



HAL
open science

Significations de la peinture. Expliquer l'art abstrait : 1945-1949 (et au-delà)

Ivanne Rialland

► **To cite this version:**

Ivanne Rialland. Significations de la peinture. Expliquer l'art abstrait : 1945-1949 (et au-delà). Pascale Hummel. Exotérisme(s). Études sur les ressorts de la clarté, Philologicum, pp.255-270, 2010, 978-2-917741-31-3. <hal-04167589>

HAL Id: hal-04167589

<https://hal.science/hal-04167589v1>

Submitted on 20 Jul 2023

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.



HAL Authorization

Ivanne Rialland
Significations de la peinture
Expliquer l'art abstrait : 1945-1949 (et au-delà)

Exotérisme(s). Études sur les ressorts de la clarté, textes réunis par Pascale Hummel, Paris, Philologicum, 2010, p. 255-270.

Bien que l'art abstrait soit né aux alentours de 1910 et que ses pionniers Kandinsky et Mondrian aient longuement séjourné en France, celui-ci apparaît comme une nouveauté après la deuxième guerre mondiale, non seulement aux yeux du public français, mais aussi à ceux d'une grande majorité du monde de l'art. À un moment où sont mises au premier plan les questions de la tradition française, de l'humanisme et du rapport avec le public, il faut pour les promoteurs de l'art abstrait lui découper un espace dans le monde de l'art, qui est à la fois un espace de visibilité et un espace de discours. C'est ce dernier qui nous intéresse ici, plutôt que la création de lieux d'exposition ou la montée de la cote des artistes abstraits — même si tous ces aspects de la conquête de la valeur artistique sont bien sûr liés. De 1945 à 1949¹, on assiste ainsi au sein du champ de l'art à la création d'une *archive*, au sens que lui donne l'analyse du discours à partir des travaux de Michel Foucault : un ensemble d'énoncés qui manifeste un positionnement dans l'interdiscours. Se placer dans la perspective de l'analyse du discours implique également de ne pas s'interroger avant tout sur la source de ces énoncés, qui valent par leur répétition et leur exemplarité, mais sur la singularité de cette position discursive qui se fonde sur un travail sans cesse recommencé de différenciation contre des archives proches et concurrentes. L'intérêt de cette approche est de mettre en évidence que la difficulté de l'art abstrait à s'imposer sur la scène artistique française est à la fois un problème de positionnement et un problème de discours : trouver son espace, pour l'art abstrait, c'est d'une part se situer et se légitimer dans le cadre de la tradition française et donc réagencer des filiations, c'est d'autre part — contre l'accusation d'être sans signification, puisque en dehors de la représentation — inventer un discours chargeant de sens ces images nouvelles. Ni ces filiations, ni ces interprétations ne sont univoques et dès la fin des années quarante, on peut lire dans le discours sur l'art abstrait les contradictions devenues, au début des années cinquante, les nœuds de la querelle de l'abstraction géométrique et de l'abstraction lyrique. Les artistes et les critiques, en expliquant l'art abstrait, poursuivent ainsi un but crucial pour l'existence même de cet art sur la scène artistique : en lui donnant une place et un sens, ils lui confèrent une légitimité et une valeur, contre l'assimilation des arts plastiques à des arts de représentation et dans une scène française qui le perçoit comme étranger à sa tradition.

Situer

Au sortir de la guerre, l'art abstrait est perçu comme un passé révolu et comme un art étranger, dans un contexte où la France, traumatisée par l'Occupation, cherche à revaloriser la tradition française². Cependant, un groupe de peintres avait exposé durant la guerre des tableaux abstraits, en les rattachant à l'art roman et à l'héritage du cubisme et de Matisse : « Les jeunes peintres contemporains considèrent que l'art roman fournit la preuve qu'il peut exister un art à la fois expressif et abstrait non soumis aux lois de la perspective linéaire. » ; « L'essentiel de leur art, ce qui laisse espérer que, peut-être, nous assistons à la création d'un nouveau style qui remplacera le Cubisme, comme le Cubisme a remplacé l'Impressionnisme, c'est le maniement pittoresque des espaces imaginaires³. » Cette affiliation, qui avait fait percevoir l'exposition « Vingt jeunes peintres de tradition française » de 1941

¹ À partir de 1949, l'opposition entre abstractions géométrique et lyrique modifie les lignes de force de cet espace discursif de l'immédiat après-guerre. Nous prenons en compte cependant des textes parus postérieurement qui perpétuent l'archive — celle-ci se caractérisant d'ailleurs par la répétition des énoncés, marquant la position du locuteur dans l'espace du discours. Pour reprendre à Dominique Maingueneau une analogie parlante, l'archive a pour un groupe donné la fonction du mythe pour une société primitive. Voir Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette université, coll. « Linguistique », 1991.

² Par exemple, Pierre Francastel écrit dans *Nouveau dessin, nouvelle peinture. L'École de Paris* (Paris, Librairie de Médicis, 1946, p. 12) : « L'École de Paris ne doit rien à la culture allemande et elle sera, j'en suis sûr, pour tous les arts, la source de formules neuves qui laisseront l'art de demain échapper à l'emprise morbide du germanisme. »

