

# REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

SÉRIE  
BEAUX-ARTS

TIRAGE À PART

TOME XIII

1976

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

---

# UN ESSAI D'ANALYSE PSYCHOLINGUISTIQUE DES ORIGINES DE L'ART ABSTRAIT. KANDINSKY ET MONDRIAN

Victor I. Stoichiță

D. Ferdinand de Saussure: «...une unité linguistique est comparable à une partie déterminée d'un édifice, par exemple à une colonne; celle-ci se trouve, d'une part, dans un certain rapport avec l'architrave qu'elle soutient; cette organisation des deux unités, présentes ensembles dans l'espace, nous induit à penser le rapport syntagmatique; d'autre part, si cette colonne appartient à l'ordre dorique, elle nous suggère une confrontation mentale avec les autres ordres (ionique, corinthien, etc.) qui sont des éléments non présents dans l'espace: le rapport est associatif»<sup>1</sup>.

0.1. De Saussure a été le premier à introduire dans le domaine de l'analyse de la langue la distinction fondamentale entre deux sphères qui englobent n'importe quel terme linguistique, deux sphères dont chacune correspond à une certaine activité mentale — le domaine des rapports syntagmatiques et celui des rapports associatifs. «Intégré dans un syntagme, un terme n'a de sens qu'en opposition avec celui qui le précède ou le suit, ou bien avec les deux»<sup>2</sup>. Mais, eu égard au discours, le même terme doit former des groupes par association à d'autres termes, avec lesquels il a quelque chose en commun. «N'importe qui peut remarquer que ces coordinations font partie d'une espèce absolument différente de la première. Leur support n'est pas l'extension; leur siège est dans l'intellect; elles font partie de ce trésor intérieur que constitue la langue de chaque individu»<sup>3</sup>.

Le linguiste genevois synthétise enfin la différence entre les deux espèces de rapports: «Le rapport syntagmatique est *in praesentia*, il se base sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Le rapport associatif unit, au contraire, les termes *in absentia*, dans une série mnémorique virtuelle»<sup>4</sup>.

Il s'ensuit de cette opposition absolue, et c'est très important, que chaque sphère engendre un ordre différent de valeurs et que la nature spécifique de chaque rapport est illuminée par cette opposition même. L'opposition garantit en même temps l'unité de tout discours.

Pour illustrer le caractère indivisible de cette dichotomie, de Saussure fait recours à un exemple — qu'on a déjà cité — tiré de l'histoire de l'architecture, exemple qui n'est nullement accidentel mais, au contraire, montre que le linguiste a eu l'intuition de l'importance que détient l'opposition rapport associatif-rapport syntagmatique dans l'œuvre d'art.

Aussi étrange que cela paraisse, l'intuition de Ferdinand de Saussure ne trouva qu'un très vague écho dans les recherches de critique et théorie de l'art. Peu ont attiré l'attention sur la dichotomie dont il s'agit, l'un d'eux étant Renato de Fusco<sup>5</sup>. Il insiste sur «l'utilité historiographique» de la distinction, sur la possibilité d'en faire usage au point de vue méthodologique. Cependant, il ne dépasse pas les limites des recherches architecturales et, ce qui est significatif, il n'arrive pas à circonscrire l'axe syntagmatique et l'axe associatif comme deux dimensions *de facto* de l'œuvre d'art. Finalement, de Fusco les réduit à une dichotomie déjà existante dans la méthodologie de l'histoire de l'art: «l'iconologie» (le rapport associatif) et «la pure visualité» (le rapport syntagmatique).

0.2. L'usage fécond de la distinction saussurienne implique dès le début la nécessité de considérer l'œuvre d'art dans un contexte communicatif, à l'instar du langage, implication qui aujourd'hui est bien loin d'être une nouveauté. Pourtant, la sémiologie du fait artistique se heurte implacablement à certaines limites qui demandent à être circonscrites, ne fût-ce que sommairement.

0.3. Notre siècle débute — en ce qui concerne l'investigation théorique de l'art — en abordant ouvertement le fait artistique dans la perspective du langage (Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*). Ce qui ne signifie pas que nous nous trouvons devant une conception «sémiologique» de l'art.

Chez Croce, la philosophie du langage et celle de l'art (« la linguistique générale » et « l'esthétique ») finissent par coïncider<sup>6</sup>, en vertu de la coïncidence entre « intuition » et « expression », commune aux deux domaines. En essence, nous avons à faire au développement de la thèse centrale de *Scienza nuova*, de Giambattista Vico, selon laquelle « les premiers peuples du paganisme ont été des peuples-poètes, qui parlaient en caractères poétiques »<sup>7</sup>.

D'après la thèse de Croce-Vico, il n'y a rien dans l'origine de l'art qui ne soit clair ; ou en tout cas, elle est plus claire que l'origine du langage à fonction quotidienne et communicative. « L'origine du langage » était déjà au commencement du siècle un domaine *tabou* : dès 1866 « La Société de linguistique de Paris » avait décidé de ne recevoir plus de communication sur ce problème.

0.4. La première esthétique déclarée comme « esthétique de la communication » fut celle de Dewey, *L'art comme expérience*. « Le Parthénon ne prend consistance du point de vue esthétique qu'en devenant l'expérience d'un être humain »<sup>8</sup>. L'œuvre d'art devient donc un *trait d'union* entre « créateur » et « récepteur ». Ce serait peut-être intéressant de résumer les idées principales de cette première esthétique de la communication. Nous le ferons avec l'aide de Georges Boas<sup>9</sup> :

— l'« artisticté » (*artistry*) est communication ;

— la communication est conditionnée par l'accomplissement d'une expérience commune de deux ou plusieurs peuples ;

— cette expérience est celle des significations (*meanings*) ;

— il n'est pas nécessaire que cette communication soit intentionnelle ;

— la communication est universelle, au point de vue culturel, donc accessible aux gens de toutes traditions.

Boas remarque que, dans cette perspective, nous n'avons aucune raison de postuler qu'un artiste doit communiquer autre chose que sa propre œuvre et, chose plus grave encore, que, si nous acceptons la thèse concernant l'existence d'un art non-intentionnellement communicatif, nous pouvons tout aussi bien supposer l'existence d'un art de « scellement » (*concealment*) toujours non-intentionnel.

0.5. L'esthétique de Dewey se développe naturellement dans le même domaine du pragmatisme américain, par la théorie des signes de Ch. Morris : « Un objet ne de-

vient signe que lorsqu'il est interprété par un interprète comme signe d'une autre chose »<sup>10</sup>. Dans cette perspective, il y a entre l'art et le *semiosis* (« en tant que processus dans lequel quelque chose fonctionne comme signe »<sup>11</sup>) un parallélisme évident :

Le Parthénon de-	Le signe devient
vient œuvre d'art	seulement lorsqu'il
seulement lorsqu'il	qu'il est interprété
est réceptionné par	par un interprète.
une conscience.	

Morris insère l'œuvre d'art parmi les signes et définit l'esthétique « dans la mesure où elle étudie un certain mode de fonctionnement du signe — une discipline sémiotique »<sup>12</sup>. Mais l'auteur croit de son devoir de revenir sur ce thème. Dans un article publié un an après la théorie des signes<sup>13</sup> il distingue « le signe artistique » comme un « signe iconique » qui détermine l'interprète de lui accorder un comportement préférentiel. L'œuvre d'art n'est qu'en partie le signe d'une autre chose, dénotant en premier lieu la valeur, s'auto-signifiant. Quelques années plus tard, Morris revient de nouveau au problème de l'œuvre d'art. Il se voit maintenant dans l'impossibilité de circonscrire une catégorie à part de signes esthétiques<sup>14</sup>. Et le signe iconique, en général, par ses fonctions spéciales, lui apparaît comme un exemple typique de « signe pathologique »<sup>15</sup>, donc « a-normal », non pas simplement communicatif, mais intégrable dans la théorie des signes avec une note spéciale, due à un genre de communication *sui generis*.

0.6. Les recherches européennes dans le domaine de la linguistique générale aboutissent, en partie, aux mêmes conclusions. Le pan-sémiotisme, inauguré par le cours de de Saussure, se heurte finalement, en abordant le problème de l'art comme langage, à des difficultés immenses. Le linguiste était certes assez prudent lorsqu'il proposait l'existence d'une « science qui étudie la vie des signes dans le contexte de la vie sociale » — la sémiologie — dont la linguistique ne serait qu'une partie<sup>16</sup>. La structure linguistique — ou bien « le système », pour garder la terminologie saussurienne, — ne devient pas tyrannique et « exemplaire » pour tous les faits de communication. La langue s'impose tout de même comme modèle, de sorte que de nos jours (avec Roland Barthes) nous assistons à sa proclamation en tant qu'origine indubitable de la sémiologie : « la linguistique n'est pas une partie, fût-elle d'ex-

ception, de la science générale des signes mais au contraire, la sémiologie fait partie de la linguistique »<sup>17</sup>.

0.7. L'esthétique ou la poétique, considérées comme possibles disciplines sémiologiques, se trouvent ainsi, de nouveau, à l'état où se fait sentir la nécessité d'une définition de la spécialité de « communication esthétique », en partant du modèle initial qui est celui du langage. La tentative la plus méritoire est celle de Jakobson, dans *Linguistique et poétique*<sup>18</sup>. Assimilée pendant les dernières années par presque toutes les recherches sémiologiques du domaine de l'esthétique, la tentative de Jakobson nécessite tout de même un arrêt pour clarifier les problèmes qui font l'objet de cette étude.

Jakobson synthétise les éléments essentiels de la communication verbale dans le schéma suivant :

	Contexte	
Destinateur	Message	Destinataire
	Contact	
	Code	

« Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë « le référent »), contexte saisissable par le destinataire et qui est soit verbal, soit susceptible d'être exprimé en paroles; ensuite, le message requiert un code commun en tout ou au moins en partie au destinataire et au destinataire; enfin, ce message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication ».

En parlant de ces six éléments de la communication, Jakobson distingue six fonctions linguistiques: la fonction référentielle (ou dénotative, ou « cognitive », dans laquelle on vise le référent, le contexte); la fonction émotive, quand la centralisation a lieu autour du destinataire; celle conative, lorsque nous avons une orientation vers le destinataire, la fonction phatique, quand le contact est accentué; celle métalinguistique, quand le discours est centré autour du code et — enfin — la fonction poétique, quand l'attention est braquée, en premier lieu, sur le message même.

Le schéma des fonctions du langage peut être par conséquent représenté de la manière suivante :

Fonction émotive	Fonction référentielle Fonction poétique Fonction phatique Fonction métalinguistique	Fonction conative
------------------	---	-------------------

0.8. « La fonction poétique », telle qu'elle est illustrée par Jakobson, pose de nouveau le problème de la « communication esthétique ». Le message étant centré sur lui-même, le signe ne dirige pas son signifié vers le référent, vers le contexte, en le désignant, comme dans la communication linguistique normale, ni vers le code, pour sa clarification, comme dans la communication métalinguistique, sinon le signifié se plie sur le signifiant. Le signe (signifié-signifiant) s'autodénote.

A

RAPPORT ASSOCIATIF — *in absentia* — combinaison et texture — contiguïté — code. Le trouble de la similarité. Le pôle métonymique de l'art.

RAPPORT SYNTAGMATIQUE — *in praesentia* — sélection et substitution — similarité — message (et, parfois, aussi code). Le trouble de la contiguïté. Le pôle métaphorique de l'art.

Jakobson: « L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable de n'importe quel message centré sur soi-même; bref, elle est le corollaire obligatoire de la poésie »<sup>19</sup>.

En partant de la distinction que fait de Saussure entre le rapport associatif et syntagmatique dont la coexistence garantit l'unité du discours, Jakobson distingue un double caractère du langage: la sélection (sur l'axe associatif) des éléments qui impliquent leur similarité et la combinaison (sur l'axe syntagmatique), ce qui implique une contiguïté.

« Dans la poésie — conclut-il — la similarité est projetée sur la contiguïté »<sup>20</sup>. « La fonction poétique projette le principe de l'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »<sup>21</sup>.

La communication artistique apparaît donc, une fois de plus, circonscrite en rapport avec celle, strictement verbale. Eloignée de la rigueur du message référentiel, la structure du message artistique peut être illuminée par l'étude des cas-limite du langage verbal. Les perturbations du langage suivent certaines lois qui dernièrement ont constitué l'objet des études psycholinguistiques. Dans l'appel que peuvent faire la poétique et l'esthétique aux recherches psycholinguistiques, on ne doit jamais oublier que la « pathologie » du signe esthétique, déjà illustrée par Morris, est seulement métaphorique, l'expression

artistique étant « a-normale », non pas envers elle-même, mais envers l'énoncé verbal référentiel.

Le Monsieur Jourdain de Molière pouvait être, évidemment, tranquille: il ne parlait donc pas « en prose », de même qu'il ne parlait pas « en vers ».

1. « La psycholinguistique s'intéresse aux modifications produites dans le message pendant la communication, donc à la relation établie entre l'émetteur et le récepteur dans une situation donnée »<sup>22</sup>.

L'une des questions auxquelles cette discipline de frontière cherche la réponse est la suivante: « Qu'est-ce qui détermine la sélection de certains éléments dans des circonstances différentes et quelle est leur disposition d'après un certain schéma? »<sup>23</sup>.

L'objet de la psycholinguistique n'est ni le « langage » ni la « langue » mais la « parole » dans le sens de la distinction de de Saussure (langage — langue — parole)<sup>24</sup>. Selon Roland Barthes<sup>25</sup>, « la parole couvre la partie purement individuelle du langage (la phonation, la réalisation des règles, la combinaison contingente des signes) », étant un « acte individuel de sélection et actualisation ».

Auprès de ces trois notions fondamentales (langage — langue — parole) on doit introduire une troisième, connue généralement sous le nom d'idiolecte. Tatiana Slama Cazacu définit l'idiolecte comme étant un système existant dans la conscience de chacun et caractéristique de chaque individu, comme un système linguistique individuel<sup>26</sup>. Pour Martinet<sup>27</sup>, l'idiolecte est « le langage dans la mesure où il est parlé par un seul individu ». Jakobson, qui souligne le fait que le langage est toujours socialisé, même au niveau de l'individu, rejette la notion de « propriété privée » dans le domaine du langage, acceptant tout de même quelques cas-limite: le langage de l'aphasique, « le style » d'un écrivain (bien que l'historicité du style l'attache à une certaine tradition)<sup>28</sup>, auquel Barthes propose aussi d'ajouter « le langage d'une communauté linguistique », l'écriture<sup>29</sup>. Enfin, Umberto Eco resserre la notion d'idiolecte d'après le moyen spécifique par lequel on structure le code du message artistique: « Si le message esthétique s'actualise, comme le désire la critique stylistique, par l'offense de la norme <...> tous les niveaux d'un message offensent la norme suivant la même règle, cette règle, ce code de l'œuvre

est, à juste titre, un idiolecte <...>; en effet, cet idiolecte engendre l'imitation, la manière, la consuetude stylistique et, enfin, de nouvelles normes, comme nous le montre toute l'histoire de l'art et de la culture »<sup>30</sup>.

Un des cas-limite de la « parole », l'idiolecte, trouve aussi sa place parmi les phénomènes les plus étudiés par la psycholinguistique. Jakobson rapproche nettement le problème de l'idiolecte de celui de l'aphasie. Les autres phénomènes étudiés avec prédilection par la psycholinguistique, tels, en particulier, le processus d'acquisition du langage ou son processus de dissolution ou de perte peuvent illustrer utilement la critique stylistique et l'esthétique. De nombreux sémiologues et psychologues ont eu l'intuition de ce fait, mais peu l'ont appliquée à l'étude artistique du phénomène comme tel<sup>31</sup>.

1.1 L'interpénétration du rapport associatif — ou « paradigmatique », comme l'a nommé plus tard Hjelmslev<sup>32</sup> — et du rapport syntagmatique ne fonctionne normalement que dans la communication référentielle. Déjà dans l'étude dédiée à la linguistique et à la poétique, Roman Jakobson a montré que la « fonction poétique du langage projette le principe de l'équivalence de l'axe sélectif (c'est-à-dire paradigmatique — V.S.) sur l'axe de la combinaison (c'est-à-dire syntagmatique — V.S.) »<sup>33</sup>. Le problème est traité plus largement dans l'étude sur l'aphasie qui, à cause de ses implications dans le domaine de la théorie de l'art, nécessite un court résumé.

« Parler implique la sélection de certaines entités linguistiques et leur combinaison en unités linguistiques d'un degré de complexité plus élevé <...>. Le parlant choisit les mots et les combine dans des phrases, d'après le système syntactique de la langue dont il fait usage »<sup>34</sup>.

