

*non communiqué*

## Vers une représentation symbolique

Dans sa "Philosophie der Symbolischen Formen" (parue en 1923, rééditée en anglais en 1944), Ernst Cassirer présente les moyens d'expression s y m b o l i q u e s comme une faculté essentiellement humaine. C'est dans cette capacité de pouvoir, dans un univers spirituel, s'exprimer symboliquement par le langage des images et des sons, que réside pour Cassirer cette nouvelle dimension, unique en son genre. L'animal connaît tout au plus des signaux qui se rapportent, en tant que messages des sens, à des situations vitales profitables ou périlleuses; cependant que l'homme, déjà par sa capacité de s'exprimer par le langage <sup>qu'</sup>quotidien, s'est forgé une communication abstraite.

Suzanne Langer, (de l'école de A.N. Whitehead), dans son livre paru en 1942: "Philosophy in a New Key", et dans son plus récent ouvrage: "Feeling and Form", en insistant sur les symboles utilisés dans le domaine artistique, fait ressortir que précisément dans ce domaine, ce qui ne peut s'exprimer par la logique peut l'être efficacement par une méthode abstraite et imaginative. L'émotion de l'homme a créé, grâce à ces signes, un moyen, la "forme significative" (the significant form) comme l'a déjà appelée Clive Bell.

Dans pour les arts plastiques-au-delà de l'aspect formel et esthétique - se manifeste un intérêt sans cesse croissant pour l'activité intérieure, "significative", de la forme. Car le langage des symboles, en faisant passer aussi l'expérience du monde extérieur par le filtre transformateur des régions émotionnelles, produit une "imago" créatrice, vivante au-delà de toute imitation de la réalité et reliée à des domaines plus profonds dépassant le niveau strictement personnel.



Ce langage de signes symboliques est utilisé également pour la représentation de conclusions et des bilans objectifs de la pensée rationnelle - que l'on songe aux mathématiques, aux philosophes logiciens (Carnap, Schlick, Reichenbach) et aux physiciens qui emploient un système de relations par chiffres "pour saisir au moins symboliquement" (comme dans une écriture musicale) l'ensemble d'une réalité située au-delà de la perception des sens, "ainsi que l'écrit C.F. Weizsaecker dans son livre "Zum Weltbild der Physik". La recherche psychologique, dans son examen des symboles des rêves et son interprétation de certains comportements humains, se déroule par contre dans un secteur d'expression subjective: il s'agit ici de l'expression individuelle de l'inconscient, même lorsqu'il s'agit de manifestations de l'inconscient collectif. Mais aussi cette tendance à l'expression symbolique prouve clairement qu'elle correspond, chez l'être humain, à une disposition créatrice innée (S. Langer).

A l'intérieur des différentes catégories de symboles, dont l'importance devient, dans notre culture actuelle, de plus en plus évidente, l'art occupe une position particulière. Sa fonction consiste à représenter la vie intérieure de l'homme, l'ensemble du contenu émotionnel de son époque, en les exprimant par ce langage symbolique. Tous ces <sup>contenus</sup> conditionnés par l'époque aboutissent naturellement, lorsqu'ils sont assez puissants, à un contenu plus général, à l'expression de l'"éternel humain".

Contrairement au traitement "clinique" pratiqué parfois par la psycho-analyse, dont l'erreur est de considérer le langage symbolique de l'art moderne avant tout comme un reflet de la vie personnelle de son créateur, l'"imago" de l'artiste d'aujourd'hui nous apparaît de nouveau comme l'objectivation d'une situation universelle, qu'il s'agisse de musique, de poésie ou d'arts plastiques



Au-delà de cette objectivation du contenu de l'œuvre, la formation plastique l'exige, elle aussi, s'il s'agit d'une œuvre vraiment artistique.