³ *Ibid.*, p. 168 et 169

comme une résistance à l'occupant⁴, va légitimer après-guerre l'esthétique de Bazaine, Manessier, Singier, Le Moal et leurs camarades comme représentant une abstraction à la française, renouant tant avec la spiritualité médiévale qu'avec les expérimentations modernistes, dans une heureuse alliance de la rigueur cubiste et de la couleur de Matisse. De leur côté, les artistes abstraits de l'entre-deux-guerres, que réunissait durant les années trente l'association Abstraction-Création créée par Herbin et Vantongerloo, s'efforcent de mettre en avant l'implantation nationale de l'abstraction née au début du siècle. Ils valorisent ainsi la figure de Robert Delaunay, mort en 1941, à qui le premier salon des *Réalités nouvelles* rend hommage en 1947. Dans le tableau synoptique réalisé par Del Marle pour l'album de 1948, l'orphisme de Delaunay occupe une place centrale. Sans que l'idée d'une filiation soit posée, il paraît, comme le rayonnisme placé au-dessous de lui, une étape entre l'apparition en 1911 de l'art concret et de l'art abstrait et le néoplasticisme, le dadaïsme et le suprématisme. Les flèches suggèrent plus précisément une influence sur le néoplasticisme français et le groupe Non-Objectif russe. *A contrario*, dans son schéma de l'évolution de l'art moderne⁵, l'américain Alfred H. Barr Jr, pose nettement un lien entre cubisme et art abstrait mais fait de l'orphisme un dérivé, sans descendance, du cubisme. Michel Seuphor, dans la « Somme de l'Art Abstrait⁶ » écrite à l'occasion de l'exposition « Les premiers maîtres de l'art abstrait » (Maeght, 1949), *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, reprend la partition généalogique d'Alfred H. Barr Jr, distinguant deux tendances de l'art abstrait, l'une romantique, l'autre rationnelle⁷ (dans les termes d'Alfred Barr : *non-geometrical abstract art* et *geometrical abstract art*). Mais le Français ajoute vite une troisième tendance, héritière de l'impressionnisme par le biais de Delaunay, tandis que les deux autres héritent, à travers les pionniers Kandinsky et Mondrian, du fauvisme et du cubisme. Si la longueur du texte qui lui est consacré ainsi que l'intensité de l'éloge montrent que Mondrian est le grand homme de Seuphor et le néo-plasticisme le courant abstrait privilégié par l'ancien animateur de Cercle et carré, la fin de l'ouvrage, de façon étonnante, fait de Delaunay la synthèse idéale entre les deux tendances de l'abstraction : « Entre ces deux tendances Delaunay, par ses toiles à rythmes circulaires, réalise une peinture très à part, très française, plus émotive que constructive mais d'un équilibre qu'on pourrait qualifier de viscéral⁸. » Troisième terme, exception, la place de Delaunay se modifie alors brusquement, Kandinsky devenant l'intermédiaire entre Mondrian et Delaunay :

Aux deux côtés du jeu princier de Kandinsky, les pôles de l'art sont idéalement représentés par Mondrian et Delaunay. Chez le premier c'est l'angle droit qui règne seul pour exprimer le rythme universel, chez le second c'est le cercle. L'art de Mondrian est concerté, grave, iconographique ; la peinture de Delaunay est pure spontanéité. Les trois couleurs primaires sont seules utilisées par l'un qui met ainsi l'accent sur la force ; tandis que l'autre fait de ses toiles des chants sensuels d'une richesse de coloris que plus personne n'a atteint après lui⁹.

Un paragraphe avant la fin, Seuphor met ainsi en regard Delaunay et Mondrian, suggérant leur importance égale, tandis que la place de Kandinsky paraît tout au long du texte bien plus celle d'un pionnier que d'un grand artiste. En outre, l'attribution à Delaunay de la *spontanéité* tend à le substituer à Kandinsky dans l'alternative définissant l'art abstrait pour Seuphor, le cri et le style : « Deux tendances principales ont apparu dès 1910 : l'une, que l'on peut appeler lyrique, relie Matisse à Kandinsky ; l'autre, que l'on peut dire constructive et plus sévère, relie les cubistes à Mondrian. Le cri et le style, l'expansion et la condensation¹⁰. »

Devenu caractéristique de la mesure et de la rationalité françaises, le cubisme joue également un rôle crucial dans l'articulation de l'abstrait avec la tradition française. Pour Bazaine, il incarne une réouverture du monde de l'objet, voie possible pour une nouvelle union de l'homme et de l'univers. À

⁴ Voir Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art. Paris 1940-1944. Ordre national. Traditions et modernités*, préface de Michel Winock, Paris, Publications de la Sorbonne, Histoire de l'art, 1986 (Ch IV : « Jeune peinture sous le signe de l'esprit et de la tradition française moderne », p. 167-205).

⁵ Alfred H. Barr Jr, *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936, jaquette.

⁶ Michel Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1950 (1^{re} éd. 1949), couverture. Le schéma de Barr y est reproduit (hors texte).

⁷ *Ibid.*, p. 15. Voir Alfred H. Barr Jr, *Cubism and Abstract Art*, *op. cit.*, p. 19.

⁸ Michel Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, *op. cit.*, p. 95.

⁹ *Ibid.*, p. 95-96.

¹⁰ *Ibid.*, p. 95.

ce niveau spirituel, le cubisme renouerait avec l'art médiéval et l'art primitif¹¹. Michel Seuphor, lui, montre la filiation plastique entre le cubisme synthétique, dont la décomposition de l'objet aboutit à des tableaux d'apparence abstraite, et le néo-plasticisme :

À travers l'enseignement du cubisme Mondrian poursuit pas à pas, sans le moindre symptôme de fièvre, les conséquences logiques de la décomposition de l'impressionnisme pour aboutir, en 1917, à la plastique pure (néo-plasticisme) qui, dorénavant, ne fera usage que de la ligne droite en opposition rectangulaire et des trois couleurs fondamentales auxquelles se joignent les non-couleurs : le noir et le blanc¹².