« Tout signe linguistique implique deux modes d'arrangement:

#### a. La combinaison

Tout signe est composé de signes constituants et peut / ou bien apparaître en combinaison avec d'autres signes, ce qui signifie que toute unité linguistique sert en même temps de contexte à des unités simples / ou bien trouver son propre contexte dans une unité linguistique plus complexe. D'où il s'ensuit que tout assemblage effectif d'unités linguistiques est relié dans une unité supérieure: combinaison

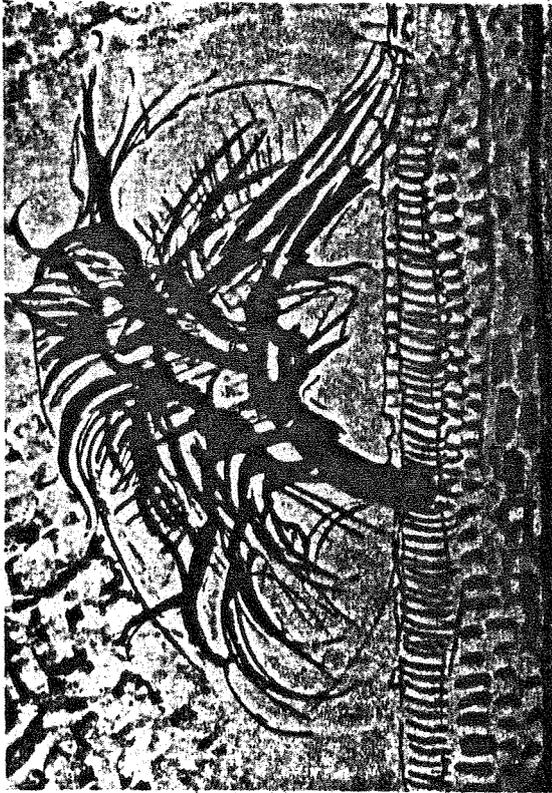


Fig. 1. — Piet Mondrian, *L'Arbre blanc*, 1910. La Haye, Gemeente-Museum.

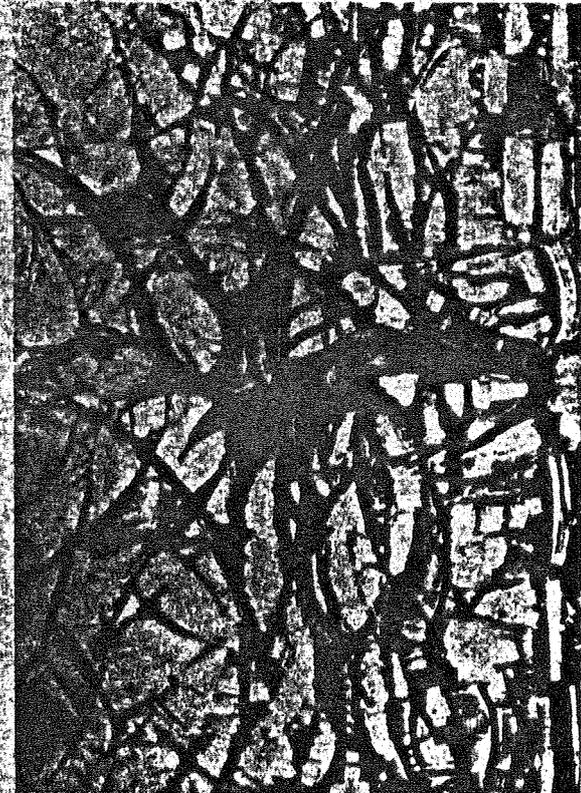


Fig. 3. — Piet Mondrian, *L'Arbre gris*, 1911, Blaricum, coll. S. B. Slijper.

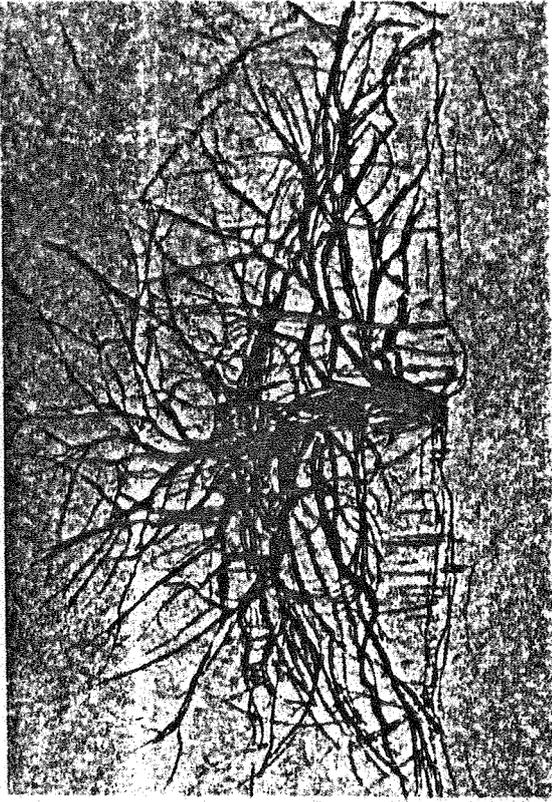


Fig. 7. — Piet Mondrian, *Arbre (dessin)*, 1910—1911, Blaricum, coll. S. B. Slijper.



Fig. 4. — Piet Mondrian, *Pommeler fleurs*, 1911, La Haye, Gemeente-Museum.

Fig. 5. — Piet Mondrian, *Composition ovale III*, 1914, Blaricum, coll. S. B. Slijper.

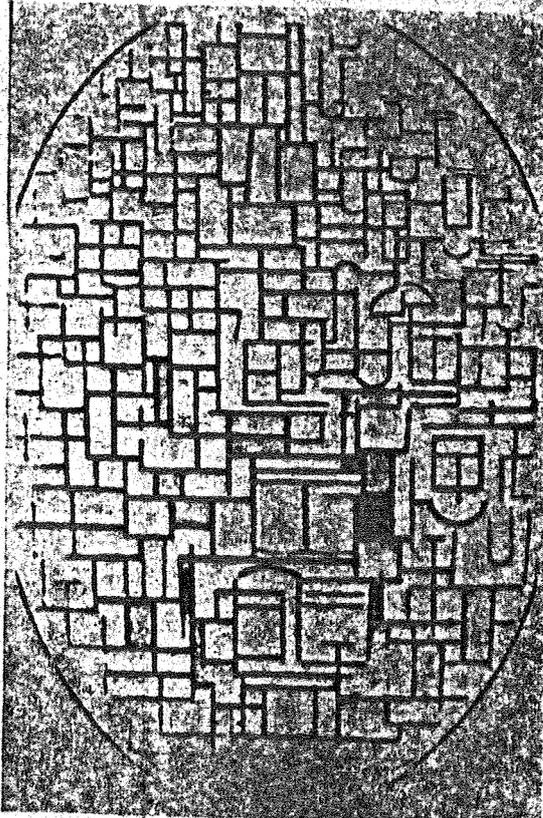
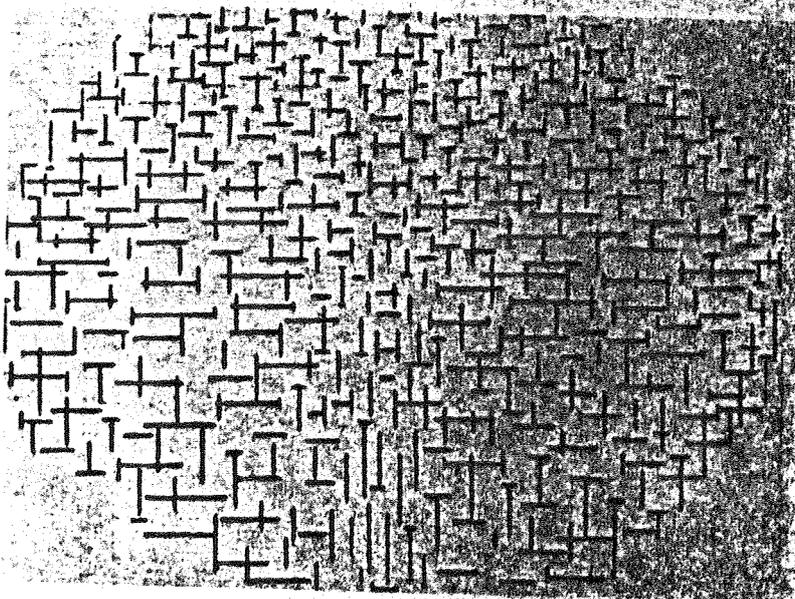


Fig. 6. — Piet Mondrian, *Composition n° 10 (Qui et Océan)*, 1915, Otterlo, Kröller-Müller Museum.



des termes à l'autre. En fait, sélection et substitution sont les deux faces d'une même opération. Les signes sont unis par différents degrés de similarité.

En nous souvenant de la distinction que de Saussure avait faite, nous pouvons dire que la sélection se trouve *in absentia* et la combinaison *in praesentia*. La sélection

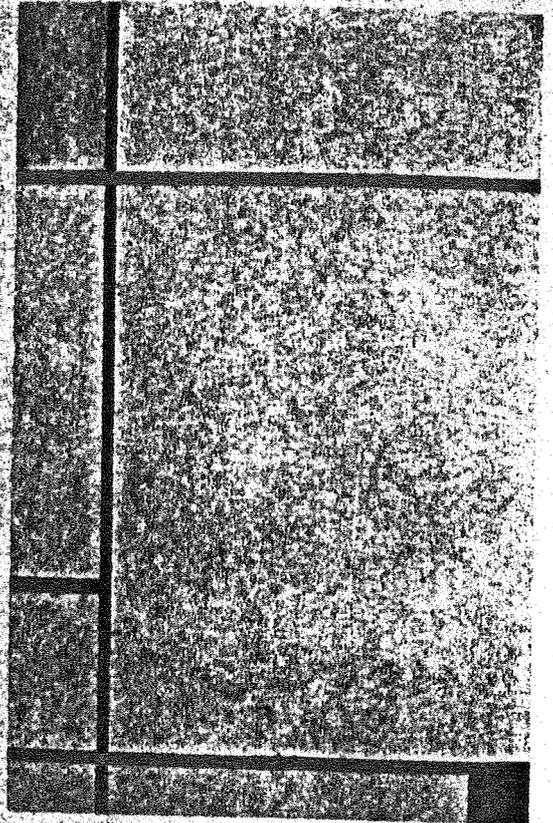


Fig. 7. — Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune et bleu*, 1927, Amsterdam, Stedelijk Museum.

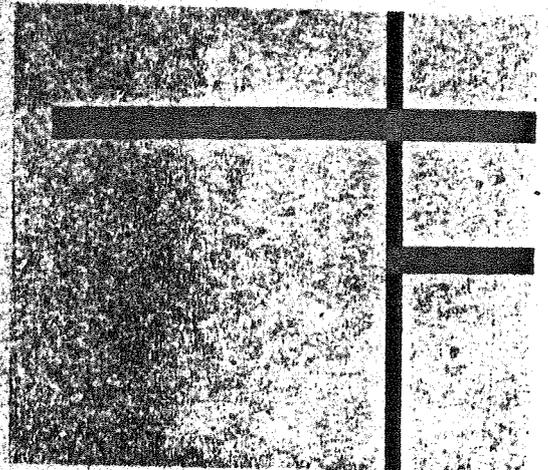


Fig. 8. — Piet Mondrian, *Composition n° 2 à lignes noires*, 1930, Eindhoven, Van Abbe Museum.

et contexture sont les deux faces d'une même opération.

Les éléments constitutifs ont un statut de contiguïté.

b. La sélection

La sélection entre termes alternatifs implique la possibilité de substituer l'un

Fig. 10. — W. Kandinsky,  
Vieille ville, 1902, Neuilly-  
sur-Seine, coll. Nina Kan-  
dinsky.



Fig. 9. — Piet Mondrian,  
Composition en jaune et  
bleu, 1929, Rotterdam,  
Boymans van Beuningen  
Museum.

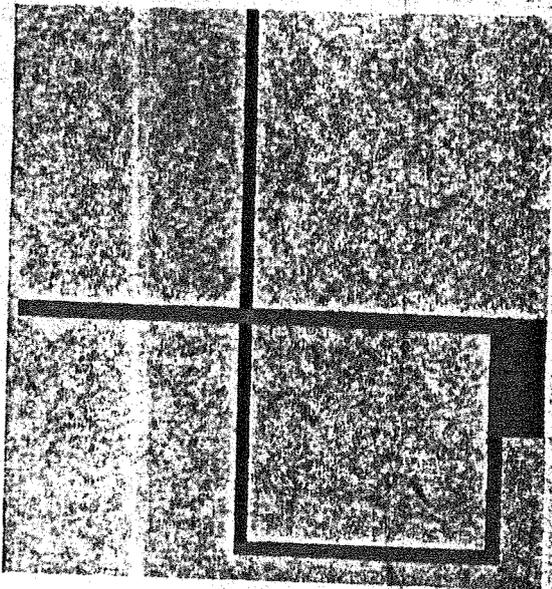
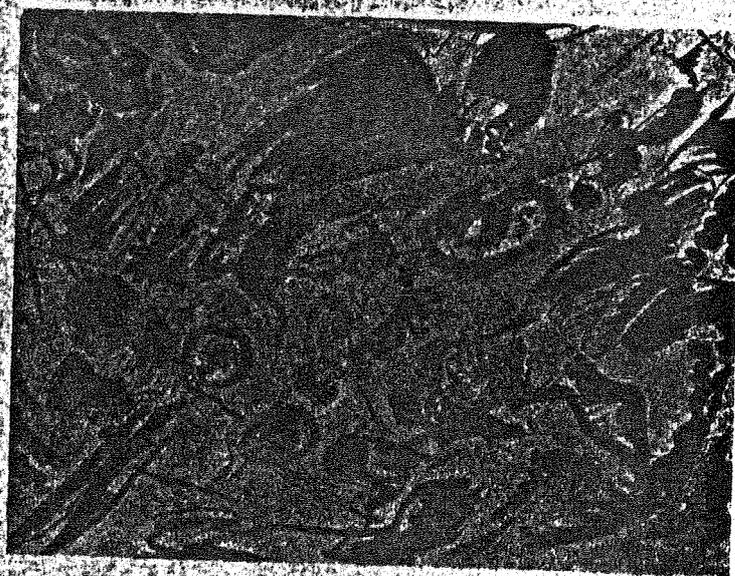


Fig. 11. — W. Kandinsky,  
Hiver I, 1909, Moscou,  
Musée municipal d'art mo-  
derne occidental.



Fig. 12. — W. Kandinsky,  
Première aquarelle abstraite,  
1910, Neuilly-sur-Seine,  
coll. Nina Kandinsky.



tion (et la substitution) concerne le code et le message cependant que la combinaison concerne le message effectif et, quelquefois, aussi le code.

Les troubles du langage peuvent affecter la capacité de l'individu pour la combinaison et la sélection des unités linguistiques<sup>35</sup>. En suivant cette voie, Jakobson distingue deux types fondamentaux d'aphasie, correspondant aux deux sortes de carences. Lorsque se modifient la sélection et la substitution (la combinaison et la contexture étant les mêmes) nous aurons un trouble de similarité. Lorsque se modifie la contexture (en gardant une capacité relative de sélection et de substitution) nous aurons un trouble de la contiguïté.

1.2. Dans le cas du trouble de la similarité sont détruites les opérations métalinguistiques, le signe perd sa capacité d'envoyer vers quelque chose qui se trouve in absentia: la métaphore devient impossible. Par contre, le trouble de la contiguïté ne peut percevoir la métonymie. De cette manière, le processus métaphorique sera l'équivalent poétique du trouble de contiguïté et le processus métonymique celui du trouble de similarité.

« En employant ces deux types de connexion (similarité et contiguïté) », écrit Jakobson, « un individu révèle son style personnel, ses goûts et ses préférences verbales »<sup>36</sup>. Entre le pôle métaphorique et celui métonymique il y a, bien sûr, une infinité de possibilités, mais la prépondérance de l'un d'entre eux peut être indubitablement observée dans l'évolution de la littérature et des arts en général. « Le primat du procédé métaphorique dans les écoles romantiques et symbolistes a été plusieurs fois souligné, mais on n'a pas encore suffisamment compris que c'est la prépondérance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire appelé « réalisme ». La prépondérance de l'un des deux procédés n'est d'aucune manière le fait exclusif de l'art littéraire. La même oscillation apparaît dans le système de signes différent de celui du langage. Comme exemple significatif dans l'histoire de la peinture, on peut remarquer les nettes directions métonymiques de cubisme qui transforme l'objet dans une série de synecdoques, à quoi les peintres surréalistes ont réagi par une conception nettement métaphorique »<sup>37</sup>.

1.3. Nous avons fait le point des recherches (ou plutôt des intuitions) psycholinguistiques ou de type psycholinguistique,

dans le domaine des arts. Il s'agit, sans doute, seulement d'un possible commencement. L'art — il faut le répéter encore — peut être joint aux processus de troubles du langage uniquement dans la mesure où l'acte créateur se détache du processus de communication référentielle.

