

SUR L'ORIGINE DE L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE

Konrad Fiedler
Édition de Danièle Cohn



•ÆSTHETICA•

SUR L'ORIGINE DE L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE

Konrad Fiedler

Préface et notes de Danièle Cohn

*Traduction d'Ileana Parvu, Inès Rotermund,
Sarah Schmidt, Werner Uwer, Sacha Zilberfarb
sous la direction de Danièle Cohn*

Philosophe, Danièle Cohn enseigne l'esthétique à l'École des hautes études en sciences sociales et à l'École normale supérieure. Spécialiste de Goethe et de l'esthétique allemande, elle a traduit les *Écrits d'esthétique* de Wilhelm Dilthey (Éditions du Cerf, 1995), *Hercule à la croisée des chemins* d'Erwin Panofsky (Flammarion, 1999) et publié *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique* (Flammarion, 1999).

En couverture :

Détail du *Portrait de Girolamo Frescobaldi*, par Claude Mellan (1598-1688), pierre noire (Paris, Ensba).

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

© Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2003

45, rue d'Ulm – 75230 Paris cedex 05

www.pressens.fr

ISBN 978-2-7288-3709-0



Hans von Marées, *Saint Martin*, sanguine, 33 × 46 cm, dessin préparatoire pour le triptyque *Les Trois Cavaliers*
(a appartenu à K. Fiedler ; Winterthur, Fondation O. Reinhart, cat. 92)

• NOTE SUR L'ÉDITION •

Le texte français proposé ici suit l'édition allemande de Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, in *Schriften zur Kunst*, I, éd. Gottfried Boehm, Munich, Wilhem Fink Verlag, 1991. La pagination de l'édition allemande est indiquée en marge. Ce texte est le résultat d'un travail collectif mené deux années durant dans le cadre de mon séminaire *Esthétique et morphologie* à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris) où de jeunes traducteurs ont fait leurs premières armes. Sauf indication contraire, toutes les citations ont été traduites par mes soins. Pour les références complètes des ouvrages et articles cités dans les notes, on se reportera à la bibliographie, p. 139.

D. C.

• PRÉFACE •

SANS PRÉTENDRE À L'AMPLEUR D'UN SYSTÈME, L'ENTREPRISE DE KONRAD FIEDLER (1841-1895) se veut une refondation de toute réflexion possible sur les arts. Elle tient du kantisme sa tonalité critique et participe de l'édification d'un nouvel *a priori* qui enregistre les acquis scientifiques d'une psychophysiologie de la perception pour élaborer une anthropologie de la vision. Contemporaine de Cézanne, référence future du *Blaue Reiter* et du Bauhaus, puis de la peinture américaine d'après-guerre, la pensée de Fiedler constitue un préliminaire déterminant à ce qui deviendra la *Kunstwissenschaft*¹. *Abstraction et Einfühlung* de Worringer, les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Wölfflin comme la *Philosophie des formes symboliques* de Cassirer découlent en bonne part de la source fiedlérienne qui a contribué à rendre possible un « transcendantal impur² ».

• CONTRE L'ESTHÉTIQUE

Pour mener à bien cette refondation, Fiedler déclare la guerre à l'esthétique philosophique en usage, qui correspond à un mixte plus ou moins réussi de la *Critique de la faculté de juger* de Kant et des *Cours d'esthétique* de Hegel. L'attaque contre la beauté, récurrente dans les *Aphorismes* par exemple, constitue à l'évidence un symptôme de la modernité de Fiedler : « L'erreur première de l'esthétique et la source de toutes les autres est d'associer art et beauté comme si le besoin d'art des hommes visait la constitution d'un monde du beau. » (*Aph.*, 2) Que l'art soit désarrimé d'un beau dont l'esthétique a pu faire le but de l'art est, du point de vue des avant-gardes, une étape essentielle de son autonomisation, un moyen de lutter contre son assujettissement. De Marcel Duchamp à Arthur Danto en passant par Barnett Newmann, le message fiedlérien sera tout au long du xx^e siècle entendu et amplifié au point de devenir un topos.

L'art est un besoin, son urgence est essentielle : le lexique de Fiedler indique qu'il en va d'une contrainte physiologique de l'être humain. Il s'agit d'un *Bedürfnis* et l'artiste est animé de pulsions [*Triebe*]. Le sentiment, le plaisir sont pour l'art seconds, si ce n'est secondaires. L'art n'a rien à voir avec le sentiment esthétique, il n'a pas plus à voir avec le discours scientifique. S'il s'adresse en première ligne à la connaissance, sa dimension cognitive est singulière. La comparaison entre artiste et savant dans *Sur l'origine de l'activité artistique* souligne ce point. À l'instar du savant dont il est l'égal, et en rupture avec l'individu normal, l'artiste sait

que la perception sensible ne donne pas une vérité immédiate, mais la construction de la réalité qu'il opère diffère de l'approche scientifique. Une théorie de l'art conséquente doit partir de l'activité artistique pour la caractériser. Appliquer à l'art des critères scientifiques n'aurait aucun sens, « l'œuvre d'art n'est pas un produit de la nature [...] L'art est une œuvre humaine ; son secret quel que soit son mode de dévoilement réside dans la signification des raisons pour lesquelles l'homme le produit³. » Intéressée aux seuls effets, aux émotions des récepteurs, ou dans le meilleur des cas aux expériences vécues des créateurs, l'esthétique déploie des jugements qui n'impliquent aucune connaissance artistique. Elle s'est fourvoyée dès ses commencements kantien. Dans la *Critique de la faculté de juger*, la dépendance de la partie esthétique à l'égard de la partie téléologique, la supériorité de la beauté naturelle, la portion congrue, subalterne, réservée aux arts témoignent de manière emblématique de la difficulté qu'a l'esthétique à donner des règles à l'art et même à le fonder. L'hésitation initiale de Kant entre une critique du goût et une critique du jugement a entaché en fait durablement l'entreprise. Calée sur le bon goût, l'esthétique kantienne se satisfait d'une affirmation jubilatoire autoréférentielle, « c'est beau ». La postulation d'un universel ne va pas au-delà d'une pétition d'intersubjectivité heureuse. Remettre la théorie de l'art sur ses pieds exige donc de la dissocier d'une esthétique étrangère à la particularité originale de l'art. Que le jugement esthétique soit réfléchissant, pour reprendre la distinction de l'introduction de la *Critique de la faculté de juger*, énonce sa fragilité constitutive mais n'implique pas pour autant que le jugement artistique le soit aussi. Bien au contraire ce dernier n'a de sens que dans la mesure où il est déterminant.

Si les œuvres d'art font habituellement l'objet de jugements esthétiques, c'est à cause de l'usage « décoratif » qui est fait d'elles. Ces jugements esthétiques ne disent rien de la production artistique, de la façon dont l'artiste agit pour réaliser son œuvre. Ils se contentent d'élaborer une rationalisation élégante et bien socialisée de sentiments éprouvés face à une œuvre d'art achevée. Normative et relativiste à la fois, car l'un ne va pas sans l'autre, l'esthétique du goût impose en fait des critères historiques, élevés au rang de dogmes culturels dans un certain type de société. La soumission du génie au goût chez Kant est typique de ce travers et ouvre la porte à un emploi « bourgeois », cuistre à tout prendre, de l'expérience esthétique. Contemporain de Nietzsche dont on peut se plaire à imaginer que, s'il ne l'a pas lu, il l'a croisé aux premières de Bayreuth, Fiedler a la même hostilité violente envers la

culture philistine qui se pique d'art comme d'un supplément d'âme et le transforme en occasion d'une promenade du dimanche intelligente et émue. Héritier comme Nietzsche du concept de génie du XVIII^e siècle et d'une métaphysique de la volonté qui possède son Schopenhauer, Fiedler défend les droits de l'artiste et souligne la différence de nature qui sépare le créateur des autres hommes.

• L'HISTORICISME ET LA FIN DE L'ART

L'invalidation par Fiedler du point de vue esthétique est donc radicale, et le point de vue hégélien ne saurait sauver l'esthétique de ses impasses kantienne. L'histoire de l'art est à ses yeux le complément, le pendant du point de vue esthétique. « Ce n'est pas sans raison que les disciplines de la science de l'art, malgré le succès et la popularité dont elles jouissent, n'obtiennent pas de surface suffisante dans le domaine de la science ou celui de l'art. Elles sont prisonnières de leur esthétisme [*Schöngeisterei*]⁴. » Symptôme d'un temps épigonal, dans lequel la réflexion se substitue à une activité artistique exsangue, l'esthétique comme l'histoire de l'art viennent après l'art. Hegel ne s'y était pas trompé. Son erreur fut de croire qu'une telle constatation rendait caduc l'art lui-même. L'affirmation célèbre « l'art est et demeure pour nous, pour ce qui est de sa destination suprême, une chose passée » vaut pour une conception esthétique de l'art qui va de pair avec une mise en fresque, dans le style de la philosophie de l'histoire, de l'histoire de l'art. Elle ne sonne pas pour autant la fin de l'art et cela va au-delà de la constatation empirique que d'autres œuvres ont surgi depuis le verdict hégélien. Hegel n'avait jamais soutenu qu'il n'y aurait plus d'art du tout mais il entérinait la mort définitive du « grand art », soldant ainsi l'histoire des arts depuis le moment grec et apportant sa caution à la version allemande de l'idéalisation de la Grèce. Or pour Fiedler le grand art ne saurait mourir car sa grandeur n'a rien d'historique. Il est toujours encore à venir dans la mesure où il y aura encore de grands artistes. Ce qui peut exister, ce sont des périodes sans force. Dans l'essai intitulé *Sur l'essence et l'histoire de l'architecture*, Fiedler explique que tout développement architectural dont la prétention serait de poursuivre dans la voie grecque est dépourvu de sens. « Il nous faut nous délivrer dans le domaine intellectuel de l'illusion qu'une transformation est toujours une amélioration. Il y a dans la vie de l'esprit des sommets après lesquels seule une chute est possible ; pour monter à une

pareille hauteur ou pour aller encore plus haut, il faut alors consacrer ses forces à un problème neuf⁵. » La décadence est un mécanisme dont l'inéluctabilité tient non pas aux charmes troubles d'une métaphore organiciste mais à la réalité d'une perfection. Percutante réinterprétation de certaines vues de Winckelmann sur la tâche des modernes, qui sonne l'heure de la délivrance du poids de l'antique sur les productions nouvelles. Car en affirmant que « pour nous rendre inimitables, il fallait imiter les anciens », Winckelmann annonçait *nolens volens* le dogme hégélien de la fin de l'art. Il contraignait en effet l'art moderne à s'épuiser à viser un idéal une seule fois atteint – durant l'Antiquité, origine et fin de l'histoire. Il prenait le risque de confiner les artistes à une pratique néo-classiciste et engageait l'histoire de l'art dans la voie de la nostalgie d'un âge d'or inaccessible même si elle admettait la perspective d'un progrès⁶.

Pour Fiedler les spéculations historiques générales sur la fin de l'art démontrent leur cohérence avec un point de vue esthétique. Leur préjugé historiciste tend à réduire le nouveau à du déjà connu et à valoriser une intelligibilité fondée sur la continuité, donc sur l'imitation et la répétition reproductrice qui favorisent une expérience esthétique confortable. La théorie de l'art ne doit pas se laisser égarer par les séductions d'une histoire de l'art excessivement attentive au poids de l'esprit de l'époque. L'art est une cause qui n'admet aucune finalité externe. Pour qui s'attelle à la compréhension de ce qu'est un art, il ne saurait y avoir d'autre voie que la saisie de la puissance du nouveau, c'est-à-dire de la force de la création. Aussi les jugements artistiques de Fiedler sur certaines œuvres, que leur référence soient l'antique ou les Primitifs italiens, sont-ils ravageurs. Faisant usage de termes qui annoncent le lexique physiologique d'un Nietzsche – le recours à des jugements artistiques dont le critère est la force, ou la faiblesse, est symptomatique –, ils récusent une version historique des styles. Ils rappellent la position de Goethe qui se refusait à penser l'opposition classique/moderne sur le mode d'une querelle des Anciens et des Modernes : « Si la plupart des œuvres modernes sont romantiques, ce n'est pas parce qu'elles sont modernes, mais parce qu'elles sont faibles, infirmes et malades ; et si ce qui est antique est classique, ce n'est pas parce que c'est ancien, mais parce que c'est robuste, frais, joyeux et sain⁷ ». Tout mouvement artistique qui se définit par son rapport au passé – néo-classique, néo-romantique, post-moderne aujourd'hui – exhibe des volontés restauratrices qui ont la faiblesse évidente des systèmes compensatoires. Celles-ci ne sauraient produire un « grand art », précisément

en raison de leur faiblesse. « La nouvelle époque de l'art fondée par Canova et David, Carstens et Cornelius, n'est pas une époque artistique. Les buts poursuivis sont tout autres et le talent proprement artistique est ténu. » (*Aph.*, 189) Les choix artistiques de Fiedler sont à lire sous cet angle, et en laissant de côté l'ouverture qu'autorise son apologie du nouveau – et ce jusqu'à la possibilité d'une abstraction –, il est clair que la visibilité selon Fiedler récuse tout ce qui n'est pas pure peinture. Ainsi le rapport au passé des Deutsch-Römer, Böcklin ou Marées, diffère de celui d'un néo-classique comme David ou d'un nazaréen comme Cornelius. La nature est ce qu'il y a de moins naturel et la mythologie, dans sa facticité et sa bigarrure, peut, grâce aux bienfaits de l'ironie, échapper à une sclérose solennelle. Quant aux sentiments vagues, à la sentimentalité, l'émotivité de surface qui en est le registre est la sensibilité des faibles, l'*Empfinderei*, qui détruit la possibilité de clarifier l'*Empfindung*, donc de porter à la lumière, de faire voir le visible. Tout peut, doit devenir peinture, stricts effets de peinture comme le montrent les toiles du peintre le plus lié à Fiedler, Hans von Marées. La doctrine fiedliérienne de la visibilité enregistre la possibilité d'un régime de l'autonomie du visuel, de l'image en tant que représentation mentale en peinture, qui rompt avec l'effet de vérité ou d'émotion propre à l'art d'avant la modernité. Elle l'autorise du point de vue théorique.

• L'ARTISTE PLUS QUE L'ŒUVRE

La poïétique que Fiedler fait sienne, par-delà une référence aristotélicienne explicite, ressortit à la volonté d'éviter un autre danger qui guette depuis un certain romantisme la philosophie de l'art : l'ontologisation, la théologisation de l'art. Jamais Fiedler ne parle de l'Art, il n'envisage que des arts. Et ce qui vaut pour un art déterminé ne saurait être l'aune à laquelle mesurer d'autres arts. Comme l'énoncent les premières lignes de *Sur l'origine de l'activité artistique*, nul ne sait en effet ce qu'est l'art en général, il n'y a que des arts. Fiedler ne cherche pas à constituer une grande philosophie de l'art à la Schelling. Son objet, ce sont les arts plastiques, ceux que concerne la visibilité, les arts visuels, c'est-à-dire littéralement de la vue. Le socle sensoriel ne saurait disparaître au profit d'une idéalisation de l'art comme production de l'esprit. Le corps, qu'il soit *Leib* ou *Körper* – et Fiedler utilise les deux désignations –, n'est pas le lieu plus ou moins mystique d'une incarnation offert comme tel à une médiation spirituelle. La corporéité des informations, des acquisitions de l'œil implique un traitement

propre, une attention à ce qui dans l'art relève de la corporéification du visuel. L'immanentisme de Fiedler, très cohérent avec le travail des peintres impressionnistes français ou d'un Menzel en Allemagne, le conduit à récuser 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. Benedetto Croce, qui développe une version spiritualiste de l'expression dans ses *Essais d'esthétique*, ne manquera pas de relever cet aspect « matérialiste » de la théorie fiedlérienne de la visibilité et ses effets sur la conception de l'art qui en résulte.

Il ne faut donc pas se méprendre sur la résonnance du terme « origine » dans le titre de l'essai (*Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*). Contre la *Geburt* nietzschéenne de *La Naissance de la tragédie* qui retrace la mise au monde d'une forme d'art, l'origine de Fiedler – *Ursprung* – renvoie non pas à la temporalité historique d'une généalogie avec toutes les résonnances vitalistes qui s'ensuivent, mais à une genèse transcendantale et aux réflexions de Humboldt sur le langage ou, plus en amont encore, à Herder. Fiedler en ce sens ne se veut ni historien ni *a fortiori* historien de l'art mais philosophe, sa psychologie relève d'une anthropologie générale, philosophique comme on disait à l'époque des Lumières. Anti-historiciste et anti-positiviste, sa pensée plonge en arrière des grandes divisions disciplinaires instituées à l'époque romantique par l'édification de l'université qui a donné, et à l'histoire et à la philologie, les rôles recteurs. Elle fait le lien entre le programme de connaissances de l'*Aufklärung* et les utopies primitivistes des avant-gardes du début du ^{xx}e siècle. Construire l'origine revient à bâtir une définition, en pratiquant la *tabula rasa* propre à la modernité pour accéder, en amont des approches cultivées et culturelles, à ce qui touche à l'œuvre en train de se faire et non pas à l'œuvre faite. Nous sommes ici très proches des tableaux des origines tels que les Lumières se sont appliquées à les brosser. L'origine est une « fiction théorique » qui permet de cerner en termes critiques les conditions de possibilité de l'exercice d'une faculté. Elle est donc bien éloignée du poids d'être auquel renvoie pour nous un autre *Ursprung*, celui très heideggérien de l'œuvre d'art dans *L'Origine de l'œuvre d'art*. Fiedler s'attache à l'activité artistique, à l'artiste en tant que producteur et non pas à l'essence d'une œuvre à ce point substantielle que sa teneur n'a plus rien en commun avec un procès, une action, une *energeia*. Là encore, la proximité avec Nietzsche existe, l'art est le fait de l'artiste et de lui seul, et l'on assiste chez Fiedler à une sorte de relève du concept de génie par celui de nouveau. « L'être du génie consiste en ce qu'il offre au monde une *révélation*,

qu'il prêche un *nouvel* évangile ; qu'il ouvre les yeux du monde en sorte que les hommes comprennent qu'ils étaient auparavant aveugles ; c'est aussi pourquoi le génie n'a pas de prédécesseurs mais quand il surgit beaucoup croient voir avec ses yeux et sont à ce point contraints d'entrer dans le cercle de la nouvelle manifestation qu'ils deviennent sans le vouloir des disciples ou des imitateurs. » (*Aph.*, 193)

Sorte de neutre individué mais sans individualité personnelle, sans intérêt biographique, jouissant d'un régime facultaire particulier qui en fait un producteur, acteur d'une force formatrice en termes kantien, d'une volonté de puissance en termes nietzschéens, le génie est pure activité. Le ton prophétique de Fiedler, le recours à la référence religieuse de la révélation ou du nouvel évangile sont à prendre au pied de la lettre. Les pages de Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* se font ici réentendre. « L'homme ordinaire, ce produit industriel que la nature fabrique à raison de plusieurs milliers par jour, est incapable, tout au moins d'une manière continue, de cette aperception complètement désintéressée à tous égards qui constitue à proprement parler la contemplation [...] il n'attache point longtemps ses regards sur un objet ; mais dès qu'une chose s'offre à lui, il cherche bien vite le concept sous lequel il pourra la ranger, puis il ne s'y intéresse pas davantage [...] Pour les hommes ordinaires, la faculté de connaître est la lanterne qui éclaire le chemin, pour l'homme de génie c'est le soleil qui révèle le monde⁸. » Wagner, lecteur ô combien assidu de Schopenhauer, use du même langage quand il en appelle à l'œuvre d'art de l'avenir, mais l'idéologie et la mythologisation personnelle ou nationaliste encombrant les théorisations du musicien et les privent de leur force utopique. « L'importance des artistes éminents tient à la *nouveauté* qu'ils apportent par les moyens de leur art à la conscience connaissante de l'homme. » (*Aph.*, 70) En conséquence, « le style, ou ce que l'on devrait appeler le style, est le sceau que reçoit le monde des phénomènes de l'empreinte que lui imprime l'organe de la connaissance original propre à un artiste particulier » (*Aph.*, 72). Le reste n'est que manière ou tradition, et n'a d'intérêt que pour l'historien de la culture étudiant ce que Fiedler appelle les entre-deux historiques, les périodes de transition dépourvues de fécondité. Toute la fin de *Sur l'origine de l'activité artistique* est une méditation – de nouveau en affinité avec nombre de considérations de Nietzsche sur la maladie historique dont est affectée l'époque – sur l'inventivité des grandes époques. Les avant-gardes n'oublieront pas cette articulation du refus de la beauté et de l'apologie du nouveau sur fond

de rejet de la domination du *Zeitgeist*. « Les artistes ne doivent pas exprimer le contenu de l'époque, leur tâche est bien plutôt de donner d'abord un contenu à l'époque. » (*Aph.*, 198)

• L'ÉVANGILE DU NOUVEAU

On ne saurait trop souligner l'importance de ce rejet du patrimonial, de l'antiquaire, et son ancrage dans l'héritage du classicisme allemand. L'admiration des chefs-d'œuvre n'est pas le propos de Fiedler. Ce qui le meut c'est l'intellection de la nouveauté que les artistes construisent. La mémoire n'a d'intérêt que dans la mesure où, comme les tenants du choix classique le martelaient à l'époque de Goethe, « elle permet de placer les choses du passé devant l'imagination pour apprendre à sentir de nouveau [...] »⁹. Celle-ci s'obtient par une proximité avec le cercle des artistes, qui résorbe le sentiment d'étrangeté qu'ils éprouvent devant les élaborations théoriques faites à leur sujet et qui éloigne d'autant le danger d'une coupure très commune de la part des philosophes entre théorie et praxis¹⁰. Une théorie de l'art pertinente doit pour ce faire commencer par l'acte créateur, d'un coup et dans son entier, respectant la temporalité de son activité, sa dimension processuelle, le mouvement par lequel un sujet doté d'aptitudes particulières parvient à porter à l'expression les perceptions ou les représentations – idées, images mentales – que son œil lui fait voir. Le théoricien de l'art suit l'artiste dans ce qu'il porte au visible, il s'ajuste à sa dynamique productrice pour transcrire avec les mots l'énergie de la force formatrice qui anime celui qui peut non seulement voir, mais faire. « Il s'agit pour prendre sa part d'une production, quelle qu'elle soit, que de toute nécessité le lecteur ait une attitude productive. » La citation n'est pas de Fiedler mais de Goethe dans une lettre à Schiller du 19 novembre 1796, elle consonne avec les appels aux hommes de son temps proférés par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. L'empathie du penseur ne s'exerce pas sur une personnalité dont les émois psychiques serviraient de vecteur d'intelligibilité de son activité artistique. Elle s'applique à l'activité même qu'elle tente de saisir par des concepts. L'artiste est un génie non pas par son mode de vie et l'intensité de ses affects mais par sa puissance cognitive. À son exemple, le théoricien déploie une activité qui vise légitimement la production de jugements déterminants sur l'activité artistique. Sa contribution n'intéresse guère la culture mais bien plutôt la connaissance.

La voie de Fiedler est ainsi tracée qui s'écarte autant de l'esthétique philosophique que des explications contextualistes élaborées par l'histoire de l'art. Sa perspective est formaliste dans son néo-kantisme même – c'est pourquoi elle anticipe un Wölfflin ou un Worringer bien plus que les développements de l'iconologie warburgienne ou de l'herméneutique. Le sens de l'histoire, les textes qui prétendent procurer des sujets ne sont rien face à ce que Kandinsky appellera la « nécessité intérieure », expression qu'emploie déjà Fiedler. Celle-ci n'en est pas pour autant sacralisée, dans la mesure où aucun ineffable n'est mythologisé, aucune présence ne fait l'objet d'une épiphanie phénoménologique. L'exigence formaliste conduit au refus de tout au-delà, de toute transcendance. L'œuvre vaut par l'expression réalisée qu'elle est, sa description critique déploie sa production. Prendre l'œuvre dans la lettre de la structure qu'elle présente est également l'unique moyen de rester fidèle au fonctionnement de l'esprit qui l'a portée à l'existence. L'œuvre se déchiffre, comme le dit Hildebrand, le sculpteur ami de Fiedler, par un « travail de l'œil » ; mais cet œil épouse le mouvement de la main en train de produire une forme qui est expression. « L'être de l'œuvre est une mise en forme d'un matériau sensible selon des lois déterminées. » Sa compréhension critique ne suit pas l'impression sentimentale produite mais prend au sérieux le fait que l'œuvre est une proposition théorique sensible.

• L'ÉCHEC DU RÉALISME

Quelques années après la mort de Fiedler, Paul Klee échangea avec l'éditeur munichois Piper quelques dessins de sa main contre un certain nombre d'ouvrages. Il eut ainsi à sa disposition les textes de Fiedler édités par la maison Piper. La phrase si souvent citée de Klee tirée de sa *Confession créatrice* (1920), « l'artiste ne restitue pas le visible, il rend visible », est fiedlérienne de bout en bout, et ce au-delà de l'écho entêtant de la « visibilité ». On a souligné le rôle libérateur d'une telle assertion dans le passage à l'abstraction qu'opèrent certains artistes de l'époque et tout particulièrement ceux du groupe du *Blaue Reiter*. La lecture de *Sur l'origine de l'activité artistique* donne parfaitement à entendre ce motif du « rendre visible ».

La construction de l'essai est à cet égard révélatrice. La première moitié, jusqu'au début du chapitre v, n'aborde pas l'art en tant que tel, n'évoque pas non plus l'artiste. De tonalité strictement philosophique, la réflexion de Fiedler examine d'abord ce qu'est la réalité

(chapitres I et II), pour mieux ancrer la visibilité dans une définition du réel (chapitre III). On ne saurait en effet s'interroger fructueusement sur la création artistique sans procéder auparavant à une enquête sur les rapports de l'homme au monde extérieur. Comme Fiedler l'avait déjà affirmé dans un essai antérieur, *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* (1881)¹¹, la compréhension de l'activité artistique implique « un principe, celui de la production de la réalité, car l'art est l'un des moyens par lesquels l'homme acquiert au départ la réalité ». Ce principe, essentiel à une refondation de la théorie de l'art, doit en remplacer deux autres, celui de l'idéal et celui de l'imitation de la nature. Leur caractère hétéronome et leur position en miroir sont responsables de l'alternance immobilisante qui a frappé les arts et piégé l'histoire de la pensée de l'art. L'idée, l'idéal n'ont aucun besoin de l'habillage sensible que leur prêteraient une forme d'art ou une autre. « Que, comme l'esthétique de l'ancienne école l'enseigne, le beau naisse quand une idée se coule complètement dans une forme sensible, est inexact ne serait-ce que parce qu'une idée en tant qu'abstraction est un produit de l'esprit qui se tient et n'est pas capable d'une transformation en un produit de l'esprit d'un genre totalement différent. Si la forme sensible est l'expression d'une idée abstraite, elle l'est seulement en tant que signe arbitraire. » (*Aph.*, 213) L'allégorisation n'est pas la voie artistique la plus féconde. Car pour Fiedler, et c'est l'un des points qui l'oppose à la mythologisation wagnérienne de l'artiste en sauveur (Lohengrin venu du Graal pour sauver le monde !), « l'art n'a pas à descendre de son royaume fabuleux pour sauver l'homme de la réalité¹² ». On notera au passage que les positions de Fiedler réactivent celles adoptées en son temps par Goethe dans son débat avec Schiller – ce dont il est d'ailleurs tout à fait conscient. Les réminiscences poétiques (*Faust*) ou théoriques (la correspondance avec Schiller, les écrits morphologiques) vont, chez lui, au-delà d'une culture goethéenne, partagée entre autres par un Dilthey ou un Freud, qui produit des affleurements constants de formules, d'expressions et de références tenues pour acquises. La lutte sur la part respective du sujet et de l'objet dans la création artistique faisait partie au temps du classicisme allemand de l'interprétation à donner au kantisme et de l'évaluation de ses conséquences esthétiques et artistiques. La montée en force du réalisme, son opposition à une peinture d'idées post-romantique ou néo-classicisante actualise en la déplaçant la polarité classique/romantique. Schiller et les romantiques à sa suite prenaient acte de la « sentimentalité » des modernes et de leur tendance « allégorique ». Goethe dénonçait la réflexivité en pointant les risques

d'impuissance créatrice qu'elle impliquait. Sa revendication d'une attention au détail, d'une école du voir comme thérapie au mal d'idéal, sa préférence pour le « symbole » et la nature se retrouve, modulée différemment, dans les thèses naturalistes. La distinction opérée par Fiedler entre peinture d'idées et imitation de la nature inscrit ainsi le réalisme sous le patronage non du classicisme mais d'un choix classique, et aura une suite, par exemple, dans les paires wölffliniennes des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* comme dans l'opposition faite par Worringer entre abstraction et empathie.

Si l'idée dans son abstraction même fonctionne dans sa relation à l'artistique en tant que critère externe, et si pas plus que sa qualité abstraite, la noblesse d'une idée ne trouve d'emploi assuré dans les arts, l'imitation de la nature est une impasse analogue : « ou imitation de la nature ou peinture d'idée, tel est le dilemme ; la justesse est ailleurs et l'obtiendra celui qui trouvera une troisième voie, qui n'est ni l'imitation de la nature ni la peinture d'idée » (*Aph.*, 150). Les nombreuses pages consacrées au naturalisme et au réalisme signalent la sensibilité de Fiedler à l'intérêt plastique du mouvement réaliste, sa prise sur les mutations de l'art mais aussi l'ampleur de sa déception théorique. Car les développements que connaît, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le principe de l'imitation de la nature, malgré les espoirs qu'ils ont pu susciter et que Fiedler a cru pouvoir un temps partager, ne vont aucunement dans le sens d'une « production de la réalité ». Le mouvement réaliste, qu'il s'agisse de Balzac, Flaubert, Courbet ou Zola, et des variantes naturaliste, vériste, impressionniste, l'énumération est de Fiedler et témoigne de sa connaissance des artistes et des thèses en cours¹³, déploie une conception erronée de la vérité artistique. On pourrait soutenir que l'échec du réalisme est l'un des moteurs de la réflexion de Fiedler, l'autre étant, on l'a dit, sa méfiance envers une ontologie de l'œuvre d'art. De ce point de vue, l'analyse du réalisme en tant que mouvement dans *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* fournit le soubassement historique de sa théorie du réel et de la conscience. Fiedler y évalue très finement l'espoir d'émancipation que représente dans ses débuts le réalisme, sa force et sa capacité à remonter en deçà de la culture. Il enregistre à son profit la rupture avec l'enjolivement et la falsification romantiques. En ce sens le réalisme pourrait bien renouer avec l'*Aufklärung*. Couplé avec la science, l'art se déprend d'une religiosité magique dans lequel il s'est trop longtemps abîmé. Le slogan de Courbet « la négation de l'idéal » est un signe de santé artistique, et Fiedler endosse la critique du bon goût qui l'accompagne. « Le bon goût est la mort de

toute production, celle-ci exige de la liberté et de l'espace. » L'art naturaliste récusé un rêve de beauté hanté par le regret d'un paradis perdu, il y substitue un principe de nudité de la vérité. Il semble donc participer au combat mené par Fiedler contre l'esthétique et le bel art qui est son substrat et sa fin. Mais le problème vient de la définition de la réalité et de la naïveté de la position réaliste. Car le réaliste s'engage dans un travail de boutiquier vis-à-vis de la réalité. Il lui faut capitaliser puis décompter le stock, et ce de manière exhaustive, dans l'attente que, « dans un temps fini, la totalité de l'être puisse être exprimée dans sa forme vraie et réelle ». Le risque encouru par le réaliste est de tendre à se comporter comme Bouvard et Pécuchet ! « L'art s'efforce à l'utile et l'instructif. » Il ferre ainsi un réel dont il n'y a plus qu'à établir le constat, ce qui devrait éviter toute erreur. Mais cela suppose que l'on adhère encore à l'hypothèse dualiste selon laquelle l'homme et le réel se font face – un homme doué artistiquement et un réel donné. Aussi le réaliste ne révolutionne rien en définitive, il reprend les vieilles antiennes ; à la place de la beauté il instaure le pouvoir de la réalité, une réalité sans vie, apprêtée comme un corps mort exposé à une leçon d'anatomie. Son dogmatisme supporte hélas ! très bien la comparaison avec la normativité de la beauté qui affaiblissait tant l'art du passé. Plus aucune trace d'*Aufklärung*. En revanche une pesanteur et un sérieux « bourgeois » dans le désir de scientificité positive et dans la perspective d'un progrès qui capitalise les acquis. L'artiste naturaliste finit par se rêver en savant moderne, le prend pour modèle et se veut et se croit son partenaire efficace.

