



**HAL**  
open science

# Les enjeux philosophiques de l'abstraction. Kandinsky et Michel Henry

Ioulia Podoroga

► **To cite this version:**

Ioulia Podoroga. Les enjeux philosophiques de l'abstraction. Kandinsky et Michel Henry. Ioulia Podoroga; Jean-Philippe Jaccard. Kandinsky, Malévitch, Filonov et la philosophie. Les systèmes d'abstraction dans l'avant-garde russe, Editions nouvelles Cecile Default, 2018, 978-2-35018-394-7. hal-03581649

**HAL Id: hal-03581649**

**<https://hal.science/hal-03581649>**

Submitted on 20 Feb 2022

**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.

IOULIA PODOROGA

## LES ENJEUX PHILOSOPHIQUES DE L'ABSTRACTION

### KANDINSKY ET MICHEL HENRY

L'art abstrait cherche [...] à affiner la sensation, à la dématérialiser, en tendant un plan de composition architectonique où elle deviendrait un pur être spirituel, une matière radieuse pensante et pensée, non plus une sensation de mer ou d'arbre, mais une sensation du concept de mer et du concept d'arbre.

*Gilles Deleuze, Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie ?*

Il est commun de rapprocher l'art abstrait de la philosophie ou du moins de le penser comme « intellectualiste » : c'est son rationalisme présumé, construit à partir d'une idée et prévenant à toute tentative de le relier à l'ordre naturel des choses, qui mènerait à l'épuration des formes, à l'abandon de la complexité des objets du monde extérieur. On va jusqu'à l'accuser de l'absence complète de qualités sensibles, en pointant sa froideur, la sèche géométrie de ses formes, en le taxant par la même occasion d'iconoclaste – comme si l'on réglait l'affaire en suivant simplement le fil d'associations tendu par le terme « abstrait ». En effet, l'abstraction comme opération de l'esprit, et dans son sens le plus courant, ne peut ne pas évoquer l'idée de généralisation (dans la formation des concepts), qui implique celle d'appauvrissement, par isolation et limitation, de notre expérience individuelle, particulière, détachement d'un élément d'un ensemble « concret » perçu dans son intégrité.

C'est que, on l'aura compris, il s'agit d'un concept ambigu que l'on peut, en tirant d'un côté ou d'un autre, selon sa préférence personnelle en matière d'art, soit disqualifier entièrement, en n'y voyant que des aberrations engendrées par la spéculation, soit élever sur un piédestal, célébrant ainsi une révolution sans précédent dans la sensibilité et le raffinement artistique, un affranchissement vis-à-vis de la grossièreté des formes naturelles.

En d'autres termes : le discours sur l'art abstrait se construit-il indirectement sur l'idée d'abstraction préalablement élaborée dans la philosophie ? Et l'expérience esthétique à la base de l'art abstrait est-elle quelque chose de complètement différent ? Cette question est fondamentale pour comprendre l'usage que l'on fait de l'art abstrait en philosophie, qui mêle

implicitement des présupposés philosophiques (une précompréhension du procédé d'abstraction comme généralisation) à une appréciation esthétique, sensible, d'une œuvre d'art. Il convient alors de rechercher des éléments de réponse à cette question à la fois chez l'artiste et chez le philosophe : chez le « pionnier » de l'abstraction artistique Kandinsky et chez le phénoménologue, amateur de l'art de ce dernier, Michel Henry. Je me propose de croiser ces deux discours là où ils peuvent effectivement se rencontrer, c'est-à-dire au plus « abstrait » d'une réflexion d'artiste chez Kandinsky, lorsqu'il utilise des concepts et des catégories philosophiques, et au plus « concret » d'un raisonnement philosophique que permet l'approche de Henry quand il essaie de se rendre compte de l'activité réelle du peintre. Alors que Kandinsky cherche à définir l'abstraction et à légitimer l'art abstrait par une démonstration quelque peu spéculative, Henry, certes sensible à la conceptualité de Kandinsky, tâche de ramener celle-ci à la réalité artistique qu'elle désigne, soit à l'expérience unique que l'artiste vit par l'activité de création. Nous obtenons ainsi des mouvements à sens contraires, de l'expérience vers son objectivation chez Kandinsky, et de l'objectivation conceptuelle vers la restitution d'une expérience sensible chez Henry.

#### *Deux sens de l'abstrait : Kandinsky*

Dans son premier écrit théorique publié en allemand en 1912, *Du spirituel dans l'art*, Kandinsky cherche à définir un art libéré de l'emprise du monde matériel, du positivisme ambiant qui porte atteinte à la libre expression de l'artiste. Selon lui, l'art qui sert les buts de l'imitation exclusivement, qui est dépendant de son objet « naturel », ne peut que compromettre ce qui est, en lui, essentiel : sa propre nature picturale. Quel est donc le véritable contenu de l'art ? Que doit-il figurer ou transmettre ? Et, surtout, pourquoi le rôle qui consiste à porter le projet d'un nouveau type d'art est-il dévolu à l'abstraction telle que Kandinsky, en tant que son initiateur, voudrait pratiquer ? L'objectif de l'art à venir est d'établir un contact émotionnel *direct* entre artiste et spectateur. Or, la figuration, selon l'expérience propre de Kandinsky qu'il expose en détail dans ses *Regards sur le passé* (*Rückblicke*, 1913), est perçue comme un obstacle, car, en visant la chose naturelle comme objet de représentation, l'art perd de son action immédiate.

