

L'abstraction dans les représentations du vivant. Quelques éclaircissements sémantiques et phénoménologiques

Abstraction in representations of the living, semantic and phenomenological clarifications

Julien Bernard¹

¹ Centre Gilles-Gaston Granger UMR 7304
Aix-Marseille Université, CNRS.

RÉSUMÉ. Dans cet article, nous réactivons le sens originel du mot « abstraction », afin de mettre en lumière la complexité et la richesse de toutes les opérations mentales qui sous-tendent les représentations artistiques du vivant. En effet, la notion d'abstraction a subi au début du XXe siècle une violente mutation qui l'a déraciné de ses origines philosophiques, au moment où s'instituait ledit « art abstrait ».

Pour déconstruire le nouveau sens stérile donné à l'abstraction, qui en fait le soi-disant contraire de la figuration, nous mettrons d'abord en perspective une série de textes, signés par certains des pères fondateurs de l'art abstrait, afin de revivre ce moment crucial de l'histoire où la signification du terme a basculé. Puis, nous reviendrons aux significations originelles que Platon et Aristote avaient voulu donner à l'abstraction, et aux problèmes philosophiques qui la motivaient. Par le biais d'une analyse phénoménologique, nous montrerons que ces problèmes n'ont aucunement perdu de leur vigueur, mais peuvent se retrouver à la période moderne et contemporaine, à propos des représentations du vivant, sous une forme nouvelle et amplifiée par la complexification des formes de détours de la figuration littérale.

ABSTRACT. In this article, we reactivate the original meaning of the word "abstraction", in order to put in light the complexity and the richness of all the mental operations which underlie the artistic representations of the living. Indeed, the notion of abstraction underwent at the beginning of the XXth century a violent mutation which uprooted it from its philosophical origins, at the time when the so-called "abstract art" was instituted.

In order to deconstruct the new sterile meaning given to abstraction, which makes it the so-called opposite of figuration, we will first put into perspective a series of texts, signed by some of the founding fathers of abstract art, in order to relive this crucial moment in history when the meaning of the term changed. Then, we will return to the original meanings that Plato and Aristotle had wanted to give to abstraction, and to the philosophical problems that motivated it. By means of a phenomenological analysis, we will show that these problems have in no way lost their vigour, but can be found again in the modern and contemporary period, concerning the representations of the living, under a new and amplified form by the complexification of the forms of detours of the literal figuration.

MOTS-CLÉS. philosophie, abstraction, art abstrait, esthétique, biomorphisme, phénoménologie, conscience d'image, formes du vivant, Platon, Aristote, théorie de l'art, phénoménologie de l'art.

KEYWORDS. philosophy, abstraction, abstract art, aesthetics, biomorphism, phenomenology, Image-Consciousness, living forms, Plato, Aristotle, theory of art, phenomenology of art.

1. Introduction. Problématique et plan¹

Les années 1910 ont été marquées à la fois par une institutionnalisation de l'art abstrait, lequel s'est organisé autour d'écoles, de revues, de groupes, de manifestes... ; mais aussi, parallèlement, par un glissement sémantique du terme « *abstrait* » et des termes apparentés : *abstraction*, *abstraire*. Tout se passe comme si l'art abstrait n'avait pu prendre place dans le monde artistique

1. Je remercie beaucoup ma collègue et amie Sylvie Pic pour l'aimable relecture attentive de l'intégralité de cet article qui a permis d'en améliorer la forme.

(des créateurs, des critiques et du public), qu’au prix d’une distorsion violente du langage de l’abstraction, tel qu’il s’était originellement développé dans le domaine de la philosophie.

Or, ce glissement sémantique peut non seulement être la source de malentendus, mais il a conduit à une impasse pour parvenir à rendre compte de certaines pratiques artistiques du XX^e siècle qui, tout en relevant d’une certaine forme d’abstraction, n’ont cependant pas accepté que l’art puisse se détacher de toute référence figurative aux formes du monde sensible et tout particulièrement aux formes du vivant. On trouva ainsi, dès les premières décennies du XX^e siècle, des productions artistiques que l’on a pu appeler à juste titre d’« abstractions organiques »². Elles font partie aujourd’hui d’une vaste famille hétérogène de représentations artistiques qui ont en commun d’approcher les formes du vivant par diverses formes de « détours » de la figuration, dont l’abstraction n’est qu’une espèce³. Ces pratiques artistiques pourraient avoir à jouer un rôle dans le renouvellement de la manière dont nous pouvons nous rapporter aux vivants dans le contexte de la crise écosystémique contemporaine⁴.

Le présent article se déroulera selon le plan suivant.

Dans une première partie, nous décrirons le glissement sémantique qu’a connu le terme « abstraction » au cours du XX^e ; et nous rappellerons en quoi ce glissement a conduit à une impasse théorique pour comprendre certaines mutations qu’ont subi les pratiques artistiques à cette époque.

Dans une seconde partie, nous analyserons une série d’articles de 1931 où les artistes reconnus comme chefs de file de l’abstraction ont répondu aux critiques adressées par le public contre cette pratique. Nous y découvrirons une pluralité de conceptions de l’abstraction qui dérivent de différentes positions à l’égard du glissement sémantique dont il aura été question dans la première partie⁵ et qui était responsable d’un état de confusion assez général.

Dans une troisième partie, nous retournerons aux grandes conceptions philosophiques de l’abstraction, celles de Platon et d’Aristote, sans adopter pour autant la posture d’un historien de la philosophie. Nous garderons plutôt une certaine distance et liberté d’interprétation, notre intention se limitant simplement à montrer comment la réactivation de la compréhension du sens originel du terme « *abstraction* », de ses espèces (abstraction sélective, abstraction généralisante, abstraction dématérialisante...), et des autres termes philosophiques qu’il côtoie (*idéation*, *symbolisation*, *généralisation*...), ouvre une compréhension beaucoup plus intéressante des enjeux de l’art abstrait, que le sens trop radical et (donc) stérile qui l’a malheureusement souvent remplacé depuis 1910. Nous insisterons tout particulièrement sur l’intérêt de ce retour aux théories philosophiques de l’abstraction à *propos des pratiques artistiques biomorphistes* ; non seulement au sens resserré que cette catégorie artistique pouvait avoir au moment de sa première théorisation, dans les années 1930, mais également au sens élargi que lui a donné l’équipe art-science *Biomorphisme. Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant*⁶.

2. Sur le biomorphisme tel qu’il s’est défini dans les années 1930, et dont l’abstraction organique est une espèce, cf. (Maldonado, 2006), (Grigson 1935) et (Barr 1936).

3. Cf. (Romand, Bernard et al., 2021).

4. Cf. (Bernard, 2021) et les références qui y sont données.

5. Ces deux premières parties peuvent être considérées comme une reprise bien plus approfondie de (Bernard, 2021, section II.D.3 « l’abstraction organique »).

6. Cf. notamment le blog : <https://biomorphisme.hypotheses.org/>.

2. Abstraction et biomorphisme au XXe siècle

2.1. Le glissement sémantique de l'« abstrait » au XXe siècle

L'histoire sémantique proposée par Alain Rey (2016) suggère que ce serait la diffusion publique d'une pratique reconnue comme « art abstrait » et des textes théoriques qui l'accompagnent⁷, qui serait responsable, au moins en partie, du glissement sémantique qu'a connu le terme « abstrait » à partir de 1910 et qui a ensuite rapidement débordé le domaine de l'art. À la fin des années 1920, le glissement sémantique semble accompli, et il s'est en grande partie maintenu jusqu'à nos jours.

En effet, depuis lors, « abstraction » ne conserve plus prioritairement le sens qui était le sien depuis des siècles, désignant un acte de l'esprit par lequel ce dernier dégage certains traits ou certains concepts génériques prélevés dans la réalité ; le terme renvoie bien plutôt désormais à une production sensible qui est *dépourvue de tout rapport au réel*, de toute fonction mimétique voire même de toute fonction représentationnelle.

Si la signification nouvelle du mot avait pu totalement se substituer à l'ancienne, il n'y aurait eu sans doute aucun malentendu. Mais les significations anciennes ont la vie dure. Elles perdurent, surtout si les distorsions imposées par le nouveau sens sont aussi radicales et aussi peu justifiées que celles qui nous concernent ici. Si les significations des termes ne se laissent pas aisément reconfigurer, c'est parce que la langue est un réseau dans lequel les termes s'entre-définissent par des rapports divers, notamment d'antonymie, de dualité. Or, l'« abstrait » avait pris son sens technique en philosophie en s'opposant à son pôle dual « le concret ». Le coup de force commis par certains « artistes abstraits » (dont Kandinsky le premier⁷) était en grande partie basé sur la déstructuration de cette opposition duale. Désormais, il ne s'agissait plus d'opposer « abstrait » à « concret » mais à « figuré », l'abstraction à la figuration.

À l'opposé, en philosophie, le terme « abstrait » a maintenu jusqu'à aujourd'hui son sens originel, qui l'oppose à « concret ». On qualifie de concrète une chose individuelle, considérée comme un tout complet et autonome, et pouvant être l'objet direct d'une perception. Par opposition, est « abstrait » un aspect de cette chose qui en a été séparé ; typiquement : sa couleur, sa forme, sa structure, ou plus généralement une de ses propriétés. La séparation dont il est question est une opération de l'esprit qu'on appelle précisément « abstraire », et qui consiste à isoler l'aspect voulu de la chose individuelle par une attention sélective. On voit ainsi que l'abstraction, en ce sens philosophique, est une opération qui n'a de sens *qu'en partant de la relation perceptive que le sujet entretient avec le monde sensible*.

Outre ces sens techniques, issus respectivement de l'art et de la philosophie, on trouve couramment aujourd'hui un autre sens déviant du mot « abstrait », qui consiste à l'appliquer aux discours si difficiles à assimiler qu'ils paraissent inaccessibles, comme s'ils étaient sans rapport avec notre monde quotidien. Une discipline « abstraite » est réputée inintelligible ou presque. Ce troisième sens rend la situation verbale encore plus confuse. Le terme « abstrait » a alors tendance à prendre la même connotation péjorative que les termes : « abscons » et « abstrus ». Cela connote une certaine idée d'obscurité, d'inaccessibilité, de mystère insondable, d'hermétisme.

7. D'après (Rey -Éd.-, 2016), à la fin du XIXe siècle, l'appellation d'« abstrait », à propos d'un peintre, pouvait qualifier ou bien une tendance intellectuelle, ou bien une « tendance vague au refus de l'expression et du détail ». Mais la publication en 1910 de *Du spirituel dans l'art* (Kandinsky, 1989 [1910]), d'abord en allemand et en russe, serait à l'origine de la signification plus radicale d'« absence de référence au concret par imitation », de « non figuratif » ou « non représentatif » qui va peu à peu s'imposer en art. Les équivalents anglais et allemand du terme suivent des chemins similaires.

L'écart de sens est énorme entre le sens philosophique du terme et les deux autres acceptions. Car l'abstraction, au sens où l'entend le philosophe, loin d'être une façon de se détourner du réel, ou d'en obscurcir l'accès, est au contraire une condition nécessaire de son intelligibilité. « Il n'y a de science que du général » disait Aristote, c'est-à-dire qu'on ne peut pas construire un savoir véritable à propos d'une chose si on la conçoit comme irréductiblement singulière et incomparable à toute autre. Il faut au contraire atteindre un niveau de généralité en saisissant des invariants, des points communs, des concepts —au sens étymologique : « saisir ensemble » —, bref : des traits génériques qui traversent plusieurs champs d'entités du monde et permettent de les relier, de les classer, et ainsi de les rendre intelligibles. Car en isolant un aspect de la chose, l'acte d'abstraire permet de la relier aux autres choses qui partagent avec elle ce même aspect. L'abstraction est la voie d'entrée vers l'universel⁸.

Et qu'on ne dise pas ici qu'au contraire de la science, les Beaux-Arts ne viseraient que le singulier, l'irréductiblement individuel. Car, il faut ici distinguer la singularité de l'œuvre d'art elle-même et la relative généralité de l'objet qu'elle représente ou du moins des éléments de la psyché humaine —idées, émotions, percepts, symboles— auxquels elle fait appel pour créer un champ de significations possibles qui doit être *a priori* accessible à d'autres personnes qu'à l'artiste. Définir l'abstraction comme absence de référence aux objets du monde est donc un contresens.

La déviance du mot « abstraction » au XXe siècle n'est pas seulement contemporaine de l'épanouissement de l'art dit « abstrait » mais aussi d'une mutation épistémologique importante de la physique. Les grandes théories fondamentales qui ont révolutionné la physique dans les premières décennies du XXe siècle —les théories de la relativité et la mécanique quantique— ont la particularité de pousser à un niveau jamais atteint auparavant l'abstraction mathématique. Nous voulons dire par là que les structures mathématiques sous-jacentes à ces théories (métriques indéfinies à courbure variable, champs tensoriels, espaces de Hilbert, opérateurs hermitiens, etc.) se distinguent par leur complexité inégalée jusque-là, et par la difficulté à visualiser le contenu de ses théories avec des représentations imagées proches de notre expérience quotidienne. Les « artistes abstraits », au sens le plus large de ce terme, ont souvent été sensibles à ce contexte culturel scientifique, qui a pu jouer son rôle dans la déviance de l'emploi du terme « abstrait ».