L'insistance de Seuphor est la trace d'une polémique : « Pour ceux qui contesteraient les ascendances cubistes du néo-plasticisme, je citerai Mondrian lui-même : “Le néo-plasticisme a ses racines dans le cubisme”, déclare-t-il en toute simplicité [...]»¹³. Cette polémique est entretenue avec le comité du Salon des Réalités nouvelles¹⁴. Le président-fondateur Frédo Sidès attaque en effet violemment l'exposition dont Seuphor est l'un des commissaires dans l'album édité à l'occasion du Salon de 1949 :

Cette manifestation, qui aurait pu constituer une véritable monographie sur cet art si elle avait été réalisée dans un esprit tout objectif et impartial, manqua son but en présentant comme précurseurs de l'art abstrait, des œuvres cubistes et futuristes.

Tout en rendant hommage aux efforts méritoires de ces deux tendances qui ont grandement contribué à la libération de l'esprit, nous nous étonnons que l'on n'ait pas associé à cet honneur et donné la première place à l'impressionnisme qui fut le véritable creuset de cette libération. [...]

Il y a entre le cubisme et le futurisme d'une part, et l'art dit abstrait d'autre part, un fossé sur lequel aucune passerelle, fût-elle officielle, ne saurait être jetée. Dans le premier cas, c'est le monde extérieur, objectif qui domine impérieusement, que l'objet représenté soit ou non stylisé, déformé, morcelé et réajusté. Dans le second cas c'est le monde intérieur, le subjectif qui conduit uniquement l'artiste. Ce sont là deux esthétiques absolument différentes n'ayant et ne pouvant avoir aucun rapport entre elles. Or parmi les dits précurseurs de l'abstraction qui figuraient à cette exposition beaucoup parmi eux, et non des moindres, ont souvent protesté contre l'épithète d'art abstrait qu'on voulait déjà accoler à leurs œuvres¹⁵.

Cette polémique généalogique est sous-tendue par une querelle de personnes : le comité du Salon des Réalités nouvelles reproche à Seuphor l'inclusion de Sophie Taeuber-Arp¹⁶ et l'oubli de Del Marle et Herbin¹⁷. On peut supposer également une querelle de légitimité entre le Salon se déclarant « seul organisme créé pour la défense de l'art abstrait¹⁸ » et celui qui a été accueilli à son retour à Paris en 1948 comme une autorité, mais sans doute à condition que ses vues ne divergent pas de celles de ses anciens camarades d'Abstraction-Création¹⁹. Mais de plus, faire de l'art abstrait l'aboutissement du cubisme, c'est le montrer comme une stylisation du réel, en réactivant une confusion ancienne et bien ancrée entre cubisme synthétique et abstraction²⁰. Or, Abstraction-Création, puis le Salon des Réalités nouvelles qui en hérite directement veulent établir la rupture complète entre l'abstraction et la

¹¹ « Les cubistes sentirent dans quelle impasse s'était jeté l'impressionnisme [...]. Ce doux fruit fermé que le peintre caressait et peignait à sa ressemblance, transporté dans un air plus fort, éclate maintenant comme ces poissons qu'on tire des grandes profondeurs. Au peintre alors de lui donner les moyens de vivre dans ce no man's land du tableau qui est à mi-chemin entre l'homme et l'univers, et qui peut être un terrain d'entente : la forme à son tour retrouvait par une voie nouvelle, sa subjectivité de toutes les époques. Les cubistes avaient, non sans génie, renoué la trame secrète. », Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Librairie Floury, 1948, p. 14-15.

¹² Michel Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, op. cit., p. 16.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Le cubisme est relégué dans le tableau de *Réalités nouvelles* sur le coin droit, tandis que l'impressionnisme occupe toute la largeur de la page, répondant, en bas, à « Réalités nouvelles », en haut.

¹⁵ Frédo Sidès, « À propos d'une rétrospective », *Réalités nouvelles*, n° 3, 1949, p. 2-3.

¹⁶ Michel Seuphor, « Le jeu de je », *Seuphor*, avec le concours de Rik Sauwen, Germain Viatte, Michel Seuphor, Anverten, Mercatorfonds, 1976, p. 342.

¹⁷ Voir Domitille d'Orgeval, « Le Salon des Réalités nouvelles 1946-1955 », *Réalités nouvelles. 1946-1955*, catalogue de l'exposition, 9 novembre 2006-12 janvier 2007, Galerie Drouart, Paris, Galerie Drouart, 2006, p. 21.

¹⁸ Frédo Sidès, « À propos d'une rétrospective », art. cit., p. 2.

¹⁹ « Mon apparition au vernissage du Salon des Réalités Nouvelles, fut une sorte d'entrée triomphale. Les anciens amis se félicitaient hautement de mon retour et me présentèrent aux jeunes pour lesquels j'étais “celui qui vient et qui connaît”. Ma présence dans les années vingt, les yeux grands ouverts, aux endroits précis où se préparait l'avenir, à Paris ou ailleurs, me conférait une autorité indiscutée. », Michel Seuphor, « Le jeu de je », art. cit., p. 342.

figuration, posant dans le manifeste de 1948, publié en 1949, une définition de l'art abstrait fondée sur l'absence de lien avec la réalité extérieure et la valeur émotive et plastique des œuvres. Ce groupe s'inscrit ainsi en faux contre toute une littérature tâchant d'acclimater (ou de disqualifier) l'art abstrait en faisant de lui une tendance éternelle de l'art :

Dans les civilisations anciennes et les arts dits primitifs, depuis l'époque la plus reculée, il y eut deux « circuits », le premier réaliste, proche de la nature sensuelle et extérieure des choses ; le second abstrait ou schématique, dû à un besoin mystique (ne devrais-je pas dire magique ?) où seul l'esprit, l'essence des choses doit apparaître ou plutôt être suggéré²¹.

