

Tangence



# L'émergence d'une psychophysique de la perception en art

## The emergence of a psychophysics of perception in art

Stefania Caliandro

Number 69, Summer 2002

Perceptions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/008076ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/008076ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caliandro, S. (2002). L'émergence d'une psychophysique de la perception en art. *Tangence*, (69), 133–155. <https://doi.org/10.7202/008076ar>

Article abstract

Psychophysical considerations enter into the understanding of a work of art. The evolution of a concept of psychophysics, which dates to the end of the 19th century at least, has moreover played a role in the flowering of the abstract movement. After a brief survey of the roots of abstract art as an historic movement, this study will focus on advances made at the time concerning thinking on perception - the contributions of theories of empathy and psychophysics which influenced both artists and theorists of art and vision. The analysis of a painting by Wassily Kandinsky, *Moscou I (place rouge)* from 1916, highlights some aesthetic and semiotic issues concerning perception. Bordering on iconicity, this painting makes it possible to grasp how abstraction, more than simply transcending portrayal, formed an organic concept of the field of perception. This concept was integrated into the thought, work and historical context of this artist, and the intensification of his dynamics and perceptive effects bears witness to their profound contribution to the meaning of the painting.

Tous droits réservés © Tangence, 2002

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# L'émergence d'une psychophysique de la perception en art

Stefania Caliandro, École des hautes études  
en sciences sociales

Des considérations psychophysiques interviennent dans l'appréhension d'une œuvre d'art. L'évolution d'une conception psychophysique, dont l'émergence date au moins de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a d'ailleurs joué sur l'éclosion de l'abstraction. Après avoir brièvement reparcouru les racines de l'art abstrait en tant que mouvement historique, l'étude envisage les avancées qui se produisaient à cette époque dans la réflexion sur la perception : les apports des théories de l'empathie et de la psychophysique qui influençaient autant les artistes que les théoriciens de l'art et de la vision.

L'analyse d'un tableau de Wassily Kandinsky, *Moscou I (place rouge)* de 1916, donne enfin à voir quelques enjeux esthétiques et sémiotiques de la perception. À la limite ou en-deçà du seuil d'iconicité, ce tableau laisse en fait saisir comment l'abstraction, plus qu'un dépassement tout court de la figuration, travaille une conception organique du champ perceptif. Tout en l'insérant dans le contexte contemporain et dans les réflexions et l'œuvre de cet artiste, l'approfondissement de ses dynamiques et effets perceptifs témoigne de leur participation profonde au sens du tableau.

Un renouveau important se produit dans la conception de l'art dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les expérimentations artistiques interrogent les moyens mêmes qui avaient jusqu'à ce jour supporté la représentation et la figuration. Ces recherches plastiques devançant, à certains égards, l'abstraction qui s'affirmera, en tant que mouvement historique, autour de la première décennie du siècle suivant. C'est néanmoins la réflexion théorique qui semble démarquer le travail des fondateurs de ce mouvement, si bien que les acquis de leurs investigations vont constituer autant d'avancées décisives pour le développement de l'art contemporain. Cette étude se propose de montrer dans quelle mesure leur travail

procède moins de l'optique formaliste, à laquelle on les a souvent réduits, que d'une réflexion esthétique redonnant tout son sens à la perception et à ses enjeux. Pour ce faire, elle voudrait renouer les liens qui unissent ces recherches artistiques avec certaines théories du tournant du siècle qui paraissent avoir influencé l'abstraction et, vraisemblablement, créé les conditions préalables à son éclosion. Ce mouvement artistique se montre, en effet, redevable des théories de l'empathie, dans la mesure où cette tradition mettait l'accent sur la relation esthétique que l'œuvre établit avec le sujet percevant. Ce passage qui va de l'empathie à l'abstraction, n'excluant pas d'ailleurs quelques retours à la figuration, s'enrichit également des apports d'une approche psychophysique qui, tout en variant son appellation (psycho-physique, psychophysiologie, optique-psychologie, physico-psychologie), ne cessait d'évoluer sous la plume des théoriciens et des artistes.

Afin de saisir la portée de ces liens conceptuels dans la création artistique, une double démarche sera envisagée. D'une part, il sera question de retracer les rapports historiques et les considérations esthétiques qui ont soutenu l'émergence d'une psychophysique de la perception, entreprise qui favorisera du même souffle la compréhension de ce que l'on entend à cette époque par une conception organique de l'art<sup>1</sup>. D'autre part, l'analyse d'une œuvre abstraite — un tableau de Kandinsky —, permettra de mesurer l'impact de ces réflexions autant sur le mode d'œuvrer de l'artiste que sur l'appréhension de l'art de la part de l'observateur<sup>2</sup>. Ces deux parties distinctes sont tout à fait complémentaires, car elles se proposent d'approfondir, de manière à la fois historique et sémiotique, ce même phénomène d'incorporation du sens qui surgit des dynamiques de la perception.

## Recherches perceptives en art au tournant du xx<sup>e</sup> siècle

L'épanouissement de l'abstraction au début du xx<sup>e</sup> siècle est un phénomène complexe qui étonne encore lorsqu'on songe aux

- 
1. Une première version de cette partie est à paraître sur support CD-Rom en 2002 sous le titre « Recherches perceptives au tournant du xx<sup>e</sup> siècle : formes, dynamisme et abstraction » dans les *Actes du Congrès de l'Association française de sémiotique*, tenu à Limoges du 4 au 8 avril 2001.
  2. Une première version de cette deuxième partie reprend une communication à paraître en 2002 sous le titre « *Moscou I* de Wassili Kandinsky (ou la perception psychophysique dans l'art) », dans les *Actes du Congrès de l'Association internationale de sémiotique visuelle*, tenu à Québec du 15 au 21 octobre 2001.

bouleversements que celle-ci a entraînés par rapport aux pratiques artistiques précédentes. Pourtant, elle ne relève pas d'un événement ponctuel puisque, d'un point de vue historique, plusieurs facteurs ont évidemment contribué à créer les conditions de son éclosion. Différentes expérimentations plastiques comportaient des ouvertures en direction d'un art abstrait. En peinture, c'était un double détachement à l'égard du naturalisme, qui avait jusqu'à favorisé le développement de la représentation figurative; ce dépassement de la reconnaissance iconique s'étalait essentiellement en deux moments contemporains mais distincts.

D'une part, le détachement du chromatisme naturaliste — étape qui était accompagnée de manière apparemment paradoxale par les études physiologiques sur la couleur — déterminait l'entreprise des néo-impressionnistes et de Georges Seurat en particulier qui, dépassant les effets atmosphériques et le rendu phénoménologique des impressionnistes, élaborait une peinture très calculée, presque conceptuelle, qui tirait profit du mélange optique des couleurs. Cette démarche introduisait l'abstraction par la couleur, qui allait libérer de plus en plus les formes de toute évocation référentielle; elle arrivait jusqu'à atteindre, avec Frantisek Kupka et Robert Delaunay, des valeurs purement plastiques et même rythmiques qui, au travers des correspondances musicales, désencombraient la peinture de la charge représentationnelle. D'autre part, le détachement à l'égard de la reproduction des formes naturelles était marqué par la dénégation du volume et le rejet d'une profondeur construite suivant des règles perspectivistes. Encore plus que l'espace, selon certains critiques, *sphéroïdal* des tableaux de Paul Cézanne ou que la fragmentation perspective du cubisme analytique, c'était le cloisonnisme d'Émile Bernard et Paul Gauguin à Pont-Aven et, davantage, le synthétisme élaboré au sein de cette école (spécialement par Paul Sérusier) qui constituaient autant d'états propices à l'abstraction. Au refus du raccourci et à la suggestion d'une profondeur plutôt archaïque, créée par la superposition des figures en grandeurs décroissantes — suivant un modèle notamment primitiviste ou influencé par la diffusion des estampes japonaises —, s'ajoutait une simplification des formes, passant par l'usage de l'aplat, qui ouvrait la voie à l'abstraction géométrique et à la réévaluation de la disposition spatiale bidimensionnelle.

