

La vie et la mort en peinture

Fernande Saint-Martin

Volume 31, numéro 1, automne 1998

Texte, image et abstraction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501224ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501224ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Martin, F. (1998). La vie et la mort en peinture. *Études littéraires*, 31(1), 59–74. <https://doi.org/10.7202/501224ar>

Résumé de l'article

L'abstraction visuelle ne constituerait pas d'abord une réflexion sur la nature du beau en soi, mais une approche cognitive renvoyant aux épistémologies et aux idéologies des époques où elle se manifeste. L'étude de différents discours tenus sur l'abstraction picturale au XIXe et au XXe siècles permet de suivre les valeurs attribuées à cette notion, notamment autour de l'opposition entre le vitalisme et la mort à partir des réflexions d'A. Riegl et W. Worringer. La différenciation entre l'abstrait et le concret, le sujet et l'objet se voit ainsi constamment relancée, dans la possibilité de leur réversibilité.



LA VIE ET LA MORT EN PEINTURE

Fernande Saint-Martin

■ L'on pourrait trouver absurde la proposition selon laquelle la plupart des concepts fondamentaux des disciplines scientifiques sont non seulement non définis, mais indéfinissables.

Pourtant ce constat allait de soi en philosophie classique, bien que plus facilement accepté en métaphysique qu'en esthétique, à laquelle on en a plutôt fait grief. L'on se souvient même que Jean Petitot reprochait à la sémantique structurale de Greimas d'être construite sur un nombre excessif de notions fondamentales indéfinissables ; il en avait dénombré des dizaines (voir Petitot, 1986).

Mais le problème se pose peut-être en d'autres termes. L'évolution des sciences dures, comme la physique contemporaine qui reconnaît ne pas pouvoir définir ses éléments premiers — qui ne s'actualisent que par de lointains paramètres toujours changeants — devrait permettre aux sciences humaines de reconsidérer les bases de la clarté et de la légitimité épistémologiques.

Ce que l'on appelle des notions indéfinissables souffrent peut-être non pas d'un vide, mais d'une excroissance de définitions et de sens qui les rendent incontrôlables. Il s'agit de ces concepts que chacun véhicule en les dotant simultanément de sens et de valeurs contradictoires, à partir d'expériences perceptuelles ou conceptuelles diverses dans leur expérience de vie. Telles les notions de vie et de mort, d'esprit, de temps ou d'espace, de réel, de matière, etc.

Bachelard a attiré l'attention sur les distinctions à établir entre une définition logique, bien claire, d'un terme et d'autres définitions contextualisées par l'expérience psychologique du locuteur et qui s'y juxtaposent :

Il ne va pas de soi que toutes les notions logiquement claires sont du point de vue *psychologique* également claires. L'étude systématique des profils épistémologiques mettrait en évidence bien des demi-teintes (Bachelard, 1940, p. 46).

Ainsi, Bachelard posait la nécessité pour le savant d'examiner « en toute sincérité »

les connotations que véhiculent pour lui certaines notions, comme « masse » et « énergie », où se mêlent sans vergogne des contradictions multiples, des concepts et des valeurs organisés sur des plans différents. Il proposait d'en faire ce qu'il appelait un *profil épistémologique*.

Ce « profil épistémologique » consiste en une sorte de psychanalyse, d'examen des significations et connotations que véhicule spontanément un concept pour chacun de nous, lesquelles ne manquent pas le plus souvent d'être hétérogènes et contradictoires, issues d'étapes différentes de l'évolution de notre pensée. Ainsi la notion de *matière*, par tradition philosophique, renvoie à la passivité, alors qu'elle constitue, pour la science contemporaine, l'image même du dynamisme. Ou la notion de *société*, ce bassin cordial des échanges humains et en vis-à-vis, source de toutes les répressions. Ou celle de *vertu*, entité que tout le monde défend, bien sûr, mais qui est évacuée de la psychologie quotidienne et même du discours actuel sur l'éthique.

À bien des égards, ces divergences de sens et de valeurs pour un même concept sont rendues possibles par l'existence de *niveaux d'abstraction* différents, dans des contextes épistémologiques nombreux, qui font émerger des sens variés et des esthétiques différentes qui s'opposent, sous la coupe bienveillante de notre inconscience.

Mais qu'est-ce qu'une abstraction ? Peu de notions semblent autant requérir l'établissement d'un « profil épistémologique » que celle même de l'abstraction. Au lieu d'en faire état dans une psychanalyse de notre propre subjectivité, nous tenterons d'en établir un profil dans le domaine public de la culture artistique.

Sus à l'abstraction !

Notre première analyse portera sur le discours porté sur l'abstraction par Paul-Émile Borduas, fondateur du mouvement de l'Automatisme, qui vient de fêter le 50^e anniversaire de son manifeste le *Refus global*.

Dans ses « Commentaires sur les mots courants », lexicque inclus dans le *Refus global* (1948), et destinés à éclairer le public sur sa nouvelle production artistique non figurative, l'artiste Paul-Émile Borduas inscrit en premier lieu, soit à la lettre A, le terme « abstrait ». Et il fait appel aux définitions légèrement circulaires et péjoratives du dictionnaire Larousse sur le sens du terme.

Pas encore utilisé comme substantif, comme il le sera plus tard (le concret, l'abstrait), ce mot y est défini comme un adjectif : « qui désigne une qualité, abstraction faite [*sic*] du sujet comme blancheur, bonté. Qui opère sur des qualités pures et non sur des réalités : sciences abstraites. Difficile à comprendre : écrivain abstrait (Larousse) » (Borduas, p. 299).

Donc, est abstrait ce qui est le produit d'une abstraction ! Mais quelles sont les sciences abstraites auxquelles on fait allusion ? Les essences dont traite la philosophie notoirement abstraite, ou les quantités dont traitent les mathématiques, la physique ou l'art pictural, sont-elles des « qualités pures » et non pas des réalités tangibles ?

Ou encore, sur un autre plan, l'artiste québécois a-t-il l'impression que le message automatiste qu'il livre est « difficile à comprendre » ? Pourtant il n'aura de cesse de répéter que les qualités plastiques « pures », comme la forme ou la couleur, sont autant de réalités aussi « concrètes » que les objets du monde externe ! Et il insistera qu'elles ne sont pas difficiles à comprendre,

puisqu'il suffit d'ouvrir sa sensibilité pour communiquer avec ces objets plastiques !

