

Abstraction/sculpture Une liaison dangereuse

André-Louis Paré

Volume 6, numéro 3, printemps 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9777ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paré, A.-L. (1990). Abstraction/sculpture : une liaison dangereuse. *Espace Sculpture*, 6(3), 6–9.

PRÉLUDE À UNE QUESTION

Il y a près d'un an, le Musée des Beaux-Arts de Montréal accueillait à son tour une partie des œuvres de la collection Georges Costakis sous le titre *L'avant-garde russe et soviétique*.¹ Les quelques deux cent cinquante œuvres sélectionnées avaient le mérite d'offrir aux visiteurs une vue suffisamment complète du développement extraordinaire qui a eu lieu au début du siècle en Russie dans le milieu des arts en général et des arts plastiques en particulier.

Ayant pris son élan avec les peintres *ambulants* de la fin du XIXe siècle, ce renouveau artistique allait se poursuivre au sein de différents groupements d'artistes qui, chacun de leur côté, vont tenter une

triques qui réduisent la représentation picturale à l'abstraction pure prendra rapidement pour l'historien de l'art l'étiquette d'*art abstrait*.

Même si cette découverte de l'abstraction ne rejoignait pas la totalité des mouvements d'avant-garde, on peut dire que, parmi tous ces mouvements, ce que l'on nomme *abstraction* fut l'une des voies les plus stimulantes pour le développement des arts plastiques au XXe siècle puisqu'elle a ouvert la voie à ce qui est convenu d'appeler "l'autonomie de l'oeuvre d'art".

Cependant, en Union soviétique, cette "autonomie", comme on sait, s'est très tôt retrouvée muselée par les nouveaux dirigeants du régime bolchévique. Ainsi, l'art abstrait, qui offrait l'une des manifestations les plus intéressantes de l'avant-garde russe et soviétique, fut peu à peu écarté par le pouvoir révolutionnaire. Accepté au départ comme un art pictural anti-bourgeois, il devenait au sein du nouvel ordre politique et économique, un art élitiste éloigné des nouvelles préoccupations esthético-politiques du régime désormais totalitaire.³

ABSTRACTION/SCULPTURE:

UNE LIAISON DANGEREUSE

André-Louis Paré

approche esthétique nouvelle ayant pour but l'expérimentation au niveau de la forme et de la couleur.² Pas étonnant alors que ce désir d'exploration devait se constituer tôt ou tard en véritable *avant-garde* de la production artistique.

Le mot *avant-garde*, rappelons-le, est un terme qui trouve sa source d'abord dans le monde militaire. Dans ce contexte, il désigne ceux qui ont pour mission d'ouvrir en éclaireur un chemin. Par la suite, au niveau politique les ligues communistes s'approprièrent du mot afin d'identifier le parti communiste comme étant le guide éclairé du mouvement prolétarien. Dans le monde de l'art, enfin, le mot désignera, sous l'influence du contexte politico-militaire, les artistes qui explorent librement de nouvelles avenues esthétiques et ce, afin de parvenir à une nouvelle conscience du monde. L'un des premiers principes des différents mouvements d'avant-garde sera alors de faire fi du passé, de faire table rase de tout académisme, en rétablissant l'art au niveau du temps présent, en le rendant précurseur du monde en mouvement.

On comprend alors pourquoi le cubisme, récemment apparu en France, va trouver chez plusieurs peintres russes un écho favorable afin de lutter contre l'esprit de l'art officiel (cf. le cubo-futurisme). Cependant, l'avant-garde russe et soviétique ne s'arrête surtout pas là. Elle va rapidement investir l'espace visuel nouveau du seul jeu des formes géométriques abstraites (cf. le rayonnisme, le suprématisme, le constructivisme). Ces formes géomé-

QUESTION(S)

Mais pourquoi *abstraction*? Pourquoi ce terme devient-il au début du XXe siècle le mot passe-partout dans lequel va s'identifier une bonne partie de l'aventure picturale et sculpturale jusqu'à aujourd'hui? Même si l'usage qu'on en fait trouve, dans un certain sens, sa légitimité, la mobilité du mot, au sein de différents vocabulaires, rend son utilisation problématique. Seulement en art, l'utilisation qu'on en fait est souvent fluctuante. Le livre de Dora Vallier *L'art abstrait*, paru en 1967 et réédité en 1980, nous le prouve aisément.⁴ En conclusion à son ouvrage, l'auteure écrit, page 271 : «La contradiction est en germe dans la définition même "art abstrait" telle qu'elle figure dans notre vocabulaire. L'usage et le temps l'avaient, certes, estompée au point de la faire oublier, mais voilà que l'art lui-même nous la rappelle.»