• LA PRODUCTION DE LA RÉALITÉ

Les deux premiers chapitres de *Sur l'origine de l'activité artistique* bénéficient de cette analyse critique de la position réaliste-naturaliste. Les développements assez serrés que Fiedler impose comme préalables à l'approche de l'artistique en tant que tel en découlent. La relation de l'homme au réel doit être repensée, tout comme celle du sujet et de l'objet qui en est un cas particulier. Deux conceptions de la réalité ont cours, qui correspondent sur le plan philosophique aux principes artistiques de l'imitation de la nature et de la visée de l'idéal. Le réalisme naïf croit dans l'existence d'une réalité en dehors de nous. Or il n'y a pas plus de réel extérieur que de conscience pleine et claire prête à l'enregistrer pour le démembrer ensuite en parties connaissables. Car il ne saurait être question de troquer l'idée

d'une existence de la réalité extérieure pour celle de l'existence de nos représentations du réel. Moins naïve, cette position n'en serait pas moins dogmatique. Nous sommes, pour Fiedler, voués à l'immanence. Si cette immanence est totale, il s'agit de ne pas restaurer d'une manière ou d'une autre un dualisme, par exemple celui de la forme et de la matière, de la forme et du contenu, ou celui du plan, du projet et de la réalisation. « La conscience naïve divise le monde en une réalité sensiblement existante et un royaume invisible au-dessus d'elle. Les deux sont identiquement réels et identiquement existants. Des deux naissent dans l'esprit humain des notions plus ou moins exactes, justes et cohérentes ; celles qui viennent de la réalité sensible sont soumises au changement, celles qui viennent du suprasensible sont éternelles et immuables. Pour un esprit réfléchi, il s'agit de sortir de ce double dualisme et de parvenir peu à peu à un monisme conséquent dans lequel non seulement la différence entre sensible et suprasensible disparaît mais aussi celle entre un être parfait et une intuition et une connaissance imparfaites. » (*Aph.*, 95) Ainsi le sensible échappe à la contrainte du schématisme, l'intuition au primat du concept et l'activité devient le régime de la dignité de l'homme. Fiedler substitue à l'interrogation classique et substantialiste « qu'est-ce que le réel ? » la question critique « que pouvons-nous posséder de la réalité ? » S'il est raisonnable de penser que nos acquis en la matière proviennent de notre conscience, il n'en demeure pas moins que ces acquis ne gagnent de consistance que par une mise en forme qui nous fait sortir de l'oniricité dans laquelle nous nous mouvons tant que la prise de forme ne s'est pas opérée. Tant que des formes ne sont pas produites, la richesse de nos représentations se révèle en effet illusoire, nous ne détenons rien que des fantômes. Les recherches de la psychologie expérimentale et de la physiologie sur la perception jouent dans les élaborations de Fiedler, comme de Wölfflin, de Dilthey ou de Freud plus tard, un rôle essentiel dans le dépassement ou le contournement d'un kantisme strict. Les noms de Wilhelm Wundt, Hermann von Helmholtz, Johann Friedrich Herbart et surtout Johannes Müller dont le livre publié en 1826, *Sur les phénomènes visuels imaginaires, une recherche physiologique*, a fait date, doivent être au moins cités. Fiedler adopte la description « physiologique » de notre vie mentale en termes de défilé incessant, de songe abstrait dénué d'accroche pour notre activité sensorielle. Minée par le néant, une telle vie nous tient éloignés de la double et réciproque constitution du monde et de la conscience. La peinture de notre existence ballottée, malmenée, prise dans un tourbillon d'impressions discontinues et

éphémères prend dans *Sur l'origine de l'activité artistique* des teintes sombres. Maniant l'opposition de la veille et du rêve, d'une oniricité et d'une facticité, Fiedler donne à sa prose un élan et une intensité particuliers. La métaphore traditionnelle des Lumières s'en voit rafraîchie, trouvant un nouvel éclat dans l'idée que seul le mouvement expressif des arts nous accorde la visibilité. La transformation réussie par l'artiste débouche sur la clarté, la luminosité d'un monde qui émerge. L'éveil ne dissipe pas brutalement les ombres en les balayant d'un coup de projecteur. Les formes se déploient, les traits se précisent, les contours s'affinent. À la nuit spectrale succède le jour qui délimite les formes insulaires des créations arrachées à la confusion et portées vers une distinction qui les discrimine. Fiedler montre donc à la fois le manque de précision de notre conscience percevante et le manque de consistance du réel auquel elle accède dans les conditions habituelles de la perception commune. La clarté et la distinction sont des gains obtenus artistiquement par la formation de la forme et uniquement par elle. Telle est la contribution singulière de l'artiste. Ne disposant ni d'une nature, ni d'objets qui, posés là dans une objectivation stable et définitive, soient offerts à son plus ou moins grand talent, l'artiste doit se consacrer au sensible pour le faire être. Il ne peut se contenter, comme nous, de ses fantasmagories et de la profusion faussement féconde de ses états de conscience. Il lui faut s'adosser à la sensibilité, c'est-à-dire aux sensations fournies par les organes des sens, la vue en l'occurrence, puisqu'il est un plasticien. Le pan sensible attend l'activité artistique pour qu'elle le transforme en matériau de construction. À l'encontre de la conception kantienne la sensibilité est chez Fiedler active et non passive, elle est dotée d'une énergie que le lexique souligne (le dynamisme de la pulsion, la vitalité infinie, la tension, la volonté et aussi la notion de visibilité qui induit l'action de rendre visible) et son activité est pure production de forme. « On accepte de concevoir toute la réalité comme le produit de notre organisation sensorielle-intellectuelle, mais on n'en tire pas la conséquence nécessaire que la réalité ne consiste qu'en produits sensoriels-intellectuels de la nature humaine. On opère avec les choses comme si elles existaient en soi, et comme si elles n'étaient que reproduites dans nos représentations et décrites par les concepts. » (*Aph.*, 97)

Le néo-kantisme de Fiedler ne participe pas de l'idée que la seule chose qui fasse défaut à la philosophie kantienne soit une *Critique de la raison historique*, qui viendrait compléter les trois autres et introduire l'histoire dans le système pour le compléter et le clore. Fiedler

entérine la limitation de notre entendement, mais, dans la droite ligne de l'idéalisme allemand, il espère évacuer tout reste de dualisme. « Le problème, ancien, de savoir comment la pensée maîtrise l'être vient de ce que l'on ne se défait pas de l'idée d'un être indépendant de la pensée et qu'en même temps on suppose que la pensée est capable de saisir l'être dans son entier ; concevoir l'être comme un contenu de conscience maintient un être qui fait face à la pensée. On ne résoudra le problème que par une relève de l'être dans les différentes formes de l'activité de la conscience et en reconnaissant dans la pensée une forme de l'être. La pensée n'a pas pour vocation de maîtriser l'être. Dans la pensée se développe une forme d'être, son pouvoir ne va pas plus loin. » (*Aph.*, 93)

Le visible fiedlérien est le seul monde qui puisse devenir le nôtre, l'être consiste dans notre activité et l'artiste est celui par lequel nous le comprenons car il lui est donné de nous procurer des « réalisations », comme dira Cézanne. Le visible n'existe que par la visibilité que l'œil et la main lui font acquérir. Il n'est le symbole de rien. Si l'artiste est un homme plus achevé que les hommes ordinaires, ce n'est pas à cause du génie de son imagination, c'est parce qu'il accomplit davantage, parce qu'il agit. Lui seul parvient à poursuivre le mouvement jusqu'à l'expression. Sa mobilité crée une émergence. Son énergie au travail, sa créativité lui permettent de sortir de l'aptitude (terme récurrent dans le lexique de Fiedler) – celle qui emploie la *Darstellbarkeit*, la possibilité de présentation – au profit d'une réalité plastique qui possède une *Bildlichkeit*, une *Bildhaftigkeit* dont la particularité qualitative dépend des organes sensoriels en fonction. L'artiste met au monde, mais il s'agit moins d'une gestation que d'une fabrique, il en va d'une logique de l'œil plus que d'une histoire. L'artiste produit une extériorité qui est pleinement expression et non pas expressivité. Le « règne du visible » échappe aux effusions du sentiment par la limitation libératrice qu'est la forme. Héritant de l'inquiétude initiale du kantisme énoncée dès la lettre à Marcus Hertz de 1772¹⁴, « Sur quel fondement repose la relation de ce qu'on nomme en nous représentation avec l'objet ? », Fiedler modifie l'idée même de sensible telle que Kant nous l'a livrée et accomplit à son tour une révolution copernicienne. Il lie la présentation à la réalisation. Donc tout principe de duplication, y compris dans la variante hégélienne d'une manifestation sensible de l'Idée, est exclu. Et en conséquence, la théorie de la connaissance trouve son fondement dans la forme et non dans la paire sujet/objet.

• IDÉALISME OU MORPHOLOGIE

C'est sur ce point que Fiedler déborde les cadres kantien. Sa doctrine de la production de réalité veut éliminer quelques-uns des flottements kantien fort encombrants pour une théorie de l'art qui se refuse à être une esthétique. En strict kantisme, l'existence objectale de l'objet est problématique. Fiedler se heurte aux répercussions qu'entraîne une telle théorie de la connaissance sur l'existence objectale de l'œuvre d'art et sur ses relations avec un réel, une nature, un monde. La *Versinnlichung* du concept dans le sensible oblige Kant à supposer de manière régulatrice, à défaut d'être constitutive, un accord possible si ce n'est garanti. Dans la *Critique de la raison pure*, Kant recourt donc à l'affinité. Plus supposée que démontrée, elle a pour fonction d'assortir les conditions de possibilité de la connaissance aux conditions de possibilité de présentation du monde. Il ne s'agit bien entendu que de phénomènes : la nature n'a d'autre consistance que celle de l'ensemble des phénomènes tels que ma représentation les tient dans une unité postulée. « Que la nature doive se régler sur notre principe subjectif d'aperception, qu'elle doive même en dépendre quant à sa conformité à des lois, c'est ce qui semble fort absurde et étrange. Cependant si l'on songe que cette nature n'est rien en soi qu'un ensemble de phénomènes, que par conséquent elle n'est pas une chose en soi, mais seulement une multitude de représentations de l'esprit, on ne s'étonnera pas de la voir simplement dans l'aperception transcendante, en cette unité qui seule lui permet d'être appelée objet de toute expérience possible, c'est-à-dire nature¹⁵. » Certes la *Critique de la faculté de juger* admet une affinité plus forte, et la promeut au rang de condition de possibilité de la création, mais c'est au titre du jugement réfléchissant et comme en souvenir d'un plaisir voilé peu à peu par l'usage et l'instrumentation qu'impriment au fonctionnement de nos facultés le régime de l'application des concepts au sensible et son exigence de rendement en termes de jugements déterminants. « Sans doute nous n'éprouvons plus de plaisir remarquable devant la saisissabilité [*Fasslichkeit*] de la nature et son unité dans la division en genres et en espèces, grâce à laquelle sont seulement possibles les concepts empiriques, qui nous permettent de la connaître dans ses lois particulières : mais ce plaisir a certainement existé en son temps et c'est uniquement parce que sans lui l'expérience la plus commune n'aurait pas été possible qu'il s'est peu à peu mêlé à la simple connaissance et n'a plus été remarqué particulièrement¹⁶. »

Dans son rejet de toute approche esthétique, Fiedler ne saurait entériner la consolation que prétendent être le régime réfléchissant du jugement et la postulation d'un universel intersubjectif. Il s'en tient aux problèmes de réalité et d'objectalité qui découlent sur le plan artistique des thèses de la première *Critique* et cherche une solution satisfaisante pour la nouvelle philosophie de l'art qu'il veut édifier. Cette solution a deux noms : le mouvement expressif et la visibilité. Ces deux notions devraient permettre la constitution d'une conception pleinement poétique de l'art et solder l'affrontement que Goethe identifiait dans ses débats avec Schiller à la lutte fondamentale de la part du sujet et de la part de l'objet. Or, à suivre les choix lexicaux de *Sur l'origine de l'activité artistique* – l'insistance à user du vocabulaire de l'activité et de la forme, l'application à en décrire le mouvement –, on a le sentiment que la voie adoptée par Fiedler consiste à combiner Fichte et Goethe, l'idéalisme et la morphologie. Cette combinaison est-elle viable, a-t-elle suffisamment de vertus pour mettre un terme à la bataille dont l'art est le champ ? C'est ce sur quoi après l'examen de la référence à Fichte et à Goethe chez Fiedler, il nous faudra trancher pour conclure.

Nous serions tentée de voir – même si Fichte n'apparaît pas explicitement comme source – dans la conception fichtéenne d'une auto-activité infinie du sujet le modèle de l'idée fiedlerienne de production. Fiedler soutient en effet que ce que nous possédons de la réalité est le résultat d'un processus intérieur (*infra*, p. 38), donc que ce qui est en dehors de nous revient à être en nous (*infra*, p. 39), que la conscience pressent, que ses états sont fluctuants [*ahnen, schweben*], que le corporel relève de l'esprit en même temps que l'esprit relève du corporel (*infra*, p. 51), que nous sommes dans un besoin que notre effort tente de satisfaire [*Bedürfnis, Streben*]. Or que dit Fichte ? Que le non-moi, le monde extérieur opposent certes une résistance mais n'ont pas de consistance – le non-moi étant, selon la *Doctrine de la science*, cela même qui oblige l'infini de la liberté à une finitude des réalisations. Ils ne sauraient donc tels quels jouer le rôle de point de départ de la réflexion. Ils sont en revanche ce au travers de quoi, par l'activité, le moi, la conscience acquiert peu à peu de la clarté et de la détermination, mais essentiellement de la clarté et de la détermination dans l'activité, dans son produire plutôt que dans son produit. « Le moi doit se poser comme limité parce que et dans la mesure où il se pose comme libre. Le moi est libre dans la mesure où il agit [*handeln*] (...) Toute action présuppose de la force [*Kraft*] ; on agit absolument signifie : la force se détermine par elle-même et en elle-même, c'est-à-dire elle détient sa direction. Elle n'avait pas de direction auparavant,

elle n'était pas enclenchée en action, elle n'était qu'une force en repos, une pure tension [*Streben*] vers son application [...] La force se donne une direction, c'est-à-dire elle se donne un objet sur lequel elle se dirige. La force elle-même se donne à elle-même l'objet ; mais ce qu'elle doit se donner, il faut, dans la mesure où elle le donne, qu'elle l'ait déjà¹⁷. »

La référence à Goethe est, quant à elle, on l'a vu, avérée dans la réflexion de Fiedler. Elle est décisive dans l'adoption du point de vue morphologique, comme elle le sera pour Dilthey¹⁸. C'est en effet à Goethe que revient la paternité d'une théorie des formes qui vaut pour les phénomènes naturels, les créations artistiques et les individualités singulières, bref pour tout ce qui vit. Goethe voit dans l'approche par les formes le moyen de comprendre le vivant. Bien avant la distinction de Dilthey entre expliquer et comprendre qui fera la fortune des sciences de l'esprit, Goethe se prémunit contre l'explication démembrante de la physiologie qui traite le vivant comme un corps mort exposé à une leçon d'anatomie. La science réduit le vivant à une somme de pièces et manque l'être véritable du phénomène. Elle décompose les ensembles en éléments interchangeable et ne saisit rien de la nature du tout qu'ils constituent et qui les tient. Pour Goethe la morphologie a l'immense avantage de ne pas être une science mais une théorie. Sa méthode est la description compréhensive qui adhère à la mise en forme de la forme et en restitue la genèse. « La morphologie doit contenir la théorie de la forme [*Gestalt*], de la formation [*Bildung*] et de la transformation [*Umbildung*] des natures organiques¹⁹. » Appuyée sur l'intuition sensible [*sinnliche, Anschauung*] qui permet de procéder à un va-et-vient entre l'empirique et l'idéal, elle échappe à l'abstraction desséchante du concept et discerne la *Gestalt*, ce mot qui selon Goethe donne à l'Allemand le privilège de désigner « le complexe de l'existence d'un être réel ». Munie d'un œil qui voit à la fois sensiblement et par l'esprit, la morphologie distingue le phénomène originaire [*Urphänomen*]²⁰. Elle déploie à partir de cette clé la vie des formes, existantes et possibles. La *Gestalt* est une figure existante de la forme ou de l'idée – l'idée étant ici entendue morphologiquement au sens d'un principe immanent à la réalité, capable de faire prendre forme à des créations individuelles. La pensée morphologique discrimine la structure, et accède à son autonomie dynamique. Elle montre ainsi la particularité du lien qui produit le *Zusammenhang*, cette totalité souple, en mouvement, qui tire sa force de son pouvoir de réunion, sa richesse de l'interdépendance des parties et sa qualité de la variété des connexions et des articulations.

L'écho des essais scientifiques de Goethe, de la fondation morphologique qu'ils opèrent, se fait entendre dans la prose même de Fiedler. Le texte dans sa lettre calque le pouvoir morphogénétique de l'art ; l'écriture se colore d'un nuancier qui décline – pour le traducteur et probablement pour le lecteur français parfois *ad nauseam* – formation, mise en forme, développement, processus, procès, devenir, intensification. Il s'agit de capter par les descriptions de l'activité artistique en train de se réaliser le procès de construction conjoint de la conscience et de la réalité qui est aussi celui de leur expression. L'exigence théorique d'ensemble du projet morphologique de Goethe – la compréhension du mouvement de la forme comme mode d'accès aux formes – trouve donc dans la pensée de Fiedler un nouveau champ d'application, celui de la réalisation artistique comme expression de forme. Il n'en demeure pas moins que malgré ces consonances, un abîme sépare Fiedler de Goethe. Aux yeux de l'artiste qu'est avant tout Goethe, le monde extérieur a une épaisseur, une *Gegenständlichkeit*, qui est une plénitude. La nature nous conduit aux objets, et ces objets ne sont pas notre représentation. L'affinité qui noue le sujet à l'objet n'a rien de la pâleur fonctionnelle dont le kantisme l'affecte : « Il y a dans l'objet une certaine loi inconnue qui correspond à une certaine loi inconnue dans le sujet²¹. » Le symbole goethéen permet de passer de la généralité des concepts à la particularité des intuitions et d'atteindre par les choses à une ostension. La liaison de l'objet et du sujet n'a pas lieu seulement dans notre esprit. C'est d'ailleurs ce qui garantit la qualité de la création artistique pour Goethe, sa force dira Fiedler. Car du point de vue de Goethe le monde n'est pas ce que Fichte conçoit, un non-moi dont la résistance produit une activité strictement thétique. Goethe s'oppose précisément à une sortie de type fichtéen du kantisme. Inquiet des méfaits de l'idéalisme (Fichte) autant que des philosophies de la nature (Schelling) sur les jeunes générations d'artistes, il cherche à ancrer l'art dans l'objet, dans l'éclat sensible d'une existence circonscrite. Il dénonce l'impuissance créatrice, la boursoufflure narcissique et l'inachèvement des œuvres que guette une sentimentalité romantique, effusive et infinitisante. Selon lui, l'énergie du créateur s'alimente par l'intuition qu'il a du monde et de sa consistance et non par une idéation poétique prétendument inventive.

Le combat de Goethe contre le romantisme délimite les impasses auxquelles aboutit la thèse artistique de l'intériorité expressive. L'activité du sujet ne suffit pas à faire un monde. La solution strictement poétique bute sur un défaut d'objectalité qui pourrait bien être

rédhibitoire. La part prépondérante du sujet affirmée par Schiller et les romantiques conduirait à concevoir la réalité comme la projection ou l'expression du sujet, sentant, percevant, imaginant, pensant, comme l'expression de ses *Vorstellungen*, comme une image mentale qui serait le miroir des représentations²². Même si on ne saurait imputer au système de Fichte une telle conception de la réalité, un certain fichtéisme la propage et les thèses de Fiedler en subissent le contre-coup. 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. Doit-on considérer que Goethe demeure tributaire de ce que Fiedler critique sous le nom de réalisme naïf ? Ou doit-on au contraire réévaluer la poïétique ? Si la réalité s'impose par l'expérience d'une choséité [*Sachlichkeit*] qu'elle présente, elle seule et non l'activité garantit l'objectalité de nos réalisations artistiques.

À cette difficulté, Fiedler répond par la visibilité, une visibilité soutenue par la notion de mouvement expressif.

• L'EXPRESSION DE LA FORME

Pièce majeure du dispositif immanentiste, le mouvement expressif prévient les risques d'un abîme instauré entre la part du sujet et la part de l'objet. Il exhibe le lien de l'expression et de la forme, le lien entre besoin d'expression et nécessité de la forme, qui n'inclut pas de discursivité médiatrice. C'est pourquoi il est installé au cœur de la théorie de la réalité, comme production « sensorielle-intellectuelle » ou « corporelle-spirituelle ». La comparaison des arts et du langage, ou plus exactement l'analogie construite entre la vue et la langue, longuement développée au premier chapitre de *Sur l'origine de l'activité artistique*, vise à démontrer son exemplification.

« Les recherches sur l'essence et l'origine du langage, nous dit Fiedler, peuvent éclairer la question de l'essence et de l'origine de l'art ; on ne doit cependant pas négliger que de même que le langage n'est pas la science, de même les instruments de l'art ne sont pas l'art [...] La pensée n'est en rien exclusivement discursive et de ce fait n'est pas destinée seulement à la forme du langage. Ce que l'on appelle les instruments de l'art ne sont rien d'autre

que des activités de la pensée qui sont aussi nécessaires et naturelles à l'homme que le langage. » (*Aph.*, 105) « Le rapport de la pensée et du langage est à comprendre ainsi : la pensée qui adopte la présentation langagière naît avec et dans le langage, elle n'est pas seulement indissolublement liée au langage, elle lui est identique, mais la vie de l'homme a outre le langage d'autres formes d'être. » (*Aph.*, 106)

Le langage ne bénéficie d'aucune supériorité par rapport aux organes de sens, il est, comme eux, un pourvoyeur d'expérience. Les mots sont un autre outillage que le toucher, ou la vision, à partir duquel nous nous faisons un monde. Le rapport des mots à la signification n'est pas discriminant et ne vaut pas pour un écart décisif entre le langage et la perception dans toute la variété de ses régimes sensoriels. Il n'y a pas une chose et un mot pour l'exprimer, la langue ne signifie rien, elle est à elle-même son propre contenu et la pensée ne préexiste pas à sa mise en mots. Rien n'existe en arrière de la langue et Fiedler ébauche dans nombre de formulations un *linguistic turn* avant la lettre (*infra*, p. 42-43). La langue se construit au fur et à mesure de la verbalisation, comme nos différents sens établissent notre expérience au fur et à mesure du développement de nos sensations. Le langage édifie le pensable comme l'art plastique le visible. Le développement de la conscience intuitive dans l'activité artistique est aussi riche de possibles que celui de la conscience discursive, l'art adossé à l'intuition sensible déploie une richesse aussi grande – et profondément différente, donc inaccessible autrement – que la science par l'entremise des concepts. Le langage comme l'art produisent des « formes d'être ». Et le terme essentiel est bien ici celui de forme. Il n'y a d'être qu'en forme et la forme n'est séparable ni du contenu ni de la matière. La forme est expression, l'expression est le mouvement qui porte la forme à sa visibilité. Il est certain que Fiedler pose ici les bases de la réflexion des décennies à venir. De la forme interne de Wölfflin aux formules du pathos de Warburg, en passant par les prises de position de Panofsky, la discussion fait rage et détermine les différentes orientations des tenants de la science de l'art²³. Un point les réunit : l'historien des arts comme le théoricien ne peuvent se contenter d'une simple histoire des styles. Les productions artistiques ne sont pas réductibles à un schéma évolutionnaire qui les placent dans le tableau de l'histoire de la culture. Quelque chose échappe à l'historisme dans l'œuvre : sa singularité qui n'est pas celle de l'individu-artiste mais de la personnalité artistique, et son caractère formel. Et ce dernier renvoie à l'idée de mouvement expressif, d'expression telle que Fiedler la propose.

• LA PART DU SUJET/LA PART DE L'OBJET

Dans ce débat, il revient à Cassirer d'identifier le plus clairement la nouveauté de la réflexion de Fiedler et du même coup la dette de la science de l'art comme de la philosophie de l'art à son égard. L'expression est le mode fondamental et premier du symbolisme, thèse que Cassirer inscrit au départ de sa propre anthropologie philosophique. On ne s'étonnera donc pas de trouver un hommage à Fiedler dans les papiers laissés en chantier qui devaient constituer le quatrième tome de la *Philosophie des formes symboliques*, celui que Cassirer voulait consacrer à l'art²⁴ : la tentative de Fiedler est celle « qui a saisi le plus clairement la nécessité de bâtir le système de l'esthétique sur un fondement plus sûr en termes de théorie de la connaissance ». Fiedler a pris au sérieux le voir (*das Sehen*, substantification du verbe qui souligne l'activité). Il a su le distinguer de la perception sensorielle et de la passivité incluse dans le prendre pour vrai de la *Wahrnehmung*. Le rapprochement que Fiedler établit entre langage et activité artistique met en avant le primat de l'activité. Ces deux formes d'être sont en effet des modes de constitution d'une image-tableau du monde intuitive [*anschauliches Weltbild*]. L'invention de la notion de visibilité répond selon Cassirer à la nécessité de modifier la théorie de la connaissance et de rétablir les droits du sensible. Renvoyant à un passage de *Sur l'origine de l'activité artistique* (*infra*, p. 79), Cassirer définit ainsi la visibilité fiedlérienne : « Elle n'est ni un prédicat qui s'appose aux choses comme telles, en tant qu'absolues, ni une possession passive de données sensorielles déterminées, de sensations ou de perceptions optiques déterminées. Elle implique bien plutôt une activité de l'esprit, un acte de la spontanéité [*ein geistiges Tun, ein Akt der Spontaneität*]. Les choses n'obtiennent une "vue" [*Gesicht*] que parce que l'esprit le leur prête, dans une manière et une direction particulière de son activité. Et cette activité est la présentation artistique [*Darstellung*]. »

L'hommage ne va cependant pas sans une critique. Selon Cassirer, le travail d'objectivation mené par l'esprit humain implique pour réussir que « la pensée langagière discursive et l'activité intuitive de la vision et de la mise en forme artistique tissent ensemble l'habit de la réalité ». Or la position objectiviste de Fiedler, son rejet de l'esthétique, le conduisent à repousser l'expérience vécue esthétique. Pour Cassirer il y a là une contradiction interne qui entame la solidité de l'édifice puisqu'elle ébranle la théorie de la connaissance elle-même. Si tout être présuppose un acte de détermination et des formes précises dans lesquelles il s'accomplit, il lui

faut aller en chercher le fondement dans le monde du moi, de la conscience. L'objectivisme de Fiedler vient buter sur le sujet. Il ne saurait pour Cassirer échapper à un retour vers le sujet, un sujet historique, pris dans la relativité d'un monde historique. L'issue serait l'acceptation d'une forme qui a pour nom l'histoire. L'interprétation de Cassirer, cohérente avec sa propre révision du kantisme, est peut-être un plaidoyer *pro domo* dans le meilleur sens du terme. Le problème est-il un manque d'histoire ? De notre point de vue, non : il tient au choix de la forme. Fiedler élabore quelque chose qui ressemble à un formalisme héroïque. L'esprit en tant que faculté des formes est un producteur de formes. La sensibilité promue créatrice risque d'être une production sans produits, nous enfermant dans l'infini d'un faire sans discontinuer tandis que l'objet, devenant une fonction, risque une désubstantialisation. La forme est-elle assez lestée, moins d'un sujet qui éprouve des sentiments, car le moi peut se taire, que d'objets qui puissent, parce qu'ils ont une objectalité, exister comme tels en tant que produits artistiques ? Nietzsche exprimait ainsi la situation : « On n'est artiste qu'à ce prix : à savoir que ce que tous les non-artistes nomment *forme*, on l'éprouve en tant que *contenu*, en tant que la chose même. De ce fait sans doute, on appartient à un *monde à l'envers* : car désormais tout contenu apparaît comme purement formel, y compris notre vie²⁵. » Goethe le disait d'autre façon : « La matière [*Stoff*], n'importe qui la voit devant lui, le contenu [*Gehalt*] ne le trouve que celui qui a quelque chose à ajouter de son cru, et la forme [*Form*] demeure un mystère pour le plus grand nombre²⁶. » Entre la *Gegenständlichkeit* et la *Sachlichkeit* s'est jouée une grande part de l'histoire moderne des arts plastiques et ce jusqu'aux années 1960. Comment aller aux choses mêmes par les formes ?

• SUR L'ORIGINE DE L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE •

- REMARQUE PRÉLIMINAIRE

Par « activité artistique », on entend ici uniquement celle de l'artiste dans les arts plastiques. L'art n'existe pas en général, il n'y a que des arts. C'est dans le domaine particulier d'un art déterminé qu'il convient de s'interroger sur l'origine d'un pouvoir artistique. Dans la mesure où notre réflexion se limite aux arts plastiques, aucune des réponses que nous fournirons ne peut valoir par extension pour d'autres activités artistiques.

Ceux qui entreprennent d'exposer la nature et la signification de l'activité artistique partent habituellement des effets produits par les œuvres sur l'état de l'esprit ou la vie sensorielle des hommes. Ce point de départ est manifestement faux. On ne saurait, sans avoir établi au préalable la nature de l'activité artistique, déterminer quels effets – et l'expérience nous enseigne combien ils sont divers – y sont conformes. Il faudra pour ce faire abandonner les considérations sur les effets produits par les résultats de l'activité artistique, et saisir comment la nature humaine engendre cette activité. Pour accéder au monde intérieur de cette activité qui une fois développée s'appelle artistique, le seul moyen est de remonter au point où elle se sépare de la profusion des manifestations intellectuelles et corporelles auxquelles, tout au plaisir de son devenir, l'organisme humain aspire. Quelques remarques préalables d'ordre général s'imposent.

113

Ces remarques concerneront le rapport de l'homme au monde qui l'entoure. Car si toutes les explications sur la nature de la création artistique sont insatisfaisantes, le seul espoir de trouver une solution nouvelle à ce vieux problème est de faire retour sur le rapport de l'homme au monde extérieur et de réexaminer la conception qu'on en a communément.

Il y a une idée dont l'homme ne développe pas toutes les implications : les choses ne deviennent pas du seul fait de leur existence objet de la perception, donc une sorte de propriété de l'esprit. Car l'organisme humain capable de sensation et de perception accueille uniquement des effets qu'il transforme en biens de la conscience. Cette idée abolit, il est vrai, l'opposition simple entre un individu percevant, représentant et connaissant d'un côté et ce qui est, de l'autre – une opposition qui caractérise le point de vue de la conscience naïve. Elle exige surtout – et c'est un changement de cap dans la conception du rapport de l'homme au monde extérieur – de renoncer au présupposé tacite que les configurations de l'esprit que l'homme perçoit en lui, perceptions, représentations, concepts, désignent un être malgré tout différent et distinct de ces configurations. Pour sortir de la dualité percevant-perçu, il faut aller plus loin dans les implications de cette idée : tant que nous n'avons connaissance d'un être que par les effets que nous en recevons, il ne saurait y avoir pour nous

d'être désigné par une configuration de l'esprit opérée en nous ; au contraire, le seul matériau et les seuls éléments en quoi consistent l'être et la réalité sont les configurations de l'esprit dans lesquelles se présentent les effets que nous recevons. Que la réalité dans sa totalité coïncide avec les effets qui se manifestent dans notre conscience ou plutôt qui la constituent, c'est-à-dire avec les formes qui résultent du développement de ces effets, et le monde divisé est devenu un. Or, même si nous ne pouvons pas contester le caractère nécessaire de telles conclusions, il nous faut encore beaucoup réfléchir pour être pleinement convaincu de ceci : la réalité que nous avons en notre possession ne se fonde pas uniquement sur des processus internes, mais est identique aux formes que revêtent ces processus.

114

Nous devons comprendre comment la conviction, apparemment inébranlable d'un point de vue naïf, que les perceptions dépendent de la réalité en notre possession, finit par s'avérer illusoire ; et comment au contraire toute cette réalité en notre possession dépend de la perception. La connaissance, qui par nature est appelée à saisir l'ensemble des relations de l'esprit humain avec la réalité, prend cependant d'abord sa source dans un domaine déterminé de ces relations. Elle naît dans les hauteurs de la pensée abstraite. C'est bien longtemps après que l'être est devenu un système riche et complexe de concepts que surgit chez l'homme le doute : est-il légitime d'accorder à ce monde qu'il pense et exprime, qu'il explore et dont il aspire à percer les ultimes secrets, une existence indépendante de sa faculté de connaître ? Dans la mesure où le doute porté à l'encontre d'un être absolu des choses n'est pas donné d'emblée, mais est le fruit d'une abstraction très grande de la pensée, la connaissance qui en découle s'en trouve limitée, même chez les penseurs qui la poussent, semble-t-il, dans ses conséquences ultimes. Selon eux tout être attend sa désignation ; les mots ou les signes par lesquels les opérations de leur esprit s'effectuent représentent l'être, ils cherchent, en vertu de cette idée, à mettre pour ainsi dire à l'épreuve la valeur de réalité de l'être qu'ils pensent et en pensant connaissent. Ils acquièrent ainsi nécessairement la conviction que c'est l'être qui se dévoile toujours plus devant eux dans la vérité de sa forme et de sa valeur.

115

La pensée est liée au langage. Même lorsque au point le plus élevé de son développement elle renonce à l'expression verbale, elle n'en est pas pour autant privée de corps mais requiert encore des signes pour aller de l'avant. Aussi la question de savoir si l'on est en droit de concevoir la connaissance réflexive comme une activité dirigée sur l'être, sur la réalité

comme son objet, entraîne une autre question : le langage est-il apte à désigner ce qui est ? Si l'homme tient avec le langage le moyen de désigner et d'exprimer la réalité dans toute sa richesse et sa diversité, il n'y a aucune raison de douter qu'il parvienne par la pensée à la connaissance de ce qui est, ou que du moins il y tende. La réponse à la question ne fournit pas de critère pour distinguer celui dont l'esprit a fait la lumière sur la réalité de tout ce qui existe, et celui qui s'en tient à la croyance naïve dans le mode d'être absolu des objets de sa connaissance. Tous deux opposent le langage à ce qui existe, comme instrument universel de désignation, d'expression de tout ce qui prétendrait au prédicat de l'être. Là encore il importe de détruire une apparence trompeuse.

Des progrès importants ont été accomplis dans la connaissance de la nature du langage, quand l'on a considéré celui-ci comme une forme de mouvement expressif, un geste sonore ; mais si l'explication de l'origine et du développement du langage en a beaucoup bénéficié, on n'a pas, en revanche, suffisamment tiré profit de cette découverte pour comprendre la valeur particulière de l'expression verbale. Il semble évident qu'il est de la nature d'un mouvement expressif d'être perceptible du dehors et compréhensible pour une intelligence étrangère ; on suppose ainsi tacitement que ce qui est exprimé préexiste à l'expression et est indépendant d'elle : l'expression ne sert qu'à le faire partager sans modification. Le mot surtout jouit d'une estime particulière, dans la mesure où il réussirait à exprimer tout ce qui appartient, sous quelque forme que ce soit, à notre existence mentale. Cette conception est encore influencée par une doctrine très ancienne, selon laquelle l'esprit aurait à sa disposition les organes du corps ; seule cette doctrine autorise à accepter l'hypothèse d'un esprit donnant, au moyen de l'appareil corporel, une expression perceptible corporellement à un contenu, dont il est l'auteur autonome et exclusif. Nous n'énumérerons pas ici les raisons bien connues qui ont contraint une pensée réfléchie à abandonner cette appréhension de la relation corps-esprit. Du moment où on conçoit cette relation comme une constante dépendance entre des processus de l'esprit et du corps, on décèle dans le mouvement expressif une référence à un état ou processus interne. On doit cependant éviter d'en déduire que cet état ou processus interne est purement mental. Le processus interne, qui se développe dans ce qu'on nomme le mouvement expressif jusqu'à sa manifestation perceptible du dehors, n'attend pas cette phase ultime pour devenir corporel, mais, comme tous les processus vitaux, se déroule depuis le début dans des procès corporels. Le mouvement expressif n'est

donc pas à envisager comme un contenu d'origine mentale, auquel le mouvement des organes corporels donnerait un signe de son existence, une expression de sa signification. Le mouvement expressif est en fait une étape du procès psychophysique, qui signifie ceci : de même que le processus corporel débute par l'excitation des nerfs sensitifs, et aboutit à un degré de développement jamais encore atteint, dans un mouvement extérieur, immédiatement perceptible, de même le processus psychique dont nous avons immédiatement conscience comme de la part en quelque sorte interne de ce processus vital, trouve à se développer comme jamais auparavant dans le mouvement expressif.

En reconnaissant le caractère corporel de processus soi-disant psychiques, nous faisons du même coup justice à la valeur mentale de certains processus corporels, dans lesquels nous avons coutume de voir plus un symbole de la vie de l'esprit que sa manifestation même. Si nous avons jusque-là trouvé que les mouvements expressifs tenaient leur valeur mentale de l'attribution d'une signification, nous savons à présent qu'eux seuls permettent à une configuration mentale inédite de se produire. Comment comparer une configuration psychique antérieure à l'acquisition d'une forme d'expression, et l'expression elle-même ? Avec la constante dépendance des processus psychiques vis-à-vis des processus corporels, l'hypothèse que le mouvement expressif formule quelque chose qui lui préexiste, aboutit au non-sens suivant : un seul et même processus psychique serait relié à deux processus physiques différents. Pour éviter cette contradiction, soit on retombe dans l'ancienne doctrine, qui attribue à l'âme une vie autonome et la faculté de mettre en mouvement le corps, soit on considère le mouvement expressif non pas comme l'expression d'un produit psychique, mais comme le développement d'un processus psychophysique.

Forts de ces remarques, nous en arrivons à la signification à accorder à ce qui, dans le langage, résulte de notre organisation corporelle-intellectuelle. Supposons que l'on persiste à penser que l'expression verbale est capable de signifier une quelconque réalité existant indépendamment de la forme verbale et qu'elle peut ainsi en faire l'objet de notre pensée et de notre connaissance ; cela n'est possible qu'à condition d'en rester au point de vue du réalisme naïf : d'un côté la réalité serait donnée alors que nous devons la percevoir pour qu'elle nous soit donnée, de l'autre l'esprit et le corps seraient des composantes de la nature humaine autonomes et liées l'une à l'autre par un rapport de subordination. Or nous soutenons au contraire que le réel ne devient nôtre qu'en tant que résultat d'un processus dont

nous sommes, avec nos sensations, perceptions, représentations et pensées, la scène. Et, 118
 puisqu'il y a un parallélisme des processus mentaux et corporels, on ne peut distinguer un résultat mental de son expression percevable par les sens : les résultats de l'esprit ne se développent en une forme déterminée que dans des configurations sensibles. Le langage est donc seulement une forme dans laquelle nous nous approprions la réalité, et non un moyen de désignation et d'appropriation mentale d'une réalité qui n'est pas langage, qui est pour ainsi dire extérieure au domaine du langage. Dire que le langage rend l'homme capable de désigner la réalité se révèle complètement inexact et inadéquat au regard de ce qui se passe effectivement. Et il est tout aussi inexact d'appeler la connaissance discursive connaissance de la réalité. Le langage pas plus que la connaissance n'ont de réalité qui leur fait face. Nous aimerions croire que notre pensée et notre connaissance saisissent en s'accomplissant dans le langage la réalité telle quelle est absolument, mais nous n'accédons qu'à la réalité dont la forme de la langue a développé l'existence. L'abondance infinie de réalité que le langage fait appeler à notre conscience et conduire par la pensée à notre entendement nous entraîne à élargir nos réflexions pour que devienne naturel ce qui apparaît de prime abord surprenant, quasi paradoxal.