Les choses se compliquent lorsque l'on cherche à aborder d'autres systèmes artistiques que celui littéraire. Dans ce dernier, le fait que le langage artistique s'écarte du langage strictement différentiel apparaît évident. Dans la musique ou dans les arts plastiques, il n'y a pas de langage référentiel. L'opération d'identification des unités significatives doit être, en ce cas, toujours déductive et non inductive; elle doit partir de la structure du message vers le signe et non inversement. L'opération appartient donc exclusivement au processus de décodage de la critique. « Le signe » sera toujours arbitrairement isolé et aura une certaine valeur seulement dans un contexte méthodologique. Il peut être identifié avec la plus petite unité représentative, comme dans le système d'attributions philologique traditionnel (et mécaniste) de Morelli-Lermolieff, ou bien avec la plus petite unité formelle avec un rôle significatif dans le contexte, comme dans les recherches actuelles structuralistes et Gestaltistes.

Dans cette situation, l'établissement d'un mode original, « a-normal » de combinaison et sélection d'un artiste pourra tenir compte seulement de ce qui pour l'artiste « joue le rôle » (sans « l'être ») de langage référentiel traditionnel: « la moyenne » de l'époque ou bien la « tradition figurative ». C'est pour cette raison que toutes les œuvres d'art, tous les créateurs ou les courants ne se prêtent pas à une recherche de type psycholinguistique. Et (suivant notre opinion) cela ne saurait être prouvé que dans des cas relativement spéciaux, où le problème du trouble du langage apparaîtrait évident.

Selon notre opinion, le problème de la « communicabilité » ou de l'« incommunicabilité » n'a jamais été si aigu que dans le contexte de l'art contemporain. Nous proposons donc une première tentative d'investigation du problème, en prenant comme point de référence l'un des moments cruciaux dans l'histoire de notre siècle: l'apparition de l'art abstrait.

2. L'attitude de Piet Mondrian en ce qui concerne le langage traditionnel appa-

rait au premier abord absolument étranger à toute attitude d'avant-garde à programme : « Nous ne voyons pas — écrit-il — de nette rupture entre l'art du passé et l'art moderne < ... >. L'art moderne repousse toute méthode pratiquée dans le passé, mais il continue son vrai contenu. Il continue ce que l'art du passé a commencé : la transformation de la vision naturelle »<sup>38</sup>. Par cette opération d'abstraction (« la transformation de la vision naturelle ») l'œuvre d'art a la tendance de devenir une réalité linguistique en soi-même, dans laquelle on garde du passé seulement le modèle de combinaison<sup>39</sup>. Le signe pictural trouve sa signification seulement dans le syntagme<sup>40</sup>. Il signifie seulement *in praesentia*. Tous les termes de l'axe paradigmatique sont sacrifiés en faveur de la seule présence du rapport syntagmatique. Après Mondrian, en ligne évolutive, il ne pouvait y avoir plus rien. Le devenir historique de la peinture s'est bloqué dans le rapport syntagmatique. C'est pourquoi la vraie abstraction, c'est-à-dire celle qui aura une vraie importance historique, n'apparaîtra pas avec Mondrian. Son art se trouve aux limites du figuratif. *De jure*, la peinture de Kandinsky suit comme moment historique celle de Mondrian, même si *de facto*, comme on le sait si bien, la première aquarelle abstraite de Kandinsky date de 1910, cependant que les premiers tableaux « néo-plastiques » remontent à 1914.

Wassily Kandinsky prend le chemin opposé. Le langage figuratif traditionnel s'étant dévalorisé, la seule solution était de faire sauter tous les éléments syntagmatiques hérités et de chercher les possibilités associatives de chaque élément : la ligne, la couleur, le point, la surface. De cette manière, l'œuvre vit tout à fait sur l'axe associatif, pendant que l'axe syntagmatique s'approche de zéro.

Nous assistons donc, au début du siècle, à un double processus d'absolutisme pictural : l'un de décodage maximal (Mondrian), pour créer l'œuvre comme rapport syntagmatique pur, l'autre de codage maximal, pour créer l'œuvre d'art comme un simple rapport associatif. Il faut souligner le fait que ni le rapport associatif ne manque complètement chez Mondrian, ni celui syntagmatique chez Kandinsky. Chacun des deux chemins, suivis jusqu'à la limite, aurait apporté avec soi la disparition totale de l'image picturale.

2.1. Pour le sujet atteint du défaut de la sélection, la seule réalité stable reste le

contexte<sup>41</sup>. Il se trouve dans l'impossibilité de commencer ou de finir un dialogue, car une telle opération implique en premier lieu la capacité de sélectionner le message parmi beaucoup d'autres possibilités. Dans le cas de l'aphasie de similarité, parler ne signifie pas « parler avec l'autre » mais « parler avec soi-même ». « Il est capable de répondre à un destinataire réel ou imaginaire quand lui-même s' imagine être le destinataire du message »<sup>42</sup>.

Dans ce cas, n'importe quel élément linguistique qui a un axe associatif riche tend à disparaître, seuls restant intacts les éléments au rôle primordial syntactique. De même, la peinture de Piet Mondrian a la tendance d'éliminer tout résidu connotatif, pour conserver seulement les éléments absolument nécessaires à l'unité de l'axe syntagmatique. « Seulement l'ossature, les anneaux de connexion sont gardés dans ce type d'aphasie »<sup>43</sup>.

Mondrian : « Si nous avons le courage aujourd'hui de suivre l'abolition complète de la conformation, ce n'est que la conséquence de ce que l'art a fait de tous les temps. L'art a non seulement cherché un moyen d'expression dans la plastique pure, mais il a toujours cherché à trouver une propre plasticité < ... >. On a toujours cherché à peindre — plus ou moins — avec le plan, la ligne droite, la couleur pure et on a cherché à obtenir une composition dans laquelle les oppositions soient équilibrées < ... >. Pour réaliser avec plus de vivacité le rythme libre, la couleur est purifiée et s'oppose à la non couleur blanc-noir-gris. La couleur perd son propre aspect naturel, car elle apparaît comme définie par le plan rectangulaire qu'elle occupe et qui est formé nécessairement de lignes droites en opposition. Ces plans ne sont que des moyens : ce sont seulement des rapports qui s'expriment indépendamment »<sup>44</sup>.

Les études psycholinguistiques ont montré que les troubles de similarité impliquent aussi la perte de la capacité de nommer, c'est-à-dire la perte du métalangage. Le fait est très important pour l'application dans le domaine de la critique des arts, car tout message artistique étant autoréflexif<sup>45</sup>, toute œuvre d'art contient plus ou moins une dimension métalinguistique.

Dans le cas des débuts de l'art abstrait nous nous trouvons devant deux positions-limites : d'un côté, il y a la perte totale de la dimension métalinguistique et de l'autre, ainsi que nous chercherons à montrer par

Fig. 13. W. Kandinsky, *Improvisation 20 (Chevaux)*, 1911, Moscou, Musée municipal d'art moderne occidental.

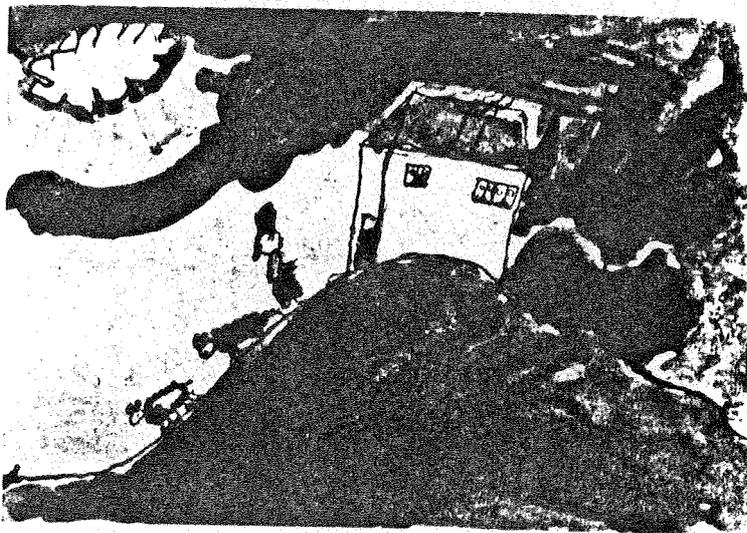


Fig. 14. A. S. (huit ans), aquarelle.

la suite, l'exacerbation de cette dimension (Kandinsky) jusqu'au point où la peinture se transforme en métapeinture.

La disparition de l'axe associatif a pour conséquence la perte de la capacité de comprendre et de se faire comprendre; on perd la capacité de l'accord moi-toi, en ce qui concerne le langage. Reste une seule réalité linguistique: l'idiote, comme mode individuel du langage, sans avoir rien en commun avec la capacité de «l'autre» de répondre ou de parler le même langage.

Mais si l'idiote est un non-sens pour la communication verbale usuelle, il a toujours eu une importance à part dans l'œuvre d'art, en tant que création individuelle et non répétable. Mais comme, dans l'œuvre, l'idiote, en tant que message esthétique, cohabite avec la composante métalinguistique de tout fait artistique, l'hermétisme du premier est équilibré par

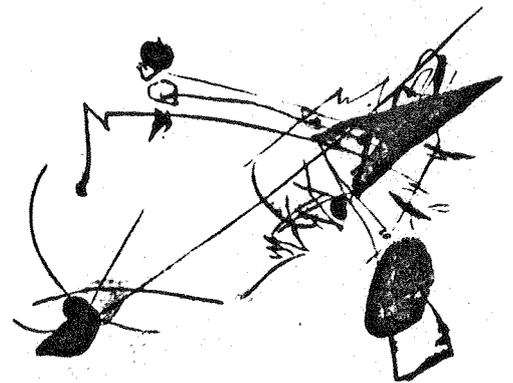
la capacité auto-explicative du second. Dans le cas du trouble de la similarité et sur le plan esthétique dans la peinture de Mondrian, la dimension métalinguistique est détruite et l'hermétisme de l'idiote est total.

Dans cette perspective l'hermétisme de Mondrian apparaît entièrement basé sur la contiguïté. La disparition de la similarité entraîne la négation de la sémantique de l'élément pictural. Les couleurs primaires, les perpendiculaires noires, n'ont aucune liaison associative; elles sont absolument privées de toute valeur sémantique, mais leur valeur syntagmatique et leur rôle dans l'œuvre d'art sont exaltés<sup>46</sup>.



Fig. 15. Bison, grotte de Altamira.

Fig. 16. W. Kandinsky, «Sangle», 1916, Neuilly-sur-Seine, coll. Nina Kandinsky.



2.2. Dans la genèse de l'abstraction chez Kandinsky il y a un moment crucial, évoqué par l'artiste même dans ses souvenirs:

«C'était à l'approche du crépuscule, je revenais chez moi avec ma boîte à couleurs, après une étude, encore tout plongé dans mon rêve et dans le souvenir

du travail accompli, lorsque j'aperçus soudain au mur un tableau d'une extraordinaire beauté, brillant d'un rayon intérieur. Je restai interdit, puis m'approchai de ce tableau rébus où je ne voyais que des formes et des couleurs et dont la teneur me restait incompréhensible. Je trouvai vite la clé: c'était un tableau de moi qui avait été accroché de côté. J'essayai le lendemain, à la lumière du jour, de retrouver l'impression de la veille. Je n'y réussis qu'à moitié <...>. Mais une seule chose m'a paru alors absolument claire: l'objectualité n'avait plus aucune signification dans mon œuvre et pouvait même devenir dangereuse»<sup>47</sup>.

Cette expérience fondamentale avait eu lieu avant la création de la première aquarelle abstraite, dans la période où l'artiste faisait encore de la «peinture à l'objet». Le fait est devenu un *topos* de la critique de l'art abstrait mais sa signification profonde n'a été atteinte que tangentiellement.

Si la vue d'un tableau renversé a tellement frappé l'œil du peintre pour constituer un moment essentiel dans le chemin vers l'abstraction, ceci n'est pas arrivé à cause du manque de référence à un objet réel, mais en premier lieu à cause d'un grand trouble de la contiguïté que présentait l'œuvre dans cette position<sup>48</sup>. Ce fut le fait essentiel qui, consciemment ou pas, atteignit la sensibilité de l'artiste et la seule lecture dans ce sens des significations de ce souvenir souvent cité pourrait expliquer, selon nous, d'une manière cohérente l'abstraction chez Kandinsky.

Nous n'assistons pas, le long de son itinéraire artistique, à cette réduction progressive de la sémantique de l'image, à cette réduction consciente de l'axe paradigmatique, comme chez Mondrian, mais au contraire, la rupture apparaît relativement brusque. Ici, l'abstraction apparaît comme le fruit de la destruction du langage pictural traditionnel et du travail effectué sur les éléments linguistiques pulvérisés afin de découvrir de nouvelles et plus grandes possibilités d'expression. Chez Kandinsky, le rapport syntagmatique est détruit dans le but de chercher de nouvelles motivations esthétiques des éléments de l'axe associatif.

«La suppression de l'objet ne resserre pas les moyens d'expression mais les multiplie à l'infini» écrit Kandinsky<sup>49</sup>. Les œuvres d'art ont toujours eu des «squelettes», des structures portantes. Cette tradition est gardée apparemment — tout le long de l'évolution des

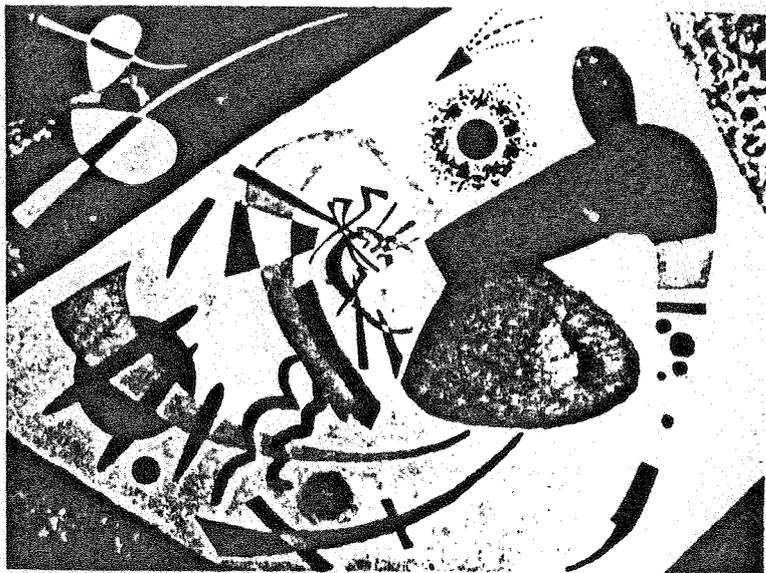


Fig. 17. W. Kandinsky, *Tache rouge II*, 1921, Neuilly-sur-Seine, coll. Nina Kandinsky.

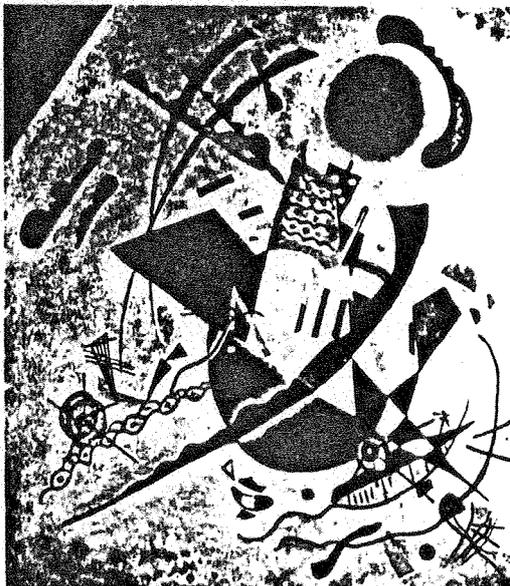


Fig. 18. W. Kandinsky, *Cœur bleu*, 1922, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

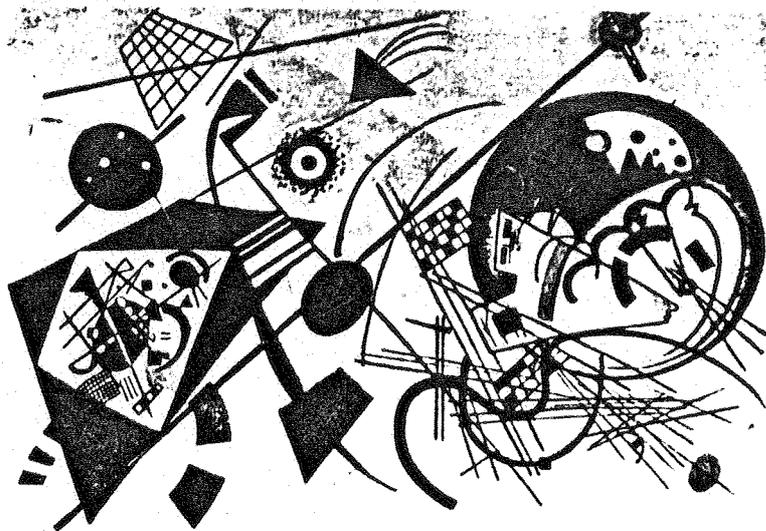


Fig. 19. W. Kandinsky, *Trait transversal*, 1923, Neuilly-sur-Seine, coll. Nina Kandinsky.

arts, devenant « tout à coup » mécaniste et académique sans vie, avant le commencement de l'époque moderne, particulièrement vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>50</sup>. Le bouleversement de l'équilibre traditionnel rendra ainsi nécessaire une nouvelle théorie de la composition. Cette nouvelle théorie devra, selon Kandinsky :

« 1. Établir un vocabulaire ordonné de tous les mots, aujourd'hui pulvérisés et dénaturés.