Afin de déblayer le chemin, Kandinsky se donne pour tâche de distancier soigneusement tout ce qui se réfère à l'objectivité extérieure, au monde sensible utilitaire, du domaine de la vie spirituelle autonome de l'âme. Cette attitude systématique et méthodique porte le nom d'abstraction. On peut alors croire que c'est un procédé purement négatif : on ne

prend en compte que tout ce qui *n'est pas* monde ou objet extérieur, de même, en ce qui concerne le monde intérieur, on s'abstient de viser les émotions et sentiments « grossiers », qui peuvent donc être figurés à l'instar des objets du monde extérieur. Tout semble se passer « par soustraction » ou par diminution. On suit alors le sens étymologique du mot. Or, « le fait d'«appauvrir» l'extérieur amène un enrichissement intérieur »<sup>1</sup>, affirme Kandinsky. Comme si la forme extérieure détournait l'attention, laquelle, en l'absence de tout élément figuratif, peut désormais s'attacher plus facilement à ce qui demeurerait jusque-là invisible. Ce qui reste après soustraction est l'essence abstraite de l'œuvre : « plus la forme organique est repoussée vers l'arrière-plan, plus cet abstrait passe de lui-même au premier plan et gagne en résonance »<sup>2</sup>. Le procédé d'abstraction comme réduction de tous les éléments de peinture considérés comme impropres fait découvrir le domaine des choses « abstraites » en tant que réalité pleinement positive.

Ainsi, deux usages du terme se profilent au cours de l'ouvrage de Kandinsky. L'abstraction peut d'abord être comprise comme une stratégie ou une *technique* qui touche tous les arts, et que Kandinsky essaye d'enseigner en mettant en avant diverses tendances vers l'abstraction que ce soit dans l'art dit figuratif, dans la poésie, le théâtre ou la danse. Mais selon sa signification plus profonde, elle se confond avec la réalité à part entière, le domaine que Kandinsky appelle « le spirituel » et que chaque artiste devrait rechercher quelle que soit la forme extérieure, abstraite ou figurative, qu'il imprime à son œuvre. Ces deux usages empiètent l'un sur l'autre et s'entremêlent constamment dans le discours de Kandinsky. Essayons tout de même de les circonscrire plus précisément.

Comment procède-t-on afin de libérer l'abstraction dans l'art ? Kandinsky commence par la poésie. Maurice Maeterlinck parvient à intensifier la forme intérieure du mot – sa résonance intérieure – d'abord, en détachant le mot de l'objet qu'il désigne : « [si] on ne voit pas l'objet lui-même, et qu'on l'entend simplement nommer, il se forme dans la tête de l'auditeur une représentation abstraite, un objet dématérialisé qui éveille immédiatement dans le «cœur» une vibration »<sup>3</sup>. Cette représentation abstraite n'est pas une idée générale mais n'est pas non plus une vision spécifique d'une chose particulière. Le procédé de répétition, à condition qu'il soit manié, dans la poésie, avec maîtrise, poursuit Kandinsky, fait « apparaître certaines capacités insoupçonnées de ce mot »<sup>4</sup>, et enfin « la répétition fréquente » peut

---

<sup>1</sup> KANDINSKY W., *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard (« Folio essais »), 1989, p. 118 (trad. de l'allemand N. Debrand, trad. du russe B. du Crest).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 81

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 81.

conduire à la perte du « sens extérieur de sa désignation »<sup>5</sup>. Ce sens devient d'abord abstrait, ensuite il disparaît, et ce qui reste, c'est le « son pur » du mot, capable d'« exerce[r] une pression directe sur l'âme »<sup>6</sup>. Kandinsky l'appelle aussi le sens second, intérieur, du mot. Le sens premier du mot est donc sa signification usuelle, pratique, mais qui n'est pas celle que vise la poésie en tant qu'art. Bien au contraire, elle ne fait que déplacer cette signification. L'effet de la poésie n'est pas rattaché au sens « matériel » du mot, mais à ses ressources spirituelles. Il est à noter que Kandinsky n'évoque à aucun moment l'expérimentation dans la poésie futuriste qui conduira à la *zaoume*<sup>7</sup> quelques années plus tard, c'est la poésie symboliste (de langue française, de surcroît) qui l'intéresse ici.

Cependant, dans ses propos sur la peinture, Kandinsky nous met aux prises avec deux emplois distincts du terme « abstraction », l'un conventionnel, qui concerne notamment les peintres considérés comme précurseurs de l'abstraction, et l'autre, plus surprenant, car utilisé à propos de la peinture résolument non-figurative. Dans le premier cas, comme chez Matisse, Cézanne et Picasso, l'abstraction se traduit sur le plan des innovations formelles : par la manipulation de la couleur chez le premier, de la forme chez le second et de l'ensemble de la composition de « façon logique » chez le dernier, nous rappelle Kandinsky. Pour appuyer l'autre cas, Kandinsky fait appel au préraphaélite Dante Gabriel Rossetti et les symbolistes suisses Arnold Böcklin et Giovanni Segantini<sup>8</sup>. Loin d'être des peintres « abstraits », ils sont tous, quoique diversement, des « chercheurs de l'intérieur, dans l'extérieur »<sup>9</sup> :

Rossetti s'est tourné vers les Préraphaélites et a tenté de faire revivre leurs *formes abstraites*. Böcklin s'est tourné vers la mythologie et la légende, revêtant, à l'opposé de Rossetti, *ses formes abstraites* de formes matérielles très développées. Apparemment le plus matériel de cette série, Segantini prit des formes parfaites de la nature, les travaillant parfois jusqu'au plus infime détail [...] et parvint toujours, malgré la forme visiblement matérielle, à créer des *images abstraites*, ce qui fait peut-être de lui le plus immatériel de tous.<sup>10</sup>

Chacun de ces trois peintres a donc une manière particulière de dépasser la figuration vers l'abstraction, qui est opposée ici au « matériel ». L'abstraction s'opère dans l'écart entre

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Formé à partir de *za* (= au-delà) et de *oume* (= esprit), le mot *zaoume* désigne une poésie tendant à l'abstraction (phonétique pure) et à l'autoréférentialité. Initiée par le poète futuriste Alekséï Kroutchonykh en 1913, la *zaoume* sera largement pratiquée dans les années dix par les poètes futuristes, avec des degrés divers de sémantisation. La *zaoume* cubofuturiste est à considérer, dans son projet philosophique et esthétique, comme l'équivalent en poésie du *sans-objet* suprématisme en peinture.