2.2. En quel sens le biomorphisme peut-il être un art abstrait?

Guitémie Maldonado (2006), se référant aux travaux de Geoffroy Grigson en Angleterre et d'Alfred Barr aux Etats-Unis, a montré de manière convaincante comment le basculement sémantique du terme « abstraction », à partir des années 1910, avait empêché certains artistes du début du XXe siècle de se sentir parfaitement à l'aise avec l'étiquette d'« artistes abstraits ». Pour sûr, certains artistes comme Mondrian ou Malevitch⁹ étaient prêts à assumer le détachement complet de l'art à l'égard de toute référence au réel (au sens ordinaire du réel *sensible*, c'est-à-dire du monde naturel). L'art, pour s'accomplir, devait selon eux perdre sa fonction représentative, pour laisser libre cours à une création formelle, chromatique ou rythmique, détachée de toute intention mimétique, voire plus radicalement de toute référence aux choses sensibles du monde. Mais, d'autres artistes des trois premières décennies du XXe siècle, bien qu'œuvrant eux-aussi à l'épanouissement de l'art abstrait en un sens large, n'étaient pas prêts à admettre l'indépendance de

8. Cf. ci-dessous les sections 4.2-4.3.

9. Le cheminement de Malevitch, quoique sur des fondements philosophiques différents de ceux de Mondrian, le conduit à la recherche d'un monde sans objet, ou monde de la non-représentation. Cf. (Malevitch, 2011) et le manifeste du suprématisme dans (Malevitch, 2015). Cela le conduit dès 1918 à son fameux *Carré blanc sur fond blanc*, œuvre qui constitue une des applications les plus radicales du précepte d'un art sans objet, où toute forme naturelle disparaît et en laquelle l'histoire de l'art rencontre une fin possible (une impasse serait-on tenté de dire). Sur Mondrian, cf. ci-dessous 3.1.

la création artistique à l'égard de toute référence ou inspiration venue du monde naturel, et tout particulièrement du monde vivant. Autrement dit, cette deuxième catégorie d'artistes se revendiquait d'une modalité de l'abstraction qui, plus proche de sa signification philosophique originaire, relevait d'une *nouvelle modalité* de référence au monde sensible (que le simple mimétisme « réaliste » et détaillé des apparences individuelles), plutôt que d'une pure et simple *suppression* de toute référence.

Pour se sortir de cet embarras, Grigson et Barr rangeaient des artistes comme Moore, Hepworth, Piper, Miró, Arp, Picabia, Picasso, Duchamp, Lipchitz et Giacometti (du moins à une certaine époque), derrière la nouvelle catégorie de « biomorphisme », affirmant que leur pratique relevait d'une abstraction organique ou biomorphique¹⁰. Ces pratiques artistiques donnaient en effet à voir des formes arrondies assemblées à la manière d'un organisme, qui évoquaient le vivant de manière ambiguë et très libre, sans qu'il soit d'habitude possible d'identifier dans leurs œuvres des *individus* vivants, voire des *espèces* déterminées. Ces artistes aimaient d'ailleurs à jouer sur la frontière poreuse entre formes du vivant et formes inertes, notamment minérales ; voire en intégrant dans leurs compositions des formes dites « géométriques ».

Parler d'une abstraction organique, c'est-à-dire d'une abstraction qui se réfère aux formes du vivant, est un pur oxymore si on donne au mot « abstraction » le sens nouveau qui commençait à s'imposer à l'époque, comme absence de référence au réel. Il fallait absolument conserver quelque chose du sens originel et philosophique de l'abstraction, pour donner sens à une telle expression. Toutefois, l'usage déjà bien ancré du nouveau sens obligeait ces artistes à redoubler de prudence et à regarder avec suspicion leur inscription dans la catégorie des « artistes abstraits »¹¹.

Cela obligeait les critiques d'art, soucieux de catégoriser les pratiques artistiques de leurs contemporains, à jouer avec un équilibre sémantique fragile.

Grigson (1935) caractérisait l'abstraction biomorphique comme un entre-deux entre émotion et intellect. Elle se situe pour lui entre l'abstraction extrême (Mondrian), vouée au déclin, et les pratiques surréalistes qu'il conçoit comme des pratiques qui mêlent la figuration à une projection subjective d'« émotions ». Aussi, bien que plaidant en faveur d'une pratique artistique de type biomorphiste, Grigson facilitait la rhétorique des négateurs du monde sensible, en se soumettant à l'usage de son époque, consistant à ranger aussi bien la pratique biomorphique que la pratique non-figurative de type « géométrique » sous le terme unique d'« abstraction ». Cela suggérait de penser les rapports entre biomorphisme et néoplasticisme (ou d'autres écoles antireprésentationnalistes) comme relevant d'une différence quantitative (l'abstraction chez Mondrian étant « extrême ») plutôt que de saisir la différence *qualitative* irréductible entre deux conceptions de l'abstraction.

Barr (1936), assumait lui aussi de ranger le biomorphisme dans la grande famille des arts abstraits ; mais il scindait cette dernière en deux espèces opposées, basées respectivement sur l'abstraction géométrique et sur l'abstraction non-géométrique, parfois précisée en « abstraction organique » ou « biomorphique ». Or, la dualité organique/géométrique est non seulement trompeuse d'un point de vue épistémologique¹², mais elle conduit à opposer le cubisme au biomorphisme, et à le rapprocher plutôt du néoplasticisme (son descendant) ; masquant alors que les œuvres cubistes comportaient en général, tout comme les œuvres biomorphiques, une dimension

10. Concernant l'émergence de la notion de biomorphisme, cf. (Grigson, 1935, pp. 8-sq.), (Barr, 1936), (Mundy, 1986 ; 2017), (Juler, 2015) et (Maldonado, 2006, p. 33-sq.). Sur l'idée d'abstraction organique, on pourra consulter aussi (Bernard 2021, II.C).

11. Cf. plus bas en 3.1 l'exemple particulier de Jean Arp.

12. Sur les malentendus qu'une telle opposition véhicule quant à la nature des mathématiques (alors réduites à la géométrie de la ligne droite et éventuellement du cercle) et à leur capacité à penser les formes du vivant, cf. (Romand, Bernard et al., 2021), en particulier les travaux de Sylvie Pic et d'Amélie de Beaufort et (Bernard 2021, II.D.1).

figurative indéniable. Les formes géométriques y jouent encore une fonction représentative de certains objets prélevés dans le monde, même si cette fonction représentative n'est sans doute pas le cœur de cette esthétique¹³.

3. Différentes conceptions de l'abstraction chez les chefs de file de l'art abstrait.

Pour comprendre les enjeux du glissement sémantique décrit dans notre section II, on peut se tourner vers les volumes de 1931 de la revue *Cahiers d'art*. La Rédaction de cette revue a en effet interpellé les artistes alors reconnus comme chefs de file de l'« art abstrait » pour qu'ils répondent aux critiques habituellement formulées contre celui-ci à l'époque :

d'être cérébral à l'excès [...] 2) d'avoir remplacé l'émotion par un exercice [...] de tons purs et de dessins géométriques. 3) [...] de réduire l'œuvre d'art à un simple jeu de couleurs et à des formes purement ornementales qui conviendraient tout au plus à l'affichage et au catalogue de publicité. 4) d'avoir ainsi engagé l'art dans une impasse et d'avoir supprimé toutes ses possibilités d'évolution et de développement

Les artistes abstraits répondent dans une succession d'articles¹⁴ qui témoignent du fait que la nouvelle signification du terme « abstraction » avait déjà, à l'époque, jeté une certaine confusion¹⁵.

3.1. Mondrian : platonisme et fin programmée de l'art

Le premier article de la série est signé P. Mondrian. Dans les premières lignes, il défend dans des termes généraux, l'art abstrait en général (la « peinture contemporaine »), et reconnaît avec les éditeurs de la revue qu'elle

« a réussi à se détacher des nécessités de la figuration littérale ».

Par ces quelques mots, Mondrian montre : 1) qu'il pense, conformément au sens nouveau du terme, l'abstraction comme l'opposé dual de la figuration et non pas du concret ; 2) qu'il nuance tout de même cette opposition. L'abstraction n'est pas l'opposé pur et simple de la figuration, mais seulement de la figuration « littérale ». Le dialogue *Réalité naturelle et réalité abstraite*¹⁶, écrit par Mondrian 11 ans plus tôt, permet de préciser le rapport ambigu qu'il conçoit entre abstraction et figuration, et entre abstraction et monde naturel. En effet, le personnage de Monsieur Z, représentant Mondrian, explique que le réalisme-abstrait, dont fait partie la « Nouvelle Plastique » (i.e. la doctrine de Mondrian) prend lui aussi ses sources dans l'admiration des beautés de la nature. Le réaliste-abstrait, par opposition au réaliste-naturel, n'en reste cependant pas à cette considération des beautés naturelles, mais il les dépasse par ce que nous pourrions appeler une conversion de son attention plastique ; sorte de version néoplastique de l'idée platonicienne de conversion du regard et de mouvement ascensionnel depuis la multiplicité du sensible jusqu'à l'unité de l'intelligible¹⁷.

13. Cf. ci-dessous p. 10, à propos de l'œuvre de G. Braque.

14. (Mondrian, 1931), (Léger, 1931), (Baumeister, 1931), (Doerner, 1931), (Kandinsky, 1931), (Arp, 1931).

15. A propos de l'embarras suscité auprès des artistes par le déplacement sémantique du terme « abstraction », cf. notamment (Maldonado, 2006 ; p. 44-sq. « fondations instables ») et (Bernard 2021, II.C). Même Kandinsky, pourtant en partie responsable du glissement terminologique, finit par reconnaître qu'il engendre de la confusion : « l'étiquette 'abstrait' induit en erreur et est nuisible tant qu'on la prend à la lettre. » (Kandinsky 1931, p. 351). Les remarques de Myfanwy Ewans (1935) sont également éclairantes. À l'opposé, dans la même revue, Read (1935) fait partie de ceux qui ne comprennent même plus qu'il puisse y avoir un intérêt à parler d'abstraction à propos de peintures figuratives.

16. (Mondrian, 2010[1920]).

17. Platon met en scène dans son allégorie de la caverne (*République* livre VI) le mouvement ascensionnel de l'homme en quête de Vérité, qui part de la perception de la multiplicité des images des choses sensibles pour atteindre finalement, à travers un long chemin à étapes, l'intellection pure de ces unités intelligibles que sont les Idées. Un tel

La conversion de l'attention plastique dont parle Mondrian doit amener l'artiste de la considération initiale des beautés naturelles à un simple ensemble de relations et de proportions qu'il reproduit sur la toile. Ainsi, l'attention se détourne de la considération individuelle des objets, pour se tourner vers les *relations* qui s'établissent dans la totalité de l'espace. Face à l'objection que la beauté est déjà présente dans un objet isolé voire dans une couleur isolée, Mondrian se dérobe en remarquant que l'unité d'un objet est toujours une illusion, car toute unité sensible peut toujours être redécomposée pour devenir une totalité, comme un microcosme qui reflète le macrocosme¹⁸.

Les relations et proportions ne sont finalement elles-mêmes que des moyens pour manifester une certaine « Harmonie » ou « Rythme ». Mondrian ne définit pas ce dernier terme et renvoie à l'occasion les lecteurs sceptiques au jazz américain¹⁹, correspondant imparfait dans le domaine sonore, de ce que le néoplasticisme produit dans le domaine visuel. Cette idée de rythme semble une nouvelle version jazzy de l'idée pythagorico-platonicienne d'une harmonie arithmétique qui peut s'exprimer géométriquement dans des motifs réguliers et symétriques. On comprend que l'Harmonie et le Rythme sont pour Mondrian des Idées supranaturelles qui tiennent de la partie mathématique de l'intelligible, au sein de l'échelle ontologique de Platon. Mondrian transpose d'ailleurs souvent la fameuse dualité platonicienne du sensible et de l'intelligible sous la forme de la dualité du matériel et du spirituel²⁰.

Pour que le Rythme, qui se manifeste confusément dans la nature, puisse s'extérioriser clairement sur la toile, il s'agit pour Mondrian de remplacer les formes naturelles complexes, qui introduisent du désordre, par des lignes épurées —les lignes droites— qui doivent se croiser orthogonalement. Idem pour la couleur qui doit se purifier en se limitant au noir, au blanc, et aux couleurs primaires, sous formes d'aplats unis. Cette idée de purification fait sans doute écho à l'idée platonicienne d'idéalisation sur laquelle nous reviendrons à la section 4.4.

Dans le dialogue, Monsieur Z ne dément pas Monsieur X (le peintre naturaliste) quand celui-ci parle du néoplasticisme comme d'un art qui élimine purement et simplement les formes. Le Rythme visé par le néoplasticien est en effet plutôt de nature arithmétique ou géométrique que de nature morphologique. La ligne droite, ou l'aplats rectangulaire de couleur sont pour ainsi dire des moindres formes, presque des non-formes, leurs morphologies minimales devant s'effacer devant le Rythme qu'elles contribuent à manifester par leur composition. Si l'on suit l'invitation de Mondrian à penser l'abstraction néoplastique comme une sorte de figuration (mais non littérale), il faudra alors adopter une curieuse notion de figuration qui n'a plus rien à voir avec la forme, et très peu à voir avec le sensible, puisque ce dernier est réduit à son état « le plus pur », afin de manifester quelque chose qui est supérieur à lui.

On sait que, pour Platon, les objets mathématiques et leurs régularités ne sont pas les entités suprêmes auxquelles le regard ascensionnel du philosophe doit s'arrêter. Ils ne doivent être finalement considérés que comme des images imparfaites des formes immuables et éternelles :

mouvement d'ascension et de conversion du regard est développé par Platon dans une perspective qui vise explicitement le Beau, notamment dans le discours de Diotime (*le Banquet*, 210a-sq) et dans le *Phèdre* (250d-sq.).