Cette filiation a une valeur éminemment argumentative : en liant l'art abstrait à une expression mystique du réel, il devient possible de disqualifier la pente géométrique de l'abstraction comme dégénérescence décorative de cet art, et de valoriser à l'inverse l'abstraction des « Jeunes peintres de tradition française » qui affirment leur volonté d'expression du réel²². Seuphor, lui, affirme bien le caractère non-figuratif de l'art abstrait, récuse la filiation avec les arts primitifs²³ et voit un saut entre le figuratif et l'abstrait : « Mais qui fit ou fera jamais un bond comme celui de Kandinsky quand il peignit, en 1910, la première grande aquarelle entièrement abstraite²⁴ ? » Mais il suggère en même temps sans cesse une continuité entre figuration et abstraction²⁵, par exemple lorsqu'il aborde le mouvement *De Stijl*, les illustrations de *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres* mettant en scène ce passage progressif chez Vilmos Huszar ou Vantongerloo²⁶. On retrouve là les conceptions défendues par Seuphor en 1930 au sein de Cercle et Carré, où justement abstraction et figuration n'étaient pas opposées.

Si l'opposition de l'impressionnisme au cubisme permet stratégiquement de poser une autonomie de l'art abstrait, elle paraît toutefois paradoxale, l'impressionnisme semblant une soumission plus grande au monde extérieur. Léon Degand montre justement que cet héritage s'accompagne d'un malentendu. Les impressionnistes, croyant battre les réalistes sur leur terrain, ont ouvert la voie au subjectivisme et à l'autonomisation du langage pictural : « Les impressionnistes eux-mêmes ne semblent guère s'en être rendu compte. Il n'en reste pas moins que cette nouvelle conception, en se complétant et s'affermissant, a joué un rôle primordial dans le développement de la peinture moderne²⁷. » Cette distorsion évite de poser une continuité avec un mouvement figuratif présenté, aux côtés des autres courants de l'art moderne, comme une propédeutique à l'art abstrait plutôt qu'un ancêtre :

L'impressionnisme, le fauvisme, le cubisme, avec des idées, des buts et des moyens différents ont détaché peu à peu la couleur et la forme des objets, par l'utilisation de la couleur pure et la déformation. Mais les

²⁰ « Cette idée du cubisme "abstrait" sera largement diffusée par toute une littérature de vulgarisation. Elle touchera Picasso jusques et y compris dans son œuvre non cubiste, comme on peut le constater dans l'ouvrage de Maurice Sachs *La Décade des illusions*, Paris, Gallimard, 1950. », Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1984, note 50, p. 204.

²¹ Olivier Le Corneur, « Préludes à l'art dit "abstrait" », *Pour et contre l'art abstrait, Cahier des Amis de l'art*, n° 11, 1947, p. 3.

²² « De ces foyers, du choc produit par la connaissance des arts orientaux archaïques et exotiques et du fait de la liberté plus grande acquise aux moyens d'expression, est apparu un renouveau de l'art abstrait, lequel après des recherches nombreuses et déjà abouties [...], se poursuit par une école de peinture d'esprit mystique (parfois même romantique, tel [*sic*] Deyrolle et Dewasne), plus proche des forces naturelles que leurs prédécesseurs trop épris de purisme et de géométrie (seul Magnelli fait exception par son graphisme aérien et aussi Kandinsky). », *ibid.*, p. 13-14.

²³ « Je ne crois pas qu'il faille chercher les origines de l'art abstrait dans la préhistoire ou dans l'art des peuples primitifs. », Michel Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres, op. cit.*, p. 14.

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ L'emploi du verbe *devenir* est très révélateur, en impliquant une évolution continue, alors que Degand va justement montrer que l'art abstrait exploite l'impressionnisme dans une direction non prévue, et donc le dévoie : « Il me paraît donc très facile de démontrer, par des suites d'images, comment impressionnisme, fauvisme, cubisme, passant à travers le génie de Delaunay, de Kandinsky, de Mondrian, et portés à leurs dernières conséquences, sont devenus ce que nous appelons *l'art abstrait*. », *ibid.*, p. 16.

²⁶ *Ibid.*, p. 71-72.

²⁷ Léon Degand, *Abstraction Figuration, Langage et signification de la peinture* (1956), introduction de Daniel Abadie, Paris, Éditions Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 1988, p. 34.

résultats restent imparfaits, contradictoires. Les conceptions manquaient d'unité, les moyens, les idées et les réalisations n'étaient pas adéquats. Tous ces efforts ont contribué cependant, plus ou moins, à une évolution rapide aboutissant à la renonciation totale de la représentation et de l'interprétation des objets, en fait et en esprit²⁸.

Dans cette perspective, le privilège de l'impressionnisme ne s'explique pas seulement par la volonté de se distinguer des cubistes — notamment contre des peintres post-cubistes qui se déclarent abstraits²⁹ — mais parce qu'il permet d'introduire la question de la signification de l'abstraction. Par une série de reformulations que la répétition du présentatif « c'est » présente comme équivalentes, Degand définit ainsi la « nécessité intérieure » de Kandinsky à partir de la sensation impressionniste :

« *Qu'est-ce qui doit remplacer l'objet ?* » (Kandinsky : *Regard sur le passé*).

Il répond : c'est la « *nécessité intérieure* ». Traduisons : c'est l'obéissance du peintre aux commandements de sa nature. [...] C'est, par conséquent, l'ordre de ne sacrifier à d'autre peinture que celle qui résulte d'une étroite adaptation du langage pictural aux sentiments que ce langage est amené à exprimer. C'est, en l'occurrence, accepter le principe de l'impressionnisme, mais haussé de la transcription d'une sensation visuelle à l'expression directe d'idées et de sentiments dépourvus, cette fois, de toute littérature³⁰.