Dans ce climat postimpressionniste qui caractérise la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on trouve certes des tableaux déjà abstraits ou, du moins, très proches de la non-figuration, comme les toiles entièrement monochromes, en bleu ou rouge, nées de la verve provocatrice de

l'écrivain Alphonse Allais et exposées au Salon des incohérents de 1884, ou les empâtements informels d'un August Strindberg exploitant la force des touches à la Turner pour faire émerger en peinture les replis de l'inconscient. Cependant, si ces élans vers l'abstraction tendaient, pour la plupart, à retomber dans le décorativisme — c'est le cas du sensibilisme chromatique des nabis, animés pourtant par les propositions abstraites de Maurice Denis, ou bien du synthétisme des formes en aplat qui évoluait en direction des sinuosités de la ligne de l'Art Nouveau —, si donc la plupart de ces parcours aboutissaient à des effets plutôt décoratifs, penchant qui sera fortement redouté par Wassily Kandinsky, c'est parce que l'on ne saisissait pas pleinement les nouvelles potentialités de cet art, parce qu'on n'endossait pas encore l'abstraction en tant que telle. L'attention portée aux moyens purement plastiques, la synthèse des formes et leur élaboration *de mémoire*<sup>3</sup>, l'appui sur la couleur, le repérage des correspondances avec la musique qui allégeraient l'œuvre de la visée figurative, l'esprit de révolte contre une conception de l'art entendu comme représentation, toutes ces trajectoires devançaient l'abstraction, mais n'impliquaient pas pour autant une prise de conscience de sa valeur.

L'élément déterminant qui paraît traverser tous ces phénomènes et les orchestrer enfin dans l'éclosion de l'abstraction historique est, à mon sens, la réflexion qui se développa à la même époque sur la perception. Plus que d'une transformation dans le mode de vision, il serait pertinent de parler d'une prise de conscience décisive des enjeux signifiants et significatifs des moyens plastiques. Les artistes semblent, en fait, s'interroger sur les possibilités du sens qui s'ouvrent à l'art en soi, indépendamment de la valeur iconique qui y serait introduite par la figuration. À cet égard, la réflexion sur les effets perceptifs engendrés par les formes et les couleurs et par leurs relations spatiales nourrissait considérablement les recherches artistiques. Par ailleurs, les théories esthétiques

---

3. Si, en opposition à la peinture *en plein air* des impressionnistes, Seurat élaborait une technique très étudiée dans l'atelier, c'est surtout Bernard qui envisage de peindre *de mémoire*, pour simplifier formes et couleurs, et s'éloigner ainsi d'un art d'après nature. Ces enjeux théoriques, que l'on retrouve de manière différente aussi chez Kandinsky, furent mal compris par le critique d'art Félix Fénéon qui, en raison de ses résultats picturaux, dénigra la démarche de Bernard comme désormais repliée dans le « souvenir » (en 1891, Bernard avait justement exposé un tableau, à la Société des artistes indépendants, sous le titre de *Souvenir*). Félix Fénéon, « Gauguin et les peintres de Pont-Aven », *Le chat noir*, Paris, 23 mai 1891, extrait repris dans *Au-delà de l'impressionnisme*, Paris, Hermann, 1966, p. 112-113 et, en particulier, p. 113.

de l'empathie qui s'élaboraient depuis la fin du siècle précédent assuraient en ce sens un apport essentiel.

### Empathie et esthésie abstraite : le sens enraciné dans la perception

La notion d'*Einfühlung* (traduite ensuite par empathie) avait été proposée en 1873 par Robert Vischer et retravaillée en termes plus ou moins similaires (parfois repensée sous le vocable de sympathie) par nombre de théoriciens de l'art, tels Friedrich Theodor Vischer, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg et Theodor Lipps, pour ne citer que les plus célèbres<sup>4</sup>. Ces auteurs s'interrogeaient notamment sur la relation qui s'instaure entre le sujet et l'objet dans la contemplation esthétique. La question pouvait s'élargir aux rapports du sujet avec le monde, touchant ainsi l'animisme végétal, l'anthropomorphisme des animaux et glissant parfois vers la fusion panthéiste de l'homme avec l'environnement ; ou encore elle se développait en direction des interactions intersubjectives, suivant une acception qui sera de plus en plus assimilée par la

- 
4. Pour l'analyse des acceptions historiques de l'empathie, je me permets de renvoyer à mon article « Empathie, signification et art abstrait », *Visio*, Québec, vol. 4, n° 2, été 1999, p. 48-57. Quelques textes de référence sont : Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig, Hermann Credner, 1873 (trad. angl. « On the Optical Sens of Form: a Contribution to Aesthetics », dans Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikononou (sous la dir. de), *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Londres, The Getty Center for History of and the Humanities, 1993, rééd. Santa Monica, 1994, p. 89-123) ; Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Inaugural-Dissertation der hohen philosophischen Fakultät der Universität München zur Erlangung der höchsten akademischen Würden, München, Kgl. Hof- & Universitäts-Buchdruckerei, 1886 (trad. angl. « Prolegomena to a Psychology of Architecture », dans Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikononou (sous la dir. de), *Empathy, Form, and Space*, ouvr. cité, p. 148-190 ; trad. franç. *Prologomènes à une psychologie de l'architecture*, École d'architecture de Grenoble, Cahiers de pensée et d'histoire de l'architecture, 1982, rééd. avec les annotations de Wölfflin éditées par le Getty Center, Paris, Éditions Carré, 1996) ; Theodor Lipps, « Einfühlung, innere Nachahmung und Organempfindungen », *Archiv für die gesamte Psychologie*, vol. I, 1903 (trad. angl. « Empathy, Inner Imitation, and Sense-Feelings », dans Melvin Rader (sous la dir. de), *A Modern Book of Esthetics. An Anthology*, 3<sup>e</sup> édition, New York, Chicago, San Francisco, Toronto et Londres, Holt, Rinehart and Winston, 1960, p. 374-382, rééd. dans la 5<sup>e</sup> édition, New York, San Francisco, Dallas, Montréal, Toronto, Londres et Sidney, Holt, Rinehart and Winston, 1979, p. 371-378) ; Vernon Lee (pseudonyme de Violet Paget), « Empathy », *The Beautiful*, Cambridge, 1913, rééd. dans Melvin Rader (sous la dir. de), *A Modern Book of Esthetics*, ouvr. cité, 3<sup>e</sup> édition, p. 370-374. L'ouvrage cité de Mallgrave et Ikononou donne un aperçu de ce panorama culturel.

psychologie et, ensuite, la psychanalyse. Mais surtout, dès l'origine, elle tâchait de préciser le lien entre les sensations éprouvées par le sujet et la forme<sup>5</sup> de l'objet, autrement dit, de savoir comment l'on parvient à projeter des traits physiques humains dans des matériaux inertes, et comment ces matériaux peuvent provoquer des effets psychiques sur l'observateur. Ces réflexions s'attachaient davantage à la réception esthétique des œuvres et découvraient, en fait, une incorporation du sens enracinée dans la perception.

