



HAL
open science

Luminosité de la couleur goethéenne et dialogue des arts au Bauhaus

Damien Ehrhardt, Hélène Fleury

► To cite this version:

Damien Ehrhardt, Hélène Fleury. Luminosité de la couleur goethéenne et dialogue des arts au Bauhaus. *Lumière et Musique : appropriations, métaphores, analogies*, Nicolas Dufetel; Katia-Sofia Hakim, Nov 2018, Paris, Fondation Singer-Polignac, France. hal-01934347

HAL Id: hal-01934347

<https://hal.science/hal-01934347>

Submitted on 26 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Luminosité de la couleur goethéenne et dialogue des arts au Bauhaus

Communication au colloque international
Lumière et Musique. Appropriations, métaphores, analogies,
Paris, Fondation Singer-Polignac, 21 novembre 2018

par

Damien Ehrhardt, Université d'Évry/Paris-Saclay &
Hélène Fleury, Université d'Évry/Paris-Saclay, CEIAS (EHES/CNRS)

Si l'on veut croire la légende, « Licht, mehr Licht ! » auraient été les dernières paroles de Johann Wolfgang von Goethe, homme de lettre et homme d'État passionné par les sciences, et notamment l'optique. Mais il a également esquissé une *Tonlehre* en 1810, l'année même de la *Farbenlehre*. Bien que sa théorie des couleurs reste controversée, elle n'a cessé d'inspirer les artistes, et tout particulièrement ceux du Bauhaus, ce qui peut étonner d'une école qui inscrit l'artisanat et la construction au cœur de ses programmes. Quel lien la *Tonlehre* entretient-elle avec une *Farbenlehre* fondée sur la luminosité des couleurs ? Par ailleurs, Hauer et Itten ont conduit un dialogue inter-arts fructueux, qui joue un rôle essentiel dans l'enseignement au Bauhaus. Pour quelles raisons ont-ils fondé leurs théories précisément sur celle, contestée, de Goethe ? Comment s'établit cette filiation artistique avec le *genius loci* de Weimar ?

La *Tonlehre* de Goethe : l'esquisse d'une théorie fondée sur la polarité majeur/mineur

La *Tonlehre* traite des lois de l'audible musical, qu'il s'agisse du bruit, du son ou de la langue. Goethe esquisse pour la première fois sa *Tonlehre* le 28 juillet 1810. Une version remaniée de celle-ci apparaît en septembre 1826 dans la correspondance avec Zelter. Les catégories 'organique', 'mécanique' et 'mathématique', définies par Goethe, correspondent sensiblement aux notions de *musica humana*, *instrumentalis* et *mundana*. Du point de vue organique, trois domaines sont esquissés : le traité du chant (*Gesangslehre*), sur la manière dont la musique est produite par la voix ; l'acoustique ou la science consacrée à la perception de cette musique par l'oreille ; l'étude rythmique qui s'applique à l'action des sons sur le corps à travers la marche et la danse. La mécanique traite de la production du son à travers les instruments de musique et leur conception. Si la mécanique a partie liée avec les proportions et les rapports de fréquences, elle place la diversité des timbres au-delà des seules mesures réalisées sur le monocorde. Ces dernières sont davantage l'apanage de l'approche mathématique de la musique, fondée sur les sons harmoniques. Si les premiers harmoniques sont susceptibles de former l'accord parfait majeur, tel n'est pas le cas de l'accord parfait mineur. Mais cela n'empêche nullement Goethe de lui concéder autant d'importance qu'au majeur, puisqu'il s'accorde idéalement à la nature humaine. Aussi la distinction majeur/mineur apparaît-elle comme la polarité aux fondements de la *Tonlehre*. Annonceur du dualisme d'Arthur von Oettingen, d'Hugo Riemann et de Sigfried Karg-Elert, Goethe souligne le caractère ascendant de l'accord parfait majeur, conforme au sens des harmoniques, et descendant de l'accord parfait mineur, miroir de son accord homonyme. Il en déduit que le mode majeur est ascendant (pôle positif) et le mode mineur descendant (pôle négatif).