<sup>8</sup> Il faut remarquer que Kandinsky connaissait bien l'œuvre peint et les écrits de ces peintres. Cf. à ce sujet : PODZEMSKAIA N., « Kandinsky et l'enseignement de Böcklin sur la couleur », in : *Techne*, 26, 2007, pp. 67-73.

<sup>9</sup> KANDINSKY W., *Du spirituel dans l'art*, op. cit., p. 89.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 89. C'est moi qui souligne.

la forme ou le sujet figuré et la signification dont le peintre les revêt. C'est dans la façon de travailler la forme initialement rattachée à un objet sensible qu'il parvient à dégager une dimension proprement spirituelle, c'est-à-dire abstraite, selon Kandinsky. Le symbolisme dans la peinture peut ainsi être mis en parallèle avec le symbolisme en poésie, et l'exercice tendant à l'extraction de l'abstrait chez ces trois peintres peut être rapproché du travail sur le mot chez Maeterlinck. Tout se passe comme si l'abstraction en tant que technique artistique laborieuse se pratiquait et s'apprenait dans la mesure où l'artiste souhaite introduire le spectateur dans son « langage abstrait » : « [...] plus l'artiste utilisera ces formes abstraites ou "abstractisées", plus il se sentira chez lui dans leur domaine et plus il y pénétrera profondément. Il en sera de même également pour le spectateur qui, guidé par l'artiste, approfondira sa connaissance du langage abstrait, et finalement le possédera »<sup>11</sup>.

Kandinsky fond souvent les deux sens de l'abstrait dans une même proposition : il commence par opposer l'art abstrait à la figuration – « la forme reste abstraite, c'est-à-dire ne désigne aucun objet matériel » – et en déduit aussitôt qu'il s'agit d'« un être totalement abstrait », qui a une vie autonome, « propre »<sup>12</sup>. Le passage de la forme dégagée de la représentation vers son être « purement » abstrait au sens propre s'effectue imperceptiblement et automatiquement, et il n'est jamais mis en question ou considéré comme problématique.

Pour distinguer ces deux emplois, on peut reprendre l'opposition courante de *abstractio ab*, lorsqu'on néglige les formes naturelles et quand tous les efforts de l'artiste sont appliqués à expulser ces formes, et *abstractio ad*, lorsqu'on se place d'emblée dans le royaume des formes et des couleurs abstraites<sup>13</sup>. La première expression concerne les considérations du peintre sur l'art qui devient abstrait, la deuxième la vie intérieure complexe de l'artiste, qui est elle-même « abstraite » parce que non-objectivable, à tel point que les « sentiments plus fins » que l'artiste « s'efforcera d'éveiller [...] n'ont pas de nom »<sup>14</sup>, dira-t-il dans l'introduction à *Du spirituel dans l'art*. Ces deux sphères diffèrent donc essentiellement sur le plan langagier, comme ce qui est exprimable et explicable – le passage vers l'abstraction – et ce qui ne l'est pas – l'être abstrait de la chose ou de l'émotion qui n'ont pas de nom.

Ces deux moments de la constitution sémantique de l'abstraction chez Kandinsky reviennent de façon plus marquante lorsque le peintre décrit les difficultés qu'il a rencontrées en travaillant sur sa *Composition VI* (1913, Musée de l'Ermitage). Cette peinture, comme il

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>13</sup> Cf., MARTINEAU E., *Malévitch et la philosophie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, pp. 32-33.

<sup>14</sup> KANDINSKY W., *Du spirituel dans l'art*, op. cit., p. 53.

l'explique dans un commentaire poussé, est né d'un motif précis : « le déluge » développé auparavant dans un tableau sous verre éponyme de 1911 (perdu). Au cours de son travail sur la Composition, afin de reconstruire l'émotion originelle, il essaye, l'un après l'autre, deux procédés méthodiques : il dit tantôt partir des formes naturelles en les faisant fondre progressivement dans l'abstrait, tantôt s'atteler à déployer l'idée intérieure (déjà abstraite), sans s'appuyer sur une forme définissable : « Sur certaines esquisses j'ai dissout les formes de corps, sur d'autres j'ai essayé d'atteindre l'impression de façon purement abstraite. Pourtant je ne réussissais pas »<sup>15</sup>. Ni l'une ni l'autre de ces techniques ne fonctionnent. Pourquoi ? Dans le premier cas, en effet, le procédé semble purement extérieur : il joue avec le brouillage des contours, avec l'indécision et le flottement fécond des formes, mais ce jeu s'avère vite stérile. Dans le second, il se produit une confusion entre les deux catégories artistiques essentielles pour Kandinsky : l'impression et l'expression. L'impression est une façon d'enregistrer rapidement une forme naturelle, elle se réfère donc essentiellement au monde sensible et prend celui-ci pour son point de départ. Or, dans les compositions comme type spécifique de tableau, c'est l'expression qui domine. Dans *Du spirituel dans l'art*, Kandinsky explique la classification de ses tableaux en trois genres selon la source de leur provenance : les impressions, les improvisations et les compositions. Ce sont les compositions qui jouent un rôle primordial car elles se constituent de façon complexe et sur deux plans simultanément : elles ressemblent aux improvisations par leur caractère expressif mais, contrairement à celles-ci, inconscientes, elles se forment « toujours particulièrement lentement » ; dans les compositions, « la raison, le conscient, l'intentionnel, l'efficacité jouent un rôle prédominant. Simplement ce n'est pas le calcul, mais le sentiment qui l'emporte toujours ». Et il ajoute : « Le lecteur patient de cet ouvrage comprendra facilement quelle construction inconsciente ou consciente est à l'origine de trois genres de mes tableaux »<sup>16</sup>. Le travail sur une composition n'a rien d'évident. Au cours de la réalisation du tableau, il est important de ne pas perdre de vue les buts et des objectifs primordiaux de sa pratique d'artiste d'où la nécessité d'intégrer la réflexion théorique dans le processus de création même. Les difficultés rencontrées par Kandinsky au début de son travail sont expliquées de la façon suivante : « cela venait seulement du fait que j'échouais devant l'expression du déluge lui-même, au lieu d'obéir à l'expression du *mot* "déluge". Ce n'était pas la résonance intérieure