Or, s'il y a un art qui dès le début de cette tendance à l'abstraction doit soulever la «contradiction en germe dans la définition même» c'est, croyons-nous, la sculpture.

LES ORIGINES DE L'ABSTRACTION

L'art abstrait dont il est question dans le livre de D. Vallier, est l'art qui prend naissance au début du XXe siècle et qui, donc, correspond en bonne partie à l'avant-garde russe et soviétique. Toutefois, on ne peut préciser plus exactement sa provenance. C'est que l'abstraction, comme phénomène innovateur sur le plan des arts plastiques au XXe siècle, n'est pas le fait d'un mouvement en particulier. Que ce soit avec le rayonnisme, avec le suprématisme ou le constructivisme, à chaque fois la recherche artistique en vient à un résultat que l'on peut qualifier d'abstrait. Et même si l'on peut désigner la Russie et par la suite l'Union soviétique comme l'un des lieux principaux où se développera cette tentative

picturale nouvelle, on doit ajouter que leurs pré-curseurs se retrouvent surtout en France (cubisme) et en Italie (futurisme).

Quoiqu'il en soit, D. Vallier - comme la plupart des historiens d'art - est catégorique sur l'origine de la première oeuvre abstraite : il s'agit d'une aquarelle produite en 1910 par Vassily Kandinsky. Russe d'origine, Kandinsky est à Munich lorsque sa recherche picturale le conduit à une peinture libérée de tout rapport avec le monde des objets. Comme beaucoup d'artistes de son époque il cherchera, parallèlement à son activité picturale, à défendre théoriquement le nouvel art. Autrement dit, à défendre le *tournant spirituel* inauguré par la recherche inédite des différentes avant-gardes. Justement, dans *Du spirituel dans l'art*, achevé en 1910, mais imprimé seulement en 1912, il nous propose ses réflexions à propos du nouveau procédé pictural, lequel doit se développer vers les constructions abstraites.

Toutefois, on s'accorde pour dire - et D. Vallier est là pour le confirmer - que l'oeuvre théorique et plastique de son compatriote Kasimir Malévitch représente «la plus troublante défense de l'art abstrait.»⁵ Malévitch, initiateur du mouvement suprématisme, produit ses premières oeuvres dites abstraites aux alentours de 1913. Ces oeuvres suprématises portent à l'extrême la réflexion sur la forme pure in-objective. La réflexion sur la non-figurativité. Sa peinture est comme le dira J.-C. Marcadé une véritable «esthétique de l'abîme», l'abîme du non-figuratif.⁶ En fait, son esthétique offrait par la mise à l'écart du monde objectif une présentation en peinture du vide, le dévoilement du rien. En ce sens Malévitch sera peut-être, parmi les peintres du XXe siècle dits abstraits, celui qui a le mieux présenté plastiquement l'abstraction en peinture.

Conséquemment, s'il peut être question ici d'origine de l'abstraction comme phénomène propre au XXe siècle, il faudra alors parler d'une origine absolue qui rompt avec la tradition de manière inconditionnelle. Mais l'abstraction peut-elle se limiter au seul XXe siècle? Peut-elle prendre naissance uniquement ici-maintenant avec l'avant-garde?