La *Farbenlehre* de Goethe : le cercle chromatique entre unité, polarité et effet sensible

La *Farbenlehre* repose elle aussi sur l'opposition entre un pôle positif et un pôle négatif. Le premier coïncide avec la lumière, le jaune, l'activité, la clarté, la force, la chaleur, la proximité, la répulsion et l'acide ; le second avec l'ombre, le bleu, la passivité, l'obscurité, la

faiblesse, la froideur, l'éloignement, l'attraction et la base. Par cette mise en regard, Goethe souligne la luminosité de la couleur, puisqu'il rapproche le jaune et le bleu respectivement de la lumière et de l'obscurité. En observant un mur blanc à travers un prisme, il reconnaît les couleurs de l'arc-en-ciel seulement aux confins de l'ombre et de la lumière. Goethe pense, par conséquent, que les couleurs naissent à la limite entre le clair et l'obscur. Si l'on mélange à proportions égales le bleu et le jaune – considérées comme des couleurs pures – on obtient du vert. Intensifiées, le bleu et le jaune prennent une apparence rougeâtre. Si l'on veut obtenir du rouge, il convient de réunir les extrémités du spectre visible, celles du rouge-jaune (*Gelbroth*) et du rouge-bleu (*Blauroth*), intensifications maximales du jaune et du bleu. Le rouge pur – que Goethe appelle pourpre – occupe une position d'équilibre entre ces deux extrémités.

Trois couleurs sont donc considérées comme pures : le bleu, le jaune et le rouge. En mélangeant deux de ces couleurs selon différentes proportions, on parvient à une infinité de teintes de vert, d'orange et de violet : il s'agit des couleurs transitoires. De l'addition de toutes les couleurs résulte le gris, ce qui conforte la vision goethéenne des couleurs comme demi-lumières ou demi-ombres. Mais ce résultat a été remis en question dans la mesure où le blanc résulte du mélange de l'ensemble des couleurs selon la synthèse additive et le noir selon la synthèse soustractive.

Mais Goethe a eu le mérite de proposer l'un des premiers cercles chromatiques, qui ne se limite pas aux couleurs spectrales. Le pourpre occupe sur le cercle de Goethe la place du magenta – sans toutefois se confondre avec lui. En effet, le pourpre et le magenta résultent du mélange des couleurs situées aux extrémités du spectre visible. Goethe en déduit que ni l'humain ni la nature ne sont capables de produire un phénomène général regroupant la totalité des couleurs ; seule leur action conjointe peut y parvenir. Cette complémentarité entre la nature et l'humain figure également au sein de la *Tonlehre* avec la distinction entre le mode majeur, considéré comme issu de la nature, et le mode mineur, présumé s'accorder à la nature humaine. Le cercle chromatique permet de concevoir la totalité des couleurs et leur continuité infinie. Ainsi s'offre la vision d'une harmonie parfaite. Goethe en déduit que, pour être harmonieuse, une association de couleurs doit former une totalité.

La *Farbenlehre* expose une théorie de la perception fondée sur les couleurs physiologiques, perçues et produites par l'œil qui « se forme par la lumière et pour la lumière, afin que la lumière intérieure vienne répondre à la lumière extérieure ». Hormis la polarité unissant les phénomènes naturels, Goethe étudie aussi l'effet qualifié de sensible et moral (*sinn-sittlich*) de la couleur, la manière dont elle agit sur l'âme. Son cercle chromatique se compose de deux versants, l'un positif, l'autre négatif. Le premier regroupe des couleurs qualifiées d'actives et vivantes, comme aspirant vers un objectif : jaune, jaune-rouge (*Rothgelb*) et rouge-jaune (*Gelbroth*) ; le second réunit des couleurs présumées d'une douce fébrilité, associées au soupire et à la mélancolie : bleu, bleu-rouge (*Rothblau*) et rouge-bleu (*Blauroth*). Le vert et le pourpre occupent une position spécifique. Le vert désigne un contentement réel, propice au repos de l'œil et de l'âme, voire à une immobilité complaisante ; le pourpre un contentement idéal proche du sublime. Ces deux couleurs, à la base et au sommet du cercle, symbolisent respectivement le terrestre et le divin.