Tout comme Platon utilise métaphoriquement l'idée de regard pour parler de la saisie intellectuelle des Idées, Mondrian oppose la « vision visuelle » (curieux pléonasme), tournée vers les individus, à la « vision plastique [tournée vers l'universel] » (Mondrian 2010[1920], Scène III, p. 39). Il s'agit de « voir l'abstrait » (Mondrian 2010[1920], Scène I, p. 9).

18. (Mondrian, 2010[1920], Scène I, p. 11).

19. (Mondrian 1931, p. 43).

20. Mondrian, d'une façon pythagorisante, pense le monde à travers une série de dualités : le masculin et le féminin, l'extérieur et l'intérieur, le matériel et le spirituel. Il reproche cependant à ces dernières dualités d'être asymétriques, alors qu'il s'agirait de trouver une « dualité équivalente » qui remplacerait la dualité couleur/forme de l'« ancienne » plastique picturale. Cf. (Mondrian 2010[1920], Scène III, p. 32).

l'idée du Bien, du Beau, etc. Si la pensée mathématique est encore imparfaite pour Platon, c'est qu'elle reste encore appuyée sur des hypothèses, sur des figures et sur un mouvement (celui de la pensée discursive, *diánoia*). Par contraste, les formes intelligibles sont elles-mêmes immuables et doivent être saisies par un regard intellectuel, statique, totalement détaché du sensible et donc de toute figuration.

De même, pour Mondrian, le Rythme ne s'identifie pas encore pleinement à la Beauté idéale. S'il manifeste quelque chose du Beau, c'est uniquement en tant qu'il est une image imparfaite d'une réalité supérieure et immuable, que Mondrian appelle « la Grande Paix » ou « Le Repos »²¹. Pourrait-on l'atteindre directement sans passer par le Rythme et l'Harmonie ? Peut-être, pense Mondrian, mais alors on cesse d'être peintre et même d'être artiste, puisque cela revient à abandonner complètement toute extériorisation sensible, pour se contenter d'un regard intellectuel intériorisé, tourné directement vers la Beauté éternelle en nous. Ainsi, le mouvement téléologique et ascensionnel que doit accomplir l'art ne peut, pour Mondrian, dépasser le néoplasticisme, qu'en se niant soi-même comme activité artistique, et en devenant autre chose que de l'art (une forme de sagesse métaphysique intellectuelle intériorisée ?). L'art comme tel doit s'assumer comme une représentation sensible (et *donc imparfaite*) de l'unité par la multiplicité, du Repos par le mouvement rythmique. On trouve encore une fois ici un écho à une idée platonicienne, selon laquelle les régularités mathématiques rythmiques, qui donnent son âme au Cosmos sensible et le mettent en mouvement, trouvent leur légitimité dans le fait que ce mouvement régulier, identifié au temps, est une image imparfaite (car mobile) de l'éternité²².

Recentrons-nous sur l'article de 1931. La quatrième critique à laquelle Mondrian avait à répondre concernait l'avenir de l'art. Les détracteurs de l'art abstrait l'accusaient d'« [engager] l'art dans une impasse et d'avoir supprimé toutes ses possibilités d'évolution et de développement ». Mondrian y répond en assumant pleinement le caractère téléologique de l'histoire de l'art. Pour lui, tous les arts ne sont pas de même valeur ; y compris déjà au sein de la seule famille des arts abstraits. Le reste de sa réponse est très partisan et fait l'éloge exclusif de sa propre école, conçue comme l'état final de l'histoire de l'art. Il retourne donc la critique qui lui était adressée en un éloge de sa propre école. Ainsi, l'absence d'évolution dans laquelle l'art doit tomber avec le néoplasticisme est interprété comme une éternelle stabilité réservée à l'art qui a atteint la perfection.

Le néoplasticisme est ainsi présenté comme une continuation du cubisme, qui s'en démarque cependant par une rupture (un acte de création) qui est une forme de radicalisation que les artistes cubistes eux-mêmes n'étaient pas prêts à suivre. Une œuvre n'a toujours qu'une place modeste dans l'histoire de l'art, dit Mondrian, elle peut s'oublier ; mais non pas un courant artistique, ce qu'il préfère appeler « une plastique ». Un vrai créateur, est soit créateur d'œuvre, soit plus radicalement créateur d'une nouvelle plastique. Le néoplasticisme est une nouvelle « plastique » qui se définit ainsi :

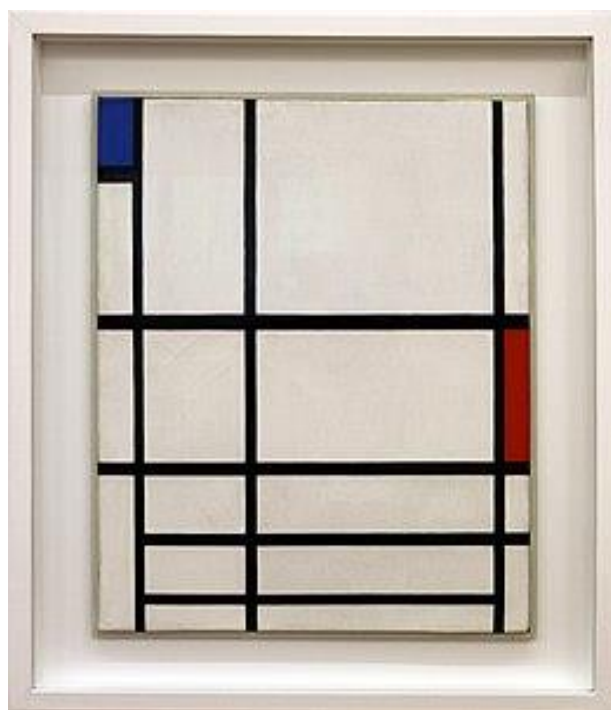
Par la plastique pure, nous entendons la plastique des rapports seuls et cela par la ligne et la couleur également seuls, c'est-à-dire sans aucune forme limitée. Cette dernière trouble toujours l'expression plastique pure et y ajoute une expression descriptive, littéraire.

Le mouvement de conversion plastique décrit par le personnage « Z » dans *Réalité naturelle et réalité abstraite*, trouve un équivalent dans le parcours artistique de Mondrian lui-même. Ainsi, dans son tableau cubiste, *Nature morte au pot de gingembre*, la composition mêle des éléments figuratifs encore bien reconnaissables (le pot, un porche) avec un arrière-fond de traits horizontaux et

21. (Mondrian 2010[1920], Scène I, p .16).

22. Platon, *Timée*, 37d.

verticaux et de solides géométriques qui structurent l'espace de la toile. Dans *Pommier en fleurs*, la forme de l'arbre est réduite à un agencement de lignes courbes sécantes allusives. Les couleurs sont nacrées. Elles s'estompent, s'éclaircissent et perdent leur saturation. La fonction référentielle des formes n'est plus qu'un prétexte accessoire pour un travail d'agencement rythmique de formes. Dans la *Composition en rouge, bleu et blanc II*, l'artiste s'est converti depuis longtemps au néoplasticisme. Non seulement la référence aux formes naturelles a été éliminée mais les courbes elles-mêmes ont été chassées. Il ne subsiste plus que ces moindres formes que sont les lignes droites orthogonales, simples supports de l'expression d'une harmonie rythmique, qui se manifeste purement dans la composition des éléments. Les couleurs aussi ont perdu toute fonction référentielle, étant réduites à deux couleurs vives sur un fond blanc, dont la fonction est de dynamiser la toile en mettant l'accent sur deux éléments au sein du rythme.



En haut à gauche

P. Mondrian, Nature morte au pot de gingembre II, 1911. 91.5 x 120 cm. Huile sur toile. Musée S. R. Guggenheim.

En bas à gauche

P. Mondrian, Pommier en fleurs, 1912. 78 x 106, 1912, Haags Gementemuseum, La Haye.

A droite

P. Mondrian, Composition en rouge, bleu et blanc II, 1937. Centre Pompidou, Paris.

Pour Mondrian, le néoplasticisme a atteint un maximum dans la recherche de la plastique pure en se débarrassant de tout résidu de « formes », au sens de figures « descriptives », i.e. ressemblantes à un objet du monde ; résidus encore présents dans le cubisme et le purisme. Ainsi, cette histoire de l'art progressiste et rétrospective, part de l'art le plus figuratif, s'en libère progressivement dans la morphoplastique, et parvient enfin à la seule fin possible : le néoplasticisme, qui se sépare tout à fait de la forme. Il prédit que l'art va mourir et ne s'en attriste cependant pas car cette mort sera un commencement : le contenu véritable de la plastique pure subsistera, non seulement de manière intériorisée, mais aussi sous la forme de nouvelles formes d'extériorisation. Il « se réalisera dans

notre ambiance palpable puis dans la société ». Cela suggère que l'art va envahir nos vies et sortir du cadre étrié des musées ou des expositions ; pour s'exprimer *via* l'architecture, l'urbanisme, voire *via* un art qui se développe en informant les objets utilitaires, à la façon du design²³. Cette mort attendue de l'art muséal, préparée par le néoplasticisme, n'est cependant pas pour tout de suite, car le public est encore très loin d'être prêt à accepter la pureté de l'art néoplastique, précise Mondrian.

Cette incursion dans la pensée de Mondrian est informative par rapport à l'histoire des malentendus sur l'abstraction. En effet, nous y avons vu à l'œuvre une pensée qui oppose l'abstraction à la figuration littérale, et à toute préoccupation à proprement parler morphologique et chromatique. C'est une conception radicale de l'abstraction, pensée comme dépassement du réalisme naturel, et cette plastique implique par conséquent un désintéret pour les formes du vivant en tant que telles. Cela conduit Mondrian à prôner la disparition de l'objet dans l'image picturale et sculpturale²⁴.

Nous avons vu par ailleurs comment l'histoire de l'art téléologique reconstruite par Mondrian conduit au néoplasticisme en passant par le cubisme. Une telle conception a pu participer à la caractérisation malheureuse de certaines pratiques artistiques à la fois abstraites et figuratives (comme le cubisme, le purisme ou le biomorphisme) comme relevant d'une abstraction impure ou semi-abstraction ; brouillant les affinités que ces dernières écoles pouvaient avoir en ce qui concerne une certaine conception de l'abstraction, qualitativement distincte de celle du néoplasticisme²⁵.

L'art puriste, à l'image de *Nature morte à la guitare et au pichet* (1921) d'Amédée Ozenfant, utilise des formes visuelles simplifiées comme support d'une composition pensée comme « lyrisme mathématique » (Ozenfant et Jeanneret, 1921). Ce sont les proportions manifestées par les formes qui sont le moteur esthétique de l'œuvre ; les formes, chacune prise isolément, étant plutôt accessoires. Le vocabulaire iconographique y est souvent plutôt emprunté à la nature morte, utilisant des ustensiles domestiques et autres artefacts comme les instruments de musique. Dans le cubisme, à l'image de [*Maisons à l'Estaque* \(1908\)](#) de Georges Braque, des formes visuelles sont également reconnaissables, relevant aussi bien de biomorphes que de formes artéfactuelles et architecturales. Toutefois, là aussi, ce n'est pas la référence à l'objet qui dirige l'esthétique ; l'objet n'étant que prétexte à une composition « géométrique », comme nous l'avons vu aussi ci-dessus dans *Nature morte au pot de gingembre* de Mondrian.

Dans son histoire de l'art téléologique et rétrospective, Mondrian range ce type de pratiques dans la catégorie de la « morphoplastique », qu'il invente pour désigner les pratiques artistiques qui, tout en se libérant des formes sensibles concrètes et de la figuration littérale, ne sont cependant pas parvenues, comme le néoplasticisme, à se libérer totalement de la forme et de la référence aux choses sensibles. Les œuvres biomorphiques abstraites de cette époque seraient sans nul doute classées par Mondrian dans la même catégorie.

23. Mondrian (2010[1920], Scène VI, p. 46-47) indique que, quoi que ce ne soit sans doute pas la forme d'art la plus haute pour lui, « [...] l'utile en soi peut être beauté ; nous en voyons la preuve dans d'innombrables objets de nécessité. Une tasse à boire très simplement conçue est belle autant qu'une automobile et un avion. ». En revanche, Mondrian reproche aux architectes de « vouloir faire de la beauté », en rajoutant après coup des ornements ou des décorations, plutôt qu'en alliant beauté et utilité d'un même geste dès le départ. Le design ou l'architecture façon Mondrian s'exprimerait donc dans une forme épurée et utile, et surtout pas sur le mode de la décoration. Dans la scène VII, Mondrian expliquera que la « peinture de chevalet » doit disparaître, et que l'on doit peindre les murs eux-mêmes (intérieurs et extérieurs), tout en ajustant les proportions des bâtiments et leur composition dans l'espace, en fonction des idéaux néoplastiques. Cela conduit à une forme de fusion de tous les arts individuels en un seul art total, qui s'extériorise partout dans l'espace domestique comme urbain.

24. « L'objet devait disparaître dans l'expression plastique. » (Mondrian 2010[1920], Scène IV, p. 42). « Je crois que l'image sculptée doit complètement disparaître dans la sculpture. » (*ibid*, Scène V, p. 44).

25. Cf. à ce propos nos remarques dans le dernier paragraphe de la section 2.2, à propos de la pensée de Barr.

3.2. Léger : sympathisant du néoplasticisme sur la réserve.

Fernand Léger prend la relève de Mondrian, en tant qu'auteur du second article, qu'il accompagne de deux images ; l'une d'un tableau figuratif, *Femme et Rose* (1931) ; l'autre d'un tableau, *Composition* (1931), qui combine des éléments « géométriques », qui pourraient évoquer confusément de manière cubiste des artefacts (un tambourin ?), avec des formes tubulaires et arborescentes, évoquant des fragments d'êtres vivants.

