

SUSANNE LANGER ET LE SYMBOLISME ARTISTIQUE : ESSAI DE SYNTHÈSE

Michel Aucoin

Résumé

Cet essai¹ a pour but de retracer, à travers l'œuvre de Susanne Langer, l'essentiel de la pensée de cette philosophe sur le symbolisme artistique. Cette synthèse a été réalisée à partir des principaux ouvrages dans lesquels Langer aborde plus particulièrement les problèmes de l'art : *Philosophy in a New Key*, *Feeling and Form* et *Mind : An Essay on Human Feelings*. Deux autres écrits de Langer ont également servi à préparer cette synthèse. Il s'agit de *Problems of Art*, dans lequel elle développe les idées exposées dans *Feeling and Form* et clarifie davantage certains aspects de sa théorie esthétique, et de *Philosophical Sketches* qui, cette fois, contient en germe les idées qu'elle devait développer d'une façon plus systématique dans *Mind : An Essay on Human Feelings*. La lecture de ces autres écrits permet d'une part une meilleure compréhension de certains aspects importants de la théorie esthétique de Langer et, d'autre part, de mieux cerner certains liens organiques de cette théorie.

INTRODUCTION

D'après Susanne Langer, chaque grand courant philosophique est issu d'une idée génératrice qui se présente comme une perception jusque-là inédite de la condition humaine. Cette perception soulève à son tour de nouvelles questions auxquelles les philosophes doivent tenter de répondre. Une fois ces questions résolues, une page se tourne dans l'histoire de la philosophie. C'est ainsi, selon Langer, que naissent et meurent les grands courants philosophiques.

Ainsi, assistions-nous, au début du XX^e siècle, à la disparition graduelle de plusieurs écoles de pensée, toutes issues de la philosophie cartésienne : l'empirisme, l'idéalisme, le réalisme, la phénoménologie, l'existentialisme, et le positivisme. Dans les pays industrialisés, cette évolution coïncidait avec la naissance de la culture scientifique dont les assises reposent sur la seule réalité physique, c'est-à-dire celle qui est l'objet de la perception sensorielle. Cette culture, parce qu'elle réduit la connaissance à la simple somme des expériences sensorielles, se trouve ainsi à dédaigner la métaphysique. Or, parallèlement au progrès de cette culture scientifique continuent d'évoluer les mathématiques, discipline qui, contrairement à la science, ne repose pas sur l'expérience sensorielle mais plutôt sur le symbole, considéré comme représentation de l'abstraction. Et, parce que la recherche scientifique a dû, pour se développer, faire de plus en plus appel aux principes mathématiques, cette nécessité a eu comme conséquence d'amener graduellement

1 Cet essai a été publié une première fois dans la présente revue, alors qu'elle portait le titre de *Cahiers d'information sur la recherche en éducation musicale* (n° 2 [septembre 1983] : 5-112).

la méthode scientifique à élargir ses préoccupations du champ de l'observation empirique à celui de la traduction et de l'interprétation de symboles primaires (symboles qui représentent autre chose en vertu d'une correspondance). Cette nouvelle tendance scientifique n'a pas manqué de susciter l'intérêt de certains philosophes pour qui le phénomène du symbole ou de la transformation symbolique deviendra l'idée génératrice d'un nouveau courant philosophique appelé « logique symbolique ». Le chef de file de ce nouveau système de pensée a été le philosophe allemand Ernst Cassirer².

Susanne Langer, contemporaine de Cassirer et l'un des principaux représentants de cette nouvelle école de pensée, a consacré la plus importante partie de son œuvre à l'étude de ce phénomène de la transformation en symbole. Or cette étude, qui touche à plusieurs aspects de la vie humaine, accorde une importance toute particulière à l'activité artistique. Langer a consacré au moins une vingtaine d'années de sa vie à l'élaboration et à la formulation d'une théorie systématique de l'art car, pour elle, le symbolisme artistique se situe au cœur même de la logique symbolique.

Avec des penseurs tels que Cassirer, Wittgenstein, Weiss, Dewey, Bell, Fry et Rader, Langer figure parmi les grands esthéticiens de notre époque. Même si sa théorie a fait l'objet de beaucoup de controverses, son influence a néanmoins été considérable dans le domaine de la philosophie et de l'éducation. Au moins une vingtaine de thèses de doctorat ont été consacrées soit à l'analyse et à la critique de sa philosophie de l'art, soit à l'application de cette théorie aux différents domaines de l'éducation artistique. La tendance actuelle, au Canada et aux États-Unis, qui vise à rendre l'éducation musicale à la fois plus fonctionnelle et plus humaniste est sans doute attribuable en partie à l'influence de Susanne Langer. En effet, l'un ou l'autre de ses ouvrages figurent habituellement parmi les lectures exigées dans les cours offerts par les universités et qui portent sur la philosophie de l'éducation ou sur les fondements et principes de l'enseignement de la musique.

But et plan de l'essai

Le présent essai a pour but de retracer à travers les principaux ouvrages de Susanne Langer, l'essentiel de la pensée de cette philosophe sur le symbolisme artistique. Cet essai ne prendra donc pas la forme d'une critique ou d'une analyse, mais bien celle d'une synthèse qui sera faite à partir des ouvrages dans lesquels Langer aborde les problèmes de l'art; il s'agit notamment de *Philosophy in a New Key*, *Feeling and Form* et *Mind : An Essay on Human Feelings*. Si les autres écrits de Langer n'ont pas été retenus, tout comme, d'ailleurs, certains chapitres des ouvrages mentionnés précédemment, c'est précisément parce qu'ils traitent de sujets autres que l'art.

2 Le développement de ce courant est bien décrit dans la thèse de Lorraine M. Gagnon (« An Analysis and Evaluation of the Role of Symbol and Semblance in the Philosophy of Art of Susanne K. Langer », p. 12-21).

Dans un premier temps, la lecture de ces trois ouvrages qui constituent l'essentiel de l'œuvre de Langer, nous permettra de retracer les étapes successives que cette philosophe a franchies au cours de l'élaboration de sa théorie esthétique. Chacune de ces étapes apparaît d'ailleurs très clairement comme étant la suite logique de la précédente puisque Langer elle-même estime que ces trois ouvrages forment un continuum et constituent en réalité une seule et même étude portant sur le symbolisme.

[...] I must beg the reader to regard *Feeling and Form* as, in effect, Volume II of the study in symbolism that began with *Philosophy in a New Key*³.

Et pour situer *Mind : An Essay on Human Feelings*, elle nous prévient que :

This essay has arisen out of a previous book, *Feeling and Form*, which in turn arose from a predecessor, *Philosophy in a New Key*⁴.

Le plan de notre synthèse est donc basé sur le contenu de ces trois ouvrages.

Deux autres ouvrages de Langer nous ont également servi à préparer cette synthèse. Dans le premier, intitulé *Problems of Art* et qui regroupe une série de conférences, Langer y développe les idées exposées dans *Feeling and Form* et clarifie davantage certains aspects de sa théorie esthétique. Le second, *Philosophical Sketches*, réunit quant à lui une autre série de conférences qui, cette fois, contiennent en germe les idées qu'elle devait développer d'une façon plus systématique dans *Mind : An Essay on Human Feelings*. La lecture de ces deux ouvrages permet d'une part une meilleure compréhension de certains aspects importants de la théorie esthétique de Langer et, d'autre part, de mieux cerner certains liens organiques de cette théorie.

Toujours dans le but de mieux comprendre la théorie esthétique de Langer, il nous a paru utile de consulter un certain nombre de travaux traitant de cette théorie. Il ne pouvait s'agir ici de procéder à un inventaire exhaustif qui, en l'occurrence, aurait largement outrepassé le cadre d'un essai comme celui-ci. Nous nous sommes donc limités aux thèses de doctorat recensées dans les *Dissertation Abstracts International*. Parmi ces thèses, nous avons rejeté celles dont l'objet principal consistait en l'application des principes de Langer aux différents domaines de l'éducation esthétique, pour ne retenir que les études, analyses ou critiques de la théorie esthétique de Langer. Ces thèses sont les suivantes :

« Susanne K. Langer's Two Theories of Art », par Samuel Lawrence Bufford;

« An Analysis and Evaluation of the Role of Symbol and Semblance in the Philosophy of Art of Susanne K. Langer », par Lorraine M. Gagnon;

3 Susanne K. Langer, *Feeling and Form; a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, p. vii.

4 Langer, *Mind: An Essay on Human Feelings*, p. xv.

« An Analysis and Critique of the Philosophy of Art of Susanne Langer », par Richard M. Liddy;

« Formalism, Expression Theory and the Aesthetics of Susanne Langer », par Lissa W. Light.

Ce sont là tous les documents qui nous ont permis de cerner l'essentiel de la pensée de Langer sur le symbolisme artistique, et grâce auxquels nous aborderons successivement : la théorie du symbolisme, le symbolisme artistique, l'illusion en tant que principe de la création artistique et enfin, la puissance du symbole artistique.

Actualité du sujet

Langer soutient qu'il existe chez l'être humain un besoin impérieux qui ne peut se satisfaire autrement que par l'expression artistique. Puisque, selon cette théorie, l'art constitue un besoin qui, chez l'humain, est aussi fondamental que celui de parler, il s'ensuit que cette forme d'expression ne doit pas être considérée comme une activité superflue, surtout dans le domaine de l'éducation. Adhérer à cette philosophie, c'est accepter comme principe fondamental que l'éducation esthétique est aussi importante que toute autre forme d'éducation. En fait, la philosophie de Langer contient une solide théorie esthétique sur laquelle on peut s'appuyer pour justifier non seulement l'importance mais aussi la nécessité de l'enseignement des arts. De plus, la musique tient une place importante dans cette théorie qui en révèle une compréhension profonde; c'est plus qu'il n'en faut pour la rendre particulièrement attrayante aux yeux du musicien éducateur.

En outre, le fait que la définition de l'art que donne Langer s'applique non seulement à tous les médiums d'expression artistique mais aussi à l'art de toutes les époques, de tous les styles, et de toutes les origines ethniques, constitue une raison supplémentaire pour inciter les musiciens éducateurs du Québec à étudier la théorie esthétique de Langer dans la mesure où ceux-ci se voient invités par le ministère de l'Éducation à se préoccuper d'associer tous les arts à leur enseignement.

LA THÉORIE DU SYMBOLISME

La transformation symbolique

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, Susanne Langer est l'un des principaux représentants du courant philosophique qui a donné naissance à cette nouvelle

idée clé qu'on a appelée « transformation symbolique⁵ ». Or, toute la pensée philosophique de Susanne Langer s'appuie sur cette idée même et gravite autour de la théorie esthétique qui en constitue ainsi le thème central. De sorte que, si l'on veut comprendre cette théorie et en dégager les lignes de force, comme c'est notre propos, il faut remonter à la source même de cette théorie et de cette pensée, c'est-à-dire au concept même de « transformation symbolique » pour en connaître la nature et la portée.

Selon Langer, ce concept qu'on pourrait aussi appeler la transformation en symbole, constituerait chez l'être humain un besoin fondamental qui se situerait à la base même de son comportement. Elle va même jusqu'à affirmer que la transformation symbolique serait le phénomène par le biais duquel l'intelligence de l'homme se distinguerait en premier lieu de celle de l'animal, le comportement de ce dernier étant principalement déterminé par des besoins biologiques :

[...] I believe there is a primary need in man, which other creatures probably do not have, and which actuates all his apparently unzoologized aims, his wistful fancies, his consciousness of value, his utterly impractical enthusiasms [...]

This basic need, which certainly is obvious only in man, is the *need of symbolization*. The symbol-making function is one of man's primary activities [...] It is the fundamental process of his mind, and goes on all the time⁶.

Langer affirme également que l'acte de penser chez l'être humain ne signifie pas simplement que celui-ci peut enregistrer des impressions, les associer entre elles et les mémoriser, mais plutôt qu'il peut transformer les impressions sensorielles en symboles tels que les mots, les raisonnements, les rêves, les fantaisies conscientes, etc. Elle considère donc le cerveau humain comme une espèce de transformateur d'impressions; penser, pour elle, signifie donc symboliser, c'est-à-dire transformer en symboles.

Le signe et le symbole

Si l'on veut clarifier davantage ce phénomène spécifiquement humain qu'est la transformation des impressions sensorielles en symboles, il faut au préalable expliquer ce que Langer entend par le mot symbole.

Elle précise d'abord que le mot ne doit pas puiser son sens dans sa qualité même mais plutôt dans sa fonction, de sorte que pour arriver à définir un mot avec précision, on doit le mettre en relation avec les termes qui le définissent. C'est à partir de ces postulats que Langer définit le mot « symbole » qu'elle oppose à celui de « signe ».

5 Gagnon, « An Analysis and Evaluation of the Role of Symbol and Semblance in the Philosophy of Art of Susanne K. Langer », p. 120-21.

6 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 40-41.

Le signe

L'utilisation du signe serait, selon Langer, une manifestation très primitive d'intelligence, qu'on retrouve aussi bien chez l'animal que chez l'être humain. Ces signes ont pour fonction d'indiquer l'existence passée, présente ou future d'un objet, d'un événement, d'un phénomène ou d'une condition et servent de stimulus, incitant à l'action le sujet qui les reçoit. Ils peuvent être d'origine naturelle ou artificielle. Donnons comme exemple d'un signe naturel, la lumière du jour qui indique que le soleil s'est levé et que le moment est également venu pour l'homme de se lever. La même action pourrait être provoquée par un signe artificiel, disons la sonnerie du réveille-matin. La définition du mot « signe » renferme donc une triple relation entre le sujet (l'homme endormi), le signe (la lumière ou la sonnerie) et l'objet (le soleil ou le réveille-matin). Cet exemple montre bien comment le signe annonce au sujet un objet ou un phénomène naturel et comment l'homme (et aussi l'animal) arrive par l'intermédiaire des signes à la connaissance la plus élémentaire du monde qui l'entoure.

[...] the interpretation of signs [...] is the most elementary and most tangible sort of intellection; the kind of knowledge that we share with animals, that we acquire entirely by experience [...].⁷

Le symbole

Mais il existe un domaine de l'expérience humaine qui dépasse celui de nos réactions aux signes que nous recevons. Ce domaine qui, selon Langer, est de nature spécifiquement humaine, c'est celui du symbole. Le symbole diffère en effet du signe en ce sens qu'au lieu d'inciter le sujet à réagir devant un état de chose, il provoque plutôt chez lui un acte de penser qui va lui permettre de concevoir le phénomène.

Symbols are not proxy for their objects, but are *vehicles for the conception of objects*. To conceive a thing or a situation is not the same thing as the « react toward it » overtly, or to be aware of its presence⁸.

Le symbole est donc un modèle ou une maquette qui représente un objet ou un phénomène autre que lui-même et il ne remplit bien son rôle que dans la mesure où il permet au sujet qui le reçoit de se forger une conception exacte de la chose représentée.

Par exemple, la photographie d'une personne n'est pas un signe, puisqu'elle n'annonce aucunement la présence passée, actuelle ou future de la personne qu'elle représente; elle est plutôt un symbole puisqu'elle permet simplement au sujet de se faire une conception de cette personne. Par contre le bruit des pas de quelqu'un est un signe et non un symbole

7 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 59-60.

8 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 60-61.

puisque ce bruit ne fait qu'annoncer la présence d'une personne. Ce qui distingue fondamentalement le signe du symbole, c'est que le premier a pour fonction d'annoncer l'objet au sujet tandis que le second a pour fonction de le lui désigner. Cette désignation ou « dénotation⁹ », pour reprendre l'expression de Langer, constitue essentiellement la fonction du symbole qui établit la relation complexe entre lui-même et l'objet. Le symbole dénote l'objet. Alors que la fonction du signe, comme on vient de le voir, comprend une relation entre trois termes essentiels, soit le sujet, le symbole et l'objet, la fonction de dénotation, elle, qui est propre au symbole, implique une relation entre quatre termes : le sujet, le symbole, la conception et l'objet.

Mais, le symbole remplit une autre fonction que celle de la dénotation et c'est celle que Langer appelle la « connotation¹⁰ », c'est-à-dire, cette propriété qu'a le symbole de suggérer ou de transmettre certains attributs ou certaines qualités qui sont propres à l'objet qu'il désigne. Le symbole dénote l'objet et en connote les qualités. La connotation est donc cette propriété du symbole qui permet au sujet de concevoir ou de conceptualiser l'objet dénoté.

Par exemple, le mot table évoque immédiatement dans l'esprit de celui qui l'entend : « un objet formé essentiellement d'une surface plane horizontale, généralement supportée par un ou plusieurs pieds, sur lequel on peut poser des objets¹¹ ». Le mot « table » connote donc les attributs particuliers de l'objet qu'il désigne. Un symbole ne devient efficace que dans la mesure où nous nous entendons tous sur le concept qu'il représente. Cependant, même si tout le monde peut s'entendre sur le mot « table », cela n'empêche pas que ce concept puisse varier d'un individu à l'autre (on peut concevoir une table de style baroque, de style québécois, ou encore une table à trois, quatre ou cinq pieds, etc.). Ce sont d'ailleurs ces variantes dans la conception individuelle des symboles qui font que chaque individu a sa vision particulière du monde.

Pour résumer, disons que le symbole, tel que le définit Langer, est un véhicule qui nous permet de concevoir des objets, dans le sens large du terme : « [...] it is the conceptions, not the things, that symbols directly mean¹² ».