En parlant des cubistes, Klee les a nommés une fois "philosophes de la forme" et a donné à leur méthode le nom de "pensée plastique en chiffres". C'est une méthode qui, pour lui, remonte à la Renaissance (section dorée); mais elle lui apparaît comme spécifique de notre époque "parce qu'elle est appliquée aujourd'hui jusqu'en ses ultimes conséquences, c'est-à-dire jusqu'aux derniers éléments plastiques"; autrement dit, la proportion nue et abstraite, en quelque sorte, s'exprime ici directement au moyen d'une composition ou de formes géométriques, alors que dans les tableaux de la Renaissance elle n'apparaît que voilée.

Du fait que le langage symbolique de l'art d'aujourd'hui, sous des formes extrêmement variées, s'exprime à nouveau plus directement, cet art est devenu énigmatique pour un grand nombre. Il ne reflète aucune convention religieuse ou sociale comme aux grandes époques préchrétiennes (Égypte ancienne) et chrétiennes, mais naît, à l'heure actuelle, de l'individualité créatrice des artistes qui tâtonnent vers ce nouveau langage.

Dans l'histoire du développement de l'art moderne, ce besoin d'expression symbolique commence déjà par la recherche toujours plus intense d'un contenu spirituel; car le regard de l'artiste, à travers la forme visible, se tourne de plus en plus vers le domaine de l'immatériel. A partir du moment où il s'est agi de "rendre visible l'invisible", la méthode de l'illusionnisme ne pouvait plus suffire.

Cette nouvelle orientation devait nécessairement entraîner une nouvelle méthode d'expression plastique. Elle devait, -  
s'écartant de plus en plus de la description d'une réalité extérieure,  
- soit en déformant, soit en inventant purement et simplement un



nouveau langage de signes, indiquer une transcendance de façon toujours plus nette et plus intense. C'est ainsi qu'on voit, depuis Van Gogh, se dessiner deux grands courants: celui qui, déformant ou transformant l'objet et la figure humaine, en fait les messagers d'une réalité plus profonde, et celui qui, pour traduire la vision spirituelle de l'artiste, crée un monde de formes sans aucun rapport et aucune association avec les détails du monde extérieur. Les deux méthodes ont ceci de commun que, renonçant à décrire le monde visible, elles cessent pour autant de le considérer comme essentiel. Même si des fragments de la réalité subsistent encore sous une forme rudimentaire (fauvisme), si le monde objectif est morcelé et géométrisé (cubisme) ou si des éléments réels "dépayés" de façon totalement irrationnelle <sup>font</sup> ~~font~~ des choses les messagers de la vie intérieure ("pittura metafisica" ou surréalisme). Partout c'est une interprétation de la vie, activée par les moyens et les accents les plus variés, qui, dépassant la reproduction matérielle statique, perceptible aux sens, se manifeste de façon dynamique. L'artiste moderne projette dans sa figuration la métaphore de sa vision du monde -  
"CONSOLATION"  
Klee parle même d'une consolation que les symboles procurent à l'homme."

Le fauvisme en France et l'expressionnisme en Allemagne (Brücke), en Autriche (premières œuvres de Kokoschka) et en Norvège (Munch), ~~ai~~ avaient déjà renié cette beauté matérielle pour la sacrifier à l'intensité de l'expression. Dans le cadre d'un système encore figuratif, c'est déjà la situation intérieure qui transparaît impérieusement, la "sicologica delle cose" comme l'appelle Chirico. Klee exprime, par un langage fantastique de signes, les forces psychiques qui dominent la vie de l'individu et de la collectivité. C'est une figuration optique multiple et flexible de l'humain ("Aventure d'une jeune fille", 1922, "Poison", 1932, "Masque de la