Pourtant Borduas récidive cinq lignes plus loin, en invoquant cette fois l'histoire et non plus le simple dictionnaire : « Hist. Depuis les expériences cubistes le mot abstraction désigne abusivement tout objet difficile à comprendre » (*ibid.*, p. 300). Abusivement. Alors pourquoi employer ce terme qui semble avoir mauvaise presse, non seulement dans le public et l'histoire, mais chez Borduas lui-même. Plus tard, en effet, s'il accepte, à son corps défendant, comme il l'a expliqué plus tard à l'écrivain Claude Gauvreau, que des critiques européens décrivent les œuvres automatistes comme de « l'abstraction baroque », il rejette le terme :

Ils peuvent justifier cette appellation : abstraction parce que non figurative et baroque en opposition à classicisme. J'aimerais cependant à la place d'abstraction un mot plus conforme à la nature de la peinture non figurative (*idem*).

Pourquoi et comment la peinture non figurative ne peut-elle pas être appelée une forme d'abstraction ? On le soupçonnera à l'évocation que fait justement Borduas de l'évolution de la peinture, à partir de Cézanne, où il qualifie le Cubisme de « tentative hasardeuse, mais limitée », parce qu'on y maintenait l'idée de l'objet, sinon sa ressemblance. Donc cet art peut être abstrait, parce que « difficile à comprendre », mais pas complètement abstrait, et limité s'il est encore lié à un objet figuratif externe.

Mais cela n'entraîne guère Borduas à plaider pour une « peinture non objective » ou « sans objet », à la façon de Malevitch, car cette formule se prêterait peut-être à des connotations péjoratives plus graves auprès du public que celles que suscite le terme d'abstraction !

Pourtant Borduas ne semble pas non plus d'accord avec le Cubisme, quand toute ressemblance aux objets externes y est abandonnée. Il écrit, en effet, que Picasso dans la « phase aiguë » du Cubisme « alla jusqu'à l'emploi exclusif d'éléments géométriques sans autres similitudes » (*ibid.*, p. 304. C'est nous qui soulignons).

Donc, une forme d'abstraction qui est non figurative, sans pourtant l'être ! Car il faut comprendre ici que, dans la polysémie du langage verbal, les éléments géométriques (carré, rectangle, etc.) sont aussi qualifiés de « figures », au même titre que les figures iconiques, ce qui mènera plus tard au beau charabia esthétique qui traitera de « figures non figuratives ».

Mais tout devient clair ! L'abstraction est à rejeter quand elle est liée à un style particulier d'abstraction, notamment celui qui utilise des « éléments géométriques ». Dans un raccourci qui occulte l'oeuvre de Kandinsky — rappelons que *le Spirituel dans l'art* ne connut une traduction française et un tirage à 300 exemplaires qu'en 1949, un an après le *Refus global* — l'artiste québécois semble identifier toute abstraction à cette « abstraction géométrique », issue du Cubisme et développée principalement par Malevitch et Mondrian. Et il s'y opposait farouchement. L'impact de ce mouvement en Europe avait été tel que l'abstraction géométrique semblait presque un danger aussi funeste pour l'art, selon Borduas, que la figuration elle-même !

Hubert Damisch a souligné les contradictions qui abondent dans ce champ, arguant que la notion d'abstraction était dans l'après-guerre « il faut le dire, des plus grossières et confuses » (Damisch, p. 175). L'une des contradictions, selon lui, tient à l'impossibilité pratique d'éva-

cuer le terme, tout en se refusant au « travail théorique » qu'implique sa définition. Borduas aussi, semble-t-il, ne peut pas s'empêcher d'associer à sa production ce terme d'abstraction qu'il récuse par ailleurs, sous l'influence peut-être de la culture francophone dont il hérite.

Car l'opposition subsistera. Damisch a rappelé, en France notamment, « la campagne menée contre l'abstraction "géométrique" au nom d'une conception prétendument "poétique" de l'abstraction » (*idem*). D'autres se sont indignés « de voir s'étaler et perdurer une invraisemblable opposition à l'abstraction géométrique » dans les années 50, (Milhau, p. 53).

Ce refus remonte aux débuts mêmes de l'art abstrait. Nakov rappelle que Paris refusa d'accueillir en 1922 la grande exposition *d'Art russe* moderne qui circulait en Europe (Nakov, 1981, p. 14). Sous une pseudo-façade de « tolérance », écrit-il, la société française rejeta les développements de l'art abstrait : « La nouveauté n'ayant pu être étouffée dans l'œuf, la société occidentale, celle de France en particulier, préfère l'ignorer... »

L'on ne peut manquer d'évoquer, brièvement, en arrière-champ à ce rejet français, la rage fanatique du communisme soviétique, bientôt suivie par le nazisme, emprisonnant les artistes abstraits et cadennasant leurs ateliers, dans un combat, dira Nakov, où : « la destruction (directe et indirecte) des personnes était secondaire, c'est l'œuvre qui gênait et dont on a toujours visé la destruction, jusqu'à l'élimination de ses ultimes traces » (*ibid.*, p. 11).

À tous égards, le climat socio-culturel et politique de l'époque ne facilitait pas la réflexion, comme le soulignait Damisch.

L'incertitude et le flou dans le vocabulaire esthétique subsistèrent, rendant difficile une description objective et une interprétation des divers styles d'abstraction picturale ou sculpturale. Rappelons d'ailleurs que les artistes dits abstraits hésitaient entre l'appellation de leur production, dans les années 30, comme « art abstrait » et « art concret » (*ibid.*, p. 6).

Aucune des appellations inventées plus tard — l'art informel, le tachisme, l'expressionnisme abstrait, l'abstraction « *post-painterly* », l'abstraction chromatique, le minimalisme, etc. — ne satisferont, même si on les tolère faute de mieux, ni Borduas ni l'histoire de l'art, parce qu'elles sont trop associées chacune à des artistes ou des variations stylistiques spécifiques.

Une forme d'abstraction — qualifiée abusivement par certains de « géométrique » — s'imposa dans les années 50 au Québec (les Plasticiens) et à New York (l'abstraction chromatique, le *color-field painting*, l'art minimal, etc.) et connut un succès certain. Au Québec, les artistes ont repoussé l'appellation de géométrisme, mais sans se complaire dans des discours péjoratifs.