Le symbole discursif et le symbole non discursif

Après avoir bien établi la définition du symbole, Langer en distingue deux espèces qu'elle étudie dans un chapitre de *Philosophy in a New Key*, intitulé « Discursive and

9 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 64.

10 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 64.

11 Définition du *Petit Robert*.

12 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 61.

Presentational Forms ». Ce sont ces deux concepts de « symbole discursif » (« discursive symbol ») et de « symbole non discursif » (« presentational symbol ») que nous allons maintenant essayer de cerner.

Le symbole discursif

Par symbole discursif, Langer entend le langage sous toutes ses formes. Pour qu'un symbole soit discursif, il doit d'abord faire partie d'une série de symboles dont chacun contient une signification qui est conventionnelle et comprise de tous. Langer donne ici l'exemple du discours humain dans lequel chaque mot constitue un symbole qui dénote un objet (au sens large du terme) et permet une conceptualisation de cet objet. Ces mots ou symboles sont toujours disposés dans un ordre linéaire unidirectionnel qu'on appelle forme propositionnelle. Si l'on veut comprendre le sens de la proposition, il faut d'abord comprendre successivement le sens de chacun des mots qui la compose. Plusieurs propositions peuvent ensuite être reliées de façon linéaire et former des concepts encore plus complexes (phrases, paragraphes, chapitres, discours, etc.), et ce, qu'il s'agisse de langage parlé ou écrit. C'est ainsi que, selon Langer, le processus du discours humain nous amène à percevoir le monde d'une façon symbolique.

Ainsi, le langage serait l'expression la plus extraordinaire de ce besoin humain, purement instinctif, qu'est celui de transformer l'expérience en symboles. L'homme primitif, grâce à cet instinct, aurait d'abord transformé chaque impression sensorielle en un concept distinct. Et c'est par cette conceptualisation qu'il aurait ensuite réussi à faire le lien entre certains phénomènes naturels de son environnement. Langer prétend en outre que c'est cette forme primitive de conceptualisation qui a donné naissance à la pensée rationnelle et que le langage constitue une sorte d'image logique de cette pensée.

To understand language is to appreciate the analogy between the syntactical construct and the complex of ideas, letting the former function as a representative, or « logical picture », of the latter¹³.

Mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette pensée humaine ne peut exister sans le langage. Langer soutient même que le langage a précédé la pensée. Le mot n'aurait d'abord été qu'une réaction vocale instinctive permettant d'exprimer une réaction émotive devant un phénomène; et cela probablement à l'occasion d'un rituel. L'homme primitif, en répétant la même vocalisation chaque fois que le même phénomène se reproduisait, aurait finalement associé le son qu'il créait au phénomène naturel qui le provoquait. L'hypothèse de Langer, c'est que le processus de la conceptualisation qui caractérise la pensée humaine a débuté lorsque l'homme primitif a commencé à associer ce son au phénomène sans que

13 Langer, *An Introduction to Symbolic Logic*, p. 30-31.

ce dernier ne se produise. Ce serait à partir de cet humble début que les langues humaines auraient graduellement évolué pour en arriver à leur complexité actuelle.

Le domaine du symbole discursif renferme cependant plusieurs modes d'expression autres que celui du discours. Ces symboles peuvent en effet prendre la forme de chiffres (mathématiques), de formules scientifiques, de codes (le code morse, par exemple), de courbes statistiques, etc. L'équation mathématique, par exemple, est appréhendée de la même façon que l'est la proposition; chaque élément doit être compris successivement avant que l'on puisse en arriver à la compréhension de la formule entière.

Le symbole non discursif

Passons maintenant au symbole non discursif que Langer appelle « presentational symbol ». Alors que par le symbole discursif, l'être humain dispose d'un moyen qui lui permet de désigner les choses du monde de l'expérience sensorielle, plusieurs aspects de la vie humaine ne peuvent, cependant, à cause de leur nature, être exprimés par cette forme de symbole. En outre, lorsqu'il s'agit de traduire ou d'exprimer, donc de faire connaître, tout ce qui relève du domaine de la réalité subjective (domaine de la vie affective sans correspondance avec les objets extérieurs), le symbole discursif s'avère impuissant. Ce domaine comprend tout ce qui compose l'univers intérieur de l'homme, ses émotions, ses sentiments, ses passions et ses désirs dans leur infinie variété de nuances subtiles. Un sentiment n'est pas vécu de la même façon que l'est une pensée rationnelle. Cette dernière s'élabore d'une façon progressive et linéaire, alors que le sentiment est vécu d'une façon spontanée et instantanée. Lorsque nous ressentons de la tristesse, nous ne pouvons pas diviser ce sentiment en ses éléments structurels comme s'il s'agissait d'une pensée rationnelle. Certes, nous pouvons raisonner sur la cause ou l'objet d'un sentiment, mais le sentiment lui-même, avec toute sa complexité, ne peut être vécu qu'en tant que quelque chose de complet et d'indivisible.

Ainsi, de par la façon dont elles sont vécues, les expériences de la vie subjective ont une structure très différente de celle de la pensée rationnelle. Et puisqu'un symbole, pour exprimer ou désigner une chose, doit avoir une structure semblable à celle-ci, il s'ensuit que le symbole discursif, tout en étant très approprié à l'expression de la pensée rationnelle, est incapable d'exprimer le sentiment, non plus que toute autre expérience de la vie subjective.

Or, puisque c'est par la transformation de l'expérience sensorielle en symboles, qui sont à leur tour perçus par les sens, que l'homme arrive à la connaissance de la réalité objective (le monde qui l'entoure), Langer soutient que si nous voulons comprendre le domaine de la réalité subjective, il est nécessaire que ce domaine puisse s'incarner dans des modèles ou des formes symboliques qui soient accessibles à nos sens. Elle affirme qu'il existe

effectivement des schémas symboliques autres que le langage discursif, capables d'exprimer, donc de présenter à nos sens, les expériences de la vie subjective :

I do believe that in this physical, spacetime world of our experience there are things which do not fit the grammatical scheme of expression [...] they are simply matters which require to be conceived through some symbolistic schema other than discursive language¹⁴.

Langer qualifie ces schémas de « presentational symbols », expression que nous traduirons littéralement, faute de mieux, par « symboles présentationnels » parce qu'ils désignent des formes qui sont présentées à nos sens pour être senties et perçues instantanément dans toute leur complexité.

Puisqu'elle soutient que ce genre de symbole ne dénote ou ne représente rien qui lui soit extérieur mais qu'il incorpore plutôt ce qu'il symbolise, elle ne peut par conséquent le désigner par le mot « representational » ou « représentatif ». Elle invente donc pour désigner ce symbole le terme « presentational », par opposition à « representational ».

La caractéristique principale du « symbole présentationnel » réside dans sa capacité de ramener à un seul symbole, les complexités multiples d'une expérience affective. Or ce symbole ne constitue pas pour autant une expression émotive spontanée du sentiment humain; il en est plutôt une expression logique, c'est-à-dire imaginée, organisée et présentée de façon à être perçue par les sens.

Selon Langer, il existe une forme de symbolisme particulièrement bien adaptée pour exprimer ce domaine de la vie intérieure qui est inaccessible au langage discursif. Cette forme, c'est la musique. La musique, dit-elle, ne dénote rien mais ne fait que connoter les émotions dont elle est le symbole.

Le rituel et le mythe

Mais avant d'aborder le domaine de l'art proprement dit, Langer étudie deux formes plus primitives de « symboles présentationnels ». Ces symboles, en effet, fruits de l'imagination, des rêves, des fantaisies conscientes, des désirs, des passions, des émotions, etc., seraient les précurseurs à la fois de l'art et du langage.

Langer pense que la première forme de réflexion que l'homme primitif a pu faire sur le monde extérieur est née d'images statiques – ainsi nommées parce qu'elles ne représentent qu'un seul concept – qui auraient pénétré son esprit par l'intermédiaire des perceptions sensorielles. En regroupant par la suite ces images entre elles d'une certaine façon, l'homme en serait arrivé à une vision plus complète du monde qui l'entourait. Et ce serait

14 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 88.

surtout par la pratique du rituel et par la création du mythe que l'homme primitif est parvenu à ce regroupement d'images.

Le rituel

L'homme primitif, qui ignorait la cause des phénomènes naturels dont il était témoin comme, par exemple, la pluie, le tonnerre, la maladie, la naissance, la mort, etc., aurait eu tendance, selon Langer, à attribuer cette cause à des animaux ou des objets familiers de son environnement. Ainsi un animal très fécond serait devenu l'incarnation de la fécondité alors qu'un animal tueur d'hommes serait devenu l'incarnation de la mort. D'autre part, l'homme primitif, faisant peu de distinctions entre rêve et réalité, aurait eu tendance à attribuer également des pouvoirs surnaturels sur sa vie, à des objets ou à des animaux dont il aurait été victime, dans son subconscient, lors de ses rêves. Et ces objets ou ces animaux auxquels il attribue désormais toutes sortes de pouvoirs, il les rend responsables des expériences qui lui causent ses angoisses, ses tourments, ses joies, bref de tout ce qui lui procure des émotions vives. Ces objets ou ces animaux auraient ainsi perdu leur identité ou fonction propre et seraient devenus non seulement des provocateurs d'émotions mais aussi des objets sacrés, c'est-à-dire des instruments à l'aide desquels l'homme primitif tentait d'exercer un certain contrôle sur les événements de sa vie.

Ce sont ces objets sacrés, que Langer appelle également symboles de vie, qui auraient donné naissance aux religions primitives. Le rituel de ces religions, qui aurait d'abord été un simple défoulement d'émotions individuelles devant l'objet sacré, serait par la suite devenu plus démonstratif au bénéfice de la tribu. Les gestes et les vocalisations individuels devant le sacré, d'abord spontanés, seraient devenus fixes et conventionnels en étant répétés par les autres membres de la tribu; tel geste ou tel son symbolisant désormais une pensée ou un état affectif particulier, c'est-à-dire un concept quelconque.

Langer affirme même que le rituel constituerait une des premières sources de cette activité essentiellement humaine qu'est la conceptualisation. Et ce serait à partir de cette forme primitive de conceptualisation que la pensée rationnelle et l'expression artistique auraient évolué. Elle ajoute que dans le cas où le geste rituel est accompli dans le but de rendre perceptible un état affectif, il ne constitue pas l'expression spontanée de cet état mais plutôt son expression logique, le geste n'étant pas le résultat de l'émotion vécue mais plutôt le résultat de l'émotion imaginée.

Si le « symbole présentationnel » est une expression logique du sentiment humain et si le geste rituel est aussi une expression logique du sentiment humain, il s'ensuit que le geste rituel est un « symbole présentationnel ».

Le mythe

Alors que le rituel est issu du rêve, le mythe, selon Langer, aurait évolué à partir des contes qui tireraient leur origine des fantaisies conscientes.

Ces contes qui sont des récits d'aventures imaginaires, destinés à distraire, auraient eu pour but la satisfaction personnelle du conteur. Or, à partir du moment où les sujets de ces récits deviennent plus fabuleux, mettant en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique les forces de la nature et les aspects de la condition humaine, nous assistons, selon Langer, à la naissance du mythe. Ces mythes ne représentent plus un monde imaginaire ou fantaisiste mais sont plutôt un moyen par lequel l'homme exprime la dualité de son existence, c'est-à-dire le conflit entre ses aspirations profondes et ses limites.

Le mythe constituerait en outre une forme de philosophie primitive grâce à laquelle l'homme aurait tenté de comprendre les vérités fondamentales de la vie. Et cette philosophie primitive aurait constitué un médium favorisant l'évolution de la pensée rationnelle et du langage.

Or, puisque les personnages du mythe incarnent ou symbolisent des concepts très complexes tels que les forces de la nature et l'orientation morale humaine, Langer prétend que ces êtres surnaturels constituent des exemples de « symboles présentationnels¹⁵ ». Cette faculté de pouvoir ramener des concepts très complexes à un seul symbole constitue en effet une caractéristique importante du « symbole présentationnel » tel qu'il a été défini.

Ainsi le rituel et le mythe, en plus d'être à la source de l'évolution de la pensée rationnelle et du langage humain, auraient aussi été des formes primitives de « symboles présentationnels ».

LE SYMBOLISME ARTISTIQUE

Vers une définition de la musique

Comme nous l'avons déjà mentionné, Langer conçoit la musique comme une forme de « symbole présentationnel » particulièrement bien adaptée à la représentation d'expériences de la vie subjective. C'est surtout dans les trois derniers chapitres de *Philosophy in a New Key*, et en s'appuyant sur ce concept du « symbole présentationnel », qu'elle tente de définir la musique. L'ébauche de la définition qu'elle propose découle ainsi logiquement de sa théorie du symbolisme que nous venons d'exposer. C'est d'ailleurs en

15 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 191.

cherchant à appliquer à tous les arts la définition qu'elle avait donnée de la musique que Langer a été amenée par la suite à élaborer sa théorie esthétique.

Nous entrons donc dans le vif du sujet de notre essai, qui a pour but de faire la synthèse de la pensée de Langer sur le symbolisme artistique.

Musique — forme pure

On pourrait se demander pourquoi Langer a choisi la musique, de préférence aux autres arts, comme pierre angulaire de sa théorie esthétique. La réponse à cette question, nous la trouvons dans *Philosophy in a New Key* lorsqu'elle affirme que de toutes les formes d'expression artistique, la musique est celle dont les éléments sont les plus dénués de tout symbolisme discursif¹⁶.

On comprendra mieux la portée de cette affirmation si on compare la musique aux autres arts.

La poésie, par exemple, est le résultat d'une organisation bien particulière de mots qui, pris séparément, sont des symboles conventionnels représentant des concepts précis. Les arts plastiques, de leur côté, utilisent couramment – cela est peut-être moins vrai aujourd'hui puisque cette forme d'art est devenue moins figurative – des symboles conventionnels représentant des paysages, des personnages, des objets réels, etc. Or les éléments qui constituent la forme musicale, sont quant à eux non représentatifs; un son, un silence, une formule rythmique, une nuance, un accord ne représentent aucune image, aucune idée, aucun concept précis.

Music, on the other hand, is preeminently non- representative [...] It exhibits pure form not as an embellishment, but as its very essence; we can take it in its flower – for instance, German music from Bach to Beethoven – and have practically nothing but tonal structures before us : no scene, no object, no fact¹⁷.

Ainsi, selon Langer, la forme musicale est essentiellement une forme pure, dépouillée de tout symbolisme discursif, puisque les éléments mêmes qui la composent ne représentent aucun concept précis.

Musique — « symbole présentationnel »

Cet état de choses n'implique pas, cependant, que Langer accorde à la musique un statut supérieur à celui des autres formes d'expression artistique. Elle prétend plutôt que de tous

16 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 209.

17 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 209.

les arts, la musique est celui dont les éléments (sons, rythmes, nuances, etc.) sont les plus dégagés de symbolisme conventionnel. Ce qui n'est pas le cas des mots dans un poème et des scènes ou des personnages représentés dans une peinture.

La musique n'est donc pas une forme de symbolisme discursif, mais plutôt un « symbole présentationnel ». De toute façon, elle est considérée comme un symbole. Cela suppose qu'elle remplit certaines conditions, possède certaines caractéristiques qui permettent de lui reconnaître valeur de symbole.

La première de ces conditions est que les éléments qui composent l'art musical contiennent certaines propriétés qui rendent ces éléments utilisables comme symboles. Or Langer soutient que la musique respecte cette condition :

[...] there is no doubt that musical forms have certain properties to recommend them for symbolic use : they are composed of many separable items, easily produced, and easily combined in a great variety of ways; in themselves they play no important practical role which would overshadow their semantic function; they are readily distinguished, remembered, and repeated; and finally, they have a remarkable tendency *to modify each other's characters in combination*, as words do, by all serving each as a context¹⁸.

La deuxième condition qui permet à la musique d'être considérée comme une forme symbolique, c'est qu'il existe une relation connotative entre la forme musicale proprement dite et la forme de la chose dont elle peut être le symbole, relation connotative qui suppose une analogie entre la structure de la forme musicale d'une part et celle de l'objet (au sens large du mot) qu'elle symbolise, d'autre part.

Puisque la musique est un « symbole présentationnel » qui a comme fonction d'exprimer le domaine de la vie affective, elle doit avoir une structure formelle analogue à celle de la vie affective.

Or, Langer soutient que plusieurs des caractéristiques de la forme musicale s'apparentent de très près à celles de la vie affective. Par exemple, de même qu'en musique on perçoit le rythme comme une récurrence régulière d'éléments tels que les pulsations, les accents métriques, les cycles harmoniques, etc., qui assurent une sorte de chaîne sur laquelle se trame la forme, ainsi, dans la vie biologique de l'homme, le rythme se présente-t-il sous la forme d'une récurrence régulière de changements physiologiques tels que les battements de coeur, la respiration, les cycles menstruels, etc.

De même que dans l'œuvre musicale le rythme peut être affecté par d'autres paramètres tels la mélodie, l'harmonie, les nuances, etc., et devenir plus accentué, plus rapide, plus lent, plus ou moins régulier, ainsi le rythme biologique peut-il être affecté par les

18 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 228.

changements d'émotions et devenir tantôt plus rapide, tantôt plus lent, au gré des hasards de la vie quotidienne.