2. Élaborer une grammaire des règles de construction.

Les éléments plastiques seront reconnus et définis tout comme les mots d'une langue »<sup>51</sup>.

L'attention accordée par Kandinsky à l'unité significative montre que l'une des occupations principales de l'artiste (sinon la plus importante) était de trouver un nouveau signifié au signifiant désorienté à la suite de la rupture de l'équilibre sémantique : « l'étude analytique des mots et du son des mots comporte deux divisions principales : 1. L'analyse des mots existants, pendant laquelle leur signifié réel doit être gardé à part et les mots doivent être étudiés avec une référence exclusive à leur son. 2. L'étude des sons individuels qui forment des mots, la formation des syllabes, en commençant par ces sons et, enfin, la création des mots dans des antériorités inexistantes »<sup>52</sup>. Il serait pourtant légitime de nous demander si ces « signes d'antériorités inexistantes » peuvent être intégrés dans un contexte de communication et s'ils gardent encore leur qualité de « mots ».

2.3. Le trouble de la contiguïté dans une perspective strictement verbale se manifeste d'abord par l'altération de la faculté de construire des phrases. Le mot comme entité est gardé, mais au lieu d'un syntagme organisé du point de vue linguistique, le message se transforme, lors de la communication, dans un « tas de mots ». Le contexte se dissout, mais les opérations associatives continuent<sup>53</sup>. Cette « aphasia métaphorique » semblait poussée à une expression-limite dans la peinture de Kandinsky. Ses documents théoriques sont, bien sûr, un phénomène de compensation. Ce qu'ils cherchent à offrir est la clé pour comprendre la nouvelle manière de regarder le langage traditionnel. L'œuvre en soi nie le rapport syntagmatique traditionnel : la forme. La *forme-à-l'envers* revient au premier plan. Ce qui apparaît comme « non-harmonie » pour une conception tra-

ditionnelle se transforme en « harmonie » pour l'œil moderne. Kandinsky voit ici l'impossibilité de se soustraire à une loi historique : « ... pendant toute l'histoire de la peinture, la non-harmonie d'hier s'est transformée dans l'harmonie du moment »<sup>54</sup>.

On comprend donc aussi cette affirmation paradoxale de l'artiste selon laquelle « en principe, il n'y a pas de problème de la forme »<sup>55</sup>.

L'art de Kandinsky est le fruit d'un contexte historique. Son point de contact ou mieux encore, son point de rupture trouve un précédent expressionniste, mais cela ne veut pas dire que le peintre représente un moment évolutif de l'expressionnisme, mais au contraire, le moment où les limites de l'art moderne allemand sont rompues dans l'intention d'un nouveau commencement.

La peinture expressionniste était le résultat du travail effectué sur l'image au moment de la formulation. Ce travail avait comme but une nouvelle formule spatio-temporelle, mais l'opération s'arrêtait forcément à mi-chemin, car il n'y avait pas de coordonnées spatio-temporelles de l'image qui puissent être réactivées seulement à la suite d'une nouvelle constitution de l'objet, chose illustrée par le cubisme.

Pour Kandinsky, le blocage de l'engrenage expressionniste apparaît dès le début comme évident et il propose alors une solution extrême, pas encore pratiquée dans l'histoire de l'art : la destruction du langage pictural de l'expressionnisme et la recherche des disponibilités psycho-esthétiques de chaque système.

On comprend donc pourquoi le rapport syntagmatique devient dans l'œuvre de Kandinsky extrêmement problématique et l'on comprend aussi le fait que l'art abstrait n'est pas né de la perte du référent existentiel, mais de la perte de la capacité de donner une unité à l'image ; il n'est pas né en tant qu'anti-réalisme, mais en tant que volonté de ré-former le langage artistique.

L'art abstrait semble être pour Kandinsky la conséquence de la volonté, même si contradictoire, de récupérer une condition pré-linguistique, pré-sociale du langage pictural : « l'art pur et éternel qu'on trouve chez tous les êtres humains, chez tous les peuples et de tous les temps, qui apparaît dans les œuvres de tous les artistes, de toutes les nations, de toutes les époques »<sup>56</sup>.

Dans cette perspective, la référence perpétuelle de l'artiste aux zones de frontière

du phénomène artistique apparaît cohérente: l'art populaire, l'art des enfants, l'art primitif et celui préhistorique. C'est une convergence d'intérêts qui sur le plan artistique se traduit par les affinités existantes entre l'aphasie métaphorique et les états initiaux du développement linguistique.

2.4. « La formation du langage infantile, la désintégration du langage de l'aphasique, la structure et les modifications des langues du monde présentent toute une série de lois communes de solidarité »<sup>57</sup>.

L'« infantilisme » ou le « primitivisme » d'une grande partie des toiles de Kandinsky a été souvent remarqué, mais on n'a jamais trouvé la dernière raison de ces convergences. Nous tâcherons d'analyser le lien qui unit l'art abstrait à celui infantile, mais nous devons, avant tout, nous rappeler les observations de la psycholinguistique sur la formation du langage chez l'enfant et sur sa perte, chez l'adulte.

2.5. La seule manière de recherche, lorsqu'il s'agit de la formation du langage, est d'observer le développement linguistique de l'enfant, tandis que la seule manière de recherche, lorsqu'il s'agit de la perte du langage, est d'observer la dissolution linguistique de l'aphasique. On se pose la question: à quel type de perte de la capacité communicative, à quel type d'aphasie correspond le processus contraire: d'acquisition de la capacité communicative, du langage infantile?

« Dans l'aphasie », écrit Jakobson, « le terme qui suit est abîmé, tandis que celui qui précède reste intact. A cause de cela la combinaison est défectueuse dans les troubles qui concernent le décodage. La différence entre les difficultés de codage et celles de décodage se fonde sur la dichotomie des troubles de contiguïté et de ceux de similarité »<sup>58</sup>.

Le langage infantile commence par l'effort de donner un signifié au phénomène phonétique, donc par un codage. C'est pourquoi chez l'enfant le rapport syntagmatique se forme avant celui associatif<sup>59</sup>. Le rapport syntagmatique est donné, celui paradigmatique doit être cherché.

Pour l'aphasique, le chemin est parcouru à l'envers. Au commencement, le discours est une unité qui ne peut être scindée entre l'axe syntagmatique et celui paradigmatique, cependant, au moment où intervient aussi l'intention de codage de chaque entité linguistique, apparaît aussi le désordre de la contiguïté. On peut donc affirmer

que l'aphasique de type métaphorique, c'est-à-dire celui qui présente des troubles de la contiguïté est celui qui vient en contact avec la problématique du langage infantile.

Sur le plan pictural, ce sera donc Kandinsky qui fera appel à l'art infantile, et non pas Mondrian.

2.6. L'enfant, comme tout le monde le sait, commence d'abord à émettre des sons et seulement ensuite à parler. « L'enfant », écrit Jakobson, « crée pendant qu'il prend des autres »<sup>60</sup>, c'est-à-dire il imite d'abord les sons de l'adulte — et nous sommes maintenant dans la phase « pré-linguistique » — et c'est seulement plus tard qu'on attribue un signifié à ces sons. Dans la phase du « balbutiement », le son n'est pas un son linguistique, mais seulement un moyen de « monologuer gratuit et égocentrique »<sup>61</sup>. Mais ensuite, dans le délire de la langue (*Zungendelirium*), encore attaché à la vie biologique, apparaît et croît pas à pas dans l'enfant le désir de communiquer<sup>62</sup>. Une courte période de silence absolu s'installe souvent entre la phase prélinguistique et celle linguistique<sup>63</sup>. Mais il faut retenir d'abord que la capacité de production et de perception des sons est antérieure à la structure du langage référentiel, dans lequel c'est la valeur distinctive de chaque son qui aura l'antériorité. Dans l'aphasie, on ne perd pas la capacité d'émission, mais celle de « distinguer les sons au point de vue fonctionnel »<sup>64</sup>.

2.7. L'itinéraire créateur de Kandinsky reflète sur le plan artistique la problématique du rapport entre l'aphasie métaphorique et le langage infantile. La première phase (1900–1910) peut être considérée comme une phase du discours intégral, dans laquelle le rapport entre l'axe associatif et celui syntagmatique est le rapport « normal », avec toutes les variations impliquées — du réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle au Jugendstil — ; la grande rupture est signée par la première aquarelle abstraite (1910), quand l'unité du plan syntagmatique est sapée tout à coup par la récupération d'un *status* pré-linguistique de la peinture. Vient ensuite la phase des recherches associatives. Depuis *Du Spirituel dans l'art* et jusqu'à *Point, ligne, surface*, les articles de Kandinsky reflètent l'assiduité avec laquelle il cherchait la possibilité d'attribuer au son un nouveau signifié. Toutes les facultés sémantiques de chaque élément de composition sont tour à tour épuisées.

Ceci prouve que l'activité créatrice se confond maintenant chez Kandinsky avec l'acte linguistique. Il croit qu'une fois détruite la forme traditionnelle, la recherche associative suffit pour récupérer une nouvelle réalité figurative ; il croit qu'une fois rompues les chaînes du vieux syntagme, il suffit de faire des recherches autour du son isolé pour arriver à l'œuvre discursive. Son ambition était de remplacer le langage figuratif traditionnel par un autre et par là proclamer non tant la validité du dernier que celle du langage. Mais il ne se rend pas compte qu'en niant cette réalité linguistique essentielle qu'est l'axe syntagmatique (qui, dans le cas de l'activité artistique, ne signifie pas seulement « l'art du passé » mais peut et doit être une création individuelle de l'artiste), l'expérimentation artistique ne devait pas servir à la conquête d'un signifié esthétique mais à la conquête d'une capacité communicative de chaque signe pictural séparément. C'est pourquoi la peinture de Kandinsky tend vers le méta-art.

La double physionomie de l'artiste — celle de peintre et celle de théoricien — apparaît maintenant comme une conséquence naturelle pour la place qu'occupe Kandinsky dans l'évolution des arts. L'opposition avec l'autre pôle de l'abstraction, le « néo-plasticisme » de Piet Mondrian, apparaît ainsi plus clairement.

La peinture de Mondrian, qui peut être encadrée dans la problématique des troubles de similarité, néglige l'axe associatif en faveur du rapport purement syntagmatique et, par conséquent, elle refuse toute contamination métalinguistique. Kandinsky, par le trouble de la contiguïté, abandonne l'axe syntagmatique en faveur de l'expérimentation du rapport associatif, en s'approchant de cette manière du méta-art. Dans l'intention de récupérer le langage primaire et essentiel, Kandinsky guide consciemment son attention vers l'art infantile, populaire et primitif. Il passe par toutes les phases du développement communicatif, du « bruit » au « silence » et du « silence » au « parler avec soi ». Sa grande aspiration est d'établir un contact direct et idéal avec un interlocuteur : « parler avec l'autre », d'après le schéma romantique :

« émotion — sentiment — œuvre — sentiment — émotion »<sup>65</sup>.

2.8. Dans *Das Problem der Formen* (Almanach *Der blaue Reiter*, 1912), on peut lire :

« Que le lecteur cherche à fixer une lettre quelconque <... > d'un regard différent de celui habituel, c'est-à-dire qu'il ne la regarde pas comme signe naturel d'un élément verbal, mais qu'il l'observe pour la première fois comme une « chose » : il verra alors, dans cette lettre, — à part la forme abstraite, créée par l'homme dans le but pratique et fonctionnel d'indiquer toujours un son spécial — une forme corporelle qui produit, par une voie absolument indépendante, une impression intérieure et extérieure déterminée.

En effet, la lettre :

- 1). a un effet comme signe fonctionnel
- 2). a un effet comme forme, d'abord, et comme accord intérieur, autonome et absolument indépendant de la forme, ensuite.

Il est important pour nous de souligner que ces deux effets n'ont aucun rapport entre eux et que, tandis que le premier est extérieur, le second a une signification interne.

La conclusion qui s'impose est que *l'effet extérieur peut être différent de celui intérieur*, à cause de l'accord intérieur, et que cette différence constitue l'un des moyens expressifs les plus puissants et profonds de toute composition<sup>66</sup>.

Il n'y a peut-être pas de confirmation plus éloquente que celle-ci, du fait que l'abstraction de Kandinsky n'apparaît pas comme une libération de l'axe associatif sinon comme négation de celui syntagmatique. Les commentaires sont à peine utiles : dans un signe linguistique, l'artiste circonscrit d'abord la charge associative, éloignée de la valeur combinatoire qui aurait pu mener à la cohérence discursive. Notre opinion est que l'artiste n'a pas choisi par hasard l'exemple de la lettre pour illustrer ses opinions esthétiques. Cela prouve qu'il était absolument conscient que son art était lié tout d'abord à une problématique linguistique<sup>67</sup>.

On sait aujourd'hui que le rapprochement entre une qualité chromatique et un son linguistique n'est pas un simple *topos* symboliste, mais une réalité<sup>68</sup>. Pour Kandinsky, la lettre a le rôle du son dans le langage parlé. La formation du langage kandinskyen — basé en premier lieu sur la couleur — présente des ressemblances de structure certaines avec le processus de formation du langage infantile — basé sur des voyelles.

2.9. Jakobson : « Le chromatisme est la qualité phénoménale spécifique des voy-

elles. Le son A représente le comble du chromatisme (le rouge). Les consonnes sont, au contraire, des sons sans chromatisme visible et parce que le contraste ombre-lumière croît en même temps que le chromatisme diminue, il forme naturellement l'origine et, parfois, l'unique axe du consonantisme<sup>69</sup>. La première forme phonique par laquelle l'enfant tend vers un signifié est la voyelle A (le cri) et une nasale du type M-N<sup>70</sup> (le gémissement). Dans l'échelle chromatique équivalente, la voyelle A correspond au rouge écarlate et la nasale M-N à l'achromatisme total: le noir. En analysant les tableaux de Kandinsky de la période « héroïque » des premières expérimentations abstraites, nous saisissons immédiatement que la reconstitution faite par Kandinsky du langage originaire infantile est si profonde, que l'artiste récupère le sens du mécanisme primaire de l'impulsion communicative: toutes ces peintures sont structurées sur l'opposition entre une ligne noire du contour et une tache chromatique, en général de la sphère chromatique du rouge. Kandinsky récupère le sens primitif de la combinaison du plus rudimentaire rapport syntagmatique.

Jakobson écrit: « Le développement des sons dans des éléments constitutifs avec un signifié peut être présenté en quelques mots, de la manière suivante: d'abord apparaissent les consonnes qui se rangent sur la ligne horizontale blanc-noir; ensuite s'y joignent les voyelles qui se différencient le long de la ligne verticale d'après les degrés de chromatisme. Le développement des sons linguistiques suit la même succession que le développement des sensations visuelles: les nommées couleurs du spectre se différencient par les degrés chromatiques. Elles viennent seulement plus tard se joindre à la série incolore blanc-noir »<sup>71</sup>.

Ces observations concernant la formation du langage peuvent jeter une certaine lumière non seulement sur le problème de la communication dans l'art infantile, mais aussi sur celui nommé « pré-historique », ou sur l'art abstrait de notre siècle. La contiguïté consonne-voyelle est le rapport syntagmatique primaire qui offre la possibilité d'une communication, tout comme le rapport pictural primaire (contour-tache), qui offre le moins de cohérence figurative. C'est d'ailleurs le rapport employé par Kandinsky, et aussi le rapport fondamental de la première manifestation figurative connue aujourd'hui:

d'hui: la peinture pariétale du Magdalénien.

2.10. L'abstraction de Kandinsky est le fruit de la destruction du langage pictural traditionnel. Au pôle opposé de cette opération, il y a deux autres manifestations esthétiques: les commencements historiques de l'art (la peinture paléolithique) et l'art des enfants, tous les deux procès dans l'acte d'obtenir un langage pictural. Les expressions artistiques de l'enfant, de l'artiste primitif et de l'artiste abstrait ont un certain groupe commun de problèmes où ils se rencontrent.

Le peintre du paléolithique était soumis à ce que — à l'aide d'une expression moderne — on pourrait nommer « la métaphysique primitive de l'image »<sup>72</sup>. Entre l'objet et son image il y a, comme l'a démontré la phénoménologie moderne, « une identité d'essence mais pas une identité d'existence »<sup>73</sup>. Dans la mentalité primitive, l'image est non seulement considérée comme un objet, mais elle est considérée comme l'objet même dont elle est l'image. De l'identité d'essence entre l'image et l'objet, on passe à l'identité d'existence. Il n'y a aucune différence entre l'existence comme objet et l'existence comme image.