---

<sup>15</sup> KANDINSKY V., *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Paris, Hermann, 1974, p. 135 (trad. J.-P. Bouillon).

<sup>16</sup> KANDINSKY W., *Du spirituel dans l'art*, *op. cit.*, p. 203.

qui me dominait mais l'expression extérieure »<sup>17</sup>. Le but à atteindre avait été mal défini : le sujet du tableau n'est pas le déluge, qu'il s'agisse de l'épisode biblique ou d'un événement réel, mais le *mot* « déluge », ce qui veut dire, tout simplement, la dissolution de toute dimension narrative ou illustrative du tableau. Le signifiant « déluge » supprime et annule son signifié. Kandinsky applique ici mot pour mot ce qu'il disait à propos de la poésie en général, et de Maeterlinck en particulier. Le tableau fonctionne comme le mot dépourvu de son sens premier, usuel. Le sens nouvellement créé par l'artiste lui vient au terme d'une expérience retravaillée esthétiquement, jusqu'à produire une « résonance intérieure ». Une fois aboutie, la peinture ne porte plus de traces du « sujet » qui l'avait inspirée :

Ainsi tous les éléments, et même ceux qui se contrarient, ont atteint un parfait équilibre intérieur, si bien qu'aucun élément n'a la prépondérance, que le thème qui a inspiré le tableau (déluge) se dissout et se métamorphose en une essence intérieure purement picturale, autonome et objective. Rien ne serait plus faux que d'étiqueter ce tableau sous le titre de description d'un événement.<sup>18</sup>

Désormais, les éléments narratifs éventuels du tableau n'ont plus d'incidence sur sa perception. Ce ne sont en tout cas pas eux qui serviront à expliquer l'effet émotionnel qu'un tableau « abstrait », pleinement achevé, produit sur nous. Kandinsky attire donc explicitement l'attention sur la composante conceptuelle de son œuvre. La composition est le fruit de l'équilibre entre l'intuition et la raison. Sensation et concept se pénètrent mutuellement. Or, quand bien même l'abstraction comme technique est guidée par la raison, sa réalisation ultime ne peut être le fruit de la réflexion et du calcul uniquement. Une part de sa création semble être clarifiée dans une démonstration rigoureuse, mais une autre demeure, et à juste titre, dans l'ombre.

On peut concevoir le *procédé* d'abstraction comme le produit d'un effort intellectuel, alors que l'abstraction comme expérience positive est acquise intérieurement sur le plan émotionnel. La *technique* de l'abstraction relève donc de la raison, de l'intentionnel, du réfléchi, l'abstraction *éprouvée*, elle, est de l'ordre du spontané, de ce qu'on ne peut maîtriser intellectuellement. C'est pourquoi elle ne peut être convenablement exprimée par le langage.

Comme plusieurs philosophes avant lui, Nietzsche et Bergson entre autres, Kandinsky débusque partout les formes d'objectivation ou de matérialisation (son terme de prédilection) qui tendent à obscurcir la réalité intérieure, la complexité de la vie spirituelle de l'homme et, surtout, de l'artiste. Seulement, pour désigner ce domaine de l'inobjectivable, il recourt à un

---

<sup>17</sup> KANDINSKY V., *Regards sur le passé, op. cit.*, p. 135.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 138.



terme inattendu : l'« abstraction ». Il se produit ainsi une contamination sémantique féconde. Loin de suggérer une généralisation en tant qu'appauvrissement d'une expérience artistique singulière, ce concept revendique à la fois une rupture radicale avec tout ce qui n'est pas propre à cette expérience (d'où l'importance de ce saut périlleux vers la peinture non-figurative que pointe le préfixe *ab*) et annonce la découverte d'une pratique de vie abstraite *sui generis*. L'abstraction est alors comparable à la durée bergsonienne : elle nécessite un effort soutenu, presque ascétique, pour pouvoir se maintenir indéfiniment.

*L'abstrait est invisible : Michel Henry*

Comment peut-on décrire ce domaine de l'inobjectivable ? Il ne s'agit pas de richesse infinie et donc indifférenciée de l'expérience spirituelle individuelle : aussi complexe soit-elle, celle-ci n'en est pas moins connaissable et exprimable. L'art abstrait élabore son propre langage afin de réaliser l'expérience dont il est porteur. Quel est donc le contenu de cette expérience « abstraite » et comment le saisir ?