On peut voir une autre analogie entre la musique et la vie affective si on étudie le jeu du phénomène « tension-détente » dans l'un et l'autre domaine. En effet, la forme musicale vit littéralement de cette succession d'impressions de tensions et de détentes que crée l'alternance des dissonances et de leurs résolutions, soit les consonances, de l'alternance des *accelerandi* et des *ritardandi*, de celle des *crescendi* et des *decrescendi*, de toutes celles enfin qu'utilisent les techniques de composition ou d'interprétation. De leur côté, les émotions sont également caractérisées par un va-et-vient constant entre tension et détente, car elles ne sont jamais parfaitement stables mais oscillent continuellement entre deux extrêmes pour devenir de plus en plus ou de moins en moins vives.

Toutes ces analogies qui associent la forme musicale et la structure des émotions et des sentiments, montrent bien que la musique possède les caractéristiques nécessaires qui nous permettent de la considérer comme un symbole de la vie affective. Ce sont aussi ces analogies qui assurent la relation connotative entre la forme musicale et la vie affective.

Tout symbole pour qu'il soit discursif doit, selon Langer, obéir à une troisième condition. Cette condition, c'est l'existence d'un vocabulaire. Or, puisque selon elle, la musique n'obéit pas à cette condition, on ne peut, comme c'est le cas pour le langage, la considérer comme un symbole discursif. Langer prétend que la musique demeure néanmoins un symbole mais que ce symbole, au lieu d'être discursif, est plutôt « présentationnel ».

Pour démontrer la différence fondamentale qu'elle voit entre le symbolisme discursif et le symbolisme musical, elle compare ainsi la musique au langage. Dans le cas du langage, le vocabulaire constitue l'élément structurel de base; chaque mot ou symbole intégré à un vocabulaire représente et communique un concept fixe et conventionnel; le regroupement des mots permet la représentation des concepts plus complexes. Telle est la structure du langage discursif. Or contrairement au langage, les éléments structurels de la musique (les sons, les nuances, le rythme, etc.) n'ont pas de connotation fixe. Ces éléments ne possèdent pas les caractéristiques d'un vocabulaire : pris séparément, ils n'ont pas de signification précise comme dans le cas des mots et ne peuvent être traduits.

Musique — forme significative

On objectera peut-être que la forme musicale possède néanmoins la faculté de communiquer des sentiments et des émotions et que, pour cette raison, elle en est le langage. C'est conclure trop vite. Langer soutient en effet que même s'il existe une relation connotative entre la forme musicale et les formes de la vie affective, cette connotation n'est pas fixe ou permanente et peut varier selon l'auditeur, voire même chez un seul auditeur lors de différentes auditions. Puisqu'une des caractéristiques du langage veut que les

concepts qu'il représente soient fixes et compris de tous, on ne peut donc pas à proprement parler considérer la musique comme le langage des sentiments.

Il est vrai que dans certains cas, l'œuvre musicale peut être soumise à une utilisation symbolique analogue à celle qui est coutumière au langage. Ainsi l'audition d'une œuvre musicale pourrait éveiller une réminiscence de nature tout à fait extramusicale chez celui qui l'écoute. Mais Langer soutient que dans de tels cas, la réminiscence (ou quelque autre réaction que peut susciter l'écoute d'une œuvre) prend alors toute la place dans l'esprit de l'auditeur pour qui la musique ne devient plus qu'une toile de fond.

Or, tel n'est pas le véritable rôle de l'art musical qui consiste plutôt à présenter et à faire ressentir à l'auditeur les tensions et les résolutions qui sont présentes à l'intérieur même de la forme musicale. Ces tensions et ces résolutions ne prennent d'ailleurs toute leur signification que dans la mesure où elles sont profondément analogues aux manières d'être du sentiment humain, c'est-à-dire de la vie affective.

A work of art presents feeling [...] for our contemplation, making it visible or audible or in some way perceivable through a symbol [...] Artistic form is congruent with the dynamic forms of our direct sensuous, mental, and emotional life¹⁹.

Langer en arrive ainsi à une première définition de la musique : « music is "significant form" »; et elle ajoute : « [...] which they [le public] can grasp or feel, but not define; such significance is implicit, but not conventionally fixed²⁰ ».

La musique est donc une forme significative dont le contenu reflète la manière d'être du sentiment humain.

Par cette définition, Langer s'oppose à ceux qui prétendent que la musique est une forme d'expression de soi, de la même façon que peuvent l'être le rire, les pleurs, les cris, etc. L'art musical n'est pas plus à même de remplir cette fonction, dit-elle, qu'il ne l'est de jouer le rôle de symbole discursif. Selon elle en effet, il faut établir une nette distinction entre l'expression personnelle proprement dite des émotions et le fait de leur représentation à l'intérieur de la forme musicale :

[...] music is not self-expression, but *formulation and representation* of emotions, moods, mental tensions and resolutions [...] Feelings revealed in music are essentially *not* "the passion, love or longing of such-and-such an individual", inviting us to put ourselves in that individual's place, but are presented directly to our understanding, that we may grasp, realize, comprehend these feelings, without pretending to have them or imputing them to anyone else²¹.

¹⁹ Langer, *Problems of Art*, p. 25.

²⁰ Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 241.

²¹ Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 222.

Un exemple concret nous aidera à clarifier davantage la position de Langer. Si un compositeur entend un cambrioleur dans sa maison, va-t-il, pris de panique et de peur, sortir son papier à musique pour exprimer l'émotion qu'il ressent ? Peu probable ! Il aura plutôt une foule de réactions physiques et émotives qui seront une véritable « expression de soi ». Par la suite, le souvenir de l'expérience lui inspirera peut-être la création d'une œuvre musicale. Mais, puisque l'émotion provoquée par l'incident est passée, l'œuvre ne pourra pas être considérée comme l'expression de cette émotion. Le compositeur, parfaitement maître de lui-même, va plutôt créer d'une façon logique une forme musicale dont la structure sera analogue à la manière d'être de l'émotion qu'il se rappelle avoir vécue. De son côté, l'auditeur, à l'écoute de cette composition, ne sera pas non plus pris de peur ou de panique, mais ressentira ou percevra une forme renfermant des tensions, qui s'apparentent à une émotion vive, sans qu'il puisse pour autant définir la nature exacte de cette émotion.

La position de Langer est claire : la musique n'est pas l'expression émotive du sentiment, mais son expression logique; son rôle n'est pas de l'exprimer mais d'en révéler la nature même. Ce qui l'amène à définir également l'art musical comme une représentation de la morphologie du sentiment. Telle est, selon elle, la véritable fonction de la musique considérée en tant que forme significative.

Mais sur la base de cette définition, de quels critères disposons-nous maintenant pour juger de la qualité de la musique ? Langer répond que c'est dans la recherche structurelle que réside cette qualité et qu'elle doit être jugée en fonction du degré d'analogie qu'on peut établir entre la structure de l'œuvre musicale et celle du sentiment humain. C'est ce que Langer appelle « artistic truth²² » et que nous traduisons par « vérité artistique ». « Artistic truth [...] is the truth of a symbol to the forms of feeling²³ ».

Lorsque Langer parle d'émotion esthétique, elle réfère à cette émotion qui résulte de la perception, par l'auditeur, de cette complexité structurelle qu'elle qualifie de « vérité artistique²⁴ ». Nous allons revenir sur ce concept dans les pages qui suivent.

Théorie de l'art

Dans *Problems of Art, Philosophical Sketches*, et davantage dans *Feeling and Form*, Langer applique à l'art en général, l'essai de définition de la musique que nous avons exposé dans les pages précédentes. Elle cherche ainsi à formuler une définition générale de l'art qui, d'une part, puisse s'appliquer à toutes les formes d'expressions artistiques,

22 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 260-262.

23 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 262.

24 Langer, *Philosophy in a New Key*, p. 260.

passées, actuelles ou futures et qui, d'autre part, exclut tout ce qui n'est pas œuvre artistique.

Langer soutient que pour arriver à donner une définition précise d'un concept, on doit le mettre en relation avec les termes qui le définissent. Suivant cette même démarche, nous citerons d'abord diverses définitions que Langer est amenée à donner de l'art au long de ses ouvrages pour essayer par la suite de cerner la signification des termes utilisés dans ces définitions.

Voici donc sept définitions différentes de l'art que Langer a formulées :

1. Art is the creation of forms symbolic of human feeling²⁵.
2. Art is the creation of forms expressive of human feeling²⁶.
3. All art is the creation of perceptible forms expressive of human feeling²⁷.
4. [...] art is the creation of "expressive forms" or apparent forms expressive of human feeling²⁸.
5. Art is [...] the creation of expressive forms visually, audibly, or even imaginatively perceivable forms that set forth the nature of human feeling²⁹.
6. The primary function of art is to objectify feeling so that we can contemplate and understand it³⁰.
7. Only one function belongs to good art alone, and is what makes it good: the objective presentation of feeling to the beholder's direct perception³¹.

Même si elles diffèrent dans leur formulation, ces citations semblent traduire une théorie uniforme et cohérente de l'art. Dans les cinq premières, qui sont des définitions proprement

25 Langer, *Feeling and Form*, p. 80.

26 Langer, *Feeling and Form*, p. 60.

27 Langer, *Problems of Art*, p. 80.

28 Langer, *Problems of Art*, p. 109.

29 Langer, *Problems of Art*, p. 111.

30 Langer, *Philosophical Sketches*, p. 80.

31 Susanne Langer, « The Social Influence of Design », *Who Designs America* cité dans Lorraine Gagnon, « An Analysis and Evaluation of the Role of Symbol and Semblance in the Philosophy of Art of Susanne K. Langer », p. 45.

dites, trois termes reviennent constamment : « form », « feeling » et « creation »³². Dans les définitions 2, 3, 4 et 5, Langer utilise chaque fois l'adjectif « expressive » pour qualifier le concept « form » tandis que dans la première définition, elle préfère employer « symbolic ». Quant aux deux dernières citations, elles décrivent la fonction de l'art plutôt qu'elles ne s'attachent à en définir la nature. Mais parce que Langer elle-même affirme que le sens attribué à un mot dérive de la fonction plutôt que de ses qualités, nous nous sommes permis d'ajouter ces deux citations aux définitions précédentes. L'on remarquera enfin que le mot « feeling » apparaît dans les sept définitions; nous verrons plus loin dans quelle mesure ce concept est fondamental dans la théorie de l'art de Langer.

La forme symbolique

Mais d'abord, si l'on admet que l'art ne peut exister qu'à l'intérieur d'une forme quelconque, regardons en premier lieu la fonction qui, dans le domaine artistique, est couramment attribuée au mot forme. En musique par exemple, ce terme désigne surtout des structures familières telles que la sonate, le madrigal, le rondeau, etc.; en poésie : la ballade, l'élégie, le sonnet, etc. Or, ce n'est pas cette fonction que Langer attribue au mot forme, dans les définitions de l'art citées ci-dessus. Elle lui accorde à la fois ce sens courant de la configuration d'un objet et une signification plus abstraite qu'elle explique ainsi :

[...] "Form" in its most abstract sense means structure, articulation, a whole resulting from the relation of mutually dependent factors, or more precisely, the way that whole is put together³³.

Lorsqu'il crée une œuvre d'art, l'artiste procède à une mise en forme en réunissant des éléments qui étaient au préalable indépendants les uns des autres. Si l'on s'interroge sur la raison d'être de cette mise en forme que constitue la création artistique, voici la réponse qu'apporte Langer : la forme artistique est un symbole, et tout symbole permet la perception de choses qui ne peuvent être perçues directement par nos sens. Elle prend comme exemple une mappemonde. Celle-ci représente d'une façon symbolique le globe terrestre qui, à cause de ses dimensions, ne peut être perçu par le sens de la vue. Mais pour que la mappemonde soit une représentation symbolique de la terre, il doit exister un lien logique, une certaine analogie, entre la structure de la carte et la structure même de la terre. Effectivement, cette analogie existe dans la relation qu'on peut observer entre les lignes de démarcation qui représentent sur la carte les continents et les océans, et qui sont conformes

32 Nous n'étudierons ici que les concepts de « form » et de « feeling ». Étant donné l'importance qu'occupe le concept de « creation » dans la théorie esthétique de Langer, nous lui consacrerons une section subséquente de cet essai.

33 Langer, *Problems of Art*, p. 16.

à la configuration même des continents et des océans du globe terrestre. La mappemonde constitue donc une forme logique qui rend en quelque sorte la terre perceptible à nos yeux.

La forme expressive : l'art et le sentiment

Or, selon Langer, l'art est aussi une forme logique qui possède une certaine analogie avec l'objet dont il est le symbole. Et comme nous l'avons expliqué dans la définition de la musique, cet objet (au sens large du mot) que l'art symbolise, c'est le sentiment humain.

Selon Langer, tous les médias d'expression artistique possèdent une quelconque analogie avec la forme du sentiment³⁴, à la manière de ce qui se passe pour la musique comme nous l'avons expliqué précédemment. Cette analogie apparaît dans l'alternance de tensions et de détentes qui caractérise la vie affective et qui, dans l'œuvre d'art, est créée par l'agencement des éléments constitutifs de la forme³⁵.

On comprend mieux avec ces explications le sens de cette définition de Langer qui présente l'art comme étant « the creation of forms symbolic of human feeling », c'est-à-dire, la création de formes symbolisant le sentiment humain.

Pour reprendre notre exemple, l'art est donc un symbole qui représente le sentiment humain tout comme la mappemonde est un symbole qui représente le globe terrestre. On aura noté, toutefois, que Langer, dans toutes les définitions de l'art que nous avons citées d'elle, n'accorde jamais le qualificatif « représentative » à la forme; elle utilise plutôt celui d'« expressive ». Sans doute peut-on dire que la mappemonde « exprime », dans une certaine mesure, les caractéristiques des configurations du globe terrestre, mais ce faisant on utilise une métaphore qui a pour objet d'enjoliver le style. L'emploi d'une figure de rhétorique ne peut cependant suffire à expliquer pourquoi Langer évite systématiquement de qualifier la forme artistique de l'adjectif « représentative » et qu'elle lui préfère constamment le qualificatif « expressive ».

C'est que l'art, comme l'entend Langer, ne représente pas le sentiment de la même façon que la mappemonde représente cet objet qui lui est extérieur, la terre. Langer soutient même que l'art ne représente ou ne désigne rien qui lui soit extérieur; il ne rend pas sensible un objet absent. Sa fonction consiste plutôt à présenter, à exprimer et à rendre sensibles les caractéristiques de sa propre forme. L'art n'est donc pas un signe qui annonce la présence d'un sentiment, pas plus qu'il n'est un symbole qui le désigne. Mais si l'art ne désigne rien de ce qui est en dehors de lui-même, comment Langer peut-elle ensuite

34 Sentiment traduit ici le mot « feeling » qui, pour Langer, représente tout ce qui relève de la vie affective (*Problems of Art*, p. 15).

35 Nous expliquerons davantage la nature de cette analogie dans la section portant sur les principes de la création artistique.

considérer cette forme d'expression comme étant un symbole du sentiment humain ? C'est que, dit-elle, le jeu entre tensions et détentes qui caractérise la structure de la forme artistique est analogue au jeu entre tensions et détentes qui caractérise la manière d'être du sentiment humain. Même si l'art ne dénote pas un sentiment précis, il en connote cependant les qualités puisque celles-ci sont inhérentes à sa forme.

"Music sounds as feelings feel". And likewise, in good painting, sculpture, or building, balanced shapes and colors, lines and masses look as emotions, vital tensions and their resolutions feel³⁶.

La forme artistique exprime donc son propre contenu. L'art est un symbole du sentiment non pas parce qu'il nous réfère à celui-ci, mais parce que celui-ci est, en quelque sorte, contenu dans sa forme. C'est ce qui permet à Langer de qualifier ainsi les arts : « They are images of feeling, that formulate it for our cognition³⁷ ». La citation suivante résume bien sa pensée :

A work of art is an expressive form, and therefore a symbol, but not a symbol which points beyond itself so that one's thought passes on the concept symbolized. The idea remains bound up in the form that makes it conceivable³⁸.

36 Langer, *Problems of Art*, p. 26.

37 Langer, *Problems of Art*, p. 25.

38 Langer, *Problems of Art*, p. 67.

Le symbole conventionnel dans l'art

Même si Langer ne considère pas l'art comme étant un symbole conventionnel ou discursif, c'est-à-dire, un symbole représentant quelque chose qui lui est extérieur, elle ne nie pas pour autant que l'œuvre d'art puisse comporter des symboles conventionnels. Elle établit en effet une nuance entre ce qu'elle considère comme étant « the art symbol » qui est le symbole artistique (la forme expressive) tel que nous venons de l'expliquer et « the symbol in art » ou les symboles conventionnels qui sont présents dans la forme expressive³⁹. Ces symboles conventionnels, ce sont tous les éléments que le créateur utilise dans la composition de l'œuvre pour leur propre valeur symbolique. Par exemple, une croix dans une peinture, des mots dans un poème, sont des symboles qui gardent leur valeur particulière de symboles conventionnels; mais selon Langer, ces symboles et leur signification ne font partie de l'œuvre qu'en tant qu'éléments de la composition de cette œuvre qui, elle, est cependant prise dans son ensemble et perçue comme un tout indivisible. Langer résume ainsi ces deux fonctions du symbole qui sont simultanément présentes dans l'œuvre d'art :

The symbol in art is a metaphor, an image with overt or covert literal signification; the art symbol is the absolute image [...]⁴⁰.

L'objectivation du sentiment

Nous sommes maintenant en mesure de comprendre ce que Langer entend, dans les deux dernières définitions, par l'expression « objectivation du sentiment ». L'artiste, par l'intermédiaire du symbole artistique dont la forme est analogue à celle du sentiment humain, rend ce sentiment, cette réalité subjective intérieure, susceptible de contemplation, de perception, et même d'études objectives de la part de celui qui le perçoit (« beholder »). L'artiste objective donc ainsi le sentiment; il le rend perceptible à l'intérieur même de la forme qu'il crée. L'art nous révèle donc quelque chose de tout à fait spontané et subjectif, tout en étant une forme d'expression logique et objective, comme nous allons le voir.