Le cercle chromatique est associé aux notions de totalité, d'harmonie et de polarité. Cette dernière fait écho à la dualité entre le monde extérieur présumé objectif, incarné par le majeur et le jaune, et le monde intérieur, auquel on accède par l'introspection et le recueillement, associé au mineur et au bleu. Ainsi la polarité et l'approche sensible et morale constituent les dénominateurs communs de la *Tonlehre* et de la *Farbenlehre*. Dans cette perspective, couleurs et sons paraissent à premier vue comparables. Pourtant, Goethe s'oppose à un parallélisme trop strict entre ces deux phénomènes naturels peu enclins selon lui aux interférences. Ainsi, il critique le caractère arbitraire de la correspondance lumière-son proposée par le physicien Johann Leonhard Hoffmann. Dans la *Farbenlehre*, sons et couleurs

sont comparés à deux fleuves qui prennent leur source à la même montagne, mais s'écoulent vers des régions opposées.

Dans l'*Essai sur la peinture de Diderot*, Goethe anticipe les accents anti-newtoniens de sa théorie des couleurs en réfutant l'affirmation : « L'arc-en-ciel est en peinture ce que la basse fondamentale est en musique ». Newton établit un parallélisme contesté entre sa théorie du spectre et la théorie musicale. Selon Goethe, les phénomènes prismatiques, dont l'arc-en-ciel, ne sont que des cas particuliers de l'harmonie des couleurs qui serait « beaucoup plus ample, étendue et profonde ». L'arc-en-ciel ne serait pas davantage la basse fondamentale des couleurs qu'un accord majeur n'est la basse fondamentale de la musique. C'est au contraire parce qu'une totalité harmonique des sons existe que l'accord majeur est harmonique. Pour Goethe, la création artistique est « tissé organiquement en un Tout harmonique » au même titre que la nature. Goethe développe ainsi une « esthétique organique » à partir de la métaphore de l'organisme, développée par la *Weimarer Klassik*, qui deviendra un concept essentiel du romantisme. La nature et l'art sont pensés comme des totalités harmonieuses, où « toutes les parties agissent sur chaque partie ». Cette unité organique est conçue comme une « force vivante et vivifiante, âme d'un Univers organique où tout est vie ». La *Farbenlehre* tend aussi au 'synthétisme' attribué à l'esthétique romantique : toute création est perçue comme le résultat de l'interpénétration de deux contraires, la résorption de la contradiction dans une synthèse heureuse.

La *Farbenlehre* de Goethe au Bauhaus

Si elle est contestée pour sa négation du caractère composite de la lumière, la *Farbenlehre* de Goethe inspire des artistes comme Philipp Otto Runge ou William Turner. La sphère des couleurs du premier est amplement diffusée au Bauhaus. Mais plus largement, la théorie des couleurs de Goethe inspire Kandinsky, Klee et Itten, avec des appropriations singulières. Néanmoins, le Bauhaus, pensé à l'intersection des arts, de l'artisanat, du design et de l'industrie, s'avère également réceptif à des conceptions plus systématiques des couleurs comme celle d'Ostwald : le chimiste nobélisé développe un concept d'harmonie fondé sur un équilibre de valeurs et de variables quantitatives.

Dès la fondation du Bauhaus, un débat oppose ainsi les tenants d'une harmonie des couleurs fondée sur le contraste des complémentaires et les partisans d'une théorie basée sur le calcul de valeurs standards. Cette polémique coïncide avec des visions artistiques qui témoignent de phases contrastées au Bauhaus : la première à Weimar où prévaut chez des peintres de la modernité d'avant-garde une vision de l'art romantique, expressionniste et spirituelle ; la seconde caractérisée par l'éthique fonctionnaliste et constructiviste mise en œuvre à Dessau après 1925.

Durant la première phase, la théorie d'Ostwald suscite au Bauhaus des réactions ambivalentes : un intérêt lié à l'adoption par le groupe De Stijl, du *Farbenfidel* d'Ostwald. Cette *Introduction aux couleurs* est alors appréciée pour ses perspectives de traitement mathématique et systématique des couleurs. Mais il est aussi reproché à Ostwald – peut-être de manière trop hâtive – de renoncer à l'aspect sensible et psychologique de la vision goethéenne qui prévaut alors au Bauhaus, en accord avec le *genius loci* de Weimar.