Les tournures de reformulation, ici soulignées, permettent cette réduction du principe au cœur de l'abstraction à un principe déjà connu le rendant facilement acceptable. S'y ajoutent des procédés de valorisation — le verbe *hausser* souligne par exemple le recours à la hiérarchisation *intérieurité/extériorité* (exprimer des sentiments > exprimer des sensations) — suggérant les valeurs au nom desquelles l'abstraction peut être considérée comme une conception de la peinture aussi légitime, voire plus légitime que la figuration : expression de soi-même (« sa nature »), pureté d'un art débarrassé de ses composantes extrinsèques, la « littérature ». L'établissement de la filiation de l'art abstrait sert de la sorte à établir, en plus de sa spécificité, sa signification.

Faire sens

« L'art abstrait naît presque avec le siècle. Dans la peinture d'abord, puis dans la sculpture apparaissent des formes qui ne contiennent pas l'image du monde extérieur. L'artiste ne nomme plus, il exprime. Au spectateur de saisir dans ses réactions la signification de ce qui est exprimé³¹. » Ainsi débute *L'Art abstrait* de Dora Vallier, introduction grand public à l'art abstrait constamment rééditée depuis 1967 : sa définition est immédiatement liée à la signification de cet art, que met également en avant le sous-titre du livre de Degand, aux visées didactiques clairement affichées : *Abstraction Figuration. Langage et signification de la peinture*. L'enjeu est bien, face à un spectateur habitué à reconnaître des formes sur une surface peinte, d'établir, à côté de la délectation esthétique, un mode de lecture de l'art abstrait lui donnant un *sens*, seul capable, semble-t-il, de lui donner une valeur et une légitimité. Degand est celui qui va le plus loin dans cette tentative d'explication. Se reposant sur un parallèle constant avec la musique, il distingue deux types d'arts, les arts discursifs et les arts intuitifs, auxquels appartiennent la musique et l'art abstrait : « le propre des modes d'expression discursifs, c'est de signifier avec le maximum de précision, tandis que les modes d'expression intuitifs laissent une marge de libre interprétation³² ». La prolifération des commentaires portant sur l'art abstrait et, en même temps, la difficulté du public à formuler son ressenti sont de la sorte intégrées à la définition de l'art abstrait : « Empiriquement attribuée par le peintre, cette signification doit être empiriquement recherchée par le spectateur, à qui une marge de libre interprétation est accordée³³. » ; « La signification se sera révélée, défiant sa description par des mots. [...] À ceux qui seraient à même de

²⁸ Auguste Herbin, *L'Art non figuratif non objectif*, Paris, Éditions Lydia Conti, 1949, p. 41.

²⁹ « Examinons un cas récent. Il s'agit d'un peintre qui vécut, avec beaucoup de prudence cézannienne, l'expérience cubiste et n'a plus évolué. Il se proclame *urbi et orbi* partisan de la "peinture pure", "organisation rythmique de formes et de couleurs". Il se flatte, à très haute voix, de pratiquer l'abstraction et la vante avec ardeur. », Léon Degand, *Abstraction Figuration*, op. cit., p. 61. Degand pense ici à André Lhote.

³⁰ *Ibid.*, p. 53.

³¹ Dora Vallier, *L'Art abstrait* (1980), Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1998, p. 5.

³² Léon Degand, *Abstraction Figuration*, op. cit., p. 65.

³³ *Ibid.*, p. 221.

l'éprouver comme nous dans ces conditions particulières du tableau, nous en parlerons par gestes, onomatopées, vocables vagues, au milieu des plaisanteries des incompréhensifs³⁴. » Mais Degand peine à articuler cette théorie de la réception des arts intuitifs avec l'idée que le peintre abstrait *s'exprime* dans le tableau : comment ce libre usage rejoindrait-il l'intention de l'artiste ? Degand s'appuie sur une communauté de nature entre peintre et spectateur qui les ferait nécessairement se rencontrer « aux différences de personnes » près³⁵... Cette absurdité montre la résistance de la notion d'expression, point de condensation de l'espace discursif de l'art abstrait au sortir de la guerre.

La valeur expressive de l'art abstrait est affirmée sans ambages à la fin des années quarante par les défenseurs de ce qui s'appellera bientôt l'abstraction *lyrique* :

La poésie, la musique, la peinture, viennent en effet de se débarrasser des dernières servitudes : le mot, la tonalité, la figuration.

Les aspérités rassurantes auxquelles s'accrochaient les sécrétions des hommes ayant disparu, deux moyens de transcendance leur restent offerts : l'un, illusoire, qui coagule les sensibilités dans l'universalité cosmique, l'autre qui les exacerbe et les exalte par la revalorisation de tous les possibles dans l'étanchéités des consciences individuelles³⁶.

Georges Mathieu pointe là une contradiction au cœur du discours sur l'abstraction de tendance constructiviste de la fin des années quarante – qui hérite en cela de l'entre-deux-guerres³⁷ : le nouement de l'expression et d'un langage universel de la peinture. Du côté des futurs « lyriques », la pensée d'une expression picturale comme concrétion, excrétion organique du peintre remplace la question de la signification par celle de la présence : « La signification en peinture c'est son évidence organique », écrit Camille Bryen dans le premier album des *Réalités nouvelles* en 1947³⁸. Nouvelle réalité, l'œuvre devient à la fois l'expression du peintre et « l'expression de vie profonde », « comme un phénomène de la vraie nature³⁹ ».