De là vient, en grande partie, le caractère magique du pictogramme paléolithique. « Peindre un bison » signifiait « avoir le bison », toucher l'image d'un bison signifiait toucher le bison. L'art paléolithique n'est donc pas né comme « art » mais comme activité d'intérêt extra-artistique. Étant objet, l'image paléolithique avait un axe associatif assez développé, tandis que le syntagme était réduit au minimum nécessaire. Les rapports de contiguïté de la peinture pariétale se réduisent au rapport significatif minime: contour-tache. On sait bien que les images animalières d'Altamira ou Lascaux sont toutes structurées sur le même modèle: la ligne cervico-dorsale comme contour foncé et le corps de l'animal comme tache (rouge ou jaune)<sup>74</sup>.

On rencontre dans l'évolution de la peinture de Kandinsky, parmi tant de recherches destinées à atteindre à la pureté primordiale, une œuvre, l'une des plus élevées, peut-être, dans laquelle la liaison avec l'art paléolithique dépasse la simple communion des syntagmes primaires pour recevoir la profondeur d'une vraie consonance intérieure. Il s'agit de *La Lyrique* (1911) du Musée Boymans Van Beuningen de Rotterdam. Ce qui est le plus surprenant, c'est que la peinture paraît être en relation directe avec les fresques de

Lascaux, découvertes en 1940, trois dizaines d'années après l'œuvre de Kandinsky. Nous nous trouvons devant une étonnante concordance qui nous fait envisager les problèmes du statut de la spécificité de l'abstraction de Kandinsky, par rapport au schématisme paléolithique <sup>76</sup>.

2.11. Avec l'art préhistorique, nous nous trouvons devant les premières représentations d'objets <sup>76</sup>, avec la peinture de Kandinsky nous atteignons l'épuisement de la capacité de représentation. Pour l'artiste paléolithique, l'image est l'objet, pour Kandinsky il n'y a qu'un seul objet <sup>77</sup>: l'image-qui-se-refuse-comme-image: l'image ne peut être image sans être « l'image de quelque chose ». L'image de Kandinsky retourne à l'état d'objet, mais d'objet avec un statut différent: objet-imaginé. La grande différence entre l'image-objet du paléolithique et l'objet imaginé de Kandinsky est la même qu'entre l'acquisition d'une perception et la perte de la capacité de perception, entre le commencement de la mémoire historique et sa fin programmatique.

Pour clarifier les choses: lorsque le peintre paléolithique se formait l'image d'un bison, cette image, quoiqu'elle se trouvait dans l'état de confusion avec l'objet, se transformait dans « un souvenir de l'objet » <sup>78</sup>. Bergson écrit: « la formation d'un souvenir n'est jamais postérieure à la formation de la perception, elles sont simultanées. A mesure que se crée la perception, son souvenir se profile auprès d'elle, comme l'ombre auprès du corps ».

Il y avait donc, pour l'artiste paléolithique, une équivalence entre l'objet-souvenir et l'objet-image de l'objet. La réalisation de l'image se basait, forcément, sur le rapport minime de contiguïté. Pour l'artiste, c'est seulement alors que commence le processus d'enrichissement de la mémoire historique et, à cause de cela, son attention n'était pas centrée sur la capacité de se souvenir mais sur la capacité de formuler et se souvenir. Le problème était maintenant de fixer l'image-objet de telle manière qu'il entrât en possession de l'objet. De là découlent les problèmes de contiguïté qui au commencement se basent sur la loi du « moindre effort ».

Il s'agit, chez Kandinsky du problème contraire. En tant que mécanisme linguistique, ce problème s'inscrit sous le signe de la théorie de l'aphasie. La perte de la capacité de représenter des objets n'est point la cause de la peinture abstraite,

mais sa conséquence. Ce que perd Wassili Kandinsky, c'est la capacité de formuler, que le peintre paléolithique désirait acquérir!

Le point de rencontre entre Kandinsky et la peinture « préhistorique » se trouve au niveau du rapport minime de contiguïté. Mais si pour l'artiste du Magdalénien ce syntagme rudimentaire avait l'importance d'une énorme conquête, la conquête de la capacité de fixer l'image, pour Kandinsky ce syntagme même sera le fruit de la volonté de réduire jusqu'aux limites extrêmes l'aspect traditionnel de l'image.

Jakobson écrit au sujet de l'aphasie verbale: « Dans ces troubles, ce ne sont ni les organes articulatoires, ni ceux de l'ouïe qui en souffrent, néanmoins on perd quelque chose que l'on a appris, une possession de la mémoire; ce n'est pas la capacité de produire et de percevoir un certain son (qui s'est perdue — V.S.), mais la valeur linguistique définitive des sons dont il est question. De même: ce n'est pas la capacité de prononcer ou de percevoir les sons qui est essentielle dans la désintégration aphasique, mais la réduction de la capacité de distinguer les sons au point de vue fonctionnel » <sup>79</sup>.

Dans l'impossibilité de se former et de fixer une perception-souvenir à cause du manque de la faculté combinatoire, Kandinsky se place au pôle opposé à la peinture paléolithique. Pour cette dernière, l'objet, le souvenir et l'image étaient la même chose; pour Kandinsky, ce n'est ni la capacité de percevoir l'objet, ni l'objet qui disparaît. C'est l'image qui disparaît, et cela arrive comme une conséquence de la destruction de l'axe paradigmatique. De cette manière, conscience créatrice, dispersée, perd aussi le contact avec l'objet dont l'image était l'image, pour se concentrer sur le code dans les possibilités duquel il croit encore, et qu'il considère le seul potentiel créateur d'une nouvelle direction artistique. Toutefois, n'étant plus l'image d'un objet, le tableau abstrait, malgré l'exploitation des éléments picturaux, ne saurait être qu'un objet-imaginé: de là le nom d'art « concret » ou « réel », que Kandinsky préfère au nom consacré d'art abstrait <sup>80</sup>.

2.12. Les phases de l'évolution de l'art infantile ont un itinéraire très semblable à l'évolution du langage. Les premières manifestations artistiques sont des gribouillages, tout comme les premières manifestations linguistiques sont des balbutie-

ments; à la phase caractérisée dans la linguistique comme « *nurseries* » correspond la véritable phase du « dessin infantile ». Vers l'âge de neuf ans, la plupart des enfants cessent spontanément de dessiner<sup>81</sup>.

De même que Kandinsky a touché en 1911 (avec *La Lyrique*) aux problèmes de la peinture paléolithique, il touche, avec « la première aquarelle abstraite » à la phase primaire de l'art infantile: les « gribouillages ». Loin de donner lieu à des jugements de valeur « négatifs », cela prouve combien le désir était grand dans la pensée de l'artiste de chercher et de trouver une réalité linguistique qui ne soit pas contaminée historiquement, mais pure. Au moment de l'aquarelle abstraite, Kandinsky était déjà passé par l'expérience du « tableau renversé », donc il avait atteint la désintégration du rapport syntagmatique. Son rapprochement du moment « prélinguistique » du langage infantile prouve que l'artiste ne cherchait pas tant un nouveau langage artistique que les « origines du langage ». Cependant, le balbutiement et le gribouillage sont les manifestations d'un pré-langage, d'un art pré-social du développement de l'enfant, de même que l'aquarelle de Kandinsky, qui voulait récupérer un *status* pré-social de l'art. Le balbutiement et le gribouillage n'impliquent point la communication, un *moi* et un *toi*, mais seulement le *moi* (l'Ego) de l'enfant et son interférence avec le monde. Ils ne représentent donc aucun acte créateur, mais une prémisses de la créativité.

S'il est vrai que l'artiste a été quelque temps attentif aux manifestations pré-sociales du langage, il est tout aussi vrai qu'à la fin son attention s'était dirigée vers les premières manifestations historiques, c'est-à-dire sociales: la peinture paléolithique et le dessin infantile de la phase du « post-gribouillage ».

L'art infantile dans son évolution nous prouve qu'il n'apparaît point comme une conséquence de l'observation du don naturel, mais comme la traduction d'un processus mental intérieur. C'est là que le lien entre l'art et le langage des enfants nous apparaît évident. La principale confirmation du fait qu'un enfant dessine non pas « ce qu'il voit » mais « ce qu'il sait », vient des observations de Löwenfeld sur l'activité créatrice des enfants à la vue faible<sup>82</sup>. Le résultat de ces recherches a été surprenant et a mis fin à une longue dispute: les enfants normaux tout comme ceux

qui sont presque aveugles dessinent de la même manière. On pourrait enfin conclure que ce n'est pas l'expérience visuelle qui donne à l'enfant l'impulsion esthétique, mais celle intellectuelle. On comprend ainsi pourquoi, vers l'âge de neuf ans, l'enfant cesse de dessiner: il cesse de dessiner parce qu'il apprend à écrire couramment.

Leur « dessin » n'était pas de l'« art » mais un langage graphique. Par le classique « *Kopffüsser* » l'enfant ne voulait pas créer une image de l'homme, mais signifier l'homme. La possibilité d'écrire le mot « homme » une fois acquise, le dessiner dans cette perspective devient un non-sens.

Nous mettrons donc fin à ces brèves observations, en disant une fois encore que Kandinsky se rapproche de la problématique de l'art infantile par plusieurs aspects: par la volonté de récupérer un état pré-social de l'art, c'est-à-dire par le désir de ne pas s'intégrer dans un discours à caractère historique mais de trouver l'essence du langage; par l'importance accordée à la « nécessité intérieure » qui n'est ni la nécessité de posséder le réel, comme dans l'art « traditionnel », ni « *nisus formativus* » — nécessité de lui donner une forme, mais simplement la nécessité de sémantiser le réel; et — enfin — par l'importance qu'accorde Kandinsky aussi bien au dessin infantile qu'à la valeur associative de tout élément de code<sup>83</sup>.

Dans ce sens, la tentative de dissocier le problème linguistique de Kandinsky de celui du dessin infantile, nous paraît éclairante. La dissociation témoigne de la même bipolarité existant entre l'acquisition et la perte d'un langage qui se vérifie — en d'autres termes — dans le lien entre l'art paléolithique et l'art abstrait de Kandinsky.

Le dessin de l'enfant, dans la phase du « post-gribouillage », est *signe* avant d'être *image*. Une œuvre de Kandinsky cesse d'être image pour devenir *objet imaginé*. Le signe de l'enfant tend vers un statut imagé, vers la conquête d'une valeur syntagmatique. Une œuvre de Kandinsky se retire de la condition d'image et tend vers la valeur sémantique de chaque élément pictural.

Nous avons essayé ainsi de circonscrire trois cas-limite de la communication esthétique: celui de l'*image-objet* du paléolithique, celui de l'*image-sign* de l'enfant et celui de l'*objet-imaginé* de Kandinsky. On pourrait leur ajouter un quatrième cas: celui de « l'image universelle » de

B

Le Nouveau Code plastique de KANDINSKY

(« une loi inconnue, dont le visage confus trompe... »)

Ligne et couleur	Ligne	Couleur	en relation avec la température et la lumière
	horizontale	noir	= bleu
	verticale	blanc	= jaune
	diagonale	gris, vert	= rouge
Plan et composantes	Plan	Composantes	Leur somme donne le troisième élément primaire
	triangle	horizontale noir = bleu horizontale	diagonale rouge verticale
	carré	noir = bleu tensions (composantes) actif = jaune	blanc-jaune rouge
	cercle	passif = rouge	bleu

Piet Mondrian. Nous revenons donc à la confrontation entre les deux personnalités majeures des débuts de la peinture abstraite.

2.13. L'attention de Mondrian nous apparaît concentrée toute entière sur le décodage. Sa peinture est difficile à expliquer sans tenir compte de la ligne évolutive du problème de la représentation plastique : Renaissance — impressionnisme — Cézanne — cubisme. Le tableau néo-plastique est, au fond, le résultat du fait que le schéma des croisements dans ce plan a été abstrait de la compénétration volumétrique du cubisme. Autrement dit, le point de départ de Mondrian est le contexte (la forme artistique arrivée à un certain état de définition) qu'il cherche à dépasser en adoptant des éléments constitutifs minimaux (la ligne, le plan). Ce qui précède est donc la combinaison et ce qui suit, la sélection. De même que dans les troubles du langage c'est le second terme qui est atteint<sup>84</sup>, de même chez Mondrian le trouble du codage se présente comme trouble de la capacité de sélection et comme perfectionnement extrême de celle de combinaison. On élimine ainsi en fin de compte, tout ce qui dans le cubisme était encore le fruit de la sélection pour extraire seulement la pure contiguïté. La confirmation nous vient des œuvres théoriques mêmes de Mondrian : « L'art figuratif d'aujourd'hui est le résultat de l'art figuratif du passé et l'art non-figuratif (c'est-à-dire le néo-plasticisme) est le produit de l'art figuratif d'aujourd'hui (c'est-à-dire du cubisme) »<sup>85</sup>.

Pour Kandinsky, l'art abstrait apparaît comme perte du rapport syntagmatique, c'est-à-dire à la suite du trouble de la contiguïté. Cela peut arriver, car l'artiste met un hiatus entre son art et celui « traditionnel ». Il repousse tout rapport syntagmatique donné avant et se concentre sur la sélection des éléments picturaux en vue de les intégrer dans un contexte. La sélection est le premier terme, la combinaison le second. Kandinsky vise le codage absolu du langage pictural (voir schéma B), et c'est pourquoi dans ses œuvres la contiguïté sera troublée cependant que l'expérimentation sélective se développera. Il se concentre sur la recherche des possibilités des éléments de code, mais il détruit le contexte. Il exploite chaque signifié possible des stylèmes, mais il est incapable d'une communication cohérente.

Mondrian est passionné par les rapports qualitatifs, il s'occupe exclusivement du contexte. Le contexte se ferme ainsi et le code reste fluctuant. « L'aphasie sémantique — écrit Jakobson<sup>86</sup> — tend à laisser ce dualisme inutilisé et à accorder à chaque classe de mots une fonction isolée et spécifique. Étant donné ces conditions, chaque classe de mots est définitive par la place qu'occupent ses membres dans une séquence syntagmatique et la variété de ces places est soumise aux restrictions ».

La méditation sur le langage occupe une place importante dans la pensée de Mondrian et confirme l'importance générale que représentait cette problématique

pour les débuts de l'art abstrait: «La parole, comme élément de langage, est toujours nécessaire pour nommer les objets. Dans un futur très éloigné, la parole devra être cherchée sans forme, c'est-à-dire devra devenir un son ayant un caractère, sans entendre le limité ni comme son, ni comme idée. L'idée de la parole se transformera dans notre conscience en signifié à l'aide d'une opération plastique contraire <...>. Du moment où les choses sont expliquées avec une certaine clarté, elles sont supprimées en tant qu'idées, seule restant la plastique des rapports. L'art de la parole devient ainsi l'expression plastique des rapports équilibrés <...> en dépit de ce que ce moyen plastique pouvait avoir de limitatif»<sup>87</sup>. Le signifié doit être donc cherché, d'après Mondrian, exclusivement dans la similitude. Le rôle de Mondrian sera de mettre fin à une grande époque de l'histoire de l'art, par une limitation extrême du langage figuratif.

2.14. Les origines de la peinture abstraite sont dus, par conséquent, à une crise de la capacité communicative. Mondrian, de même que Kandinsky, détruit l'un des axes traditionnels de toute cohérence discursive: le premier l'axe associatif — paradigmatique — le second celui syntagmatique. Cette mutilation de la structure linguistique explique la difficulté de la réception profonde de l'œuvre des deux peintres ainsi que la conscience de cette difficulté, évidente dans leurs confessions. Elle explique enfin la possibilité, la nécessité et le sens des œuvres théoriques de Mondrian et Kandinsky. On aperçoit immédiatement, en lisant ces écrits avec attention, ce qu'ils apportent — ou cherchent à apporter: la compensation du processus communicatif, atrophié dans l'œuvre d'art.

Les articles de Mondrian n'expliquent pas le processus par lequel on atteint l'équilibre syntagmatique. Celui-ci se développe avec clarté dans l'œuvre d'art elle-même. Ce que l'artiste essaye d'expliquer c'est la justification du syntagme pur par l'illustration d'un rapport associatif général. L'association — le paradigme — a besoin d'être déchiffrée; par la suite, l'artiste se concentre, en théorie, sur ces problèmes: la verticale représente l'élan de l'arbre, le principe masculin, le ciel, l'espace; l'horizontale représente «la ligne étendue de la mer, le principe féminin, le temps»; le croisement vertical-horizontale «exprime

l'immutabilité en opposition avec la nature changeante, étant une expression exacte de l'équilibre cosmique»<sup>88</sup>, etc.

L'œuvre théorique de Kandinsky parcourt deux étapes distinctes: dans la première, représentée par *Über das Geistige in der Kunst*, l'artiste essaye d'établir un «vocabulaire élémentaire» de la peinture abstraite. Le fait était absolument nécessaire à cause des éléments formels, qui devaient être recodés, après une pulvérisation de la forme traditionnelle. Nous apprenons maintenant, par exemple, que le noir est le symbole de la mort et le blanc celui de la naissance. Mais, en même temps, s'ouvre le processus de formation d'une «grammaire» picturale qui, dans la seconde étape, représentée par *Punkt, Linie zu Fläche*, engendrera une théorie de la composition<sup>89</sup>.

