

## **Matériau et forme**

Textes de la monographie *Beppe Assenza* <sup>1</sup>

### **Herbert Witzenmann**

#### **Visite chez l'artiste**

#### **Esquisse biographique**

#### **Matériau et forme**

- 1 La signification sociale des différentes conceptions du monde des perceptions
- 2 Particularités et totalité – L'individuel et l'universel
- 3 Ce qui peut être représenté et ce qui ne peut l'être – Le comportement fondamental face à la réalité comme attitude artistique de la conscience
- 4 L'expérience personnelle vécue de connaissance et de création – Les degrés d'existence en tant que forces formatrices
- 5 Les degrés des propriétés caractéristiques
- 6 Forme et matériau se convertissent l'un en l'autre
- 7 Expériences vécues de l'artiste
- 8 La perception n'est pas un effet
- 9 L'art , révélation des lois cachées de la nature – L'entrelacs de la gradation des formes et des appropriations
- 10 Les formes originelles et le processus artistique – Polarité et identité du matériau et de la forme
- 11 La signification sociale d'un art irréaliste pourtant saturé de réalité
- 12 Conscience et instinctivité

---

<sup>1</sup> En 1978 fut publiée aux Éditions Verlag Freies Geistesleben Stuttgart une monographie *BEPPE ASSENZA* présentant les reproductions de plus d'une trentaine d'œuvres du peintre Beppe Assenza , Herbert Witzenmann rédigea pour chacune d'entre elles un texte aphoristique . L'ensemble de cette partie centrale fut encadré par des textes de présentation du peintre et de sa vie et des textes abordant des questions de méthode . On trouvera dans ce document trois des quatre textes de ces chapitres mais pas les aphorismes ni les reproductions , c'est pourquoi je donne le titre du chapitre *Matériau et forme* à l'ensemble de ce document. Ndt.

## Visite chez l'artiste

*« Les couleurs sont les actes de la lumière, les actes et les souffrances. En ce sens nous pouvons attendre d'elles des révélations sur la lumière .»*<sup>2</sup>  
Johann Wolfgang von Goethe

Bien qu'ayant été cité d'innombrables fois sans avoir été entendu et compris ce passage n'a rien perdu, pour celui qui en saisit le sens, de son époustouflante témérité. La science de l'optique dans la physique d'aujourd'hui met bien sûr en doute la valeur que peuvent avoir pour la connaissance ces affirmations de Goethe. En vérité elles ne parlent pourtant pas des couleurs mais de quelque chose d'invisible. Toutefois même celui qui, tenant compte de l'autorité des sciences "exactes", n'accorderait à ces mots que la valeur d'une simple liberté poétique devra reconsidérer son jugement lorsqu'il se tournera sans préjugés vers le phénomène de l'arc-en-ciel. L'arc de couleur flotte, devant le mur des nuages qui se forme à l'arrière-plan, détaché de tous les objets auxquels les couleurs sont autrement fixées. Il est le geste le plus pur de la lumière, sa propre révélation en révélant les couleurs, dans les formes d'expression (langage) de l'éclaircie et de l'interpénétration. Ce ne sont pas la faculté d'absorption de la matière ni l'excitation qui stimulent l'organe sensible de l'homme qui nous fournissent des explications sur son être. Seules les couleurs elles-mêmes peuvent nous les donner. Si nous écoutons leur manière de s'exprimer, nous percevons un langage qui est apparenté aux expressions de notre vie psychique. L'interversion des deux domaines et leur possibilité de se donner mutuellement un sens seraient pourtant incompréhensibles et impossibles si les couleurs n'étaient que des éclats de notre organisation subjective réagissant illusoirement à l'action d'un élément extérieur objectif -non-humain. Leur possibilité commune de se transformer l'un dans l'autre et de se donner dans l'interaction une vie plus intense est plutôt l'expression de ce fait que tous deux, l'être objectif des couleurs et l'expérience de connaissance vécue dans l'âme, sont traversés par une seule et même vie spirituelle. Pour l'artiste et pour le scientifique connaître que l'être des couleurs se manifeste de façon sensible et suprasensible-morale à la fois est de même importance. *Goethe* renforce cette conviction, qu'il a ressentie comme artiste et vérifiée comme chercheur, par les mots suivants : "J'avais précisément compris qu'il fallait s'approcher des couleurs, en tant qu'apparences psychiques, d'abord par le côté de la nature si on voulait en savoir davantage sur elles dans la perspective de l'art." Celui qui reconnaît aussi ce sens à cette concordance entre la science et l'art, reconnaîtra de même la validité de l'impression que ressent l'observateur impartial et attentif à soi-même en face de l'arc-en-ciel. Grâce à elle il prend conscience que le clair et l'obscur, que ce qui relie et ce qui sépare, que l'universel et l'individuel, doivent trouver un contrepoids dans son âme. Mais pour que cela se produise,

---

<sup>2</sup> Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) citation extraite de la préface du *Traité des couleurs* .

l'âme de l'artiste et de l'observateur doit écarter la pesanteur et le trouble qui enchaînent le coloris des apparences à la densité du matériau et l'éteignent dans l'obscurité de ce dernier. Elle doit se purifier dans la légèreté et la pureté par lesquelles les couleurs célestes nous enchantent. Les couleurs des fleurs sont les images exemplaires et annonciatrices de cette transformation et de cette élévation. Elles se détachent de leur origine lumineuse et semblent vouloir retourner comme des papillons dans leur patrie lumineuse. Les couleurs des pierres précieuses par contre sont l'image d'une illumination intérieure du matériau : elles semblent le reconduire vers son origine spirituelle.

Cette sensibilité vit dans l'âme d'un bon jardinier même lorsque celui-ci n'est pas en mesure de l'exprimer. Il est le protecteur de l'origine colorée des fleurs dans l'arc-en-ciel. Il les nourrit avec la soif de lumière éprouvée par le sol dans lequel elles s'enracinent. Origine spirituelle et retour spirituel guident sa main sensible lorsqu'il délie les fleurs fraîches, enlève les fleurs fanées, sarcle les plates-bandes et récolte les fruits. Son travail aide chacune des plantes du jardin en fonction de ses besoins, sans que l'une ne diminue l'espace vital de l'autre, puisque toutes forment ensemble un tout harmonieux.

Nous imaginons volontiers un peintre comme un jardinier au milieu du rayonnement de ses fleurs colorées et du scintillement des pierres précieuses qui jaillissent du fond végétal de sa création. Peintre et jardinier sont en effet semblables dans leur douceur et leur rigueur bien que leurs buts soient différents. Car alors que le jardinier prépare un domicile terrestre pour les couleurs florales en nourrissant de forces lumineuses les mottes de terre sombre, le peintre élève ses fleurs colorées vers leur domicile céleste, l'arc-en-ciel, et donne à la terre au-dessous d'elles l'éclat chatoyant des multiples couleurs de l'arc de la pluie. Ses couleurs se détachent des flots de lumière et répandent une lumière intérieure. Image colorée et éclat coloré se tissent en un mouvement imagé, miroitant et retentissant, où couleurs et formes se génèrent et se fondent mutuellement. Mais ceci ne peut se produire que si le peintre laisse confluer, par la conduite de son pinceau, deux courants créateurs, le courant céleste descendant dont il naît lui-même, et le courant terrestre qui ascendant qui le porte lui-même lorsqu'il le libère. Ce n'est qu'en rendant sensible le spirituel et suprasensible-moral le matériel que le bel apparent d'un art de peindre peut se manifester en restant véridique à l'égard des actes et des souffrances de la lumière. Le témoignage en vérité du peintre s'exprime dans sa reconnaissance créatrice de ce fait que le sensible et le suprasensible-moral sont des formes d'expression d'une seule et même force originelle.

Que la discussion des affirmations crédules et des solutions contemporaines qui altèrent la beauté en la considérant comme la marque d'un faux-fuyant et le signe d'une étroitesse d'esprit soit tout d'abord reportée. Ceux qui sont prêts à accepter l'invitation à suivre un peintre dans le jardin fleuri de son œuvre feront mieux de l'observer quelques temps, plutôt que de l'agresser avec le poncif d'opinions préconçues. Accompagnons l'artiste lorsqu'il se rend en blouse de travail auprès

de ses élèves et de ses toiles. Celui qui ne juge pas trop hâtivement ressentira le besoin de s'approprier ses mouvements de tête et ses gestes, sa manière de scruter et de découvrir, d'entreprendre et d'attendre, mais avant tout son pas lorsqu'il s'avance vers le chevalet ou s'en éloigne et reste en place, entre l'approche et le recul, pour conduire son pinceau.

Or ce n'est pas "le" peintre en général qui suscite notre intérêt, mais cette individualité, sa poésie faite de coloris musicaux, son récit qui ne raconte rien mais parle de ce que l'oreille entend, l'événement pictural qui ne révèle rien de préfiguré anecdotiquement ou mythologiquement. Nous voulons écouter comment figuration (Gestalthaftes) et composition (Landschaftliches), archétypes de toute réalisation artistique, jaillissent spontanément des forces de déploiement des couleurs et des forces de mouvements du créateur. Ressentons la manière toute particulière qu'a l'artiste de laisser résonner et retentir ensemble le lyrique et le dramatique dans le flottement et la fluctuation des couleurs, dans sa capacité à modifier par sa manière d'être le matériau en forme et la forme en matériau. Il éprouve ainsi son œuvre naissante et s'éprouve lui-même par la mesure qu'elle détermine, ainsi se rend-il d'un élève à l'autre, le pinceau à la main et suggère par ses mouvements comment une esquisse pourrait être développée, comment un problème de peinture pourrait être résolu. Lorsqu'il encourage ou met en garde, indique le trop ou le trop peu, aiguillonne ou refrène, il montre l'exemple de son expérience de l'art et de la vie plus encore par ce qu'il est lui-même que par ce qu'il dit. Cependant sa personnalité, aussi forte et active soit-elle, n'opresse pas le moins du monde l'élève par une manière d'être à priori. Au contraire il aide celui-ci dans ses tentatives d'articulation de son propre langage dont il ne peut encore user avec aisance sans un tel soutien. Comme soignant attentif du jardin des couleurs il protège ce qui croît et écarte ce qui foisonne de surcroît. Comme connaisseur éprouvé du trésor des couleurs il les appelle à la lumière et empêche leur dilapidation. Comme gardien du matériau et créateur des formes il recule avec effroi devant la vulgarité et connaît la mesure. La connaissance de soi lui a enseigné ce dont d'autres ont besoin. Il est un maître qui reçoit l'enseignement des actions et des souffrances de la lumière. De par sa longue expérience il sait que les forces universelles s'individualisent et que l'homme individuel participe à l'universel en chaque acte artistique en vérité. Sa tâche ne se trouve pas dans un problème personnel, dans une déclaration critique, une opinion sentimentale ou agressive. De l'art en vérité émane un appel beaucoup plus fort que celui qui incite à condamner ou à se soumettre. L'art est le vrai rénovateur, car il est le témoin du devenir qui ne s'épuise jamais aussi longtemps que les hommes restent fidèles à leur être véritable, le garant de la transformation intarissable de l'homme dans le monde et du monde dans l'homme. Puisqu'un art qui se conçoit ainsi ne travaille pas sur des problèmes personnels mais sur les formes intensifiées des processus du monde, cet art est le plus social, oui c'est le seul mode de création artistique qui soit social en vérité. Car il montre ce qui concerne tous les hommes, ce qui fait le sens des actes et des souffrances de l'homme : l'humanisation du monde et la progression des forces formatrices du monde vers une forme d'existence supérieure en l'homme.