Néanmoins Ostwald, loin d'écarter la dimension psychologique, qui, après 1900, joue un rôle non négligeable dans les théories des couleurs, tient compte notamment des travaux psychophysiques de Fechner. Ce rejet s'explique aussi par la promotion industrialo-commerciale de pigments, développée par Ostwald. Dans cet objectif de marchandisation, ses travaux tendent à se centrer sur l'établissement de standards de couleurs, négligeant la relativité et la singularité de la perception. En 1920, il établit sa propre usine de pigments à proximité de Leipzig. Klee note alors dans son journal : « ici nous ne sommes ni une industrie de colorants ni une usine de chimie pour teinturier ». Il souligne ainsi son attachement, à

l'instar de Kandinsky, à une position de peintre imaginatif qui contribue à la genèse d'un dynamisme des couleurs ; de ce point de vue, ils se sentent peu concernés par la dimension technologique promue par Gropius et lui préfèrent la quête des 'sonorités' (*Klänge*) enfouies en soi, le monde extérieur fonctionnant comme une caisse résonance. Les artistes du premier expressionnisme et du Bauhaus (Kandinsky, Klee, Itten) considèrent donc Goethe comme le grand émancipateur de la couleur pure. Cette 'émancipation' de la couleur va de pair avec une hostilité pour la science, la technique et la rationalité instrumentale qui réduit les couleurs à des mélanges de colorants, ici incarnés par Ostwald.

Hauer-Itten: un dialogue inter-arts fructueux

Le dialogue entre Hauer et Itten, qui précède de peu la fondation du Bauhaus, préfigure la vision romantique, expressionniste et spirituelle de l'art qui y sera développée dans les années weimariennes. Dans la conception de son globe et de son étoile chromatiques, Itten s'inspire directement du modèle de Hauer alliant musique, couleurs et lumière.

Hauer présente sa théorie dans un premier écrit intitulé *Über die Klangfarbe* (1918) où il est question d'une correspondance entre intervalles, tonalités, timbres et couleurs. Celle-ci se fonde sur les caractéristiques chromatiques de la *Farbenlehre* de Goethe. D'ailleurs, le terme *Klangfarbe* du titre peut être entendu, au-delà de la notion de timbre, dans son acception littérale comme couleur sonore.

Hauer associe l'effet des couleurs à celui des intervalles qu'ils soient situés entre les notes, les accords ou les tonalités. Les affinités émotionnelles entre l'observateur et les couleurs décrites par Goethe apparaissent également entre l'auditeur et les intervalles produits par les harmoniques. Or, les harmoniques sont au fondement de l'accord parfait majeur et du timbre. Toutefois, les premiers harmoniques suffisent à construire l'accord parfait majeur. Hauer, tout comme Schönberg, souhaiterait accorder plus d'importance aux harmoniques plus lointains, le timbre étant déterminé par l'ensemble de ses composantes. Des intervalles caractéristiques sont également associés au timbre de certains instruments, en fonction de la distance entre le son fondamental et les harmoniques prééminents. Apparaît ainsi une correspondance complexe entre le caractère attribué aux instruments de musique, l'*ethos* des tonalités et l'effet produit par les intervalles.

L'octave et le triton constituent des pôles opposés, associés respectivement au blanc et au noir. Cela n'est guère étonnant puisque l'octave – et qui plus est l'unisson – symbolisent la lumière, tandis que le triton a été surnommé *diabolus in musica*. Les couleurs claires coïncident avec les intervalles justes, les couleurs sombres avec les intervalles les plus 'dissonants' (7M, 2m et triton). Les intervalles majeurs obtenus en montant le cycle des quintes (5J, 2M, 6M, 3M, 7M) correspondent aux couleurs chaudes, les intervalles mineurs obtenus en descendant le cycle des quintes (4J, 7m, 3m, 6m, 2m) aux couleurs froides. Appliquées aux tonalités, les couleurs chaudes désigneraient donc les tonalités avec dièses, les couleurs froides celles avec bémols. Cette association va de pair avec les caractéristiques des tonalités proposées par des théoriciens comme Schubart ou Hand, qui soulignent l'extériorité et les « sentiments sauvages & forts » exprimés par les tons diésés et l'intériorité, et les « sentiments doux & mélancoliques » des tons bémolisés.