Tout le « hors de nous » provient d'un « en nous », et il n'est raisonnable de parler d'un être que dans la mesure où un tel être apparaît dans notre conscience. Ainsi tombe l'illusion qu'il suffirait de nous emparer, par nos organes physiques et nos capacités psychiques, d'un monde qui est là devant nous, autour de nous, pour qu'il soit en notre possession. Nous nous apercevons au contraire que nous ne connaissons la réalité que par les processus opérant en nous et par nous, nous supposons qu'ils commencent dans les perceptions sensibles, et nous en saisissons les résultats là où ils se développent en des formes déterminées. Abandon- 119
 nons à présent l'hypothèse d'un monde demeurant hors de nous dans tout son être et portons notre regard là où nous pouvons véritablement constater l'existence de la réalité, c'est-à-dire sur notre propre conscience de la réalité : survient alors une tout autre image que celle que l'on avait présupposée d'un être qui est à lui-même sa propre assiette. L'examen de l'atelier intérieur dans lequel les composantes de l'image du monde naissent avant d'acquérir pour nous une consistance ne procure pas un stock assuré de figures achevées. Il dévoile, au contraire, une génération et une corruption incessantes¹, une infinité de processus dans lesquels émergent les éléments de tout ce qui existe sous les aspects les plus divers et aux stades

d'élaboration les plus variés, sans que jamais le matériel évanescent et sans cesse renouvelé ne se fixe en des formes stables et immuables. C'est un mouvement dans lequel sensations, sentiments et représentations vont et viennent, surgissent et disparaissent, se forment et se dissolvent, c'est un jeu ininterrompu, qui ne se stabilise pas un instant, de transformations incessantes. Nul besoin de chercher le cours éternel des choses hors de nous, il est en nous. Mais le courant qui nous traverse est trouble et franchit rarement le seuil de notre conscience ; des formations aux contours incertains se détachent l'une après l'autre pour replonger l'instant suivant dans l'obscurité.

Qui a déjà observé dans son propre univers intérieur ce phénomène de génération et de corruption continues prendra immédiatement conscience que la substance véritable du monde, dans sa nature propre, sa profusion et sa richesse, ne saurait s'élever à une forme saisissable qui la porterait à la lumière d'une conscience connaissante. Elle ne dispose d'aucune expression par laquelle elle serait saisissable et communicable dans un langage qui lui appartienne.

Or l'homme ressent le besoin – et se pense capable – de se libérer de cet état dans lequel il est envahi de pressentiments, assailli sans cesse par un être infini qui lui échappe sans cesse. Mais que le mot entre dans sa conscience pour l'aider et le délivrer et qu'ainsi survienne l'outil qui, entre tous, rend possible la construction ordonnée et articulée d'une réalité illuminée par la connaissance –, il doit être bien clair qu'avec ce mot l'homme ne détient pas une expression de sa vie intérieure mais un produit. Dans la mesure où les processus psychophysiques sans fin qui édifient sa vie sensorielle et affective, son monde de perceptions et de représentations et constituent ainsi sa conscience de réalité, trouvent une expression dans le langage, le contenu de sa conscience change ; dans le mot, elle acquiert un nouveau contenu. Au moment même où l'homme croit maîtriser par la forme du langage une réalité qui lui est donnée dans ces états de conscience riches mais fugitifs, imprécis et inachevés, ce qu'il voulait saisir lui échappe et il se retrouve face à une réalité qui a pris une tout autre forme. Le langage ne procure pas une expression de ce qui est mais la forme de l'être.

Nous sommes habitués à disposer de mots. Ils sont comme la terre ferme qui nous sauve de l'obscurité mouvante des processus de notre conscience. Mais nous savons aussi que toutes nos capacités sensibles-psychiques, tous nos sentiments, nos sensations, nos perceptions et nos représentations contribuent à préparer le mot, le langage. N'est-ce pas tout ce qui est et l'est

absolument qui s'introduit dans la forme du langage, et par cette forme participe à l'édification glorieuse du monde connu dans toute la richesse et la variété de ses phénomènes et la complexité indéfinie de ses structures ? Or, si c'est bien la conscience immédiate de la réalité qui se soumet à une transformation pour obtenir dans la forme du langage une figure précise et saisissable, cette transformation n'implique pas, pour que place soit faite à la désignation, que le contenu de conscience nécessaire à la production du mot disparaisse intégralement dans la forme nouvelle. La constitution du langage ne ressemble pas à un processus de cristallisation dans lequel les matières se fondent dans une forme précise et ne subsistent que sous cette forme. Le mot ressemble bien plutôt à la fleur, au fruit d'une plante ; dans la fleur, dans le fruit, la plante développe hors d'elle-même quelque chose qui n'est plus elle. Dans cette métamorphose, la plante n'est pas détruite pour autant. Les processus infiniment complexes de nos sentiments et de nos représentations, d'où se détache une configuration stable – le mot –, constituent toujours le contenu immédiat du monde, qu'aucune forme ne saisit. Quand nous nommons un sentiment ou une représentation, ceux-ci n'en tirent en tant que tels aucun profit. Dans le mot, ce qui est stable et défini est uniquement le mot lui-même ; et après la nomination, malgré elle, le prétendu contenu du mot demeure dans un état d'instabilité et de perpétuel devenir tel que nous ne parvenons pas à le comprendre avec une conscience claire.

121

Dans la vie courante, mais aussi dans de nombreux domaines hautement intellectuels, on s'en tient à l'idée que des désignations d'objets correspondent à des objets réels, de sorte que ces mots ont un contenu propre et défini. Mais si l'on a pris conscience qu'il est absurde de chercher dans le monde extérieur quelque chose que l'on n'a pas tout d'abord trouvé en soi-même, on comprend que dans un mot, le prétendu contenu d'objet n'est autre que l'ensemble des sensations, perceptions et représentations correspondant à la réceptivité diverse de nos sens, l'ensemble des états affectifs qui accompagnent notre vie intérieure. Ne nous trompons pas : le langage n'a pas le pouvoir d'élever à un contenu de conscience clair et défini ces manifestations sensibles par lesquelles nous prenons conscience de la réalité. Il n'est pas besoin de se référer ici à des formations psychiques complexes telles que les représentations : les éléments les plus simples de la vie de l'esprit suffisent à s'en convaincre. Par exemple, la sensation d'une couleur, en tant que telle, n'a aucune parenté avec sa désignation verbale. Lorsque je nomme une sensation, deux choses différentes marquent ma conscience :

d'une part la désignation, comme configuration stable et formée, qui s'inscrit dans la matière de la pensée et du savoir ; d'autre part la sensation elle-même, qui, en soi, n'est aucunement affectée par le fait d'être désignée. Certes, la sensation devient un objet de la connaissance par sa désignation verbale, mais en ce qui concerne sa matière propre, elle reste ce qu'elle était avant toute désignation. Quand on comprend que c'est le langage qui rend la pensée possible et permet ainsi à l'homme de dominer le monde existant, alors que la conscience animale est soumise au jeu mouvant de sensations et de représentations fugitives et confuses, on risque d'ignorer que la matière de toute réalité, malgré son développement théorique, demeure dans son état informe et instable dans la vie intellectuelle de l'homme. Elle resterait dans cet état en dépit de tout langage et de toute connaissance discursive, si l'homme ne disposait pas d'autres moyens que le langage pour pouvoir, par son esprit, maîtriser le monde de ce qui est. Reconnaissons donc en toute bonne foi que l'esprit humain doit d'abord créer des mots, des concepts, pour parvenir à ce qu'il nomme la connaissance du monde ; il n'est pas seulement le maître d'œuvre, il produit aussi les matériaux de construction.

122

Il arrive bien souvent qu'un usage trop hardi de la faculté de penser amène à instaurer les mots comme des valeurs, dans lesquelles les marques d'une origine sensorielle sont totalement estompées. Des penseurs de premier ordre firent l'erreur de considérer qu'ils pouvaient saisir la réalité proprement dite sur les chemins de l'abstraction, au plus loin de l'origine sensorielle de toute réalité. Des générations entières se sont égarées sur cette voie. L'esprit humain, revenu à la raison, a mesuré l'inanité et l'arbitraire de ce qu'il croyait être sa plus grande connaissance ; mais c'est alors qu'il tombe dans une autre erreur. Si la pensée ne s'élève plus au-delà de l'expérience mais se concentre entièrement sur elle, si dans les opérations de notre esprit pour atteindre une connaissance toujours plus complète, une prudence extrême nous contraint à serrer au plus près la réalité sensible, si rien de ce que nous ne devons pas directement à l'expérience n'a valeur de réalité, nous voilà donc convaincus que le langage de la pensée discursive peut exprimer toute expérience possible et, par là même, tout le stock effectif de réalité, pour autant qu'elle puisse nous être connue. Contre ceux qui construisent leur image du monde à partir des mots, on affirme que ce ne sont pas des mots, mais des choses, des éléments de la réalité elle-même qui composent le système grandiose de la connaissance. Et pourtant, le simple fait que nous ne pouvons pas saisir les choses de manière immédiate, que nous avons besoin de nommer, de désigner avant de pouvoir établir

123

une cohérence qui apaise notre besoin de connaissance – ce simple fait devrait nous interdire de confondre le matériau de notre connaissance empirique et la réalité elle-même. La recherche la plus réfléchie en est réduite à la même matière que les élaborations arbitraires qui bâtissent sur du vent. Aucune connaissance, fût-elle exacte ou spéculative, ne peut disposer d'un autre matériau réel que celui qui se trouve dans la forme développée du mot, ou du signe.

Par conséquent, le miracle du langage n'est pas de signifier un être mais d'être un être. Et comme ce qui est créé dans la forme verbale n'existe pas hors de cette forme, le langage ne peut signifier que lui-même. La valeur d'un mot ne repose pas sur ce qu'on donne pour son contenu, sur les processus sensoriels à partir desquels il se développe, et qui s'associent à lui avec plus ou moins d'ardeur. Elle tient au fait que la conscience de la réalité, constituée d'abord de ces vagues processus sensoriels, s'enrichit dans le mot d'un nouvel élément, une nouvelle matière, qui permet pour la première fois, et d'une manière inattendue, une construction définie et cohérente de la réalité. Cette conception permet d'envisager avec pertinence la nature imprévisible du langage ; elle pose aussi les limites du développement de l'esprit humain dans et par le langage. Ce ne sont pas les limites au-delà desquelles on constate habituellement qu'il n'y a plus de connaissance possible. Ce sont d'autres limites, plus proches, pour ainsi dire en deçà de toute connaissance. Car liée à la forme du langage, ou des signes, la connaissance ne peut jamais maîtriser ni développer en un être clair et défini tout ce riche devenir, la réalité telle qu'elle parvient d'abord à notre conscience qui pressent.

124

Ajoutons ici d'autres considérations. Ce qu'on avait coutume de tenir pour un gain et une conquête apparaît lié à présent à une perte et à un renoncement. Quand l'homme, embrassant du regard sa vie intellectuelle, voit de quelle manière les sensations s'assemblent en perceptions, les idées se forment, les concepts se constituent, de quelle manière sa pensée se développe par le langage conceptuel, et quitte parfois même, dans certains buts, l'habit chamarré du langage pour n'être plus que signes, ce développement de la nature de son esprit révèle alors à ses yeux sa supériorité sur les autres créatures, et la haute destinée intellectuelle qu'il croit être la sienne parmi les autres. Il a beau apprendre ce que sont en réalité les résultats de son activité réflexive – des formations qui, détachées de la matière fluide de la vie sensorielle-psychique, prennent une figure [*Gestalt*] distincte et stable et constituent

un domaine propre de l'être —, la gloire qu'il tire de cette vocation n'en est pas pour autant affectée. Il réalise cependant qu'il a surestimé la valeur de son activité réflexive, dans la mesure où ce qu'elle livre à la conscience est une matière composée, comme un mets, de tous les éléments de la réalité donnée par nos sens, mais en aucun cas la réalité elle-même. Et il comprend alors que plus le contenu nouveau, dérivé, prend possession de sa conscience, plus il refoule le contenu élémentaire de la conscience, de sorte que l'esprit humain, à mesure qu'il saisit la réalité, s'écarte toujours plus de l'origine de toute réalité.

Allons plus loin. On pensait avoir le moyen d'accéder au pouvoir et à la liberté ; à présent, on réalise que ce pouvoir dissimule une contrainte, et cette liberté une limitation. Il est vrai que l'homme ressent comme un charme cette réceptivité vive et multiple offerte aux impressions qui l'envahissent, l'afflux de l'être qui l'entoure et monte toujours plus en lui. Il croit qu'il ne peut accéder à la liberté de l'esprit que s'il parvient à transformer les impressions dont il est la proie en objets de son activité intellectuelle. Sa capacité de penser est pour lui le pouvoir de l'esprit qui soumet peu à peu le contenu entier de l'être. Par elle, il pense atteindre la liberté qu'exige son existence intellectuelle. Mais quand il aura mesuré le processus qui s'opère dans la pensée, ce pouvoir et cette liberté lui apparaîtront très relatives. Car ils reposent sur une contrainte qui est au cœur de l'impulsion intellectuelle. Cette contrainte, c'est la nécessité de transformer en un mot, en un concept, la chaleur du sentiment, la profusion et la richesse de la vision intuitive, le flux des représentations successives, pour mettre ordre, clarté et cohérence là où la chaleur et la profusion restaient obscures et confuses. L'homme prend alors si vivement conscience de la transformation subie par la réalité immédiate pour pouvoir se représenter comme mot et concept, que la faculté de connaître propre à l'esprit humain, auparavant surestimée, suscite désormais toute sa méfiance. On croyait tout posséder, on pense à présent tout perdre par la connaissance. La liberté de l'esprit à laquelle on croyait s'élever devient à nos yeux une limitation, car on ne peut développer l'être obscur dont on pressent en soi-même le devenir multiple qu'en renonçant à cet être même au profit de tout autre chose.

Et enfin : la lumière de l'esprit qui s'étendait sur le monde et l'ensemble de ses manifestations n'est plus qu'un voile jeté sur la véritable nature de l'être. Dans la pensée présentée par le langage, on croyait dévoiler la nature la plus secrète des phénomènes ; on reconnaît à présent que toute pensée et toute connaissance ressemblent à une immense pièce tissée de

mots et de signes conceptuels, recouvrant une réalité qui continue de vivre sans parvenir à s'arracher à l'obscurité pour surgir dans la lumière du jour. Si l'individu pouvait seulement avoir présent à l'esprit ce qu'il faut de vie, de richesse encore jamais exprimée, pour simplement produire ces formes d'expressions particulières qui nous permettent de saisir la réalité par la pensée ! Mais ces formes mêmes rendent cela difficile, voire impossible. L'individu n'y parvient pas par sa propre activité de développement et de création ; il ne crée pas le monde qu'il conquiert par la pensée, il en fait l'apprentissage. Parce qu'il est confronté dès le début à une réalité qu'il lui faut apprendre, il ne voit pas que tout ce qu'il peut apprendre et enseigner n'est pas la réalité, mais seulement une forme de la réalité.

126

Si le savoir et la connaissance théoriques sont d'habitude largement surestimés, les voici bientôt sous-estimés par ceux qui ont percé leur véritable nature. De fait, il est assez décourageant de se dire que toute possession théorique de réalité est une possession de mots. Même quand la pensée nous installe au plus près du sensible, quand, au moment où une composante concrète de la pensée apparaît à notre conscience, nous passons involontairement à un donné sensible, quand donc ce donné sensible ne semble être rien moins que l'objet même de la pensée, le simple fait de penser nous sépare de la matière sensible de l'expérience par un infranchissable fossé. Comme nous l'avons dit, ce qui se révèle aux sens comme une forme dans la nature est transformé par le simple contact de la pensée, et ce que l'on possède effectivement ne rappelle en rien ce que l'on voulait saisir. Aussi, ne faut-il pas donner raison à ceux qui croient saisir la réalité non plus dans la pensée et le savoir, mais dans les phénomènes immédiats de leurs perceptions et de leur vie affective ?

La surestimation de la connaissance se fondait sur l'hypothèse erronée que ce qui est et a lieu était donné à l'homme comme un mode extérieur ; il suffisait à l'homme d'éclairer ce monde à la lumière de son esprit et de sa connaissance, et d'exprimer ce qu'il voyait là. Or la sous-estimation de la connaissance repose également sur des présupposés. Examinons-les ici. En sondant les composantes de la réalité non plus hors de lui mais d'abord dans sa propre conscience, l'homme se dit ceci : dans les représentations de ses sens, il possède une réalité sous une forme bien moins altérée que dans le système verbal et conceptuel, car si les mots sont le produit du monde des représentations sensibles, ils n'ont plus aucune parenté matérielle avec lui. Prenons la désignation d'un objet quelconque – table, arbre, montagne –, et considérons le double contenu que perçoit notre conscience : d'une part la représentation verbale, de l'autre la représentation sensible, de l'objet. La première paraîtra certainement de moindre valeur, et nous accorderons à la seconde une véritable valeur de réalité. De plus, si le pouvoir et la valeur du mot viennent de ce qu'il tient son origine de la représentation sensorielle, celle-ci, en revanche, possède sa pleine valeur indépendamment de toute désignation verbale.

Une telle conception présuppose une nouvelle croyance : on ne croit plus en un monde extérieur indépendant de toute représentation, mais en un monde de représentations donné. De fait, cette croyance domine la pensée courante. Ceux qui se sont libérés du joug d'une conception réaliste naïve en restent là. Il est certain que l'ensemble de l'état de l'esprit ne peut connaître transformation plus grande que lorsque la certitude de la réalité donnée est détruite – et ce miracle s'accomplit tous les jours, de tout temps. La place de l'homme dans le monde se trouve alors bouleversée. Son rôle apparemment passif se révèle actif. Il se reposait sur l'idée que son esprit était en dehors du monde réel et face à lui. Mais à présent il doit constater qu'il est lui-même au moins une condition parmi d'autres de tout ce qui lui apparaît comme réalité, et ce parce qu'il est un être qui sent et pense. Certes il quitte les hauteurs où il se tenait retranché du monde, mais il en acquiert une signification nouvelle, plus élevée encore. Il peut se dire avec fierté que sans lui, la présence de cette formidable manifestation de réalité ne serait même pas pensable. Et en même temps un véritable effroi le saisira à l'idée que l'existence d'une telle immensité repose sur sa frêle existence. Il se dit malgré tout que le monde, dans sa présence sensible, reste pour lui toujours le même. Qu'il pense recevoir par ses sens quelque chose dont l'existence soit pensable indépendamment de celle-ci, ou qu'il ait compris que les choses perçues n'existent pas en soi, puisqu'il n'a conscience que de ses propres perceptions, il sait tout de même qu'il lui suffit d'ouvrir la porte des sens pour s'assurer d'une réalité qui afflue dans toute sa présence sensible.

128

L'homme a besoin d'une terre ferme sous ses pas, c'est-à-dire de quelque chose qui est, et s'il ne peut pas le trouver hors de lui, il le cherchera en lui-même. La manière même dont on a coutume de formuler le principe de la relativité de l'être présuppose qu'il y ait un être dont on puisse énoncer la relativité, et cet être ne saurait se trouver ailleurs que dans le monde des représentations sensibles. Pour peu qu'un scepticisme à l'effet destructeur mette en doute toute possibilité de connaître, et si, après examen critique, ce que nous pouvons nommer vérité n'apparaît chaque fois que dans les résultats de l'activité de l'esprit humain – qui se renouvelle, se développe, se forme et se détruit sans cesse –, la réalité possédée par la perception sensible immédiate, même si on se rend compte que ce n'est qu'un phénomène [*Erscheinung*], est alors le seul point fixe dans un monde de l'être qui, à la réflexion, ne présente qu'une possession de pensée plus ou moins incertaine. En réalité, l'homme a ici une attitude plus réceptive qu'active ; il a beau savoir clairement que c'est la fonction de ses

129

organes sensoriels qui lui permet de se représenter un monde d'objet et ses qualités sensibles, du moment où seule intervient la réceptivité de ses sens, la certitude de cette réalité sensible est pour lui une impression immédiate, non pas le résultat de son activité intérieure. Alors que toute avancée sur la voie du savoir et de la connaissance exige une dépense d'énergie intellectuelle, le monde, puisqu'il est perceptible par les sens, nous est pour ainsi dire donné en cadeau dès notre naissance. L'usage des sens nous est dicté par la nature elle-même ; la pensée, elle, nécessite un apprentissage. Quoi de plus naturel que notre perception sensible soit pour nous la terre ferme ? Certes, tout développement possible de notre esprit, toute formation des capacités qui élèvent l'homme au-dessus des autres créatures, nous paraissent liés à la pensée. Mais nous ne pouvons renoncer à l'idée que le monde de la pensée, dans toutes ses composantes, est le produit d'une activité humaine, et qu'aucune autorité extérieure ou supérieure ne peut le préserver de l'erreur, du doute, de la remise en cause. Le monde des perceptions sensibles, au contraire, quoique lié aux organes sensoriels, semble avoir une existence immédiate et donnée une fois pour toutes. Pour l'esprit en quête de connaissance, il est à la fois le point de départ et la dernière instance à laquelle il est réduit lorsqu'il doit défendre la solidité de ses principes contre le doute et la contestation.

Ainsi le monde des manifestations sensibles a un incontestable avantage sur le monde structuré par les opérations de l'esprit et intrinsèquement lié aux formes de la pensée. Il semble avoir son origine au-delà de la sphère de toute activité et toute pensée humaines, et cela lui confère une certaine dignité. Et pourtant la place qui lui revient dans l'ensemble de l'esprit humain n'est que subalterne. Tout son mérite est d'exister. Le percevoir, voilà tout ce que l'homme doit faire pour s'en assurer. Il est vrai que la possession de réalité perçue par les sens n'a pas la même étendue ni la même clarté chez tous les hommes. Mais ces différences ne sont dues qu'à des dissemblances résidant dans les régions inférieures des dispositions sensibles-intellectuelles. Bien souvent, elles s'expliquent aussi tout simplement par les hasards des circonstances extérieures. La position de l'homme reste très limitée, tant que sa possession sensible reste telle, aussi riche et complète soit-elle. Le développement intellectuel de l'homme commence lorsqu'il cesse de vouloir seulement percevoir par les sens, lorsqu'il se met à considérer la réalité perçue par les sens comme un matériel donné, qu'il travaille, exploite et transforme conformément aux exigences de son entendement.

La pensée est très fortement marquée par cette conception du rapport entre possession de matériel sensible et activité de l'esprit. On le voit particulièrement dans les recherches qui touchent au domaine des processus psychiques directement liés aux processus des organes sensoriels. La psychologie physiologique traite ces problèmes très différemment de la psychologie traditionnelle. On lui doit d'innombrables observations sur les processus propres aux perceptions et aux représentations dans les différents domaines sensibles. Mais là encore, les présupposés restent toujours les mêmes. Les représentations des choses du monde extérieur sont des grandeurs données. Parce qu'on s'efforce de suivre et d'éclairer leur genèse et leur développement dans la nature sensible-intellectuelle de l'homme, on est convaincu qu'elles sont un domaine déterminé et clos de la vie intérieure. On détrompe celui qui voit dans les représentations le simple reflet intellectuel d'une existence sensible, en lui montrant les complications infinies des processus psychophysiques par lesquels une représentation prend forme. Mais on considère tout comme lui que le monde des représentations existant forme le matériau donné et immuable d'opérations intellectuelles plus élevées.

Nous nous trouvons là devant un malentendu tout aussi funeste que le malentendu qui fondait le point de vue du réalisme naïf. Mais il est plus difficile encore à détruire, tant il paraît cohérent de substituer aux choses qui ne peuvent nous être connues que dans nos représentations les représentations mêmes des choses, et de considérer que ce n'est plus la réalité en général, mais la réalité en tant que manifestation et représentation qui fait l'objet des opérations de notre esprit. On tombe ainsi dans un nouveau dogmatisme et l'on demeure prisonnier de l'étrange erreur qui consiste à opposer comme deux choses distinctes l'activité de l'esprit et les objets de cette activité, alors qu'ils ne peuvent pas se comprendre indépendamment l'un de l'autre.

131

De fait, l'hypothèse selon laquelle le phénomène sensible du monde serait une grandeur donnée, face à une possession de l'esprit toujours changeante, est sujette à caution. Quand nous disons que la pensée maîtrise les représentations, qu'elle les traite comme une matière première et les cite à la barre de la conscience pour les ordonner et leur donner, par un travail incessant, la cohérence par laquelle elles pourront satisfaire l'esprit dans son besoin de connaissance, n'oublions pas que ce n'est là qu'une métaphore. Or, à y regarder de plus près, nous constaterons que cette image dissimule le véritable processus plus qu'il ne l'illustre. Car dès que nous tentons d'observer séparément le monde de la pensée et le monde des

représentations sensibles que nous voulons lui opposer, la pensée nous offre des valeurs définies – des concepts –, mais la représentation ne nous laisse voir aucune valeur déterminée, seulement des états de conscience changeants, pour ainsi dire fluctuants. Nous sommes à ce point habitués à nous orienter dans le monde par la pensée que nous ne remarquons pas le désarroi où nous sommes quand nous voulons non plus penser mais seulement représenter. Même si nous prenons des choses tout à fait déterminées et individuelles – une personne ou un objet –, que trouvons-nous dans notre conscience, quand nous observons ce qui forme alors le contenu, la substance sensible de ce que nous pensons désigner par le mot ? Notre conscience représentera toujours le même objet comme un autre, à des degrés de précision infiniment divers, allant de la présence la plus claire au souvenir qui s'efface déjà. Aucune pensée n'a le moindre pouvoir sur cette vie des représentations. Si je dis : l'arbre est vert, cela n'affecte en rien l'infinité de représentations possibles dans lesquelles un arbre vert peut surgir à ma conscience. Il en est toujours ainsi. Et on ne fait qu'encourager une opinion fausse sur les processus intérieurs lorsqu'on les décrit comme suit : des sensations s'assemblent en perceptions, qui elles-mêmes s'élèvent au rang de représentations, à partir desquelles se développent des concepts. On part de l'idée que ce développement – de la sensation à la perception puis à la représentation et au concept – est indispensable pour que l'homme puisse avoir une conscience de la réalité claire et globale. On suppose nécessaire la pleine appropriation sensible d'une chose pour que la certitude de son être puisse entrer dans la forme du concept et devenir un objet de la pensée. Or, outre le fait que dans le concept, ce n'est pas du tout l'existence sensible des choses qui est conduite à la conscience, tout effort pour s'approprier complètement un objet par les sens n'aboutira pas à la formation d'un concept – au contraire, il en exclura la possibilité. Car au moment où le concept prend possession de la conscience, cet effort sensible est interrompu. Il ne reprendra ses droits que lorsque la pensée conceptuelle aura disparu de la conscience active.

Il nous faut maintenant prendre en considération une autre conception, tout aussi fausse. On aime à concevoir le développement de la vie de l'esprit chez l'individu comme le passage d'une dépendance sensible à la liberté intellectuelle. On suppose que ce qui est donné par les sens est transformé en une possession de l'esprit. Il semble que rien ne peut être plus sensible et corporel que le matériau du monde, qui est comme notre entourage connu, dont nous faisons corporellement partie. Rien ne peut être plus intellectuel, plus dénué de

substance en somme que le concept par lequel nous maîtrisons de la même manière le monde corporel. Mais nous ne devons pas oublier que tout ce qui est sensible et corporel ne nous est donné que par la sensation, la perception et la représentation des événements que nous transposons dans notre nature intellectuelle. Ce qui se révèle corporel par excellence, la résistance de la matière par exemple, ne pourrait pas même exister s'il n'était du ressort de l'esprit. Et de même, tout ce qui relève de l'esprit, fût-il senti, représenté ou pensé, doit être aussi bien corporel, car sinon il ne pourrait être perceptible, autrement dit il ne pourrait exister. Si nous voulons bien considérer le concept – en quoi nous avons coutume de voir la plus noble possession de notre esprit – comme un résultat et un produit, nous constaterons que le processus qui se déroule alors ne mène pas d'un donné substantiel et matériel à une existence totalement incorporelle et seulement intellectuelle. Au contraire, le processus supposé pourrait se révéler inverse. Car son origine se trouve dans les régions mystérieuses de la vie de l'esprit où commence à poindre au sein des sensations la conscience d'un être ; et sa fin donne à voir la configuration sensoriellement stable du signe conceptuel : en elle prend vie, non pas le représentant d'un concept qui existerait en quelque sorte dans l'esprit, mais le concept lui-même. C'est une grave erreur d'opposer un domaine de ce qui existe comme objet et un domaine de la pensée qui aurait une qualité purement intellectuelle. Au contraire, le matériau verbal, qui constitue le domaine de la pensée, est déterminé de manière sensible. Et il s'oppose à un monde d'états de conscience, de sensations, de perceptions et de représentations qui, plus encore que lui, pourraient nous faire croire qu'ils relèvent du pur esprit.

133

Il est vrai que la tentation est grande, lorsque nous nous mouvons dans l'élément du langage et des mots, de n'y voir aucune activité sensorielle. C'est dans le langage que l'esprit humain semble être parvenu à son occupation propre, libre, délivrée de toute nécessité sensible. L'ampleur et l'étendue de ce que nous nommons contenu d'un mot est sans commune mesure avec la faible dimension sensible de sa configuration sonore. Le son paraît cantonné dans d'étroites limites, le contenu semble avoir un champ très vaste. Nous pensons que l'insignifiance sensible d'un mot est liée à quelque chose de l'esprit qui ne peut se comparer à elle. Cela est déjà frappant lorsqu'on désigne des objets simples et proches, comme la table, la maison, l'arbre, etc. ; c'est d'autant plus vrai pour des mots comme soleil, ciel, monde, et plus encore pour des expressions telles que vertu, immortalité, infinité, etc.

134

Quand nous articulons les sons, n'avons-nous pas l'impression d'extraire de notre organe physique une infinité de formations de l'esprit, comme on pincerait un instrument à cordes pour en tirer des sonorités ensommeillées ? Il y a en effet quelque chose de mystérieux et de prodigieux dans le fait qu'au moment même où un mot, si insignifiant en soi, pénètre dans notre conscience, des images déferlent l'une après l'autre dans notre âme, comme libérées d'un sort : une infinité d'impressions sensibles, de correspondances mentales, de souvenirs et de pressentiments, proches ou éloignés, semblent contenus dans un misérable petit mot et se déverser hors de lui pour submerger notre conscience. Il est tout à fait compréhensible que le mot nous apparaisse comme le souverain de l'esprit, qui règne en maître sur tout ce qui peut, en tant qu'être, parvenir à notre conscience.

Mais nous avons vu que la valeur du langage – comme matière de la pensée – n'est pas de figurer [*vertreten*] des choses ou des représentations, et nous en avons déduit que nous ne pensons jamais des choses ni des représentations mais seulement des mots. Nous nous sommes convaincus qu'il était inexact de voir dans la pensée et la connaissance une activité qui aurait pour objet une chose existante ; nous savons à présent que dans toute pensée et dans toute connaissance, nous ne possédons qu'une forme de ce que nous pouvons légitimement désigner comme être. Ainsi se modifie le rapport par lequel nous lions habituellement la pensée et les représentations. Il ne peut plus être question d'un rapport de subordination. Nous devons nous défaire de l'opinion que notre capacité à percevoir et représenter constitue une sorte de premier stade pour saisir l'être, et que la pensée et la connaissance se chargent ensuite de transformer cet être, selon sa véritable nature, en possession de l'esprit. Et pourtant nous observons un rapport de dépendance entre la pensée et la représentation ; nous remarquons que des processus de représentation se rattachent à des concepts et des processus de pensée, et qu'inversement, des représentations, qu'elles soient fondées sur une perception immédiate ou sur une reproduction, s'accompagnent de mots, de concepts, d'opérations de pensée qui parviennent à la conscience. Mais nous ne verrons dans ce rapport qu'une corrélation [*Zusammengehörigkeit*] de fait, dans notre conscience, entre des processus ou événements parfaitement différents. Il ne s'agit pas ici d'étudier ce qui fonde cette corrélation. Disons simplement qu'elle est à la fois psychique et physique. Et cela ne signifie pas seulement que, du fait d'un parallélisme continu entre processus intellectuels et corporels, tout enchaînement intellectuel suppose logiquement un enchaînement

d'ordre physique. Si l'on s'en tient à l'idée d'un parallélisme nécessaire entre processus intellectuels et corporels, il reste possible de ne croire au fond qu'en une coexistence forcée, occasionnelle, de deux éléments séparés et inconciliables par essence. On ne parle de corrélation qu'à condition de supposer que les processus corporels et intellectuels appartiennent à des sphères différentes de l'être, que l'on pourrait considérer chacune en soi, séparément. On reconnaît que tout travail de l'esprit se présente à nos perceptions en même temps comme une prestation corporelle, que tout acte intellectuel est aussi une activité de l'organisme physique, que les résultats de l'acte physique-intellectuel, la matière, les composantes mêmes de cette vie dite intellectuelle, n'existent pas seulement en tant que valeurs de l'esprit mais également dans une forme sensible. Tout ce qui a trait à l'immense domaine de l'être, que ce soit ce qui nous est le plus éloigné ou le plus proche, le plus vaste ou le plus étroit, le plus général ou le plus individuel, appartient immédiatement à notre conscience parce qu'il est non seulement intellectuel mais aussi sensible-corporel. Mais on persiste à voir là une dualité, non une unité. Entre l'hypothèse d'un dualisme esprit-corps et l'idée qu'il est impossible de séparer ces deux prétendues composantes de notre nature – prétendument les plus opposées qui soient –, seule la moitié du chemin a été parcourue. Aucun processus corporel ne peut être le simple porteur d'une valeur intellectuelle qui serait différente de lui. Ce n'est qu'un seul et même processus – corporel, car il ne peut y avoir dans la nature humaine un processus intellectuel qui ne soit aussi corporel, et intellectuel, car tout processus corporel nous est nécessairement donné dans une forme intellectuelle. Tout ce qui est sensible et corporel ne peut nous apparaître que dans les processus et les formes multiples que sont la sensation, la perception, la représentation et la pensée. Et en retour, même à ne vouloir chercher et trouver que la plus petite part de cette vie dite de l'esprit, nous dépendons exclusivement de ce qui existe dans une forme sensible. Dans le vaste domaine de l'esprit, il est tout simplement impossible de trouver quelque chose qui ne serait pas de nature corporelle-sensible. Rien de ce que nous disons faire partie de notre possession intellectuelle ne peut naître autrement que dans une forme [*Gestalt*] corporelle. Il est illusoire de croire qu'une séparation entre l'esprit et le sensible, fût-elle simplement pensée, soit possible. Ce qui semble appartenir au pur domaine de l'esprit, quelque abstraction impossible à percevoir par les sens, et qui présentera, selon les points de vue philosophiques, ou bien l'être le plus élevé ou bien l'absence totale d'être, un concept – l'infini par exemple –,

qu'est-ce d'autre que la configuration parfaitement sensible d'un mot ? Et quand bien même on admettrait cela, on objectera qu'un tel mot, comme une formule magique, ouvre l'espace d'un être illimité de l'esprit. Or il suffit d'y regarder d'un peu plus près et l'on se convaincra que tout ce qui semble sortir du cadre étroit de la forme du mot, tout ce qui semble donner à l'expression la profondeur du contenu et l'étendue de l'esprit, se révélera toujours de nature sensible, que ce soit un mot, une image ou un sentiment. Tout ce que le mot convoque à la conscience – concepts, représentations, sensations, sentiments –, ne peut, dans la sphère dite intellectuelle du concept, se présenter que comme un processus sensoriel qui s'associe à la dimension sensible du mot. Cette sphère dite intellectuelle du mot n'est en réalité pas plus grande que la sphère sensible. Il est absolument faux de dire que la performance physique, liée à notre vie psychique, nous permet de découvrir un domaine de l'esprit, et que tous les événements sensibles de notre vie dite intellectuelle, comme le mot, le signe, l'image, le son, le geste, ne sont que des symboles d'une chose de l'esprit. Ce sont là des réminiscences de conceptions archaïques. Tout événement ne signifie que lui-même, et s'il semble avoir une signification différente de lui et supérieure à lui, c'est parce que d'autres événements s'y relient par association, qui ne relèvent pas davantage d'un domaine de l'esprit, en vérité impensable, et qui, eux aussi, ne peuvent signifier qu'eux-mêmes.

137

Nous avons vu que notre conscience n'est pas un lieu où l'on pourrait tout simplement trouver le matériel de réalité pour la pensée, de sorte que celle-ci n'aurait qu'à désigner chaque élément séparément pour donner à l'ensemble de l'être donné dans la représentation la forme qui correspondrait à ses lois propres. D'autre part, nous avons reconnu que les processus sensoriels de perception et de représentation qui surviennent dans notre conscience et accompagnent plus ou moins les processus de pensée, pas plus que la pensée elle-même, ne peuvent avoir une existence purement intellectuelle. Nous pourrions donc examiner plus objectivement ce que nous nommons le phénomène sensible de la réalité.