Devant cette haute tâche assignée à l'art le peintre, qu'il soit maître ou élève, doit développer le respect de soi et du monde. Il se ressent aussi bien comme comblé de présents que comme donateur de lui-même. Pour ceux qui veulent apprendre avec lui, le maître dans l'art de peindre semble bien, comme cela se faisait en Russie autour de Pâques (et se fait encore aujourd'hui), décorer une image de la sphère du monde et de l'existence et la cacher sous un buisson de fleurs. C'est là que ceux qui cherchent pourront faire des découvertes. Par sa protection qui cache et sa révélation qui montre, il répand autour de lui la conscience que l'apprentissage et l'exercice de l'art sont faits de recherches et de découvertes à la fois sérieuses et gaies. Il les soigne et les offre en une heureuse fête, pour la célébration solennelle et la joyeuse richesse de laquelle cependant nous devons tout d'abord préparer notre réceptivité et notre habileté en ayant les plus strictes et rigoureuses exigences pour nous-mêmes.

### **Esquisse biographique <sup>3</sup>**

Beppe Assenza est né le 19 mars 1905 à Modica près de Syracuse. Le nom du saint vénéré le jour de sa naissance, Joseph, fut adjoint à son nom de baptême, Rosario. Dès sa tendre enfance le petit Joseph manifeste la détermination qu'il porte en lui.

Entre tous ses jouets, c'est au crayon que va sa préférence. Il avait à peine cinq ans lorsqu'il fit son premier dessin. Il interrompait fréquemment son jeu et s'écartait de son petit cheval adoré pour reproduire les objets de son monde enfantin.

Comme une telle ardeur venait vite à bout de la pointe du crayon, son souhait le plus fréquent était : "Taille mon crayon !"

Un jour une voisine admirative rapporta à sa mère la preuve du talent artistique de son fils. Il avait imité le sigle de la firme de machines à coudre Singer; un grand S dont les entrelacs enveloppaient une forme féminine.

Une ombre apparut sur ces premières années, - l'une de ses sœurs mourut, peu de temps après sa naissance dans son troisième mois. Alors s'inscrivit de façon inoubliable en lui la façon dont la fraîche vitalité au teint rose, d'un être qu'il ressentait proche de lui dans son existence céda à la pâleur rigide de la mort.

A six ans, élève à l'école primaire, il dessina lors d'une récréation avec de la craie sur le tableau noir, sans modèle extérieur, un cheval. Le maître d'école étonné n'effaça pas le dessin avant de l'avoir montré au directeur de l'école et à ses collègues.

---

<sup>3</sup> On dispose par ailleurs d'autre ouvrage consacré au peintre , rédigé et composé par Klaus Hartmann et Greet Helsen Durrer *Beppe Assenza Ein Leben für die Malerei und Anthroposophie – Zum malerischen Schulungsweg in den Skizzenbüchern* Gideon Spicker Verlag Dornach 2005 , un volume avec de très nombreuses illustrations .

Le cercle familial, dont il était l'aîné des enfants, s'agrandissait chaque année d'un nouveau membre. Le père, un homme de génie, autodidacte, avait conquis un savoir-faire remarquable. Son métier de décorateur et stucateur exigeait de lui un talent de peintre et de sculpteur. Le petit Joseph suivait d'un regard attentif les mouvements de cette main habile, intelligente et bonne. Et ce fut l'une de ces premières impressions fortes qui lui donnèrent, par l'œil, le sentiment d'exister. Il doit à l'oreille l'autre sentiment bienheureux qui soutint son âme enfantine. Le chant de sa père vaquant aux travaux du ménage, fut pour lui la confiance retentissante qui enveloppait la famille de ses soins et le comblait d'une assurance réconfortante.

Cette joyeuse paix familiale fut rompue par la première guerre mondiale. Le père fut appelé au service militaire et ne laissa à sa femme, avec ses six enfants, que peu d'économies. Pour le petit Joseph qui venait d'avoir neuf ans le sérieux de la vie se présenta de bonne heure. Les quelques réserves furent vite épuisées, il fallut alors aider la mère de toutes les manières possibles. Joseph sculptait alors toutes sortes de jouets, et était heureux de rapporter à sa mère le gain de leur vente. Mais ses autres facultés artistiques furent aussi nourries, le père lui envoyait des dessins qu'il recopiait.

L'un de ces instants, qui marque un tournant du destin dans la vie, fut celui où il fit avec un morceau de charbon le portrait du grand-père sur un mur qui venait d'être fraîchement blanchi dans l'une des ruelles transversales derrière l'église principale. L'oncle Orazio Spadaro, prêtre et peintre, découvrit le portrait et fut surpris de l'évidente ressemblance. Lorsqu'il apprit que l'auteur en était son neveu, il l'invita à devenir son élève en dessin. De ce jour la vie du garçon reçut par une éducation artistique sérieuse la direction qu'il ne devait plus quitter.

Orazio avait étudié à Rome et à Florence et avait acquis une certaine habileté en tant que peintre. Le petit Giuseppe contemplait avec une respectueuse admiration les tableaux de son atelier, il pénétrait dans ce lieu comme dans un sanctuaire. Son oncle fut non seulement pour lui le maître qui éveilla ses dons, qui l'introduisit dans l'art, mais aussi son guide dans la vie culturelle. A quinze ans Giuseppe quitta les bancs de l'école pour suivre un apprentissage répondant à ses aspirations artistiques auprès de son oncle. L'oncle enseignait son neveu préféré, qui maintenant était devenu son ami, durant de longues promenades quotidiennes dans les bois de cyprès, sous les branches d'oliviers, d'amandiers et de caroubiers des merveilleuses campagnes siciliennes. Cet homme pieux profondément épris des grands idéaux de l'humanité déployait sa connaissance de l'histoire de l'art et de ses grands maîtres, de l'histoire sacrée et des courants religieux qui traversent l'humanité, sous forme de tableaux et de récits chaleureux devant son auditeur attentif et curieux. Le jeune élève conquiert ainsi une profonde maturité intérieure et fit grandir en lui un enthousiasme qui devint le trésor inaltérable de sa vie.

Giuseppe bénéficia de cette éducation artistique jusqu'à sa dix-huitième année. Ce fut alors son oncle lui-même qui lui conseilla d'approfondir son savoir d'une

nouvelle façon puisque les conseils qu'il pouvait lui prodiguer lui-même étaient épuisés maintenant. C'est en 1923 que Giuseppe tenta l'aventure d'un grand voyage au loin bien qu'il ne disposait que du peu d'économies dû à la vente de quelques images. Dans la grande ville de Milan s'ouvrirent des possibilités jusqu'alors inaccessibles. Les grands maîtres et leurs œuvres, les centres de la vie culturelle lui offrirent leurs richesses et exigèrent la réponse de son vécu. Comme ses moyens ne pouvaient lui suffire que peu de mois et qu'il ne pouvait attendre aucun soutien de son père qui n'avait pas approuvé sa décision de quitter la Sicile, il dut trouver lui-même un chemin pour subvenir à ses besoins. Il se présenta le soir comme portraitiste dans les restaurants, reçut des commandes et put en peu de temps s'assurer un fond suffisant pour pouvoir, sans être incommodé, se consacrer à la peinture. En 1925 il inaugura dans la galerie Borgonuovo sa première exposition personnelle. Elle trouva une vive approbation de la critique et du public. Cette même année il reçut un premier prix lors d'une exposition collective à Catane. Soudain il eut en Sicile le renom d'un peintre remarquable dont on achetait volontiers les tableaux. Il déménagea à Catane pour y demeurer jusqu'en 1928. Là il entra en contact avec des personnalités représentatives de la vie culturelle, le poète Antonio Bruno et l'écrivain Vitaliano Brancati, avec qui se noua une étroite relation d'amitié. De ce temps date aussi sa rencontre avec le Baron Saverrio Polara, une rencontre qui exerça une grande influence sur son destin. Polara, qui le tenait en grande estime, l'invita en 1926 à faire le portrait de son épouse. Les entretiens avec Polara, qui portait fréquemment sur leur conception religieuse du monde, avaient une grande importance pour Assenza. Polara, un humaniste aux larges vues, ouvrait au jeune peintre de nouveaux horizons de connaissance religieuse. Le plus âgé des deux amis, qui avait reconnu le grand talent artistique du plus jeune, usa de son influence sociale pour épargner à celui-ci un service de deux ans dans l'armée et protéger ainsi son travail de création artistique. En 1928, encouragé par son ami Polara, Assenza s'installa à Rome, où il étudia alors pendant un an à l'Académie anglaise. Le ministre Ruggiero Romano lui demanda de faire un portrait de Mussolini mais il refusa de satisfaire à cette commande.

Après plusieurs voyages dans les grands centres de culture italiens Assenza revint à Syracuse. Il obtint en gagnant un concours de faire la décoration du palais gouvernemental. Les quatre grandes peintures murales et les deux gobelins qu'il fit réaliser pour cela furent détruits durant la seconde guerre mondiale. A cette époque lui fut aussi confiée une tâche à laquelle il s'adonna avec une grande ferveur intérieure, la représentation peinte d'une crucifixion dans l'église du Collège Santa Maria. Mais c'est justement lors de l'exécution de cette œuvre qu'il lui devint clair qu'il touchait aux frontières de ses forces de création. Poursuivre sur cette voie l'aurait conduit à reprendre des réalisations antérieures, à répéter le passé. Cette conscience claire de la situation de sa progression artistique lui donna la force de s'engager sur un chemin qui le mènera au-delà de l'idéal de la renaissance. Les années suivantes voient la réalisation de deux grandes peintures murales dans l'église des Capucins à Ispica auprès de Syracuse. Leur expression plus libre

annonce déjà un nouveau style qui va mûrir peu à peu jusqu'à atteindre un tournant.

La grande activité d'Assenza à Syracuse eut pour conséquence qu'il fut invité à participer à Rome aux grandes expositions nationales et internationales d'art sacré.

En 1932 Assenza fit la connaissance du peintre Karl Stirner qui séjournait alors à Syracuse à cause de son état de santé. Rapidement une profonde amitié et de vifs échanges artistiques les réunirent. Cette amitié est mentionnée dans une biographie de Stirner parue récemment. Nous lui devons deux portraits, l'un d'Assenza par Stirner, se trouvant au Musée national-Schiller à Marbach, et l'autre de Stirner par Assenza, qui se trouve au Musée d'Ellwangen. Ses contacts avec Stirner éveillèrent en Assenza le besoin de connaître plus précisément le courant artistique expressionniste qui à l'époque se manifestait tout particulièrement en Allemagne. Au terme d'un séjour de six années à Syracuse, Assenza ressentit comme une nécessité incontournable de son évolution artistique de rassembler de nouvelles expériences dans le domaine de la peinture contemporaine. En 1925 il choisit Paris comme nouvelle villégiature. Il laisse derrière lui à Syracuse ses plus chers amis, ceux qui durant de longues années lui avaient accordé leur compagnie pleine de compréhension et avaient profondément influencé son évolution artistique et culturelle. Les plus proches furent le poète-philosophe Conrado Curcio, le poète Severin et tous ceux qui s'étaient rassemblés pour former un centre de culture autour d'Angelo Maltesse, un protecteur passionné de toutes les valeurs culturelles auquel Assenza était particulièrement lié.