Léger base lui-aussi sa défense de l'art abstrait sur une histoire de l'art qui suit une certaine « logique » qui l'oblige à passer par des étapes nécessaires ; mais il centre d'abord cette histoire sur la *couleur* plutôt que sur la *forme*. Les écoles classiques, dit-il, jusqu'à l'impressionnisme, ont centré « 60% » de leurs intérêts sur la « couleur locale », i.e. la couleur d'une touche, abstraction faite de son insertion au sein d'un environnement chromatique. Les impressionnistes se sont démarqués de cela, en considérant qu'une couleur est ressentie différemment en fonction des couleurs qui la côtoient. Cela les a conduits à une approche « construite » de la couleur, où l'on place artificiellement les couleurs complémentaires côte à côte. C'était une impasse, mais une impasse *nécessaire*, par laquelle il fallait passer, selon la logique de l'histoire de l'art. Cubistes et néoplasticistes ont su, selon lui, s'en sortir en revenant au ton « local » et en l'amenant à sa perfection, en prenant des grandes surfaces colorées, entourées de non-couleurs (blanc, noir, gris), pour faire ressortir les premières dans leur pureté.

Sur le plan de la forme, les néoplasticistes sont allés plus loin que les cubistes, admet-il, en poussant jusqu'à sa limite le « culte de l'équilibre coloré géométrique », entièrement dépouillé, et libéré de toute intention représentationnelle. « Les vrais Puristes ce sont eux » s'exclame Léger, tout en avouant préférer l'abstraction moins radicale à la façon cubiste.

L'histoire devait amener au néoplasticisme : « L'abstraction pure, poussée dans ce *nouvel esprit* à ses extrêmes limites, est une partie dangereuse qu'il fallait jouer. [...] « le néoplasticisme devait exister. C'est fait. ». Mais Léger ne croit pas à sa pérennité, et s'arrêter au néoplasticisme serait dangereux parce que cet art ne pourra toujours convenir qu'à une minorité de personnes éduquées à cette esthétique austère, statique et verrouillée.

On doit cependant saluer les « nordistes », dit-il, chefs de file de ce mouvement, en tant qu'ils ont eu le courage de défendre une vision de l'art puriste, jusqu'au-boutiste, contre une vision marchande de l'art malheureusement en plein essor.

Ce propos peut être illustré par les tableaux [Composition à la feuille \(1931\)](#) ou *L'arbre vert* (1932), tous deux représentatifs d'une série peinte par Léger, à laquelle le tableau *Composition* qui est reproduit dans *Cahiers d'Arts* appartient. Il s'agit de compositions dont les éléments sont des fragments d'artefacts ou d'êtres organiques, auxquels se mêlent parfois des traits graphiques sans signification figurative apparente. Ces différents éléments sont disposés avec ordre et semblent flotter dans l'espace. La composition reproduite dans (Léger 1931) fait apercevoir plusieurs formes tubulaires arborescentes, proches de la forme verte à droite dans *L'arbre vert*, ou de la forme marron à gauche dans *Composition à la feuille* (si on ignore les feuilles qui s'y rattachent). Ces formes tubulaires et arborescentes peuvent évoquer indifféremment un fragment de branchage, ou un fragment de réseau racinaire, ou un fragment de réseau vasculaire... Leur indifférenciation en fait des abstractions organiques (cf. ci-dessous: 4.3).

3.3. Baumeister : l'inspiration tournée vers le monde des villes et des machines.

Willi Baumeister répond un peu plus scolairement aux questions posées, les reproduisant et y répondant les unes après les autres. Pour lui, l'art abstrait est une recherche de pureté (couleurs pures, harmonies nettes et oppositions tranchées) ; la référence ou non à un objet du monde

devenant indifférente, sans importance. Selon lui, l'artiste abstrait qu'il qualifie de « post-cubiste », trouve son inspiration assumée dans le nouveau monde des machines, avec leurs lignes droites et angles droits. Par cette dernière affirmation, Baumeister s'éloigne de l'opinion de Mondrian et Léger, en ne définissant pas l'abstraction par l'idée d'une rupture avec le monde sensible, mais plutôt par un décalage dans les sources d'inspiration extraites du monde. Pour trouver son vocabulaire morphologique, l'art, qui trouvait originellement son inspiration dans la nature, se tournerait désormais plutôt vers l'univers anthropocentrique et mécanocentré des villes et de l'industrie. Baumeister considère les pylônes, les poteaux téléphoniques et les autoroutes comme typiques de cet univers plastique.

Cette conception de l'art abstrait, quoiqu'apportant une nuance à la conception de l'abstraction comme pôle opposé à la figuration, ne convient qu'à une partie seulement des pratiques abstraites de cette époque, et fait en particulier l'impasse sur les pratiques biomorphiques dont la principale source d'inspiration restait évidemment la nature. Cela ne permet pas non plus de comprendre la place de courants antérieurs comme l'Art Nouveau, dont le traitement des formes vivantes relevait bien plutôt d'une forme d'abstraction (sur le mode d'une stylisation décorative), qui a préparé la pratique biomorphiste du XXe siècle et le Design, que d'une simple continuité avec les intérêts romantiques envers la nature.

Comme précurseurs ayant vu la force de la ligne droite et des formes géométriques, Baumeister cite Cézanne, qui aurait jeté un regard neuf (naïf) sur les objets de la modernité technique, et H. Rousseau, qui mettait des pylônes téléphoniques dans ses paysages. Même dans l'art préhistorique, on peut ressentir, dit-il, que la force des « moyens artistiques purs », i.e. d'une simple courbe, ou d'une surface colorée, ne tient pas à son caractère imitatif. Ce n'est pas *parce qu'*elle imite un bison, que la ligne courbe d'une peinture pariétale est puissante.

Baumeister se défend ensuite contre l'accusation selon laquelle l'art abstrait supprimerait les émotions. Au contraire, une fois la pureté atteinte, cela nous transporte dans un au-delà contemplatif créateur d'émotion, dit-il, « comme quand on écoute une bonne musique ». Quant à l'accusation de faire « du géométrique », Baumeister se défend en disant que les formes géométriques sont des moyens, et non pas une fin pour l'artiste abstrait. Il se vante cependant de préférer la règle et le compas au pinceau. « Et alors ? »

Enfin, puisque l'art abstrait serait une libération à l'égard « des décadences de l'illusionnisme » (=figuration littérale), il est faux pour Baumeister de dire qu'il fait tomber l'art dans une impasse. Au contraire l'art abstrait ouvre de nouvelles possibilités illimitées.

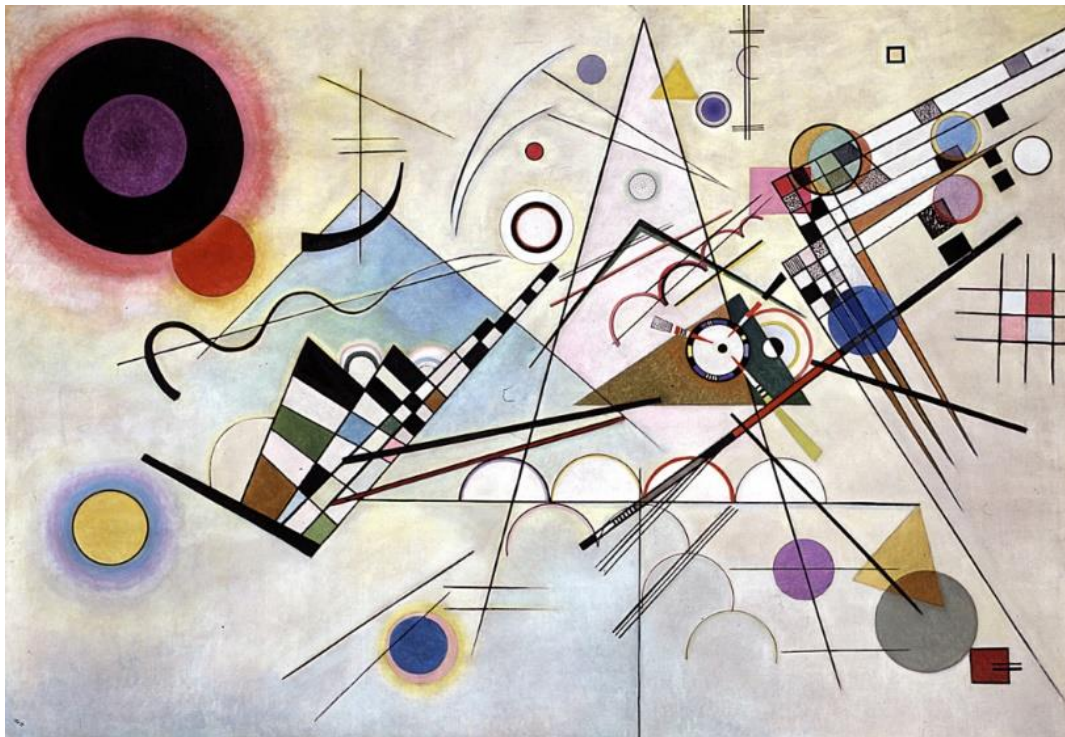
Par exemple, dans le tableau *Machine Man with Spiral Turn* (1931), L'homme s'hybride à la machine, l'anthropomorphe au mécanomorphe. Peu ou pas de place dans cet univers pour le vivant non-humain. Mais cet imaginaire mécaniste est surtout un prétexte à un travail de textures et de composition de type cubiste où les lignes droites se mêlent à des courbes nettes et simples.

3.4. Kandinsky : une conception radicale de l'abstraction, mais un intellectualisme et un purisme nuancés.

Kandinsky définit clairement l'art abstrait comme art « sans objet », qui ne « copie pas des objets », confirmant le glissement sémantique du terme « abstraction » auquel il avait contribué⁷. Il précise que cet art fait usage souvent (mais pas uniquement) de formes géométriques et de couleurs pures. Pour répondre aux critiques contre l'art abstrait, il commence par retourner la demande : pourquoi ce ne serait pas à ceux qui croient que la référence à un objet est essentielle à l'art de le démontrer ? En se passant de l'objet, les peintres abstraits ont pu « augment[er] particulièrement la valeur des éléments indispensables [à la peinture] : forme et couleur ».

Kandinsky défend qu'en supprimant l'objet de référence de la peinture, les artistes abstraits peuvent en faire ressortir les éléments *les plus essentiels*. Toutefois, à l'extrême opposé de Mondrian, ces éléments essentiels ne relèvent pas de certaines idées intellectuelles (le Rythme, l'Harmonie), mais ne sont rien d'autres que les formes et les couleurs elles-mêmes, débarrassées de leurs fonctions mimétiques. Kandinsky précise qu'il parle de la forme « au sens restreint ». Sans doute veut-il dire que ce n'est pas la forme d'un objet reconnaissable —cette forme dont Mondrian est fier que le néoplasticisme se soit détourné— mais la forme concrète de la tâche de couleur, prise pour elle-même.

La seconde partie de la défense de Kandinsky passe par une banalisation de l'attitude des critiques contre toute nouvelle tendance artistique. N'avait-on pas déjà rencontré des réactions injustifiées au moment où naissaient l'impressionnisme, ou la peinture de paysage ? À chaque fois, nous dit Kandinsky, des critiques se sont élevées pour dire que la nouvelle conception de l'art allait tuer l'art, couper toute créativité, avilir ses nobles aspirations, etc. Ce serait une réaction naturelle mais méprisante de certains hommes qui refusent la nouveauté, et ne comprennent pas que l'art n'a pas une essence figée, mais a vocation à évoluer et à trouver de nouvelles formes d'expression. (Kandinsky ne semble donc pas partager la croyance de Mondrian en une fin prochaine de l'histoire de l'art).



V. Kandinsky *Komposition 8*. 1923. 140x201cm. S.R. Guggenheim Museum, New York

Dans les années 1910 et 1920, Kandinsky théorise la peinture abstraite qu'il recherchait par l'idée d'une libération à l'égard de toute référence à des objets. *Komposition 8* nous semble représentative d'une telle conception non-objectuelle de la peinture. Des formes et couleurs remplissent la toile sans volonté apparente de composer des objets. Couleurs et formes valent pour elles-mêmes et par leur composition. Du point de vue phénoménologique, on pourrait cependant objecter que, même si Kandinsky ne suit visiblement pas le modèle des choses naturelles ordinaires, matérielles, et contenues dans un espace tridimensionnel, en revanche le caractère très net et contrasté des formes, et le caractère très construit de leur composition, incite la conscience imageante à y projeter localement des objets étranges, de nature plutôt « géométrique », qui communiquent entre eux sur la toile.



V. Kandinsky *Noir Pointu*. 1930. 60x70cm. Reproduit dans (Kandinsky 1931).

Dans *Noir Pointu*, Kandinsky semble encore plus nuancer son anti-objectivisme. On retrouve des éléments de formes géométriques qui sont *localement* comparables à ceux du premier tableau (lignes droites, lunules, cercles ou demi-cercles). Mais la composition de l'ensemble est beaucoup plus compacte, toutes ses micro-formes s'organisant en une silhouette unique qui, par sa composition organique (un grand corps massif entouré de protubérances comme des membres périphériques), donne vie à une chose vivante d'une espèce inconnue, qui anime la toile.