Peur", 1932, "Dame Démon", 1935, "La Sainte vue par une Fenêtre", 1940, etc.). Par ce moyen, la forme donnée aux thèmes représentés, déformée parfois de façon grotesque, évoque le caractère essentiel, universel, des phénomènes psychiques. Klee ne présente pas l'homme tel qu'il est, mais, sous des formes infiniment variées, "tel qu'il pourrait encore être", suivant ses propres termes. Ce faisant, il invente aussi un nouveau langage optique, signes presque sténographiques, hiéroglyphiques, pour représenter le mouvement et la <sup>(dynamisme)</sup> ~~la~~ **genèse** même de la pensée ("Les Pensées", 1917, "Aventure entre Kurl et Kamen", 1929, "Intention", 1938, "Démonie", 1939, etc.). Et d'autre part ce ne sont pas les produits qui, dans la nature, intéressent Klee, mais l'expression du processus lui-même qui agite toute la nature, le grand événement fondamental et toujours recommencé de la genèse, qu'il représente par des formes primaires, des tensions de couleurs, des gesticulations de bourgeonnements, des germes tordus et distendus, des spirales qui s'enroulent ("Efflorescence", 1934, "Métaphore de l'Efflorescence", 1937, "Bourgeoisement pathétique", 1939). De même, Arp crée, dans ses "Concrétions Humaines" des formes primaires pour saisir le processus éternel de croissance et de transformation, librement réinventé par la main et l'esprit de l'homme. Certains archétypes reparaissent toujours dans son oeuvre, comme les formes élémentaires du nombril, du vase, du torse en forme de mandoline, qui symbolisent l'homme, la naissance, les germes de vie.

L'oeuvre de Kandinsky et celle de Mondrian naissent d'une libération totale du langage optique en vue toutes deux d'une volonté d'expression spirituelle. Chez Mondrian, des formes neutres supportent, à la façon d'une construction ouverte, un jeu coloré de relations exprimant, par un équilibre presque aérien, une



le tableau devient ainsi harmonie universelle du monde et de la vie: initiative pour une méditation. Chez Kandinsky, des couleurs agissant dynamiquement, des lignes et des formes géométriques entièrement inventées s'orchestrent, avec leurs nuances multiples, pour exprimer des vibrations de l'âme. Lorsque Kandinsky, encore jeune, écrit: "La beauté ne peut naître que d'une nécessité de l'âme", au-delà de toute décoration, c'est la pierre d'angle du langage symbolique qu'il pose, son sens profond, son besoin de réaliser un accord universel de l'esprit. Comme chez Mondrian ce n'est pas encore, dans cette période, la figuration du symbole telle qu'elle apparaîtra dans la dernière époque de Kandinsky. C'est seulement alors que se dessineront des formations fantastiques qui passent devant nous dans ses tableaux comme des êtres au pouvoir énigmatique, naissant de sa mémoire et liés profondément aux racines et aux régions de sa jeunesse. Ce que Joyce entreprend avec le dynamisme et la multiplicité de sens de ses vocables, Kandinsky le fait par le langage optique, créant par là un nouvel univers et <sup>un</sup> vocabulaire significatifs.

Parallèlement à l'évocation de la vie intérieure et à la pénétration des mystères naturels, l'art d'aujourd'hui veut aussi exprimer de manière universelle l'expérience quotidienne de l'homme dans le cadre qu'il s'est construit, la ville moderne en tant que telle qui, au-delà de son aspect extérieur, est comprise dans son essence et dans sa fonction. Au début de ces multiples visions urbaines, se trouve la Tour Eiffel de Robert Delaunay (1910), capturant l'espace symbole du <sup>MODERNE</sup> constructivisme et du dynamisme, (et dans un stade plus abstrait, ses "Fenêtres simultanées" (1912), contraste et harmonie de couleurs évoquant la multiplicité de la ville, tandis que la "Cité" de Fernand Léger (1919), en suggérant par des signes abrégés et fragmentaires: la technique, la publicité, la construction



métallique, la lettre, le chiffre, résume la totalité d'une grande ville moderne par l'apparition simultanée de ses éléments. On trouve une autre forme approfondie du langage symbolique chez Léger dans le cycle des vitraux de la chapelle d'Audincourt, où il suscite en quelque sorte l'histoire de la Passion à partir "d'objets mystiques", instruments du supplice, <sup>et</sup> croix, comme évocateurs de l'évènement biblique, le tout sur un fond orchestré de couleurs.