Et bien non, puisque quatre ans avant la parution de *Du spirituel dans l'art*, soit en 1908, paraissait un petit livre de Wilhelm Worringer intitulé *Abstraktion und Einfühlung*.⁷ Ce livre introduisait pour la première fois le terme d'abstraction dans le vocabulaire de l'histoire de l'art. À cause de la perspective nouvelle déployée au niveau de

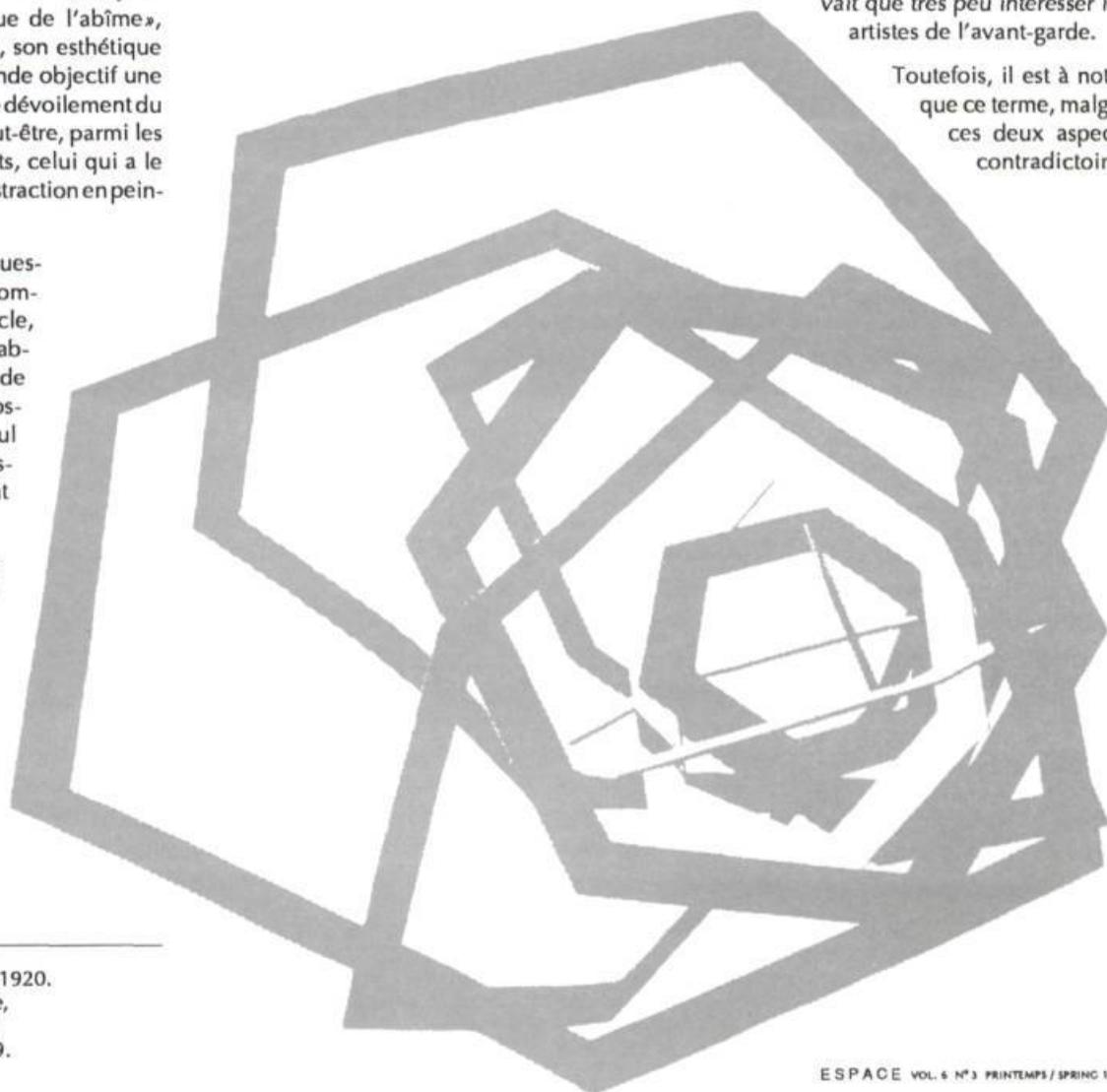
l'esthétique, ce livre obtint beaucoup de succès. Dès novembre 1910, il en sera à sa troisième édition. Que Kandinsky ait lu ce livre, on ne peut l'affirmer. Mais il est fort probable qu'il en ait entendu parler.