Langer considère l'art comme étant une forme d'expression logique et objective, avon-nous dit. Cela tient non seulement à l'analogie ou au lien logique qu'elle voit entre la forme esthétique et celle du sentiment humain, mais aussi parce qu'elle oppose le concept d'expression logique au concept d'expression émotive. L'art n'est pas, selon Langer, l'expression de soi ou l'expression émotive du sentiment. L'artiste en effet, face à une expérience qui lui procure une émotion vive, ne réagit pas en créant une œuvre d'art. Il réagit plutôt comme tout être humain, par une foule de réactions physiques et émotives qui sont de véritables « expressions de soi ». Par la suite, le souvenir de l'expérience l'inspirera

39 Langer, *Problems of Art*, p. 135-136.

40 Langer, *Problems of Art*, p. 139.

peut-être et l'incitera à créer une œuvre d'art; mais puisqu'il ne ressent plus l'émotion provoquée par l'incident, l'œuvre ne pourra être considérée comme l'expression de cette émotion. L'artiste, parfaitement maître de lui-même, va plutôt créer, d'une façon logique, une forme artistique dont la structure s'apparente à la structure de l'émotion qu'il se rappelle avoir vécue. L'art n'est donc pas, selon Langer, l'expression émotive du sentiment mais son expression logique.

L'ILLUSION : PRINCIPE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

L'illusion première

L'œuvre d'art comporte, selon Langer, quelque chose qui la distingue de tout autre objet de fabrication humaine. Et ce « quelque chose » que l'artiste crée et non qu'il fabrique, elle le définit comme étant une apparence pure ou une illusion. Ce serait en outre l'aspect particulier de cette illusion – qu'elle qualifie de « primary illusion », expression que nous traduirons par « illusion première » – qui permettrait de classer les différentes manifestations artistiques dans l'un ou l'autre des grands médiums d'expression tels que la musique, les arts plastiques, la danse, etc.⁴¹.

Dans cette section, nous allons d'abord étudier la nature de cette illusion ainsi que les principes qui guident l'artiste dans sa création. Nous verrons ensuite l'aspect particulier que prend cette illusion dans chaque médium d'expression artistique.

Comme Langer affirme que l'art renferme d'autres illusions qui, tout en étant de nature moins évidente que l'illusion première, n'en sont pas moins importantes, nous traiterons de ces illusions secondes (« secondary illusions ») dans la dernière partie de cette section.

Peinture — espace virtuel sous forme d'une image virtuelle

Création et fabrication

Quand on parle d'un artiste, estime Langer, on dit généralement qu'il crée son œuvre et non qu'il la construit ou qu'il la fabrique. Les artistes eux-mêmes, dit-elle, n'acceptent pas qu'on considère le fruit de leur travail sur le même plan qu'un objet fabriqué par un manufacturier, voire par un artisan de quelque métier qu'il soit; ils se voient plutôt comme appartenant à une catégorie spéciale et même marginale de la société, celle des créateurs.

Loin de réfuter cette idée courante qui veut que l'artiste soit un créateur, Langer elle-même utilise le mot création dans la plupart des définitions qu'elle applique à l'art. Elle consacre

41 Langer, *Feeling and Form*, p. 102-103.

en outre une partie importante de son étude sur le symbolisme artistique, à rechercher les principes qui guident l'artiste lorsqu'il crée une œuvre d'art. Ces principes qu'elle cherche d'abord à préciser en étudiant les arts plastiques, elle les applique par la suite aux autres médiums d'expression artistique.

Si l'artiste est un créateur, il possède par conséquent le pouvoir extraordinaire de donner l'existence à quelque chose qui auparavant n'était pas; ce qui équivaut à tirer quelque chose du néant⁴² ! Or, comme d'ailleurs Langer le remarque, le travail de l'artiste-créateur consiste surtout à réunir, à agencer et à disposer des matériaux préexistants dans un ordre nouveau; on peut dès lors se demander en quoi ce travail diffère de celui du cordonnier, du charpentier ou du cuisinier, qui eux fabriquent, construisent ou préparent, alors qu'on dit de l'artiste qu'il crée.

Pour démontrer la différence fondamentale entre ces métiers et l'activité artistique, Langer compare la fabrication d'un soulier à celle d'une œuvre d'art. Lorsqu'il fabrique un soulier, le cordonnier, tout comme l'artiste, fait un agencement de matériaux préexistants; il taille le cuir, coud celui-ci avec du fil, colle les semelles, etc. Le tout prend ainsi cette forme familière que nous désignons par le mot soulier. Rien n'a été créé; rien n'a été tiré du néant. On pourrait objecter que la forme du soulier n'existait pas auparavant et que cette forme a donc été créée. Langer soutient qu'au contraire cette forme est plutôt un nouvel arrangement du cuir et que d'ailleurs, le soulier n'est toujours considéré que comme un objet en cuir.

La peinture, considérée comme abstraction ou apparence, et l'espace virtuel

Revenons maintenant à l'art, et prenons l'exemple de la peinture. Si nous considérons celle-ci comme une création, elle doit être différente de celle du soulier en ce sens que quelque chose qui n'existait pas auparavant doit surgir de cet agencement de matériaux (toile, pigments, etc.).

Pour soutenir sa thèse qui veut que l'art soit en effet une forme de création, Langer donne l'exemple suivant. Lorsque nous contemplons un tableau, ce qui apparaît à nos yeux n'est pas une structure de pigments sur une toile, mais plutôt une structure d'espace contenant des formes diverses, des volumes revêtus de couleurs, etc.; en somme, un tout que nous appelons communément une image. Cette image apparaît parce que la pensée fait abstraction des matériaux qui, grâce à leur agencement, l'ont fait naître. Cette image ne jaillit pas du fait que ses différents éléments formels seraient contenus dans les matériaux de base qui la composent et qui, une fois agencés, nous la feraient se révéler. Elle apparaît plutôt parce que la pensée du contemplateur fait abstraction des matériaux d'où naît cette

42 Cette affirmation découle de la définition du verbe « créer » du *Petit Robert*.

image. Elle surgit en quelque sorte comme par enchantement une fois tous les matériaux réunis. Elle est une création de l'artiste.

The image presented on a canvas is not a new "thing" among the things in the studio. The canvas was there, the paints were there; the painter has not added to them [...] Something arises from the process of arranging colors on a surface, something that is created, not just gathered and set in a new order: that is the image⁴³.

Cette image qui apparaît sur la toile, Langer la qualifie d'apparition ou d'« apparence pure⁴⁴ ». Pourquoi apparence pure ? Parce que l'image globale et les différentes parties qui la composent n'apparaissent pas en tant que forme de pigments, à la manière du soulier qui apparaît comme une forme de cuir. Cette apparence pure, cette sorte d'apparition est donc quelque chose de nouveau, qui semble en quelque sorte surgir du néant, qui n'est pas lié au monde physique tangible et qui de plus ne possède aucune signification pratique. L'espace, les structures, les volumes perçus sur la toile, n'obéissent pas aux critères d'objets concrets ordinaires. Nous ne pouvons pas les toucher, en mesurer la profondeur, ou encore les peser. Ce que nous contemplons n'est qu'une vision pure, une apparition, un « espace virtuel »⁴⁵.

Ce concept « d'espace virtuel », Langer l'emprunte au domaine de l'optique; cette branche de la physique qualifie en effet d'espace virtuel l'image qui apparaît sur la surface d'un miroir, parce que l'impression d'espace et de profondeur qui s'en dégage n'est qu'illusoire. L'espace ainsi que les objets qui y sont contenus ne sont pas réellement présents à l'intérieur du miroir. Cette illusion spatiale est toutefois le résultat de la réflexion d'un espace réel et ne peut être considérée comme une création, tandis que l'« espace virtuel » qui apparaît dans un tableau n'est pas dû à un espace réel qui y serait réfléchi; rien dans l'espace réel (le monde physique) n'est relié directement à l'« espace virtuel » qui apparaît sur la toile.

Cette illusion spatiale, cette image virtuelle est quelque chose que crée l'artiste.

The canvas existed before, the pigments existed before; they have only been moved about, arranged to compose a new physical object [...] But the picture, the spatial illusion, is new in the sense that it never existed before, anywhere, not did any of its parts. The illusion of space is created⁴⁶.

La création par l'artiste de cette illusion qu'est l'espace virtuel constitue un des principes fondamentaux de la création artistique. Et c'est par ce principe que l'artiste réussit à abstraire les éléments qui sont perçus visuellement, de tout lien avec la réalité tangible; ce

43 Langer, *Feeling and Form*, p. 47.

44 Langer, *Feeling and Form*, p. 48-49.

45 Langer, *Problems of Art*, p. 28-29.

46 Langer, *Problems of Art*, p. 29.

qui nous oblige à voir l'œuvre d'art d'une manière différente de celle avec laquelle nous voyons un objet ordinaire, c'est-à-dire sans considérer sa fonction, sa raison d'être, son but pratique ou son lien avec les objets qui l'entourent. Lorsque nous voyons une chaise, par exemple, nous supposons immédiatement que c'est un objet qui sert à s'asseoir. Nous la considérons peut-être comme faisant partie du mobilier d'une salle à manger, ou comme représentative d'un style ou d'une époque quelconque. Or l'image d'une chaise qui apparaît dans un tableau n'a aucune signification pratique ni aucune continuité avec l'espace réel (nous ne pouvons la toucher, nous asseoir dessus ni la déplacer). Elle n'est qu'un « objet virtuel », dont la seule raison d'être est de participer à la création de l'« espace virtuel » dans lequel elle existe. Et cet « espace virtuel » qui contient cette « chaise virtuelle », n'existe que pour la perception visuelle, laquelle nous permet de saisir le contenu expressif de l'image. Comme le dit Langer :

The picture [...] is an apparition. It is there for our eyes but not for our hands, nor does its visible space, however great, have any normal acoustical properties for our ears. The apparently solid volumes in it do not meet our common-sense criteria for the existence of objects; they exist for vision alone. The whole picture is a piece of purely visual space⁴⁷.

L'influx vital (« vital import »)

On pourrait se demander si, pour exister, l'œuvre d'art a besoin de s'élever ainsi au-dessus de la réalité et, le cas échéant, quel est le but de cette abstraction. Cette dissociation de la forme de son lien avec le monde physique ordinaire a pour but, selon Langer, de libérer l'image de toute signification concrète et matérielle. On peut dès lors lui attribuer une signification nouvelle, un contenu chargé d'une autre réalité, celle-ci de nature immatérielle. Ce contenu, Langer le définit par l'expression « vital import » que nous traduisons par « influx vital » puisqu'il désigne la vie telle que nous la ressentons intérieurement. C'est cette qualité de toute bonne œuvre d'art que nous saisissons et ressentons comme étant l'analogue d'un sentiment, d'une émotion, d'un état de conscience ou de tout autre état faisant partie de notre vie affective.

Vital import is the element of *felt life* objectified in the work, made amenable to our understanding. In this way, and in no other essential way, a work of art is a symbol⁴⁸.

⁴⁷ Langer, *Problems of Art*, p. 28.

⁴⁸ Langer, *Problems of Art*, p. 60.

Si on tentait maintenant de faire la synthèse des différents éléments de la théorie de Langer que nous avons exposés jusqu'ici, on pourrait la formuler brièvement comme suit :

La forme artistique est une image virtuelle qui fait abstraction du monde réel et qui est en même temps chargée d'un influx vital exprimant la manière d'être du sentiment humain. Pour créer cette forme, l'artiste doit suivre trois étapes :

- 1) créer et soutenir l'illusion essentielle, c'est-à-dire l'espace virtuel;
- 2) abstraire les éléments de cette illusion du monde réel qui l'entoure et ;
- 3) articuler cette forme de façon à ce qu'elle coïncide sans équivoque avec la forme du sentiment humain, c'est-à-dire donner à cette forme un influx vital (« vital import »).

Mouvement ou transformation imaginaire

Mais par quel moyen l'artiste réussit-il à faire de cette forme pure, dissociée de la réalité physique, une forme qui devient symbolique du sentiment humain? Langer soutient que l'artiste réussit ce tour de force en agençant les éléments de la forme de façon à créer une illusion de mouvement ou de croissance. Expliquons d'abord comment l'artiste arrive à créer cette illusion et nous démontrerons ensuite comment cette illusion permet à la forme de devenir un symbole du sentiment humain.

Une illustration empruntée à *Feeling and Form* nous aidera à comprendre le caractère de cette illusion⁴⁹. Si nous regardons la ligne de la figure 1, cette ligne nous apparaît comme étant stable.

Figure 1



Mais si on agrémente cette ligne d'arabesques (voir figure 2), on peut créer une illusion de mouvement.

Figure 2



49 Langer, *Feeling and Form*, p. 64.

Ainsi l'artiste, en agencant les formes, les lignes, les couleurs de son tableau, réussit-il à créer une illusion de mouvement, de direction, de rapprochement, d'éloignement, de croissance, etc. Cette impression de mouvement est une pure illusion puisqu'en réalité, rien n'est déplacé, et que tout reste parfaitement inerte. C'est cette illusion de mouvement qui semble perpétuel à l'intérieur d'une forme permanente qui amène Langer à qualifier la forme artistique de « forme vivante⁵⁰ ».

Voyons maintenant de quelle façon cette forme vivante s'apparente à la structure de la vie et plus particulièrement à celle de la vie affective. Selon Langer, le principe même de la vie, que celle-ci soit végétale ou animale, réside justement dans ce changement, dans cette croissance ou ce mouvement continu (la naissance et la mort des cellules, la respiration, la circulation sanguine, etc.) qui fonctionne à l'intérieur d'une forme stable. Si ce changement, cette croissance biologique cesse, la forme permanente qu'est le corps et ses organes, meurt aussitôt. Ainsi, le mouvement continu agissant à l'intérieur d'une forme stable constitue-t-il le principe même de la vie.

De même que la stabilité de la vie biologique est assurée par une évolution perpétuelle, de même aussi l'équilibre mental, ce qui forme notre caractère et notre personnalité, est-il assuré par un changement perpétuel de nos désirs, de nos sentiments, de nos émotions, de nos aspirations profondes, bref de tout ce qui relève de la vie affective.

De même également, grâce à cette impression de mouvement ou de changement perpétuel qu'elle crée à l'intérieur d'une forme qui est stable, la peinture s'apparente-t-elle de très près à la vie en général et plus particulièrement à la vie affective.

La création d'un espace virtuel contenant une image virtuelle qui donne l'impression du mouvement est donc ce qui constitue l'illusion première que crée le peintre dans son tableau. Et c'est la création de cette illusion, qui surgit du néant comme par enchantement, qui distingue l'œuvre picturale de tout autre objet de fabrication humaine.

La création de cette illusion ou de cette apparence à l'intérieur de laquelle une forme vitale est insufflée, constitue le principe de base de la théorie esthétique de Langer, principe qu'elle applique à tous les médiums d'expression artistique.

50 Langer, *Feeling and Form*, p. 65.

Tout comme l'artiste-peintre crée un espace virtuel, illusion première du médium d'expression qu'il utilise, ainsi les sculpteurs, les musiciens, les poètes, etc., créent-ils chacun une illusion qui est propre à leur médium d'expression respectif. Et comme ces diverses formes d'illusions premières sont de nature différente, c'est à partir de ces critères que Langer distingue quatre grandes catégories d'art :

- l'art plastique qui inclut l'art pictural, la sculpture et l'architecture;
- la musique;
- la danse;
- l'art littéraire⁵¹.

Cette dernière catégorie, Langer la désigne par le mot « poesis » que nous traduisons naturellement par « poésie » mais qui, d'après son étymologie grecque (poien : faire; poiesis : création), englobe tous les genres de création littéraire, y compris l'art dramatique⁵².

La sculpture et l'architecture — deux autres formes d'espace virtuel

De même que l'art pictural a pour effet de libérer notre perception visuelle de toute attache avec le monde pratique, nous proposant plutôt de voir l'image virtuelle qui constitue son illusion première, de même les autres catégories d'art libèrent-elles chacune leur propre mode de perception de la réalité et l'orientent-elles vers un monde virtuel qui constitue leur illusion particulière.

Langer aborde l'étude des autres médiums d'expression artistique en examinant d'abord le cas de la sculpture et de l'architecture qui forment en effet, avec la peinture, les trois grandes manifestations de cette conception spatiale qu'elle désigne par « espace virtuel⁵³ ». Mais alors que pour le peintre c'est l'image virtuelle qui rend cet espace visible, le sculpteur et l'architecte, eux, créent leur propre conception d'espace virtuel.

La sculpture — volume cinétique virtuel

Selon Langer, la sculpture, tout en étant essentiellement un « volume », diffère toutefois du volume qui correspond à l'espace contenu dans un récipient, telle une boîte par exemple. Elle prétend que le volume de la sculpture rend visible un espace (celui qu'elle occupe) qui

51 Langer, *Feeling and Form*, p. 102-103.

52 Langer, *Feeling and Form*, p. 213.

53 Langer, *Feeling and Form*, p. 87.

était vide auparavant, donc invisible, de sorte que la sculpture donne une forme à l'espace qui l'entoure et le rend, pour ainsi dire, visible.