Nous constatons qu'il est relativement facile de connaître la phénoménalité de la réalité sensible : on se contente alors de substituer à un monde existant en soi une réalité représentée. Mais on est loin d'avoir entièrement dissipé l'illusion qui nous est pour ainsi dire naturelle. De même qu'il est difficile de renoncer à la conviction que le mot, le concept, figurent et signifient quelque chose qui existe indépendamment d'eux, de même persiste au fond l'opinion que toute perception, toute représentation manifestent, de manière souvent insuffisante et

trompeuse, quelque chose qui existe indépendamment d'elles. Ce sont là deux erreurs. Pour nous, tout être sensible est une perception et une représentation, et tout rapport entre la perception et la représentation d'une part et la réalité d'autre part n'est jamais que le rapport de perception et représentation à perception et représentation. Nous ne pourrions jamais dire plus. Ainsi, pour saisir l'ensemble de la réalité sensible, nous n'avons pas d'autres moyens que la possession dite psychique que nous trouvons dans notre conscience qui perçoit, ou représente. Mais cette possession psychique n'est pas pour autant vaporeuse et immatérielle. De même qu'une perception – ou représentation – doit emprunter les chemins du sensible pour parvenir à notre conscience, elle ne peut exister dans notre conscience que sous la forme d'un processus sensoriel. Si nous songeons que la vie des perceptions et des représentations, tout entière, ne peut exister que dans des processus auxquels est soumis notre organisme sensoriel, nous comprendrons aisément que nos représentations n'existent pas de manière toute faite pour accéder à notre conscience et disparaître ensuite. Au contraire elles se développent, naissent et s'effacent sans cesse. Nous ne croyons donc plus aveuglément à une existence propre des représentations. Nous réalisons que les représentations – c'est-à-dire la réalité – que nous possédons n'excèdent pas les processus qui peuvent dans l'instant se dérouler en nous et nous transformer. À tout instant, le monde entier que nous pouvons dire nôtre s'efface pour renaître l'instant suivant. Nous ne vivons pas dans le même monde que les autres : chacun vit dans un monde différent. Et plus encore, pour chaque individu, le monde, à chaque instant, n'est jamais le même.

138

L'idée que tout être a un caractère relatif avait modifié notre conception de la réalité : ce n'était plus une réalité indépendante de nous, mais une réalité qui ne pouvait exister que par nos représentations. Or, puisque les représentations ne peuvent pas être des composantes intellectuelles fixes de notre conscience, la réalité apparaît non plus comme représentation mais comme un procès infiniment multiple et changeant qui se joue dans notre organisme sensoriel. À la question : où réside la réalité ? nous avons dû répondre : dans nos représentations. À la question : où sont ces représentations ? nous répondons : rien n'atteste qu'elles soient des configurations durables ; elles naissent et s'évanouissent, tel est leur être.

Il n'est certes pas facile d'admettre ces conclusions. L'idée que nous-mêmes sommes une des conditions dont dépend l'existence de tout ce qui se présente comme un être, reste acceptable : on ne doute pas pour autant que l'être est un état durable. Mais puisque la

139

réalité, dont nous-mêmes ne sommes qu'une infime partie, nous entoure et nous survit dans sa permanence matérielle, dans la profusion de ses configurations et la richesse de ses manifestations possibles, dire que ce monde indéniablement réel est lié, dans la possibilité de l'être, à l'existence de notre conscience, voilà qui semblera contraire au bon sens. Et plus encore l'idée que son être entier n'est que formes qui changent, naissent et disparaissent continuellement, fruits de l'activité sensible-intellectuelle ininterrompue de notre conscience. Or, qui se réfère au bon sens doit avoir à l'esprit que la sphère du bon sens n'est pas la vérité mais le compromis. La certitude de la réalité n'est pas une conviction rationnellement fondée, mais une croyance ancienne. Quand on a cessé de croire à la réalité absolue du monde de l'objet, on croit à l'existence d'un monde donné comme représentation. Cette croyance, tout comme l'autre, satisfait amplement notre vie pratique et une grande partie des travaux théoriques s'en accommode d'ailleurs parfaitement. Mais la réflexion sceptique doit détruire cette croyance comme elle a détruit la première. La certitude perdue doit être regagnée d'une autre manière. Car seul peut se prévaloir d'une véritable certitude celui pour qui tout être s'est révélé illusoire, toute certitude a fait place au doute.

Quand on a reconnu comme fausse la croyance en un monde donné dans la réalité ou dans la représentation, la conscience dogmatique de la réalité disparaît. Nous réalisons que quand nous touchons une chose, celle-ci ne peut prétendre à l'être que parce que les sensations de résistance développent la représentation d'un corps solide. Et quand le souvenir d'une chose surgit en nous, nous comprenons que ce souvenir, tout comme la présence la plus corporelle, est une forme de l'être de cette chose. Plus encore, quand nous percevons une chose immédiatement par nos sens, nous ne pensons pas être en présence d'un être double, celui de l'objet et celui de la perception ; de même, quand nous représentons ou pensons une chose, il paraît absurde d'opposer à cet être pensé ou représenté l'être réel de la chose. Car tout être est nécessairement perçu, représenté, pensé, mais notre conscience ne peut saisir en même temps deux états différents de l'être, de sorte qu'au moment où l'être apparaît sous forme de représentation, l'être donné dans la perception immédiate disparaît. Et de même, l'être qui se donne sous forme de représentation disparaît de notre conscience quand la représentation fait place à la perception immédiate.

Un devenir permanent se substitue donc à l'être. À chaque instant nous sommes face au néant, et chaque instant voit la création d'un être et d'une réalité. Il faut beaucoup de force

et d'indépendance d'esprit pour rester fidèle à cette conviction. Plus rien ne nous permet de supposer une réalité donnée – indépendante ou non de nous – et nous voyons toute notre conscience de réalité dépendre d'un processus qui ne se déroule pas hors de nous, mais en nous et par nous.

D'autres conséquences se font jour : l'être d'un objet quelconque – donc de la réalité tout entière – n'est plus lié à un processus de développement homogène dans notre conscience. Au contraire, cet être est multiple, et les différents domaines matériels dont il se compose, selon la diversité de notre capacité sensorielle, correspondent à différents modes de la conscience de réalité. On peut toujours penser que cette multiplicité de l'être, dans sa mise en forme sensible, suppose un matériel de réalité commun et homogène, par lequel l'activité sensible s'accomplit dans sa diversité. On peut toujours le penser, mais on ne pourra jamais le prouver. Car on ne peut pas connaître un être s'il n'a pas dans notre conscience une forme, quelle qu'elle soit : il faudrait donc pouvoir déceler une forme dans laquelle cet être supposé se présente, cet être lui-même non encore spécialisé et qui fonde toute spécialisation sensible. Nous aurons beau descendre au plus profond, jusqu'aux sources – l'origine commune en quelque sorte – à partir desquelles se développe la multiplicité de notre conscience de réalité : nous ne percevrons toujours que des formes spécialisées, au-delà desquelles plus rien n'est perceptible ; là où la conscience s'obscurcit, toute perception prend fin. On ne pourrait donc manifestement parler de l'être d'un objet, dans le sens de son homogénéité et de sa totalité sensible, que pour des organismes qui en sont restés à un stade très primitif de leur développement : là où poignent les prémices d'une sensation, on peut supposer que l'être entier d'un objet est lié à un matériel de conscience unique. Une simple trace de sensation lumineuse ajoutée à la sensation de résistance, et l'être n'est plus homogène : une diversification apparaît, qui ne pourra plus jamais revenir à une unité. Plus les organismes se développent en des formes élevées, plus la sensation se différencie, et avec elle le matériel de conscience dans lequel l'être se présente. On pourrait croire qu'au moins l'homme, l'être le plus organisé, pourrait rassembler l'être, car comment formerait-il sinon des concepts comme réalité ou être ? Mais ces concepts nous placent déjà dans un domaine très spécialisé qui se présente dans la pensée discursive, très loin des autres domaines de la réalité que la pensée est incapable de développer.

Ainsi, non seulement l'être des choses se dissout en une multiplicité matérielle, car les événements que nous constatons dans notre conscience, dès qu'un être y pénètre, sont matériellement très différents, tactiles, audibles, visibles, pensables, etc. Mais à cela s'ajoute une multiplicité des stades de développement : dans chaque domaine matériel pris séparément, ce qui se présente à nous comme être peut survenir à des degrés extrêmement divers de clarté et de vivacité, de détermination et de mise en forme. Si nous gardons cela en tête, nous accédons à un positivisme bien différent de celui dont se targue la pensée moderne. Car puisque tout ce qui existe se ramène au mode des processus qui se déroulent en nous, par nous, et à travers nous, avant toutes les autres opérations mentales dont l'objet est ce qui existe, nous devons chercher à quels processus de notre vie sensible-intellectuelle est liée cette existence.

Toute notre possession de réalité sensible se limite à des événements de la perception et de la représentation qui n'ont ni durée ni consistance, mais vont et viennent, naissent et disparaissent, évoluent et s'évanouissent. Partant, nous ne connaissons la réalité que comme non développée et anémique. Voilà qui est bien difficile à admettre : car nous vivons dans un monde dont tout l'art et la perfection nous restent insaisissables. Avec toutes ses couleurs et ses formes, c'est un monde prodigieux ; tour à tour, il capte nos sens sur le proche et l'infime et les attire au loin vers l'infiniment grand. Tantôt il s'impose dans sa plus dure matérialité, tantôt il semble une manifestation immatérielle et malgré tout encore sensible. Mais il en va ici de notre possession de réalité sensible comme de nos opérations dites mentales : nos illusions avancent masquées.

Bien sûr, nous sommes conscients que notre capacité sensible a des limites. Nous savons fort bien que nous devons détruire ce qui se présente d'abord à nos sens comme un tout composé et multiple, dès que nous aspirons à le saisir de plus près. Pour concevoir comme un tout une impression sensible combinée de quelque étendue, nous devons maintenir notre attention à un stade d'intensité moyenne. Si nous tentons d'augmenter l'intensité de la perception sensible, nous sommes contraints de passer du tout à ses parties, et plus nous essayons de percevoir avec exactitude, plus l'ampleur de ce que nous pouvons encore percevoir semble se réduire. D'autre part, nous devons aussi décomposer l'impression sensible mêlée si nous voulons nous en approcher. Toute tentative pour saisir la richesse sensible d'un objet dans son ensemble en s'en approchant est vouée à l'échec. Quand nous cherchons à saisir et à nous approprier comme telle la diversité sensorielle d'une impression, nous n'appréhendons qu'une qualité sensorielle isolée. Toutes les autres se retirent au profit de celle-ci. Et plus l'impression que nous avons de cette seule qualité s'intensifie, plus les autres sont chassées de la perception, vouées à une disparition quasi totale.

La vie de représentation est soumise à ces limites, qu'elle repose sur une perception sensible immédiate ou sur la reproduction de représentations dans la conscience. On pourrait croire que ces limites sont dues à la constitution des organes sensoriels eux-mêmes, quand la présence

immédiate des objets perçus appelle leur activité. Par conséquent, on pourrait supposer ces limites absentes quand la conscience semble jouir de la plus grande liberté de l'esprit, quand elle dispose d'une profusion apparemment infinie de représentations, indépendamment de l'activité immédiate des organes sensoriels et de la présence des choses mêmes. Mais là encore, ce qui emplit notre conscience représentante voit son étendue se réduire, à mesure qu'il s'intensifie et gagne en vivacité, clarté, distinction. Là encore, on ne peut pas mener à notre conscience tous les aspects sensibles d'une représentation à la fois. Nous voyons au contraire une compétition apparaître entre ces qualités sensibles, qui dépend tantôt des circonstances extérieures, tantôt de notre volonté. Il ne peut en être autrement. Car les processus propres à notre vie de représentation restent toujours soumis aux mêmes conditions, qu'ils soient stimulés par des excitations extérieures ou intérieures.

144

Tous ces faits, nous l'avons dit, sont largement connus. Nous en prenons conscience à chaque pas que nous faisons. Mais nous n'en déduisons pas pour autant que la connaissance sensible du monde qui nous entoure est imparfaite. Nous savons que si la simultanéité nous est refusée, la succession, en revanche, réussit sans effort : c'est là notre moyen de parvenir à l'intégralité de l'appréhension sensible. Quand nous affirmons que l'homme, sans en avoir conscience lui-même, se contente d'une image du monde très imparfaite et peu développée, nous songeons à des limites de notre nature bien plus enfouies et bien plus difficiles à surmonter.

Cette intégralité de l'appréhension sensible, à laquelle nous croyons parvenir, n'est qu'apparente. En vérité, elle n'existe pas. Elle ne se présente pas comme une configuration déterminée et vérifiable. Elle est une supposition, une hypothèse que nous ne pouvons pas réaliser dans notre conscience. Envisageons l'état qui est le nôtre, quand nous pensons saisir dans sa totalité sensible ne serait-ce qu'un simple objet isolé : nos sens en sont réduits à errer autour de l'objet. Si nous fixons notre attention sur la qualité sensible isolée, notre effort se mue en désarroi. Nos sens perdent bientôt toute certitude, toute détermination, quand nous tentons d'en isoler un en particulier, et nous cherchons refuge auprès des autres sens pour être de nouveau certain que l'objet perçu ou représenté a bien une existence sensible. Si au contraire, nous essayons de concentrer notre attention sur la totalité sensible qui s'offre dans un objet, de nouveau la totalité nous échappe, et malgré nous, nous ne saisissons jamais qu'une partie isolée du complexe sensible. La connaissance sensible progressive était pour

nous le seul moyen de s'approprier l'intégralité sensible d'un objet ; or elle ne développe dans notre conscience aucune possession dans laquelle se présenterait cette intégralité sensible. Au contraire, notre conscience reste désarmée par sa possession sensible, car elle est contrainte, pour autant qu'elle ne veuille pas perdre la certitude sensible, de courir sans cesse d'un domaine sensoriel à un autre, sans jamais s'arrêter à aucun d'entre eux. Comme les différents domaines sensoriels sont toujours enclins à se relayer mutuellement, nous tombons aisément dans l'illusion qu'une intégralité sensible peut nous être donnée. Mais il suffit d'avoir observé cet état de fait pour y voir clair : l'existence d'un quelconque objet représentable ou perceptible par les sens n'est pas liée à une forme déterminée, mais s'épuise dans cette concurrence arbitraire et fantasque de ses différentes qualités sensibles.

145

Veut-on à présent connaître la mise en forme d'un être sensible dans les divers aspects de sa constitution sensible, le mieux est d'envisager en particulier un de ces aspects : la visibilité. Nous arrivons ici au thème proprement dit de cette étude. Comme nous l'avons admis précédemment, on est en proie à une illusion tant que l'on croit posséder une réalité sensible comme une intégralité sensible dans une quelconque configuration de notre conscience. Il s'agit maintenant de prouver qu'un objet visible, dans sa visibilité même, ne peut pas non plus nous appartenir tout simplement comme une image visuelle parvenue à un développement définitif. Et, comme nous le verrons, la déduction suivante s'imposera : l'homme ne peut développer ses images visuelles à un degré supérieur d'existence que grâce à une activité qui produit une configuration visible et vérifiable comme telle ; cette activité n'étant rien d'autre que l'activité artistique.

Comme nous le savons, dans la vie courante et dans nombre d'occupations où l'attention se porte en fonction du besoin sur l'aspect extérieur des choses, cette image visuelle reste insuffisante, superficielle, non développée, et cela parce qu'on s'en satisfait complètement. Il est vrai aussi que selon les différentes dispositions individuelles, certains parviendront plus facilement que d'autres à une image visuelle exacte et vivante. Néanmoins, nous supposons que tout homme normalement organisé est libre de porter un objet, dans le sens de son aspect visible, au plus haut degré de clarté et de certitude visuelle. Dans certaines activités intellectuelles, l'intégralité et la plus haute précision de la connaissance visuelle des choses nous apparaissent comme une condition allant de soi. C'est le cas pour des domaines déterminés de l'activité artistique et de la recherche scientifique. Et même là où l'attention se

146

dirige sur l'aspect visible des choses, non pas au nom d'une activité, mais, par exemple, par simple besoin sentimental, il n'y a nul doute que le travail du voir est parfaitement accompli. Et lorsqu'il ne s'agit pas d'une perception directe, mais de représentations qui viennent à notre conscience, nous savons que le recours à la perception directe peut combler toute incertitude et toute lacune.

Nous croyons alors avoir pied sur un sol sensible parfaitement sûr ; or nous sommes victimes d'une illusion assez compliquée : cette illusion naît du fait que nous n'avons pas l'habitude de détacher la possession sensible que le voir nous donne des multiples autres relations par lesquelles elle devient un élément de notre vie intellectuelle. Car d'une part, nous pensons la ramener à un modèle de la réalité qui existe par d'autres processus psychosensibles, d'autre part nous croyons la réaliser dans notre conscience, alors qu'en réalité nous la transformons en une possession de tout autre nature. Ces deux points méritent d'être abordés plus en détail.

Nous avons coutume de dire que ce que notre œil perçoit, d'autres sens nous le font saisir aussi. Autrement, ce que l'œil nous montre apparaît comme une illusion trompeuse. Nous disons que ce que nous voyons, nous pouvons aussi le toucher, et donc le peser et le mesurer, que nous pouvons peut-être l'entendre ou le goûter ou encore le sentir. Cette manière de s'exprimer induit en erreur, car ce que l'on voit, on ne peut en aucun cas le percevoir par l'activité d'un autre sens que la vue. Cette activité permet juste de dire que l'on accomplit des opérations sur un objet supposé, qui est également un objet vu. Car ce qui est perçu par ailleurs, il est impossible que ce soit le visible. Si le visible pouvait être produit par un autre sens que la vue, ce ne serait pas le visible. Mais quand nous disons d'un objet visible que nous le percevons aussi par d'autres sens, nous ignorons implicitement que l'objet, comme porteur des propriétés perceptibles par les sens, disparaît si on retire ces propriétés. Donc, quand nous pensons pouvoir ramener à une réalité une perception ou une représentation appartenant au domaine de la vue, nous nous heurtons au dilemme suivant : ou bien nous ramenons la perception ou représentation à quelque chose qui appartient à un autre domaine sensoriel que la vue – c'est-à-dire que nous refoulons hors de notre conscience ce que la vue nous livre et le remplaçons par quelque chose que nous devons à un tout autre sens ; ou bien nous ne saisissons que du vent, car nous nous référons à une réalité qui certes existe pour la vue, mais qui existerait tout autant sans les perceptions et les représentations

de la vue. L'existence d'une chose visible, précisément, consiste uniquement en ce qu'elle est vue ou représentée comme vue. Dans le voir, l'image visuelle subjective ne peut être égale à un état objectif, perceptible par la vue. Si c'était le cas, tout homme normalement organisé pourrait, et même devrait parvenir à une représentation visuelle intégrale, concordant avec la réalité. Or, à y regarder de plus près, quand nous distinguons entre un voir juste et un voir faux, quand nous jugeons avec la plus grande certitude si une perception ou une représentation visuelle concorde ou non avec la réalité, ce n'est pas à l'aune de la réalité visible que nous contrôlons si notre œil a raison ou est dans l'erreur. Quand notre œil nous fait miroiter l'existence [*Existenz*] de quelque chose qui n'existe pas cette non existence [*nicht vorhanden*] ne se rapporte pas à ce que nous voyons, car cela existe bel et bien. Elle renvoie à ce que nous ne pouvons jamais voir. La perception visuelle ne rencontre pas certaines autres perceptions sensibles dont nous avons coutume d'exiger la concurrence pour pouvoir parler de réalité. Si nous remarquons que notre œil nous trompe sur la place qu'un objet occupe dans l'espace, nous ne pouvons pas dire que l'œil perçoit cet objet en un lieu qui n'est pas celui où il est visible : car l'objet ne peut être visible que là où il est perçu par la vue. Nous pouvons seulement dire ceci : l'œil voit l'objet en un lieu, et les autres sens, le toucher par exemple, le perçoivent en un autre lieu.

148

D'autres imprécisions, d'autres malentendus concernent le rapport entre la forme d'un objet perçue ou représentée par l'œil et celle attestée par d'autres moyens. Dans la vie courante, la connaissance que nous avons de la forme d'un objet oscille entre les informations données par la vue et celles livrées par le toucher. Mais plus nous voulons avoir une connaissance exacte, moins nous consultons la vue et plus nous nous fions au toucher. Et quand, au sens propre, nous parlons de la forme d'un objet, la part jouée par la vue n'entre plus du tout en compte, et nous ne pensons qu'à la forme tangible, mesurable, calculable. Elle est le critère pour savoir si le voir est juste, et nous nous demandons si nous voyons la forme telle qu'elle se donne dans sa réalité tangible et saisissable. Si oui, nous voilà convaincus d'avoir une représentation visuelle juste et complète de la forme de l'objet. Ainsi entre la vue et le toucher le lien est réciproque : les données de la vue permettent de tirer des conclusions sur la forme corporelle, et inversement les informations du toucher permettent de conclure sur la forme [*Gestalt*] visible. Mais supposons qu'à partir de ce que l'œil montre, on déduise la forme qui se présentera au toucher, et que ces déductions soient confirmées : dire alors que

l'on a vu juste est tout à fait trompeur, car cette justesse qui nous est si chère ici, nous ne pouvons justement pas la voir, mais seulement la percevoir par le toucher. Il n'y a aucune similitude entre la représentation formelle de la vue et celle du toucher. De sorte que l'une ne peut servir de modèle ou de critère pour l'autre. On dit aussi que l'organe de la vue est insuffisant, inadapté pour concevoir des formes, notamment des formes compliquées. C'est ignorer que la forme visible n'est le fait que de la vue, tandis que la forme générée par d'autres perceptions sensibles n'a rien à faire avec elle. Il est absurde de dire que l'œil n'est pas complètement capable de rendre compte de la forme des choses, laquelle pourrait être mesurée et calculée avec la plus grande exactitude. Comme s'il y avait une forme en général, et comme si les divers organes sensoriels n'étaient que les outils plus ou moins adaptés pour s'approprier cette forme. En quoi une forme que notre conscience ne peut percevoir ou représenter comme visible pourrait-elle intéresser la forme générée par l'œil et pour l'œil ?

149

Il n'est pas inutile d'évoquer ici d'autres malentendus courants. On rencontre souvent l'affirmation suivante : pour reproduire la forme d'un corps, le plus sûr moyen est le procédé mécanique du moulage, si cette forme est stéréométrique, et de la photographie, si elle est projetée sur un plan. Or il est évident que si je moule un objet, je réaliserai certes un deuxième objet tangible et visible, mais certainement pas une expression de l'image visuelle que je reçois de l'objet. J'ai bien deux objets à présent, qui concorderont dans leur forme tangible, mesurable, calculable. Mais leur forme visible m'est donnée par mon œil seul, pas par un moulage. Ceux qui pensent que la photographie est la plus infaillible manière de rendre cette image visuelle – car si l'œil peut se tromper, une machine non –, ceux-là supposent donc que les deux processus sont les mêmes : celui par lequel naît l'image visuelle dans l'œil et le cerveau humain, et celui qui, dans l'appareil photographique, réalise le produit photographique. Supposition que nul ne pourra faire sérieusement. Ce qui n'est pas une représentation visuelle ne saurait être produit par le moyen de la photographie : ne peut l'être que ce dont nous devons nous former une représentation visuelle. S'il existe une concordance, malgré leur différence de nature, entre un objet photographique, ou un objet réalisé d'une autre façon – écrit, imprimé, figure planimétrique, dessin, etc. –, et leurs reproductions, l'original et la reproduction donneront la même image visuelle. Quand cette concordance n'existe pas, la photographie ne sera aucunement une fidèle copie de l'original, et l'original sera très différent de la copie.

150

Pour d'autres qualités propres à la visibilité, telles que les couleurs, les différences entre clair et sombre, l'éclat, etc., on ne commet pas aussi facilement l'erreur de ramener ce qui ne peut être que vu à quelque chose qui ne peut être vu. Là aussi, il est vrai, nous sommes sûrs de nous, quand nous percevons une existence objective au lieu de juger de la justesse de notre perception sensible subjective. Mais au moins on ne doute pas que seul le visible permet de contrôler si l'on voit juste, et comme ce visible n'existe qu'en tant que vu ou représenté-comme-vu, ce qu'on examine alors, ce n'est pas s'il y a ou non concordance entre la perception et la représentation d'une part et une présence objective d'autre part, mais si les perceptions et représentations des différents individus concordent entre elles. Peu importe de savoir ici dans quelle mesure cet examen est possible.

Une première illusion consistait à croire que l'intégralité et la justesse de nos perceptions ou représentations visuelles en tant que telles peuvent être mesurées à l'aune de quelque chose qui n'est ni perceptible ni représentable par la vue. C'est une semblable illusion que de réaliser des perceptions ou des représentations visuelles pour notre conscience dans une forme composée d'une tout autre matière que celle livrée par la vue. Comme on sait, dans le procès dont on suppose qu'il a nécessairement lieu pour qu'une perception ou représentation puisse se constituer, on distingue le stade de la perception et celui de l'aperception. L'entrée de l'image dans le vaste cercle de la conscience percevante n'exclut pas un certain flou. L'image y côtoie d'autres images. C'est par l'aperception, c'est-à-dire par l'élévation du point de vue de la conscience, au centre véritable de l'attention que l'image atteint sa pleine clarté, sa pleine distinction. Le procès du percevoir et du représenter apparaît alors terminé. Maintenant, il est vrai, nous possédons quelque chose. Mais cette possession est morte, sans valeur, si elle ne stimule pas une vie affective multiple, si on n'en fait pas la matière de la pensée ou de la connaissance dans notre âme et notre esprit. Ces derniers processus, dans lesquels se développe notre vie consciente, s'associent sans nul doute aux perceptions – ou représentations : sans elles ils seraient tout bonnement impossibles. Mais ils seraient tout aussi impossibles si ces perceptions ou représentations n'étaient pas abandonnées en eux. L'étroitesse même de la conscience fait que ces opérations de l'esprit – par lesquelles une perception ou représentation devient une valeur déterminée pour notre vie affective ou notre activité de connaissance – refoulent de la conscience cette perception ou représentation. Mais nous ne faisons aucun cas de cela, nous pensons que le sens de l'existence dite sensible, pour ainsi dire donnée par notre perception

et représentation, accède alors par elle-même à un sens plus élevé dans notre conscience. Or au moment même où cette existence sensible semble acquise au plus haut degré, nous n'en trouvons plus aucune trace dans notre conscience.

Ces deux processus – l'attribution d'une qualité sensible, la visibilité, à d'autres qualités sensibles non visibles, et le passage des perceptions et représentations de la vue aux domaines de la vie affective et de l'activité réflexive – nous sont parfaitement familiers ; ils nous sont indispensables pour développer notre conscience de réalité dans nombre de directions. Or à cause d'eux, nous nous trompons facilement sur la nature de nos perceptions et représentations visuelles. Nous ne pouvons donc détruire cette illusion que si nous libérons notre possession de réalité visible de ces liens qu'elle cherche sans cesse à nouer dans notre conscience. Alors seulement, nous aurons vraiment et exclusivement affaire à un être visible. Nous faisons tous les jours l'expérience suivante : la certitude avec laquelle nous pensons posséder le monde (dans la mesure où il est un objet de la connaissance) est perpétuellement ébranlée, car le moyen de la connaissance, l'activité de la pensée, s'intensifie toujours en une énergie nouvelle. La vie de la connaissance consiste à chercher sans cesse le sol inébranlable de la vérité. Une fois le but atteint, le repos définitif serait sa mort. Pour examiner la possession visible du monde, pour la conquérir sans cesse de nouveau, nous n'avons que le voir. Dans cette conquête, aucun autre moyen sensible ne pourra nous aider – ni toucher, ni peser, ni mesurer – et il ne servira à rien de sentir, penser ou reconnaître.

Tentons à présent de concentrer la force de notre conscience sur la vue. Employons toute notre énergie à ne pas considérer ce que nous voyons comme l'objet d'un autre sens, ne cherchons pas à nous en assurer comme d'une chose palpable, ne le laissons pas agir sur notre vie affective, ne le nommons pas et ne le saisissons pas comme concept. Nous constaterons d'abord que cet état ne nous est absolument pas habituel ni naturel. Bien plus, parmi toutes les manifestations que nous observons dans la vie de notre esprit, parmi tous les efforts dont nous le pensons capable, cette fixation exclusive sur la manifestation visuelle des choses ne trouve aucune place. Et quand nous la rencontrons, elle nous semble plus empêcher qu'encourager notre vie intérieure. Car notre habitude est trop forte de livrer la matière de réalité que l'œil nous donne à d'autres domaines de notre vie psychique et mentale, au lieu de nous consacrer à elle seule. Mais si nous sommes capables de résister à cette habitude, si nous isolons l'activité de la vue et la laissons emplir l'espace entier de notre

conscience, les choses de ce monde viendront à nous comme des manifestations visibles, au sens propre. 153

Qui tente d'adopter ce point de vue fera l'expérience suivante : il avait la certitude de maîtriser la manifestation visible des choses, alors même qu'il y renonçait. Cette fausse certitude l'abandonne pour laisser la place à un sentiment très net d'incertitude.

Alors seulement, il commence à comprendre la signification particulière et autonome du voir. Le voir lui avait fourni de l'information sur l'existence d'un objet qui pouvait être attestée par d'autres sens et qui constituait ainsi le sol inébranlable de la présence sensible. Il se rend compte maintenant que le voir parvient pour ainsi dire à lui-même quand a disparu cette relation à l'objet. Pour la première fois, il perçoit la possibilité d'un voir pour voir. Une direction toute nouvelle se dessine qui lui permettra de développer sa conscience de réalité. Il doit alors examiner les forces dont il dispose pour s'avancer dans ce sens. 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. Toute solidité corporelle lui est retirée, puisqu'elle n'est rien de visible, et la seule matière dans laquelle sa conscience de réalité peut prendre forme, ce sont les sensations de lumière et de couleur qu'il tient de son œil. L'immense empire du monde visible tout entier se révèle dépendre de la matière la plus délicate et pour ainsi dire la plus incorporelle, et ses formes sont liées aux formations que l'individu crée en tissant cette matière. Il comprend que quand il voit ou représente quelque chose de vu, seule la représentation visuelle en développement habite le domaine de la vue, et quand il ne voit rien ou ne représente rien de vu, il est absurde de parler de réalité visible comme d'une chose existante. Donc le monde visible devient une configuration à laquelle ne participe rien de ce que nous considérons habituellement comme matériellement déterminé et corporellement délimité. Et nous réalisons alors que tout ce qui est étranger au domaine de la vue ne nous est d'aucune utilité lorsque nous voulons déterminer, éclairer, connaître ce que nous voyons. Savoir d'une chose perçue par la vue quelle est sa forme, sa taille, sa composition, sa nature, ses effets, etc. — bref tout ce qu'on peut savoir d'une chose —, ne nous autorise pas pour autant à penser qu'on connaît l'aspect extérieur de l'objet. Plus encore, quand nous décrivons cet aspect extérieur, et pensons par là prendre pleinement conscience de l'impression visuelle, nous sommes victimes d'une 154

illusion : car au moment même où nous exprimons ce qui est vu, il n'est plus vu. Par l'expression langagière, nous introduisons dans la conscience quelque chose qui n'est plus de la même matière que celle de la sensation visuelle, si bien que loin de servir le développement de l'image visuelle, nous l'empêchons. Rendre ainsi compte de l'image visuelle a tout d'un pis-aller. On y recourt quand la conscience qui voit est incapable de témoigner d'elle même. Et le résultat ne répond pas au but prétendu. Chacun peut en faire l'expérience, pourvu qu'il tente de quitter l'expression langagière pour revenir à la réalité sensible de l'image visuelle.

S'il est donc vain d'attendre que des capacités sensibles sans rapport avec la perception visuelle aient le pouvoir de donner forme à l'image visuelle, il est tout aussi vain de croire que le mot nous permettra de maîtriser le monde visible. Ainsi, seule la tentative pour témoigner d'une chose vue par le moyen du voir même nous donnera une idée de l'état où se trouve notre image du monde visible. Car alors seulement nous prendrons conscience de ces limites déjà mentionnées, qui empêchent l'image du monde de développer son aspect visible. Nous ressentons cela le plus clairement quand la représentation d'une chose vue entre dans notre conscience, indépendamment de toute perception sensible immédiate. Si notre faculté de représenter fournit le plus grand effort de concentration, nous parviendrons peut-être à stopper la perpétuelle errance de notre conscience parmi tous les royaumes de ce qui est perceptible par les sens, pour l'attacher au domaine du visible. Libérés des associations dont le jeu fantasque, apparemment anarchique, nous domine, nous parviendrons peut-être à fixer et soumettre à notre pouvoir un visible singulier. Mais nous posséderons alors une visibilité indéterminée, incomplète, indigente : il nous suffira d'observer en nous-mêmes cette possession pour nous en convaincre. Quelle monumentale erreur de croire que nous possédons de la forme visible des choses un monde de représentations plus ou moins riche, cohérent et développé. Ce que nous percevons comme visible dans notre conscience voyante, ce sont des fragments incohérents, des manifestations fuyantes et passagères. Et quel n'est pas notre désarroi quand surgit en nous le besoin de rendre visible à notre esprit ce qui se donne à voir. À certains moments, pourtant, dans l'hallucination éveillée ou en rêve, et même dans la perception immédiate, l'image visible d'un objet s'impose au regard de notre conscience dans sa pleine clarté et son indubitable présence : qu'en est-il alors ? Parlera-t-on là d'une conscience représentante non développée, de limites inhérentes à la nature humaine

qui s'opposent au développement de cette conscience de réalité voyante ? Et pourtant, qui peut s'isoler lui-même avec ce qu'il voit, ne laisser entrer en lui que le voir, et s'y plonger, ne se retrouvera-t-il pas, face à ce qui se montre à son œil en tant que phénomène, devant un mystère étranger, inaccessible ? Si sa conscience ne s'émousse pas – du fait d'un abaissement de toutes ses capacités, y compris le voir –, ne sentira-t-il pas en lui l'exigence de s'approprier cette configuration étrangère, de la voir en quelque sorte pour la première fois comme elle se donne à voir, d'en rendre compte par ses yeux, de la réaliser comme vue, par sa propre force productrice ? Et si alors il doit reconnaître qu'aucune capacité ne répond à cette exigence ni ne la satisfait, qu'en dépit de tous ses efforts, il ne s'approche jamais du phénomène visible du monde, que celui-ci le regarde en étranger comme à chaque commencement et disparaît à la moindre tentative pour le saisir, il se heurtera plus que jamais aux limites qui l'emprisonnent quand sa conscience veut, en voyant, saisir la manifestation visible des choses. Et il comprendra alors lui aussi que l'homme qui cherche à représenter des manifestations visibles reste tributaire d'une possession incertaine et non développée.

156

Il n'est pas difficile de comparer la double possession que nous avons d'un objet, quand il nous est visible et quand nous le nommons. Dans ce dernier cas, la possession – le mot – n'est certes pas universellement valable et définitive, mais elle est toutefois une configuration déterminée et stable. C'est un produit de notre propre activité, dont la genèse indique la transformation en des mouvements extérieurs de processus intérieurs. Dans le premier cas, nous ne constatons que des processus à l'œuvre dans nos organes internes, qui ne débouchent pas dans leur développement sur une activité extérieure, analogue à la formation de la langue, dont le résultat précis serait perceptible par les sens. De ce point de vue, la possession de réalité présente dans la langue est bien plus développée que la possession de réalité visible. Et si l'on songe que les processus liés à une perception sensible telle que le voir naissent et disparaissent en nous sans avoir affleuré à la surface de notre corps – même s'ils sont excités par une stimulation extérieure –, on comprendra qu'il est bien vain de chercher un agencement stable, semblable au mot, dès que nous voulons saisir la réalité visible dans son essence. Nous ne saisissons qu'un matériau qui apparaît et disparaît sans cesse, sans consistance ni tenue ni cohérence.