Il est important de remarquer que cette conception de l'empathie était, pour l'essentiel, engendrée par des considérations perceptives. Bien avant de proposer des interprétations articulées suivant un savoir purement culturel, ces théoriciens s'attardaient à analyser les effets créés de manière implicite par la vision ou, plus généralement, par le mode de saisie des données. C'est pour cela qu'ils focalisaient leur attention sur des phénomènes dépourvus de figurativité, car ils permettaient d'explorer plus aisément la réponse oculaire ou, du moins, l'impression produite au travers de la médiation par les sens. Les réflexions se concentraient ainsi sur les *effets de sens* dont les formes et les couleurs, ainsi que les sons en musique, étaient la source première. Des dynamiques perceptives mettaient au jour les sensations de mouvement des lignes et des plans, qui se créaient aussi dans l'image fixe; de même, l'appréhension sensorielle par le corps du sujet expliquait les états d'âme que celui-ci ressentait face à l'œuvre. Le plaisir, le déplaisir, la jouissance esthétique, mais aussi l'attitude imitative involontaire (ou *mimicry*), différemment entendue comme une réaction physique et/ou mentale, étaient déclenchés par ce rapport empathique soudant les sens au perçu. Les valeurs pathémiques et émotionnelles, ainsi fondées par la perception, étaient alors facilement éprouvées comme appartenant à l'objet contemplé.

Ces théorisations autour de l'empathie apparaissent comme incroyablement actuelles si l'on songe aux avancées qu'elles représentent au sein d'une réflexion sur les enjeux perceptifs et sur le mode d'appréhension des œuvres. Bien sûr, il ne s'agit pas ici d'esquisser une méthode de l'empathie au sens d'un psychologisme simple, ni de prôner une interprétation de l'art totalement subjective et incontrôlable. Mais ce qui semble envisagé dans ces théories est le passage délicat qui amène à intégrer le percept, l'œuvre en

---

5. On entendra la forme au sens large, comme manifestation de l'objet, en y incluant aussi la couleur.

l'occurrence, dans le regard esthétique. Ce premier stade déjà sémiotique comporte une interrelation complexe entre, d'une part, l'appropriation de l'œuvre par l'esthésie du sujet et, d'autre part, l'attribution des qualités psychiques et organiques à l'objet contemplé. Ce premier stade, tout à fait perceptif, est néanmoins déjà sémiotique dans la mesure où l'on reconnaît dans l'objet une première valeur signique. Cela constitue une première saisie du sens, qui n'en définit qu'un noyau primordial, rudimentaire, reconstituable essentiellement *a posteriori*, comme si un élan téléologique l'emportait aussitôt vers les interprétations suivantes, vers une saisie plus complète. Bien qu'il ne soit que le point de départ pour la sémosis, point d'ailleurs saisissable de manière purement utopique, ce noyau premier témoigne de l'incorporation du sens dans l'œuvre et, à ce titre, il est censé devenir le paramètre de contrôle pour vérifier perceptivement les déploiements interprétatifs ultérieurs.

Faut-il encore souligner la valeur organique qui est sous-entendue dans cette conception du sens ? L'œuvre acquiert son sens ou, mieux, elle devient matrice de ses possibles significations face à un sujet qui entretient un rapport esthétique avec elle. En effet, ce noyau premier n'est pas structurellement donné par l'objet en soi, mais fondé par sa relation avec l'observateur. En ce sens, le contenu que l'on rattache à la forme, par la perception de celle-ci, relève d'une conception psychophysique de l'appréhension de l'art et de tout phénomène du monde, conception qui était en train de se répandre depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### **Influence de la psychophysique : poïétiques, théories esthétiques et de la perception**

Gustav Theodor Fechner, physicien passé ensuite à la philosophie de la nature et à la psychologie, avait formulé dès 1850 l'idée d'une psychophysique<sup>6</sup>. La critique d'art et les théoriciens que l'on rassemble autour du pur visibilisme allaient s'intéresser par la suite

---

6. Fechner esquaissa brièvement ce qu'il appelait la « loi psychophysique » dans son *Zend-Avesta*, publié en 1851, et reprit plus longuement ses découvertes dans sa *Psychophysique* de 1860 ; voir Henri F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Basic Books (Harper Collins Publishers Inc.), 1970 (trad. franç. *Histoire de la découverte de l'inconscient. Histoire de la psychiatrie dynamique*, Paris, SIMEP Éditions, 1974 ; édition consultée : *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Paris, Fayard, 1994, p. 249).

à cette notion. Le mot *psycho-physique* revient notamment sous la plume de l'esthéticien Konrad Fiedler qui, en 1887, soutenait l'impossibilité de distinguer processus psychiques et physiques dans ce qu'il appelait l'« expression » de la forme<sup>7</sup>. Des réflexions similaires reviennent dans les écrits de 1893 du sculpteur Adolf von Hildebrand qui travaille, lui aussi, en termes de « sympathie », de « concours du sentiment corporel direct », d'effets et d'apparaître de la forme<sup>8</sup>. Si l'on tient compte de leurs aboutissements, il devient problématique d'inscrire ces tenants de la pure visibilité dans les mailles d'un formalisme tout court. D'ailleurs, l'étiquette de formalisme demeure également étroite pour d'autres recherches qui se développaient à ce moment et qui se poursuivaient au tournant du nouveau siècle. L'éclosion de l'abstraction au début du xx<sup>e</sup> siècle porte justement la marque de ce climat. Détrônant l'iconicité pour donner désormais de l'autonomie aux éléments constitutifs de son expression, les principaux exposants de ce mouvement puisaient dans les possibilités plastiques, non pas d'après une conception purement formelle de l'art, mais en vue plutôt d'une intelligence organique de ses moyens. Kandinsky, tout comme Mondrian, ne visait pas la forme en soi, mais essentiellement le contenu, le « spirituel » dans l'art<sup>9</sup>. L'attention portée aux valeurs organiques qu'engendrent formes et couleurs amenait ces artistes à approfondir les effets, les dynamiques et les « tensions » — pour reprendre un terme cher à Kandinsky<sup>10</sup> — qui se créent dans la perception. Au lieu d'endosser une visée simplement formaliste, ils cherchaient, comme l'affirme Klee, à rendre la « forme vivante »<sup>11</sup>.

- 
7. Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887 (trad. franç. « Sur l'origine de l'activité artistique », dans Roberto Salvini (sous la dir. de), *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 70-100 et, en particulier, p. 73-74).
  8. Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893 (trad. franç. « Le problème de la forme dans les arts plastiques », dans Roberto Salvini (sous la dir. de), *Pure visibilité et formalisme*, ouvr. cité, p. 117-145 et, en particulier, p. 137-138 et p. 122-126).
  9. Un de ses premiers textes s'intitule justement *Über das Geistige in der Kunst (Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier)*, fin 1911-1912).
  10. Voir par exemple Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Munich, Albert Langen, 1926 (trad. franç. *Point – Ligne – Plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Paris, Denoël, 1970, p. 41-42, p. 66, p. 101-102 et p. 135-136).
  11. Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, textes recueillis et édités par Jürg Spiller, Bâle et Stuttgart, Schwabe & Cie Verlag, 1956 (trad. franç. *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1964; édition consultée: 1985, p. 54); voir aussi mon article « Le point gris de Paul Klee », à paraître dans la revue *Visio*, Québec, vol. 6, n° 4, hiver 2001-2002.