A Paris, Assenza fit de plus près connaissance avec la peinture des impressionnistes mais le temps de ce genre de peinture était révolu. Il se trouva à nouveau devant la nécessité d'acquérir de nouvelles expériences. Munich éveillait des espoirs prometteurs pour l'expressionnisme. Mais lorsqu'il y parvint les expressionnistes les plus significatifs étaient déjà en exil ou dans la clandestinité et leurs grandes œuvres étaient considérées comme la "dégénérescence de l'art" par le national-socialisme. Profondément déçu, Assenza perdit l'espoir de trouver un maître qui puisse le conduire plus loin que ce que lui permettaient ses propres expériences. A part Stirner avec lequel il demeura en relation quelques mois à Ellwangen, il se trouvait complètement seul avec ses aspirations.

Aucun chemin visible devant lui qui eut pu le conduire plus loin. Celui qui se trouvait derrière lui, il l'avait parcouru jusqu'au bout. L'avenir de l'art contemporain s'annonçait dans un chaos d'indétermination. C'est dans cet état qu'il revint en 1937 vers Rome et sa famille qui entre-temps s'y était installée. C'est là que vivait aussi ses frères, Enzo, le sculpteur, et Valente, le peintre, qui furent autrefois ses élèves. La crise qu'il devait alors traverser s'empara de ses convictions religieuses tout comme de sa créativité artistique. La recherche de soi-même, à travers une nouvelle approche de la religion par l'étude des *Épîtres* de Paul, des *Confessions* d'Augustin et des mystiques du Moyen-Âge, dont particulièrement Jacob Boehme, ne parvint que par sa première rencontre avec Goethe et son poème dramatique



*Faust* à l'expérience décisive qui donna une toute nouvelle orientation à son chemin de vie et de création. Il apercevait maintenant devant lui dans la lumière de la certitude consciente la direction qu'il devait choisir s'il voulait se retrouver lui-même en tant qu'homme et artiste.

Il avait atteint un degré avancé de son développement artistique. Mais seul un tout nouveau commencement pouvait le préserver de l'épuisement de ses ressources artistiques. Après avoir conquis la maîtrise des moyens d'expression qu'offre la peinture et la renommée publique, il se retira complètement de la place publique. Pendant presque vingt ans il ne fit plus aucune exposition.

Les transformations intérieures et modifications de cette époque firent remonter à la surface de sa conscience quelque chose dont devait sourdre la plus grande influence sur lui. Son ami Gino Magri lui avait indiqué quelques années plus tôt un livre qu'il n'avait alors pas lu. Maintenant la *Science de l'occulte* de Rudolf Steiner lui ouvrait les portes d'un nouveau monde. Avec l'entrée dans celui-ci une nouvelle période déterminante commence dans la vie d'Assenza. A cela s'ajoute une autre influence importante. L'écrivain et poète Arturo Onofri avait écrit un livre remarquable *La nouvelle renaissance, l'art du moi*. Ces considérations artistiques animées par les impulsions de Rudolf Steiner, dans lesquelles Assenza rencontrait pour la première fois une perspective unifiant les conceptions du monde et de l'art, résonnaient en accord avec les connaissances qu'il avait puisé dans la *Science de l'occulte*. De l'œuvre d'Onofri jaillissait l'impression tellement forte d'une personnalité exceptionnelle qu'Assenza eut le désir de faire personnellement sa connaissance. Cependant alors qu'il espérait le rencontrer à Rome son épouse en l'accueillant sur le pas de la porte dut l'informer du récent décès du poète. Assenza se fit montrer la chambre de travail du défunt car il souhaitait ressentir l'atmosphère de son activité. C'est alors qu'il apprit qu'Onofri était un membre actif d'un cercle de personnes qui se réunissaient pour étudier l'œuvre de Rudolf Steiner. Ce cercle était animé par la Baronne de Reuzis, la traductrice de la *Science de l'occulte*. La rencontre avec Onofri fut, bien que ne se déroulant pas sur le plan physique, psychiquement tellement intense qu'elle prit corps en rêve. Dans des images du sommeil Assenza rencontra l'écrivain sur une étroite route s'étirant sur le flanc d'une montagne. Toutefois Onofri ne pouvait se mouvoir car ses jambes lui faisaient défaut, mais il connaissant le chemin. Assenza le souleva sur ses épaules et atteignit sous sa conduite le but recherché.

Dans la bibliothèque de ce cercle anthroposophique Assenza découvrit les conférences de Rudolf Steiner sur l'art et la couleur. Elles lui révélèrent un monde qu'il connaissait depuis longtemps mais découvrait à présent de façon toute nouvelle. Il commença aussitôt à transposer le contenu de ces exposés en activité artistique et en exercices pratiques.

Dans le salon de la Baronne Reuzis avait lieu chaque dimanche des rencontres ouvertes à tous. Là, se réunissaient des personnalités d'orientations spirituelles les plus divergentes, comme le philosophe et théologue catholique Bonainti,

Krishnamurti , le prince de Cesara et d'autres. Cette cordialité et cette ouverture d'esprit permirent à Assenza de participer à d'intéressants entretiens. Il fit la connaissance d'Elena Zuccoli et d'Annie Häuser, et par elles pour la première fois de l'eurythmie qu'il se mit aussitôt à pratiquer sous la direction de Madame Zuccoli. L'étude de l'anthroposophie était devenue maintenant la chose la plus importante de sa vie. Il induisit sa quête artistique dans une direction qui parvint à son but avec la découverte d'une nouvelle méthode de peinture. A nouveau Assenza se retrouva ainsi sur un nouveau seuil semblable à celui que lui fit franchir son oncle religieux pour parvenir à la "crucifixion", ou à cet autre que fut la rencontre de l'expressionnisme.

Après de longues recherches Assenza avait trouvé en Rudolf Steiner un maître qui pouvait lui donner l'assurance d'une connaissance toute spirituelle des arts et lui montrer un chemin de développement vers une nouvelle culture expressive de la peinture, vers de nouvelles facultés d'expression artistique.

Est-ce la fatalité ou l'effet des relations d'attraction et de répulsion qui naissent d'une recherche conséquente qui firent qu'Assenza fut oublié lors de l'appel au service militaire ? Le temps de la seconde guerre mondiale, durant lequel il ne reçut aucune commande et ne pouvait vendre aucun tableau fut pour lui celui d'une pause durant laquelle il put se consacrer entièrement à l'étude du monde des couleurs et des moyens de les représenter en peinture. Durant cette période d'approfondissement son pressentiment de l'évolution que pourrait suivre la peinture grâce aux impulsions de Rudolf Steiner progressa vers de claires convictions. Il fut certain d'avoir trouvé le chemin qui est esquissé dans les propos de Rudolf Steiner. La vision d'un lointain avenir de grande créativité artistique s'éleva devant lui.

Ce n'est qu'après la fin de la guerre qu' Assenza vient à Dornach. Il y fait l'heureuse rencontre d'Albert Steffen, l'autre grande personnalité, à côté de Rudolf Steiner, à laquelle il doit les plus précieuses indications. Lui qui est une fois de plus à la recherche d'un maître reçoit d'Albert Steffen la réponse suivante : "*Lorsque j'ai montré mes images au Dr Steiner il m'a dit que ma peinture tendait dans une autre direction. Mais comme poète je pourrais être un maître pour vous*". De cette façon l'œuvre peinte d'Albert Steffen devint indirectement une aide pour Assenza. Un autre apport provint des entretiens qu'il eut avec Steffen dans les musées romains devant les grandes œuvres de l'art contemporain. Lorsque Steffen caractérisait l'essentiel d'une œuvre c'était pour Assenza une expérience à la lumière de laquelle les siennes propres s'éclairaient et s'approfondissaient. A Dornach où Assenza s'installa en 1957 sa relation avec Steffen se prolongea.

La décision de résider à Dornach en permanence fut déterminée par un destin tragique. Son épouse Bianca touchée par une grave maladie mourut à ce moment-là après être restée alitée pendant toute une année dans la clinique d'Arlesheim.

Il fut difficile pour celui qui restait seul en vie de choisir entre garder là son domicile ou retourner à Rome. Ses parents et ses amis vivaient à Rome, il y avait sa maison et son atelier avec d'innombrables peintures inachevées. Ce furent des jours de doute et soudain la décision fut légère. A la question qui se détachait de ses longues réflexions, où trouverait-il la meilleure place pour apprendre ce qu'il n'avait pas encore acquis, il n'y avait qu'*une seule* réponse claire. La vie d'Assenza à Dornach commence. Juste alors l'atelier de Jérôme Bessenich se libère où il peut déployer une activité intense. Il ressent la présence spirituelle favorable de son épouse Bianca qui ne lui fut intérieurement jamais aussi proche qu'en ces jours.

Un rêve en témoigne de façon imagée. Bianca, dans un vêtement blanc-rose et rouge, vient à sa rencontre. Elle lui offre un pinceau japonais qui se transforme en fleur lorsqu' Assenza le saisit.

Jusqu'en 1969 Assenza se consacre exclusivement à son travail créatif. Il ne prend que peu d'élèves parmi ceux qui lui demandent des cours de peinture, participe cependant aux expositions du Goetheanum. En 1968 le comité de présidence du Goetheanum l'invite à ouvrir une école de peinture dans les salles de la maison-atelier que Madame Margarete Jung avait généreusement fait construire pour cela. Assenza dirige jusqu'aujourd'hui cette école, qui au fil du temps s'est maintenue de façon toujours plus convaincante et que fréquentent de nombreux étudiants venant de tous pays car c'est un centre d'étude et de développement sans pareil.

## **Matériau et forme**

### *1 La signification sociale des différentes conceptions du monde des perceptions*

question de l'objectivité de la couleur, c'est à dire la question si à ce que nous ressentons comme couleur correspond quelque chose de semblable dans le monde extérieur, semble tout simplement ridicule et superflue à l'artiste. Ne répond-il donc pas sans cesse dans sa créativité artistique à ce que la couleur est pour lui et celle-ci à ce qu'il peut être pour elle. Il semble que la promesse qu'il a faite envers lui-même serait reniée s'il voulait poser cette question. Goethe par contre, le plus intime connaisseur des couleurs, ne s'est certes pas détourné de cette question. Il lui a consacré, avec la responsabilité du scientifique et la dévotion de l'artiste, le plus grand effort de sa vie.

Indépendamment de l'acceptation ou du refus de ce mode de penser dont Goethe est le plus remarquable représentant, les artistes de presque toutes les tendances considèrent la couleur comme un domaine de vision externe et de vécu interne, dans lequel le substantiel-sensible et le psychique-moral s'unissent et s'interpénètrent. Dans le monde de la couleur, l'artiste peut s'exprimer parce

qu'elle s'exprime en lui. Elle est la réalité qu'il produit et qui le produit. S'interroger d'une autre façon sur la réalité lui semble mépris de l'art et de ce fait méprisable.

La science contemporaine et matérialiste de la nature dénie toute signification objective à la conviction que l'homme soit réceptif pour un domaine sensible à la fois suprasensible-moral et qu'il soit aussi capable d'y agir. De son point de vue l'art ne peut que signifier comment l'homme évolue avec ses impressions sensorielles subjectives. Celui qui veut tenir compte de la position de l'art dans la situation de conscience particulière de notre époque doit cerner de près le caractère matérialiste de la science moderne de la nature qui domine l'opinion publique et l'attitude intérieure de l'humanité contemporaine. La science de la nature est matérialiste parce qu'elle n'accorde de réalité qu'à ce qui est inhumain et mort (c'est-à-dire à ce qui est composite et à ce qui, dans sa façon d'être, ne peut pas du tout être comparé à ce que l'homme connaît de lui-même). Entre ce genre de réalité et l'intériorité humaine tous les ponts sont coupés. Chacun des deux domaines est pour l'autre chimère. Le monde proprement humain auquel appartient selon cette conception tout ce qui est perçu n'est en conséquence qu'un vaste mensonge constitutif de l'homme à soi-même. Car le seul fondement de l'expérience vécue est, pour cette direction du savoir, le matériel. Le vécu ne peut donc pas devenir conscient de ses fondements dans les formes d'existence qui sont les siennes. C'est pourquoi ce vécu n'est qu'une bulle de savon scintillante qui éclate au contact de ce que l'on donne pour être la vraie réalité, - et cette réalité est elle-même un iceberg pour le vécu qui ne peut même pas la connaître mais seulement en ressentir le souffle mortel.