Or, en plus de donner une forme à l'espace qu'elle occupe, la sculpture donnerait également vie à l'espace qui l'entoure. Et cet espace représenterait, pour la sculpture, quelque chose d'indispensable, voire même de vital.

Mais pour quelle raison cet espace vital est-il nécessaire à la sculpture? C'est, dit Langer, que la sculpture « est » l'apparence d'un être organique et que tout organisme a besoin d'une forme pour exister. Et cette forme ne peut être édifiée et conservée que dans un environnement que Langer qualifie d'« espace vital⁵⁴ ». Elle décrit d'ailleurs ainsi l'existence de tout organisme vivant :

[...] they build themselves up, deriving matter from their chance environment; and their parts are built to carry on this process as it becomes more complex, so the parts have shapes necessary to their respective functions; yet the most specialized activities are supported at every moment by the process which they serve, the life of the whole. It is the functional whole that is inviolable. Break this, and all the subordinate activities cease, the constituent parts disintegrate, and "living form" has disappeared⁵⁵.

Ainsi, une fois mise en mouvement, la vie prend inévitablement certaines formes qui sont nécessaires à l'exercice des fonctions vitales et ces formes de la vie ne peuvent exister que dans la mesure où un environnement, un espace vital, leur fournit les éléments dont ces fonctions biologiques ont besoin pour entrer en jeu.

Or, même si une sculpture n'a rien d'organique, Langer prétend néanmoins que sa forme est analogue à la forme même de la vie.

Only its form is the form of life, and the space it makes visible is vitalized as it would be by organic activity at its center. It is *virtual kinetic volume*, created by – and with – the semblance of living form⁵⁶.

Langer précise également que pour prendre ainsi l'apparence d'une forme vivante, il n'est pas nécessaire que la sculpture soit figurative puisque celle-ci est l'expression d'un sentiment biologique plutôt qu'une suggestion de fonction biologique⁵⁷. Elle ajoute également que là où ce sentiment biologique est exprimé, nous avons inévitablement l'apparence d'une forme qui, nécessaire et inviolable, organise à la fois l'espace qu'elle remplit et l'espace qui l'entoure.

⁵⁴ Langer, *Feeling and Form*, p. 88.

⁵⁵ Langer, *Feeling and Form*, p. 88-89.

⁵⁶ Langer, *Feeling and Form*, p. 89.

⁵⁷ Mais elle ne dit pas par quels moyens le sculpteur arrive à créer l'impression de cette expression d'un sentiment biologique.

La sculpture est donc pour Langer un volume cinétique virtuel, c'est-à-dire un volume organisé en une forme qui donne l'impression d'être une forme vivante. À nos yeux dit-elle, l'espace qu'occupe cette forme est vivifié, comme s'il y avait en son centre une activité organique.

Pour mieux comprendre cette hypothèse selon laquelle la sculpture est une apparence de forme vivante, comparons-la à un objet ordinaire, par exemple, une boîte. Puisque celle-ci est inerte, ne possédant aucune vie organique, l'espace qui l'entoure ne peut constituer son espace vital. Cet objet inerte peut faire partie de notre champ de perceptions sensorielles en tant que matière visuelle et tactile. D'autres humains peuvent également faire partie de notre environnement (champ de perceptions); et même si nous possédons tous notre espace vital particulier, nous partageons cependant certains éléments de cet espace : nous respirons le même oxygène qui provient des plantes qui nous entourent, nous touchons les mêmes objets, le mouvement de nos membres ainsi que nos déplacements peuvent être limités par les mêmes obstacles, nos yeux voient les mêmes objets, etc.

Or Langer prétend que même si la sculpture peut être présente dans notre environnement en tant qu'objet tactile, elle existe surtout pour le sens de la vue. En effet, lorsque nous la regardons, explique-t-elle, nous faisons abstraction du fait qu'elle est un objet réel. Sa forme n'a rien d'utilitaire comme celle, par exemple, d'une assiette ou d'une boîte; elle semble plutôt être le résultat de fonctions organiques. Et cette apparence de forme vivante que Langer désigne par « volume cinétique virtuel » semble être maintenue dans un espace virtuel qui l'entoure et qui constitue son espace vital. Mais puisque cet espace vital qui entoure la sculpture est un espace illusoire – la sculpture étant en réalité un objet inerte, n'ayant donc pas d'espace qui lui maintient la vie – nous ne pouvons partager les éléments de cet espace; en effet, nous ne pouvons respirer le même air (la sculpture ne respire pas), nous ne pouvons voir ou toucher les mêmes objets (la sculpture ne voit pas ni n'a de sensations tactiles). Ainsi, selon Langer, la sculpture n'existe dans notre champ perceptuel que pour le seul sens de la vue. Nous pouvons certes la toucher, mais si nous voulons saisir son contenu expressif, qui est sa raison d'être, nous devons la contempler en tant que « volume cinétique virtuel », lequel n'existe que grâce à un environnement virtuel⁵⁸. Et c'est en créant cette double apparence que le sculpteur donne naissance à l'espace virtuel qui constitue l'illusion première de l'art plastique.

L'architecture — domaine ethnique virtuel

Le troisième mode important d'expression de l'art plastique est l'architecture. Cette forme expressive crée également son espace virtuel particulier.

58 Langer, *Feeling and Form*, p. 92.

Même s'il est difficile de faire abstraction des fonctions utilitaires qui sont essentielles à l'architecture et qui jouent un rôle important dans la détermination de la forme, Langer prétend néanmoins que le but premier de cet art est la création de quelque chose de virtuel ou d'une illusion. Ce quelque chose de purement imaginaire qui est créé et traduit par l'artiste (l'architecte) en impressions visuelles, c'est celle « d'un univers ethnique virtuel »⁵⁹. Langer entend par là que l'image qui apparaît de telle ou telle forme architecturale et qui est une sorte d'illusion créée par l'artiste, est celle d'un environnement physique humain : « The architect creates [...] a physically human environment that expresses the characteristic rhythmic functional patterns which constitute a culture⁶⁰ ». C'est en quelque sorte la création d'un environnement culturel total polarisé et ainsi rendu visible. C'est l'image d'une culture.

En agençant les formes de façon à ce qu'elles apparaissent comme étant interdépendantes, l'artiste crée ainsi un symbole de l'environnement réel (la nature) où tout est fonctionnel. Il organise également la forme de façon à ce que celle-ci incorpore les sentiments, le rythme, la passion, la sobriété, la frivolité avec lesquels l'être humain accomplit, dans son univers ethnique culturel, ses actes journaliers.

Ainsi, selon Langer, l'architecture est, d'une part, le symbole de la fonction existentielle qui galvanise un environnement culturel, et d'autre part, le symbole du rythme et des états affectifs avec lesquels l'être humain accomplit ses actes à l'intérieur de cet environnement. Langer n'explique cependant pas par quels moyens l'architecte arrive à créer cette double illusion dans la forme architecturale.

La sculpture et l'architecture, selon Langer, se complètent parfaitement.

The two art forms are, in fact, each other's exact complements: the one, an illusion of kinetic volume, symbolizing the Self, or center of life – the other, an illusion of ethnic domain, or the environment created by Selfhood. Each articulates one half of the life-symbol directly and the other by implication; whichever we start with, the other is its background⁶¹.

Ceci expliquerait l'importance que prend à l'intérieur de formes architecturales (cathédrales, édifices publics, etc.) la présence de formes sculpturales.

L'architecture constitue donc le premier effort de l'homme pour créer son propre univers d'après le modèle que lui fournit la nature. Cette apparence spatiale, tout en existant dans l'espace réel, est cependant distincte de l'environnement réel (la nature) puisqu'elle constitue par elle-même un environnement total.

⁵⁹ Langer, *Feeling and Form*, p. 95.

⁶⁰ Langer, *Feeling and Form*, p. 95.

⁶¹ Langer, *Feeling and Form*, p. 101.

La musique — temps virtuel

Alors qu'en art plastique, l'artiste crée un espace virtuel, en musique, le compositeur crée un temps virtuel. Ce temps virtuel constitue d'ailleurs l'illusion première de la musique, de la même façon que l'espace virtuel constitue l'illusion particulière de l'art plastique.

The purpose of all musical labor [...] is to create and develop the illusion of flowing time and its passage [...]⁶².

Ce temps virtuel naît grâce au principe que Langer considère comme fondamental à l'art musical, c'est-à-dire, la création de formes audibles qui semblent se déplacer dans un espace temporel. Le compositeur crée cette impression de formes mouvantes, en agencant d'une façon successive les différents éléments musicaux, c'est-à-dire les sons, les silences, les nuances, etc. Or, puisque ce processus n'implique aucun déplacement physique, ce mouvement n'est qu'une illusion et l'espace temporel qu'il rend perceptible (audible) est également purement imaginaire. Là réside, selon Langer, l'essence même de l'art musical.

What [...] is the essence of *all* music? The creation of virtual time, and its complete determination by the movement of audible forms⁶³.

Ce temps virtuel, c'est le temps subjectif qui existe grâce au fait que l'être humain subit constamment des tensions qui alternent avec des détentes.

The phenomena that fill time are *tensions* – physical, emotional, and intellectual. Time exists for us because we undergo tensions and their resolutions. Their peculiar building-up, and their ways of breaking or diminishing or merging into longer and greater tensions, make for a vast variety of temporal forms⁶⁴.

Ainsi, ces tensions et détentes qui caractérisent la vie subjective créent les formes temporelles diverses qui constituent le temps subjectif.

Ce temps subjectif, poursuit-elle, ne doit pas être confondu avec le temps pratique ou scientifique tel qu'il est mesuré par l'horloge. Le temps scientifique est objectif et unidimensionnel; il est constitué par une simple succession de moments de durée égale arbitrairement déterminée par des phénomènes mécaniques tels que le mouvement du balancier de l'horloge. Ce temps, étant une invention de l'homme, n'est pas le temps réel; le temps réel est celui que vit subjectivement chaque individu. Et la musique, selon Langer, représente l'image de ce temps vécu.

62 Langer, *Feeling and Form*, p. 120.

63 Langer, *Feeling and Form*, p. 125.

64 Langer, *Feeling and Form*, p. 112-113.

Musical duration is an image of what might be termed "lived" or "experienced" time – the passage of life that we feel as expectations become "now", and "now" turns into unalterable fact. Such passage is measurable only in terms of sensibilities, tensions, and emotions; and it has not merely a different measure, but an altogether different structure from practical or scientific time⁶⁵.

Ainsi, la musique crée l'apparence de ce temps vital subjectif et c'est cette apparence qui constitue l'illusion caractéristique de cet art. En d'autres mots, le rôle essentiel de la musique est de créer l'« image » d'une durée virtuelle, laquelle n'est perceptible que par le seul sens de l'ouïe. Or puisque nous ne pouvons entendre passer le temps réel – celui-ci étant vécu par chaque individu d'une façon subjective – le temps que la musique nous fait entendre n'est pas réel, mais virtuel. Et c'est grâce à la présence de formes sonores qui semblent se mouvoir, exprimant ainsi des tensions et détentes qui sont analogues aux tensions et détentes qui caractérisent les formes temporelles de la vie subjective, que nous avons l'impression, à l'audition d'une pièce de musique, d'entendre le passage du temps. On le voit, les formes musicales sont virtuelles, leur mouvement est virtuel (rien n'est physiquement déplacé) et toute la composition est une apparence. La musique est donc essentiellement, grâce à l'emploi de formes sonores, une image, c'est-à-dire une apparence du passage du temps réel (subjectif).

Pour Langer, aucun symbole discursif n'est capable d'appréhender ce temps réel. La musique, dit-elle, accomplit quelque chose qui échappe à la science et à la philosophie; elle rend perceptibles les formes dynamiques du temps réel.

Elle ajoute également que même si l'essence de la forme musicale est de se révéler en tant que durée, elle doit cependant faire abstraction de l'ordre temporel dans lequel elle existe de la même façon qu'un tableau doit faire abstraction de la réalité tangible. Ainsi, lorsque nous écoutons une œuvre musicale, c'est comme si le temps physique était en suspens; pour saisir le contenu expressif de l'œuvre qui est la manière d'être du sentiment humain, nous devons baigner dans l'image du temps que nous entendons. Et ce temps doit remplacer pendant sa durée (si nous demeurons absorbés par la musique), non seulement le temps physique et objectif, mais aussi notre propre temps subjectif, puisque nos tensions et détentes se confondent avec celles de la musique.

La forme musicale et la vie du sentiment

On pourrait maintenant se poser la question, à savoir comment le compositeur crée cette analogie qui existe entre les tensions et détentes caractérisant les formes du sentiment humain et les tensions et détentes présentes dans les formes musicales. Pour y répondre, voyons d'abord comment Langer décrit la vie du sentiment. L'organisation vitale, dit-elle, constitue la structure de tout sentiment. La vie affective est une succession d'émotions qui

⁶⁵ Langer, *Feeling and Form*, p. 109.

sont toutes liées entre elles, qui se succèdent, se superposent, s'entrelacent, et dont la fin de l'une constitue toujours le début d'une autre. La trame des sentiments est ainsi caractérisée par une structure rythmique complexe de durées temporelles qui se succèdent. Et c'est cette organisation d'émotions qui constitue la vie du sentiment.

Pour que la musique soit l'image de cette vie des sentiments, il faut qu'elle organise jusqu'à la conception que nous en avons. Or Langer soutient que le compositeur, en créant une forme musicale, organise les événements sonores de la même façon que s'organisent les événements de la vie des sentiments; la fin d'un événement musical coïncide toujours avec le début d'un autre; ces mêmes événements peuvent aussi se superposer et s'entrelacer. La trame musicale est ainsi assurée, comme c'est le cas pour la vie du sentiment, par une succession rythmique d'événements temporels.

Ainsi, parce que les événements musicaux se déroulent de la même façon que les événements de la vie des sentiments, la forme musicale donne l'impression, à son audition, d'être l'image sonore du temps vital subjectif.

Le rôle de l'interprète

La musique, n'existant qu'en tant que durée sonore, pose un problème si on veut la présenter à un auditoire. Ce problème, qui n'existe pas pour l'art plastique, c'est celui de l'interprétation.

Langer dit que le compositeur travaille à partir d'une idée, d'un état émotif qu'il veut exprimer dans une forme sonore destinée à des auditeurs. Cette idée qui est l'idée première de la composition musicale, elle la qualifie de « forme matrice ». Cette « forme matrice » donnera naissance, dans la mesure où le compositeur maîtrise bien son métier, à une forme musicale qui est une analogie sonore en puissance du déroulement temporel d'un état émotif⁶⁶; même une fois que le travail de partition est terminé, l'œuvre musicale n'existe encore qu'en puissance. Pour que cette forme musicale existe, il est nécessaire de l'interpréter. Et c'est ici que se situe le rôle de l'interprète qui consiste à rendre cette forme musicale perceptible au public. Tâche très délicate, parce que s'il veut être en mesure de rendre l'idée du compositeur, c'est-à-dire l'idée du sentiment que celui-ci a voulu exprimer, l'interprète doit percevoir d'une façon intuitive le contenu expressif de l'œuvre en puissance. Il ne doit jamais se servir de la partition dans le but d'exhiber ses sentiments personnels. Il doit plutôt confondre ses propres sentiments avec ceux que lui suggère la partition, et créer ainsi un symbole audible de la manière d'être du sentiment humain que le compositeur a voulu exprimer.

66 Langer, *Feeling and Form*, p. 130-131.

La véritable interprétation musicale demeure néanmoins un acte aussi créateur que l'est la composition.

Real performance is as creative an act as composition, just as the composer's own working out of the idea, after he has conceived the greatest movement and therewith the whole commanding form, is still creative work. The performer simply carries it on⁶⁷.

Ainsi l'interprète complète-t-il l'œuvre musicale en la transposant du niveau de la pensée (telle qu'elle existe dans la partition) au niveau de l'expression sonore (physique).

La danse — puissances virtuelles

Langer prétend que de tous les arts, la danse est celui dont l'origine remonte le plus loin dans le passé. Cette forme artistique proviendrait des rites primitifs.

Ritual has always been a natural and fertile source of art. Its first artistic product is the dance. Ecstatic people probably pranced before they danced; but the intuitive perception of expressive forms in that prancing invited composition, the making of dance⁶⁸.

L'homme primitif aurait perçu le monde qui l'entourait comme un royaume peuplé de forces mystiques et la danse aurait été pour lui la première façon d'objectiver ce royaume dominé par des puissances immatérielles.

Elle va même jusqu'à prétendre que c'est grâce à la danse que l'homme primitif en serait arrivé à percevoir la vie comme un tout et non comme une succession de moments.

Dance is, in fact, the most serious intellectual business of savage life: it is the envisagement of a world beyond the spot and the moment of one's animal existence, the first conception of life as a whole – continuous, superpersonal life, punctuated by birth and death, surrounded and fed by the rest of nature⁶⁹.

De plus, la danse n'aurait été dans ses premières manifestations qu'une espèce de rituel magique par lequel l'homme primitif sollicitait le concours des puissances bénéfiques et cherchait à conjurer les forces maléfiques. Ainsi, le danseur se croyant possédé par une force mystique ne se sentait plus responsable de ses gestes; c'est plutôt cette force mystique qui agissait à travers lui.

Mais lorsque l'homme est devenu moins superstitieux, la danse aurait perdu ce pouvoir d'invocation des esprits et serait devenue plutôt le symbole du monde perçu comme un

⁶⁷ Langer, *Feeling and Form*, p. 139.

⁶⁸ Langer, *Feeling and Form*, p. 121.