Ce lien avec la nature est également mis en avant par les peintres tel Bazaine pour qui la peinture abstraite est une extraction de l'essence du réel, filtrée par la personnalité de l'artiste. Ils produisent ainsi un art non figuratif, mais symbolique, échappant aux reproches faits à l'art abstrait d'être un art purement décoratif et sans contenu humain : « La vraie sensibilité commence lorsque le peintre découvre que les remous de l'arbre et l'écorce de l'eau sont parents, jumeaux les pierres et son visage, et que le monde se contractant ainsi peu à peu, il voit se lever, sous cette pluie d'apparences, les grands signes essentiels qui sont à la fois sa vérité et celle de l'univers⁴⁰. » Posant une continuité entre la figuration et l'abstraction qui n'est qu'un degré supérieur de création, de détachement vis-à-vis des apparences, Bazaine n'a pas à définir comme Degand une signification spécifique à l'art abstrait. Il évacue la dimension plastique de la question pour se concentrer sur la signification ontologique d'un art où doit se réaliser la fusion de l'homme et du monde, employant, comme les abstraits lyriques, un réseau de concepts hérités du romantisme — dont le plus frappant est celui de l'œuvre-organisme, le détachement du peintre de la question de la représentation revivifiant le thème de l'artiste thaumaturge créant une œuvre non reflet du monde, mais analogue à lui.

Pour les défenseurs d'une abstraction « géométrique » tels Degand ou les anciens de l'association Abstraction-Création groupés autour de Herbin et de Del Marle dans le comité du Salon des Réalités nouvelles, au contraire l'abstraction se définit par la rupture complète avec le monde extérieur. L'idée de « nécessité intérieure » joue un rôle-clé pour lui attribuer une signification, comme on l'a vu, mais elle se double d'un discours sur la pureté et l'universalité du langage pictural abstrait. Leur articulation

³⁴ *Ibid.*, p. 223.

³⁵ « En réalité, nous aurons appliqué les lois de notre logique intérieure à cette expression picturale pour la comprendre, de la même façon que le peintre aura usé de sa logique intérieure pour la créer. Entre ces deux logiques et ces deux façons d'appliquer leurs lois, il n'y aura, soyons-en sûrs, qu'un écart dû aux différences de personnes. », *ibid.*, p. 223-224.

³⁶ Georges Mathieu, *HWPSMTB* (exposition Galerie Colette Allendy, 1948), dans « Les documents de la révolution », *Révolution de l'informé, La Tour de feu*, n° 51, automne 1956, p. 76.

³⁷ Gorin déclare ainsi : « La plastique artistique est une pure création de l'esprit établie sur les constantes humaines, sur les lois immuables du cosmos. », *Abstraction création non figuration*, n° 2, 1933, p. 19. On voit là encore le fonctionnement de l'archive : les énoncés sont toujours de l'ordre de la répétition et sont liés à une position plutôt qu'à une subjectivité.

³⁸ Camille Bryen « Structures imaginaires », *Réalités nouvelles*, n° 1, 1947, p. 18.

³⁹ Camille Bryen, préface (Galerie des Deux Îles, 1948), dans « Les documents de la révolution », *op. cit.*, p. 78.

⁴⁰ Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 63-64.

est pourtant problématique. Dans la perspective moderniste d'un Greenberg, chaque art progresse en se purifiant pour atteindre son essence, essence que signifie l'œuvre d'art, la peinture abstraite renvoyant par exemple à la planéité de la surface constitutive de la peinture. Ici, cette purification reste liée à l'expression d'une subjectivité, ce qui active les connotations spirituelles et morales du terme.

Pour Herbin :

l'art n'a cessé d'évoluer de l'Esprit vers la matière, vers un naturalisme de plus en plus exclusif, pour aboutir, de nos jours, à l'expression de l'usure et de la décomposition matérielle, dans la forme et la couleur. [...] Cette évolution était nécessaire, c'est elle qui nous a permis d'en entreprendre une autre en sens inverse, de la matière vers l'esprit, qui nous a préparé la liberté et les possibilités de purification pour découvrir de nouveaux moyens d'expression⁴¹.

L'art abstrait incarne ainsi une progression vers l'esprit. Herbin lie cette métaphysique à une théorie des couleurs et des formes qu'il hérite en partie de Goethe. En effet, il reprend à son compte à ce mitan du vingtième siècle l'attaque portée contre Newton par Goethe, qui lui reprochait son approche quantitative de la couleur et contestait que la lumière blanche soit composée de l'ensemble du spectre coloré⁴². Il réitère également le vœu de Goethe d'unir la religion, l'art et la science. Si Goethe voit dans la couleur le résultat de l'union de la lumière et des ténèbres, le discours spiritualiste de Herbin est absent de son *Traité des couleurs*. On peut y voir l'inspiration de Kandinsky dont *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* reparait en 1949, bien que le systématisme pseudo-scientifique de Herbin lui soit tout à fait étranger. C'est ce systématisme, qui rabat le système des couleurs sur la structuration de l'univers⁴³, qui permet à Herbin de résoudre la question de l'expression. L'artiste, en utilisant pour s'exprimer les lois profondes de la nature ainsi mises au jour⁴⁴, transmet la connaissance de ces mêmes lois et contribue par son art à son élévation comme à celle du spectateur vers l'Esprit : « L'homme subit d'abord l'emprise de la matière, de l'obscurité. C'est par une longue lutte intérieure qu'il se soustrait peu à peu à cette emprise pour s'élever vers la lumière, vers l'esprit. C'est au cours de cette longue lutte sévère et désintéressée que s'élabore peu à peu l'organisme capable de créer les formes exigées par l'esprit⁴⁵. » L'art abstrait est de la sorte *humaniste* – réponse à un reproche fréquent – parce qu'il est création de l'homme⁴⁶.