Dans son livre sur Kandinsky, Michel Henry se donne pour tâche d'expliquer, en empruntant les voies sinueuses de l'analyse phénoménologique, le sens et la portée philosophique du concept d'abstraction déployé dans la théorie et l'art de ce peintre abstrait. Afin de dégager la spécificité de ce terme et du phénomène artistique représenté par Kandinsky, il avance l'idée que le projet artistique de Kandinsky se distingue du tout au tout du mouvement général vers l'art non-figuratif ou non-objectif. Il souligne en particulier le caractère paradoxal de l'art abstrait pratiqué par Kandinsky en l'appelant de façon provocatrice « voir l'invisible », formule qu'il pose en titre de son essai. Tout en concevant l'art comme une forme de connaissance – « connaissance véritable, “métaphysique”, susceptible d'aller au-delà de l'apparence extérieure des phénomènes pour nous en livrer l'essence intime »<sup>19</sup>, Henry affirme cependant qu'il ne donne pas à *voir* cette essence des choses (comme ce que cherche la philosophie), mais nous *identifie* à elle, d'une façon initiatique. Alors y a-t-il une contradiction avec le titre de l'ouvrage ? Comme nous allons le voir, Henry redéfinit l'ensemble des concepts et le « voir » devient chez lui une façon non pas extérieure, mais intérieure de se rapporter à la réalité conçue comme « invisible ». Comment donc comprendre cette formule forgée par Henry, « voir l'invisible », et en quoi peut-elle être pertinente dans l'éclairage du terme d'abstrait que nous entreprenons dans ces pages ?

---

<sup>19</sup> HENRY M., *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, PUF (« Quadrige »), pp. 13-14.

L'idée majeure qui guide son projet consiste à poser une solution radicale de continuité dans l'histoire de l'art marquée par la peinture de Kandinsky. L'art de celui-ci ne s'inscrit pas dans la suite des mouvances artistiques les plus avant-gardistes inaugurées au début du XX<sup>e</sup> siècle, une série d'« ismes » qui se succèdent à une vitesse vertigineuse. Car l'art abstrait n'est pas un nouveau « genre » de peinture, qui romprait avec le modèle mimétique et deviendrait d'emblée « non-figurative », mais un recommencement radical de l'art, dans la mesure où l'art abstrait rend manifeste les conditions de la possibilité de l'art en tant que tel. Non seulement Kandinsky n'appartient plus à « la tradition picturale de l'Occident »<sup>20</sup>, mais il la brise et la transcende en la fondant dans son origine même.

Le parti pris théorique de Henry consiste ainsi à ne retenir que le deuxième sens du terme abstrait : alors que les autres peintres non-objectifs ne sont jamais sortis du cadre prédéfini de l'art figuratif et ne pratiquent que l'abstraction *ab*, Kandinsky est le premier à franchir le seuil qui ouvre au-delà de la figuration et du visible. Les congénères de Kandinsky ne font que remonter vers les conditions de visibilité du visible<sup>21</sup>, alors que la peinture de Kandinsky pointe l'essence de la peinture en général – « *toute peinture est abstraite* »<sup>22</sup> – en ce qu'elle dévoile que le but intime de toute peinture et de tout art est de figurer l'infigurable : la vie intérieure, invisible. En d'autres termes, le monde cesse d'être l'objet de la représentation pour céder la place à la *vie invisible* qui sera désormais thématifiée comme objet exclusif de la peinture. Au lieu de décrire, de manière phénoménologique la façon qu'a une œuvre abstraite d'apparaître, Henry refuse tout simplement à l'art tout mode d'apparaître ou toute phénoménalité. En effet, lorsque l'on parle d'art, on utilise, depuis Platon, la conception mimétique du rapport au monde, l'art en est toujours une re-présentation. Selon Henry, Kandinsky nous propose de rompre avec cette idée de « phénomène », de l'affranchir de sa soumission au visible et de l'attacher désormais uniquement au domaine de l'invisible.

Afin de comprendre l'argument en faveur de l'art abstrait pour la démonstration philosophique de Henry, il convient de rappeler les grands traits de la philosophie de la vie que celui-ci professe. Dans un long article au titre explicitement dédié à ce sujet, « Qu'est-ce que cela que nous appelons la vie ? », Henry se livre à une véritable réhabilitation de ce concept philosophique :

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>21</sup> À ce propos, on songe à l'ouvrage influent de Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* dont l'objet est justement la dimension du visible et le passage du non-vu vers le vu qu'opère la peinture.

<sup>22</sup> HENRY M., *Voir l'invisible. Sur Kandinsky, op. cit.*, p. 13.

Vivre signifie être. Mais l'être doit être tel, doit être compris de telle façon qu'il signifie identiquement la vie. Or ce qui caractérise la philosophie occidentale – de son origine grecque jusqu'à Heidegger y compris, qu'elle se propose explicitement comme une ontologie ou qu'une ontologie implicite la meuve à son insu – c'est qu'elle présuppose en général un concept de l'être qui, loin de recueillir en lui l'essence de la vie, l'exclut au contraire, et cela de façon insurmontable. Voilà pourquoi le concept de vie demeure suspect aux yeux de la philosophie, non point parce que la vie serait quelque chose de vague ou de douteux, elle, la chose la plus certaine, mais parce que la philosophie a justement été incapable de la penser. Pourquoi ? Parce que la vie se trouve constituée en son être le plus intime et en son essence la plus propre comme une intériorité radicale et telle, il est vrai, qu'elle peut à peine être pensée. Ce qui caractérise au contraire l'être occidental et le définit, c'est l'extériorité.<sup>23</sup>

La vie est pure intériorité et pose problème à la philosophie, qui ne parvient pas à se l'approprier en élaborant un concept autonome de « vie », sans l'amalgamer avec des concepts métaphysiques comme « être », « existence » et « conscience ». Pour mieux cerner la spécificité de la vie, Henry poursuit avec vigueur :

Nul n'a jamais vu la vie et ne la verra jamais. La vie est une dimension d'immanence radicale. Pour autant que nous puissions penser cette immanence, elle signifie donc l'exclusion de toute extériorité, l'absence de cet horizon transcendantal de visibilité où toute chose est susceptible de devenir visible et qu'on appelle le monde. La vie est invisible. Cependant, l'invisible n'est un concept adéquat pour penser la vie que si nous le distinguons absolument d'un invisible qui n'est qu'un mode limite du visible et appartient donc encore en fait au système de la conscience comme un de ses degrés. [...] ce qui appartient à la vie et se trouve constitué en son être comme invisible est par principe incapable de se muer en la détermination du visible ou dans l'une quelconque de ses modalités.<sup>24</sup>