Hauer caractérise les intervalles, les tonalités et les timbres directement par des citations de Goethe sur la couleur. Il applique la polarité goethéenne de la lumière et de l'ombre à la musique avec l'opposition octave-triton. Toutefois, chez Hauer, un léger décalage apparaît avec la *Farbenlehre* de Goethe : son cercle chromatique n'est plus articulé autour de la polarité jaune/bleu, mais intègre directement le blanc et le noir, situés respectivement d'une part entre le jaune et le vert lumineux, d'autre part entre le violet-bleu et le violet pourpre.

Cela est certainement dû aux trois interprétations visuelles possibles de la *Farbenlehre* :

- quatre couleurs principales articulées autour des axes bleu-jaune et vert-rouge ;

- huit couleurs de part et d'autre de l'axe rouge-vert délimitant les versants positif (jaune, jaune-rouge, rouge-jaune) et négatif (bleu, bleu-rouge, rouge-bleu) ;
- six couleurs autour de trois couleurs pures bleu-jaune-rouge et de trois couleurs transitoires orange, violet, vert. Les couleurs transitoires dans une teinte intermédiaire représentent la couleur complémentaire d'une couleur pure et vice-versa.

Hauer s'approprie la *Farbenlehre* conformément à cette dernière représentation qui privilégie la complémentarité des couleurs. Cette complémentarité trouve son pendant dans l'opposition de caractère attribuée systématiquement à des intervalles dont la soustraction équivaut à un triton (2m/5J, 2M/6m, 3m/6M, 3M/7m, 4J/7M).

Le blanc et le noir, associés à l'octave et au triton, sont localisés entre deux couleurs. Par conséquent, tous les intervalles sont situés à mi-chemin entre les douze couleurs définies par Hauer. S'y ajoutent sept niveaux d'intensités lumineuses correspondant aux sept octaves du piano ; la luminosité la plus faible est associée au grave, la plus forte à l'aigu.

Le cercle chromatique présenté dans son traité *Vom Wesen des Musikalischen* ne décrit pas la totalité du système de correspondances, mais seulement les armures des tonalités majeures et leur caractère correspondant, ainsi que les noms de quatre couleurs principales.

Outre la polarité blanc/noir, Hauer définit la polarité tonal/atonal dans son article *Atonale Musik* (1923) :

- **pôle tonal**, rythmique, celui de la musique tonale, fondé sur l'emploi des premiers sons harmoniques ;
- **pôle atonal** lié au *melos*, s'appuyant sur les douze demi-tons du tempérament égal et l'équilibre entre les sons et les intervalles dans une musique essentiellement monodique.

Hauer attribue une importance cosmique à ces deux pôles. Pour lui, l'interprétation du *melos* constitue un processus de contemplation objective de l'univers à douze sons, qui transcende la notion de composition : « Le *melos* atonal est là du début jusqu'à la fin de tous les temps. Une mélodie atonale ne peut pas être inventée, mais seulement 'écoutée'. Le musicien atonal n'est pas un faiseur de musique, ni un musicien, (...) mais un 'écoutant', quelqu'un qui perçoit l'immuable, l'intangible, l'éternel dans l'essence des choses ('tao')... ». Schönberg, en revanche, souhaite accommoder sa méthode de « composition avec douze sons seulement reliés entre eux » à son expression artistique personnelle.

Si ses références à la *Farbenlehre* s'avèrent nombreuses, il est probable que Hauer n'ait pas eu connaissance de la *Tonlehre* de Goethe. Toutefois, Hauer parvient à adapter la vision goethéenne à la musique de son temps, remplaçant l'opposition majeur/mineur par le pôle tonal/atonal.

Mais Hauer est davantage persuadé d'une correspondance entre couleurs et sons que Goethe. Pour lui, le peintre, le sculpteur et l'architecte assurent le repos du mouvement dans l'espace ; le musicien libère le mouvement grâce à la taille des intervalles. Hauer est persuadé de la correspondance entre la proportions des lignes, courbes, angles, couleurs etc. sur le plan visuel et les rapports de vibrations des intervalles tempérés. Il cite le peintre Johannes Itten qui aurait dégagé les « lois de la ligne » du *nomos* de la mélodie atonale, comme il le précise dans l'une de ses lettres : « Les formes spatiales (des intervalles) sont en même temps le vecteur et le générateur du timbre. Seule la musique, dont les formes sont des formes spatiales claires, tend vers la perfection ».