La plupart des scientifiques se défendent aujourd'hui d'être des représentants d'une conception mécaniste du monde. Et même prétendent démontrer que cette image du monde n'est pas appropriée pour acquérir des connaissances solides, ni pour déterminer les buts de nos agissements. Au contraire, elle menace notre vie. L'opinion longtemps prédominante, que la couleur fut seulement un mouvement ondulatoire des plus fines particules de matière, de l'éther de lumière, n'est plus maintenue. Mais pour l'appréciation de la relation dans laquelle le monde intérieur de l'être humain se trouve au monde environnant, cela ne fait guère de différence essentielle que l'on se représente la réalité comme un billard, un champ magnétique ou une roulette. Car dans chacune de ces interprétations les deux caractéristiques principales qui déterminent la relation entre le monde intérieur de l'homme et le monde extérieur restent inchangées : d'une part l'inhumanité de cette réalité, avec ses lois et sa structure purement quantitatives, d'autre part l'a priori, le préjugé que les contenus de la conscience, qui correspondent dans les faits mais non objectivement à cette réalité, n'en sont que des effets. Certes les plus récents développements des sciences naturelles n'accordent pas de validité à la catégorie de causalité pour le domaine corpusculaire. Mais cela ne change rien au fait que, selon ces conceptions contemporaines des sciences naturelles, tout l'ensemble de la conscience humaine est déterminé par un tissu de causes matérielles.

Or la question, si la couleur (comme toutes les autres perceptions des sens humains) est un effet, que ne présente aucune similitude avec sa cause, ne peut laisser l'artiste indifférent. Car un art qui n'aurait que des racines en l'air et ne pourrait les plonger dans le sol de la réalité pour s'élever au-dessus de lui, ne peut éteindre et oublier le regard médusant d'un monde inhumain que dans l'ivresse et la désolation de l'âme ou alors s'engager par des critiques et des déclarations à provoquer l'écroulement de ce monde (non sa transformation) , - un engagement qui finalement débouche sur la destruction du monde existant. Devant la question du caractère essentiel du monde des perceptions humaines il convient de comprendre que l'origine de la violence aveugle, même si elle réside au plus profond de l'inconscient, doit être cherchée dans ce sentiment que l'existence humaine est insensée parce que la réalité manque à son monde intérieur et qu'il est de ce fait préférable de détruire ce dernier avec toutes ses conditions environnantes. On pourrait trouver cette forme d'appel à la compréhension par trop théorique et souhaiter au lieu de cela en appeler à l'action. Mais cette assurance en soi qui manifeste aussi "l'homme pratique" ressemble à celle du rêveur qui est sûr de cesser de sommeiller lorsqu'il s'éveillera. Le seul contenu de cette supériorité n'est en fait que le refus de chercher là où se trouvent les causes du comportement humain, c'est-à-dire dans la conception consciente ou inconsciente que l'on se fait du monde, ou que le doute en une possibilité de connaissance sensée. Tel refus implique aussitôt le rejet de toute nouvelle réflexion sur les modes habituels (déterminés consciemment ou inconsciemment par une image du monde) de l'agir et du penser. Celui qui dédaigne de s'enquérir du chemin pourtant ne peut atteindre le but. Mais l'amère nécessité devrait appeler toutes les victimes à saisir l'idée. La science devrait avoir pour tâche par la découverte d'une réalité saisie dans l'expérience vécue d'éclairer même l'impulsion d'action la plus sombre avec la certitude d'un sens trouvé pour le monde et pour l'homme. Elle indiquerait alors au désir douloureux de destruction qui jaillit nécessairement du doute en soi-même et en l'humanité une direction pour construire. L'art pourrait aussi adopter ce but dans la formation d'un monde traversé et tissé d'esprit. Tous deux, la science et l'art seraient unis dans leur responsabilité, d'ouvrir les yeux aux sens, de rendre la main forte et habile pour l'action sensée et par là offrir à l'homme qui conclut la paix de la connaissance avec le monde l'apaisement de l'activité (non de la satiété).

C'est ici le point où le levier de l'action sociale peut trouver appui, où l'on peut comprendre que l'on ne favorise pas le progrès social par des satisfactions dépersonnalisant mais au contraire par la libération des forces productrices en l'homme. Car un être dont l'âme est dépossédée de la réalité, un être à qui le savoir de notre époque enlève la conscience de soi et en qui la culture de notre époque (qui est conditionnée par les productions et la sensibilité expressives de l'homme) n'éveille pas l'enthousiasme pour une existence humaine d'un mode supérieur, un tel être n'est pas capable d'un véritable agir social.

## 2 Particularités et totalité – L'individuel et l'universel

Pourtant des réflexions du genre des précédentes méritent à peine un haussement d'épaule de la part des sciences dites "exactes" si la réalité est ainsi faite qu'elles le prétendent, si la vie de l'âme humaine n'est que l'émanation de la matière qui fermente.

La question du contenu et de la signification en réalité des perceptions sensorielles de l'homme ne peut toutefois pas être contournée dans une étude consacrée à l'œuvre d'un artiste moderne. C'est la question fondamentale de toute création artistique. Car les sens fournissent à l'artiste le matériau avec lequel il travaille et forme. Il ne convient plus aujourd'hui de répondre à cette question comme autrefois de façon instinctive dans l'activité artistique livrée à elle-même. Car l'instinctivité ancienne ne peut agir que de façon décadente maintenant. La conscience avancée pose au contraire la tâche et prédispose la faculté de pénétrer dans les domaines les plus éveillés de la vie de l'âme à la découverte d'une nouvelle source de production artistique. Dans la perspective précisément d'un art qui ne prétend pas seulement mais qui s'avère être vraiment moderne parce qu'il jaillit d'une nouvelle conscience de la réalité et que créant et formant il fonde cette dernière, la question de ce qui est réel et donc humain aussi ne peut pas rester sans réponse.

A propos de l'essence de la réalité, et de ce fait simultanément de monde des perceptions humaines et donc aussi de la connaissance humaine qui en résulte, Rudolf *Steiner* a développé des aspects fondamentaux, formant le socle pour la construction d'une nouvelle époque de culture. Ses résultats de recherches constituent le prolongement de la science des métamorphoses des manifestations du monde telle que l'a élaborée *Goethe* et particulièrement de la théorie goethéenne de la couleur. Dans ce qui suit ne peut être ébauchée qu'une esquisse limitée par le cadre de cet ouvrage.

Abordons maintenant la question si, comme le prétend la science contemporaine, la perception sensorielle de l'homme (et donc aussi l'impression colorée) est un effet. Est-elle en fait seulement l'excitation de l'organisation sensorielle de l'homme par un élément non-sensible qui de ce fait ne peut provoquer en celle-ci et dans la conscience humaine affectée simultanément avec elle qu'une réaction subjective, l'écho d'un fantôme, dans lequel cependant l'homme transpose tout le flux de sa vie ?

Considérons pour nous approcher davantage du problème que notre attention soit dirigée sur deux boules placées devant nous et que nous disons "égales" (ou semblables) parce qu'elles présentent le plus grand degré de similitude quant à leur surface, leur dimension et leur composition matérielle. Nous allons pourtant sans tarder, en appréciant ce qui se trouve devant nos yeux, constater que l'ensemble de ce qui est perceptible sur ces deux boules ne présente pas la moindre trace "d'égalité", - et cela pour trois raisons précises : la fabrication des deux boules

(et donc avec cela leurs modifications ultérieures jusqu'à leur ultime destruction) est différente (même si elles ont été fabriquées simultanément il s'agit quand même de deux processus de fabrication bien distincts) ; pas la moindre part de la quantité de substance matérielle dont elles sont faites l'une et l'autre n'est la même, même si elles sont faites de la "même" substance ; elles se trouvent en des endroits différents. Rien de ce qui peut être perçu sur elles, rien de ce dont nos sens nous procurent un percept n'est semblable. Cependant, si rien de ce que l'on pourrait nommer "substance matérielle" n'est semblable en ces deux boules c'est donc leur forme qui la même. Celle-ci toutefois n'est pas perceptible, et cela non seulement parce qu'il n'est jamais possible que la surface entière d'une chose soit perçue simultanément par un organe sensoriel corporel (même un petit objet ne peut être saisi et touché dans sa totalité sans interstice par le sens du toucher humain) ni même parce que certains aspects remarquables d'une forme ne sont pas du tout perceptibles (comme par exemple "l'égalité" distance de tous les points de la surface au centre de la boule, à propos de laquelle nous ne pouvons nous comprendre qu'allégoriquement à l'aide de moyens visuels alors même qu'il nous est possible de nous en faire une représentation). Ici c'est un élément plus décisif qui intervient. Les formes sont des totalités et aucun sens ne peut percevoir une totalité. On peut éclairer cela en constatant par exemple que tout percevoir repose sur une indifférenciation : où rien ne peut être différencié, rien ne peut être perçu. Les sens sont des pluralistes professionnels, l'unification n'est pas leur affaire. Il n'y a pas uniquement une pluralité de sens, mais la pluralité se propage aussi dans chaque domaine sensoriel particulier. Les sens humains ménagent d'innombrables particularités vers lesquelles ils se tournent spécifiquement avec la faculté typique de perception qui leur est propre. Ils ressemblent fonctionnellement aux yeux à facettes des insectes. Puisque les formes, en tant que réseaux de relations, sont des totalités, qui d'ailleurs ne concernent pas seulement la surface mais toute la structure des objets, aucun des organes pluralistes n'est à même de saisir une forme, un tout, ni même une partie en entier qui est en elle-même à nouveau une totalité comprenant beaucoup de parties. Cela, seul le peut le penser, qui en opposition aux sens ne pluralise pas mais universalise. On peut éclairer cela en constatant par exemple que les éléments du penser, les concepts, sont en relation entre eux de par eux-mêmes (sans l'intervention complémentaire d'un autre moyen de jonction) et forment donc ensemble une totalité achevée en soi.

Les "égalités" (ou similitudes) sont par conséquent des éléments de forme totalisants, elles ne sont pas différentielles désintégrant, mais universelles intégrant et de ce fait non perceptibles mais seulement concevables comme caractéristiques pensables des objets. Ainsi les "égalités" (ou équivalences) ne sont pas seulement conçues en rapport avec des objets pour lesquels l'impression de similitude est renforcée par l'accumulation de traits caractéristiques semblables (de la matière, de la taille, du poids, etc...), cas les plus fréquents où nous parlons en général de choses "égales". Mais de plus deux boules sont aussi formellement égales, pour lesquelles disparaissent les traits caractéristiques d'égalité (comme les traits caractéristiques de forme) qui sont habituellement présents, par exemple deux boules de grosseurs différentes : toutes deux sont des boules. Formellement

toutes les boules du domaine physique et même celles du domaine des représentations sont égales comme aussi ensemble formellement les boules de l'un et l'autre domaines entre elles. Les formes sont des universaux. Elles sont toutes mobiles, archétypiques, une en beaucoup, nombreuses en une. Comme en de nombreux récipients une même eau peut de conformer à d'innombrables variations de limites, de même les formes archétypiques peuvent être retenues par le matériel sensible en de nombreux aspects variés de manifestation. La multiplicité des formes visibles est une unité de forme archétypique. Mais dans les formes ne gît pas uniquement la malléabilité formable, s'y trouve aussi la force formatrice intérieure qui dans certaines conditions est capable d'agir du tout vers les parties, de "l'intérieur" vers "l'extérieur".