Expression à la fois de l'homme et de l'essence du monde, l'art abstrait acquiert certes un sens, mais au prix du contournement de la question esthétique, le beau semblant loin des préoccupations de Bryen, Bazaine ou Herbin. L'explication de l'art abstrait se révèle une entreprise de légitimation qui indexe l'art sur des valeurs étrangères à la plastique. Si la justification spiritualiste n'a guère résisté au-delà des années cinquante, l'héroïsme attribué à ses « pionniers » est intégré à l'image d'Épinal de l'art abstrait dont l'histoire se résume souvent aux combats de Kandinsky et Mondrian contre la figuration — l'inadéquation du radicalisme de Malévitch à ce schéma narratif pouvant être une explication de sa relative mise en retrait. La première partie du livre de Dora Vallier, « Les origines de l'art abstrait et son expansion », est composée de quatre sous-parties : Kandinsky, Mondrian,

⁴¹ Auguste Herbin, *L'Art non figuratif non objectif*, op. cit., p. 14.

⁴² « Si la couleur est un fait, un acte de la lumière, toutes les couleurs sont plus ou moins de l'obscur, le blanc étant déjà le commencement de l'obscur. Nous devons alors considérer l'obscur comme le substratum des couleurs, contrairement à la théorie de Newton qui donnait les couleurs dans la lumière, le substratum devenant le plus clair. Toute vie est fécondation, l'obscur est fécondé par la lumière, le produit c'est la couleur. Mais la lumière est une chose et la couleur en est une autre. », *ibid.* Voir Goethe, *Traité des couleurs*, accompagné de trois essais théoriques, avec introduction et notes de Rudolf Steiner, textes choisis et présentés par Paul-Henri Bideau, traduction de Henriette Bideau, Paris, Triades, 2000.

⁴³ « Le règne végétal ne pouvait pas ne pas être vert. Dans la vie s'exprimant par l'alliance directe du bleu et du jaune c'est le vert qui est le résultat, c'est la couleur universelle du règne végétal, elle exprime l'immobilité permanente. » ; « Le vert contient toutes les couleurs. » ; « Le sang de l'être humain et animal ne pouvait pas ne pas être rouge pourpre. Dans la vie s'exprimant par l'alliance indirecte du bleu et du jaune, le rouge pourpre est le sommet, il représente la totalité de l'évolution du bleu et du jaune. C'est, dans la matière mouvante, l'expression la plus haute de l'union de ces deux couleurs, c'est la couleur du sang humain et animal. Le rouge pourpre contient toutes les couleurs. », Auguste Herbin, *L'Art non figuratif non objectif*, op. cit., p. 28.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁶ « L'art non-figuratif, non-objectif, est éminemment humaniste du fait qu'il s'exprime dans un rapport direct de l'homme à l'œuvre, qu'il tend à la propre création de l'homme. », *ibid.*, p. 80.

Malévitch, la sculpture. Le début en est révélateur : « En 1910, Kandinsky peint sa première œuvre abstraite. Il a quarante-quatre ans. C'est l'événement de sa vie⁴⁷. » Le style coupé dramatise cet événement à valeur fondatrice, dont la légende a été créée par Kandinsky lui-même dans ses écrits autobiographiques. *Abstraction Figuration* de Degand ne laisse transparaître cette héroïsation qu'à travers un vocabulaire de la lutte et de l'aventure (combat, pionnier, aventure, temps héroïques, ruse de guerre...), alors que le discours de Seuphor est profondément empreint d'une dimension éthique faisant de Kandinsky et de Mondrian, plus que des pionniers, des modèles : « Mais qui fit ou fera jamais un bond comme celui de Kandinsky quand il peignit, en 1910, la première grande aquarelle entièrement abstraite ? Ce bond, aujourd'hui, n'a pas terminé son action dynamique puisque de nombreux artistes peignent maintenant comme fit Kandinsky avant 1914. Et nous trouvons ces toiles de Wols et des dessins d'*Art brut* de la très haute nouveauté⁴⁸ ! » À l'audace de Kandinsky répond la noblesse morale de Mondrian :

C'est dans cette calme ténacité de Mondrian qu'il faut chercher le secret de la force et de la grande noblesse de son art. C'est un rare exemple de persévérance dans une ligne d'idées très simple et qui ne dévie jamais. On croit d'abord à un kaléidoscope appauvri, à un jeu quelque peu enfantin. Mais bientôt on se rend compte de *ce qu'il y a derrière*. Et il y a toute une sagesse, toute une philosophie, toute une conception du monde, une épaisseur respectable de pensée laborieuse, des années de réflexions, d'études. Et cela se lit dans les toiles de Mondrian comme les *Lettres à Théo* se lisent dans celles de Van Gogh⁴⁹.

La comparaison avec Van Gogh est stratégique. Elle met sur le même plan non seulement une œuvre abstraite et une œuvre figurative, mais Mondrian et un artiste dont la biographie est presque aussi connue que l'œuvre, prise fréquemment comme un révélateur de celle-ci : la véhémence de la touche de l'un et l'équilibre plastique de l'autre sont renvoyés à des traits de caractère, la valeur de la toile dépendant de la valeur du peintre, qu'il s'agit alors de louer — et Seuphor s'y emploie avec chaleur. Le raisonnement est renforcé par la reproduction d'une photographie de l'atelier de Mondrian, épuré et austère comme ses toiles, renvoyant de façon métonymique à l'homme qui habite ce lieu. De ce fait, ce à quoi est invité le spectateur de la toile de Mondrian n'est pas à un plaisir esthétique, mais à une élévation spirituelle, à une *Imitation de Mondrian* : « Mondrian, cela n'est pas de la peinture si l'on veut. Mais alors de la même manière que le *Tao te king* n'est pas de la littérature. [...] C'est un levier qui peut élever tout ce que l'on veut par la seule vertu de son équanimité. [...] C'est un lisse tremplin qui vibre et frissonne au contact de tout homme et d'où tout homme peut bondir à sa guise dans des terres vierges et riches⁵⁰. »