Ensuite, Kandinsky montre que l'art abstrait n'est pas un art géométrique. Dire cela c'est confondre les propriétés des formes utilisées, comme moyens picturaux, et les propriétés de la peinture elle-même, comme activité artistique. Une peinture qui emploie des formes géométriques, dit-il, n'est pas plus géométrique, que ce qu'une peinture qui utilise des éléments anatomiques du corps humain serait « une peinture anatomique ». Les objets mathématiques ne sont pas utilisés pour leurs propriétés mathématiques, mais parce qu'une ligne droite ou un point sont des formes qui, par leur composition, sont propres à susciter un effet esthétique puissant, peut-être plus qu'une main utilisée par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. De plus, précise-t-il, l'usage de formes géométriques n'est pas un dogme intangible de l'art abstrait. Ce vocabulaire géométrique pourrait se mêler à d'autres formes différentes.

Kandinsky dément que l'art abstrait serait trop cérébral, mais partage toutefois avec les accusateurs de l'art abstrait la conviction que l'art ne saurait fonctionner sans l'appel à l'intuition et l'émotion. L'intellect doit être un *accompagnateur* de l'intuition et de l'émotion, pas un remplaçant. Kandinsky explique que toutes ses propres tentatives de vouloir produire une création entièrement intellectualisée et calculée ont abouti à des impasses. « Malheur à qui s'en remet uniquement à la mathématique -à la raison ». Ici encore, Kandinsky semble proposer une vision de l'art plus nuancée que l'intellectualisme et l'aspiration radicale à la pureté de Mondrian.

3.5. Doerner : l'abstraction exprime la nouvelle vision du monde.

Plutôt que de répondre directement aux questions posées par la revue, Alexandre Doerner préfère décaler sa réponse. En effet, il lui importe de montrer qu'au-delà des goûts subjectifs de chacun et

de l'époque, il existerait une procédure *objective* permettant d'évaluer la signification et l'importance des arts abstraits. Il s'agit précisément de :

déterminer si la peinture abstraite comporte des symptômes d'une transformation et d'un élargissement de l'image que l'homme se fait de l'univers.

Ainsi, on pourrait résumer la stratégie de défense de Doerner comme suit. Il s'agirait de montrer que les transformations de l'art qui ont conduit à l'émergence de l'« art abstrait » répondent à un certain changement de vision du monde qu'il s'agirait de préciser. Ensuite, il s'agit pour Doerner de montrer que ce changement de vision du monde n'est pas accidentel, mais est lui-même motivé par un progrès de la compréhension scientifique du monde. Il veut en quelque sorte faire rejaillir l'objectivité de certains progrès scientifiques sur l'évolution de l'art, en montrant comment ces deux types d'évolution relèveraient d'un même mouvement de pensée, basé sur certaines révolutions conceptuelles. Il faut reconnaître toutefois que Doerner ne hiérarchise pas entre les sciences naturelles et les arts, mais les met plutôt en parallèle, comme deux manifestations d'un même mouvement culturel.

Ainsi, comme Baumeister avant lui, Doerner fait appel à un domaine extérieur à l'art pour défendre l'art abstrait. Mais, contrairement au premier, ce n'est pas vers la technologie qu'il se tourne mais vers les représentations issues des théories scientifiques. Cela l'amène à affirmer que toute peinture (donc *y compris* la peinture dite « abstraite ») ne peut se définir qu'en référence au réel : « la peinture est le reflet des représentations que toute époque se fait de la réalité ». Concernant les théories scientifiques représentatives auxquelles se réfère Doerner, il faut regretter qu'il ne cite aucune œuvre et un seul auteur (Roentgen) pour identifier le type de contenu scientifique auquel il se réfère. Cependant, les thématiques vaguement évoquées (continuité de l'espace et du temps, points de vue relatifs, remplacement de la masse par l'énergie comme notion primitive...) laissent entrevoir l'influence culturelle très forte à cette époque d'une part de la théorie de la relativité restreinte d'Einstein, et d'autre part de l'énergétisme.

Quoi qu'il en soit de ses références scientifiques, Doerner s'intéresse avant tout à la remise en cause des *conceptions classiques de l'espace, du temps et de la matière*, tout à la fois par la science de son temps et par les arts abstraits. Toute l'histoire de l'art depuis quatre siècles, de la Renaissance jusqu'au pointillisme, nous dit-il, serait enfermée dans la même conception de l'espace, du temps et de la matière, désormais désuète. L'espace était classiquement pensé comme un espace homogène et euclidien, occupé par des choses tridimensionnelles, et dont le tableau procure une vision en perspective, une scène délimitée par le cadre du tableau, semblable à une fenêtre. La dimension temporelle était alors nettement disjointe de l'espace. Même si l'art romantique et l'expressionniste auraient commencé selon lui à remettre en question ces conceptions de l'espace, Doerner prétend que seul l'art abstrait les aurait véritablement dépassées.

Le cubisme —présenté comme précurseur de l'art abstrait— aurait permis de passer de la considération d'un espace euclidien absolu, vu à travers *une* perspective, à un espace qui met en exergue la pluralité simultanée de tous les points de vue relatifs (« sur-perspective »). Doerner insiste en particulier sur le caractère cinématique de la conception de ce nouvel espace, sa structure ne pouvant clairement se manifester qu'à travers les mouvements que l'on y déploie. Mais la fixité du médium de la représentation oblige à un « perpétuel va-et-vient » entre les différents plans et points de vue. Cela amène Doerner à affirmer que « *le facteur temps devient un élément de la représentation de l'espace* » et que la forme abstraite apparaît alors dans la représentation artistique comme unique moyen de montrer ces contacts « supra-spatiaux ». Il insiste alors sur le fait que la forme abstraite « *n'est pas une fin en soi, ni l'essentiel.* » (En cela, il se rapproche de Mondrian pour qui les lignes droites n'étaient pertinentes que comme support pour montrer le Rythme).

Doerner explique alors comment cette révolution dans la spatialité entraîne par contre-coup une disparition du cadre (du tableau pictural) mais aussi un abandon d'une certaine conception de la chose matérielle : celle qui met en avant son caractère massif et opaque. Voici comment il décrit la nouvelle conception de la matière qui vient s'y substituer :

Ainsi disparaît au cours de l'évolution de l'art abstrait, dans le constructivisme de la dernière période, par exemple, l'étendue absolue des corps. La matière se décompose finalement en simples surfaces et en simples lignes. [...] C'est ainsi que naît à la place de l'espace cubique, immobile, étendu et rempli d'une masse compacte, l'espace conçu comme un entrecroisement de mouvements et d'énergies. [Il fait référence explicitement à Mondrian et Lissitzky]

Dans la dernière partie de son article, Doerner essaie de retrouver le même type de mutation dans les conceptions de l'espace, du temps et de la matière, mais cette fois-ci dans le domaine de l'architecture et de la sculpture. Il met notamment en avant, en architecture, les innovations formelles du Bauhaus de Gropius, les jeux de lumière, la prédilection pour les matériaux transparents ; et, en sculpture, « l'absence de masse » et la multilatéralité des « dernières sculptures de Arp ». Son article se termine sur une sorte de pari selon lequel l'art cinématographique (le « film ») pourrait supplanter les autres formes d'art en permettant de

faire défiler en l'extériorisant sous nos yeux ce sentiment du temps comme une partie de l'expérience vivante de l'espace, sous une forme libre et naturelle.

Même si la plupart des productions cinématographiques de son époque (97% de « camelote » dit-il) sont insignifiantes, il y voit cependant un fort potentiel pour représenter la vision moderne des entrelacements entre temps et espace, sans avoir à passer par les contorsions (« refoulements ») de la peinture.

Par rapport à notre problématique, l'article de Doerner possède ceci d'intéressant qu'il est le seul à expliquer d'un seul mouvement l'abstraction artistique et les mutations contemporaines des représentations scientifiques. Ce recul par rapport à un point de vue exclusivement artistique est-il étranger au fait que Doerner est le seul auteur de cette série à ne pas être artiste mais historien d'art, professeur et directeur de Musée ? Bien que l'article soit stimulant du point de vue des rapports entre les arts abstraits et les sciences de l'époque, on peut lui reprocher, non seulement un défaut de précision dans les références scientifiques, mais surtout aussi une absence de sens critique à l'égard des glissements qui s'opèrent entre les différents sens de l'abstraction. Doerner déplace la focale vers les conceptions dans la culture de l'époque de l'espace, du temps et de la matière, mais sans expliquer en quel sens précis ces conceptions réclament un surplus d'abstraction. Cela l'amène à ranger sous une même étiquette, notamment : Picasso, Arp, Mondrian et Gropius ; comme représentants d'une certaine modernité « abstraite » sans considération pour le gouffre qui sépare sous certains points de vue leurs esthétiques.

3.6. Arp : le malaise avec le nouveau sens de l'abstraction.

Dans le dernier article de la série, Arp ne prend pas vraiment au sérieux les critiques adressées contre l'art abstrait mais s'en amuse en écrivant un texte à la tonalité plutôt délirante, oscillant d'une manière assez Dada entre provocation et ironie légère. Avec une écriture libre et imagée, sans souci du détail des questions, il suscite cependant des idées stimulantes pour éclairer les problématiques ouvertes par l'abstraction au début du XX^e siècle.

Le fond de l'article de Arp consiste à décrire la condition humaine comme celle d'une créature qui vit dans une illusion. L'homme croit que « la raison [l']a séparé de la nature ». En réalité,

l'Homme est une créature déchue, laide et pitoyable qui, quand elle essaie d'imiter les fruits de la nature, ne parvient qu'à engendrer des monstres ou des pâles copies. Il conclura ainsi :

j'aime la nature, mais non pas ses succédanés. L'art illusionniste est un succédané de la nature.

Le caractère imagé de l'écriture de Arp rend difficilement lisible son message. Par contraste avec la pratique picturale de Mondrian, Léger ou Baumeister, la pratique sculpturale de Arp est fortement nourrie de références organiques, et utilise des formes toutes en rondeur et que la postérité qualifiera de « biomorphiques ». De ce fait, on s'attendrait, de la part de Arp, à un éloge de la nature comme source d'inspiration. Nous nous retrouvons plutôt face à un avertissement à l'égard des dangers de la séduction opérée par les formes naturelles. N'essayons pas de reproduire fidèlement les formes de la nature, prévient Arp, ce en quoi nous ne pouvons qu'échouer et engendrer des monstres. L'art doit rester plus modeste, et engendrer plutôt autre chose, suivre une autre voie. Mais le discours de Arp est trop allusif pour que l'on perçoive immédiatement s'il s'agit de se détourner totalement de la figuration ou plutôt simplement d'une certaine forme particulière de figuration, à savoir le mimétisme qui veut faire illusion. Aussi, Arp s'adresse ainsi aux accusateurs de l'art abstrait, englobés dans l'humanité :

[...]dans l'art, l'homme aime ce qui est vain et mort. Il ne peut comprendre que la peinture soit autre chose qu'un paysage préparé à l'huile et au vinaigre et la sculpture une cuisse de femme fabriquée avec du marbre ou du bronze. Toute transformation de l'art lui paraît aussi détestable que les métamorphoses éternelles de la vie. Les lignes droites et les couleurs franches l'exaspèrent surtout. L'homme ne désire pas aller au fond des choses[...]

Ici, la défense de l'art abstrait par Arp recoupe en partie celle de Kandinsky. L'histoire de l'art serait un mouvement créateur que les hommes voudraient étouffer. Laissons plutôt l'art évoluer vers sa nouvelle destinée, propose Arp, qui consiste à « aller au fond des choses » en s'écartant de la figuration pour se tourner plutôt vers « les lignes droites et les couleurs franches ». Par ces derniers mots, Arp semble prendre plutôt la défense de ses collègues, les négateurs radicaux de toute figuration, que de sa propre ligne sculpturale, laquelle ne correspond pas du tout à la description ici proposée (« lignes droites » et « couleurs franches »).

Une telle exclusion implicite de son propre travail est très suggestive. Cela semble indiquer que Arp ne considère pas sa propre pratique comme étant concernée par les critiques proférées contre l'art abstrait. Il semble donc vouloir défendre par solidarité ses collègues (notamment Mondrian, Léger, Baumeister et Kandinsky), tout en ayant conscience d'un écart si fort, entre leurs pratiques et la sienne propre, qu'il lui semble inutile de parler de son propre travail. Il prend donc acte du fait que les critiques adressées par le public contre l'« art abstrait » visent en fait une pratique qui se définit par rapport au *sens nouveau* désormais donné à l'abstraction (absence de toute référence à la nature, la non-figuration, la tendance au géométrique...).

Si Arp ne trouve pas l'utilité, dans cet article, de souligner le contraste entre sa propre pratique et celles de ses collègues, c'est sans doute parce que son argumentaire vise à fustiger, en général, ceux qui voudraient enfermer l'art dans un modèle figuratif étroit, et l'empêcher d'évoluer. Cette réaction malheureuse d'une partie du public fait obstacle tout aussi bien à la pratique de Arp qu'à celles de ses collègues anti-naturalistes, et c'est pourquoi il fait front avec eux dans l'article. Mais l'imaginaire de Arp, visible dans les métaphores qu'il utilise, est clairement tourné vers le monde naturel, les animaux et les plantes, plutôt que vers l'imaginaire mécanocentré et urbain proposé par Baumeister.

A la fin de son article, il propose une vision de la création artistique comme analogue à la génération d'un être naturel : « L'art est un fruit qui pousse dans l'homme ». Si on essaie de contraindre cette génération, il peut en sortir des fruits déformés, des monstres. Arp insiste sur la nécessité de laisser un maximum de liberté à l'art pour que le fruit qui sorte de l'homme soit aussi bon que possible et pour éviter de ne produire que des « vases à nombrils » (prototype du « monstre » généré par l'art illusionniste).