La deuxième détermination de la vie qui découle de son intériorité radicale est son caractère invisible. Puisque la vie ne peut à aucun moment transgresser le seuil du visible, elle doit être pensée dans son invisibilité même, et pas précisément pensée (en tout cas pas de la manière dont la philosophie se propose habituellement de la penser), mais *vécue*, car l'on ne peut que vivre sa vie, à défaut de pouvoir la conceptualiser. C'est pourquoi la troisième détermination de la vie, entièrement positive cette fois-ci, est relative à sa manifestation selon le mode de pure immanence, que Henry appelle l'affectivité ou le pathos. L'intérieur existe dans la mesure où il s'éprouve comme vie, dans sa pure affectivité non-extériorisée. La sphère de l'intérieur, de l'invisible, ne supporte aucun recul, aucune distance vis-à-vis de soi, tout ce qui est vécu est vécu sur le mode de la passivité, de la coïncidence parfaite du soi avec soi-même. Avant de développer sa capacité d'affection plus ou moins extérieure, avant de pouvoir pâtir, de s'émouvoir à propos des objets ou des événements, la vie est auto-affection :

Quelque chose comme l'angoisse, comme une tonalité affective quelconque en général, ne peut se produire que chez un être originellement constitué en lui-même comme auto-affection et comme trouvant

---

<sup>23</sup> Conférence prononcée à l'Université du Québec à Trois-Rivières, le 1<sup>er</sup> novembre 1977, in : HENRY M., *Phénoménologie de la vie*, t. 1, PUF (« Épiméthée »), 2003-2004, t. 1, pp. 40-41.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 48.

son essence dans la vie et dans l'affectivité. Il y a bien des choses au monde qui suscitent nos souffrances et nos joies, mais elles ne le font que parce que souffrance et joie sont susceptibles de prendre forme en nous comme des possibilités de notre vie même et comme les modalités fondamentales de sa propre réalisation, c'est-à-dire de son effectuation phénoménologique.<sup>25</sup>

La joie succède à la peine non seulement parce qu'un événement favorable succède dans le monde à un événement défavorable, mais d'abord parce que la joie peut succéder à la peine.<sup>26</sup>

La vie est d'abord auto-affection, et ensuite elle peut accueillir des affections ou des émotions particulières. Henry développe son idée d'auto-affection en s'appuyant sur l'analyse de la musique menée par Schopenhauer dans *Le monde comme volonté et comme représentation*. Dans son article « Dessiner la musique : théorie pour l'art de Briesen »<sup>27</sup>, notamment, il précise que la musique se situe au cœur de la vie, parce que les affections qu'elle communique ne sont pas différenciées, particularisées en sentiments et passions individuels. La musique n'étant pas illustrative, elle ne raconte pas la colère d'Achille, mais la colère en tant que telle. L'expression de la colère ne lui vient pas du dehors, elle est auto-générée en son sein comme une forme de son propre pathos. De la même façon que Kandinsky, qui érige la musique en idéal pour tous les arts comme parfaitement abstraite, Henry la choisit pour démontrer l'ancrage intime de l'art dans l'intérieur et pouvoir ainsi le concevoir désormais comme une forme de réalisation de la vie.

Nous sommes ainsi en possession de trois concepts clés de l'esthétique élaborée par Henry (l'intérieur, la vie invisible et l'auto-affection) qui nous permettront de penser le champ de l'inobjectivable, de l'abstrait, tel qu'esquissé par Kandinsky. Toutefois, la question reste entière : comment peut-on expliquer le concept d'« abstrait » par une notion aussi générale et englobante, et en même temps désignant une chose aussi concrète et évidente pour nous, que la vie ? Pour Henry, qui écrit un livre sur Kandinsky, c'est l'art abstrait qui parvient à réaliser la vie selon sa triple nature, « intérieure », « invisible » et « pathétique », et à exprimer alors l'inexprimable. Sur le plan conceptuel, on peut dire que la notion d'« abstrait » chez Kandinsky récapitule et condense en soi les déterminations de la vie que Henry énonce dans sa philosophie.

Dans les premières pages de son étude, Henry introduit une équivalence qui situe le terme d'« abstrait » sur le même niveau que les concepts énumérés ci-dessus, en le plaçant cependant en dernière position : intérieur = intériorité = invisible = vie = pathos = *abstrait* <sup>28</sup>. Essayons d'identifier les étapes de cette équation au fil du livre de Henry, afin de comprendre la logique de son déploiement.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>27</sup> HENRY M., *Phénoménologie de la vie*, t. 3, Paris, PUF (« Épiméthée »), 2004, pp. 241-282.

<sup>28</sup> Cf. : HENRY M., *Voir l'invisible*, *op. cit.*, p. 25.