Certains d'entre eux voyaient à cet égard l'art comme une nouvelle cosmogénèse<sup>12</sup>. C'est pour cela encore qu'ils décelaient même une certaine ambiguïté dans l'emploi de la dénomination d'abstraction, qu'ils remplaçaient, suivant le cas, par *art concret* (Kandinsky), *néoplasticisme* (Mondrian) ou bien *nouveau réalisme* (Malevitch). Cette gêne est clairement exprimée dans un article de Kandinsky de 1935 :

On n'aime guère l'expression de « peinture abstraite ». Et c'est justice car elle ne signifie pas grand-chose, ou du moins prête à confusion. C'est pourquoi les peintres et les sculpteurs abstraits de Paris ont essayé de créer une expression nouvelle : ils parlent d'art « non figuratif », équivalent de l'expression allemande « *gegenstandslose Kunst* ».

Les éléments négatifs de ces expressions (non et « *los* ») ne sont pas très heureux : ils excluent l'objet sans rien mettre à sa place. Depuis un certain temps déjà, on a essayé de remplacer (ce que j'ai fait avant la guerre) abstrait par absolu. À vrai dire cela ne serait guère mieux. À mon avis le meilleur terme serait « réel » (*reale Kunst*), puisque cet art juxtapose au monde extérieur un nouveau monde de l'art, de nature spirituelle. Un monde qui ne peut être engendré que par l'art. Un monde réel. Mais la vieille dénomination d'art abstrait a déjà droit de cité<sup>13</sup>.

Une nouvelle réalité picturale donc, ou plus généralement plastique, qui devait mettre de l'avant les possibilités organiques du visible et le lien que l'œuvre entretient avec le sujet. En dépit des formes très diverses que prirent ces courants de l'abstraction historique, ceux-ci semblent néanmoins manifester une caractéristique commune du fait qu'ils nouent, chacun à sa manière propre, un lien avec une psychophysique de la perception. Qu'ils soient enfin redevables des théories de l'empathie se remarque dans le fait que quelques-uns d'entre eux (Kandinsky, Klee) s'y référaient pour éclairer leur démarche artistique. Kandinsky, notamment, renvoie dans ses écrits au livre paru en 1908 de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstraction et empathie*)<sup>14</sup> ; pourtant,

12. C'est le cas de Klee, de Malevitch et, comme j'essaierai de le montrer, de Kandinsky à certains égards.

13. Wassily Kandinsky, « Abstrakte Malerei », *Kronick van Hedenaagse Kunst en Kultuur*, Amsterdam, n° 6, 1935 (trad. franç. « Peinture abstraite », dans *Écrits complets*, t. II [*La forme*], Paris, Denoël-Gonthier, 1970, p. 339).

14. Voir Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908 (trad. angl. *Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style*, New York, International Universities Press, 1953).

de même que Klee, il ne retint nulle part l'opposition que Worringger avait introduite entre ces deux termes. Se rapprochant ainsi de l'idée d'empathie que les théoriciens depuis Robert Vischer avaient formulée pour expliquer l'appréhension des formes même les plus inorganiques, Kandinsky s'interrogeait sur la valeur « optique-psychologique » de la peinture, de manière à comprendre comment « la couleur est perçue optiquement, vécue psychiquement<sup>15</sup> ». Il s'interrogeait en particulier sur les sensations kinesthésiques, tactiles, gustatives, olfactives et sonores évoquées par la vision des couleurs, ou encore sur les tensions dynamiques et affectives véhiculées par les dimensions géométriques du point, de la ligne et du plan<sup>16</sup>.

Des considérations proprement perceptives transparaissent aussi dans les œuvres de Mikolajus Kostantinas Čiurlionis, que l'on a parfois présenté comme le premier peintre abstrait avant Kandinsky lui-même. Chez Čiurlionis, c'est autant la lumière, le graphisme délicat et évanescent de la forme que le traitement plastique de la couleur qui affaiblissent la reconnaissance iconique de l'image. Encore plus qu'une peinture abstraite, vers laquelle Čiurlionis hésite de fait à s'élancer, ses tableaux questionnent les enjeux perceptifs qui constituent les conditions mêmes de la représentation. Des changements de perspective et des variations d'échelle peuvent déterminer des variations proxémiques (du regard à distance ou bien très rapproché) et provoquer ainsi un décalage spatio-temporel dans la perception. Autant les paysages imaginaires et fantastiques, avec leur évocation musicale, que les moyens plastiques tout court deviennent des outils pour atteindre les soubassements iconiques de l'image et, pour cela, les conditions mêmes de son énonciation<sup>17</sup>. Des saillances perceptives, plus ou moins nettes et évidentes, ressortant de l'œuvre de Čiurlionis laissent alors entrevoir des seuils de perceptibilité visuelle et amènent, en même temps, à réfléchir sur les autres modes de perception implicitement activés par l'acte de vision<sup>18</sup>. Ses réalisa-

15. Wassily Kandinsky, *Cours du Bauhaus*, Paris, Denoël, 1975, p. 45.

16. Voir, entre autres, Wassily Kandinsky, *Cours du Bauhaus*, ouvr. cité, p. 46-59, p. 230 et p. 72-98.

17. Par énonciation, on entend à la fois le processus créateur et le processus de réception de l'œuvre.

18. Pour une analyse plus articulée de l'œuvre de Čiurlionis, je me permets de renvoyer à mon article et à ses références bibliographiques : « Anthropomorphisme du visible : l'œuvre de Mikolajus Kostantinas Čiurlionis », à paraître dans la revue *Degrés*, Bruxelles, 2002.

tions picturales constituent une sorte de pendant artistique des réflexions contemporaines de Hildebrand et de Riegl sur le tactile et le cinétique en rapport à l'optique. Mais surtout, elles jalonnaient cette approche psychophysique qui allait s'affirmer, de manière décidée, vers la seconde moitié des années 1920 et qui se manifestait à la fois dans les théories des artistes abstraits (spécialement Kandinsky et Klee au Bauhaus) et dans les recherches perceptives de l'époque.

Les théoriciens de la Gestalt, qui se regroupaient justement durant cette période autour de l'école de Berlin (Köhler, Wertheimer, Koffka, etc.), prônaient une approche dynamique de la forme qui dépassait le modèle analytique traditionnel<sup>19</sup>. Leur démarche psychologique réintroduisait la valeur qualitative dans l'appréhension des formes, dimension qualitative qui avait été indiquée à la fin du siècle précédent par Christian von Ehrenfels<sup>20</sup>. Par des expérimentations et des réflexions empiriques, ils s'apercevaient de la mise en « réseau de stimuli » qui composent le champ perceptif et qui s'organisent suivant une autodistribution translocale<sup>21</sup>. De leurs travaux ressortait une conception organique de la perception qui repositionnait le sujet au centre de la saisie sensorielle, en redonnant vigueur, pour cela, aux considérations d'une « psychophysique » qui sommeillait depuis quelque temps<sup>22</sup>.