Voici le passage le plus intéressant à l'égard de la sémantique du terme « abstraction » :

Je comprends qu'on nomme abstrait un tableau cubiste car des parties ont été soustraites à l'objet qui a servi de modèle à ce tableau. Mais je trouve qu'un tableau ou une sculpture qui n'ont pas eu d'objet pour modèle, sont tout aussi concrets et sensuels qu'une feuille ou une pierre.

Dans ces lignes, Arp s'insurge contre la déviance sémantique qui consiste à prendre le mot « abstraction » comme un pur synonyme de « non-figuration », au sens d'une absence totale de référence à un objet. Arp tient à maintenir la signification originelle du mot « abstraction » comme un processus partant de la perception des objets naturels individuels et s'élevant progressivement vers la généralité. Les formes et les couleurs des œuvres « qui n'ont pas eu d'objet pour modèle » sont on ne peut plus concrètes. Ainsi, Arp maintient la dualité originelle concret/abstrait, et refuse de la remplacer par la dualité trompeuse figuration/abstraction.

L'instabilité de la position de Arp à l'égard de l'étiquette d'« art abstrait » se poursuivra dans la suite de sa carrière. Son exaspération à l'égard du flottement sémantique autour du terme « abstraction » y est sans doute pour beaucoup. Souvenons-nous que Arp a été d'abord Dadaïste, mouvement qui se posait plutôt comme un concurrent de l'art abstrait que comme une branche de celui-ci. Pourtant, en 1931, donc l'année même de l'enquête dans *Cahiers d'art*, Arp cofonde le groupe *Abstraction-Création* qui promeut l'art abstrait, et même plus précisément l'art non-figuratif. Le préambule du premier numéro du cahier *Abstraction Création Art non figuratif*²⁶ —Arp fait partie du comité de rédaction— annonce un critère de sélection assez sévère quant aux artistes choisis :

[...] non figuration , c'est-à-dire culture de la plastique pure , à l'exclusion de tout élément explicatif, anecdotique , littéraire , naturaliste , etc... [...] ne sont invités à participer au groupement que les artistes qui se considèrent comme définitivement non-figurateurs. Ceux qui produisent à la fois des œuvres contenant des formes d'êtres ou d'objets plus ou moins apparentes et des œuvres sans préoccupations de cet ordre, quelle que soit la valeur de ces dernières, ne sont pas invités.

Comment comprendre que Arp ait pu trouver son compte dans un tel groupement, étant donné la radicalité de ce texte à l'égard de toute figuration, même indirecte (« ... plus ou moins apparentes ») ? On qualifierait bien volontiers *certaines* œuvres présentées dans le cahier n°1 comme non-figuratives, sans aucune intention référentielle apparente (celles de Beothy, Buchheister, Delaunay, Einstein, Hélion, Freundlich, Gorin, Kupka, Mondrian, Strzeminski, Taeuber-Arp, Van Doesburg, Vantongerloo, Villon, Vodemberge-Gildewart...). Mais, pour d'autres œuvres, nous sommes plutôt tentés de voir les formes proposées comme issues d'abstractions généralisantes plus ou moins libres. Ainsi, certaines formes semblent faire écho au monde du vivant et de l'organique (Arp, Séligmann, Valmier), d'autres au monde des machines, des bâtiments et des artefacts (Moholy-Nagy, Pevsner, Dreier...), les formes mobiles de Calder font référence à des propriétés mathématico-physiques du monde (forces, vecteurs, vitesses...), etc.

26. (Hélion, J. et Schiess, H. —Éds.— 1931).

Peut-être le groupe Abstraction-Création est-il moins sélectif et réfractaire à la figuration (du moins à la figuration *abstraite*, au sens de l'abstraction généralisante), que ce qu'annonce le passage cité ci-dessus. Le début du préambule le confirme :

Abstraction, parce que certains artistes sont arrivés à la conception de la non-figuration par l'abstraction progressive des formes de la nature. Création, parce que d'autres artistes ont atteint directement la non-figuration par une conception d'ordre purement géométrique ou par l'emploi exclusif d'éléments communément appelés abstraits, tels que cercles, plans, barres, lignes, etc.

On comprend dans ces quelques lignes que l'abstraction et la non-figuration ne sont en définitive pas complètement identifiées en 1931 par le groupe d'artistes, d'où l'intérêt de juxtaposer les deux termes dans le titre du cahier. Arp a dû jouer un rôle dans l'insistance sur cette distinction. Le mot « abstraction » garde donc encore ici un lien avec sa signification philosophique originelle. Il y apparaît encore comme un mouvement *progressif* qui part des formes de la nature, par opposition à une non-figuration purement « créative » qui créerait *ex nihilo* un monde de l'art totalement séparé du monde naturel, en empruntant ses formes à la géométrie. Cette opposition est un analogue artistique de la tension philosophique entre *abstraction* et *idéation* que nous allons rappeler dans la dernière section.

Comme on peut le voir sur l'oeuvre *Nombril et deux idées* (1932), dans les années 1930, Arp emploie un vocabulaire de formes biomorphiques abstraites (au sens de l'abstraction généralisante que nous détaillerons en 4.3). Des idées abstraites issues du monde organique se dégagent naturellement de la contemplation de telles œuvres. Avec une certaine liberté interprétative, on peut ici voir les idées de nombril, de corps, d'organes, de rondeur, de croissance, d'enveloppement, de peau, de cellule... La matière et la composition tout autant que les formes proprement dites participent à cette abstraction organique. Arp s'amuse à juxtaposer dans le titre le concret (« le nombril ») et l'abstrait (« deux idées »).

Cette démarche est abstractive au sens propre, mouvement de dégagement de l'universel à partir de formes naturelles, par contraste avec le néoplasticisme de Mondrian. Pourtant quand l'« art abstrait » au sens moderne est attaqué, Arp fait front avec les négateurs du monde sensible pour promouvoir la créativité formelle, et la libération à l'égard de la figuration littérale.

4. Retour aux théories philosophiques de l'abstraction

4.1. Retourner à Platon et Aristote pour éclairer la production du XXe-XXIe siècles ? Justification de la démarche.

Pour rétablir une saine situation sémantique, favorable à une analyse des pratiques abstraites tournées vers les formes du vivant, il s'agit de réactiver le sens original de l'abstraction, qui avait pris naissance dans les systèmes philosophiques de Platon et Aristote, avant de nous être transmis par la tradition. Il s'agit de revenir aux théories de ces philosophes sur les rapports entre sensible et intelligible, sur l'origine des Idées ou concepts auxquels a affaire notre intellect, et en particulier sur le statut des universaux, c'est-à-dire des entités génériques (comme « rouge », « triangle », « arbre »...) invoquées par notre intellect pour saisir certains traits partagés par plusieurs individus du monde.

Nous ne rechercherons ici ni la stricte rigueur historique ni l'exhaustivité, ayant un but plus modeste : la réactivation de la compréhension originelle que ces auteurs faisaient de l'abstraction au sein de l'édifice de la connaissance, et des problématiques philosophiques que cela ouvrait ; afin de projeter anachroniquement ces réflexions sur la pratique de l'art abstrait au XX-XXI^e siècles.

L'anachronisme inhérent à cette démarche nous semble excusable. D'abord parce que les philosophies de Platon et d'Aristote soulèvent des questions pour ainsi dire intemporelles, et posent quelques éléments de réponse qu'il est difficile d'éviter, même si c'est pour ensuite les dépasser ou les remettre en question²⁷. Ensuite, parce que ces philosophies ont nourri *de facto* la réflexion sur l'abstraction depuis l'antiquité jusqu'à la période contemporaine, y compris chez des artistes comme par exemple Mondrian (cf. ci-dessus 3.1). Enfin, parce qu'une telle forme de projection anachronique, malgré ses inconvénients, reste toujours plus fertile que le maintien de la signification radicale et fermée dans laquelle certains ont voulu enfermer le mot « abstraction » depuis 1910.

4.2. L'abstraction comme attention sélective.

L'abstraction occupe une place plus importante au sein de la philosophie d'Aristote que dans celle de son maître Platon, bien qu'elle figure dans les deux systèmes avec un fond de signification commun.

Pour Aristote, l'abstraction ou aphaéresis (ἀφαίρεσις) est une opération de l'esprit consistant à concentrer son attention sur un des aspects d'une chose concrète individuelle. Une telle chose peut être caractérisée par un faisceau de propriétés, l'abstraction consistant alors en une opération de *sélection* d'une de ces propriétés, au détriment de toutes les autres qui s'associent et s'interpénètrent plus ou moins avec elle. Par exemple, en partant de la relation perceptive singulière que nous entretenons avec un arbre, notre esprit pourra en retenir seulement sa couleur ou bien sa forme. A son tour, ces propriétés abstraites pourront n'être considérées que sous un de leurs aspects. Par exemple, plutôt que sa couleur, nous pouvons ne retenir de la feuille de l'olivier que sa faible saturation ; plutôt que sa forme détaillée, nous pouvons ne retenir de l'arbre que sa seule *taille*, ou la seule *densité* de sa ramure, ou le caractère *ramifié* de sa structure, etc. Nous nous élevons alors vers une plus grande *abstraction*, passant de la chose concrète à un de ses aspects, puis à l'aspect d'un de ses aspects, etc.

Allan Bäck (2014) explique bien en quoi l'étymologie du terme grec peut être trompeuse pour représenter adéquatement la notion philosophique d'abstraction. ἀφαίρεσις est dérivé du verbe αἰρέω (saisir, prendre) et de la préposition ἀπό qui renvoie à l'idée d'éloignement ou de séparation. Suivant comment on translittère le terme grec en français, en transitant par le latin, les termes concurrents d'« abstraction » sont : extraction ou soustraction.

L'idée d'*extraction* n'est pas absente du terme grec ἀφαίρεσις, et a pu également être projetée sur les termes latins et français « abstractio » et « abstraction ». On a pu dire que l'on abstrait l'or de son minerai, ou que l'alchimiste tente d'abstraire la quintessence d'une matière impure, par divers procédés comme la distillation. Mais l'idée d'extraction présuppose qu'une fois l'action réalisée, la chose « extraite » existe séparément du complexe dont elle a été extraite. Appliquée littéralement au rapport de l'esprit à une entité idéale ou conceptuelle, cette idée exprime alors un présupposé métaphysique de séparation des idées abstraites à l'égard des individus concrets d'où on les a tirées. C'est ce que veut éviter à tout prix Aristote, en tant que cela tire la notion d'abstraction en direction de l'idée platonicienne de séparation (χωρισμός) à laquelle le Stagirite s'oppose.

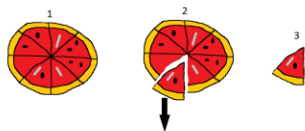
L'idée de *soustraction* est également présente dans le terme grec ἀφαίρεσις, lequel est d'ailleurs utilisé en mathématiques pour désigner l'opération arithmétique correspondante. Identifier abstraction et soustraction est problématique, d'une part pour exactement la même raison que pour l'idée d'extraction ; d'autre part, en outre, comme le remarque Bäck (2014), parce que l'idée de soustraction suppose que le diminuteur, i.e. la chose qui est enlevée, est tout aussi déterminé que le

27. Cf. la proposition provocatrice de Whitehead (1929, p. 63) : « La plus sûre caractérisation de la tradition philosophique européenne est qu'elle consiste en une série de notes au bas des pages de Platon. ».

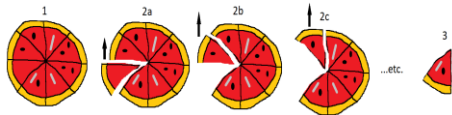
résultat de l'opération, la différence. Or, l'opération psychique de l'abstraction ne présuppose pas une détermination des aspects de la chose mis de côté par l'acte. Je peux abstraire d'un coquelicot le concept de rouge, sans avoir besoin d'avoir conscience de la liste de toutes les propriétés du coquelicot que j'ai dû éliminer ce faisant.

Pour parvenir à la notion philosophique d'abstraction, il vaut donc mieux s'éloigner de son origine étymologique, pour retenir la simple idée d'une sélection par l'esprit d'une propriété de la chose sensible, par un processus de focalisation attentive. Une fois cette sélection opérée, l'esprit a obtenu une entité abstraite, désormais disponible pour l'élaboration future de la pensée. Une séparation a donc bien lieu, mais elle n'est à comprendre ni au sens littéral d'une séparation physique, ni au sens analogique d'une séparation métaphysique. Plutôt, cette séparation ne vaut que *dans l'esprit*. C'est en tous cas le sens minimal qu'il faut commencer à donner à l'abstraction philosophique, si l'on ne veut pas s'engager dans un réalisme des Idées.

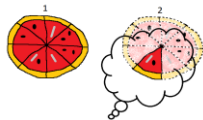
Comment passer de la pizza entière à une de ses parts ?



Par extraction



Par soustraction



Par abstraction

Le schéma tripartite ci-dessus n'illustre que le cas le plus facile de l'abstraction, celui où la partie de la chose qu'il s'agit d'abstraire est un *fragment substantiel* de la chose totale. Pour cette raison même, une part de pizza peut être *physiquement* séparée du reste de la pizza, et non pas uniquement « par la pensée ». Mais ce n'est qu'un cas très particulier. Le cas le plus typique d'abstraction est plutôt celui où la partie de la chose que l'on veut isoler est un *attribut non-substantiel*. Par exemple, je veux abstraire de la pizza : sa couleur, sa consistance, son goût ou bien sa forme, au détriment de ses autres propriétés. Il s'agit alors d'une opération de l'esprit à laquelle ne correspond aucune séparation physique possible. Je ne peux pas détacher le rouge de la pizza de sa forme, au même sens que j'en détache une part. Les attributs non-substantiels sont, pour Aristote, des entités qui ne peuvent exister de manière autonome, mais uniquement comme attributs (*συμβεβηκός*) d'une substance individuelle, cette dernière étant le seul être à habiter le réel de manière autonome.