Ainsi nous avons acquis au moyen d'observations simples deux connaissances importantes établissant la différence entre le caractère pluraliste du percevoir et du perçu et le caractère universaliste du penser (concevoir) et du conçu (pensé).

Dans ses *Paroles en prose* Goethe exprime cette connaissance à l'aide des mots suivants : "*Propriété fondamentale de l'unité vivante : se partager, se réunir, s'adonner au général, s'arrêter dans le particulier, se transformer, se spécifier, et, comme peut se le permettre le vivant malgré mille conditions, apparaître et disparaître, se solidifier et fondre, se figer et liquéfier, se dilater et contracter. Parce que tout cela agit tout ensemble au même moment, chaque processus peut se produire à chaque instant, comme aussi tous ensemble au même instant. Se dresser et s'effacer, construire et détruire, naître et mourir, jouir et souffrir, tout agit pêle-mêle dans un seul et même sens, avec la même mesure, c'est pourquoi le particulier est toujours une image et une équivalence du général*". Rudolf Steiner fait la remarque suivante dans l'édition commentée qu'il a faite de ce texte : "*Le particulier, accessible aux sens est déployé en tant que multiplicité dans l'espace et le temps. Le général, la règle, la loi, croît dans le champ de l'esprit humain. Les relier et les séparer tous deux de la juste façon, rassembler et différencier perpétuellement l'idée et la réalité, c'est toute la tâche du connaître.*"

Ici deux remarques sont nécessaires :

1. D'abord il ne doit pas être déduit de ce qui précède qu'une conception atomiste ait été présentée à propos des fonctions sensorielles et de leurs domaines de perception. Les sens n'atomisent pas, ils individualisent. Ils ne dispersent pas le monde en une multiplicité d'ordre quantitatif, mais ils déploient en une diversité d'ordre qualitatif. Ceci ne signifie pas seulement que chacune des innombrables particularités du domaine des perceptions (où chaque particularité se démultiplie à nouveau avec chaque nouvelle intention d'observation) est enveloppée par des totalités formelles unificatrices (qui de leur côté se forment et se sur-forment entre elles) ni qu'elle ne peut apparaître et se manifester que de ce fait seulement. Mais cela signifie aussi que chacune de ces particularités détermine le caractère spécifique de la totalité à laquelle elle appartient. Chacune d'entre elles dépend donc de toutes les autres, et c'est seulement dans cette situation que la forme , la



totalité, peut se manifester. Cette relation-condition d'interdépendance entre les particularités singulières et le tout est d'ordre qualitatif : le particulier ne peut manifester ses qualités qu'au sein du tout, mais d'autre part il qualifie aussi la manifestation du tout. Dans ce tissu de transformations mutuelles, dans lequel le tout est individualisé et le particulier universalisé, les particularités perceptibles restent inchangeables et inchangées dans leurs propriétés qualitatives singulières : celles-ci sont simultanément typiques qualitativement et ponctuelles multiplement. Mais comme chaque propriété particulière ne s'exprime qu'au sein de la relation d'ensemble et par elle, c'est-à-dire dans un lien formel, elle n'est en dehors de ce lien, c'est-à-dire en dehors de la relation formelle de totalité que complètement et parfaitement indéterminée. On ne peut convenir correctement de ce fait et l'exprimer que par une affirmation apparemment contradictoire : les sens différenciateurs rendent possible la manifestation d'une forme, mais ils indifférencient aussi parce qu'ils ne peuvent pas par leur propre capacité modifier la forme. Ils ne peuvent que retenir et maintenir la forme, ralentir sa fluidité ou la figer lorsque celle-ci s'unit avec eux. Ils ont donc besoin de l'élément formel, dans lequel seule une détermination peut s'exprimer, mais ils le repoussent en même temps. Ce mode de relation ressemble au processus de démontage des entrelacs d'un tissage d'art. En retirant les fils du tissu chacun d'entre eux réapparaît distinctement mais ils se trouvent aussi simultanément dénudés du caractère formel spécifique qu'ils ont lorsqu'ils sont intégrés dans le dessin du tissu, ils se retrouvent donc indifférenciés et inexpressifs. Mais encore une fois, le dessin du tissu ne peut se manifester que parce qu'il s'accommode de l'influence différenciatrice des fils.

Les domaines de perception, démultipliés en facettes à l'infini, ne sont donc pas seulement remplis de particularités singulières indéterminées, ils exercent aussi une influence particularisante, très déterminée, sur les formes qui se manifestent en eux. Celles-ci adoptent dans chaque cas particulier le caractère du champ où elles se manifestent. Chaque particularité dans la mesure de ses propriétés formables est donc potentiellement une totalité ou une forme; et chaque forme ou totalité est une plénitude potentielle de particularités ou de matérialités dans et par lesquelles elle peut se manifester. Forme et substance vont l'une dans l'autre s'interpénétrant, et se transmutent l'une en l'autre. La graine se transforme en plante et la plante en graine.

Le *particulier* (individuel), qui isolé ne peut être remarqué que dans une expérience qualitative inexprimable, se manifeste dans différents domaines et différentes relations en formes se métamorphosant, mais toujours comme un élément égal (identique) en soi-même, en formes qui se montrent au sein du spectre de variations de ses qualités typiques et de ses particularités spécifiques.

Le *tout* (universel) ne possède par contre pas seulement la faculté d'adaptation du formable, mais aussi la possibilité du formant de s'actualiser dans des formes individuelles par ses propres forces formatrices.

2. Ensuite il faut accorder une attention particulière au fait que le percept ne présente aucun trait caractéristique de forme ou de totalité. De ce fait il est clair que les éléments de forme et de totalité se rapportant à nos domaines de perception ne peuvent être pris dans l'expérience extérieure que nous procurent nos sens. Les concepts généraux ne peuvent donc pas être des abstractions, des éléments de forme identique que nous détacherions des perceptions, comme le prétend la théorie largement répandue de l'abstraction. Les concepts, les formes, sont des produits du penser, qui ne peuvent être reconduits à aucune autre origine. Ils ne peuvent être expliqués que par eux-mêmes. Et ils n'ont besoin d'aucune autre explication, car du fait de la relation d'ensemble qui est donnée en eux ce sont eux qui permettent d'expliquer tous les autres faits et choses qui ne sont pas en relation de par eux-mêmes.

De ce fait résulte aussi que la relation d'ensemble pour des particularités perceptibles ne peut être trouvée dans d'autres particularités. On ne peut parvenir au tout en échangeant des parties pour d'autres parties ou en augmentant la somme des parties par l'ajout de nouvelles parties. Lorsque la physique découvre de tels éléments qui ne peuvent être perçus de façon directe mais auxquels elle attribue le caractère de perception parce qu'ils se présentent comme des particularités différenciatrices qui ne peuvent être expliquées que par l'ajout d'une relation conceptuelle, il faut repenser deux choses. D'une part la physique par l'exploration de certains faits perceptibles ou par l'adoption de faits qu'elle se représente comme s'ils étaient perceptibles alors qu'ils ne peuvent être perçus, ne peut pas effacer la réalité des autres perceptions. C'est ce qu'elle essaye cependant de faire en privilégiant un domaine de perception et en considérant que d'autres domaines du percevoir en sont les manifestations. Elle croit pouvoir de la sorte reconduire la multiplicité multicolore du monde sensible vers un fondement unitaire unique. En vérité par cette démarche elle ne fait qu'augmenter les faits de perception d'un domaine monochrome qui, tel qu'elle se le représente, n'existe pas. L'unité agissante qui est en même temps la multiplicité se manifestant ne peut être trouvée que dans le domaine spirituel des archétypes. D'autre part la physique ne peut pas s'illusionner en ne voyant pas que les relations de tous les genres de perceptions n'existent pas sans notre activité. C'est bien nous qui par notre penser devons les ajouter aux perceptions. Les relations d'ensemble sont par conséquent fondamentalement d'un seul et même caractère pour tous les genres de perceptions. Mais elles prennent selon les spécificités des domaines de perception qu'elles forment et dans lesquels elles viennent à se manifester des formes variables, individualisées. Elles sont l'élément unitaire et dispensateur d'unité que recherche la physique par des moyens erronés dans une fausse direction.

### *3 Ce qui peut être représenté et ce qui ne peut l'être – Le comportement fondamental face à la réalité comme attitude artistique de la conscience*

Percevoir est donc le moyen de connaissance approprié pour les particularités et les propriétés, leur caractéristiques étant d'être perceptibles. Pour les totalités et les formes, c'est notre activité pensante qui est le moyen de connaissance approprié, leur caractéristique étant d'être pensables. Les concepts sont individualisés par les perceptions. Les concepts, qui se trouvent eux-mêmes en relations universelles entre eux, reportent celles-ci en une forme individuelle sur les perceptions. Rudolf Steiner appelle représentation, respectivement formation de la représentation, cette individualisation des concepts généraux et cette universalisation des perceptions particulières. La représentation d'un sapin individuel se distingue du concept général de sapin. Cette représentation sort du concept général du fait que celui-ci apparaît individuellement dans le chaos de perceptions que présente un sapin particulier. De ce fait les particularités de ce champ se trouvent simultanément rassemblées dans une forme totalisante, universalisées en elle.

De ce qui fut développé précédemment résulte que les formes générales, bien qu'infiniment individualisables, ne peuvent pas être représentées et que les propriétés, bien qu'infiniment universalisables, ne peuvent pas l'être non plus, alors même que le chemin menant vers elles, par lequel nous prenons conscience d'elles, ne peut que passer par la représentation. Ce chemin peut être parcouru lorsque s'établit un comportement face à la réalité qui est de même importance pour l'artiste moderne que pour le scientifique moderne, tout aussi fondamental pour l'un que pour l'autre.

Ce comportement fondamental face à la réalité, cette conscience primordiale de la réalité, doit être précisé brièvement.

La représentation est à la fois un concept individualisé et une perception subjective. Les concepts généraux ou les formes générales de sapin, d'arbre, ou d'être vivant, sont, lorsqu'ils sont reliés à des perceptions qui acquises auprès d'un sapin particulier, c'est-à-dire lorsqu'ils laissent la figure de ce sapin particulier se former par leurs forces formatrices conceptuelles tel que cela se produit sur la scène de notre conscience, eux-mêmes individualisés. Tous les concepts généraux agissant dans l'élaboration d'une forme quelle qu'elle soit (et tous les objets sont de telles élaborations de formes) sont ainsi transformés en représentations. Cette individualisation est un processus qui s'applique aux contenus pensés généraux saisis par notre penser. Cette modification dont nous avons de ce fait nous-mêmes fait l'expérience, nous pouvons la percevoir en nous souvenant de la représentation qui vient d'être formée. Puisque nous percevons les représentations en nous-mêmes, ce sont des perceptions subjectives. Par contre le penser qui enveloppe l'ensemble des contenus pensés n'est pas subjectif puisque subjectif et objectif sont des concepts déterminés par les relations pensées générales et de ce fait ne peuvent pas déterminer eux-mêmes les relations pensées qui sont au-dessus

d'eux. De même les pures perceptions, les propriétés singulières, ne sont ni subjectives ni objectives puisqu'elles sont indéterminées.