Par contre, à New York, Barnett Newman refusa avec véhémence la désignation de sa peinture comme « géométrique », même si celle-ci se fondait bien sur des droites, des carrés et des rectangles ! La confusion est extrême dans la réception, certains décrivant cette peinture comme lyrique et expressionniste, d'autres comme froide et sèche !

On peut se demander les raisons de cette confusion et comment une forme de représentation, difficile à comprendre et qu'on s'est plu à décrire comme vide de sens, a pu susciter une telle agressivité.

La vie et la mort

Cette problématique peut s'éclairer par un profil épistémologique qui note l'émergence de la notion d'abstraction à la fin du XIX^e siècle, où s'entremêlent philosophie, théologie, histoire, anthropologie, esthétique et biologie. La querelle faite à l'abstraction géométrique y prend en effet sa source, dans les métaphores fondamentales de l'esthétique qui se développèrent en Allemagne, à la suite des premiers développements de l'histoire de l'art.

Au XIX^e siècle, les toutes récentes fouilles ethnologiques d'un art pré-historique ou péri-historique, provenant des sociétés primitives ou asiatiques, ont provoqué une refonte de la notion d'art, quasi uniquement associée jusque-là aux Grecs et à la Renaissance. La virtuosité et la séduction des artefacts artistiques primitifs sont telles qu'elles obligeaient à renoncer à l'hypothèse linéaire d'un art qui, de maladroit à ses débuts, se perfectionne peu à peu.

Mais, qui plus est, les réflexions de l'historien d'art Alois Riegl conclurent que les premières formes d'art produites par l'humanité étaient « abstraites » et géométriques, précédant dans la plupart des sociétés des développements plus naturalistes. Et même, dira Riegl, l'abstraction et le naturalisme sont toujours revenus en alternance dans la succession de tous les styles artistiques.

Ainsi, écrit-il, « l'intention de l'artiste grec se renverse chez l'artiste arabe, en schématisation, géométrisation, abstraction » (cité dans Vallier, p. 14). Et selon lui, « l'art d'ornementation », qui est universel, relève d'une volonté de produire de l'art, d'un « vouloir artistique », comme l'on traduira le *Kunstwollen* — aussi valable que celui qui a été retenu par l'histoire officielle de l'art.

Ces conclusions ont été largement répandues dans toute l'Europe par la diffusion de l'ouvrage de W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, en 1908, qui vulgarisa les travaux de Riegl, disparu trois ans plus tôt. (Encore une fois, il faut constater les « œillères » de la culture française qui ne publia une traduction de cet ouvrage, déjà paru en une dizaine de langues, qu'en 1978, plus de soixante ans après l'émergence de l'art abstrait.)

Ces mouvements, que l'on a qualifiés de « tendance à l'abstraction », sont une caractéristique, selon les termes de Worringer, « des peuples primitifs, puis de toutes les époques artistiques primitives, et enfin de certains peuples de l'Orient à culture très développée » (Worringer, p. 50). Donc, aussi bien chez les primitifs que les civilisés. En d'autres mots :

La tendance à l'abstraction prend donc place aux origines de tout art et elle demeure souveraine chez certains peuples de haut niveau culturel, tandis qu'elle décroît lentement, par exemple, chez les Grecs et d'autres Occidentaux, pour faire place à la tendance à l'*Einfühlung* (Worringer, p. 51).

Worringer s'incline donc devant les démonstrations de Riegl, qu'il cherche à nuancer dans les préfaces des éditions successives de son ouvrage. Mais son problème est de tenter d'interpréter la « tendance à l'abstraction » à l'intérieur du cadre général de la « tendance à l'*Einfühlung* », que Ferdinand Lipps avait mise à la source de toute expérience artistique. Et Worringer maintiendra une opposition radicale entre les deux tendances.

En termes hégéliens, l'*Einfühlung* est définie comme « la jouissance objectivée de soi » (*idem*). En termes plus modernes, ce serait une sorte de projection de soi, de ses potentialités humaines, dans les formes

de représentation visuelle afin de leur donner sens et d'en expérimenter les trajets.

Cette hypothèse de l'*Einfühlung* reste aujourd'hui le ressort majeur, mais soigneusement caché, de l'interprétation des œuvres d'art, même si l'on hésiterait à réaffirmer, comme le disaient Kant et Lipps, que le but de l'expérience artistique est le bonheur individuel. Mais au XIX^e siècle, cette recherche de bonheur est liée à une métaphore de l'humain et du vivant qui est le fruit d'un *vitalisme* triomphant : « La valeur d'une ligne, d'une forme, tient pour nous à la valeur de vie qu'elles renferment. Elles ne doivent leur beauté qu'au sentiment vital qu'obscurément nous épanchons en elles » (*idem*).

L'*Einfühlung* ne peut se réaliser que si les formes de l'art renvoient au « vivant », c'est-à-dire à une certaine conception de « l'organique », le seul vivant, et non pas au cristallin, qui est inorganique :

C'était la projection artistique de la légalité de la structure organique qui, par suite de la connexion intime et organique de toutes choses vivantes, procura sa base au vécu artistique du contemplateur, et non point la conformité avec le modèle naturel (*ibid.*, p. 90).

Notons que cette esthétique rejette la loi de la mimésis qui astreint l'œuvre à imiter la nature en général, mais — par une sorte d'abstraction ! — la restreint à imiter ce qui dans cette nature est organique et vivant. Comme par hasard, les formes organiques vivantes, les végétaux et les animaux, marquées par des courbes, sont des formes dites « figuratives », mimétiques d'objets connus dans la nature, mais on ne prend pas conscience alors du conflit en termes d'abstraction et de figuration.

L'organique y est décrit en termes idylliques, qui ne connaît ni la lutte pour la

vie, ni la maladie, ni la mort, et dont l'imagerie conviendrait mieux, dirait-on aujourd'hui, au cristallin géométrique qu'on lui a opposé :

Le critère de l'organique est toujours l'harmonie, l'équilibre, la paix intérieure dans le mouvement et le rythme de laquelle nous pouvons sans peine nous épancher avec les sentiments vitaux de notre propre organisme (*ibid.*, p. 133).