⁶⁹ Langer, *Feeling and Form*, p. 190.

royaume de puissances immatérielles. Langer n'explique cependant pas comment cette évolution ou transformation s'est faite.

Elle affirme néanmoins que la danse dans toutes ses manifestations, qu'elle soit un rituel magique ou religieux, une activité sociale ou un spectacle artistique, vise d'abord à créer un « realm of virtual powers⁷⁰ », expression que nous traduirons par « royaume de puissances virtuelles ». Le lieu de la danse, qu'il soit l'espace autour du totem, l'autel, la salle de danse ou la scène d'un théâtre, devient le royaume où la danse elle-même incarne les puissances qui l'habitent; et ces puissances, que Langer qualifie de virtuelles, elle les considère comme étant l'illusion caractéristique créée par la danse : « The primary illusion of dance is a virtual realm of Power⁷¹. »

L'élément de base qui permet au danseur de créer cette illusion de puissances virtuelles, c'est le geste. « Gesture is the basic abstraction whereby the dance illusion is made and organized⁷². » Pour elle, les gestes du danseur ne sont pas des gestes réels mais plutôt de simples apparences de gestes, c'est-à-dire des gestes virtuels. Alors que le geste accompli dans la vie courante constitue, dans les formes multiples qu'il peut prendre, une expression toujours spontanée qui a pour but de signaler nos désirs, nos intentions, nos sentiments, nos états physiologiques et psychologiques, etc., le geste de la danse, au contraire, n'est pas spontané mais plutôt imaginé et contrôlé. De sorte que si le mouvement du geste est réel, la spontanéité de ce mouvement, elle, n'est qu'apparente et c'est pour cette raison que Langer qualifie ce geste de virtuel. Le danseur n'accomplit pas son geste dans le but d'exprimer ses émotions intérieures, ni de signaler ses désirs ou ses intentions; il cherche plutôt à créer une impression de conflit entre des émotions, des désirs et des aspirations qui émanent de puissances immatérielles en opposition et qui, par ses gestes, sont rendus visibles.

Ainsi le danseur, par ses gestes virtuels, articule (rend visible) et maintient le jeu entre des puissances, également virtuelles, qui s'opposent. Et ces puissances sont virtuelles puisqu'elles ne sont pas réellement présentes; elles sont une illusion que crée la gestique du danseur.

Langer soutient aussi que cette impression de la présence d'une puissance naît du fait que le danseur, par ses mouvements, semble vaincre les lois de la gravité et de la résistance matérielle qui contrôlent et limitent normalement notre liberté de mouvement; le danseur semble donc se mouvoir grâce à des puissances ou des forces invisibles, surnaturelles qui agissent à travers lui.

70 Langer, *Feeling and Form*, p. 193.

71 Langer, *Feeling and Form*, p. 175.

72 Langer, *Feeling and Form*, p. 174.

De plus, pour que le lieu où la danse se déroule devienne le royaume où puissent apparaître ces puissances virtuelles, il est nécessaire que tous les matériaux de la danse, la musique, le décor, la scène, le corps des danseurs, etc., deviennent des abstractions de la réalité. Ainsi libérés de toute fonction pratique, ces matériaux deviennent comme les éléments par lesquels s'édifie un royaume virtuel peuplé de puissances également virtuelles, le tout créant une espèce de monde imaginaire.

Alors que l'homme primitif considérait les puissances du royaume virtuel de la danse comme de véritables puissances magiques, l'homme civilisé, lui, est conscient du fait que ces puissances ne sont que virtuelles ou imaginaires. Néanmoins, la danse des cultures dites civilisées demeure toujours un effort visant à créer un royaume de puissances, même si celles-ci sont devenues virtuelles. La danse sociale elle-même crée une force magnétique imaginaire qui semble unir les danseurs dans un monde autre que le monde réel.

Pour que la danse devienne un spectacle artistique, le danseur doit transformer la scène, pour lui-même et pour son public, en une sorte de royaume autonome, complet et virtuel, à l'intérieur duquel tout geste est virtuel et crée l'illusion de puissances, également virtuelles, qui agissent en interaction.

Ainsi la danse contient, comme la musique et l'art plastique, son illusion propre, première, qui est celle de la création d'un royaume virtuel peuplé de puissances virtuelles.

L'art littéraire — vie virtuelle

La poésie en général

L'hypothèse de Langer, selon laquelle toute forme d'expression artistique est un symbole non discursif qui présente la morphologie du sentiment humain, trouve sa vérification à la fois la plus critique et la plus forte dans l'art littéraire.

La littérature, comme le langage, est bel et bien composée de symboles discursifs, c'est-à-dire de mots et de propositions. Langer soutient néanmoins que même si les mots constituent le matériau de base de l'art littéraire, l'œuvre écrite, prise dans son ensemble, ne constitue pas pour autant une forme discursive.

Le poète, selon elle, vise une toute autre fin, qui est de nature créative.

The initial questions [...] are not: "What is the poet trying to say, and what does he intend to make us feel about it? But: "What has the poet made, and how did he make it?" He has made an illusion, as complete and immediate as the illusion of space created by a few

strokes on paper, the time dimension in a melody, the play of powers set up by a dancer's first gestures⁷³.

Malgré le fait que le langage discursif constitue le matériau de base avec lequel le poète façonne son œuvre, ce que celui-ci crée, si l'on suit l'idée de Langer, relève de l'imaginaire, du non discursif :

[...] what he creates is not an arrangement of words, for words are only his materials, *out of which* he makes his poetic elements⁷⁴.

Et elle ajoute : « He has made an illusion by means of words [...]»⁷⁵ ». Or, de la même façon que dans la peinture l'image virtuelle surgit grâce à l'arrangement particulier que l'artiste tire des couleurs, de même aussi l'illusion poétique naît de l'arrangement particulier que le poète fait des mots. Cette illusion ou cette apparence n'est pas, selon Langer, une représentation de la réalité mais plutôt, comme d'ailleurs l'image virtuelle d'un tableau, une apparence pure, c'est-à-dire une abstraction de la vie réelle. Et ce qui apparaît dans l'art littéraire comme étant une création du poète est une apparence d'événements, de personnages, de réactions émotionnelles, d'expériences, de lieux ou de conditions de vie. Cette apparence que crée le poète constitue l'élément de base de l'art littéraire. Même si cet élément peut être tiré de la vie réelle, le poète, pour transformer un événement vécu en élément poétique, doit l'abstraire de son lien avec la réalité. La fonction du poète n'est donc pas de rapporter les événements de la réalité (comme c'est le cas, par exemple, du journaliste) mais plutôt de composer, de façonner et d'organiser l'événement de façon à créer l'apparence d'une nouvelle expérience humaine, c'est-à-dire une expérience virtuelle dissociée de tout lien avec l'existence réelle. Et ces expériences virtuelles qui forment les éléments poétiques, il les organise de façon à créer une nouvelle réalité, l'illusion d'une séquence de vie.

C'est donc grâce à ces apparences d'événements, qui constituent d'ailleurs l'abstraction particulière de l'art littéraire, que le poète crée l'illusion de la vie.

The poet's business is to create the appearance of "experiences", the semblance of events lived and felt, and to organize them so they constitute a purely and completely experienced reality, a piece of *virtual life*⁷⁶.

Et cette illusion de la vie constitue l'illusion première de toute forme d'art littéraire. Toute œuvre littéraire (poème, roman, nouvelle, pièce de théâtre, etc.), qu'elle soit inspirée d'un événement réel ou imaginaire, constitue en effet une création; et cette création, le poète la

73 Langer, *Feeling and Form*, p. 211.

74 Langer, *Feeling and Form*, p. 211.

75 Langer, *Feeling and Form*, p. 211.

76 Langer, *Feeling and Form*, p. 212.

réalise dans le but de présenter un symbole du sentiment humain. Or ce n'est pas en rappelant des objets, des personnes ou des événements qu'il éveille ces sentiments, mais plutôt en créant avec des mots, une structure ayant une certaine analogie avec la structure même du sentiment humain.

A poem always creates the symbol of a feeling, not by recalling objects which would elicit the feeling itself, but by weaving a pattern of words-words charged with meaning, and coloured by literary associations – akin to the dynamic pattern of the feeling⁷⁷.

Langer soutient en outre que le fait d'organiser les mots dans une structure qui s'apparente à la structure dynamique du sentiment humain, constitue la fonction première de toute forme littéraire.

All writing illustrates the same creative principles, and the difference between the major literary forms, such as verse and prose, is a difference of devices used in literary creation⁷⁸.

Nous allons maintenant passer à l'étude des divers moyens (« devices ») par lesquels les différents genres littéraires donnent naissance à une forme qui s'apparente à la forme de la vie du sentiment.

La poésie lyrique

La poésie lyrique, qui regroupe les genres issus de la poésie grecque tels que l'ode, le sonnet, l'hymne et l'élégie, est une forme artistique qui exprime un événement particulier de la vie affective, comme par exemple, une simple pensée, une émotion, un état d'âme ou encore l'expérience intense d'une humeur particulière. Ainsi, la poésie lyrique est l'expression d'une petite parcelle, d'un simple épisode subjectif de ce qui constitue l'histoire d'une vie non pas réelle, mais virtuelle.

Langer précise que le poème lyrique, pour exprimer cette parcelle de vie subjective, ne doit pas nécessairement être une représentation ou un reportage exact racontant l'épisode en question (même si cela peut parfois être le cas). C'est plutôt en créant une structure de mots à l'aide de rimes, de rythmes et d'autres techniques propres à l'art poétique, que le poème lyrique devient analogue à la structure même du sentiment qui se dégage de l'événement subjectif particulier qu'il veut exprimer. Or, que le poème soit figuratif ou abstrait, le sentiment qui s'en dégage et qui surgit grâce à l'organisation particulière des mots, est plus important que le sens discursif des mots ou des propositions.

Le poème lyrique constitue en outre, selon Langer, une sorte de contemplation de l'expérience subjective particulière d'où se dégage une émotion ou un sentiment. Et elle

⁷⁷ Langer, *Feeling and Form*, p. 230.

⁷⁸ Langer, *Feeling and Form*, p. 213.

précise que ce n'est ni le lecteur ni le poète qui contemplent l'expérience mais que c'est plutôt le poème lui-même qui semble être le contemplateur. Et puisque l'acte de contemplation s'accomplit toujours dans le moment présent, ceci explique le fait que le poète lyrique utilise toujours la première personne du présent. Ainsi, il donne à la fois l'impression que c'est le poème qui parle et que l'événement a lieu à l'instant même. Le poème lyrique ne décrit donc jamais une idée passée et le lecteur garde toujours l'impression que l'idée ou la pensée exprimée, accompagnée de l'émotion qui s'en dégage, est en train de se façonner. Ainsi, selon Langer, le poème lyrique semble être figé dans une sorte d'éternel présent. Mais pour que cette impression s'en dégage, le poème doit se différencier de son auteur; ce n'est pas l'anecdote d'une expérience subjective que nous lisons, mais une expérience subjective virtuelle qui semble être en train de se dérouler. On pourrait peut-être se demander pourquoi cette expérience subjective est virtuelle. C'est en comparant cette expérience avec les expériences de la vie réelle que Langer répond à cette question : dans la vie réelle, dit-elle, l'expérience subjective contient toujours un passé qui la précède et un futur qui la suit. Ainsi, une expérience est-elle toujours le résultat d'expériences antérieures en même temps qu'elle provoque toujours d'autres expériences qui lui succèdent. Or le poème lyrique est la présentation d'une seule et unique expérience subjective qui n'est liée ni au passé ni à l'avenir. Cette expérience qui semble plutôt être figée dans un éternel présent apparaît donc comme libérée du concept de temps. Le présent dans lequel se produit l'expérience poétique est donc un présent virtuel.

L'expérience subjective qui apparaît dans un poème lyrique constitue une expérience virtuelle qui existe dans un présent également virtuel. Le poète lyrique a donc comme tâche de créer l'expérience virtuelle d'une vie virtuelle qui se produit dans un présent également virtuel. Ces trois illusions composent ensemble, selon Langer, l'illusion première de la poésie lyrique.

La narration

Après avoir montré comment l'illusion de la vie apparaît dans la poésie lyrique en tant que simple événement virtuel, Langer passe à l'étude de formes littéraires de plus grande envergure, c'est-à-dire les formes narratives qui comprennent, entre autres, l'épopée et le roman.

La narration, qui consiste en un récit détaillé d'une suite de faits, constitue, selon Langer, une forme d'organisation qui a, pour l'art littéraire, l'importance qu'occupe la représentation dans l'art pictural figuratif. De même qu'en art pictural la représentation constitue un moyen qu'utilise l'artiste pour créer et organiser un espace virtuel, de même en littérature la narration constitue-t-elle un moyen que le poète⁷⁹ emploie pour créer l'illusion propre à cette forme artistique et qui est celle d'un mode de vie virtuelle.

79 Par le mot poète, Langer désigne l'auteur de n'importe quelle œuvre littéraire.

Or cette vie virtuelle qui apparaît dans la forme narrative est plus qu'un simple événement virtuel; elle est, selon Langer, l'apparence de tout un passé de la vie d'un individu, que celui-ci soit un personnage fictif ou un personnage réel. Et l'élément que l'auteur doit d'abord créer afin qu'apparaisse ce passé virtuel, c'est la mémoire virtuelle.

On pourrait être porté à croire que le passé d'une vie, tel qu'il apparaît dans un roman par exemple, est virtuel parce qu'il naît de l'imagination plutôt que de la mémoire de l'auteur. Et puisque le passé personnel d'un individu existe sous la forme de souvenirs dont la somme constitue la mémoire, le roman nous donne l'impression, parce que l'auteur utilise les verbes au temps passé, que les faits relatés proviennent d'une mémoire. Mais puisque ces faits proviennent plutôt de l'imagination de l'auteur, nous pourrions considérer cette mémoire comme purement fictive, comme une mémoire virtuelle. Selon Langer, cette conclusion serait hâtive. Elle prétend en effet que même les récits historiques, les biographies et les autobiographies, bref les récits fondés sur des événements réels, constituent également des récits de passés virtuels qui semblent surgir d'une mémoire virtuelle. Or, les événements rapportés dans ces genres littéraires ne naissent certainement pas de l'imagination; ils proviennent plutôt soit de la mémoire réelle, soit de documents qui, eux, racontent des faits provenant également de la mémoire réelle.

Mais alors, qu'entend donc Langer par mémoire virtuelle ? Et en quoi celle-ci diffère-t-elle de la mémoire réelle ?

Le *Petit Larousse* définit la mémoire (réelle) comme étant la faculté de conserver les idées antérieurement acquises; Langer, de son côté, la définit plutôt comme un mélange confus et désordonné de souvenirs restés gravés dans notre conscience et dont la suite historique peut difficilement être reconstituée. Ce méli-mélo de souvenirs constitue d'ailleurs le passé personnel de chaque individu. Selon Langer, lorsque nous faisons la lecture d'une œuvre littéraire qui utilise la technique narrative, nous avons l'impression (à cause de l'utilisation du passé grammatical) de percevoir une mémoire qui est en train de faire revivre pour nous le passé d'une vie. La mémoire ainsi objectivée devient perceptible pour l'entendement. Les souvenirs de cette mémoire devenue perceptible, en plus d'être reliés d'une façon parfaitement logique, sont tous présentés avec une égale clarté dans leurs moindres détails et semblent contenir les émotions et les sentiments même qui accompagnent les expériences vécues qu'ils représentent. Or la mémoire véritable n'est certes pas aussi bien organisée, aussi précise et chargée d'autant d'émotions.

Ainsi cette mémoire qui apparaît grâce à la forme littéraire n'est pas une mémoire réelle mais une mémoire fictive, une mémoire virtuelle. Et ce passé contenu dans cette mémoire, Langer prétend qu'il est également virtuel. L'écrivain crée ainsi une mémoire virtuelle relatant le passé virtuel d'une vie virtuelle.

The prose fiction writer, like any other poet, fabricates an illusion of life entirely lived and felt, and presents it in the "literary" perspective which I have called the "mnemonic mode" like memory, only depersonalized, objectified⁸⁰.

Voyons maintenant comment Langer peut appliquer la théorie exposée ci-dessus à la biographie et à l'autobiographie puisque ces genres littéraires ont comme objet de rapport des récits de vies réelles.

Malgré le fait que ces genres littéraires soient inspirés de la réalité, l'œuvre globale constitue toujours néanmoins, selon elle, un exemple de passé virtuel. Les événements présentés, même s'ils sont issus de la réalité, ne constituent que le matériel de base par lequel l'illusion d'une vie passée virtuelle est créée. Pour justifier ce raisonnement qui au premier abord semble contenir une contradiction, Langer explique la différence fondamentale qui existe entre le passé virtuel, tel qu'il apparaît dans la forme littéraire, et le passé personnel, tel qu'il existe dans la mémoire de chacun.

This past, however, which literature engenders, has a unity that actual personal history does not have; for our accepted past is not entirely experiential. Like our apprehensions of space, of time, and of the forces that control us, our sense of the past derives from memories mixed with extraneous elements, assumptions and speculations, that present life as a chain of events rather than as a single progressive action. In fiction, however, there is nothing but virtual memory; the illusion of life must be experiential through and through⁸¹.

Et puisque la structure du passé virtuel tel qu'il apparaît dans toutes les formes narratives, incluant la biographie, l'autobiographie et même le récit historique, est toujours la même, Langer en conclut que tous ces genres littéraires présentent un passé fictif, lequel est une création de l'auteur.