La subjectivité de la représentation ne doit pas pour autant nous cacher qu'une double objectivité se manifeste sous le vêtement des représentations. Car dans l'élaboration de la représentation se réunissent les formes conceptuelles générales et les perceptions complètement individuelles, qui les unes comme les autres ne peuvent être considérées ni comme subjectives ni comme objectives. Les unes sont au-delà, les autres en-deçà, de la subjectivité et de l'objectivité. Mais comme ces deux parties constituantes s'unissent dans l'élaboration de la représentation lors d'un événement subjectif, c'est à travers celui-ci qu'elles apparaissent en demeurant toutefois les constituants objectifs de la réalité. Cette réalité n'est pas seulement objective en dehors de notre conscience mais aussi en elle-même car elle n'est pas constituée d'éléments que nous percevons en nous mais d'éléments qui nous apparaissent dans leur propre spécificité indépendante de nous. La représentation globale de la réalité par nos représentations ne doit cependant pas être confondue avec la réalité que celles-ci représentent.

Le préjugé, prétendant que les formes conceptuelles générales sont subjectives, s'appuie sur le fait que nous faisons apparaître nous-mêmes les concepts. Mais ce faisant nous ne pouvons pas procéder n'importe comment, les conditions intrinsèques aux concepts eux-mêmes doivent être respectés. Nous les découvrons dans les concepts eux-mêmes lorsque nous les générons par notre activité pensante. Nous prenons conscience de la façon dont ils déterminent eux-mêmes leurs relations et dont ils se déterminent eux-mêmes en elles. Il existe de ce fait une logique, dont nous pouvons découvrir les lois mais que nous ne pouvons pas modifier selon notre arbitraire subjectif. De même l'affirmation que les lois conceptuelles sont celles de l'organisation subjective générale de l'homme suppose au préalable déjà le penser et ne peut donc pas fonder une condition préliminaire du penser lui-même. On saisit tout aussi mal dans sa pureté l'élément qui provenant du côté des perceptions conflue dans l'élaboration de la représentation lorsqu'on présuppose que ce dont nous prenons conscience là, ne serait qu'un effet affectant notre organisation, c'est-à-dire quelque chose de subjectif. Car dès lors que quelque chose de perceptible est conçu et déterminé conceptuellement ou de toute autre façon en tant qu'affection, ce n'est plus une perception mais une représentation. Il faut donc appréhender les constituants partiels non-représentables de l'élaboration de la représentation. Que quelque chose puisse être représenté dans certaines circonstances sous forme d'affection ne dit rien de sa pure perceptibilité immédiate. Celle-ci constitue le point de départ de toute détermination conceptuelle. Ce point de départ ne peut être escamoté par l'introduction d'une représentation.

On ne voit clairement quelle est la situation effective que lorsqu'on essaye de se rendre compte par l'observation psychique pensante de ce que sont les différents degrés progressifs du processus qui mène à l'élaboration de la représentation. Faisant cela on plonge le regard dans un ensemble de processus formateurs, dans

une dynamique de la réalité, qui sont aussi importants pour l'artiste que pour le scientifique. On comprend alors que Goethe attribue une importance fondamentale, comme point de départ pour la connaissance ainsi que pour la concordance avec les forces dynamiques du monde en devenir, à ces deux activités de l'esprit humain : séparer et relier.

Celui qui veut considérer en pleine clarté la démarche d'élaboration des représentations doit, en prenant des objets concrets (une bougie, un sapin, un vol d'oiseau, et ainsi de suite), refaire la description qui fut seulement esquissée ici, en observant la façon dont il procède. De tels exercices d'observation sont aussi importants pour l'artiste qui veut créer selon la conscience caractéristique de l'époque, c'est-à-dire qui veut être véritablement moderne, que pour le scientifique. Qu'une telle introduction dans un domaine de création artistique moderne s'arrête relativement longtemps sur ces questions ne devrait donc susciter aucune surprise. De par ce qui suit l'importance de cet exposé consacré aux relations entre forme et substance ne deviendra que plus compréhensible.

#### *4 L'expérience personnelle vécue de connaissance et de création – Les degrés d'existence en tant que forces formatrices*

Maintenant dirigeons tout d'abord notre regard sur la conduite de l'élément conceptuel vers l'élément perceptuel telle qu'elle sert de fondement pour l'élaboration des représentations. Nous remarquons ici que cette conduite du concept vers les percepts se déroule (en règle générale très rapidement) comme une succession de plusieurs essais de diverses possibilités formelles. C'est une appréciation progressive de la capacité de la forme à s'adapter au matériau proposé. Ce processus se répète sans cesse lors d'une observation persévérante et minutieuse. Ainsi par exemple lors de l'observation d'un objet pareil à une boule les possibilités d'élaboration d'une forme semblable à une poire ou semblable à une sphère sont alternativement saisies et rejetées. Pour des objets de structure complexe, tels que des arbres par exemple, se déroulent des processus nombreux, riches et variés. Or même une fois la décision acquise pour l'agencement des formes conceptuelles (qui lorsqu'une démarche correcte n'est pas subjective, mais que l'objet en retenant certains des concepts proposés intègre lui-même dans l'élaboration de la réalité) l'adhésion progressive de la forme à son objet, sa capacité de se métamorphoser pour s'adapter et celle aussi d'adopter des contours restent extraordinairement impressionnantes. Nous ne regardons pas là un processus unique mais un processus se développant dans cesse pendant toute la durée de l'observation. Nous évoluons du côté du concept dans un élément fluide qui tout en formant s'avère être lui-même formable. Nous prenons conscience de cette formabilité formant de façon plus notoire encore lorsque nous revient présentement à la conscience que toutes les formes en tant qu'universaux

(concepts universels) enveloppent des domaines très étendus de la même façon qu'une espèce proportionnellement à l'ensemble de ses exemplaires. Nous pouvons devenir conscient de cette dimension enveloppante lorsque par le penser qui transforme les représentations nous laissons défiler devant notre regard intérieur une série de formes qui appartiennent toutes au même domaine (au même concept universel), par exemple : des boules de différents grosseurs, ou des feuilles de différents contours, ou les étapes de la croissance d'une plante. Dans chacun de ces cas nous prenons conscience d'une force formatrice archétypique, elle-même non représentable, qui se manifeste dans chacune des élaborations particulières de forme. Cette force formatrice est aussi bien capable de se solidifier que de se liquéfier, une malléabilité qui en formant est elle-même formée et qui toujours se déforme pour pouvoir à nouveau se former.

En rendant cela présent nous regardons déjà un ensemble de plusieurs degrés de formes appartenant au processus dont il est propos : 1. la forme particulière, retenue fixement au sein de la série correspondante (des boules, des feuilles, etc.); 2. la forme métamorphose (les différentes manières d'une forme archétypique de se manifester comme objet); cette transformation n'a pas seulement lieu lors d'une suite de représentations pensées ou de l'évolution d'êtres vivants mais pour tous les objets parce que ceux-ci se modifient sans cesse, bien que dans de nombreux cas très lentement seulement, et représentent donc chacun une série de formes ; 3. la caractéristique interne spécifique de chaque série de formes qui imprègne et domine un domaine de formes semblables ou apparentées. On peut considérer la fixation de la forme conceptuelle par la perception (ou plus précisément : par le champ aux multiples propriétés qui est perçu) comme étant la conséquence de cette action formatrice. Le résultat de cette action formatrice ne peut toutefois s'établir que parce qu'une certaine mobilité, capacité de se métamorphoser du formable formant, vient à sa rencontre. Par ailleurs dans chacune de ces métamorphoses se manifeste la même détermination interne archétypique. La forme d'un objet déterminé ou d'un être déterminé est donc aussi bien déterminée de l'extérieur (par le côté des percepts) que de l'intérieur (par le côté des concepts) (en remarquant cependant qu'extérieur et intérieur selon le point de vue spirituel ou spatial que l'on choisit peuvent échanger leur fonction et leur place d'après la façon dont on souhaite se les représenter.

La succession des degrés d'élaboration de la forme ainsi esquissée qui apparaît pour les manifestations qui génèrent des familles de formes se produit *partout* où les forces élaboratrices de formes peuvent être observées. Il s'agit ici des conditions *générales* cohérentes de chaque élaboration de forme. Si celles-ci ont donc aussi une signification toute générale, elles se modifient cependant pour chaque cas particulier et pour chaque être particulier. La manière dont elles deviennent manifestes dans chaque être formé en *particulier* est donc différente de leur structure typique *générale*. Un minéral est inscrit dans le même contexte général de forme et de transformation et dépendant de lui que celui qui est déterminant pour toutes les autres choses et tous les autres êtres. Cela ne peut pas être autrement puisqu'il s'agit des conditions générales de l'élaboration des

formes. Mais la succession des degrés du processus élaborant la forme n'appartient pas à la constitution de l'être du minéral particulier de telle façon qu'elle soit entièrement intégrée dans la construction de sa forme manifestée. A la construction de la forme du minéral particulier n'appartient que la forme retenue et fixée qui ne se modifie que par des influences extérieures. Les autres conditions générales de l'élaboration de la forme ne sont pas incluses dans la construction de la forme du minéral particulier. Elles ne sont actives qu'en tant que conditions de l'élaboration de la forme en général, en tant que caractéristiques internes de la structure du concept archétypique général (de la forme). Car un minéral donné ne peut lui aussi conserver sa forme que parce qu'une forme générale (archétypique), métamorphosable selon son être interne, s'adapte à lui (s'individualise en lui). Ce n'est que lorsqu'on passe à la plante que la capacité de la forme à se métamorphoser est incluse dans la construction de chaque être végétal en particulier. Car les étapes d'évolution de la croissance et du dépérissement appartiennent à la construction de la plante, à sa forme complète. Cette inclusion d'une transformabilité dans la construction de la forme est la caractéristique essentielle du vivant. La détermination interne des métamorphoses particulières n'est pas incluse dans la construction de chaque être végétal particulier de telle façon qu'elle puisse apparaître comme une expression de l'être de chaque manifestation végétale particulière. Ceci toutefois se produit pour l'animal. Car à la construction de sa forme, à sa forme manifeste appartient l'extériorisation d'une sensibilité intérieure dans ses mouvements et dans son mode de comportement. Ces extériorisations jaillissent d'une source interne qui est la détermination unificatrice dans l'élaboration de la forme et de l'être de l'animal. Les êtres dont la forme individuelle n'est pas accomplie sont donc universellement inversés par les forces appartenant à la cohésion générale des formes. A cette signification toute *générale* des degrés de formes, qui sont à distinguer de leur efficacité dans les êtres *particuliers*, il faut encore revenir dans ce qui va suivre.