Tout ce qui a été dit, conformément à la finalité particulière de nos recherches, au sujet des représentations du domaine de la vue, vaut pour tous les autres sens. L'existence de ce qui semble nous faire face dans une forme donnée et déterminée, c'est-à-dire le présent sensible, est liée à des processus de notre conscience. Mais ces processus ne parviennent pas à présenter le développement de ce présent sensible, selon sa nature représentable et perceptible par les sens, en des formes ou figures plus ou moins déterminées. Posséder une chose comme désignation ou comme nom ne donne aucune garantie sur sa possession – en considérant cette fois sa nature perceptible par les sens – en tant qu'objet des sens, sous une forme vérifiable sensiblement. Toute tentative dans cette direction ne peut que nous en convaincre. De là cette question : la nature humaine est-elle tout simplement capable de transformer une possession sensible en général défectueuse en des formes d'existence plus déterminées ?

157

Nous devons ici séparer les différents domaines sensibles. Nous avons déjà dit que l'homme en est réduit à isoler un seul sens s'il veut atteindre ne serait-ce qu'une sensation plus intense, une perception plus claire. Mais ne supposons pas pour autant que tous les domaines sensibles permettent des processus de développement analogues. De fait, l'expérience montre qu'il n'en est rien.

On considérait auparavant que les divers sens étaient, dans leur essence, à la fois différents et égaux entre eux. Aujourd'hui, on distingue des sens inférieurs et supérieurs, on voit dans les uns un degré de développement plus élevé des autres. La comparaison entre le toucher et l'ouïe ou la vue présuppose qu'une faculté sensible générale de perception et d'intuition propre au toucher connaît dans l'ouïe et la vue, sens plus élevés, une différenciation et une spécialisation. Mais on ne mesure pas alors toute la portée du développement que ces sens spécialisés ou plus élevés accordent au pouvoir sensible de la nature humaine. Comparons seulement le toucher et la vue. En général, les matériaux de réalité donnés par ces deux sens demeureront à un même stade développement : dans les deux cas, ce sont des processus qui ne parviennent à aucune expression formée d'eux-mêmes, nous permettant de les fixer dans notre conscience. Mais ils se différencient en un point : il n'est pas possible de développer

158

plus loin le matériel de réalité donné par le toucher ; or, comme nous le verrons, ce que livre la vue a la chance de pouvoir parvenir à une forme d'expression présentée dans la matière sensible elle-même. Le toucher nous livre des sensations et des perceptions, mais ne procure aucun moyen de façonner un être comme tangible, de réaliser le caractère tactile d'une perception tactile. Quand nous parlons de résistance, de dureté, de mollesse, de surface lisse, de rugosité, etc., quand les organes du toucher nous procurent la perception de formes que nous disons planes, courbes, sphériques, etc., nous sommes persuadés que ces désignations expriment des représentations formées à partir des données du toucher. En réalité, ces désignations ne sont rien d'autre que des représentations verbales, non tactiles. Il nous est précisément impossible de donner une forme purement tactile – une représentation tactile – au matériau de perception et de sensation donné par le toucher ; et de ce fait il nous faut nous élever au-dessus des simples processus de perception et de sensation, quitter le domaine du toucher, pour entrer dans celui de la langue et du concept. Il est évident que la formation de concepts désignant ce que nous percevons par le toucher ne transforme en rien les états sur lesquels, précisément, repose cette perception. Libérons-nous enfin de ce préjugé qui veut que le mot, le concept, donnent la représentation du toucher. Nous comprendrons alors que dans le domaine propre au toucher, nous continuons de posséder seulement ce que le toucher peut nous livrer, des sensations et des perceptions, mais pas une forme d'expression dans laquelle des représentations tactiles mises en forme prouveraient leur existence. Prenons un mot, n'importe lequel, pour exprimer quelque chose dont nous ne pourrions pas avoir conscience si nous n'étions capables de sensation tactile. Examinons ce que le mot, qui ne peut évidemment pas être un objet du toucher, contient de matière propre au toucher : nous ne trouvons rien d'autre que de faibles et vagues réminiscences de sensations et perceptions tactiles associées au mot par un lien mouvant et arbitraire. Nous sommes bien loin de pouvoir réaliser une représentation tactile dans la désignation langagière : car en elle, la certitude sensible immédiate du tactile, au lieu d'être intensifiée et développée, se trouve affaiblie et réprimée dans notre conscience.

159

Comme nous l'avons dit, en règle générale il en va de même avec le matériau de réalité livré par la vue. Là non plus, un objet qui fait partie de notre conscience dans sa forme verbale n'apparaît pas, pour ce qui concerne sa nature sensible, comme une configuration mentale stable, qui trouverait sa désignation dans l'expression verbale : il apparaît plutôt dans

des processus plus ou moins indéterminés et fuyants – sensations et perceptions –, que l'on rencontre, parmi divers autres processus, dans la sphère d'association de la réalité langagière. Mais entre le toucher et la vue, il y a une différence de taille et le pouvoir sensible réalise un immense progrès lorsqu'il se développe du toucher à la vue : car il devient alors possible de développer la matière de réalité sensible en une expression d'elle-même. C'est comme si le pouvoir sensible, qui était muselé, privé du langage, lorsqu'il était toucher, devenait capable de s'énoncer lui-même lorsqu'il accède à cette forme supérieure de développement, la vue.

Mais comment cela est-il possible ?

Un philologue contemporain dit : « Il est possible de voir, de percevoir, de fixer les choses du regard et de rêver d'elles sans le langage ; mais sans les mots, des représentations aussi simples que blanc ou noir ne peuvent être réalisées un seul instant. » Ces paroles expriment on ne peut plus clairement une idée assez généralement répandue, et une erreur généralement partagée. On comprend, certes, que l'usage habituel de la vue, aux fins pratiques de notre vie ou aux fins théoriques de la connaissance, ne peut conduire à la réalisation de représentations visuelles. Mais penser que le langage est capable de constituer une aide, voilà l'erreur. C'est ignorer qu'en dépit de tout langage, en dépit de l'autorité que la conscience développée dans le langage a acquise sur la réalité – bref en dépit de tout, le matériau de réalité qui se développe par la vue reste entièrement dans le même état, comme si aucun langage, aucune pensée conceptuelle, aucune conscience cognitive n'existaient. Admettons qu'il soit possible de réaliser l'existence d'un objet [*feine Gegenständlichkeit*] visible en des produits d'une activité consciente ; cette activité se présentera alors nécessairement comme le développement direct du processus actif sensible grâce auquel une visibilité existe. Et de fait, parmi les multiples manifestations de vie auxquelles s'est élevée la nature humaine, on trouve une telle activité. Nous pouvons percevoir en nous ou en les autres des gestes qui cherchent à présenter à l'œil une chose visible. Nous réalisons que l'être humain qui dessine, peint, sculpte, produit de manière plus ou moins parfaite quelque chose qui est exclusivement destiné à être perçu par la vue. Mais comment interpréter un fait si étrange ? On se contente généralement de ramener cette activité à certains instincts innés chez l'être humain, comme l'instinct d'imitation ou de jeu. On exprime alors une opinion sur les raisons et les buts qui déterminent la mise en pratique d'une activité existante, mais on ne voit pas que l'on n'explique en rien comment l'être humain est tout simplement capable de développer

une telle activité de lui-même. En réalité, la question n'est pas de savoir dans quel but l'être humain fait usage de cette capacité à présenter, par des gestes, par des manipulations – dessiner, sculpter –, quelque chose au nom de sa seule visibilité. Le véritable miracle dont il s'agit, c'est celui-ci : dans un domaine déterminé de sa nature sensible, l'être humain devient capable d'arriver à une expression dans un matériau sensible.

161

À vouloir ramener ces activités de présentation [*darstellend*] au besoin de satisfaire un instinct, on passe à côté de l'essentiel. Cela apparaît clairement quand on se demande pourquoi le même instinct ne se fait pas valoir dans d'autres domaines sensibles. On reconnaît immédiatement que ce qui est possible dans le domaine de la vue ne l'est pas dans un domaine comme celui du toucher. La question que l'on se posera alors naturellement ne touche pas à la signification de ces capacités comme moyens de satisfaire des instincts généraux, mais à la valeur qu'elles ont pour le domaine sensible lui-même, dans lequel elles se manifestent. Il faut avoir à l'esprit que l'on ne peut pas séparer la qualité sensible véhiculée par un sens tel que le toucher des objets dans lesquels elle apparaît. En revanche, par la vue, on obtient une sorte de matériau de réalité dont on peut faire une présentation indépendante des autres qualités sensibles réunies dans un objet. Prenons l'objet le plus simple, à la fois objet de notre toucher et de notre vue : si nous voulions présenter ce que nous nommons représentation tactile de l'objet, il nous faudrait répéter l'objet lui-même pour produire les mêmes représentations tactiles que nous tenions de l'original. Nous ne pouvons aller plus loin : nous ne possédons aucun moyen de nous saisir de manière immédiate d'une représentation tactile ; nous ne pouvons tenter de la reproduire qu'indirectement et ce que nous atteignons alors, dans le meilleur des cas, ne fait qu'égaler la réalité tactile que nous possédions à l'origine dans notre conscience percevante. Or ce qui se révèle impossible dans le domaine du toucher apparaît soudain possible dans celui de la vue. Nous ne pouvons pas séparer un objet de sa qualité tactile, mais nous pouvons en détacher sa visibilité et faire de celle-ci quelque chose d'autonome. Nous n'avons pas besoin de moyens indirects pour faire apparaître un objet comme visible à notre conscience. L'esquisse la plus grossière fait pour la vue quelque chose que nous ne pourrons jamais faire pour le toucher : par elle nous créons quelque chose qui nous présente la visibilité de l'objet, et ce que nous produisons alors est nouveau, différent de ce qui constituait auparavant la possession de notre représentation visuelle. Ce simple fait doit nous inciter à la réflexion suivante : que signifie la capacité à

162

présenter de façon visible une chose visible, pour le développement des processus qui se déroulent dans l'œil ? La question d'un besoin inné chez l'être humain, d'un instinct qui serait le moteur de cette capacité donnée, nous apparaîtra bien secondaire ; il sera plus important de savoir ce qui se produit dans le domaine de la vue, lorsque s'y développe une activité dont nous ne percevons rien d'analogue dans certains autres domaines sensibles. Il est vrai qu'un sens est séparé d'un autre par le mode particulier de réalité qu'il amène à la conscience. Mais l'abîme qui sépare ces domaines nous apparaîtra plus profond encore : il n'est qu'à considérer les formes de développement plus ou moins riches que peut atteindre le matériau de réalité issu de tel ou tel sens ; il n'est qu'à prendre conscience de ce que signifie le fait que dans tel domaine sensible, aucun passage n'est possible entre les processus intérieurs (ressentir, percevoir, représenter) et les activités extérieures (présenter, saisir et donner forme), tandis que dans tel autre, ce passage s'accomplit constamment et peut faire naître des processus d'une grande ampleur et d'une grande complexité. C'est là le point véritable qu'il s'agit d'élucider et d'expliquer, non pas pour savoir dans quel but ces capacités à présenter peuvent et doivent être employées, mais tout bonnement pour que l'existence de ces capacités ne nous apparaisse plus comme un miracle incompréhensible.

Admettons que nous puissions nous transposer dans l'état où toute réalité ne nous apparaît que comme quelque chose qui peut être vu, retirons en quelque sorte notre conscience de tous les points où elle est en activité permanente et en perpétuel changement, et concentrons toute sa force sur l'organe de la vue : que nous percevions immédiatement ou que nous reproduisions du perçu, nous nous retrouvons à présent face à une réalité de choses qui nous montrent de loin leur jeu désordonné et nous empêchent de les approcher de manière active. Comme nous l'avons déjà dit, toute tentative pour s'emparer de cette réalité par la pensée, la connaissance ou simplement la sensation, détruit aussitôt sa visibilité. Si nous arrêtons la visibilité, nous voyons dans la perception immédiate notre conscience s'abîmer dans un état de contemplation gourde. Si nous nous remémorons, si nous reproduisons le visible, nous nous trouvons devant un véritable chaos : des manifestations de configurations vont et viennent, surgissent et disparaissent, ces configurations s'unissent pour se disloquer et s'effondrer l'instant suivant, des fragments se défont et s'assemblent pêle-mêle, sans règle, dans un mouvement désordonné, ininterrompu, arbitraire. Lorsque notre organe sensoriel n'est que réceptif, lorsque nous nous abandonnons passivement aux associations des images

visuelles, nous plongeons toujours plus profondément dans la torpeur et la confusion. En faisant cette expérience, nous prenons immédiatement conscience que seule une attitude active peut conduire à développer plus loin nos représentations d'une réalité visible. Et quelle délivrance, quand nous découvrons en nous-mêmes la possibilité de faire par la vue quelque chose que d'autres sens ne nous permettent pas : réaliser pour l'œil ce que l'œil livre à la conscience ! Nous pénétrons alors dans un domaine d'activité extérieure qui, désormais, ne s'oppose plus aux processus intérieurs dans lesquels se déroule la vie de la vue, mais qui s'associe directement à eux, qui se présente comme leur prolongement transposé dans le domaine extérieur du faire. Quelque chose qui apparaît à la perception immédiate de l'œil ou à la conscience représentante provoque en nous un simple geste qui doit suggérer une chose à voir : c'est donc bien la vue, et elle seule, qui opère. Comme elle livrait tout d'abord les sensations et les perceptions d'une chose visible, c'est elle qui met à présent en mouvement le mécanisme extérieur du corps ; ainsi, ce que seuls des processus intérieurs lui

164

donnaient jusqu'alors connaît un développement nouveau et plus ample, par le fait qu'elle utilise à ses fins la capacité d'expression propre à la nature humaine. C'est un seul et même processus, qui commence par des sensations et des perceptions, et qui se déploie finalement en des mouvements expressifs. Il faut définitivement se défaire de cette conception répandue qui distingue deux processus différents, l'un qui prendrait fin avec le développement de représentations visuelles, l'autre qui débiterait par une tentative pour imiter extérieurement les représentations intérieures.

Dans ce cas, tous les efforts humains pour présenter extérieurement le visible ne seraient que des tentatives imparfaites pour imiter ce que la conscience voit de manière absolument parfaite. Il est indéniable que les apparences jouent en faveur de cette conception. Car comment pourrait-on comparer une configuration aussi imparfaite qu'un geste, ou l'ébauche maladroite d'une présentation imagée, à la manifestation visible d'une chose, telle qu'elle s'offre à notre œil ou telle qu'on en a simplement le souvenir ? Ne devrait-on pas plutôt parler d'un recul, et non d'un progrès ? Mais on s'enferme alors dans une contradiction, et on rejoint ceux qui opposent le langage à la pensée et supposent que la pensée est exprimée de manière plus ou moins parfaite par le langage. Car pour rendre compte de la pensée, ceux-là n'ont justement que le langage ; ils doivent se rendre à l'évidence qu'on ne peut parler de conformité ou de non conformité entre pensée et langage, pris comme deux

choses indépendantes l'une de l'autre. Au contraire, le langage est une forme de développement de la pensée elle-même. C'est exactement pareil ici ; ici non plus, il ne s'agit pas d'un modèle et d'une copie. Car si l'on voulait, pour comparer, rendre compte du modèle, on se retrouverait tributaire des moyens de ladite copie. Les mêmes moyens, donc, qui servent prétendument à copier, devraient d'abord produire ce qu'ils sont voués à imiter. Le sens secret de ce qui se passe au moment où le mécanisme intérieur qui forme notre conscience des choses visuelles s'étend pour ainsi dire aux organes de l'expression et produit quelque chose qui, à son tour, ne peut être perçu que par la vue – ce sens secret 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. Même dans le geste qui s'épuise au moment précis où il naît, même dans les tentatives les plus élémentaires d'une activité de présentation plastique, la main ne fait pas ce que l'œil a déjà fait. Il naît quelque chose de nouveau, et la main poursuit le développement de ce que fait l'œil au point précis où il est arrivé au terme de son action. Si l'être humain ne possédait pas ces moyens d'exprimer ce que la vue donne pour visible, il ne lui viendrait évidemment pas à l'idée qu'à part l'œil, d'autres organes du corps pourraient prendre part au développement des représentations de la vue. Mais à la moindre ligne qu'il trace, au moindre geste qu'il fait pour présenter ce que l'œil a perçu, il réalisera, s'il réfléchit bien, qu'il fait alors pour sa représentation visuelle quelque chose dont l'œil, l'organe spécifique de la vue, est incapable par ses propres moyens. La performance de la main peut lui paraître bien déficiente, comparée à la prodigieuse performance de l'œil. Et cependant, dès qu'il songe que l'œil ne peut pas donner une forme qui soit une possession réalisée de sa conscience à ce qu'il fait apparaître par enchantement dans une matière de sensations délicate et fuyante – et ce à chaque instant –, il réalise lui-même que les tentatives les plus grossières de présentation imagée dépassent la simple perception de l'œil. L'œil, après l'avoir transporté d'un seul coup au milieu de toutes ces splendeurs, finit par l'abandonner, il ne peut alors que fixer ces splendeurs du regard, hébété, et s'il veut, pour développer sa conscience, mettre à profit ce qu'il reçoit par son œil, il doit le déplacer dans un autre matériau : le langage. Ainsi, cette capacité qu'il découvre en lui de faire de ce qu'il voit l'objet d'une présentation formatrice, lui ouvre le chemin sur lequel sa conscience d'un être visible, éveillée par l'activité de l'œil, peut continuer à se développer dans sa propre voie. Il réalisera aussi immédiatement qu'au moment où une chose visible est présentée dans ses toutes premières

manifestations, un processus autrement limité à des parties déterminées de l'organisme humain, s'étend de plus en plus dans cet organisme, dans le but de son propre déploiement, pour devenir finalement un mouvement extérieurement perceptible. Il prendra conscience qu'un processus intérieur doit se développer en un acte extérieur pour percer la lumière du jour. Dans ces tentatives originelles pour faire du visible une présentation visible, personne ne parlera de copie ou d'imitation. Seul un résultat complexe, comme les produits développés de l'activité plastique, donne lieu à une telle conception. Car il devient plus difficile de démontrer qu'un résultat complexe repose sur le même processus que celui qui se manifeste au grand jour dans les prémices de la présentation visuelle. On recourt alors à un mot comme « imitation », mais ce mot perd tout sens raisonnable dès qu'on réfléchit sérieusement au processus qui doit s'accomplir pour que naisse ce résultat complexe.

166

Quand la main poursuit le travail de l'œil – quand elle présente et forme –, ce qu'elle fait apparaît, disons-le, infiniment laborieux, lourd et maladroit, comparé à l'activité de l'œil. Au contraire, quelle agilité et quel prodige à la fois, quand l'œil, à chaque instant, produit comme par enchantement tout un monde d'images devant notre conscience ! Mais en même temps, il faut bien reconnaître que la tentative la plus modeste, la plus enfantine, de présentation imagée marque le début d'une activité qui est la seule à pouvoir, à partir d'images perçues par l'œil, développer des représentations pour en faire des composantes de la conscience – des composantes réalisées, qui existent dans une forme vérifiable par les sens. Et quand on mesure tout ce contenu de notre vie mentale, immédiatement jailli de la vue, on comprend aussi que ce sont là des procès non pas finis, mais infinis. On avait reconnu que toute perception et toute représentation d'une chose visible, à leurs débuts, surgissent de la nuit d'une vie de l'esprit en amont de toute conscience ; on reconnaît à présent que la fin, la conclusion de l'activité de représentation se niche dans les possibilités infinies de l'activité de présentation.

Ces conséquences sont certes imparables mais une question quelque peu embarrassante demeure : comment se fait-il qu'une activité mécanique puisse exécuter ce qu'un acte de pur esprit n'a pas réussi à faire ? Il faut ici rappeler encore et encore à quel point l'être humain se trompe quand il croit pouvoir libérer toujours davantage de la communauté d'un événement corporel l'acte et l'existence intellectuels qu'il perçoit en lui-même. Nous avons déjà dit qu'il est impossible de développer une activité dite intellectuelle indépendamment de

167

toute activité corporelle, que le développement d'un acte de l'esprit est en même temps celui d'un acte du corps. Penser qu'on peut séparer les processus de l'esprit et du corps, que le premier aurait le pouvoir de prendre le second à son service ou de se passer de lui : voilà une erreur lourde de conséquences. Car alors, on ne peut pas comprendre qu'un processus, qui se présente au départ comme une manipulation corporelle – et c'est le cas de tout processus plastique –, soit considéré comme le développement ultérieur d'un processus au départ intellectuel – comme le fait de voir et de représenter. Quand on a saisi qu'une telle manipulation corporelle peut être conçue comme le développement immédiat de ce processus physique que l'on peut déceler, ou du moins supposer, dans les processus du voir et du représenter, alors seulement on comprend que ce développement du processus physique contient aussi un développement du processus intellectuel. Si progrès il y a, il n'est pas l'émancipation d'un prétendu acte de l'esprit hors d'un acte corporel ; il est exclusivement le développement d'une activité sensible-corporelle en une existence toujours plus saisissable, en une détermination et une clarté toujours plus grandes. Pour le langage, en tant qu'activité déterminée, cela est évident. Or il en va exactement de même quand il s'agit du développement de représentations visuelles. Celui-ci ne peut pas se jouer pour ainsi dire hors du corps, il est nécessairement contenu dans le développement d'activités corporelles. On pensait que cette activité mécanique de la mise en forme dépendait du processus intellectuel de la représentation. On comprend à présent que tout progrès possible dans le développement des représentations dépend de cette activité mécanique.

Si l'activité de mise en forme et de présentation propre à l'artiste n'est rien d'autre que le développement du processus visuel, alors s'ouvre à l'homme et à sa conscience de réalité tout un domaine particulier, spécifique. Mais il faut ici s'opposer à une erreur courante. On entend dire bien souvent qu'il suffit de cultiver une relation visuelle aux choses pour être initié au rapport qui lie l'artiste et la nature. Certes, il est raisonnable de vouloir que l'homme fasse un ample usage de ses yeux, *a fortiori* quand il s'agit de mettre en honneur la face visible des choses contre des considérations routinières et mesquines. Seulement, on se trompe sur ce que l'on atteint alors. Lorsque l'on est poussé de manière excessive à cultiver ses perceptions visuelles, les conséquences sont en général, de deux choses l'une : ou bien ce qui s'intensifie, c'est la participation de l'œil à la vie entière de l'individu telle qu'elle se présente dans la multiplicité de ses manifestations ; ou bien l'activité de l'œil, exercée pour elle même, acquiert une telle intensité qu'elle refoule tous les autres intérêts qu'elle sert d'habitude et s'affirme seule, au moins de manière passagère, parmi toutes les modalités selon lesquelles la nature humaine peut vivre.

Dans le premier cas, il est certain que la part accordée à la vue dans toutes les activités où elle peut jouer un rôle prend des proportions très diverses. Et ce n'est pas, loin de là, la constitution plus ou moins bonne de l'organe de la vue qui détermine ces proportions. Tant de voyants sillonnent le monde comme s'ils étaient frappés de cécité, et certains modes de pensée ne s'expliquent que par le fait que leurs auteurs ont eu recours au témoignage des yeux d'une manière trop imparfaite et secondaire. On ne s'étonnera pas que toute disposition artistique fasse défaut dans un tel cas. Il en va autrement quand l'exigence du témoignage des sens dans les différents domaines de l'activité de l'esprit est aussi générale que rigoureuse, quand l'individu, dès sa jeunesse, est amené à considérer si ce qu'il cherche à s'appropriier par la pensée et la connaissance est confirmé ou contredit par ce qui apparaît à ses yeux. On serait alors en droit de penser qu'un esprit aussi éduqué devrait accéder librement à la compréhension d'une activité qui, comme les arts plastiques, repose entièrement sur l'usage de la vue. Mais l'expérience prouve que non. Cette tournure d'esprit, qui a donné un si

grand crédit à la performance des sens, se révèle bien vaine quand on touche au domaine véritable de la performance sensible, à savoir l'art. Car l'étude exacte et scientifique de la nature, qui a continuellement affaire au côté visible des choses, rendra plus que tout autre l'individu inapte à voir la valeur particulière de la relation entre l'artiste et la nature. Cela est aussi frappant qu'explicable. L'activité scientifique ne vise pas un voir, mais un savoir. La contribution essentielle de l'œil ne profite ici jamais au voir, mais uniquement au savoir. Tout ce que nous possédons par les perceptions visuelles n'est jamais ni vu ni à voir, mais seulement su et à savoir. Or d'après ce que nous avons dit, il est bien illusoire de penser que lorsque l'on fonde le savoir sur l'apparence visible et qu'on le contrôle par elle, on possède du même coup les choses dans leur entière visibilité. Ainsi, plus l'œil prend une large part au développement et à la construction du monde conceptuel, plus l'intérêt de l'esprit se détourne de la seule activité qui puisse développer le matériau livré par les yeux et lui donner la forme d'une possession visible. L'observation du fait visible s'est intensifiée dans de nombreuses branches du savoir, si bien que la connaissance de la forme extérieure des choses est devenue plus assurée ; mais du même coup on s'est cru en doit de juger si la prétendue reproduction artistique de la nature était parfaite ou imparfaite. Or, si cette connaissance peut être un critère, elle ne vaut précisément que comme critère de connaissance, mais en aucun cas elle ne pourra permettre de porter un jugement sur une performance qui n'a aucun rapport avec une quelconque connaissance. On considère spontanément l'œuvre d'art avec le même intérêt scientifique que l'on porte aux choses de la nature. On croit l'apprécier à sa juste valeur en y cherchant ce que l'on peut observer, nommer comme visible dans la nature. On ne comprend pas que voir, dans le sens où l'entend l'artiste, commence seulement quand il est devenu impossible de nommer et d'observer du point de vue scientifique.

Considérons à présent le second cas : l'intensification de l'activité de l'œil pour elle-même, c'est-à-dire visant le seul domaine de la vue. On pourrait croire que la voie serait ici ouverte pour mener directement à l'art. Mais là aussi, on se trompe. Selon les dispositions individuelles, ce rapport visuel à la nature et à la vie se développera dans tel cas en une relation d'observation plus ou moins riche, liée à une réceptivité intensifiée à tous les attraits du particulier, de la grâce, du beau qui s'offrent partout à l'œil ouvert ; ou bien, dans tel autre cas, elle se développera en une approche sentimentale de la nature qui débouchera sur des émotions et des humeurs. Mais ces deux voies n'ont encore rien à voir avec l'intérêt artistique

porté à la nature. Aucune des deux ne mène au-delà de la nature. Le besoin superficiel qui s'épuise dans l'observation se satisfait au fond de ce que lui offre la nature et la vie, et s'entient, pour ce qui est de l'art, à la joie infantile de reproduire ce qu'il connaît déjà. La part qui est prise aux performances artistiques se ramène dans une large mesure à ce plaisir innocent. Quant à la capacité de transformer le regard [*Anschauung*] en une expérience sentimentale, elle repose indéniablement sur des aspects plus féconds et plus profonds de la nature humaine. L'habitude de se plonger dans la contemplation [*Anschauung*] de la nature va de pair ici avec une excitabilité facile de l'âme et le don aigu d'abattre les barrières qui séparent l'individu de tous les objets de sa perception. À des moments particuliers d'intensification, le sentiment d'une proximité avec la nature apparaît, et l'on croit alors entrer dans la relation la plus intime avec les splendeurs du monde visible. À la prodigieuse clarté du voir s'unit le sentiment de faire face ou même d'appartenir à un infini insondable. C'est comme si nous n'avions plus le monde corporel, saisissable, devant nous. Ce n'est pas le monde quotidien, le décor dans lequel nous vivons et agissons, l'objet de notre savoir et de notre connaissance ; et pourtant c'est bien le monde que nous connaissons, mais vu comme dans un jour de fête. Nous nous trouvons dans un état onirique où le seul fait de la manifestation visible parle à nos sens émerveillés. Nous nous oublions nous-mêmes, nous nous absorbons dans la vision. L'existence apparente des choses nous fait face avec toujours plus de puissance, elle s'offre à nous de manière de plus en plus immédiate, emplit tout notre être, et celui-ci semble finalement entièrement absorbé en elle. Il nous semble alors que tous les mystères de la nature se révèlent à nous, et toutes nos connaissances laborieusement acquises font soudain piètre figure, tant cette révélation, qui se donne sans effort et n'exige aucune preuve, aucun compte, nous semble convaincante. Qui n'a jamais vécu de tels moments, où l'isolement de la perception sensible s'allie à une excitabilité particulière du sentiment pour produire cette humeur dans laquelle on croit s'emparer de la nature avec une ampleur et une pénétration telles que les approches pratique et théorique n'ont jamais pu le faire ? Qui est capable d'un tel plaisir visuel, que dans des circonstances particulières et rares la nature peut lui offrir, celui-là se tournera vers le royaume de l'art. Il trouvera là une grande satisfaction, qu'il n'aura pas de peine à renouveler à tous moments. Il croira que le sens secret de l'art est son pouvoir de créer des figures et des présentations qui, mieux encore que les impressions de la nature et de la vie, parlent immédiatement à l'âme et la mettent en mouvement. Parce qu'il a

éprouvé l'une de ces humeurs chargées de sentiments alors qu'il observait une œuvre d'art, il sera convaincu d'avoir ainsi atteint la teneur la plus profonde de l'œuvre. Comparé à ceux dont la constitution d'esprit est si émoussée, si terre à terre, qu'aucun processus de la nature, aucune œuvre de l'art ne parviendront à les ébranler, un tel individu a au moins l'avantage de pouvoir vivre les œuvres d'art comme des expériences. Mais pour autant, ces expériences ne sont pas encore d'ordre artistique.

172

Nous avons là un phénomène singulier : les mêmes êtres humains, qui font preuve d'un sérieux absolument dépassionné dans leur vie ou dans leur discipline, s'abîment dans la sentimentalité dès qu'ils s'approchent de l'art. Ils ne comprennent pas que l'activité artistique repose sur une objectivité et une clarté aussi éloignée de leurs débordements sentimentaux que de la sécheresse et du prosaïsme de ceux qui croient pouvoir maîtriser l'art grâce aux moyens donnés par la discipline scientifique. Or on ne saurait que faire des humeurs quand il s'agit d'action. Plus elles s'intensifient, plus elles paralysent la vie active. Il faut s'en débarrasser comme d'un rêve pour pouvoir revenir à une activité éveillée. On avait pensé s'approprier la nature dans toute sa richesse et son originalité en ces moments d'émotion accrue ; mais on voit à présent que loin de posséder, on était alors soi-même possédé. Seul celui qui n'est pas capable de se faire une idée claire du processus artistique pourra vivre une expérience artistique. Car l'artiste – c'est ce qui le distingue – ne s'adonne pas passivement à la nature, il ne s'abandonne pas aux humeurs qui naissent en lui, mais cherche activement à posséder ce qui s'offre à ses yeux.

Entretenir un rapport visuel à la nature, avec tout ce qui s'ensuit : connaissances prétendument visuelles, enrichissement de la vie mentale, formation du goût, éducation du plaisir esthétique, et autres quincalleries de la culture – tout cela, à des degrés divers, est finalement accessible à tout le monde, avant même qu'on veuille s'engager dans le véritable chemin de l'art. Or, aussi paradoxal que cela puisse sembler, l'art ne commence que lorsqu'on arrête de regarder. L'artiste ne se distingue pas par un don particulier pour regarder, il ne voit pas davantage ni plus intensément qu'un autre ; ses yeux n'ont pas le talent extraordinaire de choisir, rassembler, transformer, ennoblir, transfigurer, de sorte que ses performances révéleraient uniquement ce qu'il a conquis en voyant. Bien plutôt, sa nature a le don particulier de le faire passer directement de la perception visuelle à l'expression visuelle. Son rapport à la nature n'est pas du registre du regard mais de l'expression.

173

Tel est le véritable miracle de l'art. Notre capacité commune à voir nous permet de prétendre voir dans la nature ce que l'artiste y voit et de soutenir que la performance artistique se mesure à l'aune de ce que nos yeux nous enseignent ; et avec cela, nous nous sentons sur un pied d'égalité avec lui. Nous nous rêvons pareils à lui pour l'essentiel et concevons son activité extérieure plutôt comme la présentation mécanique de ce qui se passe en lui, dont nous avons connaissance par notre propre expérience intérieure. Mais à la moindre tentative pour transformer en expression plastique une perception visuelle, nous nous heurtons à un obstacle insurmontable : ce qui nous sépare de l'artiste, c'est notre incapacité à développer de manière autonome le processus de la perception visuelle en une expression visible ; et cela, rien, dans notre expérience propre, ne nous le donne à comprendre. Réduire l'activité extérieure de l'artiste à une présentation plus ou moins réussie et par conséquent mettre l'accent sur le processus en amont témoigne d'une réflexion déficiente. Si on cherche à comprendre le passage de la vie mentale à ce que l'on appelle l'activité de présentation, on réalise que dans le processus artistique pris dans son ensemble, voir et représenter ne sont qu'un début, un point de départ. Tout ce qui est du registre du développement et de l'accomplissement est lié à l'activité formatrice extérieure. Quand nous parvenons, dans les rares moments où nos perceptions et nos représentations s'intensifient, à une présentation en des gestes maladroits, nous constatons qu'en nous ce processus s'épuise dans le geste, et que la simple vue et la simple représentation mentale n'ont guère d'ampleur face à la fécondité de l'activité artistique.

174

Ce qui, dans certains mouvements d'expression, reste esquissé d'une manière vague chez tous les êtres humains aboutit chez l'artiste à un développement exclusif et tout à fait exceptionnel ; c'est à cela que nous reconnaissons la caractéristique remarquable du don artistique. Nous autres, nous sommes bloqués dans les perceptions que notre œil nous offre et notre pouvoir de représentation visuelle a tôt fait d'y trouver sa limite, une obscurité impénétrable nous paralyse. L'artiste, au contraire, trouve en lui les moyens d'exprimer et de saisir de plus en plus précisément ces processus vagues et indéterminés, par lesquels nous percevons globalement un monde visible. La vie de l'artiste débute exactement là où, incapables d'aller plus loin, nous restons démunis malgré toute notre bonne volonté, et bien que notre conscience s'applique de toutes ses forces à voir. L'artiste peut bien ressentir des inhibitions dans d'autres directions, dans lesquelles nous est accordée à nous la possibilité d'avancer, là il

se sent libre et sans entraves. Il est dans son élément, alors que nous devons nous contenter de regarder, il prend là son départ pour mener à bien une activité qui se développe en une expression plastique toujours plus intensifiée. Aucun sens plus élevé à dévoiler : toutes les manipulations, de la plus simple et la plus originaire à la plus complexe et la plus diversifiée, s'inscrivent dans le prolongement de ce que l'œil a commencé.

Évidemment si l'on reste attaché à la séparation du mental et du physique, on ne sortira pas de l'idée que l'activité extérieure de l'artiste ne fait qu'exposer sous une forme visible et stable ce qui a déjà obtenu une figure dans son esprit. On ira même jusqu'à dire que l'artiste, en se dévouant à son art, fait de nécessité vertu puisque aucun moyen extérieur n'est à même de restituer dans leur pureté et leur perfection les figures qui habitent son esprit.

À prendre le visible dans l'art pour le symbole de quelque chose de l'esprit, à mépriser ce qui s'offre effectivement à nos yeux en faveur d'un contenu invisible ravalé dans les limites inévitables de la forme, on enclenche obligatoirement une série d'erreurs funestes. Il en va là d'une étrange inversion d'un rapport naturel. Pour s'en défaire, il faut abandonner cette séparation injustifiée entre activité de l'esprit et activité du corps, et cette nécessité n'apparaît peut-être nulle part avec autant d'évidence que dans le domaine de l'activité artistique. Dans le rapport qui lie le mot pensé ou dit au mot écrit, on serait davantage tenté de séparer la performance de l'esprit de celle du corps². Dans la pensée discursive, la majeure partie du travail s'accomplit à l'intérieur de nous. La participation du corps n'est pas aussi flagrante et lorsqu'elle devient extérieurement perceptible, dans les paroles ou l'écriture, elle ne semble intervenir que comme aide, le corps exécute ce que lui ordonne la pensée, qui, elle, ne dépend pas de processus aussi lourdement sensibles. L'activité artistique est très différente. L'être humain n'a pas d'organes intérieurs capables de réaliser l'aspiration artistique. Dès le début, sur le chemin qui le conduira à son but, l'artiste se tourne vers une activité extérieure, corporelle. Tout ce qu'il est en mesure d'atteindre en dépend. Qu'est-ce que voir ou représenter en comparaison de leur devenir dans l'activité plastique ? Ce ne sont que balbutiements au regard du développement de la capacité langagière. L'artiste, tout particulièrement, prend conscience que sa vie intellectuelle-artistique commence à se développer véritablement au moment où les représentations mentales font pression et mettent en mouvement les organes extérieurs de son corps, où l'activité de la main s'ajoute à celle de l'œil et du cerveau. Il quitte désormais un monde sombre et borné et s'avance sur la voie qui l'élèvera à une clarté

et une liberté plus intenses. Son don, sa génialité ne commencent à s'épanouir pleinement que dans cet acte extérieurement perceptible, par lequel advient non pas une présentation, mais la genèse même d'un univers artistique de représentations. L'artiste est contraint d'emblée de transposer son activité à l'extérieur, mais celle-ci n'en reste pas moins une activité de l'esprit même si elle met plus en mouvement des parties du corps que le seul cerveau. Et dans la mesure où l'activité artistique se prétend une activité de l'esprit, elle doit consister en des performances parfaitement déterminées, saisissables, et vérifiables par les sens.