Ce que cette thèse tentera de montrer, c'est que, contrairement à une théorie généralement admise, l'histoire de l'art n'était pas toujours ancrée dans ce que les esthéticiens allemands appelleront *Einfühlung*.⁸ Toutefois, selon Worringer, la culture occidentale a nettement favorisé, depuis la Grèce classique jusqu'à la grande peinture du paysage du XIXe siècle, ce sentiment d'*Einfühlung* et donc développé dans ce sens notre sensibilité artistique. C'est pourquoi à l'intérieur de cette culture est apparu un art orienté essentiellement vers le monde naturel, un art de re-présentation. Or l'*Einfühlung* n'est pas le seul sentiment esthétique possible selon Worringer. C'est pourquoi il l'oppose à l'*Abstraktion*. D'après son analyse de la sensibilité artistique, la tendance à l'abstraction apparaît chez les peuples archaïques qui n'ont pas encore maîtrisé le monde organique qui les entoure. L'abstraction est alors la conséquence de l'angoisse éprouvée face au monde naturel, et de la fuite face au monde que nécessite cette angoisse. Sur le plan stylistique, cela se manifestera surtout par l'élaboration de dessins à formes géométriques que l'on rencontre dans les civilisations égyptienne, orientale et nordique.

Ainsi, la thèse de Worringer ouvrait une perspective esthétique nouvelle articulée autour du couple *Einfühlung/abstraction*. Perspective qui offrait à l'historien d'art une lecture élargie des différentes manifestations culturelles et de leur attitude face au monde extérieur. Toutefois, même si la tendance à l'abstraction est selon lui «l'impulsion artistique originale»,⁹ cette tendance ne parvient pas à l'épanouissement esthétique que présentera l'*Einfühlung* en tant que rapport harmonieux avec le monde ambiant.

En somme, en introduisant le terme "abstraction" dans le vocabulaire esthétique, Worringer n'avait aucunement l'intention d'aborder de quelque manière que ce soit l'art dit abstrait qui lentement se précisait au cours des années dix. Bien au contraire, son concept d'abstraction s'inscrit à l'intérieur d'une histoire de l'expression esthétique ayant sa source dans une psychologie du style. Ainsi la thèse historiciste et psychologisante développée par Worringer ne pouvait que très peu intéresser les artistes de l'avant-garde.

Toutefois, il est à noter que ce terme, malgré ces deux aspects contradictoires



Alexander Rodchenko, *Construction*, 1920.
Gouache sur papier, collection privée,
extrait de: Camilla Gray, *The Russian
Experiment in Art: 1863-1922*, p. 229.



concernant ses origines, ne perd jamais sa spécificité. Dans les deux cas, il est le résultat d'un refus des formes naturelles, refus de l'organique. Mais c'est aussi leur seul point commun. N'est-ce pas déjà suffisant pour laisser croire que la tendance à l'abstraction apparue au début du XXe siècle n'avait rien d'original?

ABSTRAIT OU NON-FIGURATIF?

Parmi les théoriciens des différentes avant-gardes abordant l'aspect strictement formel de la représentation, Kandinsky est, curieusement, le seul à utiliser le mot abstraction pour désigner les conséquences d'une pratique picturale refusant le naturalisme. Tant dans la version allemande que dans la version russe de son célèbre *Du spirituel dans l'art*, il utilise le terme "Abstraktion" ou "Abstraktia" pour qualifier la forme non-objective qui doit apparaître en peinture. Il faut dire que le peintre, installé en Allemagne depuis 1896, a subi l'influence de la culture allemande en général et de la philosophie en particulier. Or, comme on sait, "abstraction" vient du vocabulaire philosophique. Plus précisément de la logique. Mais l'emploi que semble en faire notre peintre est de l'ordre surtout d'un spiritualisme platonisant puisque sa recherche d'un art pur équivaut à la recherche d'un art transcendant les formes matérielles.