L'abstraction comme opération de l'esprit est essentielle pour délimiter les différentes disciplines de la connaissance, y compris les arts. Pour délimiter par exemple l'objet de la géométrie, je dois abstraire des choses sensibles uniquement leurs propriétés spatiales : figure, extension... Si c'est la mécanique que je cherche à fonder, il faudra que j'en abstraie plutôt les propriétés liées au mouvement. Si c'est la peinture, j'abstrairai de la chose certaines propriétés visuelles pertinentes (couleurs et formes saillantes), etc. Certaines abstractions, parce qu'elles ne sont pas arbitraires mais suivent au contraire les lignes de césures naturelles de la chose, fournissent un point de départ adéquat pour fonder correctement une science²⁸.

28. L'abstraction généralisante doit cependant ensuite opérer. Cf.(Bäck 2014, p. 8-sq.) et ci-dessous p. 28.

On pourra trouver chez Platon une idée assez proche, selon laquelle certains arts (*technè*) se délimitent par le type de sélection abstraitive qu'ils présupposent pour définir leurs objets. Plus précisément, dans le *Cratyle*, Platon s'intéresse aux arts qui sont producteurs de représentations ou d'images, et qu'il appelle aussi des arts d'imitation (*mimesis*). Une représentation ou une image ne possède jamais *toutes* les propriétés de la chose, sans quoi elle ne s'en distinguerait tout simplement pas. En ce sens-là, tout art produisant une image repose par nature sur une abstraction préalable. Platon précise ainsi que la peinture n'imité de la chose que son seul aspect visuel, tandis que l'art des onomatopées n'imité de la chose que son aspect auditif. On peut alors considérer que tout art de production d'image (disons « figuratif » au sens le plus large) réalise d'une certaine façon physiquement une certaine abstraction spirituellement possible. Résumons ce point essentiel :

L'art figuratif « matérialise » le processus abstraitif ; il reproduit physiquement, dans un objet de représentation, une sélection abstraitive possiblement réalisable par l'esprit.

Ainsi comprise, loin de s'opposer à la figuration, l'abstraction en est donc un réquisit.

L'objet physique qui est le produit d'un art imitatif (tableau, sculpture, etc.) est certes un objet sensible, concret. Cependant, toutes ses propriétés ne sont pas placées sur le même plan. Certaines ont une fonction imitative ; tandis que d'autres en sont dépourvues. Typiquement : la couleur des pigments du tableaux, et les formes tracées par les coups de pinceaux ont d'habitude une fonction mimétique, alors que par exemple l'odeur de la peinture, les propriétés tactiles du cadre ou la propriété gravifique du tableau (qui le fait de chuter si je le décroche du mur) ne reçoivent aucune fonction mimétique. Ce sont des attributs physiques importants du tableau *en tant qu'objet physique*, mais qui sont accessoires et sans pertinence pour le même objet *en tant qu'image*.

Pour penser cela plus précisément, détournons-nous quelques instants de la pensée antique pour nous tourner vers le vocabulaire des phénoménologues²⁹. Suivant la suggestion de Husserl, il faut distinguer, au sein de l'expérience esthétique d'un objet d'art imitatif, ou de n'importe quelle image, entre : 1) l'objet physique lui-même, qui sert de support à la représentation, 2) le sujet-imagé (*Bildsubjekt*), qui est l'objet dont traite l'image et 3) l'objet-image (*Bildobjekt*), qui est une sorte d'intermédiaire entre le support et le sujet-imagé. Le support est un objet qui existe physiquement, par exemple l'assemblage d'un cadre en bois, d'une toile en lin, et d'une couche de pigments. Le sujet-imagé existera dans le monde physique s'il s'agit d'une peinture historique, basée sur des personnages réels, mais il n'existera pas s'il s'agit d'une peinture fictionnelle, par exemple la représentation fantaisiste d'une licorne. Quant à l'objet-image, c'est une entité qui est toujours inexistante, un objet intentionnel qui n'a d'existence qu'imaginative, par la médiation de la représentation. Si j'ai par exemple face à moi le dessin à la plume et à l'encre noire d'un cerf par A. Dürer (figure ci-dessous), alors l'objet-image, donné par l'imagination à l'occasion de la contemplation esthétique du dessin, n'est ni le cerf lui-même (en chair-et-en-os), ni le dessin en tant que matière, papier imbibé d'encre. Ce sera plutôt : l'image-en-noir-et-blanc-du-cerf. En tant qu'image, cette entité n'a aucune prétention à l'existence mais n'est là pour moi qu'en tant que projection de mon imagination, à partir de laquelle s'expose, par un acte intentionnel de niveau supérieur, le personnage réel, i.e. le sujet-imagé (ici : le cerf).

29. Les distinctions qui vont suivre, à propos de la conscience d'image, se trouvent dans (Husserl, 2002), et sont déjà en partie anticipées par la cinquième des *Recherches logiques*. Elles ont été ensuite largement utilisées et/ou critiquées dans la littérature phénoménologique.

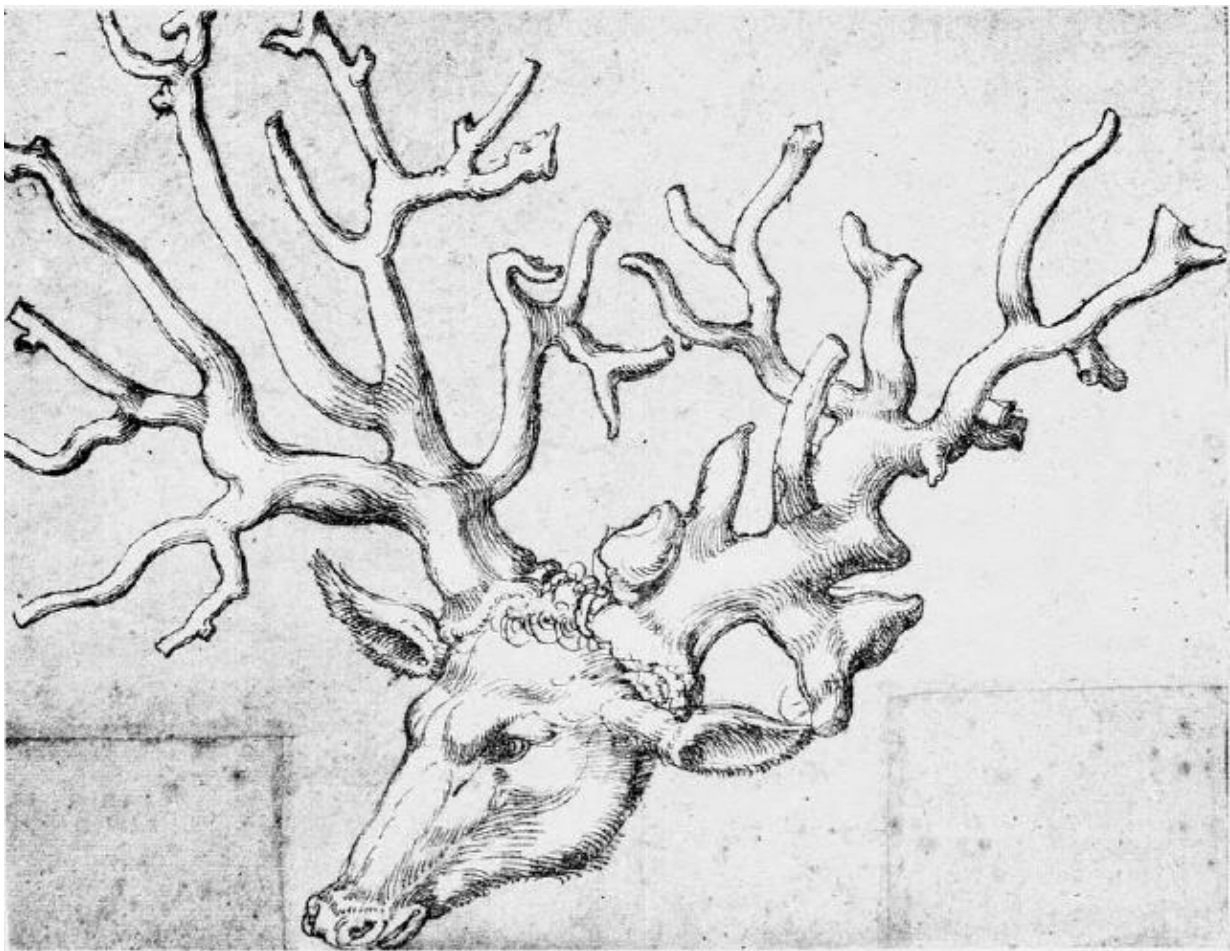


Figure 5. Albrecht Dürer. Tête de cerf. Encre noire, à la plume. Dans *Catalogue des dessins anciens et modernes* par Boucher, Boudin, Constable. Catalogue édité par Loÿs Delteil en vue de la vente du 27 janvier 1909. Source : BNF, Gallica.

On peut être sceptique quant à l'universalité de la pertinence de cette analyse tripartite. Mais elle a au moins le mérite de mettre en évidence le fait que l'apparition médiatisée de la chose représentée par une image (artistique ou non), fait toujours appel à des modes d'appréhension essentiellement distincts d'une simple perception directe d'un objet physique en-chair-et-en-os. Quand, à travers la médiation d'un portrait en image, ma conscience se dirige vers le personnage représenté, elle le fait de telle manière que certaines des propriétés de la chose-tableau sont projetées sur le personnage représenté (habituellement : les couleurs et les formes esquissées par l'image) tandis que, pour les autres propriétés, cette projection est inhibée.

En cela, toute production (par un artiste) et toute appréhension (par un spectateur) d'une image repose essentiellement sur une abstraction, au sens philosophique d'un acte d'attention sélective à certaines propriétés de l'objet-image.

Plus précisément, ce n'est pas un phénomène purement attentionnel, mais cela concerne la partition entre propriétés mimétiques et propriétés non-mimétiques sur laquelle repose la visée intentionnelle de l'objet-imagé.

Il reste à se demander ce qui permet d'opérer correctement cette abstraction, commune à toute conscience d'image. En particulier, qu'est-ce qui permet au spectateur d'une image artistique de savoir quelles propriétés de l'objet-image ont une fonction mimétique, et quelles sont celles qui n'en ont pas ? Si on en croit le *Cratyle* (423ad), le partage serait commandé par la nature même du médium. La peinture est un médium propre à représenter les propriétés visuelles (couleurs, formes)

des choses, la musique à en représenter les propriétés sonores, etc. Mais Platon nuance cela de deux manières dans la suite du texte.

Premièrement, toute image n'a pas à représenter *toutes* les propriétés de la chose, même si on se restreint aux domaines des propriétés visuelles (pour la peinture), ou sonores (pour la musique). En effet, il suffira que les propriétés les plus essentielles de la chose soient bien représentées pour que la chose soit reconnaissable. Ensuite, l'image sera plus ou moins belle et parfaite en fonction de la qualité des détails, i.e. des autres propriétés sensibles accessoires qui peuvent ou non être représentées au sein de l'image (431a-c). Un croquis pourra capturer certains des traits formels d'un personnage, assez pour qu'on reconnaisse son identité, même s'il ne représentera pas les détails de sa forme.

Toutefois, est-on vraiment obligé de suivre ici Platon et d'identifier, dans le domaine artistique, tout manque de détail ou toute différence qualitative entre les propriétés sensibles de l'image, et les propriétés sensibles de la chose imitée, sous le modèle de l'« erreur » dans le domaine de la connaissance ? Le défaut dans les détails de l'imitation est-il nécessairement le signe d'une dévaluation ontologico-esthétique de l'image picturale ? Tant que le passage de la chose réelle à son image est pensé sous le seul angle d'un processus abstraitif compris comme « sélection » de certaines propriétés, et mise à l'écart des autres, la montée en abstraction ne peut alors être comprise que comme un appauvrissement de l'image, une perte en contenu, et donc comme une dévaluation. Ce point de vue sera dépassé plus bas (p. 33).



Figure 1. Fragment de fresque pariétale à la « Grotte Chauvet », Ardèche (France). La technique utilisée pour produire cette image est variée. Il s'agit avant tout de dessin au fusain (charbon de bois), mais également d'estompage, de grattage de la paroi et, localement, d'application de pigments. L'artiste a clairement (entre autres) l'intention de donner une fonction mimétique aux formes tracées avec le fusain, qui esquissent des formes et postures animales. En revanche, l'image ne nous invite pas à donner une fonction mimétique aux couleurs. Comme souvent dans le dessin, la couleur du trait n'imité pas la couleur de l'animal représenté. La relative uniformité chromatique de la fresque plaide en cette direction. Les dégradés et contrastes engendrés par la technique d'estompage semblent être plutôt là pour souligner les volumes que pour imiter les couleurs animales.