176

Si nous apprenons à considérer l'activité plastique de l'artiste comme le prolongement du processus visuel, comme le développement en des mises en forme déterminées de ce qui naît dans la perception de l'œil, nous réalisons que l'œil ne peut accomplir par ses propres moyens l'œuvre qu'il a commencée. Il doit engager l'homme dans un certain mode d'activité qui rendra possible la transformation du matériau sensible en produit de l'esprit. Alors nous vient à l'idée que dans l'activité formatrice qu'est l'art, a lieu un certain développement de la vie consciente. L'usage que l'on a du mot conscience est trop souvent erroné, étrange. On présuppose une sorte de conscience normale, qui constitue le domaine lumineux de la pensée et de l'activité ; là se développent l'action pratique, orientée vers une fin, et la connaissance théorique du monde. Évidemment, des activités comme celle de l'artiste n'appartiennent ni à l'une ni à l'autre ; lorsque la nature humaine poursuit ses nobles buts, pratiques ou intellectuels, c'est avec conscience et conséquence, mais quand elle s'adonne à l'activité artistique, il lui faut, semble-t-il, quitter la clarté du jour de la conscience : telle est la condition pour que ces forces mystérieuses dont on se plaît tant à voir dans l'œuvre d'art le résultat s'éveillent et produisent leur effet.

En réalité, la conscience ne se présente jamais comme un état général mais seulement comme une activité déterminée. Dans chaque homme, elle est en perpétuel changement, tant par son degré que par le mode d'activité dans laquelle elle se développe. Quelqu'un croit s'être éveillé à la pensée consciente : un autre le considérera encore plongé dans les rêves d'une conscience non développée, tout simplement parce que la pensée de cet autre est plus vive, va plus loin. Plus encore, l'individu – surtout quand sa vie et sa pensée s'intensifient – peut aisément faire l'expérience que les progrès de son activité ressemblent au passage d'une conscience relativement trouble à une conscience plus claire. La relative clarté de la conscience n'est pas un état durable donné dans lequel l'homme pourrait accomplir

177

certaines activités, mais, au fond, une autre expression de la vivacité de l'activité réflexive que l'homme développe à tout moment. La conscience ne reste donc pas toujours égale à soi-même, comme l'accompagnement des différentes activités de l'être humain : dans ces différentes activités, elle se présente au contraire comme capable des développements les plus divers. Sous prétexte que nous trouvons notre propre conscience liée à une activité autre qu'artistique, nous ne voulons pas reconnaître dans cette dernière, qui est pourtant parfaitement méthodique et réfléchie, le règne d'une conscience aussi développée. Cela est très étrange. Bien sûr, l'homme ne peut faire qu'une chose à la fois. À mesure que son activité s'intensifie en une direction, elle décroît nécessairement partout ailleurs. Mais en même temps la conscience qui ne pouvait se développer que dans cette activité disparaît elle aussi. Quand l'artiste s'absorbe dans son acte, il cesse de penser et de faire ce en quoi consiste, pour d'autres, la vie consciente. Mieux encore, plus sa performance est sérieuse et importante, plus elle s'éloignera de tout ce qui passe pour le contenu essentiel de la vie consciente. Pour ceux qui ne partagent pas son aspiration et sa capacité, l'artiste apparaît alors comme absent et mû par des puissances dont il n'est pas même conscient. Mais l'artiste sait exactement ce qu'il veut et ce qu'il fait. Quand il se livre à son activité, il ne saute pas violemment de la sphère de l'activité consciente dans celle de manifestations de la vie qui font apparaître l'homme comme l'instrument d'inspirations mystérieuses que ni la raison ni la volonté ne contrôlent plus. Certes il se soustrait à la conscience qui l'unissait aux autres hommes tant qu'il partageait leur pensée et leurs occupations. Il n'élimine pas pour autant la force actuelle de son intelligence et de sa volonté pour laisser libre cours à ces révélations. Ce qu'il fait, c'est autre chose : pour développer sa conscience, il fait appel à d'autres dispositions propres à la nature humaine, et il arrive à un autre résultat que ceux qui restent étrangers à son mode d'activité. Mais au sein de son activité se produit la même chose que ce qui constitue la règle de toute activité virile sérieuse : seuls les prémices plongent plus profond, dans les régions de notre nature que la raison ne peut sonder, que la volonté ne peut guider et la conscience ne peut éclairer. Tout progrès conduit hors de ces régions obscures et le sens du travail que l'homme doit accomplir est de s'en éloigner toujours plus, non de s'y perdre.

178

Si, pour les autres, l'artiste semble réaliser son activité dans une sorte de rêve, pour lui, cette activité est un véritable éveil. La clarté de la conscience qu'il atteint sur la voie qu'empruntent les autres hommes ne peut pas lui suffire. Car il se voit alors entouré d'une

obscurité qui échappe aux autres. Quand la science, fière de son progrès, lui désigne son empire et déroule devant lui un monde connu ou du moins qu'elle a les moyens de connaître, l'artiste ne peut participer à la satisfaction que ressent le chercheur. Il est certes éclairé par ce que lui montre ce dernier, mais il ne sera pas pour autant convaincu que ce que le développement de la conscience scientifique lui offre dans une clarté et une intelligibilité toujours plus grandes, c'est tout simplement le monde, dans sa totalité. Il s'élèvera tout à fait spontanément contre ces prétentions et pensera à part soi que toute science est finalement bien misérable, puisqu'elle s'imagine développer une conscience du monde claire et complète alors que dans cette conscience ne vivent que des mots et des pensées, non les choses mêmes. Cette conscience, qui croit être la seule à avoir véritablement atteint la lumière, sera à ses yeux onirique, non développée. Il se dira qu'au cœur de cette clarté diffusée par la connaissance, les choses, pour autant qu'elles s'offrent à nous comme représentations, mènent une existence fantomatique, indéterminée. Il se dira que l'existence sensible du monde est d'autant plus refoulée de la conscience que celle-ci s'emplît des résultats de l'activité réflexive et cognitive. Il éprouve l'impérieux besoin de s'éveiller de cet état rêveur qui le tient emprisonné, même s'il profite aussi de la clarté et de la lumière. Il trouve alors en lui les moyens qui, seuls, peuvent conduire à cette fin. Dès qu'il commence à s'adonner à un exercice plastique, il voit sa conscience s'engager sur une voie jusqu'alors barrée. Plus rien apparemment ne le sépare des choses, il entre dans une vie éveillée et une expérience vécue du monde, les opacités dans lesquelles sa conscience était enveloppée commencent à se dissiper, les apparitions vacillantes font place à une saisie ferme, une détermination croissante succède à l'indétermination.

179

Dans le cours de son travail, l'artiste fait l'expérience de la naissance et du développement d'une conscience dont il ne peut autrement rien savoir. Pour ceux qui n'en ont pas la capacité, son activité paraît hors de l'activité vitale consciente, mais pour lui, elle se configure comme parfaitement consciente. Elle s'étend, monopolise toutes les forces de l'individu, refoule toute autre activité aux confins de la conscience et devient elle-même la vie consciente de celui qui se sent capable de s'y adonner. Et alors que l'artiste se dissout totalement dans ce qu'il fait, alors qu'il s'oublie lui-même, c'est-à-dire qu'il oublie tout ce qui peut occuper sa conscience à l'exception de son activité, alors qu'il ne sait plus distinguer entre ce qui se donne comme une activité de l'esprit (perception, représentation, souvenir, etc.) et comme

une activité mécanique des organes extérieurs de son corps, alors que le processus qui avait commencé par les perceptions de son œil s'est emparé peu à peu de son être tout entier et l'a mis en mouvement, — alors il éprouve dans son activité les plus fortes intensifications de sa conscience, il s'aperçoit qu'il est éveillé, prêt pour la première fois à appréhender véritablement le visible.

D'après cette conception, la position de l'activité artistique dans la vie de l'esprit apparaît évidemment sous un tout autre angle qu'à l'accoutumée. Tant que l'on considère la connaissance du monde comme exclusivement liée à la pensée scientifique, on est contraint de penser l'activité artistique par opposition. Il faut alors lui inventer une signification suffisamment particulière pour lui assurer sa légitimité face à une tâche que sa noblesse conduit à considérer comme la seule importante pour l'esprit humain. L'artiste à présent peut faire son entrée aux côtés du chercheur. Tous deux sont sous l'emprise du même instinct, celui qui s'empare de l'homme au moment où il accède à une vie plus élevée. Cet instinct le pousse à s'approprier le monde dans lequel il se trouve, à développer, par son activité, en clarté et en richesse sa conscience de l'être, qui le cantonnait jusque-là dans des limites étroites, indigentes et confuses. Admettons que la pensée ne tienne pas la gageure de mener à bien cette tâche dans toute son étendue : alors on réalise que l'homme dispose encore d'autres facultés qui le feront progresser dans des régions de la réalité restées de tous temps inaccessibles à la connaissance liée à la pensée formelle. 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.

De même que la pensée n'a de cesse d'avoir amené à une forme déterminée le matériau de réalité disponible, de même l'activité plastique ne peut prétendre être arrivée au terme de son travail tant que les valeurs qu'elle produit n'ont pas atteint une forme déterminée. La conscience qui se développe dans un processus plastique se distingue de la conscience commune dans la mesure où les représentations qui en constituent la matière sont mises en forme et acquièrent une positivité, des qualités consistantes. Il sera fait mention plus tard de ces qualités. Mais donnons ici encore quelques indications générales sur le développement que l'artiste imprime à la conscience de réalité.

Si, comme il le semblerait au premier abord, l'acquisition d'une conscience de réalité se développant en des représentations visuelles ne dépendait que de l'usage des yeux et d'une concentration arbitraire de l'attention, alors ce serait essentiellement l'affaire de la volonté que de susciter la conscience d'une image visuelle du monde. Mais, nous l'avons vu, cela ne nous mène pas loin. Même si le monde en tant qu'objet de connaissance commence par nous sembler un tourbillon chaotique de processus incompris, les moyens de le connaître sont à la disposition de chacun et il semble qu'il ne dépend que de nous d'en faire un usage plus ou moins étendu. Tous les hommes ne disposent pas des mêmes moyens, semble-t-il, pour développer une conscience représentative. Quand nous constatons à quel point chaque pas en avant exige une activité de plus en plus complexe, nous sommes comme paralysés. Certes nos yeux ne sont pas là seulement pour nous fournir des images d'objets existant en dehors de nous ; dans l'acte de la perception visuelle naît en nous quelque chose qui est susceptible, grâce à nous, d'un développement autonome. Mais si nous voulons retenir l'apparition fuyante³, faire prendre forme à l'apparition qui en est dénuée, alors la force nous manque et aucun organe corporel ne nous obéit. En y réfléchissant bien, c'est presque un miracle que la capacité à percevoir avec les yeux, et à se représenter le perçu – capacité que nous avons aussi mais qui nous permet uniquement de désigner quelque chose de visible sans nous donner le moyen de nous l'approprier – que cette capacité, donc, atteigne chez certains individus le stade où les impressions, éphémères et chancelantes pour nous, se transforment en configurations déterminées et durables. Il est clair que dans le cas du développement de la conscience artistique dans l'activité plastique, le vouloir ne saurait être un critère, c'est le savoir-faire qui en est un. Il n'est pas inutile de le souligner car trop souvent une conception superficielle et trop courte se croit en mesure d'encourager et de susciter arbitrairement une activité artistique ; il en résulte alors un succédané, minable et prétentieux. La vie authentique de l'art dépend uniquement, pour tout ce qui touche aux capacités et aux facilités d'extériorisation de l'expérience visuelle intérieure, d'un développement hors norme de la nature humaine chez certains individus.

Quand nous parlons de notre conscience du monde visible, il s'agit d'une conscience qui puisse naître chez tout être humain normal, aussi bien que d'une conscience qui puisse avoir pour contenu tout le règne du visible. Cette désignation – règne du visible – n'est pas, il est inutile de le répéter, une notion satisfaisante, car nous ne songeons là qu'à ce que l'usage de

181

182

nos yeux nous permet d'acquérir, et nous cherchons bien à en rendre compte de toutes les façons possibles mais jamais en suivant la voie qui seule nous conduit à une certitude visuelle de ce qui est vu. Nous sommes convaincus qu'il nous faut associer l'expression « règne du visible » à une tout autre signification. Si la possibilité d'en augmenter de plus en plus la conscience dépend de capacités qui débordent largement l'usage des yeux (la nature les dispense à un petit nombre et, pour ces rares élus, d'ailleurs plutôt chichement), on ne saurait parler d'une conscience de la visibilité ni dans le sens où elle serait accessible également à tous, ni dans celui où tout lui serait accessible. Car l'aptitude à s'élever par une activité qui procède toujours vers des états plus clairs de la conscience du visible est liée à une disposition naturelle : ce n'est pas un bien commun mais un privilège accordé à quelques-uns. Pareillement l'activité dans laquelle se développe cette conscience ne peut appréhender que certains éléments ; et une grande partie de la masse des matériaux visuels que nos yeux nous proposent sans relâche ne s'y soumettra absolument pas.

Celui qui ne fait que regarder peut bien croire qu'il possède avec le monde visible un tout immense plein de richesses et de variété – l'aisance avec laquelle il accueille une quantité inépuisable d'impressions visuelles, la rapidité avec laquelle les représentations se succèdent en son for intérieur et traversent sa conscience dans une alternance continuelle, une profusion intarissable, tout cela lui donne la certitude de se trouver au cœur d'un grand monde visible, même s'il ne peut se le représenter comme un tout d'un seul coup ; il en a la certitude, même si dans toute sa vie il n'en verra jamais qu'une infime partie. Ce monde de phénomènes visibles, grand, riche, incommensurable, disparaît à l'instant même où la force artistique tente de s'en emparer sérieusement. Le premier essai pour sortir de l'état crépusculaire de la prise de conscience de la visibilité en général et parvenir à une clarté de la vision, restreint déjà le cercle de ce qui est à voir. L'activité artistique prolonge cette concentration de la conscience qui est le premier pas nécessaire sur le chemin : d'une saisie sensible dont l'ampleur va toujours de pair avec l'imprécision, on est conduit à la précision par la restriction. L'artiste se voit dans l'impossibilité de confronter son activité à ce tout apparent, le passage du simple acte de voir et de se représenter ce qui est vu à l'expression du visible ne peut s'effectuer que par la détermination d'un cas. Dans l'activité et dans l'action, tout homme fera cette expérience : il doit intervenir dans le cadre d'un cas déterminé pour que ses forces puissent se déployer.

On concède volontiers cela, mais avec l'idée qu'une activité artistique qui s'exerce sur des cas singuliers produit peu à peu une image d'ensemble d'un développement supérieur. À travers l'ensemble des œuvres d'art se développe, tendue vers la complétude et l'accomplissement, une conscience de la réalité qui, dans la mesure où elle repose sur la perception visuelle, accède à la présentation. La conception sous-jacente à un tel point de vue est que l'existence d'une conscience visuelle d'un degré supérieur est liée à l'existence d'œuvres d'art : l'image du monde s'élargit évidemment grâce au trésor, qui va grossissant, des œuvres d'art de l'humanité. Or ce n'est pas à l'existence d'œuvres d'art qu'est liée la conscience intensifiée du réel mais à l'activité de laquelle procède ce que nous nommons œuvre d'art. En soi les œuvres d'art sont un patrimoine mort ; elles ajoutent trop peu au visible pour contribuer au développement de la conscience. Elles demeurent un simple objet de perception visuelle parmi d'autres. Mais si nous essayons de vivifier ce patrimoine mort – et ce de la seule façon possible, c'est-à-dire non par une sensation esthétique ou par une réflexion profonde, mais par une plongée dans le processus vivant de la production artistique –, alors nous expérimenterons qu'il nous faut renoncer à une conscience d'ensemble, du général, pour revivre en nous-mêmes, ne fût-ce que par approximation, l'un de ces instants de conscience intensifiée qu'éprouve l'artiste devant le phénomène visible lorsqu'il est dans l'activité créatrice.

184

Il y a, en outre, des domaines du visible, le très grand, le très petit, le très éloigné, le très mouvementé, qu'aucune activité artistique ne peut élever à un degré supérieur, des domaines de perception sensibles dans lesquels il existe bon nombre de réalisations conceptuelles, mais où les réalisations visuelles sont ou impossibles ou très incomplètes. Il y a d'autres domaines du visible, le très simple, le très effacé, le très inhabituel, que des réalisations visuelles peuvent rendre – il en existe d'ailleurs –, mais dans ces cas-là l'artiste qui cède à l'excitation de l'activité encourt le risque de passer pour un simplet ou un extravagant. Ainsi cette capacité dont la nature humaine est dotée dans le cas du talent artistique n'a pas pour vocation de développer peu à peu dans le sensible tout le règne du visible. Une très grande partie du visible demeure, en tant que visible, dépendante une fois pour toutes d'états de consciences subalternes, et n'accède à une existence plus haute que par le concept. L'activité artistique s'attaque de temps à autre à une part relativement restreinte du visible. Celle-ci, dans des états de conscience qui se développent par cette activité, se voit haussée à une existence plus ou moins élevée.

Quand il est question du développement de la conscience d'un monde visible par l'activité de l'artiste, une autre considération s'impose. Nous avons l'habitude pour ce qui s'offre à nos yeux de parler d'infini. Involontairement, nous avons tendance à croire que nous nous trou-

185

vons devant un infini quand notre vue s'abîme dans la contemplation du monde, quand nous pénétrons toujours plus avant dans le proche ou le lointain, dans le petit ou le grand, et que nous faisons l'expérience de pouvoir dépasser ce qui paraît le plus petit, le plus lointain à notre perception visuelle et d'accéder à un petit encore plus infime, un lointain encore plus éloigné. Tremblants, emplis de pressentiments, nous regardons ces mondes derrière lesquels semblent se cacher des mondes toujours plus lointains qui se dévoileront peut-être un jour à un regard plus clairvoyant et plus pénétrant. Mais cet infini est un infini pensé, il existe pour l'entendement pensant, il n'existe en fait pas pour l'œil. Il n'y a pas au sens strict d'infini pour l'œil ; il n'est au contraire confronté qu'au fini. Le monde est complet et s'achève pour lui quand l'œil ne porte pas au-delà. Aussi longtemps que nous nous en remettons à la vue, le monde nous apparaît toujours fini, jamais infini. Et cependant il existe un infini qui n'est pas celui de la pensée, et qui se révèle seulement comme un infini du monde visible. Seul l'artiste, et celui qui peut le suivre, sont devant cet infini. C'est l'aspiration – qui prend sa source dans la perception de l'œil – à mettre en forme les représentations reçues, à les clarifier et à les préciser, qui permet d'ouvrir cet infini. Et là le règne du visible est vraiment infini, car il se présente dans une activité qui n'est ni une tâche avec un terme ni un but à atteindre, mais une aspiration sans cesse renouvelée.

Nous le reconnaissons bien volontiers, ce que nous désignons comme présent débute avec notre propre existence. Mais avec cela nous n'avons pas dit grand-chose. La simple existence de l'homme, avec ses dispositions sensibles-intellectuelles, le fait que le monde lui appartienne, à lui et aux autres hommes en commun, ne garantit pas pour autant la présence de ce monde. Notre existence ne garantit que la possibilité de constituer ce présent, dans la mesure où nous le possédons dans les formes que nous avons produites. Or il n'y a de réalisation de cette possibilité que dans une activité développée par l'homme. Tout ce que nous voulons dire, lorsque nous parlons de nature, d'étant, de réalité, de monde, tout cela n'est pas une révélation faite à l'homme mais une révélation produite par l'homme.

186

Nous l'avons évoqué : il n'est pas offert à l'homme de moyen de saisir dans une expression globale toute la teneur de réalité d'une chose, il lui faut au contraire explorer des voies différentes pour s'approprier peu à peu la réalité par son activité, et en retour les degrés de développement auxquels il parvient dans chacune de ces voies varient à l'infini. Nous avons mentionné en outre que toutes ces voies sont infinies ; au lieu de conduire, malgré des points de départs différents, à un objectif commun, c'est-à-dire à une possession complète de la réalité, ces voies divergent de plus en plus les unes des autres. En conséquence et toute expression imagée mise à part, toute possession de la réalité est d'autant plus spécifiée qu'elle se présente dans des formes déterminées et achevées. Produire et présenter ainsi le réel, tel est pour nous le sens véritable de l'activité artistique. Mais on ne peut ici traiter en détail de la façon dont cette activité contribue à l'effectuation de la réalité, et ce d'autant moins qu'un nombre incalculable de questions surgirait auxquelles seule une expérience artistique directe permettrait de répondre. On dira cependant deux, trois choses générales sur cette activité et la nature particulière de la réalité qu'elle produit.

Il faut avant tout essayer d'éclaircir le rapport de l'art à la nature. Inutile de prouver que l'art est tout autre chose que la nature. Les tentatives pour opposer l'art et la nature comme deux mondes différents finissent toujours par écarter en quelque sorte l'art de la nature et dénicher ce que l'artiste doit ajouter à la nature pour la transformer en art. Le point de vue

187

qui prévaut est alors que l'activité de l'artiste demeure vaine et superflue tant qu'elle n'est pas capable d'ajouter à la pure visibilité de ses performances une valeur de sensation ou de signification. Tout esprit sain, fût-il immature, ne peut que s'ériger contre de telles conceptions ; et pour faire face au danger de voir l'activité artistique faire fausse route et tendre vers des voies de garage, on lui reproche de ne pas avoir de but plus haut que la nature. Cette conception peut être considérée comme saine, elle propose en effet à l'activité artistique cette fin : réaliser dans une expression plastique ce que la nature offre de visible. Mais elle est en même temps immature dans la mesure où elle oublie qu'un abîme infranchissable sépare, de par leur genèse, les configurations artistiques de ce que nous appelons d'ordinaire la nature visible. En fait cette nature visible n'est rien d'autre que le tumulte monstrueux et bariolé des perceptions et des représentations qui, apparaissant et disparaissant, passant tantôt devant notre œil externe, tantôt devant notre œil interne, se pressent devant nous dans leur factualité irréfutable et s'évanouissent cependant sans laisser de traces, dès que nous prétendons nous les être appropriées dans la chaleur de la sensation ou la clarté de la connaissance par concepts. La nature visible est cet immense règne de lumière dans lequel la série infinie des choses s'offre à notre œil dans des combinaisons infinies, et que nous croyons posséder sans peine, dans toute sa complétude et sa perfection. Mais si l'on procède à un examen élémentaire, on la découvre dans sa totale incertitude, son indétermination, son inconsistance. Cette visibilité équivaut à une largesse, dont nous sommes gratifiés sans y avoir contribué. Évidemment la perception visuelle la plus infime repose sur un procès d'une grande complexité ; mais ce procès a lieu dans le for intérieur de l'homme, il n'est pas perceptible à l'extérieur, et nous n'avons pas conscience d'une activité à son propos. Sur le fond de ce procès général qui se répète chez tous les hommes dotés des organes de la vue, quelques rares individus développent une activité extérieurement perceptible qui débouche sur une expression visible. Il est clair que la nature en tant que monde de phénomènes visibles dont la mise en forme repose sur la pure activité des yeux et sur les processus de perception et de représentation intérieurs qui s'y rattachent, devient tout autre pour ceux qui, doués d'un talent d'expression artistique, peuvent employer à cette mise en forme des aptitudes et des activités tout autres. Le secret de la différence nécessaire entre le règne de la visibilité qui a pour nom la nature et les mises en forme de la visibilité qui surgissent devant nos yeux dans l'activité artistique est mis au jour. Cette différence nécessaire résulte uniquement de

ceci : là où d'ordinaire l'homme en a fini dans son rapport à la nature visible, l'artiste par son activité peut s'installer dans un rapport nouveau avec cette même nature, précisément en raison de sa visibilité. Il est tout aussi inutile d'inventer ce qui supplémenterait la nature et la transformerait en art qu'il est impossible à l'art de produire quelque chose qui égale la nature entendue au sens habituel du terme. Exiger l'un ou l'autre revient, à n'en pas douter, à faire de nécessité vertu ; on camoufle l'incapacité à accéder à des régions supérieures de l'art véritable par une doctrine forgée pour la circonstance : la fin suprême de l'art désigne le produit du prétendu exercice artistique. De l'art authentique on ne saurait rien exiger d'autre que la nature, évidemment pas la pauvre image que nous en avons tous, mais une image développée, dont la genèse requiert cette activité que l'artiste rattache aux purs processus visuels de perception et de représentation. La nature visible devient art, sans cesser d'être nature, par le développement qui s'accomplit aux fins de sa visibilité dans l'activité de l'artiste. L'art n'est pas la nature : il signifie une élévation, une libération par rapport aux états auxquels est associée d'habitude la conscience d'un monde visible ; et cependant il est nature : car il n'est rien d'autre que le processus par lequel l'apparition visible de la nature est piégée et contrainte de se dévoiler dans une épiphanie de plus en plus lumineuse.

Il peut sembler très audacieux de rejeter comme injustifiés les réquisits auxquels doit satisfaire l'activité artistique et d'assigner à leur place l'art à une tâche qui pourrait bien sembler à certains sans importance particulière. Mais si l'on s'interroge sur le résultat visé dans l'exercice d'une telle activité, on doit prendre en considération les résultats qui ne découlent pas exclusivement d'elle, et ceux qui, en revanche, sont à porter à son seul crédit. Toutes les exigences que l'on a habituellement envers l'exercice de l'art peuvent se classer, même si cela reste imprécis, en deux rubriques : les valeurs de sensation et celles de signification. On ne saurait nier que l'art crée des valeurs de sensation tout comme des valeurs de signification propres. Mais même si l'art a un mode particulier d'exciter notre sensation et d'occuper notre pensée, ce n'est pas l'art qui nous enseigne en premier à sentir et à penser ; bien plutôt il n'y a rien dans le vaste domaine de ce qui est à notre disposition qui ne puisse passer pour une valeur de sensation ou une valeur de signification. En exploitant les résultats de l'activité artistique au profit de notre sentir et de notre penser, nous faisons exactement ce que nous pouvons faire avec tout et rien et évidemment aussi avec les pures perceptions et représentations visuelles ; il n'y faut pas des activités très compliquées contrairement à

celles qui découlent des performances artistiques. Mais ces activités sont indispensables quand il s'agit de produire l'expression pure de la visibilité d'un phénomène. Il est évident que cette expression ne doit rien à une activité intellectuelle à laquelle nous soumettrions la nature visible dans l'intérêt de la sensation et de la pensée ; car la sensation et la pensée détruisent, ainsi que nous l'avons vu, la visibilité du phénomène et mettent à sa place une autre forme de l'être. Les pures perceptions et représentations visuelles n'offrent aucun moyen d'obtenir ce qui présenterait la visibilité d'une chose dans une expression autonome. Et nous sommes doublement empêchés de saisir de façon autonome la visibilité d'une chose, tant qu'elle nous atteint seulement dans nos perceptions et nos représentations. D'abord, les choses visibles, qui se montrent à nos yeux, les représentations visuelles qui apparaissent dans notre for intérieur, ne se présentent pas comme si elles étaient là purement à cause de leur visibilité. L'œil peut seulement nous montrer des objets dans lesquels la visibilité est simplement un pan de leur nature sensible complexe et qui revendent en même temps un intérêt multiple, soit de notre faculté de sentir, soit de notre vouloir, soit de notre savoir ou de notre connaissance. Les images que nous présentent le souvenir et l'imagination n'appartiennent pas davantage à l'élément pur de la visibilité ; elles sont au milieu du jeu changeant des éléments innombrables de la vie de notre esprit, qui unis entre eux par un lien mystérieux, s'appellent les uns les autres à la surface de la conscience. Tout se passe comme si la visibilité des choses, tant qu'elle n'évolue pas vers une forme d'existence supérieure à celle qui lui revient dans les perceptions de l'œil, dans les configurations internes de notre force imaginative, n'avait pas assez de pouvoir pour s'emparer de la conscience humaine et éviter ainsi d'être refoulée à chaque instant pour laisser la place à un quelconque autre processus sensible-intellectuel. Donc les expériences vécues visuelles ne nous introduisent pas d'emblée exclusivement dans le règne de la visibilité ; la quote-part de la visibilité des choses doit être partagée avec toutes les exigences qui requièrent pour leur satisfaction la diversité et la versatilité de la nature humaine. Et puis, nous pouvons toujours réussir provisoirement à assurer la domination exclusive de notre intérêt et de notre représentation visuels, à soustraire l'apparition visible des choses à tout ce qu'elles sont et signifient par ailleurs, à présenter celle-ci à notre conscience comme s'il lui incombait une existence autonome. Nous parviendrons ainsi uniquement, nous en avons fait la remarque, à un état de rêve ; comme toute la substance de l'existence réelle se réduit au matériau fuyant des perceptions et des représentations d'un seul sens, le

sol du monde réel se dérobe sous nos pieds. Du fait que nous-mêmes nous prenons part à la mise en forme de la réalité sans que notre organisme participe plus qu'il n'est nécessaire à la genèse des perceptions et des représentations, nous nous trouvons diminués dans notre propre existence et réduits à être un théâtre où des images fantomatiques de choses visibles surgissent et s'évanouissent, menant dans leur foule bariolée un jeu de fantaisie et d'arbitraire.

Que l'artiste recoure à une activité mécanique, qu'il s'applique à travailler une matière, pour produire du visible, ne s'explique que par le manque d'indépendance et de liberté de la visibilité de la nature dans la présentation que peuvent en faire des perceptions ou un processus interne de représentation. Il n'a que par l'activité que la représentation d'un objet dans lequel la visibilité apparaît s'efface complètement et que la visibilité accède à une forme autonome de l'être. L'artiste en fait l'expérience sur lui-même. Plus il se sent impliqué – non plus uniquement par l'œil, ou l'imagination, mais par sa personne tout entière, par les possibilités de sentir de tout son corps, par l'activité de ses mains – dans un processus qui va de la perception visuelle à la présentation visible extérieurement, plus il s'éloigne de toutes les relations avec les choses qui exerçaient auparavant une emprise sur lui. Sa participation à la visibilité des choses doit dépasser la simple perception, la simple représentation, elle doit le rendre actif, d'une activité extériorisée. La visibilité acquiert alors une véritable actualité pour lui, et plus elle le remplit de sa présence vivante, plus il se détache de tout ce qui pouvait dans sa contemplation des choses se presser au premier plan de sa conscience et obscurcir la visibilité. Seule son activité permettra à l'artiste de comprendre qu'un pan du monde lui est confié afin qu'il lui confère une existence autonome et prise dans une forme. De plus c'est par le biais de l'activité artistique que sera stoppée cette fuite des représentations à laquelle nous sommes voués tant que nous ne faisons que voir ou reproduire dans notre for intérieur ce qui est à voir. Le phénomène isolé, devenu une production claire et distincte, est alors maîtrisé. À voir l'artiste réduire le champ de ses préoccupations à des cas singuliers, on pourrait croire qu'il s'agit d'un renoncement, d'une limitation, alors qu'il nous suffit d'ouvrir les yeux, de laisser libre cours à nos idées pour obtenir sans le moindre effort un immense royaume de visibilité. Mais à condition d'admettre que la visibilité des choses refuse de prendre une forme autonome dans laquelle elle nous appartiendrait, aussi longtemps qu'elle est seulement une perception externe, ou la représentation de notre sens interne ; à condition d'admettre qu'elle nécessite l'activité de l'artiste pour se dégager de la

confusion d'une existence volatile, qu'elle ne vaut que par son application à des cas singuliers, alors nous reconnaitrons que cette prétendue limitation est en fait une libération. Tant que la visibilité des choses colle encore à la nature, tant qu'elle nous apparaît dans ce qui se montre comme nature – précisément parce qu'il en va d'un objet de la perception sensible dans toute sa variété –, tant qu'elle demeure intriquée dans le chaos en perpétuel changement de ces processus sensibles-intellectuels qui nous présentent ce qui existe, elle ne peut pas évoluer. Seule l'activité de l'artiste la transforme. Déchargée du fardeau de l'objet, la visibilité devient une configuration libre et autonome. Mais il faut pour cela une matière qui soit elle-même visible, que l'on puisse travailler pour produire effectivement ces configurations visibles.

192

L'artiste s'affaire, d'une part, avec la nature, de l'autre, avec un matériau ; il s'agit pour lui de produire un troisième terme, qui n'est ni nature au sens habituel du mot, ni pur matériau. Le sens de son action est donc double. D'un côté, la nature est dépouillée de son essence, dans la mesure où dans le troisième terme produit il ne reste rien, ni de notre perception de la nature, ni de l'idée qui en fait une nature pour nous, si ce n'est ce qui ressortit au domaine de la conception visuelle ; d'un autre côté, le matériau devient un moyen expressif courant de la visibilité du fait que, dans son utilisation et son élaboration, ses propriétés matérielles ne sont prises en compte qu'à condition que s'y accomplissent le changement, la mise en forme et le développement progressif d'une image visuelle. La nature se métamorphose dans ce processus ; tout ce qui dans son apparition en tant qu'objet repose sur une rencontre d'impressions fort diverses et en perpétuelle transformation disparaît. La matière est pour ainsi dire acculée à se renier, elle ne sert qu'à exprimer une entité aussi dépourvue de matérialité que la figure des choses telle qu'elle s'offre à la vue. Ce qui doit être atteint avec la nature pour en faire une image artistique, ne peut l'être que par l'activité sur la matière ; ce qui a lieu dans la matière pour en faire une œuvre d'art, ne peut être atteint que par la nature, à l'expression de laquelle la matière se plie. Pour que naisse un monde de l'art dans lequel la visibilité des choses devienne réalité et se figure dans des entités purement formelles, il faut que l'activité artistique les soumette toutes deux, matière et nature, à un traitement qui leur donne forme par une aspiration déterminée.

193

Nous voilà parvenus à une conception de la forme artistique très éloignée de la conception habituelle. Le point de départ des discours sur la forme artistique est que la nature visible, considérée comme le fondement de toute activité artistique, est déterminée selon sa forme

visible. Mais l'artiste a pour vocation de transformer, selon des points de vue déterminés, la forme naturelle en une forme différente et autonome. Manifestement là où la visibilité reste encore cantonnée dans les processus des organes de perception et de représentation, on peut déjà parler, en un certain sens, de forme visible ; sinon rien ne nous apparaîtrait comme visible. Mais, nous l'avons vu, cette forme visible est prisonnière de la confusion qui règne dans ces domaines non développés de la conscience ; elle est indéterminée car, tant qu'elle est liée à de simples perceptions ou représentations, la conscience ne dispose pas de moyens pour la déterminer. Le processus artistique représente, comme le fait ou devrait le faire tout processus de l'esprit, un progrès de la confusion à la clarté, de l'indétermination du processus intérieur à la détermination de l'expression extérieure. Si seule l'activité artistique réussit à arracher à la confusion la forme sous laquelle nous apparaît la nature visible, et à lui donner une expression claire, il s'ensuit que la forme qui résulte de l'activité artistique – la forme artistique – tient d'un mouvement qui, loin de l'éloigner de la nature, l'en rapproche le plus possible. L'idée, que le domaine pur et clair de la forme visible des choses demeure inaccessible à l'esprit humain, aussi longtemps qu'il saisit le visible dans des perceptions sans médiation ou par reproduction et association, conduit à cette autre idée : seule l'activité artistique permet d'approcher la forme visible de la nature. C'est la même chose dans d'autres domaines de la compréhension et de la connaissance intellectuelles. Seul un processus de l'esprit développé jusqu'à son expression, la forme, autorise la saisie de la nature dans son essence la plus intime. Si on peut dire que forme artistique et forme intérieure sont à mettre en regard, c'est au sens où la forme naturelle ne se donne à connaître que dans la forme artistique.