Même traité sous forme épurée ou stylisée, « l'organique nous touche avec plus de douceur et se lie plus étroitement avec nos propres sentiments vitaux » (*ibid.*, p. 90). Ou encore :

le sentiment de bonheur que suscite en nous la reproduction de la belle vitalité organique, ce que l'homme moderne désigne du nom de « beauté », est une satisfaction de ce besoin intime d'auto-activité où Lipps voit le présupposé du processus d'*Einfühlung* (*ibid.*, p. 51).

Même si Worringer est conscient que l'organique ne diffère que graduellement de la « légalité inorganico-cristalline », il fera le saut conceptuel de les poser en complète contradiction. Leur différence serait totale et décisive.

À cette époque, l'inorganique est défini comme soumis à la loi de la formation de la matière cristalline, obligatoirement géométrique. Ses éléments sont non seulement sans vie, mais sont littéralement qualifiés de « morts ». La ligne droite est morte, dira Worringer (*ibid.*, p. 95), la pyramide est une « forme morte » (*ibid.*, p. 51), etc.

Ainsi l'abstraction géométrique serait à l'image de la mort et d'une dégénérescence qui affectent ceux qui la produisent. L'argument, largement *ad hominem*, est massif et, même oublié quant à ses sources, connaîtra une postérité certaine.

Et les sociétés qui valorisent des représentations de formes organiques sont di-

tes fortes et remplies de plénitude, capables de se relier au monde. Tandis que celles qui font appel à des formes cristallines géométriques stables, pour contrer, paraît-il, la douloureuse expérience du changement et de l'éternel devenir, sont en manque de vie, de bonheur et de courage, victimes d'une sorte d'« anxiété spatiale ».

C'est cette angoisse qui les ferait renoncer à la profondeur tridimensionnelle, parce qu'elle est le produit des « raccourcis et des ombres », dont la perception toujours changeante impose une relativité dans l'image du monde : « que les anciens peuples civilisés cherchaient d'éviter dans la mesure du possible » (*ibid.*, p. 57). D'où la recherche d'une bidimensionnalité ou d'une planéité de la surface qui serait de type cristallin, interprétation qui est un peu bizarre si l'on se souvient de la forme des cristaux.

Comment ne pas reconnaître, en passant, les traces de cette esthétique dans les étonnants propos où Freud — un grand amateur d'art — définit le Thanatos ou l'instinct de mort comme une aspiration que connaîtrait l'humain vers l'état « inorganique », à l'instar des artistes vilipendés par Worringer ? La différence est notable pourtant entre l'inorganique et la mort. Peu d'humains se reconnaissent une véritable nostalgie envers les processus qui mènent de la chair vive à la chair morte et l'entropie physico-chimique qui s'ensuit. Ils admireraient plus volontiers en effet le superbe équilibre structurel des corps cristallins, dans leur immuabilité quasi éternelle ! Mais la soif d'éternité est-elle identique à un goût de la mort ?

Les substrats théoriques de Worringer ont été contredits par des courants subséquents, notamment les recherches de

Cassirer (voir Cassirer, 1972), qui définissent une autre symbolique figurale et reconnaîtront le caractère expressif des grandes formes géométriques primaires du carré ou du cercle. Et ils ont surtout été battus en brèche, quelques décennies plus tard, par les recherches psychologiques réalisées par Rorschach et la Théorie de la *Gestalt* (voir Saint-Martin, 1968 et 1990).

Certes, les conclusions des tests de Rorschach établissent que les processus de perception, différents d'un individu à l'autre, relèvent avant tout de l'équilibre émotif de chacun, mais au contraire de ce qu'avancait Worringer, ce sont les sujets qui cherchent à se projeter dans les zones d'ombre des images qui souffrent d'une plus grande anxiété ! C'est dire que les développements scientifiques peuvent mettre en péril bien des interprétations esthétiques !

La reconnaissance par Rorschach du caractère précaire, limité, obsessionnel et monotone, des relations perceptuelles établies par la majorité des individus face à une représentation visuelle devait remettre totalement en question le problème même de la description d'une œuvre par un sujet quelconque, expert ou non. Qu'est-ce que percevoir et décrire un objet complexe, telle une peinture ou une sculpture ? A-t-on décrit un moteur d'automobile, lorsqu'on a fait état de quelques tuyaux, boîtes noires et fils entremêlés, sans rendre compte de la fonction de chacun ? A-t-on décrit une peinture, lorsqu'on a observé qu'elle comportait plutôt des lignes droites et angulaires que des lignes courbes, des profondeurs plutôt que de la planéité ?

La vie, c'est l'énergie

De toutes façons, les paradigmes épistémiques se modifient au XX^e siècle

sans disparaître entièrement. Si les concepts esthétiques proposés par Riegl et Worringer n'ont pas été repris tels quels, des résonances subsistent jusqu'à ces dernières décennies d'une suspicion et d'un antagonisme vis-à-vis de la peinture abstraite, dite géométrique.

Qu'on pense aux réflexions récentes d'un G. Didi-Hubermann sur une œuvre de Giacometti, se demandant interminablement s'il s'agit là d'un cube ou d'un non-cube et égrenant allègrement tous les termes de l'isotopie de Worringer : le cube, le Cubisme, c'est l'abstrait ; l'abstrait, c'est le cristal, le cristallin, c'est la mort, la non-vie, l'absence. Il y rajoute, en inventant la jolie expression de « la nécrose géométrique » (Didi-Hubermann, p. 94) !

Ce discours relève sans doute d'un palier du profil épistémologique auquel d'autres se sont ajoutés aujourd'hui. Le vitalisme et les formes organiques ont cédé le pas, au XX^e siècle, aux métaphores de l'énergie. La vie, maintenant, c'est la force structurée et l'énergie.

Dans un processus de projection qui n'est pas étranger à celui évoqué par l'*Einfühlung*, la ligne droite y est maintenant décrite comme celle qui condense le maximum de tension vectorielle et la courbe serait plutôt affectée d'une sorte de déperdition énergétique. Kandinsky et Klee ont longuement commenté ces symbolismes et, pour un Mondrian, la droite et l'angle droit sont le symbole même des équilibres de forces et de direction, susceptibles d'exprimer la structure énergétique de la vie comme du réel.

Comme gain additionnel, les observations des psychologues de la *Gestalt* sur la structure interne des figures géométriques qui constituent, en majorité, les *Gestalts*

fortes, offrent de nouveaux concepts pour décrire et comprendre l'art dit géométrique. Ce sont ces notions que réintroduiront, dans le discours sur l'art, les artistes américains qui, comme Donald Judd et Carl André, ont voulu se substituer à la critique d'art d'obédience philosophique ou littéraire.