En quête de cette même pureté, son compatriote Malévitch préférera pourtant l'emploi du mot *bespredmetny* que l'on traduit soit par non-figuratif, soit par in-objectif.¹⁰ Kandinsky connaît évidemment le mot, mais en tant que

Russe écrivant en allemand, il a - sous l'influence du milieu? - transposé un mot du vocabulaire philosophique dans le lexique de la théorie picturale. Il est vrai que *bespredmetny* n'a pas son équivalent en allemand. Mais le néologisme était possible. On s'est satisfait toutefois du mot "abstraktion". Résultat : depuis le début du XXe siècle, abstraction et non-figuration s'utilisent comme s'ils étaient des synonymes. Les critiques et les historiens d'art ont d'ailleurs particulièrement contribué au renforcement de cette soi-disant synonymie. Cette correspondance est pourtant fragile. D. Vallier, elle-même, souligne à la fin de son ouvrage qu'une des dernières phases à l'abstraction «l'oblige à parler d'abstraction figurative ou de figuration abstraite»¹¹ Il faudrait donc pouvoir dissocier abstraction et non-figuration. Le mot abstraction avec ses antécédents philosophiques peut facilement nous confondre. Par contre, le mot non-figuration employé de façon autonome a le mérite de bien désigner ce qu'il veut dire, c'est-à-dire ce à quoi il s'oppose. Non-figuration indique que l'oeuvre ne représente pas les objets du monde sensible, ne figure aucune chose telle que nous la percevons dans la réalité perçue par nos sens, mais a une existence artistique autonome, ne fait apparaître en elle que ses propres éléments en tant que tels. Peut-on en dire autant du mot "abstraction"?

"ABSTRACTION" EN SCULPTURE

"Abstraction" vient du mot grec *aphairésis* qui signifie enlever, ôter, retirer quelque chose à quelque chose. Déplacée dans le vocabulaire philosophique, abstraction signifie isoler, retirer un élément de son contexte afin de le mieux voir, le concevoir. Cette "action de l'esprit", comme le dit Lalande,¹² a le regard tourné vers ce que l'on abstrait. La chose abstraite : le concept, l'idée. En art, cette activité de l'esprit doit être soutenue par l'élément matériel. En ce sens, l'oeuvre d'art ne peut s'abstraire du concret. Ou plutôt l'oeuvre d'art est une abstraction concrète. Son lieu est l'entre-deux.¹³ C'est ce que semble dire également Adorno lorsqu'il écrit : «L'esthétique vise l'universalité concrète».¹⁴

Malévitch, nous l'avons dit, est sans doute le peintre qui est allé le plus loin dans l'idée d'une représentation de l'abstraction en peinture. Malévitch franchissait alors une étape importante dans l'histoire de la peinture. Cette étape expérimentait les limites

d'une certaine activité picturale ayant la toile comme support. Son fameux tableau intitulé *Carré blanc sur fond blanc* n'annonce-t-il pas la fin des possibilités offertes par la surface plane de la toile? Et pourtant, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là encore d'un tableau, c'est-à-dire d'une oeuvre concrète. Or en tant que tableau, cette oeuvre est aussi le résultat d'une production constituée de matériaux propres à celle-ci.

Peut-être bien que sur la surface plane d'une toile, la fiction de l'abstraction pure nous illusionne, que la fiction du rien à voir nous séduit et nous fait croire que nous sommes face à l'abstraction telle quelle, en peinture. Mais cette illusion ne joue plus lorsque dans la production d'une oeuvre sculptée dite abstraite le matériau employé constitue l'élément fondamental de l'oeuvre à voir.

L'origine de l'abstraction en sculpture remonte, dit-on, à l'oeuvre de Tatlin. Tatlin était peintre avant de se consacrer à la sculpture. Son oeuvre abstraite se développe en 1914 avec ses fameux *contre-reliefs*. Grâce au bricolage, au collage et à l'utilisation de matériaux nouveaux, l'avant-garde avait depuis quelque temps déjà délaissé l'élément propre à la sculpture traditionnelle, mais jamais avant lui l'oeuvre sculptée n'avait pu se donner un dynamisme qui lui sera propre et ce, à partir de formes entièrement non-figuratives.

Justement, le constructivisme, dont il sera l'initiateur, concevait une sculpture produite à partir des matériaux industriels modernes, tels le verre, le plastique et le métal. Il concevait cette sculpture comme créatrice d'espace nouveau. Rejetant l'ancienne conception d'un espace réceptacle où une sculpture n'a qu'à trouver sa place, les constructivistes voyaient la sculpture moderne comme une sculpture qui déployait d'elle-même l'espace futur, l'espace vivant, l'espace révolutionnaire.