Cette théorie de la composition était absolument nécessaire, car si la valeur symbolique, paradigmatique de l'élément pictural ne présentait que des difficultés marginales de perception, la combinaison, la contiguïté reste dans l'œuvre de Kandinsky entièrement problématique. Il n'y a pas de doute que le rapport qu'essaie de clarifier Kandinsky dans son œuvre théorique est précisément le rapport syntagmatique et qu'il s'agit d'une opération complémentaire, pouvant s'intégrer à l'acte esthétique.

Nul spectateur, aussi avisé qu'il soit, ne saurait expliquer à première vue *pourquoi* et *comment* — par exemple — un angle aigu joint à la couleur rouge nous suggère la «sensation d'organe» qui tend vers le froid dans le cas où la toile est rectangulaire ou vers le chaud quand elle est carrée.

La théorie kandinskyenne est, au fond, *anti-Gestalt-iste*. Nous ne trouvons aucune intuition initiale de «la conformation» qui «exige» le rapport syntagmatique des éléments, mais au contraire. Kandinsky tend vers l'élaboration d'une «loi inconnue» mais éternellement valable qui permettrait la combinaison d'après des préceptes absolument neufs: «l'œuvre est un organisme spirituel qui <...> est formé de plusieurs parties isolées. Ces parties isolées, prises à part, manquent de vie, comme un doigt coupé du corps. La vie du doigt et son caractère fonctionnel sont conditionnés par la composition rationnelle avec les autres parties du corps <...> des parties isolées prennent vie seulement par le tout <...>. La combinaison planifiée et

fonctionnelle des parties isolées « ... » a comme résultat le tableau »<sup>90</sup>.

2.15. Mondrian est peut-être le dernier artiste qui ait voulu et qui ait réussi à enfermer dans l'unité de l'œuvre d'art la totalité de l'acte existentiel. Et ce n'est pas tout : sa grande aspiration a été d'établir un rapport entre l'existence en général — c'est-à-dire entre un maximum de représentativité — et le minimum de moyens figuratifs. Le problème de Mondrian peut être synthétisé par le rapport entre la forme et l'événement<sup>91</sup>; entre l'art et l'existence, rapport qui est scruté dans les deux sens possibles : de l'événement vers la forme et de la forme vers l'événement; de l'existence vers l'art et de l'art vers l'existence.

La forme est « pour soi », l'événement est « pour l'autre ». Pour Mondrian, la possibilité de contempler l'événement est une prémisses de la forme. L'événement qui peut être contemplé tend vers la forme, vers l'existence « pour soi », au lieu de l'existence « pour l'autre ». Mais, une fois obtenue, la forme cesse d'exister « pour soi » et devient la « forme d'un événement »; elle tend, donc, vers l'existence « pour l'autre ». Étant conscient de cela, Mondrian arrive à la solution du « néoplasticisme » qui apparaît non pas tant comme une recherche métaphysique mais comme une méditation sur « l'événement ».

La forme doit exister « pour soi », sinon elle n'est plus une forme. C'est pourquoi elle ne doit pas être « la forme d'un événement » ou, si elle doit être la forme de « quelque chose », elle sera la forme de l'Événement. Mais la forme de l'Événement sera ainsi la Forme. Mais qu'est-ce que peut donc être l'Événement sans être en même temps un événement? L'Événement est l'événement dont la « composante tragique »<sup>92</sup>, le temps, manque. L'Événement trouve son espace seulement aux commencements de l'humanité ou à sa fin. Ce ne pourra donc être que le Paradis ou la Mort, ce qui pour Mondrian représente au fond la même chose : l'Événement. Toute image sera ainsi l'image de la « Mort-Paradis », sera la « Forme de l'Événement », sera l'« Image ».

Ainsi, nous comprenons aussi la signification profonde de « la civilisation des pures relations », rêvée par le peintre hollandais. C'est une civilisation sans événements, c'est la civilisation de l'Événement. Dans l'absolu elle est le Paradis ou bien le Royaume des morts. Elle peut être considérée, relativement, comme la

civilisation dans laquelle l'Événement devient phénomène : où le Mythe devient Rite.

Toute la vie et l'œuvre de Piet Mondrian se trouvent sous le signe du Rite. De même qu'il veut donner dans son œuvre non pas les formes des événements, mais la Forme, non pas les images mais l'Image, son existence s'est constamment dirigée vers le Rite, vers le devancement de *ego-hic-nunc* vers *ego-ubique-semper*.

2.16. Au fait, c'est le moment historique où intervient Kandinsky. L'Image de Mondrian signifiait le Tout ou le Rien. Elle ne permettait aucune association, étant un syntagme pur. Mais Kandinsky sent « la nécessité intérieure », cette pulsion qui est la force créatrice. Et il se pose la question fondamentale : comment peut-on communiquer cette tension intérieure? L'art est-il un langage? Et il répond lui-même : oui, l'art doit être un langage, mais pour arriver à la réalité linguistique de l'art il faut des recherches préliminaires sur les valences significatives de chaque stylème. Pour Mondrian, l'Image de l'Événement est incommunicable. C'est ce péril justement que veut éviter Kandinsky. Il veut affirmer la superbe présence de la Forme (qui existe « pour soi ») et arriver par son œuvre à un contact primaire entre un « moi » et un « toi ».

La révolte contre le syntagme se trouve à la base de toute l'avant-garde historique, mais c'est peut-être seulement Kandinsky qui pousse cette révolte vers une autre possibilité de concevoir l'art et non pas seulement vers l'anti-art. Le rapport syntagmatique traditionnel est ressenti comme absurde par le dadaïsme et le surréalisme. Mais le dadaïsme, au lieu de se concentrer sur l'axe associatif (comme Kandinsky), fait isoler complètement l'objet, qui est arraché de la problématique syntagmatique, sans être chargé de cette potentialité linguistique que cherchait Kandinsky. Ce dernier cherchait le *signifié*, le dadaïsme indique tout simplement le *réfèrent*.

En ce qui concerne le surréalisme, le rapport syntagmatique y est aussi ressenti comme absurde et c'est ce point précisément qui sera exploité au maximum. C'est à cause de cela, peut-être, que l'atmosphère surréaliste existe avant le symbole surréaliste, cette atmosphère n'étant qu'un rapport syntagmatique raillé, dénigré, absurde.

La solution de Kandinsky est totalement différente : il croit que pour renouveler le concept de communication, le langage ne doit plus être regardé comme un pro-

duit mais comme une activité <sup>93</sup>. Il nie ainsi le niveau syntagmatique et se concentre sur celui associatif. Pourtant, il ne se demande pas comment une telle œuvre, construite selon une « loi inconnue », pourra communiquer, mais quelles sont les capacités communicatives de chaque stylème. La lutte de Kandinsky contre la critique d'art et son dédain, à peine masqué, pour le spectateur commun apparaissent de la sorte cohérents. Il était sans doute conscient que ses œuvres n'étaient pas « finies », n'étaient pas structurées, au point de vue linguistique, pour « parler-avec-l'autre », donc elles ne pouvaient être réceptionnées à leur juste niveau ni par les critiques, ni par le public. Il se rend compte que ses œuvres étaient des recherches de laboratoire (« Improvisations », « Impressions », « Compositions »), partant, intelligibles pour lui seul. Il se rend compte que ses œuvres n'étaient pas arrivées au rivage désiré, qu'avant d'aboutir à « parler avec l'autre », il s'était arrêté à « parler avec soi-même », que ces opérations n'étaient pas entièrement communicatives mais méta-linguistiques ; qu'il faisait de « l'art pour l'art », du méta-art.

Pendant ces tribulations, il passe par tous les états-limite du développement linguistique : du *balbutiement égocentrique* à l'*image-signe*, du contact avec l'*image-objet* de l'homme paléolithique au *silence* — comme potentiel créateur. Il passe donc par toutes les expériences linguistiques importantes, comprenant aussi la réalité pré-sociale du langage infantile et celle anti-sociale du silence.

Dans tout ce travail reste vive la conscience du langage en tant qu'activité et la conviction que les racines du langage doivent être cherchées avant le syntagme et faisant abstraction de lui.

Kandinsky, en perdant le sens de la contiguïté, nie tout langage historique, en vue d'une récupération de la réalité primaire d'un *Logos semantikós* <sup>94</sup>. Il veut perdre la mémoire historique des objets et de l'expression du rapport entre les objets. Il ne s'intéresse pas au langage en tant que produit, œuvre d'art, mais en tant qu'activité, faculté de parler <sup>95</sup>.

2.17. Wassili Kandinsky : « La Toile vide. Apparemment, tout à fait vide, pleine de tranquillité, d'indifférence. Presque confondue. En réalité, pleine de tension, avec mille sons graves, suspendus. Un peu apeurée par la possibilité d'être violée. Mais docile. Un peu apeurée de ce qu'on

pourrait lui demander, elle demande seulement grâce. Elle peut tout porter, mais ne peut pas tout supporter. Elle exalte la vérité mais aussi la faute. Elle démasque l'erreur, sans pitié. Elle amplifie le son de l'erreur jusqu'à le transformer dans un son aigu, insupportable.

La toile vide est merveilleuse, plus belle que certains tableaux <sup>96</sup> ».

Et :

« Jetons un regard sur une palette couverte de couleurs : l'œil sent la couleur. Il a l'intuition de ses propriétés. Il est ensorcelé par ses dons. La joie pénètre profondément dans l'âme du spectateur » <sup>97</sup>.

L'œuvre d'art se trouve, pour Kandinsky, entre le bruit et le silence. Là où se rencontrent la possibilité infinie de la palette et la disponibilité infinie de la toile blanche. L'œuvre d'art est, de fait, un acte. L'acte par lequel du bruit et du silence apparaît le langage.

La recherche de cette conjonction a été l'œuvre entière de Kandinsky. On présentait quelque part le péril : la dernière conjonction désespérée, éternelle menace, mais aussi dernière possibilité de l'« authentique » de l'expression :

« Il est beaucoup mieux, au fond, de jeter sa propre palette contre la toile, de briser le plâtre ou le marbre avec le poing ou le marteau, de s'asseoir avec bruit sur le clavier du piano, que de gratter sans vitalité le champ d'une forme artistique traditionnelle et morte depuis longtemps. Dans le premier cas, il y a encore une possibilité (infime, il est vrai) d'obtenir une note vivante, frémissante. Au fond, un papillon vivant vaut mieux qu'un lion mort » <sup>98</sup>.

2.18. Un emploi vraiment fertile des recherches psycholinguistiques dans l'étude des phénomènes artistiques doit, d'après notre opinion, élargir nécessairement le champ des investigations jusqu'à circonscrire une « théorie existentielle de l'aphasie », ainsi que l'a préconisé Merleau Ponty <sup>99</sup>. Ce que nous avons essayé de présenter plus haut a été, bien sûr, une première et insuffisante expérience.

D'après Merleau Ponty, l'aphasie attaque non pas tant le raisonnement que « le contexte des expériences dans lequel apparaît le raisonnement < . . . >, moins l'intellect que l'imagination productive » <sup>100</sup>.

Dans le cas de l'art abstrait, ce « contexte des expériences » est, évidemment, très large. Les problèmes de la communication

esthétique avaient comme fondement des siècles de culture figurative.

Pour Kandinsky, l'authenticité de la communication peut être récupérée seulement à l'extérieur de cette culture arrivée à l'impasse. En parlant aux élèves du Bauhaus<sup>101</sup> de l'art « primitif » il le situe dans le contexte d'une première culture originaire de l'humanité. Ce qui suit — la culture historique de l'Occident — n'est, selon Kandinsky, qu'une seconde « culture ». Une culture entre guillemets. On comprend ici l'intention et la limite de Kandinsky. Il veut inaugurer une troisième culture originaire qui puisse atteindre à l'authenticité de la culture originaire. Tout ce qu'il pouvait faire comme opération historique était pourtant non pas l'inauguration d'une nouvelle culture mais, tout au plus, l'opération « culture ».

Pour Mondrian<sup>102</sup>, l'art moderne se dresse sur la base de toute la culture figurative européenne. Cette attitude, totalement affirmative envers l'art traditionnel, si singulière dans l'avant-garde historique du XX<sup>e</sup> siècle, s'explique par le caractère absolu qu'acquiert le rapport entre l'objet et l'image, entre la réalité et l'art, ou —

comme nous avons essayé de prouver — entre « événement » et « forme ». Le rôle du rapport syntagmatique qui, à la fin, s'intègre, devient absolu et dans l'Utopie de Mondrian l'existence humaine doit devenir un processus atemporel, syntagmatique, toujours in *praesentia*: « De même que le Nouvel Art se manifeste de nos temps, nous pouvons entrevoir comment dans la civilisation du passé on tend vers la Vie Nouvelle. L'art est capable de nous faire comprendre la manière dont apparaîtra cette vie nouvelle. En nous débarrassant de toute oppression naturelle, elle finira par se libérer de la contrainte des formes particulières de toute sorte et elle conduira alors, tout comme l'art, à la réalisation des relations pures »<sup>103</sup>.

Sommairement esquissé dans ces deux positions antagonistes, un élargissement des investigations psychologiques vers des conclusions généralisatrices serait peut-être possible. Une « théorie existentielle » de l'aphasie implique une démarche beaucoup plus vaste, qui comprenne le phénomène entier de la culture contemporaine, ce qui, naturellement, dépasse les limites et les possibilités de cette étude.

## Notes

<sup>1</sup> F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, II, V, 1.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> RENATO de FUSCO, *Utilità storiografica di una dicotomia linguistica*, in « OP. CIT. », 1971, 20, p. 5 - 17.

<sup>6</sup> B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Teoria e storia*, X<sup>e</sup> éd., Bari, 1958, p. 153 et suiv.

<sup>7</sup> GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, 2<sup>e</sup> volume, *Principi di scienza nuova intorno alla comune natura delle nazioni*, Milan-Naples, 1953, p. 133.

<sup>8</sup> JOHN DEWEY, *L'arte come esperienza* (traduction: CORRADO MALTESE), Florence, 1951, p. 79.

<sup>9</sup> G. BOAS, *Communication in Dewey aesthetics*, in « *Journal of Aesthetics and Art Criticism* », XII (1959), 2, p. 177 et suiv.

<sup>10</sup> CH. MORRIS, *Lineamenti di una teoria dei segni* (traduction: F. ROSSI-LANDI), Turin, 1954, p. 13.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>13</sup> Idem, *Aesthetics and the Theory of Signs*, in « *Journal of Unified Science* », 1939, 8, p. 132 - 150.

<sup>14</sup> Idem, *Segni, linguaggio e comportamento* (traduction S. CECCATO), Milan, 1963, p. 263.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>16</sup> F. de SAUSSURE, *op. cit.*, III, § 3.

<sup>17</sup> R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Eléments de sémiologie*, Paris, 1965, p. 79.

<sup>18</sup> ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale* (traduction R. RUWET), Paris, 1963, p. 209 - 248.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>22</sup> TATIANA SLAMA CAZACU, *Introducere in psiholingvistică*, Bucarest, 1968, p. 70.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> R. BARTHES, *op. cit.*, p. 85 - 86.

<sup>26</sup> TATIANA SLAMA CAZACU, *op. cit.*, p. 90 - 91.

<sup>27</sup> A. MARTINET, *Eléments de linguistique générale*, Paris, 1967, p. 140.

<sup>28</sup> R. JAKOBSON, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, in *Essais*..., p. 54 - 55.

<sup>29</sup> R. BARTHES, *op. cit.*, p. 93.

<sup>30</sup> UMBERTO ECO, *La struttura assente*, Milan, 1968, p. 67 et suiv. Eco apporte à ce propos des observations pertinentes. Par exemple, la garantie de la restauration des œuvres d'art siègerait dans la possibilité même de la déduction des parties absentes du message de celles encore existantes: « Le restaurateur et, de la même façon, le critique d'art sont ceux qui trouvent la règle qui gouverne l'œuvre, son idiolecte, le diagramme structural qui préside à toutes ses parties ».

<sup>31</sup> T. SLAMA CAZACU, *op. cit.*, p. 66: « La stylistique peut profiter énormément des analyses et même des expériences psycholinguistiques ». Voir, dans ce sens, surtout S. ULLMANN, *Psychologie et stylistique*, in « *Journal de psychologie* » 1953, 2, p. 133 - 154; Th. SELLER (éditeur), *Style in language*, Cambridge Mass., 1960, p. 281 - 329; P. GUIRAUD, *Pour une sémiologie de l'expression poétique*, in *Langue et Littérature (Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès international des langues et littératures*

modernes - Liège, 1961), p. 186 - 187; T. SLAMA CAZACU, *Despre relațiile dintre stilistica și psiholingvistică*, in « Studii și cercetări lingvistice », 1967, 3, p. 263 - 280, et les recherches de R. JAKOBSON citées dans les notes qui suivent.

<sup>22</sup> LUIS HJELMSLEV, *Prolegomena to a Theory of Language*, Wisconsin, 1961, p. 67.

<sup>23</sup> R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 220.

<sup>24</sup> Idem, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, in *Essais...*, p. 45 et suiv.

<sup>25</sup> Traditionnellement on fait la distinction entre l'aphasie d'émission (où est lésée la capacité de codage) et celle de réception (où est lésé le décodage).