194

Pour que l'activité artistique s'avère saine et authentique, toutes les actions de l'artiste devront être ramenées à une seule origine, la perception visuelle ; tout le processus artistique résidera dans le seul acte de voir, que l'homme accomplit par l'action et non pas uniquement par les yeux. Évidemment les configurations qui se développent ainsi à partir du processus visuel devenu actif, malgré une présentation infiniment variée, devront satisfaire à des exigences précises et répétées à l'identique, celles que la conscience requiert de la visibilité. Il ne peut s'agir de prescrire d'emblée à l'activité artistique des lois à suivre, dans la mesure où elle prétendrait en produire des œuvres d'art réelles et non pas seulement illusoires. Mais pour être fidèle à elle-même, elle ne saurait cesser tant que ses produits n'auront pas atteint une forme qui de fait est conforme à une loi. Comme la configuration de ces produits est

fonction de leur visibilité, la conformité à la loi se manifeste uniquement dans les propriétés qui les présentent à la vue. L'artiste doit repousser sans autre précaution toutes les exigences formulées à l'encontre de son travail à partir d'autres points de vue, quels qu'ils soient, dans la mesure où elles l'inhibent et l'entravent dans son aspiration la plus caractéristique. On peut considérer qu'assigner à l'art cette seule tâche est une limitation, et l'accuser de se renier lui-même, à se soumettre ainsi à des réquisits et des lois dont la formulation profite à la satisfaction d'autres tâches. Mais la seule restriction qui borne véritablement l'activité artistique tient aux prétentions étrangères à son essence auxquelles elle se voit exposée. Et que se passe-t-il ? Petite, fragile, la disposition artistique se trouve désorientée, amoindrie, anéantie, à moins d'exploiter l'erreur dominante à propos de l'essence de l'art pour mieux cacher une faiblesse de fait sous un faux semblant de grandeur. Mais le talent dans la plénitude de sa force, délivré des médiations, brisera tous les jougs et substituera aux exigences étrangères des actes autonomes.

195

Il nous faut d'abord nous libérer du préjugé d'après lequel l'art doit servir à la satisfaction d'obligations qui relèvent d'autres domaines de la vie. C'est la condition qui nous donnera les moyens de suivre sa vie intérieure. Et ainsi il nous semblera quitte de ses limitations et ouvert à la liberté de la nature. Nous ne le considérerons plus comme le membre indispensable d'un ensemble de fins vitales multiples, lequel lui est étranger, mais comme un phénomène que feront surgir des états développés de l'humanité. Un seul fondement à ce nécessaire surgissement : il y aura toujours des hommes pour comprendre que la perception visuelle qui leur semble dévoiler d'un coup le monde visible n'est qu'une indication, un accès au royaume de la visibilité. Seule y pénètre l'activité qui met en forme le visible, et non plus l'œil. Où que nous nous tournions, vers les états les plus originaires de l'existence de l'homme en société, vers les périodes les plus obscures de l'histoire, vers les domaines les plus reculés de la culture, il y aura toujours l'éveil et la floraison d'un effort artistique ; tantôt émergeant timidement et sans éclat, tantôt se déployant avec force et vigueur, tantôt foisonnant jusqu'à l'ensauvagement. Certes, faute de talent, longtemps seuls les domaines extérieurs de ce royaume de l'être visible sont accessibles. Mais brusquement chez certains peuples, dans de courts moments, sous la poussée d'une force prodigieuse, ce royaume s'ouvre jusque dans ses espaces les plus intimes. Nous est alors révélée une richesse prodigieuse de configurations parfaites qui à juste titre provoquent notre étonnement.

La proportion infiniment variable de force artistique en présence est bien la seule chose qui détermine le cours de l'art. Bien des rapports de dépendance se forment, par-delà les distances dans le temps et les séparations dans l'espace, entre tous les produits issus d'un besoin et d'un talent équivalents, quelles que soient la diversité de leur apparence et le degré de leur développement. Les excitations de fait que le présent reçoit du passé, avec l'avantage de la nouveauté, favorisent l'hypothèse selon laquelle les performances artistiques de l'humanité suivent une courbe de développement qui va de l'inférieur au supérieur, de l'imparfait au parfait. Et cependant le contexte historique exerce sur le faire artistique un pouvoir infiniment plus petit que celui de la nature, dans la façon qu'elle a de répartir entre les hommes le don de mettre en forme. On aura beau placer l'artiste au sommet d'une évolution centenaire ou millénaire, il ne bénéficiera pas de la moindre force supplémentaire qui seule lui donnerait les moyens d'accomplir une tâche artistique. C'est par elle que l'artiste, à quelque peuple, à quelque époque qu'il appartienne, s'affronte à la nature, sans aucune médiation, et qu'il agit, comme s'il était le premier et le dernier à extorquer à la nature le secret de son apparence visible.

196

C'est aussi la raison pour laquelle le travail artistique demeure toujours fragmentaire. Il se présente comme une tentative permanente, avec plus ou moins de succès, pour pénétrer dans le domaine de l'être visible et faire que la conscience se l'approprie sous une forme figurée. Mais il serait totalement erroné d'y voir un progrès vers un but dont les réalisations artistiques dans leur ensemble constitueraient des étapes préalables. La tâche de l'art, si on tient à ce vocabulaire, ne change pas, elle demeure non résolue et insoluble, et il en sera toujours ainsi tant qu'il y aura des hommes.

Ce qui vient d'être dit sur l'activité artistique a quelques conséquences sur le rapport à entretenir aux œuvres d'art existantes. Si l'on pouvait détacher le processus artistique du reste des activités de l'homme de sorte qu'il ne serait que l'expression de lui-même, il n'y aurait aucun risque de confusion ni de malentendu. Mais il y a deux obstacles. En premier lieu l'exercice de l'art est soumis au destin de tout ce qui est humain : la pureté de l'apparence voisine avec les opacités et les falsifications. Il est si simple de s'approprier une conduite extérieure ; mais si le faire artistique n'est pas dominé, pénétré par cette aspiration exclusive qui développe et configure par l'action les représentations visuelles, il n'est qu'illusoire et superficiel, au service des passions, des intérêts et des caprices les plus divers. En second

197

lieu, même dans les cas où la réalisation artistique est pure, et n'a subi aucune falsification, rien n'empêchera que l'importance qu'elle a pour les hommes ait, au nom d'intérêts différents, un autre critère que celui de sa production. Car l'action de l'artiste ne se réalise pas hors de la réalité, elle en est une modification. L'artiste tente de donner à cette réalité une expression en accord avec son aspiration à la clarté et à la compréhension. Celui à qui échappe le sens de cette expression, passera, dans l'indifférence, à côté du contenu essentiel de l'œuvre d'art et n'y retrouvera que ce par quoi il a déjà part à la réalité. Et sur ce point, quoi de plus normal, nous ne prenons en compte dans l'art que les propriétés auxquelles notre réceptivité et notre compréhension nous donnent accès. On mesure plus facilement une réalisation à l'aune de son propre état mental que l'on ne se laisse arracher à son état habituel pour être hissé vers des sphères auxquelles on n'atteindrait pas par ses propres forces.

Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans les détails de la confusion extraordinaire qui règne en conséquence dans le domaine de la compréhension de l'art. En général, pour se les approprier on met en relation les œuvres d'art soit avec la vie émotionnelle soit avec l'activité réflexive de l'esprit qui vise un savoir. Il apparaît que ceux qui ont bénéficié d'une culture générale moyenne ont une approche simpliste et confuse des réalisations artistiques. En revanche les cercles qui prétendent avoir dépassé la naïveté de ces points de vue et avoir pénétré au cœur du mystère de l'art, instaurent des divisions et se drapent avec distinction dans des principes philosophiques et des méthodes scientifiques. Mais au fond là non plus on ne sort pas de ce rapport mi-sentimental, mi-savant. Et plus grande est l'emprise que ces modes illusoire de compréhension de l'art prennent de fait sur l'esprit humain, plus résolument il faut combattre l'opinion erronée selon laquelle on pourrait comprendre autrement qu'artistiquement ce qui est issu de l'art. Le fait que l'artiste ne remplisse pas sa tâche sans produire des œuvres qui puissent devenir, à l'instar de tout ce qui existe, des valeurs sensorielles et des objets intéressants pour la pensée réflexive, n'est pas un argument pour les considérer comprises dans leur essence quand on leur a fait justice sous ces aspects. L'artiste active dans ses réalisations un intérêt pour le monde bien différent du sentir ou du penser. C'est pourquoi on ne parviendra par aucune de ces voies à déterrer le trésor artistique caché dans l'œuvre d'art. Aussi celui qui ne réussit pas à se détacher de l'intérêt sensible ou intellectuel devant les œuvres d'art, n'atteint jamais le point où l'artiste prend son départ, et il ne saurait se frayer une entrée dans le monde véritable dont la conscience artistique est remplie.

Si, face à l'art, tout intérêt autre que celui issu de la vue est récusé, il semble que de fait il ne reste pas d'autre organe de compréhension de l'art que l'œil qui voit. Nombreux sont ceux qui répètent à l'envi qu'il n'y a dans l'art rien d'autre à chercher que ce que la nature révèle à l'œil. Ils ont le mérite de dissiper les ombres dont toutes les tentatives sentimentales, savantes ou philosophiques obscurcissent l'image pure de l'art. Tandis que la nature visible doit son existence à l'œil qui voit, l'art ne la doit pas uniquement à lui. Aussi rien n'est-il résolu pour l'art par le simple acte de voir. Selon eux, tout jugement sur les œuvres d'art, toute compréhension, repose sur la comparaison entre ce que l'on voit dans l'œuvre et ce que l'on voit dans la nature ; et l'œuvre d'art obtient un rang d'autant plus élevé qu'elle concorde davantage avec l'image de la nature. Mais quand l'artiste fait face à la nature et la voit, il n'est qu'au commencement d'une activité productrice : l'œil, tant qu'il ne dépend que de lui-même, ne saurait parvenir à une réalisation dans la nature. Et plus le processus artistique est en marche et se développe, moins la comparaison entre la nature et l'art est possible.

199

Revivre le processus de l'activité par lequel la nature prend la forme d'un produit de l'art est le seul biais qui permette de suivre l'artiste sur son terrain et de le comprendre dans son idiome. À quoi peut bien servir de voir si l'insatisfaction qui s'ensuit n'enclenche pas le besoin de transformer la vue en activité et de s'approprier la nature en tant que visible par une intensification de l'expression ? Mais alors seul un artiste peut comprendre un artiste ; car les artistes parlent une langue que personne d'autre ne peut comprendre puisque eux seuls ont la capacité de la parler ! Donc l'art – domaine dans lequel plus qu'ailleurs tout être humain fait valoir ses droits – est une écriture chiffrée, dont seul un petit nombre possède la clef. Les autres y prennent un plaisir plus ou moins enfantin sans se douter du vrai sens qui s'y tient caché. Il faut bien entendu renoncer d'emblée à l'idée que l'art puisse être compréhensible pour tous. Bien que ce domaine de la création humaine paraisse offert à tous les regards, il est en fait complètement fermé à la majeure partie des hommes. Car quand la constitution naturelle d'un individu ne lui fait pas ressentir le besoin de développer sa conscience de la réalité – pour autant qu'elle repose sur les perceptions visuelles – en des formes plus hautes, il n'y a aucune possibilité d'emboîter le pas à l'activité artistique. Et là où la nature fait défaut, aucun effort, aucune éducation ne servent. Que la relation d'un individu à l'art s'obtienne à coups d'efforts et d'éducation, alors que les conditions naturelles

d'une telle relation n'existent pas, et on ne sera pas étonné que toutes les tentatives pour justifier l'art selon des points de vue dont l'artiste n'a que faire, trouvent le champ libre.

200

Si toute compréhension de l'activité artistique demeure d'emblée fermée au grand nombre, la compréhension la plus haute et la plus exhaustive de l'œuvre d'art est réservée à celui qui produit l'œuvre. L'artiste, comme tous ceux chez qui la vie de l'esprit se développe dans une direction déterminée de manière exceptionnelle, devance les autres ; et c'est en solitaire qu'il aborde les régions qu'il lui est donné d'atteindre. Quel est l'artiste qui, en dépit de l'intérêt, de l'approbation ou de l'admiration qu'il rencontre, se sent parfaitement compris ? Ce qu'il obtient au sommet de son activité par le développement de ses aptitudes, n'est-ce pas son secret exclusif ? N'éprouve-t-il pas que seule son activité lui permet, laissant loin en arrière dans l'obscurité les autres hommes, de prendre part au plus haut de la connaissance artistique ? La compréhension dont il peut bénéficier réside dans le seul fait que d'autres pourront comprendre intimement le développement particulier de sa conscience, tel qu'il s'effectue dans son activité. Et elle sera toujours approximative, car un tel développement culmine uniquement dans un individu singulier.

Les artistes sont dans une situation privilégiée pour comprendre approximativement les réalisations artistiques des autres, car ils connaissent, au moins d'expérience, le processus figuratif par lequel l'aspiration à développer la conscience d'un monde visible cherche son assouvissement. Cette disposition naturelle – qui par intensification se présente comme activité artistique – existe toutefois à un degré moindre chez bon nombre d'êtres humains, qui sont ceux-là mêmes qui trouvent en eux l'accès naturel et direct au monde de l'art. Ce qui se produit chez l'artiste en tant que faculté développée, se montre alors comme un besoin que les forces propres ne permettent pas de satisfaire. Tant d'hommes ne pressentent pas que dans le domaine de la vue, il y a quelque chose qui excède le simple fait de voir ou de représenter à des fins étrangères à la vue. Mais ici la conscience d'un être visible acquiert une valeur autonome et particulière. À l'intérêt prédominant qui est voué à la visibilité en tant que telle, s'associent l'idée d'un état embryonnaire et confus attaché à cette visibilité et le besoin de voir les perceptions de l'œil se réaliser en une mise en forme pour l'œil. Seul celui qui est conformé ainsi par la nature peut revivre de l'intérieur ce à quoi l'artiste est attelé sans relâche. Face aux ouvrages de l'art, sa relation ne sera pas seulement visuelle, au sens où l'on a une relation purement visuelle avec les choses visibles. Il sera ému en s'imaginant

201

l'activité qui a produit ces œuvres. À essayer de suivre cette activité, de l'actualiser, il va involontairement abandonner les régions du sentiment et de la pensée dans lesquelles il est normalement confiné dans son face à face avec la réalité ; il va s'affranchir peu à peu de la confusion dans laquelle est intriquée pour sa conscience la visibilité des choses. Il s'élève de fait dans le pur monde de l'art où les phénomènes s'offrent à la compréhension de son œil sous la contrainte de la détermination et de l'ordonnancement, soumis à une loi. Ici, mais ici uniquement, l'art se fait révélation ; il exhibe dans l'acte effectué l'aspiration de l'esprit, l'interrogation toujours vivante qu'adresse la vue au monde visible reçoit dans l'art des réponses toujours nouvelles.

Dans le vaste domaine de la production, où, comme dans tous les domaines de l'aspiration humaine, se côtoient force et faiblesse, réussite et égarement, sérieux et imposture, une telle relation à l'art permet alors de trouver l'orientation qui correspond à l'essence de l'art. Lorsqu'un représentant véritable de l'aspiration artistique rencontre un esprit frère, aussi étrange soit son habit, aussi singulières les circonstances de cette rencontre, une reconnaissance immédiate a lieu. Les mille différences dues au temps et au lieu de la genèse, à l'appartenance à des domaines de matériaux les plus divers, tombent toutes, et ce qui nous vient de loin dans le temps et l'espace ne nous semble pas plus étranger que ce que nous voyons naître à côté de nous. Par-delà le temps et l'espace, l'artiste fait face à la nature dans un rapport d'immédiateté, et de même que nous avons coutume de concevoir la nature comme un présent permanent, le regard que nous portons sur le royaume de l'art dans son ensemble est guidé par ce seul intérêt qu'une conscience développée et élevée du monde visible s'y révèle à nous dans son immortelle présence.

Et c'est en cela seulement que l'on peut parler d'une culture artistique chez l'individu. Car celle-ci ne consiste pas dans le fait que l'on s'habitue à concéder, parmi les choses dont on meuble son existence, une place suffisante à l'apparence extérieure de l'art. Bien plutôt, il s'agit, grâce à la production artistique, de développer en une vision claire l'impulsion obscure et confuse de sa propre nature, et de s'imprégner de cette conscience du monde particulière qui accède à l'existence dans les œuvres des artistes. Une fois enflammé notre besoin artistique – parce que nous avons regardé une activité artistique ancienne ou partagé l'expérience d'une activité artistique présente –, nous sentons notre vie intellectuelle emportée dans le souffle d'un nouveau développement. Avec l'artiste, nous faisons face

immédiatement à la nature, guidés par la force qui travaille la matière visible des phénomènes – laquelle se présente aussi à notre conscience – pour en faire des composantes de l'être visible, au plus haut degré de cohérence et de vérité. Et si notre aspiration à appréhender toujours plus intimement la richesse et la diversité de l'art est pour nous l'espérance d'une élévation, alors ce sera nous élever d'un état d'incertitude et de confusion mentale à la hauteur de la clarté de l'esprit et de la maîtrise de ce qui existe, hauteur à laquelle doit tendre toute aspiration sérieuse.

Il est inutile d'ajouter d'autres remarques, ni sur la relation entre cette activité artistique – comprise dans le sens développé plus haut – et la pratique artistique réelle – dans laquelle ce sens est loin d'être toujours vivant –, ni sur la signification que prend l'art, entendu dans ce sens, pour l'état intellectuel de l'homme. Néanmoins, il faut d'emblée écarter un malentendu.

203

Au vu des explications qui précèdent, on pourrait se croire autorisé à conclure qu'il faut dénier sa raison d'être à toute occupation liée à l'art – qu'il s'agisse de pratique ou d'observation –, tant qu'elle ne contient pas ce sens exclusif. Or le besoin de former et de créer, issu de toutes parts et renouvelé à chaque génération, s'associe aux buts les plus divers et s'épanouit dans les directions les plus variées ; la signification que l'occupation liée à l'art prend pour l'homme est multiple et fructueuse : que l'on garde cela à l'esprit, et l'on aura raison de blâmer pour son arrogance celui qui, face au monde si riche de ce qui existe, adopte un point de vue unique par lequel il le juge et le régule. Il faut affirmer clairement ici qu'une telle prétention est très éloignée de nos réflexions théoriques. Si le vieux combat que l'artiste actif [*der Tätige*] mène avec acharnement contre la théorie et la critique ne cesse de se renouveler, c'est parce que l'intelligence ne peut résister à la tentation de se transformer en une puissance à laquelle la vie et l'activité devraient se soumettre. L'intelligence se rend ainsi coupable d'une grave erreur. Quelle que soit l'activité – ou le résultat –, le droit à l'existence, à savoir être telle qu'elle est, lui est inhérent, pour des raisons qui ne relèvent en aucun cas du champ de la réflexion théorique. Ce n'est que dans la création que la création reconnaîtra une puissance égale, qu'elle devra vaincre ou à laquelle elle succombera. Mais l'intelligence n'a jamais affaire qu'à l'intelligence et elle devient infidèle à elle-même quand elle cherche à œuvrer au profit de la domination concrète de quelque chose, alors que seule la connaissance de cette chose peut être son affaire. Celui qui tient sérieusement à saisir les phénomènes de la vie humaine n'aura pas l'idée de les influencer, tout comme celui qui cherche à comprendre les processus de la nature ne songera pas à en changer le cours. De même tous les succès que la pensée peut obtenir relèvent de son propre domaine ; tout effort de la pensée pour exercer son pouvoir là où elle n'y est pas autorisée, reste au fond

204

sans succès. Comparons les chemins que prend la production et ceux que lui prescrivent depuis toujours ceux qui croient lui être supérieurs parce qu'ils en font l'objet de leur réflexion : l'influence réelle de la théorie paraît si extraordinairement insignifiante et le développement de la production si autonome, la plupart du temps si contraire aux prescriptions de ceux qui prétendent connaître d'avance le but de toutes les activités artistiques, qu'il est surprenant qu'un effort si vain n'ait pas été abandonné une bonne fois pour toutes. En aucun cas on ne veut prétendre ici que le monde ferait mieux de se défaire de l'habit multicolore dont le parent une pratique de l'art animée par des tendances si variées et une réflexion sur l'art inspirée par des besoins si divers. Au sein de la déroutante profusion dans laquelle l'activité plastique s'épanouit constamment, on a tenté de se saisir du phénomène originel de l'activité artistique. On ne peut en tirer qu'une seule conséquence, à savoir qu'il faut en arriver à cette seconde idée : comprendre dans quelle mesure tout ce qui se drape dans l'habit extérieur de l'art peut se ramener à cette origine pure de l'aspiration artistique et dans quelle mesure, au contraire, tout cela trouve une provenance ambiguë dans des visées non artistiques. Et d'autre part, au vu des relations multiples qui se produisent entre les réalisations artistiques et ceux qui les observent, les explications qui précèdent ne peuvent pas signifier qu'il ne doive exister qu'une seule relation à l'art. En revanche, la compréhension de l'unique façon dont on peut extraire de l'œuvre d'art son contenu le plus propre permet de réfléchir sur la signification qu'il convient alors d'attribuer à la genèse et à l'existence d'œuvres d'art pour l'homme.

De quelque manière que l'on formule la tâche que l'artiste doit remplir, ce que l'on exige habituellement de lui, c'est bien d'unifier en une seule expression ce qui est visuel et ce qui ne l'est pas⁴. Si contraires que soient les opinions sur l'art, des hauteurs de la réflexion philosophique jusqu'aux vastes étendues du plaisir naïf, il est toujours question d'une dualité, dont on présuppose qu'elle est unifiée par l'artiste dans l'œuvre d'art. Que l'on recherche chez l'homme l'origine du contenu essentiel de la création artistique davantage dans la pensée ou dans le sentiment, l'expression immédiate se refuse toujours à l'artiste, qui se voit alors contraint d'exprimer de manière médiate ce qui est considéré comme le contenu véritablement significatif de son acte, au moyen de quelque chose qui n'apparaît d'abord ni à sa nature pensante, ni à sa nature sensitive, mais seulement à sa vue. Par conséquent, on néglige le fait que l'artiste, au sens propre du terme, ne peut exprimer visuellement

que ce qui, précisément, est visuel. On lui attribue un langage, un moyen expressif, dont le pouvoir spécifique serait d'unir en une configuration homogène et inséparable du non visuel et du visuel. Ne parlons pas ici de l'illusion qui fonde l'hypothèse d'une telle possibilité. Mais cette conception, aussi nombreux ses avatars soient-ils, a toujours pour conséquence que la tâche de l'art est de fondre du visible et de l'invisible, et que la valeur de la réalisation artistique dépend du degré de réussite dans la transformation d'un contenu et d'une forme en une unité nouvelle qui ne doit plus être seulement forme ni seulement contenu.

Nous devons arriver à un résultat qui se trouve à l'opposé de ce que nous avons tenté précédemment de présenter comme le sens le plus profond de l'activité artistique. L'effort de l'artiste ne vise pas une expression dans laquelle les intérêts divergents de la sensibilité et de la pensée s'unissent ; en fait cette unité n'existe pas : il ne peut être question que d'un produit, dont procèdent les impulsions les plus diverses – de même que d'un produit naturel. C'est précisément à cette concurrence des intérêts – à laquelle l'homme est généralement soumis – que l'artiste parvient à échapper. Même les chefs-d'œuvre possèdent une teneur en sensations et un contenu non visuel à retirer des données visuelles. Mais ce que nous considérons comme parfaitement réussi dans ces suprêmes performances de la force artistique, ce n'est ni le fait de procurer des stimulants à la sensibilité à travers un travail plastique qui semblait d'abord ne s'adresser qu'à l'œil, ni l'activation d'un contenu varié appartenant aux domaines les plus divers de la conscience à travers une expression visuelle, bref une forme visuelle satisfaisant au plus grand nombre possible d'exigences du domaine de la sensibilité et de la pensée. Nous touchons au contraire à l'aboutissement artistique, dans la mesure où l'intérêt que nous prenons au développement de la pure visibilité se réalisant dans le processus plastique a dépassé celui qui consiste à étendre le résultat plastique à d'autres points de vue. L'artiste ne peut prouver l'authenticité et la force de son talent qu'en se retenant de prendre en compte le contenant et le contenu, qui pourraient influencer son activité plastique, et en se laissant uniquement mener par l'impulsion à développer la vision. Nous avons coutume d'assigner un rôle subalterne à ce qui, dans une œuvre d'art, s'adresse exclusivement à la vue, en considérant la forme visuelle comme le support du contenu sensible et intellectuel ; nous devons à présent inverser cette relation et concentrer sur la visibilité toute l'importance qui peut être attribuée à une œuvre d'art en tant que telle.

C'est ce que confirme l'observation libre de tout préjugé d'œuvres dans lesquelles réside l'activité la plus brillante du talent artistique. Toute théorie, qui traite des tâches de l'art, fait certes appel à ces mêmes œuvres en tant que preuves. Cela résulte du fait que l'on déduit la valeur de l'œuvre de l'intérêt que l'on y projette soi-même, plutôt que de se demander quel intérêt a déterminé l'artiste à créer son œuvre comme elle se présente de fait. Un spectateur non prévenu ne manquera pas de s'apercevoir que ce qui distingue les plus hautes performances artistiques, c'est l'effort déployé au moment de leur création pour propulser le développement plastique de la vision toujours plus avant, laissant loin derrière toute autre valeur. Lorsque nous voyons l'artiste chercher passionnément à amener une forme, que l'œil a directement prélevée sur la nature, vers une existence toujours plus présente, nous comprenons que tout ce qui, dans une œuvre d'art, est indirect et ne parvient pas à cette même expression directement visible, n'a aucune valeur pour lui.

207

Si nous convenons que l'important pour les œuvres visibles de l'activité créatrice réside non pas dans la coïncidence des valeurs émotionnelles et intellectuelles, qui ne sont pas visibles, mais exclusivement dans l'aboutissement visible, alors notre opinion sur les performances artistiques ne sera plus obscurcie par un ballotement entre diverses valeurs que notre sensibilité et notre pensée perçoivent en elles. Le monde immense de l'art se déploie clairement sous nos yeux. Ce que nous percevons directement par la vue dans ce domaine riche et infiniment diversifié, c'est, nous le savons, le véritable travail de l'aptitude artistique inhérente à l'homme ; ce qui nous parvient de ce monde de configurations, indirectement, en tant que sensation ou réflexion, ce sont des valeurs secondaires – elles sont certes produites par le travail artistique, sans constituer pourtant des forces déterminantes, là où l'authentique travail plastique apparaît. Nous avons à présent gagné un point de vue, qui nous est propre, sur ce que l'on résume sous le grand nom d'art. Si nous nous plongeons dans le trésor des monuments, il est une image riche, diverse, brillante et possédant de nombreuses significations, qui défile devant nous. Nous parvenons à y reconnaître non pas l'image d'un particulier se développant en un grand ensemble unifié, mais le destin auquel succombe l'activité simple et claire de la nature humaine, lorsqu'elle est confrontée aux troubles de la vie : voilà ce que nous apprend un examen spontané des performances se déroulant sous nos yeux. Elle nous importe peu, cette histoire de l'art qui récupère tout ce qui emprunte les dehors de l'art et se passionne pour ce qui peut être dit des œuvres d'art existantes à partir de n'importe quel

point de vue. Dans la contemplation de ce vaste domaine de création, nous ne découvrirons rien d'autre que l'incessante activité d'une relation particulière, dans laquelle l'homme s'expose à travers son talent artistique au monde visible.

208

Lorsque la véritable valeur artistique se sépare sous nos yeux de la masse bariolée et confuse de l'activité artistique qui accompagne la vie de toute époque et de tout peuple, alors nous devons avouer que sous une apparence prétentieuse et brillante se cache très souvent un contenu des plus pitoyables. Dans toute pratique artistique, même si elle semble ratée, arbitrairement détournée vers des buts éloignés, se cache, certes, une expression de la faculté et de la volonté artistiques originelles. Nous voyons, par ailleurs, apparaître, même pendant les périodes d'égarement général, de grands talents individuels, grâce auxquels l'art semble, pour ainsi dire, revenir à lui-même. Leur vie est solitaire et souvent secrète. Leur développement est entravé par une pratique artistique accapareuse, qui cherche à cacher sa propre faiblesse sous un éclat trompeur. Cependant, de temps en temps, dans la vie des peuples, il arrive à cette capacité particulière de connaître une intensification étonnante : un intérêt qui d'habitude ne joue qu'un rôle secondaire et ne vient parfois qu'après d'autres intérêts, surgit soudain au premier plan de la vie. L'esprit humain aspire passionnément à élargir les limites de son existence dans cette direction-là ; de nombreux talents se mettent au service de ce travail-là ; sur mille sentiers qui tous mènent au même endroit, on se bouscule pour avancer ; tout se passe comme si l'homme n'existait que pour voir et le monde ne valait que pour sa visibilité. À de telles époques, nous voyons la force géniale et rare, qui est capable, à toutes les époques, d'accomplir un développement extraordinaire de la conscience, mener celui-ci à bien justement dans ladite direction. Alors naissent des œuvres dans lesquelles la visibilité de l'être s'affirme avec une telle perfection et conviction qu'elles nous apparaissent avec la puissance de la révélation.

Dans ces bons moments de l'art (pour les appeler ainsi), l'aspiration à un développement plastique de la visibilité est si puissante, le talent, qui tend à la satisfaire, est si fort et si répandu, que le domaine de la pratique artistique s'en trouve dominé dans son intégralité. Cette puissance ne se montre pas uniquement chez le génie artistique, qui, libre de tout asservissement à un but prescrit, peut suivre sa propre voie sans obstacles : elle est présente même dans les sphères où un besoin pratique semble exclusivement motiver le processus de formation d'un objet. Dans les domaines du travail humain pour lesquels l'œil joue un rôle,

209

on s'efforce de trouver une forme qui semble ne résulter que des exigences visuelles. La main qui donne forme n'est conduite ni par l'aspiration à exprimer dans une forme visible ce qui n'est pas visible en tant que détermination, que but de l'objet, encore moins par le besoin de créer un symbole dans lequel une approche intellectuelle trouve le moyen de placer l'œuvre au centre de relations diverses, ni par le désir d'exciter directement la sensibilité à travers ce qui est donné à voir ; mais uniquement par l'intérêt de l'œil. Contrairement à un objet naturel, que l'on doit prendre tel qu'il se présente à nous, et à un produit fabriqué, pour lequel tantôt un aspect et tantôt un autre est important, ici il s'agit d'une création qui ne semble exister que pour sa visibilité. L'objet le plus banal de la vie quotidienne se charge d'une présence visuelle : c'est en cela que réside le mystère de la prétendue stylisation.

Les résultats de ces époques privilégiées de l'art s'adressent avant tout à l'œil, depuis les œuvres issues d'une activité artistique jusqu'au large domaine des objets qui servent dans la vie quotidienne. Il ne s'agit pas pourtant d'agir sur le monde des sensations et des idées à travers la vue, mais de délivrer, par un talent largement répandu, tout ce qui s'attarde dans le désordre aussi longtemps qu'il est soumis à la concurrence des sens, à la domination des sentiments, à l'enchevêtrement des relations intellectuelles, et de lui attribuer la valeur directement expressive de l'être visuel. En cela réside la magie des œuvres de ces époques, de sorte qu'elles apparaissent à l'œil averti comme transfigurées.

210

Si même en ces temps d'abondance de grands talents, cette aspiration n'est nullement partout si pure et puissante qu'elle assure une réussite parfaite, la confusion sévit, dès que ceux-ci viennent à disparaître. L'activité artistique – quelle que soit l'exigence qu'elle devait satisfaire – était, avant, motivée par ce besoin auquel on sacrifiait tout le reste : réduire l'être à sa visibilité et trouver une forme expressive qui n'ait d'existence que pour la vue. Ce besoin unifiait l'ensemble de la production artistique, malgré sa diversité. Celle-ci lui obéissait comme à une grande loi. Mais cette attache se relâche bientôt. Le principe qui domine l'ensemble du travail artistique et l'entraîne vers un objectif se perd et des considérations secondaires se mettent à régner, à sa place, sur la création plastique. Même à ces époques exceptionnelles, on voit une fantaisie riche et inépuisable se déployer dans le domaine de l'art. On satisfait d'une façon toujours nouvelle le besoin d'ornementation, d'embellissement de l'aspect visuel de la vie. On s'étonne de l'ampleur et du succès avec lequel les moyens plastiques sont rendus aptes à représenter des processus qui tiennent compte de l'intérêt de

l'époque et à rendre des idées d'actualité. On se croit trop souvent obligé de situer la valeur essentielle de ces grandes époques artistiques dans ces efforts et, en les encourageant, on espère assurer la pérennité ou la réintroduction de ces performances artistiques. C'est automatiquement à elles qu'échoit le rôle de guide, lorsque diminue cette très grande force, à laquelle toute la fantaisie, tout besoin de beauté et de représentation étaient asservis. Le déclin de l'art s'amorce irrésistiblement sous leur domination. La production prolifère arbitrairement tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, dès qu'elle n'obéit plus à ce principe suprême. L'expérience le montre clairement. Pour ce qui est du pouvoir de l'imagination, du désir de décoration et des besoins de représentation, on constate à peine un relâchement de l'activité artistique pendant les siècles qui succèdent aux grandes périodes aussi bien de l'art grec que de l'art moderne – notre époque faisant partie de ces derniers. Et pourtant le déclin de l'art progresse dans les deux cas rapidement et irrésistiblement. La main, qui donne forme, n'est plus exclusivement au service de l'expression du processus visuel : ce qui oriente tout autant l'activité créatrice, c'est plutôt l'envie d'utiliser de façon décorative les moyens artistiques et la tendance à faire de n'importe quoi un objet de représentation plastique ; les aspects secondaires prennent la place des valeurs proprement artistiques.

211

Certes, l'exemple des temps glorieux reste souvent longtemps actif. Pour autant qu'elle repose sur la vue, la représentation connaît, sous l'action de nombreux artistes importants, un développement puissant, qui se présente dans des formes pouvant être imitées et utilisées ; c'est comme si les périodes qui suivent recevaient un riche héritage. Ces formes dominent l'activité plastique des époques postérieures. On fonde ainsi une tradition, à travers laquelle une certaine qualité de l'art semble apparemment se maintenir. On ne tarde pas à constater cependant que ces formes sont reprises et non pas senties de l'intérieur et indépendantes. Leur pouvoir faiblit peu à peu, parce que leur utilisation ne repose pas sur une nécessité intérieure, mais sur leur côté pratique qui résulte de la possibilité de les apprendre. Leur cohésion initiale se relâche et, de plus en plus, elles perdent leur pureté sous l'effet tyrannique de tendances non artistiques. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'histoire de tant de formes artistiques. Elle n'est rien d'autre qu'une dégénérescence progressive. À mesure que disparaît la domination de l'apparence qui agit traditionnellement sur l'activité artistique, l'image que cette dernière présente devient de plus en plus confuse. Quelles forces étranges prennent alors le pouvoir ! Qu'il faille satisfaire par les moyens de l'art de bas besoins de variation,

d'attraction, d'amusement, ou que des aspirations intellectuelles s'arrogent le droit d'annexer l'art à leur service, le résultat sera identique. Lorsque nous nous détournons de ces temps glorieux pour regarder du côté de la pratique artistique d'autres siècles, nous apercevons une image de plus en plus confuse, qui, du fait qu'elle comporte des vestiges plus ou moins déplacés des conquêtes de ces époques rares, nous avertit que l'art possède ses propres lois et qu'il doit y obéir.