En mettant beaucoup l'accent sur les matériaux et sur l'activité réelle d'une sculpture qui transforme l'espace réel, il faut dire que l'abstraction qu'on lui impute demeure litigieuse. Évidemment, en présence de ces sculptures, nous sommes loin de la sculpture figurative, mais sommes-nous en présence d'une sculpture abstraite?

Il est étonnant qu'à partir de l'oeuvre de Tatlin, mais surtout de ses continuateurs, Pevsner et Gabo, la sculpture que D. Vallier s'obstine à qualifier d'abs-

traite se retrouve dans une impasse qui semble remettre en question la pureté de l'abstraction et par conséquent son avenir. De telle sorte qu'elle-même s'interroge à savoir si, lorsque la sculpture atteint à l'abstraction pure, elle ne devient pas en même temps concrète.¹⁵ S'il y a là un paradoxe, il n'est qu'en apparence. Car justement la non-figurativité en sculpture ramène la sculpture à la chose elle-même, à sa matérialité. L'objet sculpté ne représente que lui-même, c'est-à-dire sa mise-en-oeuvre théorique et plastique.

À la suite de la mise au ban par l'autorité politique soviétique de l'art dit *abstrait*, la sculpture a trouvé dans la personne de Jean Arp l'un des sculpteurs les plus importants de la non-figurativité des années trente. Il est intéressant de remarquer que Arp a, quant à lui, réglé le litige. Selon lui, l'art qu'il produit est un art concret. Il n'est d'ailleurs pas le seul à tenter à cette époque de mettre fin à cette liaison dangereuse proposée davantage par la critique d'art que par les artistes eux-mêmes. En avril 1930, Théo Van Doesburg lance une revue intitulée *L'art concret* pour désigner ces oeuvres nouvelles non-figuratives. Bien que cette revue ne durera que le temps d'un numéro, cela prouve clairement que l'idée d'abstraction chez les artistes ne faisait pas l'unanimité. Or cette crise de légitimité du concept d'abstraction qui débutera dans les années trente ne pouvait aller qu'en s'élargissant avec l'expérimentation de l'espace telle que l'amorceront le minimalisme, le land art et les installations des années soixante et soixante-dix.

Mais comment se battre contre un terme qui semblait si bien dire pour le critique la non-figurativité de l'oeuvre? Comment se battre contre un terme qui, dans une large partie d'un public non averti, correspondait parfaitement à des oeuvres jugées inaccessibles, incompréhensibles, voire à la limite, insignifiantes?

CONCLUSION(?)

Si de l'art dit *abstrait* on retient à prime abord l'idée qu'il est tout simplement incompréhensible, il est certain que l'utilisation du terme abstraction ne rend pas service à l'oeuvre d'art non-figurative. Il lui est un obstacle de plus. Bien sûr l'activité artistique déployée par les différents mouvements d'avant-garde rompait avec un certain espace signifiant : le monde naturel perceptible. Mais cette rupture contribuait également à l'élargissement d'un univers sensible plus grand, à l'élaboration d'un espace visuel différent. Cependant, puisque cette rupture devait également ébranler le jugement de goût et l'idée du beau qui lui est inhérente (cf. Kant), il était prévisible que le public *inhabitué* se sente désemparé devant des oeuvres sur lesquelles son jugement ne peut plus s'exercer. Or c'est bel et bien ce qu'inaugurent les oeuvres non-figuratives dites d'avant-gardes.

Mais comment alors s'accrocher à celles-ci si le jugement de goût doit être suspendu parce que, de toute façon, devenu inopérant? Comment dire

qu'une oeuvre est belle alors que nous nous trouvons devant elle dépossédés de toutes références connues? De tout sentiment d'*Einfühlung*? Est-il possible, en deçà de ces références, de se réapproprier le jugement de goût esthétique? C'est, en tout cas, sur ce terrain que ce sera engagée la sémiologie picturale. Toutefois, vous en conviendrez, cette lecture sémiologique de l'oeuvre d'art apparaîtra, pour le simple amateur, d'une approche quelque peu abstraite! Pour celui-ci, l'accueil d'une oeuvre non-figurative doit être beaucoup plus immédiat, c'est-à-dire intuitif. C'est pourquoi Mikel Dufresne exigera de l'oeuvre qu'elle soit d'abord et avant tout "expressive".¹⁶ C'est-à-dire qu'elle puisse exprimer la vision intérieure de l'artiste, son intention, son vouloir-dire. Or ce vouloir-dire ne parle pas, il se vit. Ce vouloir-dire ne se déchiffre pas, mais s'expérimente. C'est alors seulement, selon Dufresne, qu'une oeuvre pourra communiquer sa vérité, son expressivité.

