler begreifen kann; denn sprechen die Künstler eine Sprache, die niemand verstehen kann außer ihnen, weil nur sie die Fähigkeit besitzen, sie zu sprechen! Dann ist die Kunst, an der mehr als an etwas anderem alle Menschen ihr Recht geltend machen, eine Geheimschrift, zu der nur wenige den Schlüssel haben, während die anderen sich mehr oder weniger kindlich an ihr vergnügen, ohne den wahren Sinn zu ahnen, der in ihr verborgen liegt! Und freilich muß man von vornherein darauf verzichten, daß Kunst etwas Allgemeinverständliches sein könne.¹⁰⁰

Sans nous arrêter sur le fait que cette thèse sape la légitimité de son propre discours, puisqu'il n'est pas le fait d'un artiste, Fiedler rejette ici avec véhémence la possibilité même d'une herméneutique telle que la définit Cassirer dans la *Logique des sciences de la culture* (c'est-à-dire comme une interprétation des symboles culturels qui refuse à la fois l'illusion d'un sens originaire, fixé une fois pour toutes, et la fuite exégétique: les œuvres de l'esprit ne vivent qu'en tant que leur sens ne cesse de s'enrichir au cours du temps)¹⁰¹. Fiedler a certainement raison de pointer les dangers de la violence interprétative, de nous mettre en garde contre la tentation de projeter nos propres intérêts sur les œuvres d'art, plutôt que d'en déduire la valeur de ce qu'elles nous donnent *de facto* à voir¹⁰². Mais on sent bien que sa position est intenable, puisqu'elle aboutit à deux conséquences antinomiques, à savoir: une sorte de solipsisme créatif, et un processus d'identification sans reste. Fiedler défend en effet concurremment l'idée selon laquelle la «compréhension la plus haute et la plus exhaustive de l'œuvre d'art» échoit nécessairement à son propre créateur¹⁰³, et l'idée exactement inverse selon laquelle la «compréhension de l'œuvre d'art la plus ancienne» se révèle pour l'œil éduqué «aussi immédiate que celle de

99 Fiedler: *Sur l'origine*, p. 77 et p. 93. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 184: «beleben», «erleben», p. 199: «in seiner eigenen Sprache».

100 Fiedler: *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 199. Traduction française: *Sur l'origine*, p. 93-94.

101 Cassirer: *Logique des sciences de la culture*, p. 189. Original: *Gesammelte Werke*, vol. 24, p. 456.

102 Fiedler: *Sur l'origine*, p. 100. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 1, p. 206.

103 *Ibid.*, p. 94. (200): «das höchste erschöpfende Verständnis eines Kunstwerkes».

l'œuvre la plus récente», comme s'il nous était finalement possible d'accéder à l'inaccessible secret des génies artistiques du passé¹⁰⁴.

Seul le *Basisphänomen* de l'œuvre, ce lieu partageable et partagé de la forme et du sens, permet d'éviter une telle aporie. Car loin d'être «asémantique»¹⁰⁵ et autarcique, l'image artistique participe pleinement de ce symbolisme originaire et généralisé que Cassirer attribue à toute réalité, y compris visible. Mieux: l'art est la démonstration par excellence de la «prégnance symbolique» du sensible¹⁰⁶, la preuve la plus manifeste de l'opérativité foncière de notre rapport au monde. C'est là sans doute l'origine du dialogue fécond que Cassirer a su entretenir avec la *Kunstwissenschaft* de son temps¹⁰⁷, cette «science de l'art» germanique qui, tirant les leçons de Fiedler, a tenté d'articuler recherche historique sur les œuvres et réflexion théorique sur la sensibilité dans le but de dépasser le simple récit biographique sur les artistes. De là également, me semble-t-il, la portée exemplaire de l'activité artistique pour l'ensemble du projet cassirérien. L'art, dans la diversité de ses styles¹⁰⁸, n'est-il pas l'objet le plus adéquat pour penser le passage d'une «critique de la raison» au sens strict à une «critique de la culture» au sens large¹⁰⁹, dans toute la richesse et la pluralité de ses formes?

104 Fiedler: *Aphorismes*, p. 71. Original: *Schriften zur Kunst*, vol. 2, p. 82: «das Verständnis des ältesten Kunstwerkes ist ebenso unmittelbar, wie das des neuesten».

105 C'est ainsi que Lambert Wiesing qualifie la *Sichtbarkeit* fiedlérienne: cf. Lambert Wiesing: *La visibilité de l'image. Histoire et perspectives de l'esthétique formelle*. Paris 2014 (traduit de l'allemand par Carole Maigné), p. 187. Original: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Frankfurt am Main / New York 2008, p. 167.

106 Cassirer: *La philosophie des formes symboliques*, vol. 3, p. 229. Original: *Gesammelte Werke*, vol. 13, p. 231.

107 Cf. Fabien Capeillères: «Art, esthétique et 'Geistesgeschichte'. À propos des relations entre Warburg, Cassirer et Panofsky». In: *Cassirer Studies I* (2008), p. 77-100.

108 Sur l'exemplarité de l'art pour penser la culture, cf. Carole Maigné: «Logos und die Frage des Stils. Kunstwissenschaft und Kulturwissenschaft». In: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 14/2 (2020), p. 23-39.

109 Ernst Cassirer: *La philosophie des formes symboliques*, vol. 1: *Le langage*. Paris 1972 (traduit de l'allemand par Ole Hansen-Løve et Jean Lacoste), p. 20. Original: *Gesammelte Werke*, vol. 11, p. 9: «Kritik der Vernunft», «Kritik der Kultur».