<sup>26</sup> R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 62.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 65, note 1. Jakobson y fait des observations très intéressantes concernant le cinéma. Il oppose la structure métonymique du montage de Griffith à la structure métaphorique des œuvres de Charlie Chaplin. Il observe en même temps que la bipolarité du langage, généralement acceptée, n'a jamais conduit, jusqu'à présent, à une étude systématique de la bipolarité dans l'histoire de l'art.

<sup>28</sup> PIET MONDRIAN, *Liberazione dall'oppressione nell'arte e nella vita* (1941), in OTTAVIO MORISANI, *L'astrattismo di Piet Mondrian con appendice di scritti dell'artista*, Venezia, 1966, p. 160 - 161.

<sup>29</sup> « L'art a toujours exprimé la relation rectangulaire, même si d'une manière indéterminée (...). Par la clarté et la plasticité des formes naturelles, l'art non-figuratif a fait que la relation rectangulaire soit de plus en plus déterminée, jusqu'au moment où, enfin, elle a été fixée à l'aide des lignes libres qui s'entrecroisent en donnant l'impression de former des rectangles » (PIET MONDRIAN, *Arte plastica e pure arte plastica* (1937), in O. MORISANI, *L'astrattismo...*, p. 144.

<sup>30</sup> « Dans l'art néo-plastique ce n'est pas la position verticale ou horizontale, mais celle perpendiculaire qui exprime le problème essentiel. C'est donc ici le rapport qu'on doit suivre. Ce rapport exprime la stabilité en opposition avec la nature toujours changeante » (PIET MONDRIAN, *Casa, Strada - Città*, 1927, in O. MORISANI, *L'astrattismo...*, p. 116).

<sup>31</sup> R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 30.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>34</sup> PIET MONDRIAN, *L'arte realistica e l'arte super-realistica (la morfoplastica e la neoplastica)*, 1930, in O. MORISANI, *L'astrattismo...*, p. 124 - 125.

<sup>35</sup> R. JAKOBSON, *Essais...*, p. 181.

<sup>36</sup> Intéressant, en ce sens, s'avère le cas d'amnésie chromatique cité par R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 34. Voir, toujours, GELB et GOLDSTEIN, *Über Farbensinnamnesie*, in « *Psychologische Forschung* », 8, 1925.

<sup>37</sup> W. KANDINSKY, *Regard sur le passé*, Paris, 1946, p. 17.

<sup>38</sup> Ce fait trouve son appui dans les analyses de la psychologie Gestalt-iste (voir RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual Perception. A psychology of the creative eye*, Berkeley-Los Angeles, 1967, p. 28 et suiv.

<sup>39</sup> W. KANDINSKY, *Il valore di un'opera concreta* (1938 - 1939), in WASSILI KANDINSKY, *Tutti gli scritti*, Milan, 1973, p. 203.

<sup>40</sup> Voir le cours tenu au Bauhaus en 1930/31, 6<sup>e</sup> leçon, in *op. cit.*, p. 293.

<sup>41</sup> W. KANDINSKY, *Analisi degli elementi primari della pittura* (1928), in *Tutti gli scritti...*, p. 170.

<sup>42</sup> Idem, *Piano schematico di studi et di lavori per l'istituto di cultura artistica* (1920), in *Tutti gli scritti...*, p. 234.

<sup>43</sup> R. JAKOBSON, *Essais...*, p. 35.

<sup>44</sup> W. KANDINSKY, *Il valore di un'opera concreta*, p. 202.

<sup>45</sup> Idem, *Sulla questione delle forme* (1912), in *Tutti gli scritti...* L'affirmation n'est pas accidentelle: c'est elle qui forme la principale thèse de l'article-manifeste contenu dans *Der blaue Reiter*, thèse développée plus tard dans le cours de Bauhaus (*op. cit.*, p. 255).

<sup>46</sup> Idem, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (traduction: P. Voboudt), Paris, 1969, p. 109 - 110.

<sup>47</sup> R. JAKOBSON, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, in *Selected Writings*, I, S' Gravenhage, p. 372.

<sup>48</sup> Idem, *Verso una tipologia delle menomazioni afasiche*, in *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Turin, 1971, p. 165.

<sup>49</sup> Idem, *Kindersprache, Aphasie...*, p. 376.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 329.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Cf. E. MEUMANN, *Die Sprache des Kindes*, Munich, 1903, p. 23.

<sup>54</sup> R. JAKOBSON, *Kindersprache, Aphasie...*, p. 344.

<sup>55</sup> W. KANDINSKY, *Sulla comprensione dell' arte* (1912), in *Tutti gli scritti...*, p. 137.

<sup>56</sup> Idem, *Sulla questione della forma* (1912), in *Tutti gli scritti...*, p. 124 - 126.

<sup>57</sup> Ce fait surgit dès les premières pages du « traité de composition » qui est *Punkt, Linie zu Flächen*. Le point géométrique en tant que élément primaire de la peinture est considéré comme « union suprême du silence et de la parole » (p. 15). Parmi les si rares critiques d'art qui ont pressenti l'importance du problème linguistique dans la pensée de Kandinsky se trouve G. C. ARGAN (*Storia dell'arte moderna*, Florence, 1970, p. 384 - 392).

<sup>58</sup> Cf. W. KÖHLER, *Akustische Untersuchungen*, in « *Zeitschrift für Psychologie* », LIV - LXVII, 1910 - 1915, et C. STUMPF, *Psychophysik der Sprachlaute*, Berlin, chap. XIII.

<sup>59</sup> R. JAKOBSON, *Kindersprache, Aphasie...*, p. 381.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 377.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 384.

<sup>62</sup> J.-P. SARTRE, *L'Imagination*, VIII<sup>e</sup> édition, Paris, 1969, p. 4.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 17 et suiv.

<sup>64</sup> Cf. ANDRÉ LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 1965, p. 80. et suivantes et S. GIEDION, *La Naissance de l'art*, Bruxelles, 1965, p. 27 et suiv.

<sup>65</sup> Pour *La Lyrique* de Kandinsky on peut indiquer un terme assez évident de l'axe paradigmatique: un dessin de Mikail Vrubel pour l'édition de 1899 du *Démon* de Lermontoff.

<sup>66</sup> On a évité ici intentionnellement le dilemme - insoluble, du moins pour le moment - de l'antériorité des représentations géométriques par rapport à celles figuratives dans l'art paléolithique (voir W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, 1911, p. 1 - 26).

<sup>67</sup> Voir W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 108.

<sup>68</sup> Cf. H. BERGSON, *Matière et mémoire*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1970, p. 223, et *L'Énergie spirituelle*, *ibidem*.

<sup>69</sup> R. JAKOBSON, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio...*, p. 56.

<sup>80</sup> W. KANDINSKY, *Arte concreta*, in *Tutti gli scritti...*, p. 196.

<sup>81</sup> Cf. G. C. ARGAN préface pour H. READ, *Educare con l'arte*, Milan, 1962, p. III.

<sup>82</sup> Cf. V. LÖWENFELD, *La natura dell'attività creatrice*. Florence, 1969.

<sup>83</sup> « En tout dessin infantile, sans exception, se dévoile le son intérieur de l'objet <...>. Ce qui frappe tout d'abord notre attention c'est l'application, presque spontanée, des deux fonctions, déjà citées, de la lettre: 1) l'aspect contextuel, qui est d'habitude bien défini et qui arrive parfois au schématisme, et 2) les formes isolées qui contribuent à la grande forme, chacune avec une vie propre... », etc. (W. KANDINSKY, *Sulla questione della forma*, in *Tutti gli scritti...*, p. 129).

<sup>84</sup> Voir la note 56.

<sup>85</sup> PIET MONDRIAN, *Pura arte plastica*, in O. MORISANI, *L'astrattismo...*, p. 176.

<sup>86</sup> R. JAKOBSON, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio...*, p. 157.

<sup>87</sup> PIET MONDRIAN, *Il neoplasticismo*, in O. MORISANI, *L'astrattismo...*, p. 61-62.

<sup>88</sup> Cf. *Ibidem*, p. 126 et M. SEUPHOR, *Piet Mondrian, La Vie et l'Œuvre*, Paris, 1956, p. 165 et BRUNO ZEVI, *Poetica dell'architettura neoplasticista*, Milan, 1953, p. 143.

<sup>89</sup> Le chemin parcouru, avec ses étapes, nous est clairement présenté dans les écrits du peintre: « Les progrès obtenus par un travail systématique conduiront à l'instauration d'un vocabulaire qui, dans le cadre d'un développement ultérieur, conduira vers une « grammaire ». Les deux aboutiront à une théorie de la composition qui dépassera les limites des arts isolés pour recouvrir le domaine de l'« Art » en général » (W. KANDINSKY, *Punto e linea nel piano*, in *Tutti gli scritti...*, p. 51).

<sup>90</sup> *Idem*, *La pittura come arte pura* (1913), in *Tutti gli scritti...*, p. 138.

<sup>91</sup> Dans le sens que WHITEHEAD, dans *Process and Reality*, donne à l'événement.

<sup>92</sup> Cf. PIET MONDRIAN, *op. cit.*, p. 42.

<sup>93</sup> La distinction se trouvait déjà dans le patrimoine de la pensée linguistique. Elle fut établie au XIX<sup>e</sup> siècle par HUMBOLDT (*Thätigkeit-Werk*)

dans *Über die Verschiedenheit des Menschlichen Sprachbaues*, 1836. Pour la reprise, en termes modernes, des intuitions humboldtiennes, voir N. CHOMSKY, *Cartesian Linguistics: A chapter in the history of rationalist thought*, New York, 1966, et E. COSERIU, *Der Mensch und seine Sprache*, in *Teoria del linguaggio et linguistica generale. Sette studi*, Bari, 1971, p. 3 et suiv.

<sup>94</sup> « Le langage des formes et des couleurs, les règles de combinaison des tensions sont les mêmes pour tous les hommes. La nouvelle théorie est universelle et, par conséquent, elle doit être communiquée à tous » (PH. SERS, commentaire aux leçons de Kandinsky à Bauhaus, dans *Tutti gli scritti...*, p. 214).

<sup>95</sup> Dans les notes pour la 7<sup>e</sup> leçon du premier semestre 1931, au Bauhaus, on peut lire: « A quoi bon ces leçons? Pour démontrer que tout s'unifie à la racine, que tout est lié dans une unique activité: L'Harmonie. L'Harmonie ne se trouve pas dans la tranquillité, mais dans *ταρταρ* pel. L'Harmonie est la vie dans l'acte », in *Tutti gli scritti...*, p. 250).

<sup>96</sup> W. KANDINSKY, *La tela vuota* (1935), in *Tutti gli scritti...*, p. 191-192.

<sup>97</sup> *Idem*, *Du spirituel dans l'art...*, p. 83.

<sup>98</sup> *Idem*, *Piano schematico...*, in *Tutti gli scritti...*, p. 230.

<sup>99</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, p. 245.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>101</sup> La 5<sup>e</sup> leçon du second semestre 1931 (*op. cit.*, p. 288).

<sup>102</sup> On a évité ici consciemment le problème de la priorité en ce qui concerne l'« invention » de l'art abstrait (on trouve un bon résumé du problème dans le livre de A. GEHLEN, *Imagini ale timpului. Despre sociologia și estetica picturii moderne* (traduction: BUCUR STĂNESCU), Bucarest, 1974, p. 194 et suiv.) dans la conviction que les deux voies représentées par Kandinsky et Mondrian sont, du point de vue typologique, les plus éloquantes.

<sup>103</sup> PIET MONDRIAN, *Arte Nuova, Vita Nuova*, in H. L. C. JAFFÉ, *De Stijl 1917-1931*, Milan, 1964, p. 350.

duit mais comme une activité<sup>93</sup>. Il nie ainsi le niveau syntagmatique et se concentre sur celui associatif. Pourtant, il ne se demande pas comment une telle œuvre, construite selon une « loi inconnue », pourra communiquer, mais quelles sont les capacités communicatives de chaque stylème. La lutte de Kandinsky contre la critique d'art et son dédain, à peine masqué, pour le spectateur commun apparaissent de la sorte cohérents. Il était sans doute conscient que ses œuvres n'étaient pas « finies », n'étaient pas structurées, au point de vue linguistique, pour « parler-avec-l'autre », donc elles ne pouvaient être réceptionnées à leur juste niveau ni par les critiques, ni par le public. Il se rend compte que ses œuvres étaient des recherches de laboratoire (« Improvisations », « Impressions », « Compositions »), partant, intelligibles pour lui seul. Il se rend compte que ses œuvres n'étaient pas arrivées au rivage désiré, qu'avant d'aboutir à « parler avec l'autre », il s'était arrêté à « parler avec soi-même », que ces opérations n'étaient pas entièrement communicatives mais méta-linguistiques ; qu'il faisait de « l'art pour l'art », du méta-art.

Pendant ces tribulations, il passe par tous les états-limite du développement linguistique : du *balbutiement* égocentrique à l'*image-signe*, du contact avec l'*image-objet* de l'homme paléolithique au *silence* — comme potentiel créateur. Il passe donc par toutes les expériences linguistiques importantes, comprenant aussi la réalité pré-sociale du langage infantile et celle anti-sociale du silence.

Dans tout ce travail reste vive la conscience du langage en tant qu'activité et la conviction que les racines du langage doivent être cherchées avant le syntagme et faisant abstraction de lui.

Kandinsky, en perdant le sens de la contiguïté, nie tout langage historique, en vue d'une récupération de la réalité primaire d'un *Logos semantikòs*<sup>94</sup>. Il veut perdre la mémoire historique des objets et de l'expression du rapport entre les objets. Il ne s'intéresse pas au langage en tant que produit, œuvre d'art, mais en tant qu'activité, faculté de parler<sup>95</sup>.

2.17. Wassili Kandinsky : « La Toile vide. Apparemment, tout à fait vide, pleine de tranquillité, d'indifférence. Presque confondue. En réalité, pleine de tension, avec mille sons graves, suspendus. Un peu apeurée par la possibilité d'être violée. Mais docile. Un peu apeurée de ce qu'on

pourrait lui demander, elle demande seulement grâce. Elle peut tout porter, mais ne peut pas tout supporter. Elle exalte la vérité mais aussi la faute. Elle démasque l'erreur, sans pitié. Elle amplifie le son de l'erreur jusqu'à le transformer dans un son aigu, insupportable.

La toile vide est merveilleuse, plus belle que certains tableaux<sup>96</sup> ».

Et :

« Jetons un regard sur une palette couverte de couleurs : l'œil sent la couleur. Il a l'intuition de ses propriétés. Il est ensorcelé par ses dons. La joie pénètre profondément dans l'âme du spectateur »<sup>97</sup>.

L'œuvre d'art se trouve, pour Kandinsky, entre le bruit et le silence. Là où se rencontrent la possibilité infinie de la palette et la disponibilité infinie de la toile blanche. L'œuvre d'art est, de fait, un acte. L'acte par lequel du bruit et du silence apparaît le langage.

La recherche de cette conjonction a été l'œuvre entière de Kandinsky. On présentait quelque part le péril : la dernière conjonction désespérée, éternelle menace, mais aussi dernière possibilité de l'« authentique » de l'expression :

« Il est beaucoup mieux, au fond, de jeter sa propre palette contre la toile, de briser le plâtre ou le marbre avec le poing ou le marteau, de s'asseoir avec bruit sur le clavier du piano, que de gratter sans vitalité le champ d'une forme artistique traditionnelle et morte depuis longtemps. Dans le premier cas, il y a encore une possibilité (infime, il est vrai) d'obtenir une note vivante, frémissante. Au fond, un papillon vivant vaut mieux qu'un lion mort »<sup>98</sup>.

2.18. Un emploi vraiment fertile des recherches psycholinguistiques dans l'étude des phénomènes artistiques doit, d'après notre opinion, élargir nécessairement le champ des investigations jusqu'à circonscrire une « théorie existentielle de l'aphasie », ainsi que l'a préconisé Merleau Ponty<sup>99</sup>. Ce que nous avons essayé de présenter plus haut a été, bien sûr, une première et insuffisante expérience.

D'après Merleau Ponty, l'aphasie attaque non pas tant le raisonnement que « le contexte des expériences dans lequel apparaît le raisonnement <...>, moins l'intellect que l'imagination productive »<sup>100</sup>.

Dans le cas de l'art abstrait, ce « contexte des expériences » est, évidemment, très large. Les problèmes de la communication

esthétique avaient comme fondement des siècles de culture figurative.

Pour Kandinsky, l'authenticité de la communication peut être récupérée seulement à l'extérieur de cette culture arrivée à l'impasse. En parlant aux élèves du Bauhaus<sup>101</sup> de l'art « primitif » il le situe dans le contexte d'une première culture originaire de l'humanité. Ce qui suit — la culture historique de l'Occident — n'est, selon Kandinsky, qu'une seconde « culture ». Une culture entre guillemets. On comprend ici l'intention et la limite de Kandinsky. Il veut inaugurer une troisième culture originaire qui puisse atteindre à l'authenticité de la culture originaire. Tout ce qu'il pouvait faire comme opération historique était pourtant non pas l'inauguration d'une nouvelle culture mais, tout au plus, l'opération « culture ».