Le passé virtuel, qui apparaît grâce à la mémoire virtuelle, constitue ainsi le mode particulier de vie virtuelle qui est présent dans la littérature narrative en tant qu'illusion première de cette forme d'expression artistique.

L'art dramatique : la comédie et la tragédie

De la même façon que la sculpture représente une expression particulière d'art plastique, le drame représente une expression particulière d'art littéraire. Le drame crée en outre un mode particulier de vie virtuelle.

[...] drama presents the poetic illusion in a different light: not finished realities, or "events", but immediate, visible responses of human beings, make its semblance of life⁸².

⁸⁰ Langer, *Feeling and Form*, p. 291.

⁸¹ Langer, *Feeling and Form*, p. 264-265.

⁸² Langer, *Feeling and Form*, p. 306.

Et alors que la forme narrative utilise la langue écrite pour projeter l'image de la vie dans son passé virtuel, le drame utilise plutôt l'action et l'élocution, pour projeter l'image de la vie, non pas dans son passé virtuel mais dans son futur virtuel. Ainsi, alors que le mode narratif est celui de la mémoire, le mode dramatique est celui de la destinée.

Toute action, dit Langer, qu'elle soit instinctive ou délibérée, est normalement orientée vers le futur. De même, chaque situation dramatique, même si elle sous-entend des actions passées, se projette inévitablement dans l'avenir. L'action dramatique, tout comme l'action de la vie concrète, a toujours lieu dans le présent, mais comporte toujours une conséquence qui, elle, appartient au futur. Cette conséquence devient à son tour un nouveau présent et engendre d'autres actions qui sont également orientées vers le futur.

Il y a cependant, selon Langer, une différence fondamentale entre l'action dramatique et l'action telle qu'elle se produit dans la vie courante.

Par exemple, lorsque dans la vie courante nous voyons un homme sur un escabeau en train de peindre le mur d'un appartement, nous ne restons pas dans l'attente d'une conséquence fortuite de cette situation (que l'homme tombe de son escabeau, par exemple); l'individu en question pourrait peindre ainsi pendant plus d'une heure sans que rien d'insolite ne se passe. Or dans une action dramatique, l'homme qui est en train de peindre représente un futur embryonnaire pour le spectateur; celui-ci reste en effet dans l'attente que l'action de l'homme ait une conséquence immédiate, conséquence qui doit avoir une certaine importance pour l'intrigue. Ainsi une pièce de théâtre qui, dans une durée d'à peine quelques heures, présente l'histoire d'une période plus ou moins grande d'une vie, ne doit comporter que des scènes ou des jeux importants qui placent le spectateur dans l'attente de leurs conséquences. De sorte qu'on doit exclure toute action ou tout geste (manger, se brosser les dents, etc.) qui n'a pas d'incidence sur le développement de l'intrigue.

Langer n'est donc pas d'accord avec ceux qui prétendent que l'action dramatique se déroule dans un perpétuel moment présent.

It has been said repeatedly that the theater creates a perpetual present moment; but it is only a present filled with its own future that is really dramatic. A sheer immediacy, an imperishable direct experience without the ominous forward movement of consequential action, would not be so. As literature creates a virtual past, drama creates a virtual future. The literary mode is the mode of Memory; the dramatic is the mode of Destiny⁸³.

Ainsi, selon Langer, l'action dramatique n'est qu'une apparence d'action réelle, une abstraction de la réalité. Par ces mises en situation qu'elle qualifie de virtuelles naît l'intrigue d'une vie virtuelle, ce qui constitue, on l'a déjà vu, l'illusion première de l'art poétique. Et puisque cette vie virtuelle est toujours orientée vers l'avenir, elle prend l'allure

83 Langer, *Feeling and Form*, p. 307.

d'une destinée virtuelle. Cette destinée représente une pure création, une apparence qui constitue l'illusion première de l'art dramatique.

Langer prétend aussi que la tragédie et la comédie ne représentent pas l'essence de l'art dramatique, mais ne sont que des moyens que le dramaturge utilise pour construire le drame.

La comédie serait la présentation du destin en tant que hasard virtuel. Le héros de la comédie, tout en étant continuellement désorienté par des événements fortuits, finit toujours par retrouver son équilibre en triomphant de ses mésaventures grâce à la ruse, la chance, l'ironie, l'humour ou le raisonnement philosophique. La comédie est donc la présentation de la vie en tant que jeu contre le mauvais hasard, mais un jeu d'où le héros, c'est-à-dire l'homme, sort toujours vainqueur. Elle est l'image du destin en tant que chance virtuelle.

Par contre, alors que la bonne fortune constitue le futur virtuel créé dans la comédie, la fatalité est le futur virtuel créé dans la tragédie. La tragédie représente en effet l'homme en face des exigences inévitables de la vie, c'est-à-dire l'homme luttant contre son destin. L'action de la tragédie, c'est le héros utilisant tout son potentiel et l'épuisant au cours de la pièce. La tragédie représente ainsi la vie qui croît, qui atteint son apogée, qui décline et qui meurt. Elle est donc une représentation de la vie dans sa totalité.

Langer résume ainsi la différence qu'elle établit entre la comédie et la tragédie.

Tragedy is the image of Fate, as comedy is of Fortune. Their basic structures are different; comedy is essentially contingent, episodic, and ethnic; it expresses the continuous balance of sheer vitality that belongs to society and is exemplified briefly in each individual; tragedy is a fulfillment, and its form therefore is closed, final and passionate⁸⁴.

L'illusion seconde

Après avoir montré comment l'artiste crée une illusion première qui est spécifique à chaque médium d'expression artistique, Langer affirme qu'il existe également en art des illusions qu'elle qualifie de secondes. Ces illusions, tout en étant moins évidentes que l'illusion première, se décèlent toutefois par l'analyse.

Par exemple, alors que le temps virtuel constitue l'illusion première de l'art musical, les sons, les silences, le timbre, les nuances, bref tous les éléments qui servent à la création de l'œuvre, donnent également naissance, selon Langer, à des illusions secondes. En effet, la distance ou l'espace qui semble exister entre les intervalles harmoniques n'est en réalité qu'un espace imaginaire ou virtuel puisque cet espace ne se mesure pas d'une façon

84 Langer, *Feeling and Form*, p. 333-334.

physique. Or ces espaces dits harmoniques contribuent largement (surtout en musique occidentale où l'harmonie est un élément prédominant) à créer des formes audibles qui semblent se déplacer dans un espace temporel. L'espace et le mouvement constituent donc, en musique, ces illusions secondes grâce auxquelles apparaît l'illusion première, c'est-à-dire le temps virtuel.

Ainsi « l'espace virtuel » qui est l'illusion spécifique de l'art plastique, se retrouve également en musique en tant qu'illusion seconde.

[...] what is the primary apparition in plastic art – virtual space – may appear as a secondary apparition in music, whose essential stuff is virtual time. There are spatial effects in music; and careful study – not fancy – shows that these are always effects of virtual, not actual, space [...]⁸⁵.

Pour soutenir sa théorie de l'illusion seconde, Langer prend également l'exemple de l'art plastique : lorsque le peintre agence les formes, les lignes et les couleurs de son tableau, il crée ainsi une illusion de mouvement. Et puisque le mouvement ne peut exister que dans un espace quelconque, cette impression de mouvement (rien n'est physiquement déplacé) que crée l'artiste est l'élément principal qui en art pictural contribue le plus à créer l'illusion spécifique de l'art plastique, c'est-à-dire « l'espace virtuel »⁸⁶.

[...] in plastic arts all movement is a secondary illusion, but its appearance as "spatial rhythm" is so normal that few people realize it is secondary⁸⁷.

Ces illusions secondes existeraient également, selon Langer, dans tous les arts. Ainsi le temps virtuel, qui est l'illusion spécifique de la musique, se retrouve également en littérature narrative où il prend l'aspect d'un passé virtuel qui contribue à créer l'illusion d'une vie virtuelle; en art dramatique, le geste virtuel contribue également à donner naissance au futur virtuel.

L'illusion spécifique des différents médiums d'expression artistique existe donc grâce à la présence d'illusions secondes qui l'engendrent et la supportent. De plus, l'élément qui constitue l'illusion spécifique d'un médium d'expression peut, comme nous l'avons vu, se retrouver dans un autre médium en tant qu'illusion seconde.

85 Langer, *Problems of Art*, p. 83.

86 Langer, *Problems of Art*, p. 83.

87 Langer, *Mind: An Essay on Human Feelings*, p. 230.

LA PUISSANCE DU SYMBOLE ARTISTIQUE

L'expression artistique et la morphologie du sentiment humain

Arrivée à ce stade de l'explication de sa théorie de l'art, Langer croit le moment venu d'élucider trois des principaux problèmes philosophiques que soulève cette théorie :

So far I have dealt systematically with the making of art symbols, every one of which is a "work". Now that the principles of their creation and articulation have been discussed with respect to each of the traditional great dimensions: plastic arts, music, dance, poetry [...] it is time to come to grips with some of the major philosophical problems which this theory of art raises⁸⁸.

Langer présente les trois problèmes sous forme de questions auxquelles elle répond d'une façon systématique et que nous présenterons textuellement. Chaque problème sera suivi d'une synthèse de la réponse que lui apporte Langer. Elle pose le premier de ces problèmes sous la forme de deux questions que voici :

How can a work of art which does not involve temporal sequence – a picture, a statue, a house – express any aspect of vital experience, which is always progressive? What community of logical form can there be between such a symbol and the morphology of feeling⁸⁹?

Ces questions, qu'elle avait discutées brièvement dans la première partie de *Feeling and Form*, elle les approfondit davantage dans les derniers chapitres de ce même ouvrage ainsi que dans *Problems of Art* et *Philosophical Sketches*. Ainsi, dans *Feeling and Form*, elle affirme que si nous voulons comprendre le lien qui existe entre l'art et l'expérience vécue, il est d'abord nécessaire de comprendre l'importance du rapport qui existe entre le sentiment et le principe de la vie ou de la forme organique, c'est-à-dire de la forme qui résulte d'une activité organique comme, par exemple, la forme du corps humain. Elle distingue ici les quatre attributs qui caractérisent toute forme de la vie :

- 1) la vie est dynamique et sa continuité est assurée par des changements perpétuels;
- 2) elle est une forme organique dont les parties (les organes vitaux) sont des centres d'activité interdépendants;

⁸⁸ Langer, *Feeling and Form*, p. 369.

⁸⁹ Langer, *Feeling and Form*, p. 370.

- 3) elle est un système global (le corps) qui est maintenu grâce à des processus rythmiques tels que battements de cœur, ondes cérébrales, respiration, etc.;
- 4) et finalement, elle est régie par la loi de la croissance et de la dégénérescence⁹⁰.

Langer soutient en effet que les caractéristiques de nos désirs, de nos sentiments, de nos émotions, bref de tout ce qui relève de notre vie affective et qui constitue également le contenu de l'œuvre d'art, comportent une certaine analogie avec les caractéristiques de la forme organique.

D'après la théorie de Langer, il existerait, même chez les formes de vie très élémentaires, une sorte de sentiment provenant de la sensation que procure le rythme des fonctions biologiques. Ces sensations, dit-elle, prennent nécessairement une forme semblable à celle des fonctions auxquelles elles sont liées (un rythme, une croissance, une dégénérescence, etc.)⁹¹. Or chez les formes d'organismes aux sens beaucoup plus évolués, il existerait, en plus des sentiments que procure la sensation des fonctions biologiques, d'autres sentiments et sensations ainsi que des désirs et des émotions qui seraient des réactions aux stimuli qui proviennent du monde extérieur. Ces sentiments, sensations, émotions et désirs, de même que les actions qui peuvent en découler seraient aussi caractérisés par une organisation rythmique semblable à celle des fonctions biologiques.

Or chez l'animal, les réponses aux stimuli sont instinctives et indépendantes les unes des autres, alors que chez l'être humain, ces réponses sont symboliques et plus complexes. L'homme relie en effet ses perceptions les unes aux autres grâce à son imagination et à sa mémoire; il se fabrique ainsi une image symbolique plus complète du monde extérieur.

Puisque l'homme, au lieu d'organiser ses perceptions du monde extérieur en images statiques, les organise plutôt en une vision globale du monde qui l'entoure, il s'ensuit que les émotions et les sentiments qui accompagnent nos perceptions ne constituent pas des réactions indépendantes les unes des autres, mais forment plutôt le flux continu de la vie du sentiment. Et de même qu'il nous est impossible, à l'état d'éveil normal, d'arrêter le cours de nos pensées, de même est-il impossible d'arrêter le flux des sentiments qui accompagne ces pensées.

Or Langer soutient que ces fonctions cérébrales, qui sont essentiellement humaines, possèdent les mêmes caractéristiques que celles qui sont propres aux fonctions vitales (fonctions biologiques) et à partir desquelles elles ont évolué; elles démontrent le même dynamisme, la même unité inviolable (la perte d'un organe vital entraîne la mort du corps), la même organisation, le même rythme continu, la même croissance et la même

⁹⁰ Langer, *Problems of Art*, p. 52-53.

⁹¹ Langer ne donne cependant pas d'exemples concrets pouvant appuyer cette théorie.

dégénérescence. Ainsi les principes de la vie du sentiment sont ceux-là mêmes qui régissent la vie biologique, c'est-à-dire la forme vivante.

Pour que l'expression artistique soit possible, il doit exister, dit-elle, une certaine analogie entre la morphologie de la forme artistique et la morphologie de la vie du sentiment. Elle prétend en outre que la forme artistique est caractérisée, comme l'est la forme de la vie du sentiment, par un rythme continu formé de tensions et de détentes. Dans l'image virtuelle d'un tableau par exemple, ce rythme apparaît, selon elle, grâce à la disposition et à l'organisation particulière que l'artiste fait des éléments qui constituent cette image (lignes, contours, masses de couleurs, etc.).

Plastic art, like all other art, exhibits an interplay of what artists in every realm call "tensions". The relations of masses, the distribution of accents, direction of lines, indeed all elements of composition set up *space-tensions* in the primary virtual space. Every choice the artist makes – the depth of color, the technique – smooth or bold, delicately suggestive [...] full and luminous [...] – every such choice is controlled by the total organization of the image he wants to call forth. Not juxtaposed parts, but interacting elements make it up. Their persistent contrast affords space-tensions: but what unites them [...] is space-resolution⁹².

Ainsi l'espace virtuel d'une peinture se caractérise par un jeu d'équilibre et de déséquilibre, d'éloignement et de rapprochement entre ses éléments constitutifs. Et ce jeu crée, selon Langer, une illusion de tensions spatiales qui se résolvent dans l'image virtuelle globale. Or, puisque ce jeu entre tensions et détentes est le principe même qui régit la vie du sentiment, l'artiste puise les idées qui inspirent l'organisation des éléments de son tableau, à même le spectre des émotions. En outre, parce que les tensions et leur détente existent simultanément dans l'espace virtuel du tableau, l'art est capable d'exprimer dans une seule image métaphorique l'apparence de la vie et plus particulièrement la vie du sentiment.

That spectrum of emotions is the organizing "idea" in the non-temporal arts. The life of feeling is shown in timeless projection. Only art, which creates its elements instead of taking them from the world, can exhibit tension and resolution simultaneously, through the illusion of "space-tensions" and space-resolutions⁹³.

En raison de la similitude que Langer observe entre la forme artistique et la structure même de la vie, qui va des formes biologiques les plus rudimentaires aux structures complexes du sentiment humain, l'œuvre d'art, même en étant un objet inerte (comme dans le cas d'un tableau), serait le seul objet de fabrication humaine capable d'exprimer l'expérience de la vie dans toutes ses dimensions.

92 Langer, *Feeling and Form*, p. 370.

93 Langer, *Feeling and Form*, p. 373.

L'intuition

Passons maintenant au deuxième problème que soulève la théorie de l'art de Langer, problème qu'elle formule ainsi : « How can the import of an art symbol (i.e. a work of art) be known to anyone but its creator?⁹⁴ ».

Elle soutient que cette connaissance du symbole artistique est acquise grâce à un processus fondamental de l'activité intellectuelle humaine, « l'intuition »⁹⁵.

Elle nous prévient toutefois que si l'on veut comprendre l'importance du rôle que joue l'intuition dans la perception d'une œuvre d'art, il est d'abord nécessaire de libérer ce concept de tout sens mystique, transcendantal, irrationnel ou romantique. L'intuition ainsi délivrée de toute signification adventice peut être considérée en son sens propre comme quelque chose qui relève non pas de la pensée discursive mais de la compréhension directe, c'est-à-dire, d'une forme de connaissance n'ayant pas recours au raisonnement. L'intuition comprend donc toute perception cognitive de propriétés formelles, de relations, de significations ou d'abstractions qui ne requiert pas de raisonnement déductif. Langer voit d'ailleurs une différence fondamentale entre l'intuition et le raisonnement : alors que la première permet de jouir d'une connaissance immédiate de la chose perçue, le deuxième exige une méthode de déduction logique pour arriver à la connaissance. Langer ne considère donc pas l'intuition comme une méthode par laquelle on arrive à la connaissance, mais plutôt comme un processus inconscient qui accompagne la perception. Cependant, tout en étant inconscient, ce processus procure néanmoins une connaissance.

Même si elle oppose intuition à raisonnement, Langer ne considère pas pour autant que l'intuition soit quelque chose d'illogique qui relève d'un talent spécial permettant un contact suprasensible avec la réalité. Elle ne décèle en outre aucun conflit entre l'intuition et le raisonnement discursif.