Dès sa rencontre avec Itten à l'occasion d'une exposition de peintures qui lui est consacrée à Vienne en 1919, Hauer constate que la peinture non-figurative de son *alter-ego* correspond parfaitement à sa propre vision de la composition 'atonale'. Lorsqu'à son tour Itten rend visite à Hauer, il est très impressionné par le cercle chromatique de celui-ci, qui occupera une position centrale au sein de sa propre théorie des couleurs, exposée en 1961 dans *l'Art de la couleur*. Dans ses *Lebenserinnerungen*, Ebner note au sujet de la rencontre de

ces deux artistes 'intuitifs' : « Itten arriva au piano – j'étais présent – et il écouta la *Fantaisie apocalyptique*. Itten déclare avec beaucoup d'enthousiasme : ce que Hauer compose, ce sont mes tableaux ». On lit plus loin : « Itten avait offert à Hauer sa grande fantaisie de couleurs 'apocalyptique', qui est désormais accrochée au-dessus du piano – au plus grand effroi de tous les visiteurs bourgeois ».

L'étoile chromatique d'Itten est une représentation bidimensionnelle de son « Globe des couleurs en sept niveaux d'intensité lumineuse et douze tons » (*Farbenkugel in sieben Lichtstufen und zwölf Tönen*). Les similitudes entre cette étoile et le système de Hauer sont les suivantes :

- Douze couleurs aux nuances et aux dénominations quasi identiques. L'étoile d'Itten résulte d'une symétrie axiale d'axe horizontal menée à partir du cercle de Hauer ;
- Sept niveaux d'intensité lumineuse correspondant chez Hauer aux sept octaves du piano ;
- Les branches de l'étoile sont décalées par rapport aux axes horizontal et vertical. Il en est de même chez Hauer où les couleurs apparaissent entre les intervalles musicaux situés sur ces axes. Ce décalage disparaît dans la présentation simplifiée de l'étoile dans *l'Art de la couleur*.

Itten rencontre Hauer en 1919. La même année, il est secondé par Gertrud Grunow qui propose une synesthésie plus intuitive unissant le son, la couleur et la forme. Ses théories pratiques de l'harmonisation visent à « équilibrer les caractéristiques individuelles, physiques et psychiques ». La luminosité de la couleur goethéenne continue à irriguer les associations entre couleurs et formes, tels qu'elles sont formulées par Kandinsky. Il s'agit d'analogies principalement exprimées sous la forme du triangle jaune, du carré rouge et du cercle bleu. Dans ses cours, Grunow s'approprie cette analogie, traduisant, selon elle, une énergie ou une force vivante. La musique, à travers le piano, son instrument fétiche, est présumée « faire entrer et sortir de l'inconscient ». Seule prime la synesthésie. Les analogies rationnelles ou distancées sont écartées.

Avec des enseignants comme Grunow, la musique s'intègre pleinement dans les projets inter-arts du Bauhaus. Elle ne fait cependant l'objet d'aucun enseignement spécifique, alors que les rencontres de Schönberg avec Gropius et Kandinsky et celle entre Itten et Hauer ont été décisives pour l'émergence du Bauhaus. La musique n'est pas mentionnée non plus par Gropius dans son manifeste de 1919, qui s'adresse aux seuls architectes, sculpteurs et peintres. Elle demeure en marge du Bauhaus. Ainsi, Kandinsky dans son « diagramme des relations entre formes, couleurs, sons etc. » de 1928, réduit le son à ses dimensions les plus exotériques : le tempo, l'intensité, le registre ou le son des voyelles. Les éléments musicaux moins immédiatement préhensibles comme les intervalles, les accords ou les harmonies ne sont pas pris en compte, à l'opposition des réflexions de Hauer. Ce n'est plus l'interprétation du *melos* qui prime, mais la vibration juste qui résulte de la manière de vivre des impressions synesthésiques. A l'instar de la *Théorie de l'harmonisation* enseignée par Gertrud Grunow, l'un de ses enjeux semble être de renouer avec un « être harmonieux » primordial, présumé seul apte à être créateur.