212

Pour autant que la conception et la compréhension de l'art correspondent à ce contenu, que nous avons défini comme le seul adéquat à la production elle-même, voilà ce qu'il en est de la signification que la genèse et l'existence de réalisations artistiques ont pour l'état intellectuel des hommes en général : nous avons déjà précédemment insisté sur la clairovoyance qu'acquiert, dans le vaste domaine de l'activité artistique apparemment si confus, celui qui garde les yeux ouverts sur ce premier et dernier mystère de l'art. Tout ce que l'on avance lorsque l'on cherche à élargir et à approfondir la connaissance d'une œuvre d'art – les particularités formelles dont certains effets immédiats agissent sur la sensibilité ; le rapport entre l'objet de la représentation et divers domaines de la vie ; la signification dont l'œuvre d'art se charge lorsqu'on la considère comme le résultat de forces historiques et à la fois comme une force à partir de laquelle des effets historiques agissent sur l'ensemble de la vie culturelle – tout cela contribue, pour celui qui a compris, moins à révéler qu'à voiler la véritable nature de l'œuvre d'art. Car il s'apercevra que l'augmentation constante des points de vue à partir desquels on entreprend un examen de l'œuvre d'art, obscurcit le seul point de vue qui permette d'accéder à la qualité artistique. Des aspects comme la valeur de l'œuvre d'art pour notre sensation, sa signification qu'en tant que processus ou symbole nous pouvons uniquement nous approprier sur le mode de la pensée, le fait que cette signification agit à son tour sur l'ensemble de notre vie intellectuelle, ont moins d'importance, pour lui, que cette idée : travaillant au moyen de et pour la vision, l'artiste se trouve lié à une matière sensible, qui n'existe pas uniquement pour la vision, mais également pour d'autres domaines des sens. En examinant une œuvre d'art, on doit négliger le fait que c'est un objet tactile qui se présente à nos yeux ; on doit de même oublier que l'artiste est encore d'une tout autre façon lié à une matière : celle-ci n'existe pas uniquement pour l'œil, mais également pour les sentiments et la pensée dans leur totalité. Si l'on y parvient, on traversera toutes les enveloppes qui entourent l'œuvre d'art à cause de cette double relation matérielle, pour accéder

213

au noyau le plus intime de la création artistique. Si, avant, le puissant appareil tantôt plus érudit, tantôt plus philosophique au moyen duquel on avait appris à aborder l'art, n'avait fait que brouiller notre regard, on identifie clairement à présent le sens qui persiste à travers des configurations mille fois changeantes selon l'époque et le lieu. C'est lui et uniquement lui que l'on reconnaît dans toutes ses métamorphoses. On le traque aussi bien dans ses passages les plus faibles et les plus obscurs que dans ses prestations les plus abouties. L'art commence à nous apparaître comme un domaine de l'activité humaine particulier et bien délimité. Détaché des autres aspects de la vie intellectuelle, il se présente comme l'une des premières activités humaines, qui constitue un domaine à part entière.

Mais il est encore une autre clarté plus précieuse qui se révèle à celui qui tend à comprendre l'art selon sa vraie nature. Il est certes difficile en général de renoncer à l'idée selon laquelle seul celui qui cherche de toutes ses forces émotionnelles et intellectuelles à rendre justice aux qualités formelles et au sens de l'œuvre d'art, est capable de la comprendre pleinement et profondément. On vise ainsi une impression, une expérience, que l'œuvre d'art est sans doute seule à pouvoir produire, car elle réunit les possibilités d'effets très variés et de grande portée. Le succès d'une approche aussi universelle de l'œuvre d'art est très particulier et incomparable. Celui qui veut l'expérimenter s'isole avec l'œuvre d'art et se coupe autant que possible de tout ce qui, à part elle, pourrait agir sur lui. Il se recueille de sorte que tout ce qui se produit en lui ait son origine dans l'examen de l'œuvre. Tout un monde se développe en lui à partir de l'observation prolongée de celle-ci. Toutes les exigences de sa nature trouvent ici provisoirement satisfaction. L'œuvre engendre un bien-être sans cesse renouvelé, qui résulte de la séduction d'une confrontation immédiate. À partir de la première interprétation dont le penseur charge la représentation, s'enchaînent les relations, de sorte que la signification, à l'origine si limitée, s'étend à l'infini. Toutes les impulsions qui émanent de l'œuvre d'art se trouvent réunies comme dans un élément homogène par le besoin de conférer la profondeur du sentiment, la force de la passion à ce qui se montre à la conscience. Et tandis que ce qui est vu agit de plus en plus intensément sur la vie émotionnelle, toute la teneur illimitée, qui s'écoule de l'œuvre vers la conscience humaine, semble acquérir, pour l'homme, une véritable signification et une grande valeur. C'est une appropriation extensive et intensive capable de croître de façon illimitée. C'est ce qui explique que l'œuvre d'art, bien qu'étant une chose enfermée à l'intérieur de limites étroites, déploie

néanmoins son pouvoir sur l'intégralité du monde intérieur de l'homme. On trouvera toujours les meilleurs exemples de ces effets dans le domaine de l'art religieux. Le pouvoir sensible qu'exerce sur nous l'objet visible s'y unit au pouvoir spirituel, que n'égale aucun autre pour ce qui est de la profondeur de l'effet. Une fois excité, l'intérêt religieux ne s'étend pas uniquement à la vie intellectuelle de l'homme : il va droit au cœur, il pénètre toutes les forces de l'âme, il remue les passions. Même un art très fruste est sûr de produire une profonde impression, dès qu'il s'adresse à l'homme dans ce langage pénétrant qui est le propre de l'expression plastique, et qu'il le rapproche de ce domaine où résident ses biens les plus importants, ses propriétés les plus sûres, ses derniers espoirs. Ainsi arrivent dans les régions élevées de l'art toute la magie de la beauté et de la fantaisie, qui se déploie dans le monde des représentations religieuses, et toute la violence de formes évidentes, qui nous présente, à nous qui sommes dans le doute et l'hésitation, un monde d'images certaines s'imprimant en nous de façon indélébile. Il n'est pas étonnant que beaucoup de gens prétendent que l'art peut atteindre la perfection uniquement en relation avec la religion et que ses débuts témoignent de la nécessité de cette relation.

215

Même si les effets artistiques – dont ceux de l'art religieux constituent l'exemple par excellence – sont puissants et significatifs, on ne doit pas ignorer qu'ils sont d'une nature composée et trouble. Sous l'emprise de l'excitation, on oublie facilement de se demander de quelle sorte est cette excitation. Si nous considérons plus précisément l'état dans lequel nous nous trouvons, lorsque nous nous laissons aller avec la vivacité de nos sentiments, avec la richesse de nos intérêts intellectuels, avec toutes les facultés de notre vie émotionnelle, aux impulsions qui émanent de l'œuvre d'art, nous découvrirons que nous sommes livrés sans volonté aucune à un changement ininterrompu d'états intérieurs variés. Tantôt l'image, qui se présente à nos yeux et agit de façon immédiate sur notre sensibilité, reste au premier plan de notre conscience ; tantôt cette impression immédiate est réprimée et ce sont des impulsions intellectuelles qui prennent le dessus et nous éloignent de ce que nous voyons, pour nous conduire dans les domaines du savoir et de la pensée ; tantôt fait irruption le pouvoir secret de l'âme et tandis qu'apparaît dans l'image ce qui nous touche et nous ébranle, nous redoublons d'excitation et d'émotion. Si nous rapportons à ce summum qu'est l'œuvre d'art ce changement rapide qui se produit en nous et tout ce qui nous assaille de toutes les parts de notre être, il nous semblera peut-être que nous morcelons une impression homogène, un

tout. Mais, en examinant cela de plus près, nous nous apercevons que nous nous sommes trompés et que nous nous étions embrouillés dans une situation confuse et floue. Et nous ne nous cacherons pas que la satisfaction, l'élévation, que nous devons à l'art, équivalent de fait en quelque sorte à un plaisir personnel. Nous nous abandonnons à un état de réceptivité passive et plus les processus des sentiments, de la pensée, du sentir s'enchevêtrent lors de notre observation de l'œuvre d'art, plus l'énergie active de notre esprit se mue en une sensation générale de bien-être. Bien que les gens se fassent une haute idée de l'art, on constate toujours une certaine différence entre celui-ci et ces activités sérieuses, dont on attend moins du plaisir qu'une incitation intellectuelle. Ainsi, ce n'est pas faire preuve d'un manque de culture, mais plutôt de force et de sérieux intellectuels, que de se détourner de l'art, lorsque l'on se rend compte de la vraie nature de l'état intérieur dans lequel se trouvent ceux qui se laissent aller à ses effets de la manière habituelle. Certaines tendances actuelles, qui soit veulent rayer l'art du programme de développements intellectuels imminents, soit requièrent sa collaboration aux tâches sérieuses de la recherche scientifique, méritent d'être accusées de grossièreté intellectuelle, non parce qu'elles s'opposent au rôle que l'art joue d'habitude dans la vie de l'esprit, mais parce qu'elles se trompent sur la signification qu'il faut accorder à l'art sur la base d'un examen de sa nature intime.

216

Lorsqu'il tente de saisir le sens le plus intime et le plus évident de l'art, l'homme en reçoit un effet totalement contraire à celui qui est décrit plus haut. Si l'on veut comprendre la langue spécifique de l'art, il faut certes pouvoir s'élever au-delà de l'enchevêtrement des perceptions concurrentes des sens, mais aussi renoncer aux associations d'idées auquel s'adonne l'esprit pensant et au plaisir que garantit l'implication sentimentale dans l'exploitation d'une impression. À la place de cet état confus dans lequel l'art fait généralement plonger les hommes, nous acquérons à présent une conscience claire et précise : loin de nous abandonner à un état non développé et impropre à tout développement et d'assister passivement à un changement d'impressions, de pensées, de sentiments des plus divers, nous nous sentons au contraire élevés vers la sphère d'une activité apte à apporter de plus en plus de clarté. L'artiste ne nous introduit pas dans une variété de relations aux choses, qui refuserait de s'éclaircir et de se préciser. Il nous conduit au contraire à l'extérieur de celle-ci : dans son activité, il présente le développement de cette relation même à partir de laquelle se forme en nous la représentation d'un monde d'objets visibles. L'art acquiert ainsi pour nous une tout

217

autre signification. Plutôt que de nous intéresser à ses créations de façon dispersée, nous nous concentrons sur un aspect unique. Loin de brouiller et d'obscurcir notre conscience, en nous réduisant, pour finir, à un état passif de jouissance, l'art élève en nous une force productive et nous apprend la manière précise d'acheminer l'être vers la clarté et la détermination.

En attribuant à l'art une signification pour l'état de l'esprit humain en général, on comprend habituellement qu'il compte pour l'ensemble de la vie intellectuelle et psychique. Il semblera, par conséquent, que nous privons l'art de toutes sortes de significations, lorsque nous considérons que son effet spécifique consiste à arracher l'homme à ses intérêts multiples pour lui indiquer ce qu'est l'existence d'une façon qui procède d'un point de vue unique. Nous nous posons la question de savoir quelle valeur l'homme peut accorder à une activité à travers laquelle la visibilité des choses s'achemine vers un développement plastique.

Si l'on parvenait à rendre les hommes exclusivement réceptifs à l'effet le plus pur et le plus élevé de l'art, alors devrait s'anéantir son influence multiple sur l'ensemble de la vie humaine – influence dans laquelle il semble évident de reconnaître la détermination, la valeur et la signification de l'art. Si, d'une part, on ne peut pas échapper à cette conséquence et si, d'autre part, on ne veut pas non plus mettre complètement en question la possibilité d'une signification générale de l'art, sous prétexte que de telles significations – celles qui lui accordent une importance pour l'ensemble de la vie humaine – résultent d'une compréhension lacunaire ou fautive, alors on doit inévitablement chercher cette valeur générale que l'art est censé atteindre d'après une compréhension claire de sa nature intime. Tout essai de définition de la création artistique semble nécessairement aboutir à cette conclusion. Et pourtant nous ne devons ni ne pouvons terminer par cette morale. Comme nous avons cherché à chasser les nuées qui nous cachent le sens secret de l'activité artistique, nous devons, à la fin de cet essai, nous libérer du préjugé selon lequel la valeur de celle-ci résiderait dans l'effet qu'elle produit sur de tout autres domaines de l'existence. Nous n'aborderons pas la question de savoir dans quelle mesure la valeur de l'intégralité de la vie dépend de ces forces idéales, dans lesquelles on croit tenir le progrès (l'avancement de la connaissance, le besoin d'éduquer la morale, l'aspiration à une réceptivité esthétique) : l'artiste ne s'accomplit pas en se soumettant à ces forces, mais au contraire en leur résistant et, les ayant vaincues, en affirmant son propre domaine. Il nous faut pleinement accepter la conséquence suivante : l'art, tel que nous l'avons défini, n'a aucun intérêt pour les aspects de la vie intellectuelle, morale,

esthétique, auxquels on lie le progrès, l'ennoblissement, le perfectionnement de la nature humaine. Si nous réussissons à adopter une attitude ingénue à l'égard de l'art, nous pourrions lui être reconnaissants de tout autre chose que d'encourager notre savoir, notre volonté ou encore notre nature sensible à l'esthétique. Nous suivons l'artiste là où il s'élève au-dessus du tumulte des efforts, qui présentent toute action comme un moyen pour atteindre un objectif et toute existence comme la préparation d'une existence à venir. L'art ne saurait être pour nous ni un effet qui agit sur un domaine lointain de la vie, ni ce que nous apprendrions d'un futur incertain : il vaut par ce qu'il accomplit en lui-même et à chaque instant de façon pleine et entière. En nous amenant à un degré de présence de l'être, qui se réalise en lui, il libère involontairement notre esprit de toutes les contraintes sous lesquelles nous apparaît l'image de la vie et il fait naître en nous une conscience claire de la réalité, dans laquelle subsiste uniquement la certitude de l'être, indépendante de toute durée, libre de tout déroulement temporel.

219

Ce butin, tiré de l'art, paraîtra bien mince à ceux qui envisagent la vie humaine du point de vue d'un travail d'ensemble, dans lequel l'effort individuel se présente comme le maillon d'une grande chaîne se développant selon le rapport de cause à effet. Cette opinion n'accordera qu'une valeur relative au phénomène et s'en consolera en considérant qu'un progrès imprévisible finit tout de même par conduire à des valeurs absolues. Même si cette façon de voir peut contribuer à une compréhension des processus humains, elle ne suffit pas à elle seule à rendre compte des phénomènes de la vie. Une autre conception s'y oppose : sans exclure que la vie humaine comporte cette grande cohésion d'ensemble, dans laquelle le particulier n'assure qu'une contribution, elle est consciente de l'impossibilité de loger les phénomènes, avec toute leur complexité et selon leur vraie nature, à l'intérieur de cet ensemble cohérent. Certains aspects et certaines propriétés des œuvres d'art peuvent prendre place dans le mouvement ininterrompu où s'opère peut-être la continuelle progression de l'homme vers la perfection intellectuelle, morale, esthétique. Là ne réside pourtant ni l'intégralité ni la spécificité de leur mérite. Ils contiennent au contraire ce qui ne peut ni se loger dans cette cohésion, ni s'expliquer par elle. Lorsque après avoir laissé derrière lui toute aspiration à ces buts communs du développement humain, l'artiste parvient à travers son activité plastique à une activation de la conscience qui est révélée dans l'œuvre d'art, cela n'a rien à voir avec la marche de ce développement et pourtant l'esprit humain y vit ses moments

les plus intenses. Si nous nous concentrons sur ce contenu de l'activité humaine, la vie en général ne nous semblera plus un travail d'ensemble, dans lequel la performance du particulier ne nous apparaît que comme une minuscule contribution. Lorsque l'esprit humain réalise ses plus hautes performances, il passe des zones basses de l'aspiration à des buts communs. Il produit quelque chose qui ne possède pas simplement une valeur relative que l'on déduit de sa signification dans un contexte général, mais au contraire une valeur absolue : il fait accéder la conscience humaine aux degrés les plus élevés de son développement. Nous devons ainsi renoncer à extraire du contenu de l'art – tel qu'il se présente à nous – une valeur pour les affaires communes de l'humanité. En revanche, nous considérons l'art comme l'une des activités à travers laquelle l'esprit humain se libère d'un travail collectif et devient conscient de la pureté et de la constance de sa tâche.

• NOTES •

NOTES DE LA PRÉFACE

1. Cf. le numéro consacré par la revue *La Part de l'œil* à ce mouvement.
2. Selon l'expression de Cassirer.
3. K. Fiedler, *Zur neueren Kunsttheorie*, in *Schriften zur Kunst*, II, p. 281.
4. K. Fiedler, *ibid.*, II, p. 283.
5. K. Fiedler, *Über Wesen und Geschichte der Baukunst*, in *Schriften zur Kunst*, II, p. 309.
6. Cf. les notes de Fiedler sur Winckelmann dans *Zur neueren Kunsttheorie*, in *Schriften zur Kunst*, II, p. 249 *sq.*
7. J. W. Goethe, *Conversations avec Eckermann*, 2 avril 1829.
8. A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, p. 242 *sq.*, § 36.
9. K. Ph. Moritz, *De la valeur de l'étude des antiquités* (1789), in *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1783-1793)*, p. 186.
10. Cf. K. Fiedler, *Zur neueren Kunsttheorie*, in *Schriften zur Kunst*, II, p. 283.
11. K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, I, p. 82-110.
12. K. Fiedler, *ibid.*, I, p. 109.
13. K. Fiedler, *ibid.*, I, p. 81.
14. I. Kant, *Œuvres*, t. I, p. 693.
15. I. Kant, *Critique de la raison pure*, Appendice à la dialectique transcendantale, A 114.
16. I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Introduction, VI.
17. J. G. Fichte, *Grundriss des Eigenthümlichen der Wissenschaftslehre*, p. 394.
18. Cf. W. Dilthey, *L'Édification du monde historique dans les sciences de l'esprit et Écrits d'esthétique*.
19. J. W. Goethe, *Hefte zur Morphologie* (1806-1807), Hamburger Ausgabe, t. 13, p. 55 *sq.*
20. Goethe décline le préfixe *Ur* dans toute son œuvre. C'est lors de son voyage en Italie, comme en témoigne la lettre à Herder du 17 mai 1787, qu'il eut l'intuition de la plante originaire [*Urpflanze*] : « La plante originaire va être la créature la plus étonnante de ce monde et la nature elle-même

m'en jalouera. Avec ce modèle et la clé qui convient, on peut à partir de là inventer encore des plantes à l'infini qui doivent être conséquentes – c'est-à-dire qui, même si elles n'existent pas, pourraient exister et ne sont pas des illusions poétiques ou picturales mais ont une vérité intérieure et une nécessité. La même loi s'appliquera à tout ce qui vit. » Le moule botanique est rapidement étendu à l'art et à l'individu (cf. le poème *Urworte*). Le néologisme *Urphänomen* est employé pour la première fois dans le *Traité des couleurs*, Hamburger Ausgabe, t. 1, p. 359-360 et p. 403-407. Cf. D. Cohn, *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, p. 33-68.

21. J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, n° 1344.

22. L'échange de lettres entre Goethe et Schiller auquel se réfère Fiedler est daté des 29 juillet et 16-17 août 1797 (lettres de Goethe) et du 7-8 septembre 1797 (lettres de Schiller). Schiller dit exactement ceci : « Il faut cependant que j'attire votre attention sur un point. Vous vous exprimez comme si pour l'essentiel tout dépendait principalement de l'objet, et c'est ce que je ne saurais concéder. Il est clair que l'objet signifie quelque chose, de même qu'il est nécessaire que l'élément poétique soit quelque chose ; mais en fin de compte, tout dépend du cœur [*Gemüt*] et de la question de savoir si l'objet dont il s'agit aura pour lui une signification, si bien qu'à mon sens c'est du sujet avant tout, bien plutôt que de l'objet, qu'il dépend qu'il y ait vide ou richesse de contenu. » Au-delà de la formulation en termes de contenu qui date quelque peu la correspondance, l'enjeu demeure fondamental. Le formalisme et l'expressionnisme apparaissent comme des variations de ce cadrage sur le plan artistique, les pensées de Fiedler, de Croce, de Wölfflin ou de Cassirer – pour rappeler quelques noms – en étant des variations sur le plan théorique.

23. Cf. H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art et Réflexions sur l'histoire de l'art* ; E. Panofsky, « Sur le rapport entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art ». Voir également le recueil de Panofsky intitulé *La Perspective comme forme symbolique*, en particulier les deux articles « Le problème du style dans les arts figuratifs » et « Le concept de *Kunstwollen* ».

24. Cf. E. Cassirer, *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, vol. 1, *Zur Metaphysik der symbolischen Formen*, « Schlussabschnitt », ECN 1, p. 78-83.

25. F. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, n° 818.

26. J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, n° 289.

NOTES DE SUR L'ORIGINE DE L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE

1. Texte : *rastloses Werden und Vergehen*. Fiedler reprend la traduction allemande de l'opposition présocratique *genesis* et *phthora*.

2. On attendrait plutôt « dans le rapport qui lie le mot pensé au mot dit ou écrit ».

3. Réminiscence des premiers vers du *Faust* de Goethe : *Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten...*

4. Texte : *das Anschauliche und das Nichtanschauliche*. L'idée est reprise plus loin avec les deux termes *sichtbar* et *nicht sichtbar*, traduits par « visible » et non « visible ».

• LEXIQUE •

Les termes qui figurent dans ce lexique ont été choisis en fonction de deux critères : leur importance dans le lexique de Fiedler et la transparence des choix du traducteur. La traduction proposée s'efforce, au prix de certaines lourdeurs, de suivre la lettre du texte allemand et de restituer, dans la mesure du possible, son ton. La rigueur a pu conduire à des répétitions : scientificité et élégance ne font pas toujours bon ménage. Et puisque la stricte équivalence n'existe pas entre deux langues, exceptionnellement et en fonction du contexte, certains termes allemands sont parfois rendus de manière différente tandis qu'un même terme français peut correspondre à deux termes allemands distincts. Ces cas sont signalés ci-dessous.

Anschauung, anschaulich : intuition, intuitif. L'intuition est à la fois sensible et intellectuelle. Elle renvoie au registre de la vue (cf. *Schauen, Sehen, Gesicht*), indique l'observation par le regard et l'intuition dans son acception philosophique (par opposition à la pensée discursive).

Ausdruck : expression. Mot essentiel et indéfiniment combiné (*Ausdrucksbewegung, -form, -mittel, -werte*).

Besitz : acquis, possession. Terme essentiel dans le texte. *Besitz* ne désigne pas quelque chose d'inné, ou une aptitude. Il appartient au registre de l'activité que Fiedler promeut et concerne ce que l'homme s'approprie. L'acquis est en quelque sorte « travaillé, élaboré ». Le terme est associé par Fiedler à réalité (cf. *Wirklichkeit*), aux sens (cf. *sinnlich*) et à l'esprit (cf. *geistig*).

Bild : image, éventuellement tableau. Le réseau sémantique est très important et se combine avec *Form* et *Gestalt*. *Bildend* : formateur ; mais aussi dans l'expression *bildende Künste* : arts plastiques. *Bildlich* : imagé. *Bildnerisch* : figuratif, plastique. *Bildung* : formation (cf. *Gebilde, Gestaltung*). *Gebilde* : configuration (cf. *Gestaltung, Bildung*).

Darstellung : présentation. Fiedler a un emploi kantien de la *Darstellung* (aussi *exhibitio*, terme qui renvoie chez Kant à tout ce qui concerne la doctrine du schématisme et la prise des catégories de l'entendement sur le sensible perçu). Nous l'avons traduit systématiquement par présentation pour le distinguer de *Vorstellung* (représentation). S'il y a une force formatrice (cf. Kant et la *bildende Kraft*), il y a aussi pour Fiedler une force de présentation (*darstellende Kraft*) qui associe l'œil et la main et enclenche le procès de réalisation.

Dasein : existence (*Existenz*). Cf. *Vorhandensein, das Vorhandene*.

Empfindung : sensation distincte mais associée à *Wahrnehmung* (perception), désigne le registre sensoriel par opposition au *Gefühl* (sentiment) qui vise les émotions et les affects. Également *Empfindungsleben*, traduit généralement par vie sensorielle.

Entwicklung : développement (cf. *Entfaltung, Prozess*), déploiement, dépliement, procès, processus. La connotation morphologique est très forte. Lien avec *Form, Gestalt*, etc.

Erlebnis : expérience vécue (cf. *Erfahrung*, expérience). D'origine goethéenne, l'*Erlebnis* devient un des concepts majeurs des sciences de l'esprit (voir Dilthey) et joue un rôle important dans la critique littéraire et artistique. Pour Fiedler le terme n'a aucune connotation sentimentale ou biographiste. Il désigne l'expérience de la conscience – par ex. celle de la perception visuelle (*Gesichtswahrnehmung*).

Erscheinung : manifestation, phénomène. Également *Phänomen* (phénomène), *Geschehen* (événement, phénomène), *Vorkommnis*. L'*Erscheinung* de Fiedler est ce que la conscience saisit et qui nécessite un travail de détermination, de précision et de clarification. Nous n'avons pas traduit le terme par « apparition » dans la mesure où Fiedler prend la peine de qualifier la manifestation de fantomatique, fugace, etc. quand le besoin s'en fait sentir.

Fähigkeit : capacité, aptitude (cf. *Anlage*, disposition).

Form : forme. Le terme allemand *Form* (cf. *Gestalt*) a une objectivité et une externalité qui va dans le sens d'une abstraction.

Gefühl : sentiment. *Gefühlsleben*, vie affective.

Gegenstand : objet. Cf. doublet d'origine latine *Objekt*. Également *Gegenständlichkeit, gegenständig* (objectalité, objectal).

Geist : esprit. *Geist* est couplé avec *Körper*, tandis que *Seele* l'est avec *Leib*. *Geistig* : de l'esprit, spirituel comme équivalent, intellectuel.

Gemüt : esprit dans sa dimension non intellectuelle. Le *Gemüt* correspond à l'ensemble des facultés et désigne une atmosphère, une tonalité de l'âme (cf. *Seele*).

Gestalt : forme, figure (cf. *Form*). Le terme allemand *Gestalt* n'a pas d'équivalent, il désigne une qualité interne, une forme organisée, vivante. *Gestaltung* : mise en forme, configuration (cf. *Bildung*). *Das Gebilde* est la configuration achevée par opposition à *Bildung* et à *Gestaltung* qui désignent la configuration en train de se former, la prise de forme.

Körper : corps. Également *körperlich, Körperlichkeit*. Cf. *Leib*. Max Scheler dans *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1916) codifiera l'opposition entre le terme d'origine latine *Körper* et son doublet strictement germanique *Leib* en distinguant le corps chose du corps animé. Il y a une matérialité du *Körper* qui s'oppose à la chair du *Leib*. Cf. *Verkörperung* qui n'est pas une incarnation mais une mise en corps (*embodiment*).

Kraft : force (associée à *erkennende, geistige, künstlerische*).

Leben : vie, mot essentiel du lexique de Fiedler.

Leib : corps (cf. *Körper*).

Material : matériau (cf. *Stoff*).

Objekt : objet (cf. *Gegenstand*).

Prozess : procès, processus (cf. *Vorgang*).

Seele : âme. *Seelisch* : psychique (*psychisch*).

Sehen (das) : le voir, la vision (cf. *Sichtbarkeit, sichtbar, Gesichtssinn*). Cf. *das Schauen* (le regard).

Seiende(s) (das/ein) : un être, un étant (cf. *Dasein, Vorhandensein, das Vorhandene*). *Sein* (das) : l'être

Sicht : vue (cf. *Gesichtssinn*, sens de la vue). *Sichtbar* : visible. *Sichtbarkeit* : visibilité.

Sinn : sens (organe des sens). *Sinnlich* : sensoriel, sensible.

Stoff : matière, matériau.

Tätigkeit : activité. *Tun* (das) : acte.

Trieb : pulsion.

Vermögen (das) : pouvoir, faculté. *Erkenntnisvermögen* : faculté de connaître.

Vorgang : procès (artistique, plastique, interne, intellectuel, corporel, psychique, psychophysique). Cf. *Prozess*.

Vorhanden : existant, présent, à disposition, disponible. *Vorhandenheit* : existence, présence.

Vorstellung : représentation, idée. *Vorstellungs-* : mental.

Wahrnehmung : perception. Associée à *Empfindung* et *Vorstellung*. La perception peut être sensible, strictement sensorielle ou intuitive (*sinnlich* et *anschaulich*).

Wirklichkeit : réalité (cf. *Realität*). *Wirklich* : réel (cf. *real*).

Wirkung : effet.

• ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES •

Né en 1841, dans une petite ville de Saxe, d'une famille juive très aisée qui avait fait fortune dans le textile, Konrad Fiedler hérite très jeune d'un père qui, atteint d'une grave mélancolie, le laisse orphelin en 1854. Des études de droit terminées en 1865 le conduisent dans un cabinet d'avocats à Leipzig. Il abandonne rapidement et pour toujours cette activité professionnelle pour laquelle, comme nombre d'artistes et de penseurs de son siècle, il n'a jamais éprouvé de véritable vocation. Fiedler décide de se donner le temps de la *Bildung*, cette éducation de l'homme qui est aussi une éducation à l'humanité de chaque individu, héritage des Lumières, marquée du sceau goethéen et caractéristique de l'histoire de la culture allemande du XIX^e siècle. Avidé de culture et disposant d'une réelle liberté matérielle, il parcourt l'Europe, jusqu'au Moyen-Orient. Ses journaux relatent séjours et amitiés. Les rencontres faites à Rome entre 1866 et 1868 avec un certain nombre d'artistes appartenant aux Deutsch-Römer sont pour lui décisives. Au premier rang dans ce groupe figurent le peintre Hans von Marées et le sculpteur Adolf von Hildebrand dont il devient l'ami et le mécène et auprès desquels il passera une partie de son temps, allant jusqu'à partager parfois les mêmes lieux d'habitation et de travail, comme le couvent désaffecté de San Francesco di Paolo à Florence. Y figurent aussi August Böcklin, Franz Lenbach et Anselm Feuerbach. Le compagnonnage avec les créateurs, la fréquentation de leurs ateliers marque l'approche fiedliérienne des problèmes artistiques. Fiedler pratique l'observation d'un art en train de se faire, la théorie de l'art nécessite selon lui une expérience de l'art contemporain. Les lectures, l'étude lente, patiente d'ouvrages d'histoire de l'art, de philosophie et de psychologie complèteront une démarche personnelle, hors des circuits institutionnels. En 1876, Konrad Fiedler épouse Mary Meyer, la fille de l'historien d'art Julius Meyer. Il s'installe avec elle d'abord à Berlin, puis à partir de 1880 à Munich. Par elle – qui épousera en deuxième et troisième nocces des chefs wagnériens – il se trouve associé aux événements qui ponctuent la vie de la tribu Wagner à Wahnfried et à l'entreprise musicale de Bayreuth, ce qui l'amène, chose qu'on connaît encore moins que sa réflexion sur les arts plastiques, à commenter les écrits théoriques d'un autre artiste contemporain, Richard Wagner. Il publie mais se tient à l'écart d'une université dont l'antisémitisme latent, avec ses exigences de conversion pour réussir dans la carrière académique, le laisse méfiant. Il préfère prendre librement la plume pour participer aux débats de son temps. Rentier éclairé et généreux envers ses amis peintres, il s'applique à sauvegarder les principes de vie d'une petite Arcadie dans un monde en pleine mutation. Il privilégie la

correspondance (celle avec Hans von Marées est très riche), les débats intellectuels sur le vif (*Le Problème de la forme* de Hildebrand porte la trace de leurs discussions), les comptes rendus d'expositions, les articles dans la presse – bref, un engagement au jour le jour dans la vie de l'esprit telle qu'elle est en train de se dérouler, dans ce qu'elle rend visible de l'esprit même. Une mort brutale par défenestration, suffisamment étrange pour que l'on ait pu soupçonner, derrière la version de l'accident malheureux, un suicide provoqué par l'infidélité supposée de sa femme, interrompt en 1895 une œuvre en plein essor. Une grande part n'a subsisté qu'à l'état de notes et d'ébauches. Il fallut attendre, après la parution d'une partie de sa correspondance, la collection de textes réunis chez Piper par Konnerth en 1913, pour que ses théories puissent devenir une référence notoire.

• BIBLIOGRAPHIE •

ŒUVRES DE KONRAD FIEDLER

En langue originale

FIEDLER, Konrad, *Schriften zur Kunst*, édition de G. Boehm, Munich, Wilhem Fink Verlag, « Bild und Text », 1991, 2 vol., comprenant notamment :

- *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*
- *Über Kunstinteressen und deren Förderung*
- *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*
- *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*
- *Hans von Marées*
- *Aphorismen*
- *Wirklichkeit und Kunst. Drei Bruchstücke*
- *Über die Kunsttheorie der Griechen und Römer*
- *Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst*

Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie in Kontext, édition de S. Majetschak, Munich, Wilhem Fink Verlag, « Bild und Text », 1997.

En traduction française

Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX^e siècle, édition de R. Salvini, Paris, Klincksieck, « L'Esprit et les formes », 1988, anthologie présentant entre autres des extraits des textes suivants :

- *Du jugement des œuvres d'art plastique*
- *Sur l'origine de l'activité artistique*
- *Aphorismes*

FIEDLER, Konrad, *Essais sur l'art*, textes présentés par Ph. Junot, Besançon, Les Éditions de l'imprimeur, « Tranches de villes », 2002, contenant :

- *De la manière de juger les œuvres des arts plastiques*
- *Remarques sur l'histoire et l'essence de l'architecture*
- *Sur l'origine de l'activité artistique (extraits)*

En traduction anglaise

Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics (1873-1893), édition de H. F. Mallgrave et E. Ikonomidou, Santa Monica, Getty Center, 1994, comprenant notamment :

- *Observations on the nature and history of architecture*

ŒUVRES D'AUTRES AUTEURS

CASSIRER, Ernst, *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, vol. 1, *Zur Metaphysik der symbolischen Formen*, édition de J. M. Krois, Hambourg, Felix Meiner Verlag, 1995.

—, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 3 vol.

- CROCE, Benedetto, *Essais d'esthétique*, édition de G. A. Tiberghien, Paris, Gallimard, « Tel », 1991.
- DILTHEY, Wilhem, *Écrits d'esthétique*, introduction de D. Cohn, *Œuvres* 7, Éditions du Cerf, Paris, 1995.
- , *L'Édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, introduction de S. Mesure, *Œuvres* 3, Éditions du Cerf, Paris, 1988.
- FICHTE, Johann Gottlieb, *Fondements du droit naturel selon les principes de la doctrine de la science*, Paris, PUF, 1984.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Conversations avec Eckermann*, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1988.
- , *Écrits sur l'art et la littérature*, Paris, Klincksieck, « L'Esprit et les formes », 1983.
- , *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triades, 1999.
- , *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1980.
- HEGEL, Georg Wilhem Friedrich, *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1995 et 1996, 3 vol.
- HEIDEGGER, Martin, *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, « Tel », 2001.
- HILDEBRAND, Adolph, *Le Problème de la forme*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2002.
- KANT, Immanuel, *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-.
- KLEE, Paul, *Confession créatrice*, in *Aquarelles et dessins*, Paris, Robert Delpire, 1959.
- MORITZ, Karl Philipp, *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1783-1793)*, Paris, PUF, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, in *Œuvres philosophiques complètes*, 1-1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1977.
- , *La Volonté de puissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1995, 2 vol.
- PANOFSKY, Erwin, *Sur le rapport entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art, Recherches poétiques*, 4, Presses de l'université de Valenciennes, 1996, p. 123-145.
- , *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1998.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gérard Monfort, « Imago mundi », 1984.
- , *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, « Champs », 1997.
- WORRINGER, Wilhem, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, « L'Esprit et les formes », 1986.

COMMENTATEURS

- COHN, Danièle, « Konrad Fiedler », *Recherches poétiques*, 9, Presses de l'université de Valenciennes, 2000, p. 120-137.
- , *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999.
- JUNOD, Philippe, *Transparence et opacité. Essai sur le fondement de l'art moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1976.
- IMDAHL, Max, « Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne : Bilder und Zitate », *Festschrift Benno von Wiese*, Bonn, 1963.
- Problèmes de la Kunstwissenschaft*, sous la direction d'H. Schmid et E. Escoubas, *La Part de l'œil*, 15-16, Bruxelles, 1999-2000.

• TABLE DES MATIÈRES •

5	Note sur l'édition
7	Préface, par Danièle Cohn
33	<i>Sur l'origine de l'activité artistique</i>
125	Notes
129	Lexique
135	Éléments biographiques
139	Bibliographie

COLLECTION DIRIGÉE PAR DANIELLE COHN

Pierre Paul Rubens, *Théorie de la figure humaine*

La Critique d'art au Mercure de France (1880-1914)

Y voir mieux, y regarder de plus près. Autour d'Hubert Damisch

Ouvrage composé en Bembo sur papier Centaure naturel 110 g
Mise en pages : TyPAO Sarl

Graphisme : PH



DVX

Achevé d'imprimer sur les presses de la SNEL (Belgique) – N°
Dépôt légal : mars 2003