Mais immédiatement il faut encore prendre en considération qu'un barreau de plus doit être ajouté à l'échelle des déterminations de formes. Élaboration des formes, modification des formes ou mouvements de croissance et maintien interne des formes au sein de la multiplicité des formes et des transformations se conditionnent mutuellement et s'expliquent mutuellement pour notre compréhension. Pourtant il leur manque encore l'ultime fondement qui seul rendra superflues d'autres questions sur les origines (d'où ?) et les buts (pourquoi ?). Dans la formation de soi par soi-même (auto-formation) un tel fondement se portant soi-même serait donné. Or on découvre l'autoformation lorsqu'on dirige son regard vers l'être purement conceptuel des forces élaboratrices de formes, sans tenir compte de leurs relations à des choses ou des êtres déterminés. Certes nous pouvons et devons produire les concepts par les actes de notre penser. Ils se posent cependant, comme cela fut déjà mentionné et indiqué, comme des autodéterminations dans notre penser s'accomplissant. En les produisant nous sommes de ce fait produits simultanément nous-même par eux. Cette interaction est un véritable échange de nos êtres : En produisant les contenus du penser nous nous produisons nous-même comme un être spirituel et nous nous ressentons

vivre simultanément dans un monde spirituel qui nous produit comme en un domicile familial. Cette expérience vécue la plus élevée de l'homme nous permet de prendre conscience de l'harmonie du monde spirituel, de sa totalité essentielle, vivante et structurée, et de son dévouement par pur amour à l'être pensant qu'est l'homme. Ce n'est donc que par cette origine dans l'autoformation qu'est fondé l'établissement de la forme. Mais à nouveau, comme cela fut aussi relevé pour les autres degrés d'établissement de la forme, il faut remarquer que ses conditions internes générales doivent être distinguées de la façon dont elle se manifeste dans les êtres particuliers. Car ce n'est que dans l'homme que l'autoformation devient agissante lors de la construction d'un être particulier. Cependant l'autoformation reste indépendamment de cela l'une des conditions internes générales de l'élaboration des formes. C'est pourquoi lors du parcours par l'observation psychique pensante des degrés de l'élaboration des formes nous n'accédons à un point de repos que lorsque nous saisissons que chaque élaboration de forme repose sur le fondement d'une autoformation. -qu'il soit bien clair que ceci n'est pas une conclusion construite. La valeur réelle d'une telle conclusion serait encore à vérifier. Mais l'autoformation est une découverte de l'observation psychique pensante qui poursuit le processus établissant l'élaboration des formes jusqu'à son origine. En ce sens nous pouvons parler de l'autoformation se produisant dans l'échange spirituel des êtres comme étant le trait caractéristique le plus important de l'humanité. Nous l'accomplissons en permanence, bien que le plus souvent dans les profondeurs de l'inconscient. Ce n'est que dans l'état de conscience exceptionnel de l'observation psychique pensante de l'élaboration des formes qu'elle se présente clairement devant nos yeux comme l'origine commune de toutes les formes et simultanément de notre propre être spirituel.

La prise de conscience par l'observation de toute la signification générale des degrés de formation se conditionnant mutuellement est aussi bien pour le chercheur scientifique que pour le créateur artistique le fait fondamental acquis dans l'expérience vécue. Car il en résulte que nous pouvons nous convaincre par l'observation pensante de l'efficacité universelle des forces formatrices. Celles-ci ne sont pas attachées à leur manifestation dans les êtres particuliers mais fluctuent dans l'ensemble du cosmos. Ce n'est que du flux universel d'élaboration des formes que peuvent provenir les formes spécifiques des êtres particuliers. Ceux-ci sont des nœuds ponctuels dans l'élaboration cosmique permanente des formes.

Le regard porté sur cette dynamique universelle des formes est à même de déterminer et de stimuler la conscience de la réalité et l'attitude de la créativité de l'homme moderne. Pour le connaisseur, la connaissance du monde devient dans le sens de cette conscience de la réalité connaissance de soi. Car ses contenus de connaissance de soi. Celle-ci a son point de départ et simultanément son but dans la conscience du former formé en formant. Le connaisseur se connaît comme un être qui surgit des courants du monde des formes fluctuantes, qui se forme lui-même à partir de leurs possibilités de former, qui participe à la dynamique des formes, qui n'est pas prisonnière des objets formés, et aux degrés du devenir cosmique de toutes les formations et transformations. Pour l'artiste créateur le



tissage cosmique des forces formatrices est la source intarissable de sa propre force formatrice. Celle-ci crée à partir des degrés d'existence de tout devenir et leur donne les nouvelles impulsions de sa propre individualité. Ces impulsions sont les siennes propres or elles ne sont pas créatrices arbitrairement, mais bien en conscience que son être rassemble et réunit en lui les degrés d'existence et de devenir de tous les autres êtres. Son être n'est pas le résultat d'une évolution naturelle conçue de façon darwiniste. Mais au contraire l'observation psychique pensante montre que l'évolution de la nature prend son origine dans l'esprit se formant lui-même et de ce fait dans les aptitudes originelles de l'être humain lui-même. C'est pourquoi les degrés d'existence des êtres du monde sont agissants en tant que forces formatrices dans l'être même de l'homme. C'est pourquoi le déploiement des forces formatrices de l'artiste ne sera pas arbitraire mais un déploiement de formes originelle dont il aura cependant imprégné chacune de son propre être. Ces forces formatrices qui entrent en valeur dans le connaître et le ressentir humains sont objectives alors même qu'elles se manifestent dans les conditions subjectives de la constitution essentielle de chaque homme particulier. Ce champ d'apparition est cependant tel qu'en lui leur objectivité devient manifeste. Il est l'une des dimensions de leur déploiement.

La série complète des degrés de formes se déroule selon l'aperçu général précédent (autrement dit de haut en bas) en commençant 1. par l'autodétermination et l'autoformation (spirituelles), et se prolongeant 2. par l'activité interne (psychique) tournée vers l'extérieur, et 3. par la métamorphose des formes (vivantes) jusqu'à 4. la forme (physique) retenue et figée. Ces degrés de formes correspondent aux traits caractéristiques formels des différents règnes naturels lorsqu'à ceux-ci est ajouté le royaume humain qui les dépasse et les enveloppe en lui. En ce sens l'être dont la forme est complète, l'homme, est à distinguer des êtres de forme incomplète qui sont des êtres de forme inversée.

##### *5 Les degrés des propriétés caractéristiques*

La succession d'observations vérifiée jusqu'ici serait essentiellement incomplète si l'on ne tenait pas compte aussi, à côté de la participation du pensable à l'élaboration des représentations, de la participation du perceptible. Les forces élaboratrices de formes ne parviennent au déploiement représentable et au résultat objectif que parce qu'elles sont acceptées et retenues fixement par le perceptible qui les appelle à lui. Ce perceptible, qui se trouve en face de la forme en étant de même nature que la matériau, est comme il fut constaté aussi peu représentable que la forme elle-même. Mais il n'est pas non plus pensable, il n'est justement que perceptible. Avec le penser-regard qui n'est pas attaché aux sens, nous regardons cette capacité d'être perceptible qui est la sienne à travers l'élaboration de la représentation (comme à travers un voile). Le pur perceptible se montre alors comme un différenciateur et simultanément un non-différenciateur. Car c'est là la constitution paradoxale des propriétés pluralistes,

qu'elles présentent et retirent simultanément leurs caractéristiques à l'observation. Puisque d'un côté les propriétés ne peuvent accéder à l'expression que dans la cohésion des formes de l'élaboration et de la représentation, elles restent sans cette cohésion complètement indéterminées. De l'autre côté l'élaboration de la forme ne peut prendre de valeur que sous l'influence individualisatrice du perceptible. Cette influence agit à nouveau par une suite de degrés dont les domaines particuliers se distinguent et se conditionnent nettement les uns les autres :

1. Le perceptible agit en différenciant et particularisant.

2. A l'intérieur de chaque totalité ou ensemble d'éléments différenciés se distinguent des totalités partielles qui se subdivisent à nouveau jusqu'à perte de vue en différenciations intégrant des totalités partielles. Attentif à cela, on aperçoit la structure monadologique de la réalité. A cette structure correspond dans le domaine des formes l'ensemble des interpénétrations et sur-formations ordonnées dynamiquement et hiérarchiquement. En regardant cette correspondance d'aspect contradictoire nous tournons à nouveau notre attention vers la polarité mentionnée plus d'une fois ici de l'individuel et de l'universel. Chaque propriété se révèle dans cette mesure comme la prédisposition d'une suite de champs de propriétés caractéristiques se transformant l'un dans l'autre.

3. Au sein de ce jaillissement incessant de nouvelles propriétés caractéristiques à partir de chaque propriété certaines propriétés prennent cependant une valeur centrale prépondérante. Celles-ci sont actives dans les domaines d'éparpillement des propriétés caractéristiques en tant que déterminatrices des objets et des êtres. Tous les genres d'action émanant des propriétés caractéristiques ne peuvent s'exprimer que dans l'espace de jeu ordonné par les forces élaboratrices de formes rayonnant vers eux. L'affirmation d'une propriété se fait remarquer au sein de l'établissement des élaborations formatrices en tant que frontière limitatrice du domaine (ou totalité) représentable correspondant qui est imprégné de l'originalité d'un objet ou d'un être. C'est pourquoi ce serait une erreur de prétendre que la perception pure disparaît, puisque de par son être elle n'est ni représentable ni pensable, dès lors que le penser s'occupe d'elle et, élaborant une représentation, s'unit avec elle. Qu'elle se transformerait en une union indissoluble du percept et du concept. Mais plutôt il est exact que la perception pure reste observable en tant que séparation dans la relation, en tant que délimitation par une propriété, en tant que caractère de différenciation du domaine formé correspondant. Aussi loin que peut avancer l'élaboration des relations, elle ne peut effacer les contours qui se dessinent au sein de son élargissement, en fait elle est même dépendante d'eux puisque ce n'est qu'en eux qu'elle trouve des points d'appui.

4. Mais toute affirmation de propriété revient finalement à une propriété qui n'est plus interprétable formellement, à une spécificité absolue, qui est le fond de chaque objet, être ou processus. On peut considérer celle-ci comme la perception pure absolue. Cependant ce n'est rien d'autre que l'individuel qui agit à travers le

déploiement universel des forces élaboratrices et qui détermine l'appartenance à un même domaine des propriétés partielles saisies formellement. Précisément parce que cette propriété originelle n'est plus interprétable formellement mais active à travers l'ensemble de l'établissement de la forme de façon ,se manifeste ici l'identité du matériau perceptible et de la forme pensable. L'un passe en l'autre. Cet échange des êtres du matériau et de la forme correspond à l'échange des êtres dans le processus de produire des pensées et d'être produit par l'esprit.

Ces quatre degrés de l'affirmation des propriétés correspondent, comme on peut aisément le reconnaître, aux quatre degrés de l'établissement des formes. Que l'on réactualise les degrés de formes dans lesquels les degrés de propriétés (individualisation, glissement des domaines de propriétés les uns dans les autres, caractéristique interne des champs de propriétés et propriété originelle irremplaçable) s'accomplissent et par lesquels l'action des formes trouve sa plénitude.

#### *6 Forme et matériau se convertissent l'un en l'autre*

Pour la perspective développée précédemment l'élaboration de la représentation se présente comme la scène d'un événement dramatique. Elle est en effet le champ de l'élaboration de la réalité qui dorénavant sera comprise comme le processus permanent par lequel forme et matériau se convertissent l'un en l'autre. Car d'un côté le matériau n'est - comme le montre l'élaboration de la réalité - rien d'autre que le tissu des relations formelles. Les relations s'établissent par l'action des concepts élaborateurs de formes dont l'activité est retenue sur les points d'appui et les frontières des propriétés perceptibles desquelles ils s'approchent et s'étend de là vers d'autres points porteurs. Le matériau n'est rien que forme. Et de l'autre côté la forme n'est rien d'autre que la possibilité du développement matériel. Les propriétés du matériau ne viennent à se manifester que dans la forme et les conceptualités de la forme que dans le matériau.