Pour la théorie de la *Gestalt*, toute figure géométrique est décrite comme un champ produit par des équilibres plus ou moins stables entre des forces énergétiques actives. Une analyse structurale gestaltienne fait état, en effet, dans le carré, d'une pression maximale des axes internes sur les quatre parois, alors que le rectangle, debout ou couché, est doté d'une énergie plus forte dans la région de son axe le plus court. De même, le noyau et les rayons d'un cercle sont plus énergétiques que la circonférence largement déployée ; le triangle sur sa base est plus stable que celui sur sa pointe, une forme fermée est plus forte qu'une forme ouverte, etc. Aux métaphores de l'organique et du cristallin sont substituées des notions de champ d'équilibre, de tensions, de vecteurs et d'intensités énergétiques variables.

Ainsi les formes organiques ne sont plus présumées symboliser les énergies les plus fortes, mais plutôt des organisations molles et indécises. La révolution aura fait son tour complet lorsque des interprétations misogynes ou même féministes relieront les lignes courbes au féminin et les droites au masculin et au phallique !

Einfühlung et abstraction

Un autre palier du profil épistémologique de l'abstraction artistique s'est articulé sur une tentative de synthèse entre vitalisme, naturalisme et géométrisme par l'historien d'art Meyer Schapiro en 1937.

Sa réflexion sur « *the Nature of Abstract Art* » est une réaction aux commentaires dépréciatifs d'Alfred Barr, dans le catalogue intitulé *Cubism and Abstract Art* (1936). Celui-ci accompagnait une exposition au Musée d'art moderne de New York, qui dressait le premier corpus historique des mouvements d'art abstrait au XX^e siècle.

Schapiro joue sur la corde raide dans un milieu culturel américain influencé par la gauche. En effet, sa familiarité avec le champ de l'art l'oblige à une affirmation qui, en dépit de son caractère convenu, apparaîtrait à ses collègues gauchisants comme du déplorable formalisme : « Avant qu'il n'existe une peinture abstraite [il veut dire au XX^e siècle], l'on croyait largement que la valeur d'une peinture était uniquement une question de couleurs et de formes » (Schapiro, p. 185).

La musique et l'architecture n'avaient-elles pas déjà démontré, dit-il, que la valeur de l'art ne résidait pas dans une représentation des objets naturels, que ceux-ci soient des artefacts, des paysages ou des personnages historiques, mais dans les formes d'organisation des matériaux sonores ou plastiques ?

Schapiro s'attache surtout à démontrer que l'essentiel dans la peinture dite naturaliste n'était pas la simple représentation mimétique des objets naturels, mais qu'elle véhiculait tout le psychisme, toutes les tensions et les passions d'individus socialement impliqués. Il ajoute que c'est encore là la fonction de l'abstraction.

Si les artistes académiques ou conservateurs cherchaient à produire un certain climat émotif dans leurs œuvres, écrit Schapiro, Kandinsky voulait exactement la même chose, mais par d'autres moyens :

Il choisit les couleurs et les formes qui possèdent pour lui la plus forte correspondance avec son état d'esprit, précisément parce qu'elles ne sont pas liées sensiblement à des objets (externes), mais émergent librement de son esprit échauffé. Elles sont les *évidences concrètes*, projetées de l'intérieur, du statut interne de son émotion et de son indépendance du monde extérieur (*ibid.*, p. 198).

Donc, dans un contexte où l'*Einfühlung* peut se réaliser encore pleinement. Soulignons l'utilisation par Schapiro des termes « *évidences concrètes* », qui nous rappellent le discours de Malevitch sur l'expressivité des formes géométriques.

Lorsque les objets figuratifs anecdotiques disparurent de la surface peinte, on eut à se confronter avec la difficulté de traiter justement « des couleurs et des formes », si importantes ! On avait peu appris à considérer ces éléments sensibles pour eux-mêmes, et l'analyse de Schapiro renverra elle aussi aux catégories malheureusement imprécises de l'esthétique. Il écrit : « Dans l'art abstrait, cependant, la présumée autonomie et le caractère absolu du champ esthétique émergèrent dans une forme concrète. Ici, finalement, existait un art pictural dans lequel seuls les éléments esthétiques semblent présents » (*ibid.*, p. 185).

La critique de Barr quant à la « froideur » de l'art abstrait géométrique était sous-tendue d'une autre dimension, dont on pourrait ancrer la date d'entrée en esthétique dans les polémiques de Malevitch avec ses contemporains. Schapiro n'a pas osé en parler, même si comme Malevitch il a été contaminé par les hypothèses psychanalytiques.

La sensibilité pure

Malevitch qui disait que le carré noir représentait « la sensibilité pure » admirait certes les formes géométriques. Il renouait

avec l'une des plus anciennes affirmations esthétiques, alors que Platon déclarait que les formes géométriques primaires étaient les plus belles et celles qui procuraient le plus de plaisir (*le Philèbe*). Mais Malevitch y ajoutera que les formes abstraites, non-figuratives, n'ont pas seulement la propriété d'être les plus belles, mais qu'elles sont aussi les plus vraies et les plus pures, les seules aptes à révéler les véritables dimensions de l'être humain et du monde. Il a écrit que « N'importe quel pentagone ou hexagone taillés aurait été une plus grande œuvre sculpturale que la Milo ou le David » (Malevitch, 1974, p. 56).

Et il s'employa à expliquer d'où il venait que le public était réfractaire au nouvel art abstrait, sans cependant reprendre la dialectique de Worringer. Il parle, d'une part, de lacunes dans la dimension cognitive dues à la superstition religieuse qui fondait l'esthétique ancienne, au peu d'évolution intellectuelle permise par la vie rurale encore prépondérante à l'époque, au primat logocentrique, à la fixation à la géométrie euclidienne, etc.

Mais il utilise aussi un autre type d'argument pour défendre son « Monde sans objet » (c'est-à-dire sans objet mimétique) qui semble droit tiré de la psychanalyse naissante. Et la culture intellectuelle progressant, l'argument sera bientôt retourné contre lui.