Si l'espace discursif créé par les défenseurs de l'art abstrait au sortir de la deuxième guerre mondiale hérite de celui qui avait été constitué, souvent par les mêmes acteurs, entre-deux-guerres⁵¹, sa configuration n'est cependant pas la même : le caractère philosophique du discours est confirmé, mais l'optimisme technologique et la référence aux sciences ont quasiment disparu en cette fin des années quarante, tandis que la place de la tradition, notamment française, y est accentuée. De façon révélatrice, par rapport à *Abstraction création non figuration* (1932-1936) dont il reprend la maquette, l'album *Réalités nouvelles*, pilotés par les mêmes artistes, est caractérisé par l'entrée massive, au milieu des textes d'artistes abstraits, de textes de peintres, d'écrivains, de philosophes qui ancrent l'abstraction dans la tradition et le lestent d'une autorité importée de champs extérieurs à l'art. Globalement, et à l'exception notable de Degand, les défenseurs de l'art abstrait tendent à substituer à un discours plastique ou esthétique un discours spiritualiste où l'art est présenté comme une voie d'accès vers l'Esprit, le Réel ou le Soi. Ses accents romantiques sont d'autant plus marqués que l'exaltation de la ville, de l'homme moderne, de la machine a disparu depuis l'entre-deux-guerres. Ces abondantes références philosophiques, qui pointent aussi vers la théosophie ou le symbolisme, produisent en France un discours étrangement daté, laissant penser que la faiblesse de la scène

⁴⁷ Dora Vallier, *L'Art abstrait*, op. cit., p. 44.

⁴⁸ Michel Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, op. cit., p. 25.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 73-74.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 74-75.

⁵¹ Voir Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, op. cit. Elle y souligne le mélange de rationalisme et de mysticisme, la conception romantique d'un art destiné à recréer le cosmos et la valorisation de la technologie.

artistique parisienne abstraite vis-à-vis de la scène new-yorkaise est aussi une faiblesse discursive. En décrivant la constitution d'un espace de signification contre et à partir d'espaces préexistants, l'analyse du discours met ainsi en perspective l'opacité et la confusion du discours sur l'abstraction après-guerre, comme sa relative indépendance vis-à-vis des œuvres dont la qualité plastique ne fait finalement que peu l'objet du débat. Elle invite également à la poursuite de l'enquête, pour prendre davantage en compte l'héritage des années trente, les rapports entretenus avec le discours surréaliste, l'intégration de concepts venus de champs discursifs autres (philosophie, psychanalyse freudienne, *Gestalt Theorie*, sciences physiques) et l'évolution rapide de cet espace discursif, en rapport avec celle du champ artistique lui-même.

Abstraction création non-figuration, n° 1-5, 1932-1936.

BARR JR Alfred H., *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936.

BAZAINE Jean, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Librairie Floury, 1948.

BERTRAND DORLÉAC Laurence, *Histoire de l'art. Paris 1940-1944. Ordre national. Traditions et modernités*, préface de Michel Winock, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de l'art », 1986.

DEGAND Léon, *Abstraction Figuration, Langage et signification de la peinture*, introduction de Daniel Abadie, Paris, Éditions Cercle d'Art, coll. « Diagonales », 1988.

« Les documents de la révolution », *Révolution de l'infiguré, La Tour de feu*, n° 51, automne 1956, p. 71-96.

FRANCASTEL Pierre, *Nouveau dessin, nouvelle peinture. L'École de Paris*, Paris, Librairie de Médicis, 1946.

HERBIN Auguste, *L'Art non figuratif non objectif*, Paris, Éditions Lydia Conti, 1949.

MAINGUENEAU Dominique, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette université, coll. « Linguistique », 1991.

MALDONADO Guitemie, « Les conférences de l'Atelier d'Art Abstrait : justifier l'abstraction géométrique ? », *Les Écrits d'artistes depuis 1940 : actes du colloque international Paris et Caen, 6-9 mars 2002*, textes réunis par Françoise Levailant, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004, p. 355-364.

ORGEVAL Domitille d', « Le Salon des Réalités nouvelles 1946-1955 », *Réalités nouvelles. 1946-1955*, catalogue de l'exposition, 9 novembre 2006-12 janvier 2007, Galerie Drouart, Paris, Galerie Drouart, 2006, p. 11-25.

Pour et contre l'art abstrait, Cahier des Amis de l'art, n° 11, 1947.

PRAT Marie-Aline, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1984.

Les Problèmes de la peinture, sous la direction de Gaston Diehl, Lyon, Confluences, 1945.

Réalités nouvelles, n° 1-10, 1947-1956.

SEUPHOR Michel, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1950 (1re éd. 1949).

SEUPHOR Michel, « Le jeu de je », *Seuphor*, avec le concours de Rik Sauwen, Germain Viatte, Michel Seuphor, Anverten, Mercatorfonds, 1976, p. 299-356.

VALLIER Dora, *L'Art abstrait* (1980), Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1998.

VIÉVILLE Dominique, « Vous avez dit géométrique ? Le Salon des réalités nouvelles 1946-1957 », *Paris-Paris. 1937-1957 : catalogue de l'exposition Paris-Paris*, 1981, Centre Georges Pompidou, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou ; Gallimard, 1992, p. 407-429.