#### *7 Expériences vécues de l'artiste*

D'ici le regard suit les expériences vécues qui se lient à l'observation de la réalité sous le voile des représentations. Ces expériences vécues sont pour l'artiste d'une importance irremplaçable. Ce sont elles qui libèrent ses formes créatives et c'est en voyant ces dernières se refléter dans le miroir de ces expériences vécues qu'il en prend complètement conscience. La conversion du matériau et de la forme l'un

en l'autre est faite d'allées et venues que suit celui qui vit et crée artistiquement. Il s'immerge dans la malléabilité fluant et dans les modifications du matériau et émerge avec les forces génératrices de la forme. Dévouement au matériau et domination de la créativité alternent et s'échangent en lui. En plongeant dans le matériau il doit s'effacer lui-même comme on enlève un vêtement et ne peut se ressentir autrement qu'étrange et tragique. Le comique pourrait très facilement virer au désespoir en lui, le tragique à l'orgueil. Et cependant dans le patient circuit descendant et ascendant de l'œuvre se faisant le sentiment tragi-comique se transmue, le désespoir en humilité, l'orgueil en enthousiasme.

### *8 La perception n'est pas un effet*

Souvenons-nous maintenant de notre question initiale, si la perception est un effet, si un élément réel non-humain provoque un élément humain non-réel (19). Il résulte de ce qui fut développé que c'est l'inverse qui est le cas. Ce n'est pas une réalité externe à l'homme qui agit sur l'organisation humaine et provoque en elle des réactions subjectives, des ombres irréelles, des visions illusives. Mais plutôt l'organisation corporelle, psychique et spirituelle de l'homme, est intégrée dans la réalité de telle façon qu'elle exerce sur celle-ci une profonde influence. Cette influence a pour effet que la réalité dans sa totalité, en laquelle universel et individuel forment une unité, se présente à la conscience de l'homme tout d'abord dans un état décomposé. Dans cet état la réalité est séparée en deux parties fondamentales : perception et concept. Son contenu de propriétés du matériau perceptible parvient à l'homme à travers ses sens. Son contenu universel de formes pensables se manifeste à travers le penser humain. De cette façon elle se révèle à l'homme dans une double objectivité. Les deux courants qui s'objectivent dans l'élaboration de la réalité confluent en elle. L'homme provoque cette confluence par sa présence spirituelle pensante dans la réalité de la même façon qu'il provoque la séparation des deux courants élaborateurs de la réalité par sa présence corporelle sensible en elle. Il réunit ces courants en reliant perception et concept. Cette réunion lui devient consciente par ses représentations. L'élaboration des représentations dépend des conditions qualitatives de l'organisation humaine subjective, des conditions de la situation positionnelle de cette organisation, et des conditions résultant de toutes les autres relations au milieu desquelles elle se place. Autant la représentation est une manifestation de notre subjectivité, autant lui est impossible de se former sans la collaboration de deux objectivités. Cette double objectivité devient visible précisément dans la perspective éclairée par la représentation. L'élaboration de la représentation est le coup de main qui ressoude à nouveau deux parties d'une totalité brisée. Le coup de main est subjectif, les parties sont objectives, le tout est un objectif qui se manifeste dans les conditions et l'éclairage subjectifs de dépendances positionnelles et qualitatives.

## *9 L'art, révélation des lois cachées de la nature – L'entrelacs de la gradation des formes et des appropriations*

L'image de la réalité esquissée avec cela (et qui certes aurait besoin d'autres développements complémentaires) se donne à l'observation pensante. Elle devrait pouvoir se maintenir comme une image fondée et solide devant l'épreuve du jugement critique. Mais la certitude de l'expérience vécue qui rayonne d'elle lorsqu'on se la réactualise par des efforts continus d'exercices d'observation est d'une portée significative plus grande encore que sa démonstration et sa cohérence logiques. Il est possible à chacun de s'en assurer à tout moment avec n'importe quel objet remarquable ou banal de son choix.

L'expérience vécue de la réalité que procurent l'observation et l'exercice psychiques est capable de rétablir l'unité perdue de la science et de l'art. Les paroles (souvent répétées mais rarement comprises) de Goethe que l'art est une révélation de lois naturelles cachées, que les grandes œuvres d'art ont été créées par l'homme simultanément comme les plus hautes œuvres de la nature selon les vraies lois naturelles, trouvent ici leur sens. Car pour la vision caractérisée ici la réalité devient un courant créateur détaché des objets ; une interpénétration de deux ensembles de forces agissantes ordonnées typiquement en degrés de formes, l'un matériel, l'autre formel ; un échange des êtres, individuel et universel ; et de la sorte un échange des êtres du connaissant-vivant avec le connu-vécu et le formé à partir de l'expérience vécue de la connaissance. L'artiste peut créer à partir des courants complémentaires contraires unifiés que le scientifique reconnaît. Fidèle aux "lois de la nature", c'est-à-dire aux degrés de formation et d'appropriation de l'élaboration de la réalité, il peut créer des formes qui portent le sceau unique de son individualité et pourtant se manifestent comme des vagues jaillissant du courant objectif des événements parce qu'il guide le processus de création fondé dans la nature plus avant. Il le peut lorsqu'il manifeste dans son œuvre les possibilités de formation qui sont latentes dans la réalité sans y être manifestées et par là les élève simultanément au plus haut degré d'élaboration de formes, l'humain. Car ce qu'il crée est vécu et produit par un homme individuel, par un être dans l'autoformation duquel sont incluses les forces formatrices générales et qui donc peut donner à chacune de ses productions particulières le caractère formel général que les manifestations du monde ne présentent autrement que dans leur totalité. Il peut créer les œuvres qu'il forme artistiquement, non pas dans la rigidité figée des objets, mais dans l'apparence d'une élaboration fluctuante et d'une humanisation psycho-spirituelle. En véritable artiste il n'atteindra pas cela par le contenu de ce qu'il représente mais par la dynamique matérielle-formelle interne de son œuvre. Dans ce qui suit ceci sera développé à l'aide des exemples de peintures d'Assenza présentées dans ce livre. Les remarques précédentes voudraient servir la compréhension de ce qu'une véritable production artistique est précisément créatrice parce qu'elle ne se trouve pas enfermée dans un côté

subjectif mais placée dans une intensification prolongeant les processus vivants de l'univers.

### *10 Les formes originelles et le processus artistique – Polarité et identité du matériau de la forme*

Le recul effrayé de l'artiste devant une science inhumaine et déshumanisante est fréquent et compréhensible. Mais devant une science qui découvre phénoménologiquement la réalité de la façon esquissée ici, une étude méditative du processus d'élaboration de la réalité et de son devenir peut prendre la place de ce dégoût. La méditation de la réalité peut prendre pour l'artiste la valeur vivante d'une préparation à la création. Car elle lui ouvre l'état de conscience productive qui d'un côté saisit de façon impressive en tout matériau les tendances élaboratrices de formes qui sont latentes en lui, et qui ressent de l'autre côté dans ses propres dispositions expressives les formes dynamiques fondamentales de toutes les élaborations. Ces tendances et ces dispositions n'agissent pas en lui comme des représentations préformées, mais comme des tensions de forces pressurant. Elles n'agissent pas non plus en nivelant ou en diluant les formes originelles mais en affirmant leur teneur en vérité. Cette réalisation en vérité est d'autant plus pleine qu'elle imite le moins possible une manifestation d'un archétype originel déjà accomplie dans la nature et qu'elle intègre le plus possible dans l'image réalisée et produite librement l'archétype originel de l'humanité en tant qu'élaboration universelle formelle-fonctionnelle (c'est à dire non pas concrètement en objet, mais comme motivation générale compositionnelle). C'est pourquoi ni les forces et les expériences impressives, ni les expressives ne peuvent conduire à des créations productives lors de la reproduction d'objets ou de motifs déjà existants *avant* le processus artistique. L'œuvre artistique s'élabore plutôt *durant* le processus artistique, en lui. Elle d'établit grâce à la faculté du matériau de se transformer et à la faculté de la forme de se concrétiser en objet, elle est la créature de conditions complémentaires et de l'interpénétration de leurs tendances polaires. Pour le peintre il en résulte d'un côté la tâche de former à partir des possibilités d'expressions qui sont latentes matériellement dans chaque couleur particulière, à partir de leur geste interne qui est retenu dans leur manifestation naturelle, c'est-à-dire d'acquérir la forme à partir de la couleur. Mais il s'ouvre aussi pour lui d'un côté la possibilité de justifier la couleur à partir de la forme (plus précisément du processus formateur). Non pas à partir d'une forme représentée par avance, mais à partir des dispositions et des forces d'élaboration qui enveloppent et imprègnent la totalité de chaque peinture particulière. Car les couleurs prennent en se côtoyant, en se limitant mutuellement, en découlant les unes dans les autres et en s'illuminant, ainsi que par leur motivation compositionnelle, de nouvelles valeurs matérielles qu'elles ne possèdent pas en dehors de la cohésion spécifique de l'image. De cette façon la forme s'élabore à partir de la couleur et la couleur à partir de la forme, simultanément dans le processus progressif de la création picturale. Et le processus de confluence de

complémentarités contraires se jouant dans chaque peinture particulière est à nouveau une métamorphose concentrée et élaborée individuellement du processus d'échange cosmique du matériau et de la forme.

### *11 La signification sociale d'un art irréaliste et pourtant saturé de réalité*

Un art qui crée à partir du processus vivant de la réalité et qui le prolonge en des manifestations supérieures mérite la plus grande attention sociale. Car il enracine l'homme dans un processus de réalisation et ne lui permet pas seulement d'y participer mais aussi de le prolonger. Il offre ce faisant à sa quête de réalité, l'assurance, à son exigence de sens, la plénitude, dont il a besoin s'il doit agir ensemble avec d'autres hommes réunis en communautés par la connaissance. La connaissance de l'humanité de la réalité et la réalité spirituelle de l'homme lui montre les buts de son activité dans l'élévation de la dignité humaine par l'ennoblissement des fondements qui doivent servir le libre déploiement de ses facultés. L'art peut par ses formes et son originalité lui mettre devant les yeux le plus bel exemple d'humanité digne et libre.

### *12 Conscience et instinctivité*

L'expérience vécue de la réalité évoquée ici laisse certes loin derrière elle la sensibilité instinctive et la productivité instinctive des temps anciens. Les hommes pouvaient alors s'adonner aux forces qui jaillissaient en eux. Ils n'avaient pas besoin d'avoir conscience de l'origine de ces forces et l'origine liée à celle-là de leur propre être. Cette immédiateté instinctive est perdue par l'homme contemporain. Qu'il se garde d'aspirer au retour de ces états antérieurs de son évolution et qui ne sont plus d'actualité. Il ne peut remplir sa tâche et se rester fidèle à lui-même, ni en sombrant dans les mondes obscurs qu'il ressent en lui-même ni en les faisant bouillonner. Lors de telles tentatives il ne pourrait produire, comme nous le voyons trop souvent, qu'un réel trop étincelant et un humain fantomatique et pâle dans toutes les nuances fastidieuses et trop connues de l'aplatissement et de l'excitation. L'époque de l'instinctivité s'est achevée avec la venue de la luminosité consciente qui a introduit dans tous les domaines la connaissance rayonnante de la nature. Comme la science moderne de la nature n'a pas seulement produit les ombres de l'inhumain mais aussi allumé la clarté de l'existence consciente de soi, elle est à la fois malédiction et bénédiction. Car l'éveil qu'elle permet lorsque le nouveau genre de conscience se détache de ses objets libère une nouvelle productivité.

Un artiste qui crée à partir des sources de la réalité, de la façon esquissée ici, libère son travail des influences de l'inconscient. Il est un créateur libre parce qu'il élève le processus de création dans la lumière de la pleine conscience et l'y maintient par une attention constante, il est un créateur de la liberté parce qu'il vérifie sans cesse s'il reste conscient du devenir de la réalité à partir de son propre devenir et fidèle à son propre devenir à partir de la réalité.

Traduction Pierre Tabouret Pisa 1987

---