Ce climat dut encourager de quelque manière, directement ou indirectement, autant les recherches abstraites des artistes en Allemagne que les réflexions de la critique d'art. Ce fut Erwin Panofsky, en particulier, qui fut le plus marqué par cette conception de la perception liée au sujet percevant. Dans son célèbre essai de 1927, « La perspective comme forme symbolique », il opposait à la construction symbolique de la perspective renaissante « l'impression visuelle subjective » qui seule permet, suivant ses termes,

- 
19. En réaction à une conception mécaniste et atomiste, ils proposaient de dépasser la théorie des éléments qui s'était développée auparavant. Pour une introduction à ces théories, voir Paul Guillaume, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979.
  20. Köhler s'appuyait sur la notion de *Gestaltqualitäten* que Ehrenfels avait travaillée en 1890 dans l'article « Über Gestaltqualitäten ».
  21. Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology*, New York, Liveright, 1929 (trad. franç. de l'édition revue par l'auteur *Psychologie de la forme. Introduction à de nouveaux concepts en psychologie*, Paris, Gallimard, 1964, p. 175).
  22. L'idée d'une « théorie psychophysique » réapparaît, par exemple, dans les lignes de Köhler : voir son *Gestalt Psychology*, ouvr. cité, p. 176.

de rendre compte de la « réalité » « de l'espace psychophysiologique »<sup>23</sup>. En s'autorisant des apports d'Ernst Cassirer, il soutenait en effet que l'espace visuel autant que l'espace tactile contrastaient avec « l'espace métrique de la géométrie euclidienne » qui avait inspiré dans ses grandes lignes la perspective renaissante. Différemment de l'espace mathématique perspectiviste, ces deux espaces psychophysiologiques étaient en réalité « « anisotropes » et « inhomogènes »<sup>24</sup> ». Cette anisotropie de l'espace visuel fut inopinément approfondie, peu après, par Heinrich Wölfflin. Même si ce théoricien de l'art n'emploie pas le terme *psychophysique* (cher à Fiedler comme aux gestaltistes), ni l'adjectif *psychophysiologique* (préféré par Panofsky), ses avancées sur l'anisotropie du champ visuel, notamment dans l'essai « Sur les côtés droit et gauche dans le tableau » de 1928<sup>25</sup>, ne font que réactualiser la réflexion sur les dynamiques de la vision et sur le mode d'appréhension de l'œuvre, qu'il avait esquissée depuis sa thèse doctorale de 1886. Après les avoir étouffées pour faire jaillir sa visée formaliste et élaborer ses

---

23. Erwin Panofsky, « La perspective comme forme symbolique », 1927 (basé sur une conférence donnée dans le cadre d'une série de conférences organisée par la bibliothèque Warburg à Hambourg en 1924-1925), rééd. dans *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975, p. 37-182 et, en particulier, p. 42.

24. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, ouvr. cité, p. 43. Après avoir cité un long extrait de Cassirer, Panofsky commente :

De cette structure propre à l'espace psychophysiologique, la construction qui vise à la perspective exacte fait radicalement abstraction. En effet, tout se passe comme si elle avait pour fin, et non seulement pour effet, de réaliser dans la représentation de l'espace cette infinité et cette homogénéité dont l'expérience immédiatement vécue de cet espace ne sait rien [...]. Elle nie par conséquent la différence entre devant et derrière, gauche et droite, corps et étendue intermédiaire (« espace libre ») afin de fondre l'ensemble des parties de l'espace et de ses contenus en un seul et unique *quantum continuum* ; elle ignore que notre vision est le fait non pas d'un œil unique et immobile, mais de deux yeux constamment en mouvement et que, par conséquent, le « champ visuel » prend la forme d'une sphéroïde ; elle ne se soucie pas davantage de l'énorme différence existant entre l'« image visuelle », psychologiquement conditionnée, qui transmet le monde visible à notre conscience et l'« image rétinienne » mécaniquement conditionnée, qui se peint sur l'œil, organe anatomique. Et pourtant cette différence existe.

25. Heinrich Wölfflin, « Sur les côtés droit et gauche dans le tableau », 1928, rééd. dans *Gedanken zu Kunstgeschichte*, 1940, rééd. Bâle, Benno Schwabe & Co. Verlag, 1946 (trad. franç. dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1982, p. 116-125).

catégories perceptives, il sentait enfin le besoin de reprendre ses anciennes recherches pour pousser le rapport dynamique que l'œuvre entretient avec le corps et la sensorialité du regardeur. Suivant la piste qu'il avait amorcée dans sa jeunesse, puis abandonnée par la suite, il parvenait à enrainer un premier noyau de sens dans la perception et à suggérer, pour cela, une dimension organique dans les formes artistiques<sup>26</sup>. Cette dimension organique posait les bases d'une approche sémiotique de l'œuvre et, *via* son incorporation du sens, préparait le passage de l'esthésie à l'exégèse.

### Kandinsky ou l'organique dans l'art : *Moscou I (place rouge)*

Cette conception organique supportait aussi l'éclosion de l'abstraction. La réflexion sur les effets psychiques engendrés par les formes et les couleurs amenait les artistes à donner aux moyens plastiques une valeur d'origine, à en faire le point de départ d'une nouvelle genèse. Des idées cosmogénétiques, on l'a mentionné, apparaissaient dans la démarche des grands peintres et des artistes fondateurs de l'abstraction. Kandinsky, quant à lui, concevait le champ pictural en termes de « plan originel » : le sens surgit dans le tableau par les « tensions » qui se créent « optico-psychologiquement » suivant la topologie des éléments sur la surface<sup>27</sup>. Qu'il ne s'agisse pas d'un simple retour à la bidimensionnalité est justement observable dans l'attention qu'il porte, tout comme d'autres abstraits, aux effets de profondeur produits par la couleur. Mais qu'une conception organique du champ soit à la base de ces recherches demeure un point que la critique ne paraît pas avoir suffisamment envisagé. L'analyse des tableaux réalisés par Kandinsky depuis son passage à l'abstraction, en 1910-1911<sup>28</sup>, laisse cependant aisément voir comment ses théories imprègnent complètement sa pratique picturale. De plus, cette conception psychophysique semble dépasser les limites d'une production strictement non figurative pour alimenter plus généralement son œuvre.

26. Pour une analyse de ces aspects inattendus du Wölfflin *formaliste*, voir mon article « Le projet inachevé de Heinrich Wölfflin », *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, n° 73-74-75, 2001, p. 39-58.

27. Voir, entre autres, Kandinsky, *Cours du Bauhaus*, ouvr. cité, en particulier p. 72-75.

28. La critique n'est pas unanime sur le moment exact de ce passage : l'aquarelle de 1910 que l'on voudrait sa première œuvre abstraite a été datée par Kandinsky beaucoup plus tard. C'est pourquoi certains préférèrent plutôt indiquer l'année 1911 où l'artiste réalise l'huile abstraite *Tableau avec cercle*.



Wassily Kandinsky, *Moscou I (place rouge)*, tableau, 1916.

La série d'œuvres qu'il consacre à Moscou permet d'étayer ces considérations. Le tableau *Moscou I (place rouge)* de 1916 servira principalement de référence, compte tenu qu'il fait partie d'un ensemble d'études entrepris autour de cette date et apparemment jamais abouti en une œuvre finale et décisive. Ce travail appartient donc entièrement à sa période russe, encore peu connue du grand public et dont les œuvres, qu'il dut laisser à son départ de l'Union Soviétique, n'ont guère été exposées à l'étranger<sup>29</sup>. Cette période russe, que Will Grohmann a trop hâtivement qualifiée, de manière péjorative, d'« intermezzo<sup>30</sup> », s'étend de 1915, année où la guerre força Kandinsky à quitter l'Allemagne pour rentrer dans sa patrie, à 1921<sup>31</sup>, année où fut aussi lancée la Nouvelle Politique Économique soviétique, laquelle imposait de plus en plus de contraintes aux artistes (l'art était désormais soumis à la propagande, l'idéologie nationale et le processus de production ; l'année suivante, l'abstraction était officiellement interdite). Si l'artiste se plaindra d'avoir relativement peu peint au cours de cette période<sup>32</sup>, ses dessins et ses toiles attestent néanmoins un renouveau intéressant dans sa peinture. Après le grand élan vers l'abstraction de la période précédente, il semble endosser un retour à la figuration ou, du moins, au semi-figuratif, suivant un choix très libre et conscient, ainsi que cohérent avec sa démarche.