Henry part de l'opposition intérieur/extérieur systématiquement utilisée par Kandinsky. Or, il ne s'agit plus de dissocier ces deux termes qui semblent d'abord antinomiques, mais d'expliquer comment, dans l'œuvre d'art, l'intérieur (le contenu) engendre l'extérieur comme sa forme, sans que celle-ci n'en devienne « visible ». Henry cite à cette occasion la formule de Kandinsky, tirée de son article de 1913 « La peinture en tant qu'art pur » : « L'œuvre est ainsi la fusion inévitable et indissoluble de l'élément intérieur et de l'élément extérieur, c'est-à-dire du contenu et de la forme »<sup>29</sup>. Comment se produit cette fusion ? Si c'est par un élément extérieur que l'œuvre se réalise, comment ne pas parler de son basculement dans un domaine qu'on s'est employé avec difficulté à écarter ? Or, le fait que la forme fusionne avec le contenu signifie pour Henry l'inexistence de l'extérieur par lui-même, celui-ci étant entièrement déterminé par le contenu intérieur. La forme se situe donc sur le même plan que le contenu (abstrait) et se libère de toute subordination aux choses extérieures. Et Henry de citer encore Kandinsky, qui définit cette nouvelle forme comme suit : c'est « la forme purement artistique qui peut conférer au tableau la puissance d'une vie indépendante et l'élever au rang de sujet spirituel »<sup>30</sup>. Au lieu de se référer au monde extérieur et visible, la forme est tributaire de la « subjectivité de la vie », qui, elle, est invisible. La forme, qui est donc coextensive au contenu, ne doit pas donner à voir, comme le fait n'importe quel objet du monde. C'est pourquoi il est nécessaire de poser le problème en termes d'« invisible ». « Peindre, dit Henry, est un faire-voir, mais ce faire-voir a pour but de nous faire voir ce qu'on ne voit pas et qui *ne peut être* vu »<sup>31</sup>.

Les lignes et les couleurs émancipées, libérées de toute référence à l'objet extérieur, deviennent des moyens *invisibles* de la peinture. Autrement dit, l'art abstrait les rend invisibles en dévoilant leur consubstantialité au contenu. Par exemple, ce qu'on *ne voit pas* dans les formes graphiques (lignes, cercles, carrés), c'est qu'elles sont engendrées par une force qui, elle, en tant que dynamisme pur, est insaisissable et donc invisible : « l'être de la forme n'est pas lui-même formel, il n'est ni le dessin ni le tracé ni la ligne en tant que tels, mais la force qui les produit »<sup>32</sup>. Or la force, c'est encore la vie, elle est même sa caractéristique dominante : la vie doit être conçue comme *force*. Qu'en est-il cependant des couleurs ? Comment rendre raison de leur invisibilité, puisque, fait remarquer Henry, elles n'ont partie liée avec aucune force ? D'où vient que les couleurs nous *affectent*, agissent sur nous d'une façon particulière ? Comment prouver que la couleur possède également une dimension intérieure, subjective ? Le gage de cette analyse

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 24. C'est moi qui souligne.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 94.

est de démontrer que la couleur peut être sentie, éprouvée, *avant* même d'être vue. On éprouve la couleur exactement de la même façon que la chaleur quand on dit que la pierre est chaude. La chaleur n'est pas une propriété de la pierre, c'est nous qui ressentons de la chaleur à l'endroit où nous touchons la pierre chauffée par le soleil. De même, la couleur de la pierre n'en est pas une caractéristique indissociable des autres, mais la façon dont *nous* voyons cette pierre, à l'intérieur de nous-mêmes, insiste Henry.

Parler du ressenti lié à la perception des couleurs comme invisibles fait intervenir de nouveau la dimension affective, « pathique » dans le vocabulaire de Henry. À partir de l'analyse des éléments particuliers de la peinture (formes, couleurs, plan originel, matière), on cherche à effectuer une synthèse qui tiendrait ensemble de façon organique la totalité de ces éléments. C'est le spirituel, la spiritualité de la composition, qui est ici mis en avant par le philosophe. Kandinsky emploie le mot « spirituel » pour désigner ce domaine de l'absolue subjectivité qui intéresse ici Henry. Comment se construit donc une composition organique ? La réponse du philosophe, toujours dans le langage philosophique qui est le sien, est inébranlable. La composition se constitue à partir du pathos de chacune de ses formes : « construire sur une base spirituelle [consiste à] disposer les éléments picturaux d'après leur pathos »<sup>33</sup>. La tonalité de chaque élément participe à la construction de la tonalité générale thématique du tableau qui, elle, est déterminée par le principe de la Nécessité intérieure articulant le contenu invisible avec sa forme invisible.

Après avoir évoqué tour à tour les concepts clés constituant le vocabulaire philosophique de Henry, venons-en à l'abstraction. Comment l'abstraction résorbe-t-elle en soi toutes ces déterminations ?

C'est un concept qui gagne en extension au fil de l'ouvrage de Henry. D'abord, il s'agit tout simplement d'opposer la peinture abstraite à la peinture non-figurative. Ensuite, le philosophe procède à l'identification de deux concepts importants définissant la nature de cette peinture, ceux de « contenu abstrait » et de « forme abstraite ». L'abstraction indique le mode d'existence de l'œuvre avant sa réalisation matérielle, dans sa dimension purement intérieure. En reprenant la phrase de Kandinsky lors de sa conférence de Cologne (« l'œuvre existe abstraitement avant sa matérialisation, qui la rend accessible aux sens humains »<sup>34</sup>), Henry y trouve la confirmation de sa thèse sur l'invisible : « avant les sens » renvoie justement à l'invisible, à ce « qu'on éprouve, mais qu'on ne voit pas »<sup>35</sup>. Il opère alors un renversement qui

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>34</sup> KANDINSKY V., *Regards sur le passé*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>35</sup> HENRY M., *Voir l'invisible*, *op. cit.*, p. 111.

fait comprendre que la peinture abstraite ne peut être un but en soi, mais qu'elle nous conduit vers quelque chose de plus fondamental, vers le domaine de l'abstraction comme « dévoilement de l'essence de la vie »<sup>36</sup>. Le contenu abstrait de l'œuvre, c'est la vie. D'où la thèse centrale de Henry qu'il ne se lasse pas d'affirmer : « la peinture abstraite définit l'essence de toute peinture »<sup>37</sup>, puisque le contenu de toute peinture est la vie.