Le fond du plaisir, dit-il, que les masses, comme les critiques, trouvent dans l'art repose sur la satisfaction de pulsions sexuelles libidinales. Les objets de la nature qui y sont vus, agissent (comme les *objets petit a* de Lacan) comme des pôles et des succédanés de la pulsion et du désir. Et Malevitch n'a cessé de questionner la nature des gratifications fournies au public par les madones, les vénus, les psychés,

que l'art classique « créait » à partir des « modèles débauchés » que l'on sait :

La jeunesse s'est livrée à la pornographie et a transformé la peinture en un fatras sensuel et lubrique... On ne peut tout de même pas considérer une composition avec des bonnes femmes débauchées dans les tableaux, comme de la création (*ibid.*, p. 38).

En 1916, il interpelle, dans une lettre, le critique Alexandre Benois :

Eh oui, vous qui avez l'habitude de vous chauffer auprès d'un gentil minois [les madones], vous avez de la peine à vous réchauffer auprès du visage d'un carré. Une Vénus serait plus chaude, je l'admets, mais un poète hollandais est encore plus brûlant. Je n'aime pas la chaleur de la première (Malevitch, 1967, p. 47).

Contre celui qui craint « de voir le muflle [Malevitch] qui vient lui arracher sa femelle [les madones du Quattrocento] », il réaffirme que : « le carré noir sur fond blanc ne sera jamais le matelas de l'amour » (*ibid.*, p. 44 et 48). En un mot, l'esthétique ne doit pas être confondue avec l'érotisme, sous peine de disparaître.

Conjuguant la notion du sublime kantien à celle de la sublimation freudienne, Malevitch semble partager la croyance psychanalytique que la production des processus secondaires, qui donnent naissance à la culture, à l'art et à la science, exige une renonciation aux satisfactions sexuelles immédiates et une réorientation des buts de ces pulsions.

Selon cette proposition, lorsque le désir de réalisation d'une pulsion sexuelle, même symbolisée ou métaphorisée, reste trop liée au processus créateur, celui-ci stagne. Et la création, qui est le but majeur de l'art, selon Malevitch, ne peut alors se développer et construire des horizons intellectuels nouveaux, plus abstraits peut-être,

mais plus riches sur le plan de la connaissance et de la représentation.

L'art aurait donc grand profit à construire des modes de représentation qui ne sont pas des rappels constants des satisfactions libidinales les plus communes, à travers des images de corps, de textures, de fruits, de lieux ombragés, de divans, etc., où, comme dira Lacan, le désir se leurre.

Cet appel à la sublimation fut qualifiée par certains d'impuissance libidinale, sinon d'anormalité. Avant et après Barr, on prétendra que l'abstraction est un appauvrissement de l'être, un lieu de frustration qui sera qualifié de « froid ». Barr lui reprochera d'évacuer des pans entiers de valeurs sentimentales, sexuelles, religieuses et sociales, ces valeurs que justement Malevitch jugeait dépassées.

À un niveau d'abstraction un peu plus conceptuel, on aura recours aussi à des schémas freudiens pour dévaloriser, non seulement l'art de Malévitch, mais aussi toute l'abstraction subséquente. Il s'agit de cette notion d'objet, qui se prêterait à un profil épistémologique extrêmement diversifié.

Sommairement, disons que la psychanalyse nous a plus ou moins convaincus que, dans la configuration émotive humaine, un investissement positif d'un « sujet » dans un « objet réel » apparaît comme le fondement indispensable de la vérité et de la fécondité de la vie psychique. L'absence ou une dysfonction de cette liaison entre sujet et objet relèverait de troubles psychologiques graves, depuis la schizophrénie jusqu'à la paranoïa. Comment alors Malevitch peut-il réclamer un mode de représentation « sans objet » pour autant qu'il récuse l'objet figuratif mimétique ?

Mais qu'en est-il d'un objet réel par rapport à un sujet ? Curieusement, en psychanalyse,

le terme d'objet est le plus souvent utilisé pour désigner un autre « sujet », soit la mère ou ses substituts de transfert. Cet « objet » personnel primordial, construit par la subjectivité de l'*infans* selon les aléas de son expérience affective, est peut-être réel, mais il ne peut prétendre à l'objectivité.

D'autre part, peut-on soutenir que le seul moyen de rappeler, d'affirmer ou de commenter le lien entre soi et l'objet, maternel ou non, comme symbole du réel, serait de produire l'apparence matérielle de cet objet ou de prononcer son nom ? Le processus de symbolisation s'effriterait vite dans cette opération de type magique ou idolâtre.

Selon Malevitch, les « objets » de la sensibilité interne ne peuvent être adéquatement représentés par les apparences des objets matériels externes : l'amour pour une femme ne peut être représenté de façon adéquate par le dessin d'un cheval ou d'une cloche, etc. C'est à tort d'ailleurs que ces « objets naturels » sont désignés comme le « sujet » traité dans une œuvre d'art, qui a plutôt affaire à l'expérience du sujet humain lui-même.

Barnett Newman a longuement commenté cette ambiguïté dans le domaine de l'art, qui identifie « l'objet » utilisé dans la représentation comme le « sujet » de la peinture, l'*object-matter* et le *subject-matter* (Newman, p. 250). Décrire les objets représentés dans une peinture ne présume en rien qu'on en a décrit le sujet, qu'il s'agisse des pommes et des poires de Cézanne ou des carrés rouges et blancs de Mondrian.

Comme le dira plus tard Mondrian, la question de l'art serait peut-être d'arriver à représenter *la relation qui s'instaure entre les termes sujet-objet*, et non pas de

réitérer l'apparence des termes eux-mêmes. Mais prendre conscience ou sentir assez fortement la relation qui nous lie à des objets, à des croyances ou à des désirs, pour tenter de les représenter dans une œuvre d'art, est une opération plus difficile que de mimer l'apparence ou identifier la forme d'un objet externe.

De fait, une relation, si intensément affective qu'elle soit, qui n'est pas un objet externe, peut être qualifiée de subjective, et en ce sens d'abstraite, même si le vocabulaire commun répugne à appeler ainsi une émotion.