Il s'agit d'un corpus de diverses études, qui semble en général fournir un ancrage référentiel et environnemental à sa peinture ; son iconicité ne fait néanmoins que donner une nouvelle envergure à sa conception optico-psychologique de l'art. En ce sens, aucune rupture ne se manifeste sur le plan théorique. À la conférence qu'il présente en 1921 à l'Académie russe des sciences artistiques, son idée — « De la méthode de travail sur l'art synthétique », tel est le titre donné à son exposé — prolonge la lignée des réflexions qu'il poursuit depuis *Du spirituel dans l'art* :

l'étude des propriétés des éléments en tant que tels a pour but d'établir comme résultat final les influences diverses possibles pour l'homme. C'est ce point de vue qui est utilisé pour l'étude

29. Une exposition récente, tenue à Rome du 7 octobre 2000 au 4 février 2001, a cependant essayé de combler ce manque ; voir l'ouvrage collectif *Wassily Kandinsky tra Monaco e Mosca. 1896-1921*, catalogue, Milan, Mazzotta, 2000.

30. Christian Derouet et Jessica Boissel, *Kandinsky. Œuvres de Wassily Kandinsky (1866-1944)*, catalogue, Paris, Centre Pompidou, 1984, p. 145.

31. Un séjour de trois mois en Suède, de décembre 1915 à mars 1916, est aussi compris dans cette période.

32. Voir Christian Derouet et Jessica Boissel, *Kandinsky*, ouvr. cité.

des propriétés physiques des éléments, de leurs actions physiologiques, etc.

[...] Ainsi, par exemple, dans la science de la peinture on étudie, comme élément principal, la couleur dans le système de toute une série de ses propriétés: propriétés physiques et son essence, influences psychologiques à travers l'œil et par d'autres voies (bains colorés), émotions psychiques dans les cas normaux et pathologiques, capacités de provoquer des associations dans le domaine des sens et des représentations, etc.<sup>33</sup>.

En 1921, Kandinsky devient en effet le vice-président de la « section de physico-psychologie » de l'Académie des sciences et des arts<sup>34</sup>. Apparemment, l'idée de retravailler la figuration, que l'artiste pratiquait depuis quelque temps, ne contraste donc pas du tout avec son engagement à approfondir les effets psychiques véhiculés par les éléments physiques de la peinture. L'introduction de motifs iconiques paraît, au contraire, ajouter de nouvelles résonances émotionnelles à l'emploi des moyens plastiques. Il est intéressant de noter par ailleurs que, surtout peu après son retour dans sa ville natale, il consacre plusieurs toiles à des sujets qui redonnent une valeur non seulement contextuelle, mais aussi affective et très personnelle à son travail. C'est le cas de *Moscou, vue depuis la fenêtre de l'appartement* (vers 1916) et de *Place Zubovsky* (vers 1916). Pour cette dernière œuvre, il avait déjà esquissé une étude (*Sans titre*) à l'encre de Chine en 1915<sup>35</sup>; elle correspond véritablement à la vue qu'il avait depuis l'immeuble qu'il avait acheté afin d'assurer une certaine stabilité à son foyer et pour lequel il s'était fortement engagé sur le plan financier<sup>36</sup>. Ces vues, *intimes* pourrait-on dire,

33. Wassily Kandinsky, « De la méthode de travail sur l'art synthétique », conférence à l'Académie russe des sciences artistiques, 1921; trad. et éditée dans Christian Derouet et Jessica Boissel, *Kandinsky*, ouvr. cité, p. 158-159.

34. D'après les souvenirs de Nina Kandinsky, le poste de président lui était interdit parce qu'il n'était pas inscrit au parti; voir Jelena Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Paris, Marc Vokar Éditeur, 1993, p. 256.

35. D'après le catalogue du Centre Pompidou, cette étude, inv. 336, datée au verso par Nina Kandinsky, porte en bas à gauche l'inscription en russe de « Place Zoubovsky » (Christian Derouet et Jessica Boissel, *Kandinsky*, ouvr. cité, p. 161). L'artiste peint plusieurs versions de cette vue: voir *Moscou. Place Zubovsky III*, vers 1916.

36. Voir Christian Derouet et Jessica Boissel, *Kandinsky*, ouvr. cité, p. 148-149, pour les précisions sur ce « placement de père de famille » et pour apprécier l'investissement personnel que Kandinsky y porta par delà le bouleversement sentimental qu'il vécut à cette époque (en mars 1916 il se sépara définitivement de Gabriele Münter et un an après, en février 1917, il rencontra Nina qui devint sa nouvelle femme; *Kandinsky*, ouvr. cité, p. 146 et 150).

qu'il peint de Moscou laissent ainsi transparaître une charge émotionnelle positive qui se heurtera bientôt à des duretés factuelles lorsqu'il devra faire face à une crise économique très importante<sup>37</sup>. Mais cette dimension affective domine aussi dans les visions qu'il donne, encore en 1916, de Moscou (voir les deux versions *Moscou I (place rouge)* et *Moscou II*, peinte vers 1916). Le rapport qu'il sentait avec sa ville, les traditions de son pays et son propre passé, avait d'ailleurs été toujours très intense. Dans *Regards sur le passé* — livre paru en Allemagne en 1913 et que l'auteur retravaille considérablement pour sa publication russe en 1918 —, Kandinsky s'était longuement attardé sur les images de sa jeunesse et ses promenades dans le monde paysan :

Je n'oublierai jamais les grandes maisons de bois couvertes de sculptures [...]. Elles m'apprirent à me mouvoir au sein même du *tableau*, à vivre dans le tableau. Lorsqu'enfin j'entraî dans la pièce, je me sentis environné de tous côtés par la peinture dans laquelle j'avais donc pénétré. Le même sentiment sommeillait en moi, jusque-là tout à fait inconscient, quand j'étais dans les églises de Moscou et en particulier [à la cathédrale du Kremlin<sup>38</sup>]. [...] Naturellement ces impressions étaient chaque fois colorées très différemment<sup>39</sup>.

Ce sentiment se réveille et se renouvelle lorsqu'il entreprend son travail pictural. Son art explore en effet la manière de redonner toute son importance au rapport esthétique, affectif et cognitif qui relie le tableau au sujet percevant. Son œuvre, dont il soulignait justement l'aspect « réel<sup>40</sup> », ne peut se saisir en dehors de cette relation avec son contexte d'énonciation (de création ou de réception). Non seulement l'œuvre révèle la perception du monde que

37. Non seulement Kandinsky dut-il abandonner le projet de se bâtir une villa mais en 1917, à l'occasion d'une campagne d'expropriation qui suivit la Révolution d'octobre, l'artiste, ne pouvant plus faire face aux obligations que faisaient peser sur lui les hypothèques, dut vendre son immeuble, perdant ainsi tout ce qu'il avait acquis (voir Christian Derouet et Jessica Boissel, *Kandinsky*, ouvr. cité, p. 148). Il mentionnera à plusieurs reprises les difficultés et les privations de ces années à Moscou.

38. Dans l'édition russe, Kandinsky substitue cette indication au profit de la mention suivante : « à la cathédrale de l'Assomption et à l'église Saint Basile le Bienheureux ».

39. Wassily Kandinsky, *Rückblicke*, Berlin et Munich, 1913 ; édition russe révisée par l'auteur, Moscou, 1918 ; trad. franç. « Regards sur le passé 1913-18 » dans *Regards sur le passé et autres textes 1912-22*, Paris, Hermann, 1974, p. 83-141 et, en particulier, p. 108.