Pour Mondrian<sup>102</sup>, l'art moderne se dresse sur la base de toute la culture figurative européenne. Cette attitude, totalement affirmative envers l'art traditionnel, si singulière dans l'avant-garde historique du XX<sup>e</sup> siècle, s'explique par le caractère absolu qu'acquiert le rapport entre l'objet et l'image, entre la réalité et l'art, ou —

comme nous avons essayé de prouver — entre « événement » et « forme ». Le rôle du rapport syntagmatique qui, à la fin, s'intègre, devient absolu et dans l'Utopie de Mondrian l'existence humaine doit devenir un processus atemporel, syntagmatique, toujours *in praesentia*: « De même que le Nouvel Art se manifeste de nos temps, nous pouvons entrevoir comment dans la civilisation du passé on tend vers la Vie Nouvelle. L'art est capable de nous faire comprendre la manière dont apparaîtra cette vie nouvelle. En nous débarrassant de toute oppression naturelle, elle finira par se libérer de la contrainte des formes particulières de toute sorte et elle conduira alors, tout comme l'art, à la réalisation des relations pures »<sup>103</sup>.

Sommairement esquissé dans ces deux positions antagonistes, un élargissement des investigations psychologiques vers des conclusions généralisatrices serait peut-être possible. Une « théorie existentielle » de l'aphasie implique une démarche beaucoup plus vaste, qui comprenne le phénomène entier de la culture contemporaine, ce qui, naturellement, dépasse les limites et les possibilités de cette étude.

## Notes

<sup>1</sup> F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, II, V, 1.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> RENATO de FUSCO, *Utilità storiografica di una dicotomia linguistica*, in « OP. CIT. », 1971, 20, p. 5-17.

<sup>6</sup> B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Teoria e storia*, X<sup>e</sup> éd., Bari, 1958, p. 153 et suiv.

<sup>7</sup> GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, 2<sup>e</sup> volume, *Principi di scienza nuova intorno alla comune natura delle nazioni*, Milan-Naples, 1953, p. 133.

<sup>8</sup> JOHN DEWEY, *L'arte come esperienza* (traduction: CORRADO MALTESE), Florence, 1951, p. 79.

<sup>9</sup> G. BOAS, *Communication in Dewey aesthetics*, in « Journal of Aesthetics and Art Criticism », XII (1959), 2, p. 177 et suiv.

<sup>10</sup> Ch. MORRIS, *Lineamenti di una teoria dei segni* (traduction: F. ROSSI-LANDI), Turin, 1954, p. 13.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>13</sup> Idem, *Aesthetics and the Theory of Signs*, in « Journal of Unified Science », 1939, 8, p. 132-150.

<sup>14</sup> Idem, *Segni, linguaggio e comportamento* (traduction S. CECCATO), Milan, 1963, p. 263.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>16</sup> F. de SAUSSURE, *op. cit.*, III, § 3.

<sup>17</sup> R. BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Éléments de sémiologie*, Paris, 1965, p. 79.

<sup>18</sup> ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale* (traduction R. RUWET), Paris, 1963, p. 209-248.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>22</sup> TATIANA SLAMA CAZACU, *Introducere in psiholingvistică*, Bucarest, 1968, p. 70.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> R. BARTHES, *op. cit.*, p. 85-86.

<sup>26</sup> TATIANA SLAMA CAZACU, *op. cit.*, p. 90-91.

<sup>27</sup> A. MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, Paris, 1967, p. 140.

<sup>28</sup> R. JAKOBSON, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, in *Essais...*, p. 54-55.

<sup>29</sup> R. BARTHES, *op. cit.*, p. 93.

<sup>30</sup> UMBERTO ECO, *La struttura assente*, Milan, 1968, p. 67 et suiv. Eco apporte à ce propos des observations pertinentes. Par exemple, la garantie de la restauration des œuvres d'art siègeait dans la possibilité même de la déduction des parties absentes du message de celles encore existantes: « Le restaurateur et, de la même façon, le critique d'art sont ceux qui trouvent la règle qui gouverne l'œuvre, son idiolecte, le diagramme structural qui préside à toutes ses parties ».

<sup>31</sup> T. SLAMA CAZACU, *op. cit.*, p. 66: « La stylistique peut profiter énormément des analyses et même des expériences psycholinguistiques ». Voir, dans ce sens, surtout S. ULLMANN, *Psychologie et stylistique*, in « Journal de psychologie » 1953, 2, p. 133-154; Th. SEBEOK (éditeur), *Style in language*, Cambridge Mass., 1960, p. 281-329; P. GUIRAUD, *Pour une sémiologie de l'expression poétique*, in *Langue et Littérature* (Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès international des langues et littératures

modernes - Liège, 1961), p. 186 - 187; T. SLAMA CAZACU, *Despre relațiile dintre stilistică și psiholingvistică*, in « Studii și cercetări lingvistice », 1967, 3, p. 263 - 280, et les recherches de R. JAKOBSON citées dans les notes qui suivent.

<sup>82</sup> LUIS HJELMSLEV, *Prolegomena to a Theory of Language*, Wisconsin, 1961, p. 67.

<sup>83</sup> R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 220.

<sup>84</sup> Idem, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, in *Essais...*, p. 45 et suiv.

<sup>85</sup> Traditionnellement on fait la distinction entre l'aphasie d'émission (où est lésée la capacité de codage) et celle de réception (où est lésé le décodage).

<sup>86</sup> R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 62.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 65, note 1. Jakobson y fait des observations très intéressantes concernant le cinéma. Il oppose la structure métonymique du montage de Griffith à la structure métaphorique des œuvres de Charlie Chaplin. Il observe en même temps que la bipolarité du langage, généralement acceptée, n'a jamais conduit, jusqu'à présent, à une étude systématique de la bipolarité dans l'histoire de l'art.

<sup>88</sup> PIET MONDRIAN, *Liberazione dall'oppressione nell'arte e nella vita* (1941), in OTTAVIO MORISANI, *L'astrattismo di Piet Mondrian con appendice di scritti dell'artista*, Venezia, 1966, p. 160 - 161.

<sup>89</sup> « L'art a toujours exprimé la relation rectangulaire, même si d'une manière indéterminée... ». Par la clarté et la plasticité des formes naturelles, l'art non-figuratif a fait que la relation rectangulaire soit de plus en plus déterminée, jusqu'au moment où, enfin, elle a été fixée à l'aide des lignes libres qui s'entrecroisent en donnant l'impression de former des rectangles » (PIET MONDRIAN, *Arte plastica e pure arte plastica* (1937), in O. MORISANI, *L'astrattismo...*, p. 144.

<sup>90</sup> « Dans l'art néo-plastique ce n'est pas la position verticale ou horizontale, mais celle perpendiculaire qui exprime le problème essentiel. C'est donc ici le rapport qu'on doit suivre. Ce rapport exprime la stabilité en opposition avec la nature toujours changeante » (PIET MONDRIAN, *Casa, Strada - Città*, 1927, in O. MORISANI, *L'astrattismo...*, p. 116).

<sup>91</sup> R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 30.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>94</sup> PIET MONDRIAN, *L'arte realistica e l'arte super-realistica (la morfoplastica e la neoplastica)*, 1930, in O. MORISANI, *L'astrattismo...*, p. 124 - 125.

<sup>95</sup> R. JAKOBSON, *Essais...*, p. 181.

<sup>96</sup> Intéressant, en ce sens, s'avère le cas d'amnésie chromatique cité par R. JAKOBSON, *op. cit.*, p. 34. Voir, toujours, GELB et COLDSTEIN, *Über Farbhnameamnesie*, in « *Psychologische Forschung* », 8, 1925.

<sup>97</sup> W. KANDINSKY, *Regard sur le passé*, Paris, 1946, p. 17.

<sup>98</sup> Ce fait trouve son appui dans les analyses de la psychologie Gestalt-iste (voir RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual Perception. A psychology of the creative eye*, Berkeley-Los Angeles, 1967, p. 28 et suiv.

<sup>99</sup> W. KANDINSKY, *Il valore di un'opera concreta* (1938 - 1939), in WASSILI KANDINSKY, *Tutti gli scritti*, Milan, 1973, p. 203.

<sup>100</sup> Voir le cours tenu au Bauhaus en 1930/31, 8<sup>e</sup> leçon, in *op. cit.*, p. 293.

<sup>101</sup> W. KANDINSKY, *Analisi degli elementi primari della pittura* (1928), in *Tutti gli scritti...*, p. 170.

<sup>102</sup> Idem, *Piano schematico di studi e di lavori per l'Istituto di cultura artistica* (1920), in *Tutti gli scritti...*, p. 234.

<sup>103</sup> R. JAKOBSON, *Essais...*, p. 35.

<sup>104</sup> W. KANDINSKY, *Il valore di un'opera concreta*, p. 202.

<sup>105</sup> Idem, *Sulla questione delle forme* (1912), in *Tutti gli scritti...* L'affirmation n'est pas accidentelle: c'est elle qui forme la principale thèse de l'article-manifeste contenu dans *Der blaue Reiter*, thèse développée plus tard dans le cours de Bauhaus (*op. cit.*, p. 255).

<sup>106</sup> Idem, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (traduction: P. Voboudt), Paris, 1969, p. 109 - 110.

<sup>107</sup> R. JAKOBSON, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, in *Selected Writings, I, S' Gravenhage*, p. 372.

<sup>108</sup> Idem, *Verso una tipologia delle menomazioni afasiche*, in *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Turin, 1971, p. 165.

<sup>109</sup> Idem, *Kindersprache, Aphasie...*, p. 376.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 329.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Cf. E. MEUMANN, *Die Sprache des Kindes*, Munich, 1903, p. 23.

<sup>114</sup> R. JAKOBSON, *Kindersprache, Aphasie...*, p. 344.

<sup>115</sup> W. KANDINSKY, *Sulla comprensione dell'arte* (1912), in *Tutti gli scritti...*, p. 137.

<sup>116</sup> Idem, *Sulla questione della forma* (1912), in *Tutti gli scritti...*, p. 124 - 126.

<sup>117</sup> Ce fait surgit dès les premières pages du « traité de composition » qui est *Punkt, Linie zu Flächen*. Le point géométrique en tant que élément primaire de la peinture est considéré comme « union suprême du silence et de la parole » (p. 15). Parmi les si rares critiques d'art qui ont pressenti l'importance du problème linguistique dans la pensée de Kandinsky se trouve G. C. ARGAN (*Storia dell'arte moderna*, Florence, 1970, p. 384 - 392).

<sup>118</sup> Cf. W. KÖHLER, *Akustische Untersuchungen*, in « *Zeitschrift für Psychologie* », LIV - LXVII, 1910 - 1915, et C. STUMPF, *Psychophysik der Sprachlaute*, Berlin, chap. XIII.

<sup>119</sup> R. JAKOBSON, *Kindersprache, Aphasie...*, p. 381.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 377.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 384.

<sup>122</sup> J.-P. SARTRE, *L'Imagination*, VIII<sup>e</sup> édition, Paris, 1969, p. 4.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 17 et suiv.

<sup>124</sup> Cf. ANDRÉ LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 1965, p. 80, et suivantes et S. GIEDION, *La Naissance de l'art*, Bruxelles, 1965, p. 27 et suiv.

<sup>125</sup> Pour *La Lyrique* de Kandinsky on peut indiquer un terme assez évident de l'axe paradigmatique: un dessin de Mikail Vruble pour l'édition de 1899 du *Démon* de Lermontoff.

<sup>126</sup> On a évité ici intentionnellement le dilemme - insoluble, du moins pour le moment - de l'antériorité des représentations géométriques par rapport à celles figuratives dans l'art paléolithique (voir W. WÖRRINGER, *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, 1911, p. 1 - 26).

<sup>127</sup> Voir W. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 108.

<sup>128</sup> Cf. H. BERGSON, *Matière et mémoire*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1970, p. 223, et *L'Énergie spirituelle*, *ibidem*.

<sup>129</sup> R. JAKOBSON, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio...*, p. 56.

<sup>80</sup> W. KANDINSKY, *Arte concreta*, in *Tutti gli scritti* . . . , p. 196.

<sup>81</sup> Cf. G. C. ARGAN préface pour H. READ, *Educare con l'arte*, Milan, 1962, p. III.

<sup>82</sup> Cf. V. LÖWENFELD, *La natura dell'attività creatrice*. Florence, 1969.

<sup>83</sup> « En tout dessin infantile, sans exception, se dévoile le son intérieur de l'objet < . . . >. Ce qui frappe tout d'abord notre attention c'est l'application, presque spontanée, des deux fonctions, déjà citées, de la lettre: 1) l'aspect contextuel, qui est d'habitude bien défini et qui arrive parfois au schématisme, et 2) les formes isolées qui contribuent à la grande forme, chacune avec une vie propre . . . », etc. (W. KANDINSKY, *Sulla questione della forma*, in *Tutti gli scritti* . . . , p. 129).

<sup>84</sup> Voir la note 56.

<sup>85</sup> PIET MONDRIAN, *Pura arte plastica*, in O. MORISANI, *L'astrattismo* . . . , p. 176.

<sup>86</sup> R. JAKOBSON, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio* . . . , p. 157.

<sup>87</sup> PIET MONDRIAN, *Il neoplasticismo*, in O. MORISANI, *L'astrattismo* . . . , p. 61-62.

<sup>88</sup> Cf. *Ibidem*, p. 126 et M. SEUPHOR, *Piet Mondrian, La Vie et l'Œuvre*, Paris, 1956, p. 165 et BRUNO ZEVI, *Poetica dell'architettura neoplasticista*, Milan, 1953, p. 143.

<sup>89</sup> Le chemin parcouru, avec ses étapes, nous est clairement présenté dans les écrits du peintre: « Les progrès obtenus par un travail systématique conduiront à l'instauration d'un vocabulaire qui, dans le cadre d'un développement ultérieur, conduira vers une « grammaire ». Les deux aboutiront à une théorie de la composition qui dépassera les limites des arts isolés pour recouvrir le domaine de l'« Art » en général » (W. KANDINSKY, *Punto e linea nel piano*, in *Tutti gli scritti* . . . , p. 51).

<sup>90</sup> *Idem*, *La pittura come arte pura* (1913), in *Tutti gli scritti* . . . , p. 138.

<sup>91</sup> Dans le sens que WHITEHEAD, dans *Process and Reality*, donne à l'événement.

<sup>92</sup> Cf. PIET MONDRIAN, *op. cit.*, p. 42.

<sup>93</sup> La distinction se trouvait déjà dans le patrimoine de la pensée linguistique. Elle fut établie au XIX<sup>e</sup> siècle par HUMBOLDT (*Thätigkeit-Werk*)

dans *Über die Verschiedenheit des Menschlichen Sprachbaues*, 1836. Pour la reprise, en termes modernes, des intuitions humboldtiennes, voir N. CHOMSKY, *Cartesian Linguistics: A chapter in the history of rationalist thought*, New York, 1966, et E. COSERIU, *Der Mensch und seine Sprache*, in *Teoria del linguaggio et linguistica generale*. Sette studi, Bari, 1971, p. 3 et suiv.

<sup>94</sup> « Le langage des formes et des couleurs, les règles de combinaison des tensions sont les mêmes pour tous les hommes. La nouvelle théorie est universelle et, par conséquent, elle doit être communiquée à tous » (PH. SERS, commentaire aux leçons de Kandinsky à Bauhaus, dans *Tutti gli scritti* . . . , p. 214).

<sup>95</sup> Dans les notes pour la 7<sup>e</sup> leçon du premier semestre 1931, au Bauhaus, on peut lire: « A quoi bon ces leçons? Pour démontrer que tout s'unifie à la racine, que tout est lié dans une unique activité: L'Harmonie. L'Harmonie ne se trouve pas dans la tranquillité, mais dans *razva pet*. L'Harmonie est la vie dans l'acte », in *Tutti gli scritti* . . . , p. 250).

<sup>96</sup> W. KANDINSKY, *La tela vuota* (1935), in *Tutti gli scritti* . . . , p. 191-192.

<sup>97</sup> *Idem*, *Du spirituel dans l'art* . . . , p. 83.

<sup>98</sup> *Idem*, *Piano schematico* . . . , in *Tutti gli scritti*, p. 230.

<sup>99</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945, p. 245.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>101</sup> La 5<sup>e</sup> leçon du second semestre 1931 (*op. cit.*, p. 288).

<sup>102</sup> On a évité ici consciemment le problème de la priorité en ce qui concerne l'« invention » de l'art abstrait (on trouve un bon résumé du problème dans le livre de A. GEHLEN, *Imagini ale timpului. Despre sociologia și estetica picturii moderne* (traduction: BUCUR STĂNESCU), Bucarest, 1974, p. 194 et suiv.) dans la conviction que les deux voies représentées par Kandinsky et Mondrian sont, du point de vue typologique, les plus éloquentes.

<sup>103</sup> PIET MONDRIAN, *Arte Nuova, Vita Nuova*, in H. L. C. JAFFÉ, *De Stijl 1917-1931*, Milan, 1964, p. 350.