On peut aller encore plus loin et dire, en épousant la logique de ce raisonnement, que l'élément « abstrait » nous fait dépasser la peinture en tant qu'art particulier vers l'essence de l'Art en tant que tel, où les frontières entre musique, poésie, danse, peinture, etc., n'ont plus d'importance. C'est ici que nous retrouvons l'idée chère à Kandinsky, celle de la synthèse des arts, qui aboutirait à la construction de l'Art monumental. Chaque art est porteur d'un élément unique et irréductible (« abstrait ») qui ne peut être expliqué, exprimé ou traduit dans le langage d'aucun autre art. Chaque art est donc inimitable et pour cela, il a besoin du concours d'un autre art, non pas pour engager avec lui une relation extérieure, comme si l'addition de leurs effets respectifs pouvait procurer un effet esthétique maximal, mais une relation intérieure « susceptible de produire dans la vie, en une composition purement subjective, une seule émotion »<sup>38</sup>. C'est seulement en faisant s'unir tous les arts, en joignant leurs tonalités, qu'on parvient à ce que Henry appelle de nouveau « l'omni-développement de la vie »<sup>39</sup>, le but final de l'Art en tant qu'idéal, ainsi que de chaque art en particulier.

On peut dire, en conclusion, qu'en parlant d'« invisible », Henry met en question l'explication empirique de la pluralité des arts qui la fonde dans la pluralité des sens. La vision ne vise plus ce qui est à voir, ce qui se trouve devant nous, mais son objet est ce qui échappe à toute réappropriation par le sens de la vue. C'est pourquoi, dit Henry, il faut « rendre la vision à elle-même »<sup>40</sup>, réapprendre à voir. Voir l'invisible est une façon de participer directement à la vie, se sentir soi-même dans l'art, dans son élément abstrait, avant même que toute division en formes artistiques se produise. C'est pourquoi la signification du terme « abstraction » même ne peut plus être liée à la vision : il ne s'agit pas d'une façon inédite de « voir » les choses, qui serait, elle, abstraite. L'abstraction est le mode d'existence de l'Art en tant que tel. Henry l'énonce aussi clairement que possible : « Abstrait ne désigne plus ici ce qui provient du monde au terme d'un procès de simplification ou de complication, au terme d'une histoire qui serait celle de la peinture moderne – mais Cela qui était avant lui et qui n'a pas besoin de lui pour

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 104. C'est moi qui souligne.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 210.

être »<sup>41</sup>. L'abstrait est donc l'équivalent de l'invisible, selon la terminologie proposée par Henry, mais on peut également songer à d'autres modalités de son existence : entendre l'inaudible en musique, exprimer l'inexprimable en poésie, penser l'impensable en philosophie, etc.

Revenons à notre questionnement de départ. En introduisant le concept de « vie » et en le caractérisant « invisible », Henry entend ancrer l'expérience artistique de Kandinsky dans la réalité d'une création qui ne poursuit aucun but autre qu'elle-même, qui ne vise aucun objet extérieur, mais qui œuvre à l'amplification et à l'accroissement de la vie. En multipliant les concepts destinés à expliquer la nature complexe de la vie (« l'intérieur », « la subjectivité », « l'invisible », « le pathos », etc.), Henry rend la catégorie de l'« abstrait » beaucoup plus « concrète ». En associant étroitement l'abstraction à la vie, il fait sortir ce terme d'un champ sémantique trop réduit et prêtant à moult confusions. L'art abstrait n'est certes qu'un cas particulier de l'abstraction en tant que catégorie ontologique fondamentale, mais celle-ci se voit dévoiler patiemment, à travers toutes ses multiples manifestations, dans une analyse phénoménologique rigoureuse.

Kandinsky est avant tout préoccupé par la construction du concept d'« abstrait ». Il pousse à ses limites l'objectivation de son expérience de peintre dans un discours théorique. Lorsqu'il réfléchit à certaines difficultés relatives à la réalisation d'un tableau, que ce soit dans le texte autobiographique *Regards sur le passé* ou dans les commentaires à ses « compositions », il s'expose à des critiques de bords opposés : ceux qui cherchent dans son œuvre prioritairement un contenu spirituel inédit, une expérience mystique inexprimable, peuvent trouver gênante la maîtrise « intellectuelle » que Kandinsky impose à ses formes ; ceux qui sont plus sensibles, en revanche, à la vie émancipée des formes graphiques et des couleurs, dans leurs conflits, leurs antagonismes, leur jeu libre presque entièrement auto-référentiel, ne comprennent pas toute la portée de l'idéalisme kandinskien, son combat sous la bannière du Spirituel. Les uns interprètent l'abstraction comme sur-sémantisation du contenu spirituel (abstrait), les autres y voient plutôt une tentative de dé-sémantisation radicale, qui, avec la référence au monde extérieur des objets, met en cause l'ensemble des significations préétablies, que celles-ci soient empiriques ou conceptuelles (idéelles). Les uns privilégient l'*abstractio ad*, et les autres l'*abstractio ab*.

Alors peut-on véritablement dire qu'il s'agit de retrouver l'émotion dans les concepts par l'entremise de notions générales, comme le suggèrent Deleuze et Guattari ? Quel est l'objet et l'objectif de l'art abstrait, dans la perspective artistique d'une part, et philosophique, de l'autre ? Kandinsky veut en saisir la nature dans un effort de conceptualisation et aboutit à l'abstraction

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 33.



comme à un élément irrationnel dans l'art, pour lequel les mots manquent du fait de l'extrême complexité de l'expérience spirituelle pure. Henry cherche à élargir la portée philosophique de cette notion et à retrouver sa pertinence par-delà l'usage philosophique commun. Or, au lieu de rétrécir sa signification, il se propose, au contraire, de suivre Kandinsky dans toutes les étapes de la démonstration, afin de s'en servir comme d'autant de pierres « réelles », palpables, dans le fondement de sa propre ontologie de la vie.

Composition VI (1913)