40. Voir Kandinsky, « Abstrakte Malerei » (« Peinture abstraite »), art. cité, p. 339.

ressentait l'artiste, mais elle vise désormais à y faire entrer le regard qui, au même titre, y est impliqué par esthésie.

« me mouvoir au sein même du *tableau* »

*Moscou I (place rouge)* amène ainsi le regard de l'observateur à entrer dans le tableau. Les formes oblongues, qui de la partie inférieure paraissent converger vers le centre de la toile, de l'image, ont une fonction vectorielle. En particulier, cette forme du milieu inférieur qui s'achève juste au-dessous de la zone circulaire jaune ébauche une profondeur optique qui encourage la projection kinesthésique. Elle devient une sorte de passerelle qui relie le regard avec les deux figurines peintes à son extrémité. Placées dans le centre non géométrique, mais plutôt perceptif de la toile, ces figures assument alors une valeur énonciative ou, du moins, constituent le point d'ancrage perceptif à partir duquel la sensorialité du sujet éclate dans toutes les directions. De cette zone jaune que les deux personnages contemplant, la perception semble rayonner vers plusieurs parties : l'éclat de cette zone jaune invite en fait à repérer les autres sources lumineuses, en haut à droite et à gauche ; sa couleur intense évoque la résonance de ces couleurs presque primaires qui constituent un peu partout la matière de base de ce monde pictural. En même temps, cet ancrage figuratif central porte à rechercher les autres éléments iconiques de l'image : le paysage urbain parsemé de coupoles qui apparaissent au-dessus des bâtiments, le temple, les églises, la crête de cet environnement citoyen entourée de l'arc-en-ciel. Et encore, les traits noirs qui survolent la ville, le trou noir avec les deux petites croix en bas à gauche, les taches rouges qui se dressent dans le chemin tout à gauche : ce sont des éléments qui deviennent figuratifs dans le contexte ; on y devine des oiseaux, peut-être un tombeau, des êtres humains... Pourtant ce parcours vers l'iconique ne cesse pas de s'inverser<sup>41</sup>, la perception suit des dynamiques variées, s'éparpille, saute entre les

41. Il en va de même pour les traits noirs en bas au centre-gauche, qui paraissent endosser la valeur symbolique d'un monogramme (une signature?). Or, un tel processus de déchiffrement linguistique serait voué, par ses éléments constitutifs, à ne jamais se stabiliser. Même à l'appui d'une étude comparative qui reste à faire, la *figurativité* de ces signes linguistiques semblerait, en l'occurrence, constamment renversée par leurs composantes graphiques. Je remercie M. Francis Edeline, du Groupe  $\mu$ , pour l'attention qu'il m'a fait porter aux façons dont Kandinsky signe ses tableaux (voir F. Edeline, « Le monogramme. Un genre intersémiotique », texte transmis par l'auteur et sous presse chez Rodopi).

différents plans et profondeurs de l'image, retourne à la matérialité des moyens picturaux et à leurs évocations sensorielles. Elle procède de manière discontinue, du centre vers la périphérie, mais avec des jeux de rebonds imprévisibles entre des parties même éloignées du tableau. Comme le disait Kandinsky lorsqu'il évoquait le souvenir des maisons traditionnelles russes, très décorées et pleines d'icônes, le sujet apprend à se « mouvoir au sein même du tableau, à vivre dans le tableau »<sup>42</sup> :

J'ai fait de nombreuses esquisses. Ces tables, et des ornements divers. [...] ils étaient peints avec une telle force que *l'objet se fondait* en eux. Cette impression, elle aussi, ne parvint que beaucoup plus tard à ma conscience.

C'est à travers ces impressions vraisemblablement, en non autrement, que prit corps en moi ce que je souhaitais, le but que je fixai plus tard pour mon art personnel. Pendant des années, j'ai cherché la possibilité d'amener le spectateur à [« se promener »<sup>43</sup>] *dans le tableau*, de le forcer à se fondre dans le tableau en s'oubliant lui-même<sup>44</sup>.

Le changement que l'artiste introduit dans l'édition russe de ce texte (« se mouvoir » au lieu de « se promener » dans le tableau) souligne la charge émotionnelle que comportent ces dynamiques perceptives. D'entrée de jeu, le sujet participe à la genèse même de ce monde pictural. Tout comme ces effets de sens optico-psychologiques créés par les tensions et les éléments plastiques, les objets figuratifs semblent renvoyer à une symbolique affective qui se rattache à la culture originaire de l'artiste, à son vécu. Il revient alors à l'esprit le passage cité plus haut sur la cathédrale du Kremlin que cette *Moscou I (place rouge)* ne peut éviter de rappeler. C'est cependant la constellation de coupoles qui évoque, cette fois de manière symbolique, l'impression que Kandinsky éprouvait à se mouvoir dans un tableau lorsqu'il entrait dans certaines églises. On peut aussi tenter d'identifier ces coupoles avec quelques-unes des églises que l'artiste avait à maintes reprises travaillées depuis ses premiers débuts : voir *Sans titre. Église de la Nativité de la Vierge à Moscou*, daté de 1886 par Nina Kandinsky, par exemple. Très tôt, Kandinsky introduisait en outre dans ses œuvres des figurines (notamment un couple) qui facilitaient le lien empathique de l'observateur avec le spectacle représenté : voir l'encre de Chine *Sans*

---

42. Kandinsky, *Regards sur le passé*, ouvr. cité, p. 108.

43. Dans l'édition russe (1918) : « se mouvoir ».

44. Kandinsky, *Regards sur le passé*, ouvr. cité, p. 109.

titre<sup>45</sup> et *Lever de la lune (Mondaufgang)*, 1904. D'ailleurs, dans la série d'études qui concerne *Moscou I*, la position des deux personnages est très étudiée : la posture de face qu'ils assument dans *Improvisation Gorge* (1914, voir aussi *Esquisse pour Improvisation Gorge*, 1914) est, semble-t-il, tout d'abord déplacée vers le centre de l'œuvre (voir les deux études *Sans titre*<sup>46</sup>), puis retournée, le dos faisant face à l'observateur qui, ainsi, trouve sa propre position représentée au sein même du tableau *Moscou I*. Par rapport à leurs premières réalisations (voir *Lever de la lune* et *Improvisation Gorge*), ces figurines sont de surcroît très schématiquement ébauchées et acquièrent, par conséquent, une apparence généralisante, dés-individualisée de traits singuliers. La sensibilité de l'observateur y est sollicitée, le processus d'identification rendu aisé ou, du moins, l'immersion empathique dans le tableau encouragée. Dès lors, le sujet, de même que le personnage, jouit par esthésie de l'univers pictural dont il participe. Comme le disait l'artiste, le regardeur est invité, même *forcé* à pénétrer dans le tableau, à « se mouvoir », à « se fondre » en lui, « en s'oubliant lui-même<sup>47</sup> ».

Dans toute son œuvre, Kandinsky semble avoir retravaillé l'imaginaire de sa civilisation, qu'il sentait proche, qui l'avait intimement marqué. Après des années vécues loin de son pays, il paraît se réapproprier cet environnement, son bagage culturel et personnel, pour en faire un monde pictural qui plaçait enfin le sujet dans son milieu. En ce sens, création picturale, reconnaissance iconique, évocation symbolique, tout semble pris en compte afin que la perception du spectateur participe de l'œuvre. Éléments plastiques et figuratifs travaillent en symbiose à ce but. Rien de calculé n'apparaît toutefois dans ce tableau. Tout s'organise au contraire suivant ce « rapport organique » dont il avait pris conscience<sup>48</sup> et qu'il poursuivait depuis sa réflexion dans *Du spirituel dans l'art*.