Si cette expérience esthétique parvient à apprécier les oeuvres non-figuratives, elle semble cependant reposer sur des critères plutôt flous. D'abord, elle va nécessairement exercer une discrimination vis-à-

vis les différentes approches artistiques. Certaines oeuvres apparaîtront plus expressives que d'autres. De plus, cette expérience esthétique n'interpelle que des sentiments d'ordre privé. Chacun est constamment seul à éprouver le vouloir-dire de l'artiste et cette expressivité ne regarde que soi. Ainsi, s'il est encore permis ici de parler du jugement de goût esthétique, celui-ci n'a cependant plus rien à voir avec sa possibilité d'être communicable. Bien au contraire, le jugement de goût devient une affaire personnelle qui à la limite ne se discute pas. Par conséquent, l'oeuvre non-figurative n'est peut-être plus insignifiante, mais n'est-ce pas maintenant dans l'impossibilité de communiquer la beauté d'une oeuvre, la jouissance qu'elle nous procure, que se loge désormais l'abstrait? ♦

1. Exposition présentée du 17 mars au 21 mai 1989. La sélection des 241 oeuvres a été faite expressément pour le Musée des beaux-arts de Montréal. Cependant une rétrospective de la collection Costakis avait été montrée à Ottawa en 1982 ainsi qu'à New York.
2. Cf. *Le renouveau de l'art pictural russe*, de Valentine Marcadé. L'Age d'Homme, 1971. *The Russian experiment in Art: 1863-1922*, de Camilla Gray. Abrams, 1962.
3. L'avant-garde russe et soviétique de par sa contribution à l'idéologie révolutionnaire qui va par la suite la mettre au ban demeure un phénomène qui le distingue entièrement des avant-gardes européennes. En effet, l'espoir d'une réforme totale de la société leur fait croire, pour un temps, que l'art peut être l'instigateur de la vie nouvelle. Cf. *Lénine, l'art et la révolution. Essai sur la formation de l'esthétique soviétique*, vol. 1, de Jean-Michel Palmier, Payot, 1975.
4. Dora Vallier, *L'art abstrait*. Le livre de poche, coll. Pluriel, 1980.
5. Idem, p.133.
6. Jean-Claude Marcadé, cf. préface à *De Cézanne au suprématisme* de K. Malévitch, L'Age d'Homme, p. 9 et suivantes.
7. W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*. Klincksieck, 1978. Présentation par D. Vallier, trad. française de E. Martineau.
8. *Einfühlung*, tous en conviennent, est difficilement traduisible en français. On le traduit généralement par *empathie* ou *intuition*. Cela demeure, cependant, incomplet, puisqu'il s'agit surtout de saisir le mouvement auquel ce mot allemand fait appel. Le mouvement qui s'opère entre l'être humain et le monde extérieur, le mouvement qui rend possible un rapport de confiance entre eux, un rapport de jouissance esthétique.
9. Op. cit., p.75.
10. Je dois ces renseignements à Jean-Claude Marcadé. Cf. "À propos de la non-figuration" dans *Le miroir suprématiste* de K. Malévitch, Éditions L'Age d'Homme, 1977, p. 35-38.
11. Op. cit., page 271. Les artistes que l'auteur identifie à la figuration abstraite sont des artistes dont la production se situe surtout après 1945, tels Mark Tobey, Vieira da Silva et Wols.
12. A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de philosophie*, P.U.F., 1972.
13. Voir l'article de P. Bertrand, *La sculpture, entre l'esprit et la matière. L'abandon de la représentation*, in : ESPACE, vol. 6 no. 2, hiver 1990.
14. *Autour de la théorie esthétique*, Klincksieck, 1976, p.13.
15. Op. cit., p.168.
16. Cf. Mikel Dufresne, "De l'expressivité de l'abstrait", in : *Esthétique et philosophie*, Klincksieck. Tome I, p. 203 à 210.