Dans le monde interne, comme on l'a noté, « des objets de désir, des objets matériels, des mythes, des continents, des qualités abstraites viennent voisiner » (Pollack et Sivadon, p. 29). Qui plus est, le déplacement freudien ne voit pas la représentation comme simple transport d'objets ou d'éléments signifiants d'un lieu à un autre, mais comme des « transferts d'intensités, d'intérêts, d'angoisse ou d'émotion vers d'autres représentations » (*ibid.*, p. 39)

L'inéluctable abstraction

Ce survol rapide de quelques moments de l'histoire de l'art indiquerait que les conflits esthétiques qui entourent la figuration naturaliste et l'abstraction ne concernent pas vraiment une réflexion sur la nature du beau en soi, de ce qui en fait l'harmonie ou la symétrie. Elles proviennent plutôt des conflits entre des épistémologies et des approches cognitives différentes, ce qu'on appelle aussi des idéologies opposées.

Il semble manifeste que toute pensée ou toute forme de représentation est une abstraction. Toute la question est de savoir quel niveau d'abstraction apparaît au

spectateur plus essentiel, plus riche et satisfaisant.

Revenons sur les premières notions qui sont offertes pour rendre compte de l'abstraction qui réfèrent habituellement au niveau de l'information sensorielle sur le monde et ses premiers concepts dérivés. Comme on l'a vu, abstraire, c'est d'une part isoler, volontairement ou inconsciemment, par la sensation ou la pensée, ce qui n'existe pas isolément dans l'objet de la sensation ou de la pensée.

Ainsi la couleur jaune d'un crayon, si concrète qu'elle soit, est une abstraction qui laisse de côté les autres qualités indissociables de l'objet, son poids, sa forme, sa dimension, son volume, sa dureté, sa texture, sa capacité d'inscrire une trace, etc.

À ce titre, toute représentation mimétique d'un crayon, qui témoigne peut-être de sa couleur et de sa texture et d'une suggestion vague de sa dimension, est une abstraction qui écarte ses autres dimensions de poids, de dureté, de volumétrie, etc. Et que faire du dessin d'un crayon par une ligne-contour quand la ligne-contour des objets n'existe pas dans la réalité ?

Dans ce contexte, penser au mot « crayon » ou « maison », c'est penser une abstraction à laquelle ne se rattache plus, de façon nécessaire, quelque qualité sensible que ce soit. Le caractère concret que peuvent acquérir ces abstractions conceptuelles verbales — susceptibles d'emprunter des centaines, sinon des milliers d'aspects sensoriels différents — ne résulte pas d'une relation proprement cognitive, mais d'une *croyance annexe* qu'il existe un ou des référents externes à ce terme. Ainsi, le terme abstrait ne renvoie plus ici à un prélevement sensoriel, mais à un postulat d'existence d'un objet externe à un seul

point de vue, fixe et immobile, comme le voulait la perspective renaissante, alors que l'apparence de l'objet change avec les visées et les distances. Le crayon vu à quelques centimètres est fort différent du même crayon vu à dix mètres. L'on imagine aisément la complexité qui découle de telles propositions quant aux modes de représentation pouvant remplir toutes ces fonctions.

D'autre part, la vision est-elle plus concrète que le sens du toucher ? Le Cubisme est-il plus abstrait parce qu'il renvoie à une expérience non seulement visuelle, mais tactile et kinesthésique, multipliant les points de vue sur l'objet et ses qualités sensibles ?

Où le Futurisme, est-il moins concret parce qu'il nous rappelle que, dans l'apparence visuelle d'un objet en mouvement, on ne peut plus percevoir fidèlement sa forme et sa couleur ? Un tableau d'environ 12 cm par 15 cm, qui représente une section du littoral méditerranéen ou la montagne Sainte-Victoire, ne s'offre-t-il pas comme une véritable « fiction abstraite », qui ignore la réalité de l'expansion et de la distance ? Que penser alors du caractère « concret » de la petite image d'un paysage sur la rétine de l'œil ?

Si l'on ne veut admettre comme concrètes que les similitudes fondées sur la vision, il faudra reconnaître comme abstraites ou semi-abstraites, les œuvres figuratives qui renvoient au tactile, au thermique, au postural ou au kinesthésique, comme un Michel-Ange et un Delacroix ; et qualifier de concrètes les œuvres dites abstraites qui exaltent les prélèvements privilégiés de l'œil, soient les couleurs ou des formes fermées, comme chez Malevitch ou Rothko. En ce sens, ce qui est décrit comme « un

aller-retour constant de la figuration à l'abstraction » dans l'analyse faite par Marie Carani (Carani, p. 95) pourrait se dire comme un aller-retour constant entre divers niveaux d'abstraction sensorielle.

Pour le dire en d'autres mots, ce que nous appelons l'apparence concrète d'un objet n'est-elle pas exclusivement le fruit d'une abstraction, qui le limite à un seul de ses côtés, vu d'une distance fixe et d'un point de vue arbitraire, hors des conditions de changements que lui infligent éclairage, distance et passage du temps ?

L'esthétique rejoint ici l'épistémologie cognitive, car elle traite de ce qu'il est plus important de retenir ou de négliger dans les aspects du réel. Comment ne retenir qu'une similitude établie par la vision, et non par les autres sens, comme l'ont voulu les théories de la visibilité, quand la neurophysiologie nous informe aujourd'hui de l'intrication des sensations tactiles, thermiques, etc. dans le cortex visuel. Et il y a longtemps déjà qu'un critique comme Taraboukine a signalé que le réalisme naïf qui se fonde sur la perception effectuée par le seul organe visuel interdit d'inscrire dans le tableau « le résultat de l'activité cognitive » (Taraboukine, p. 149).

Le réel et les apparences

Pour conclure, rappelons encore combien la question esthétique est liée au substrat épistémologique d'une société donnée, ce qu'on appelle aussi des idéologies, déterminant ce qui est le plus réel et ce qui n'est qu'apparence. Si nous avons pu croire à l'existence de valeurs esthétiques objectives, aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, c'est peut-être que nous sommes incapables de ressusciter l'état des croyances cognitives qui leur étaient sous-jacentes.

D'autre part, la polysémie de la notion d'objet a joué un rôle décisif dans le primat communément accordé aux abstractions prélevées au niveau macroscopique de la perception par rapport à celles que la science contemporaine a décrites aux niveaux microscopiques et sub-microscopiques.

Si rien n'est dans le cerveau qui ne passe par les sens, l'on sait aujourd'hui que les prélèvements sensoriels que l'être humain peut effectuer dans le réel sont très limités, ignorant aussi bien les infra-rouges que les ultra-sons, résultant de manipulations complexes des différents centres corticaux qui ne correspondent pas à une figure mimétique.