C'est d'ailleurs grâce à l'intuition, dit-elle, que la logique elle-même existe. « Reason is a systematic means of getting from one intuition to another, of eliciting complex and cumulative intuitions⁹⁶ ».

Elle explique cette affirmation, en prenant l'exemple du discours : le sens d'une proposition, dit-elle, émerge de l'organisation des mots, d'une façon spontanée, donc intuitive. Or tout discours a pour but de construire, d'une façon cumulative, des intuitions qui sont de plus en plus complexes et le raisonnement n'est que le moyen par lequel on

94 Langer, *Feeling and Form*, p. 374.

95 Langer, *Feeling and Form*, p. 375.

96 Langer, *Problems of Art*, p. 66.

créé un lien logique entre les intuitions (propositions) successives d'un discours. Ainsi l'intuition, loin d'être en conflit avec le raisonnement, en constitue le fondement même.

L'œuvre d'art, tout en étant une forme symbolique, ne constitue pas, comme le discours, un système conventionnel de symboles. Son contenu n'est pas non plus divisé en unités distinctes que l'individu saisit séparément. L'objet d'art est plutôt un symbole unique et global dont le contenu, qui exprime quelque chose de vital, d'émotif et de complexe à la fois, est présenté dans une seule image que l'individu saisit spontanément d'une seule et même intuition. Et cette intuition se fait grâce à cet acte élémentaire d'abstraction que nous avons déjà étudié auparavant et par lequel les éléments artistiques sont libérés de toute signification pratique, ainsi que par une interprétation immédiate, spontanée qui se fait sans le concours du raisonnement déductif, c'est-à-dire sans avoir à créer de liens logiques entre plusieurs intuitions.

Puisque le contenu du symbole artistique, c'est-à-dire son influx vital, ne relève pas de la raison, on ne peut l'expliquer, le démontrer ou le traduire; il ne peut être que présenté.

The only way to make the feeling-content of a design, a melody, a poem, or any other art symbol public, is to present the expressive form so abstractly and forcibly that anyone with normal sensitivity for the art in question will see this form and its "emotive quality"⁹⁷.

Il en résulte que le seul moyen dont dispose l'artiste, selon Langer, pour faire connaître son œuvre, est de l'exposer à l'intention et à « l'intuition » du public.

La vérité en art

Maintenant que nous comprenons l'importance de l'intuition dans la perception de l'œuvre d'art, passons à un autre problème que soulève cette perception. Ce troisième problème, Langer le pose ainsi : « What is the measure of good art? Consequently : What is good taste in art?⁹⁸ ».

Puisque toute la théorie de l'art de Langer s'appuie sur le postulat selon lequel le symbole artistique contient dans sa forme même ce qu'il symbolise et qu'il ne réfère, en aucune façon, à quelque chose qui lui est extérieur, il devient impossible de mesurer la qualité de l'art d'après l'exactitude ou la fidélité avec laquelle ce symbole représente, désigne, évoque ou dépeint un objet, ce mot étant pris ici dans son sens le plus large.

Ce n'est donc qu'à partir de son propre contenu qu'on peut saisir une œuvre d'art et non en se référant à quelque chose qui lui est extérieur; et la forme de ce contenu est analogue à la

⁹⁷ Langer, *Feeling and Form*, p. 380.

⁹⁸ Langer, *Feeling and Form*, p. 370.

structure même du sentiment humain. Or, puisqu'il est impossible de décrire avec exactitude la structure du sentiment humain, l'expression artistique ne peut, non plus, être exacte ou inexacte; elle est plutôt, selon Langer, vraie ou fausse⁹⁹. Et cette vérité artistique se mesure, dit-elle, d'après le degré d'analogie qu'il est possible de ressentir (cette analogie n'étant pas d'ordre intellectuel) entre la forme artistique et la structure du sentiment humain.

Langer distingue trois niveaux de qualité expressive dans les œuvres d'art, niveaux qui correspondent à leurs différents degrés de vérité : « In good art the expression is true, in bad art false, and in poor art unsuccessful¹⁰⁰ ». Elle ajoute également que là où aucune intention ou aucune impulsion d'exprimer quoi que ce soit n'entre en ligne de compte (elle prend l'exemple du mannequin), l'objet fabriqué n'a rien d'une œuvre d'art.

Dans toute bonne œuvre d'art (on parle ici de celle qui appartient au plus haut niveau de qualité expressive), l'artiste doit formuler et rendre perceptible l'idée d'un sentiment ou d'une émotion qu'il peut avoir vécu, imaginé ou perçu chez quelqu'un d'autre. Dès lors, on pourrait être porté à conclure que le symbole artistique représente le sentiment ou l'émotion en question. Cette conclusion serait cependant hâtive et nous écarterait de la pensée de Langer; car l'idée d'un sentiment à exprimer n'est qu'un point de départ ou pour reprendre l'expression même qu'elle utilise, une « matrice »¹⁰¹. Or, même si cette matrice est souvent à l'origine d'une œuvre d'art, il peut arriver aussi qu'elle naisse du travail de l'artiste. Celui-ci, en effet, tout en manipulant les instruments de son art sans but précis, voit parfois apparaître dans ses esquisses une idée de sentiment qui vaut la peine d'être explorée et son travail consistera en une mise en forme de cette révélation, de cette idée de sentiment. Puisque « l'idée-mère » qui donnera peut-être naissance à un véritable chef-d'œuvre apparaît souvent à l'occasion de l'observation d'un travail qui paraissait inutile, Langer en conclut que l'artiste ne doit pas attendre dans l'oisiveté que surgisse l'inspiration nécessaire à la création d'une œuvre.

Pour Langer, peu importe que l'idée inspiratrice provienne de l'artiste ou de son œuvre; une fois qu'il a l'idée en tête, il doit, au fur et à mesure que son travail progresse, se laisser guider par elle. Lorsque la mise en forme est commencée, l'idée, qui peut s'exprimer progressivement ou de façon soudaine une fois tous les éléments réunis, n'appartient plus à l'artiste mais plutôt au médium d'expression (la toile dans le cas de la peinture). À chaque étape de cette mise en forme, l'artiste doit tirer son inspiration, non pas de sa propre vie émotive, mais du sentiment qui existe à l'état d'embryon dans le médium qu'il exploite. Ainsi lorsque l'artiste développe sa propre création, un symbole de la vie affective humaine

99 Langer, *Feeling and Form*, p. 380.

100 Langer, *Feeling and Form*, p. 380.

101 Langer, *Feeling and Form*, p. 389.

prend graduellement forme. Et grâce à cette réalité que lui-même a rendu perceptible, l'artiste découvre des possibilités de vie subjective qui peuvent même, éventuellement, dépasser sa propre expérience personnelle. Langer prétend même que la création artistique peut contribuer à élargir la capacité intellectuelle de l'artiste et faire évoluer sa personnalité.

Si l'on accepte cette idée de Langer, une bonne œuvre d'art est donc celle où l'artiste réussit à bien rendre¹⁰² « l'idée-mère » qui a inspiré son œuvre. Et cette œuvre est « vraie » dans la mesure où elle exprime véritablement l'idée du sentiment qui en a été l'embryon. Là où l'artiste réussit à concevoir et à exprimer par son œuvre une idée d'émotion ou de sentiment qui transcende son expérience vécue, nous sommes, selon Langer, devant une œuvre de génie : « Talent is special ability to express what you can conceive; but genius is the power of conception¹⁰³ ».

Puisque la création d'une œuvre d'art implique toujours une certaine adresse technique, une technique déficiente peut empêcher l'artiste de réaliser la vision première qui l'a inspiré. Le résultat donne alors une œuvre qui ne réussit pas à exprimer pleinement l'idée d'un sentiment. Ce niveau de qualité expressive, Langer le qualifie de « poor art ».

Dans les œuvres où « l'idée-mère » est imprégnée d'émotions personnelles superficielles, que celles-ci soient conscientes ou non, la clarté en est toujours grandement affectée. Et l'art qui est ainsi corrompu à sa base, manquant de franchise et de spontanéité, Langer le qualifie tout simplement de mauvais.

Même si elle ne l'affirme pas de façon explicite, cela nous paraît découler logiquement de sa pensée : le bon goût en art consiste en cette capacité de reconnaître la différence entre une œuvre d'art qui est géniale, bonne, pauvre, ou tout simplement mauvaise. Et reconnaître ces différences équivaut à percevoir le degré de vérité de l'œuvre d'art.

L'art et son public — le « beau » en art

Jusqu'à présent dans cette section, il a été question de l'art tel que Langer le considère du point de vue de la « création ». Qu'advient-il de l'œuvre d'art lorsque son créateur l'a terminée et qu'elle devient objet du domaine public ? À ce moment se posent de nouveaux problèmes que Langer formule ainsi : « By what standards shall they measure it? What is it to them? What is its public importance?¹⁰⁴ ».

102 Nous utilisons ici le verbe « rendre » plutôt qu'« exprimer » parce que, suivant la pensée de Langer, c'est plutôt la forme artistique elle-même qui fait acte d'exprimer.

103 Langer, *Feeling and Form*, p. 408.

104 Langer, *Feeling and Form*, p. 391.

Le public ne perçoit pas l'œuvre d'art du même point de vue que l'artiste. Devant une œuvre d'art, il doit porter certains jugements de valeur, et ces jugements suscitent souvent une foule de questions que Langer résume ainsi :

How do we know that we have understood its creator's message? How can we judge the value of this particular piece, and rate it properly among others – his and other people's? If we do not like it, is that our fault or his? Should we accept it even if we cannot find it beautiful¹⁰⁵?

Des questions de cette nature relèvent surtout d'une conception où l'œuvre d'art est considérée comme objet porteur de message. Or, nous avons déjà clairement établi dans les pages précédentes que, suivant la théorie de Langer, l'art ne communique aucun message mais exprime plutôt son propre contenu. En nous exposant sa propre conception du rapport qui existe entre l'art et son public, Langer démontre la futilité de toutes ces questions. D'après cette conception, lorsque le public perçoit l'œuvre d'art, il n'entre pas en contact avec l'artiste mais plutôt avec l'œuvre elle-même.

Ainsi, le sentiment contenu dans la forme artistique n'est pas communiqué par l'artiste (celui-ci étant absent); il est plutôt une révélation qui provient du contenu de l'œuvre. En face d'une œuvre d'art, le public n'a donc pas à se préoccuper du message que cette œuvre peut porter. Il doit plutôt simplement la contempler dans l'espoir que cette contemplation provoquera chez lui une émotion esthétique. Cette émotion esthétique, que Langer définit d'ailleurs comme un genre d'effet psychologique, un sentiment animé ou un plaisir intense, est provoquée par la révélation d'un contenu expressif. Le degré d'intensité de cette émotion esthétique, qui n'appartient pas à l'œuvre mais uniquement à celui qui la ressent, constitue le critère le plus sûr auquel on puisse recourir pour juger de la qualité de l'art.

Cette qualité expressive de l'art, qui est capable de provoquer une émotion esthétique chez les personnes sensibles à un médium artistique, est celle qu'on désigne communément par le mot « beau ».

Every good work of art is beautiful; as soon as we find it so, we have grasped its expressiveness¹⁰⁶.

Même l'œuvre d'art de génie, poursuit Langer, ne peut provoquer l'émotion esthétique que dans la mesure où l'amateur (le public) est capable de saisir le contenu expressif, c'est-à-dire la « beauté » de sa forme.

It is simply the joy of great art, which is the perception of created form wholly expressive, that is to say, beautiful¹⁰⁷.

105 Langer, *Feeling and Form*, p. 393.

106 Langer, *Feeling and Form*, p. 96.

107 Langer, *Feeling and Form*, p. 405.

Et elle ajoute : « Beauty is expressive form¹⁰⁸ ». L'art plus que toute autre chose constitue ainsi le miroir de tout ce qui est profondément enfoui dans le tréfonds de la vie subjective humaine. Grâce au contact avec l'œuvre d'art, la vie subjective nous apparaît dans toute sa complexité, sa profondeur et sa grandeur. Et ce contact avec l'œuvre d'art, plus que toute autre expérience humaine, moule, selon Langer, la vie de nos sentiments. L'art, en enrichissant ainsi la vie des individus, enrichit par le fait même la vie d'une société. Une culture, selon Langer, est davantage le fruit des grandes œuvres d'art que des grandes conquêtes militaires ou technologiques. L'art n'est certes pas une activité sociale superflue; il constitue plutôt le cœur même de toute culture.

Terminons cette synthèse par une citation de Langer qui exprime en une formule saisissante toute la portée de sa théorie esthétique :

Art education is the education of feeling, and a society that neglects it gives itself up to formless emotions¹⁰⁹.

CONCLUSION

Si nous avons entrepris la présente synthèse de la pensée de Langer sur le symbolisme artistique, c'est qu'il nous a semblé que cette pensée contenait une solide théorie esthétique sur laquelle on pourrait étayer les bases philosophiques de tout programme d'enseignement des arts et de la musique.

Maintenant que nous avons retracé les grandes lignes de cette pensée, une idée principale semble se dégager de notre synthèse : l'art, tel que l'entend Langer, est une forme symbolique par laquelle l'homme réussit à objectiver les sentiments humains et à sonder les profondeurs même insoupçonnées de la vie affective de l'homme. Le contact avec l'art, la fréquentation de l'œuvre d'art enrichissent non seulement la vie des individus mais aussi la vie de toute la société.

Au terme de cette synthèse, l'art nous apparaît également comme un besoin qui, pour l'être humain, est aussi fondamental que celui de parler. Il s'ensuit donc que l'expression artistique ne doit pas être considérée comme une activité superflue, surtout dans le domaine de l'éducation mais, au contraire, comme une activité permettant le plein épanouissement du potentiel individuel et social. Adhérer à la philosophie de Langer, c'est en effet accepter comme principe fondamental que l'éducation esthétique est aussi importante que toute autre forme d'éducation.

¹⁰⁸ Langer, *Feeling and Form*, p. 396.

¹⁰⁹ Langer, *Philosophical Sketches*, p. 84.

Puisse notre travail inciter les artistes et les musiciens éducateurs du Québec à étudier cette théorie, dont l'importance et le caractère universel peuvent singulièrement contribuer à l'enrichissement de l'enseignement des arts chez nous.

Références

- Bufford, Samuel L. « Susanne K. Langer's Two Theories of Art ». Thèse de doctorat inédite, The University of Texas at Austin, 1969.
- Chronister, Floyd Brown. « The Practical Significance of Susanne Langer's View on the Emotion-Intellect Dilemma in Music Education: A Philosophical Analysis and Appraisal ». Thèse de doctorat inédite, University of Kansas, 1969.
- Curran, Trisha. « A Theory of Film Criticism Derived from Susanne K. Langer's Philosophy of Art ». Thèse de doctorat inédite, The Ohio State University, 1978.
- Engle, Bethany W. « The Implications of the Philosophy of Susanne K. Langer for Art Education ». Thèse de doctorat inédite, The University of Alabama, 1971.
- Feinstein, Hermine. « A College Drawing Curriculum Integrating Langer's Theory of Symbolization and Aspects of Hemispheric Processes ». Thèse de doctorat inédite, Stanford University, 1979.
- Gagnon, Lorraine M. « An Analysis and Evaluation of the Role of Symbol and Semblance in the Philosophy of Art of Susanne K. Langer ». Thèse de doctorat inédite, University of Notre-Dame, 1971.
- Langer, Susanne K. *An Introduction to Symbolic Logic*. New York : Dover Publications Inc., 1967.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form; a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York : Scribner, 1953.
- Langer, Susanne K. *Mind: An Essay on Human Feelings*. Baltimore : Johns Hopkins Press, 1967.
- Langer, Susanne K. *Philosophical Sketches*. New York : New American Library, 1964.
- Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key*. Cambridge : Harvard University Press, 1951.
- Langer, Susanne K. *Problems of Art*. New York : Scribner, 1957.

- Langer, Susanne K. *The Practice of Philosophy*. New York : Henry Holt and Company, 1930.
- Lewis, Donnie R. « Implications for Music Education from Susanne Langer, Abraham Maslow, Marshall McLuhan, Jerome Bruner, Max Kaplan, and Jean Piaget ». Thèse de doctorat inédite, The University of Mississippi, 1972.
- Liddy, Richard M. « An Analysis and Critique of the Philosophy of Art of Susanne K. Langer ». Thèse de doctorat inédite, Pontificia Universitas Gregoriana, 1970.
- Light, Lissa W. « Formalism, Expression Theory and the Aesthetics of Susanne Langer ». Thèse de doctorat inédite, University of New York, 1980.
- Lust, Marianne E. « Form into Feeling: Susanne Langer's Philosophy of Art as Theoretic Basis for a Humanistic Education ». Thèse de doctorat inédite, Boston University School of Education, 1979.
- Papageorgopoulos, Menos A. « The Language of Tragedy: An Essay on the Tragic Form by Means of a Critical Analysis of Susanne K. Langer's Theory of Expression ». Thèse de doctorat inédite, The Pennsylvania State University, 1973.
- Phelan, Cecile M. « The Influence of Susanne K. Langer's Symbolic Theory on Aesthetic Education ». Thèse de doctorat inédite, Temple University, 1972.
- Tromble, William W. « The American Intellectual and Music: An Analysis of the Writings of Susanne K. Langer, Paul Henry Lang, Jacques Barzun, John Dewey, and Leonard Bernstein – with Implications for Music Education at the College Level ». Thèse de doctorat inédite, The University of Michigan, 1968.
- Wade, Ralph E. « Susanne K. Langer's Musical Aesthetics with Implications for Music Education ». Thèse de doctorat inédite, Indiana University, 1965.