Même dans sa structuration topologique, l'œuvre s'organise suivant un rapport organique. Le *pont* rectiligne qui supportait le couple dans *Improvisation Gorge* perd sa rigidité géométrique pour

45. Le catalogue du Centre Pompidou rapproche cette œuvre non datée, inv. 345, de la peinture non localisée *Devant l'église de la Nativité de la Vierge à Moscou*, réalisée vers 1903-1904.

46. L'une à la mine de plomb et l'autre à la mine de plomb et aux crayons couleurs, ces études font partie des recherches qui entourent la réalisation de *Moscou I*.

47. Kandinsky, *Regards sur le passé*, ouvr. cité, p. 109.

48. Kandinsky, *Regards sur le passé*, ouvr. cité, p. 116.

s'harmoniser avec la composition biomorphique de l'ensemble. Au-delà de la petite grille ouverte qui retarde quelque peu l'introduction dans le tableau, les deux figurines s'installent au milieu même de l'œuvre : milieu perceptif par rapport aux dimensions du tableau, mais aussi milieu spatial par rapport aux plans et aux profondeurs de l'image. Le couple paraît ainsi se pencher sur le centre abyssal de ce « plan originel<sup>49</sup> », lieu où justement l'espace se déforme pour accueillir son centre d'origine. De la sensation d'une perspective en plongée, à vol d'oiseau, qui domine le tout premier plan, on parvient en fait à la montée graduelle de ces figurines (ce qui fait redescendre le point de vue) pour basculer vers l'impression de légère contre-plongée de la crête urbaine en haut à droite, qui défile enfin en perspective frontale fortement inclinée vers la gauche. L'emploi de ces points de vue hardis peut s'éclaircir dans le contexte, à la lumière de l'échange et de possibles apports réciproques qui se sont développés à cette époque au contact du travail d'Alexandre Michailovitch Rodchenko<sup>50</sup>. Il n'en reste pas moins que Kandinsky s'approprie cette recherche de manière personnelle et intègre plusieurs points de vue pour rendre la complexité dynamique de cet espace. Si les effets de ces profondeurs perceptives semblent aboutir vers une tension oblique ascendante, un mouvement rotatoire s'en empare aussitôt, qui fait tout tourbillonner tout autour. Non seulement il s'en prend aux formes des objets, à leur emplacement, mais il imprime également une allure tournoyante à leur éclairage.

Cette dynamique complexe ne se résout cependant pas en une simple spirale (voir aussi la tension imprimée dans l'arc-en-ciel). Elle semble animer ce plan originel de la même force centrifuge (et, en retour, centripète) que Kandinsky employait dans l'acte morphogénétique de la création picturale. Le renvoi va instinctivement au témoignage photographique, enregistré par Gabriele Münter, sur les phases successives de la genèse de *Composition VII*, réalisée par Kandinsky en 1913. Plusieurs œuvres contemporaines de *Moscou I* affichent une structure organisée suivant ce rapport entre centre et périphérie, leur perception renvoyant à leur probable

---

49. Voir ci-dessus.

50. Comme le précisa Nina Kandinsky, le jeune Rodchenko travaillait dans l'« atelier de reproduction d'art, une sorte de studio graphique » que Kandinsky avait installé au sixième et dernier étage de son immeuble, près de la Place Zubovsky (Derouet et Boissel, *Kandinsky*, ouvr. cité, p. 148). C'est surtout en photo qu'il approfondira par la suite les effets des perspectives hardies.

mouvement créateur : de l'origine à l'englobant et, inversement, de l'englobant à l'englobé : voir, entre autres, *Sans titre* et *Naïf* (tous deux de 1916). Cependant, dans *Moscou I*, ce mouvement circulaire se complexifie du fait de la réintroduction du semi-figuratif, de la profondeur perspective, sans compter la tension topologique ascendante<sup>51</sup>. Il n'en découle ni une dominance cinétique, ni une résultante additionnelle de ces mouvements perçus, mais une dynamique complexe qui affiche autant sa logique que ses contradictions organiques. Kandinsky confère aux moyens picturaux le pouvoir d'exprimer toutes leurs tensions (compression, étirement, condensation centrale et vide originel, déformation, éparpillement, etc.). Dans la mise en forme, la matière retrouve alors toute sa force cosmogénétique, et l'art, sa « nécessité intérieure »<sup>52</sup> :

La peinture est le heurt grondant de mondes différents destinés à créer dans et par leur combat le monde nouveau qu'on nomme œuvre [...]. Chaque œuvre naît, du point de vue technique, exactement comme naquit le cosmos... Par des catastrophes qui, à partir des grondements chaotiques des instruments, finissent pour faire une symphonie qu'on nomme musique des sphères. La création d'une œuvre, c'est la création du monde<sup>53</sup>.

### Prise de conscience sur les enjeux de la perception

Théories et pratiques artistiques développent ainsi une réflexion sur les enjeux perceptifs qui deviendra désormais l'acquis des recherches contemporaines. Si cette réflexion n'appartient pas au seul domaine de l'art et paraît au contraire ressortir d'une concertation plus largement culturelle (esthétique, psychologique, mathématique, philosophico-scientifique), elle transforme de l'intérieur le mode d'œuvrer des artistes. Sensibles aux changements épistémologiques, ils ont l'intuition d'une œuvre qui se fait dans le

51. Dans *Moscou II*, Kandinsky semble abandonner cette profondeur des perspectives pour travailler davantage le plan plastique, avec ses éventuels effets de profondeur optique donnée par la couleur.

52. Kandinsky, *Regards sur le passé*, ouvr. cité, p. 117. Déjà, dans *Der Blaue Reiter*, il soulignait l'importance de saisir la « résonance purement intérieure » de la peinture ; voir Kandinsky, « Sur la question de la forme », dans Wassily Kandinsky et Franz Marc (sous la dir. de), *Der Blaue Reiter*, Munich-Zurich, R. Piper & Co Verlag, 1911 (trad. franç. dans *Écrits complets*, t. II [*La forme*], Paris, Denoël-Gonthier, 1970 ; rééd. dans *L'almanach du « Blaue Reiter »* (*Le cavalier bleu*), Paris, Klincksieck, 1981, p. 192-240 et, en particulier, p. 216).

53. Kandinsky, *Regards sur le passé*, ouvr. cité, p. 116.

*devenir* de sa relation avec le sujet percevant. L'attention prêtée aux rapports énonciatifs reliant l'œuvre à l'artiste-observateur touche ainsi autant sa réception immédiate que ses effets de sens. La dimension empathique comporte des implications polysensorielles, plus ou moins soumises à l'emprise d'un mode de perception privilégié, qui ouvrent parfois même à des considérations synesthésiques. En tout cas, les rapports spatio-temporels en sortent modifiés, enrichis par ces rapports proxémiques, perspectifs, projectifs qui incorporent à tous égards également la sphère psychique, symbolique et émotionnelle. En deçà de l'emploi d'outils purement plastiques, figuratifs ou semi-figuratifs, c'est plutôt l'établissement d'un noyau hypoiconique du sens qui paraît caractériser l'art dit *abstrait*. Ce noyau de sens, enraciné dans la perception elle-même, s'organise suivant des possibilités dynamiques qui demandent à être appréhendées afin de saisir le réalisme psychophysique qui les motive et qui fournit les soubassements de tout déploiement interprétatif ultérieur.