Notre perception de corps solides, isolables, immobiles et stables, n'est-elle pas une très haute abstraction résultant d'une synthèse hâtive de nos impuissances cognitives ? Faut-il décrire comme réel et concret seulement ce que cet œil si limité voit, sans lunettes, sans loupe, sans microscope, sans télescope ? Que faire des informations sur le réel que donnent tous ces prolongements techniques de nos sens et qui contredisent le sens commun ?

Citons un savant :

Nous avons de l'espace qui nous environne une impression physique, matérielle sur la rétine et, à partir de cette impression, le cerveau construit une représentation de la réalité. Mais cette représentation a des propriétés qui la rendent non conforme à la réalité, bien qu'elle soit parfaitement utilisable pour nous guider. [...] La disposition des objets dans l'image que construit le cerveau n'est pas une disposition conforme aux lois de la géométrie classique, elle est non-euclidienne (Ninio, p. 193-194).

Cette organisation est notamment topologique. Mais cette géométrie topologique utilisée par notre cerveau et dont les struc-

tures sont les premières à être utilisées par l'enfant humain, comme l'a montré Piaget, est-elle plus abstraite que la géométrie euclidienne qui nous paraît plus familière ?

Au contraire de la *doxa* commune, faut-il dire que l'enfant pense abstraitement et que l'adulte devient plus concret ? En d'autres mots, la peinture qui se construit sur des relations topologiques, chez de Kooning ou Rothko, peut-elle être dite plus abstraite que celle évoquée par la géométrie euclidienne ?

L'état cristallin est-il inerte et sans mouvement, ou la matière dite inanimée n'est-elle pas un fourmillement exubérant d'énergies en perpétuel mouvement, décrites de façon de plus en plus concrète, depuis l'atome jusqu'aux sauts quantiques ? Mais quelle esthétique correspondra à l'émergence de l'objet quantique ?

Des artistes comme Pollock, qui représente les rythmes stochastiques de filaments énergétiques, ou comme Mondrian, qui veut décrire la relation et la position des éléments premiers dans la structure du réel, sont-ils plus ou moins concrets que ceux qui n'en restent qu'à une vision figurative anthropomorphique ? Vasarely est-il moins abstrait pour avoir conservé une volumétrie dans une perspective non linéaire ou convergente ?

L'esthétique peut-elle persévérer dans l'hypothèse phénoménologique qui veut que le « vrai » réel ne corresponde qu'au « vécu » sensible, tel qu'appréhendé par l'œil et la main, et rejeter comme phénomène illusoire de laboratoire les découvertes de la physique contemporaine et leurs conséquences épistémologiques dans la conception du réel ? Ne serait-ce pas la science qui est moins abstraite, parce

qu'elle décrirait plus objectivement l'état réel des choses ?

Et dans ce fatras que semble constituer l'univers de nos connaissances et de nos émotions, il faut comprendre qu'indissolublement le concret n'est tel que par l'abstrait, comme le répétait Bachelard. Peut-on, sans être conceptuellement paralysé, maintenir côte à côte dans nos descriptions ou définitions des choses des concepts tout à fait contradictoires, qui se nient les uns les autres ?

Il nous semble que l'apprentissage de la complexité des structures organiques et spatiales offertes par l'art pictural permet d'entrevoir un chemin vers l'intégration du multiple qui nous confronte, de l'infini-

ment petit et de l'infiniment grand, et aujourd'hui de l'infiniment complexe, qu'il faut leur adjoindre pour éclairer la biologie et le psychisme.

Une pratique plus élaborée de l'abstraction aiderait, de toutes façons, à saisir ce que les recherches cognitives les plus récentes posent comme la problématique la plus cruciale de notre époque : l'interrelation entre le microcosme et le macrocosme, le microscopique et l'anthropomorphe, les structures profondes et les structures de surface (Petitot, 1994, p. 27).

Si l'on n'y atteint pas une véritable « physique du sens », on y construirait tout au moins une théorie du sens ancrée dans le physique et dans la physique.

Références

- BARR, Alfred Hamilton, *Cubism and Abstract Art*, New York, Museum of Modern Art, 1936.
- BACHELARD, Gaston, *la Philosophie du non*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940.
- BORDUAS, Paul-Émile, « Commentaires sur des mots courants », dans *Écrits I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 295-313.
- CARANI, Marie, « Sémiotique de l'abstraction picturale », dans *Semiotica*, 67, 1/2 (1987), p. 1-38.
- CASSIRER, Ernst, *la Philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, 1972 [1923].
- DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *le Cube et le visage*, Paris, Macula, 1993.
- MALEVITCH, Kazimir, *le Miroir suprématisse*, tome II, Lausanne, l'Âge d'homme, 1967.
- — —, *De Cézanne au suprématisse*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1974.
- MILHAU, Darius, « Cheminements théoriques et pratiques de l'abstraction en sculpture (1890-1925) », dans *les Abstractions I*, C.I.E.R.E.C., Université de Saint-Étienne, 1987.
- NAKOV, Andrei B., « Avertissement des traducteurs », dans N. TARABOUKINE, *le Dernier tableau*, Paris, Champ libre, 1972.
- — —, *Abstrait / concret*, Paris, Transédition, 1981.
- NEWMAN, Barnett, « From the New American Painting », dans *Selected Writings and Interviews*, New York, Knopf, 1990, p. 178-180.
- NINIO, Jacques, « La géométrie de l'œil et du cerveau », dans *l'Espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1983, p. 193-205.
- PETITOT, Jean, *Morphogénèse du sens I*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- — —, « Physique du sens et morphodynamique », dans *Recherche Sémiotique / Semiotic Inquiry*, vol. 14, 1-2 (1994), p. 9-30.
- POLLACK, Jean-Claude et Danielle SIVADON, *l'Intime utopie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- RIEGL, Alois, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978.
- SAINT-MARTIN, Fernande, *Structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH, 1968.
- — —, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1986.
- — —, *la Théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1990.
- SCHAPIRO, Meyer, « Nature of Abstract Art », dans *Modern Art 19th and 20th Centuries*, New York, George Braziller, 1978, p. 185-213.
- TARABOUKINE, Nikolai, *le Dernier tableau*, Paris, Champ libre, 1972.
- VALLIER, Dora, « Lire Worringer », dans W. WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 5-32.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 1978.