Le "Guernica" de Picasso montre que le tableau historique moderne n'est pas simplement l'illustration et la mise en scène d'un évènement. Avec son triple éclairage, il montre la simultanéité du passé et du présent: la bougie (le passé), la lampe électrique (le présent) et la lumière éclatante du soleil (l'"éternel" de la nature). De même, l'action porte à la fois l'empreinte de la terreur de l'évènement actuel et de l'évènement mythique du pays (apparition des fuyards du taureau), tandis que la tension mortelle (et la résurrection (oiseau chantant) rassemble toutes les époques et donne à l'ensemble son caractère de message permanent et universel. Dans sa "Crucifixion" thème qu'il a repris plusieurs fois depuis 1929, Picasso présente de nouveau symboliquement un évènement, unissant l'homme et l'objet, de manière fragmentaire et élémentaire, dans une animation et une déformation: c'est une interpénétration de formes comme d'évènements avant et après le drame, rejoignant le langage de certains tableaux apocalyptiques anciens. Une poésie de Dylan Thomas, "Crucifixion" (1940), présente de façon analogue un évènement où des mots symboliques résonnant comme autant de coups de marteau, reflètent simultanément la situation dramatique.

Dans les deux méthodes principales qui se dessinent dans le langage de la sculpture actuelle - formation du volume et construction <sup>de</sup> dans l'espace - on distingue la même tendance à l'expression



par le symbole. L'"Oiseau" de Brancusi est une forme primaire et mythique: l'ovale qui, par ses proportions, sa tension verticale et son polissage, se dresse spatialement et exprime par une sorte de "dissolution dans le tout", cette représentation de la délivrance spirituelle que l'artiste s'efforce de rendre ici. La figuration du vol de l'oiseau se confond avec celle de l'élévation et de la libération humaines. Antoine Pevsner, dans sa "Colonne Développable de la Victoire" (inspirée par la Libération de Paris), s'entend à interpréter l'émotion du triomphe par les ailes de bronze largement déployées et capturant l'espace. Dans les deux cas, la gesticulation spatiale exprime un langage de formes universel en vue de la représentation plastique d'un état d'âme.

Dans les différents aspects et les différentes méthodes de l'expression artistique d'aujourd'hui, l'activité fonctionnelle du symbole est nettement sensible dans toutes ses qualités: dans son universalité, sa capacité d'unifier le multiple et les contrastes, sa flexibilité, sa force évocatrice, ce "suggérer au lieu de dire" qu'Alfred Jarry exigeait pour la poésie. Ainsi, ce n'est plus la belle forme, mais la forme significative, la forme dynamique, qui se trouve au centre de l'intérêt. Ce langage, distillé de l'expérience, transformant le monde réel et illuminant la vie intérieure, peut devenir un jour une convention universelle, telle qu'elle existait dans le passé, (p.e. l'Egypte ancienne <sup>et le Moyen Age</sup>), unissant dans le symbole même ce qui est accessible à tous, ainsi que l'ésotérique.

Sir Herbert Read, dans sa conférence "Sign and Symbol" prononcée à Oxford en 1952, a exprimé l'idée que cette image filtrée par l'observation et créée par l'imagination est aussi valable pour l'interprétation de notre vision du monde que la connaissance scientifique. Dans cette conférence, il insista tout particulière-



ment sur le rôle de l'artiste en tant que penseur et créateur de culture à l'égal de l'homme de science, et sur l'importance égale à donner dans ce sens au secteur artistique dans l'éducation de la jeunesse.

le mythologue Suisse

La définition du symbole donnée par J.J. Bachofen: "frapper en même temps toutes les cordes de l'esprit humain, éveillant le pressentiment là où le langage rationnel ne peut qu'expliquer", jette aussi une lumière tout actuelle sur la force et la qualité de cet instrument de l'émotion, dont Mallarmé disait, qu'il donnait son seul sens à la réalité en évoquant "la voix profonde des choses".  
C'est cette ~~par une~~ figuration imaginative, qui permet de pénétrer les couches secrètes de la vie et de refléter le caractère spécifique d'une époque.

C. Giedion-Welcker