Par ailleurs, ce n'est pas parce qu'un médium comme la peinture possède des propriétés chromatiques et visuo-morphologiques saillantes, que l'on doit forcément donner une fonction mimétique à *toutes* ces propriétés. Dans de nombreuses images, notamment dans l'exemple pariétal ci-contre, ou dans le dessin en noir et blanc de Dürer ci-dessus, ou encore dans les dessins monochromes, les formes ont une fonction mimétique mais non pas les couleurs. Au cours de notre contemplation esthétique du sujet représenté par une telle œuvre, nous ne serons normalement pas amenés à lui attribuer une absence de couleur, ou une couleur unique. Le dessin en noir et blanc du cerf n'est pas interprété comme le dessin d'un cerf noir et blanc. La différence entre les deux se joue au niveau d'une modification essentielle du mode d'appréhension qui, dans le premier cas, désactive la fonction mimétique des couleurs au sein de la représentation, « en en faisant abstraction » comme on dit. De même, si je considère un croquis à peine esquissé au crayon, je n'interpréterai pas le manque de détail de l'image comme représentant une propriété *de la chose* représentée, comme si c'était la chose qui était elle-même intrinsèquement dépourvue de détails, indéterminée. Ainsi, même au sein des seules propriétés visuelles (couleur, forme), pertinentes pour l'imitation picturale, il faut encore poursuivre la partition entre les propriétés de l'image-support qui ont une fonction mimétique, et celles qui n'en ont pas. Mais cette partition n'est en général pas donnée explicitement par l'artiste ou le producteur de l'image. En connivence avec l'artiste, le spectateur découvre les règles du jeu d'appréhension correcte de l'image picturale au fur et à mesure que se déploie son activité contemplative. Autrement dit, le spectateur découvre les règles du jeu appréhensives par lesquelles nous devons viser certaines propriétés du sujet-imagé, à partir des qualités sensibles de l'objet-image ; le transfert des propriétés de l'un à l'autre n'ayant rien d'immédiat et d'automatique, mais demandant au contraire un riche complexe d'appréhensions ; qui évolue au cours de l'acte contemplatif (d'où le besoin, ici, d'une analyse phénoménologique *génétique*).

Deuxièmement, Platon envisage le fait qu'une image puisse représenter sélectivement, parmi les propriétés de la chose, d'autres propriétés que celles qui sont propres au médium³⁰. Ainsi, ce n'est pas parce qu'une certaine image passe le médium du « son », qu'elle sera nécessairement vouée à représenter les propriétés *sonores* de la chose. Sans quoi, remarque Platon, on ne pourrait pas faire la différence entre, d'un côté, l'art des onomatopées et, de l'autre côté, l'art de la parole et de la nomination. Le langage utilise le son comme médium pour former des noms qui représentent non pas les propriétés *sonores* des choses qu'ils désignent (comme pour l'onomatopée), mais plutôt leurs propriétés *essentielles* ; l'essence étant pensée comme une structure sémantique qui peut être capturée par une définition, et que l'on peut envelopper dans un concept ou idée.

La possibilité d'utiliser un médium artistique dont les propriétés sensibles sont catégoriellement distinctes des propriétés imitées de la chose est, dans *le Cratyle*, au service d'une réflexion sur la nature du langage. On peut toutefois retourner cette remarque contre la place étroite que réserve ici Platon à la peinture, d'être vouée à ne représenter que les apparences visuelles des choses, et non pas leur essence. Ne pourrait-on pas concevoir une peinture qui fonctionnerait comme représentation picturale de certains traits *intelligibles* de la chose ? Comme nous l'avons vu à la section 3.1, c'est sans doute dans cette voie que s'est engouffré Mondrian pour sauver une place pour les arts visuels dans un cadre de pensée qui reste globalement platonicien. Platon montre d'ailleurs lui-même que la réflexion sur les arts mimétiques mérite d'être faite avec nuance, puisque les propriétés sensibles apparentes ne sont pas elles-mêmes sans avoir leur propre essence (432e).

Une dernière réflexion essentielle est suggérée par la comparaison de Platon entre le langage et les arts figuratifs (peinture, musique, onomatopées). Dans le cas de cet art imitatif qu'est le langage, la fonction représentative des termes ne leur est pas octroyée nécessairement par une quelconque *ressemblance* avec la chose imitée. L'usage du signe, pourvu qu'il soit bien établi

30. *Cratyle*, 423e.

conventionnellement suffit, remarque Platon, à lui attribuer son sens (435cd). Si nous étendons cette remarque à l'ensemble des arts intervenant dans la comparaison, on arrive ainsi à une théorie complexe et nuancée de la représentation, où la signification émerge d'un mélange entre imitation par ressemblance et symbolisme conventionnel. Pour Socrate/Platon, l'imitation est toujours préférable, et le recours au symbole conventionnel n'est qu'un pis-aller. Il reconnaît par-là que le modèle de l'imitation par la ressemblance n'épuise pas à lui seul les ressources de la représentation. Les représentations symboliques faisant appel à l'usage sont ici certes dévaluées. Mais nous sommes pourtant tentés de penser qu'à partir du moment où nous utilisons des propriétés du médium qui appartiennent à un domaine différent de celui des propriétés de la chose représentée, une certaine médiation par du symbolique est inévitable.

N'en est-il pas ainsi quand, dans le langage, on utilise un signe vocal ou écrit (donc du sensible), pour représenter quelque chose qui est de l'ordre du *logos* (donc de l'intelligible) ? N'en est-il pas de même quand, dans la production picturale, nous utilisons une couleur pour représenter une émotion, ou pour évoquer une idée par association ? Sans doute, y aurait-il ici une échappatoire pour Platon en envisageant certaines propriétés structurelles, formelles, partagées par le médium de la représentation et par l'objet représenté, par-delà leurs différences qualitatives. Tout ceci s'éclairera ci-dessous (p. 38-sq.), lorsque nous aurons rappelé les deux sens du symbolique, de valences opposées. Les éléments non-mimétiques de la représentation sensible peuvent être porteurs d'une symbolique qui participe à la signification esthétique de l'œuvre et altère les caractéristiques attribuées aux choses-imaginées, telles qu'elles s'exposent au travers des éléments mimétiques de l'image. C'est pourquoi l'abstraction sélective, évoquée ci-dessus sur l'exemple de la peinture de la grotte Chauvet, est sans doute nécessaire à la compréhension de toute production ou contemplation d'une œuvre figurative (au sens large), mais elle n'est clairement pas suffisante. Et, déjà à Chauvet, le symbolique n'est-il pas prégnant ?



Figure 7. H. Rousseau, *Surpris ! Tigre dans une tempête tropicale*, 1891. Huile sur toile. National Gallery.

Dans l'exemple du dessin de cerf évoqué plus haut, la couleur noire de l'image était considérée comme une propriété accessoire qui tenait de la technique du dessin, et devait être purement inhibée quand l'esprit se portait vers le sujet-imaginé exposé par l'image. Mais l'emploi non-mimétique des couleurs participe souvent à l'expression symbolique d'émotions ou d'idées qui donnent une tonalité d'ensemble à l'image, et qui se répercutent ensuite souvent sur les propriétés attribuées par la conscience imageante à l'objet-imaginé. Par exemple, si on met de côté les aspects morphologiques, le

traitement des couleurs par H. Rousseau donne une tonalité joyeuse et enfantine à ses tableaux, que la critique qualifie souvent de « naïfs ». Dans *Surpris !*, les couleurs sont travaillées d'une manière non-mimétique. Dans d'autres tableaux de Rousseau, les couleurs sont tirées artificiellement vers un surplus de vivacité et de saturation. Ici, ce sont plutôt les contrastes qui sont accentués ; contrastes de tons (chaud/froid) et de contrastes de luminance (clair/obscur). Au sein de cette ambiance naïve et enfantine, chère à Rousseau, le tigre paraît inoffensif et plutôt affectueux en dépit de ses grandes dents acérées. Le titre « *Surpris !* » doit-il être interprété comme une attaque imminente du tigre sur une proie extérieure au champ du cadre, ou n'est-ce pas plutôt le tigre qui est surpris par la tempête comme semble l'indiquer son air apeuré ? L'orage, qui se manifeste par la pluie traversière, les éclairs et les arbres assombris en surplomb qui plient, semble la source de l'effroi. Est-ce la projection de la peur du tigre ? Ou est-ce que le sujet de cette perception est un être naïf enfantin qui sous-estime la dangerosité du tigre et surestime celle de l'orage ?

Comme chez ses contemporains Van Gogh et Munch, ou chez les expressionnistes plus tard, l'irréalisme des couleurs est chez Rousseau au service de l'expression symbolique d'un certain état mental (émotion, humeur...) qui projette sur les choses représentées une atmosphère particulière. Dans ce type de peinture, plus encore que d'ordinaire, l'image ne se donne pas comme une représentation froide et objective de la chose imagée, mais comme une représentation qui passe par le filtre d'une subjectivité. Cette subjectivité n'est pas nécessairement celle de l'artiste. Ce dernier peut vouloir représenter une scène *en tant qu'elle est perçue par une subjectivité* tout autre que la sienne propre ; tout comme un romancier peut décrire une scène depuis le point de vue extérieur d'un narrateur. Il n'est d'ailleurs aucunement nécessaire (comme dans le cas analogue du roman) que la « subjectivité » à laquelle la vision imagée par le tableau est attribuée corresponde à une personne qui existe véritablement. C'est une subjectivité simplement posée par la représentation picturale, comme un élément de l'appréhension esthétique de l'œuvre. Du fait que Rousseau aime à décrire une scène depuis ce que l'on peut considérer comme le regard naïf et enjoué d'un enfant, on ne peut en déduire qu'il aurait lui-même une telle identité.

Le schéma phénoménologique de la conscience d'image, ébauché ci-dessus (p. 25), se complexifie encore ici. On comprend que ce qui est donné à voir dans une image picturale, au moment où le spectateur « rentre » dans l'image, n'est pas un complexe d'objets pur et simple, mais plutôt une scène *en tant que perçue par une subjectivité*. Cette subjectivité est posée en même temps que l'image comme son corrélat, et ses propriétés (émotions, humeurs, rapports au monde...) se manifestent symboliquement — n'étant pas des propriétés sensibles, elles ne sauraient être exprimées littéralement de manière mimétique — par le truchement des altérations morphologiques et chromatiques. Ainsi, au contraire des analyses du *Cratyle* vues ci-dessus, l'écart entre les propriétés sensibles de l'image et celles de son objet-imagé n'est pas ici le signe d'une déficience de l'image, mais au contraire devient un moteur essentiel de la signification esthétique de l'œuvre. Une image ne peut faire l'impasse de la subjectivité du point de vue depuis lequel s'expose le complexe des objets-imaginés. Pour une représentation objectivante du type qu'on rencontre par exemple dans un dessin d'architecte ou dans un dessin de géométrie dans l'espace, ce sujet est certes réduit à un point de vue, au sens étroit d'un simple point perspectival³¹. Mais dans une image artistique, la subjectivité du point de vue acquiert toute sa richesse, pouvant comporter une dimension certes perspective mais aussi émotionnelle, culturelle, etc. Ainsi, l'entité qui se donne au travers de l'image artistique n'est pas primitivement un *monde objectif*, mais bien plutôt la *vision subjective d'un monde*, c'est-à-dire un acte par lequel une subjectivité fictive, posée par l'image, se rapporte à un monde de choses imaginées.

31. C'est, si l'on veut, l'origine du système de coordonnées qu'Hermann Weyl décrit si bien comme « résidu de l'Égo » qui résulte du travail de desubjectivisation entrepris par la science.

La distinction husserlienne entre *objet-image* et *sujet-imagé* s'ancre sans doute dans ce type de considérations. Tout comme la chose perçue (dans une perception ordinaire, qui ne passe pas par la médiation d'une image) est une entité dont les déterminités et les aspects débordent toujours de celles qui s'exposent dans une perception donnée ; de même, dans le cas de la conscience d'image, la conscience imageante accorde à la chose représentée une sorte d'existence imaginative qui déborde du seul aspect subjectif donné dans l'apparition de l'image.

Nous reprendrons plus en détail, ci-dessous, un cas plus ambigu dans la peinture de Miró.

4.3. L'abstraction généralisante

L'abstraction sélective nous a permis de mettre en évidence des procédures abstraitives qui sont à l'œuvre dans toute représentation et sont notamment exploitées avec une grande liberté dans tous les arts visuels. En nous dirigeant à présent vers l'*abstraction généralisante*, nous allons nous donner le moyen de penser plus particulièrement certaines pratiques artistiques tout à la fois abstraites et figuratives —notre section 2.1 ayant récusé l'antonymie de ces deux termes—.

Quand, partant d'un individu singulier, nous en abstrayons sa forme ou sa figure, celles-ci peuvent être considérées comme des entités qui, bien qu'abstraites, sont encore tout à fait singulières, c'est-à-dire propres à la chose concrète dont elles sont issues. C'est ce que les philosophes appellent des *particuliers abstraits* ou *tropes*. Pensons par exemple, à la couleur singulière et unique du monochrome *IKB 3* d'Yves Klein, ou à la forme singulière de la statue originale du David de Michaelangelo, exposée à la Galleria dell'Academia de Florence, forme souvent imitée mais jamais en toute rigueur reproduite à l'identique. De telles entités sont « abstraites » au sens philosophique, puisqu'elles ne sont que des « aspects » prélevés sur une chose singulière. Mais elles ne sont pas encore des universels.

La théorie de l'abstraction d'Aristote montre que, pour délimiter l'objet d'une science, la sélection d'un certain domaine de propriétés est une étape nécessaire mais non suffisante³². Encore faudra-t-il, au sein des propriétés du domaine sélectionné, distinguer les propriétés qui sont accessoires et doivent être écartées, et celles qui sont essentielles. Par ce deuxième niveau d'abstraction, l'esprit ne retient pas les propriétés accidentelles qui singularisent la chose et se focalise exclusivement sur celles qui la font participer à un genre (plus ou moins spécifique). L'esprit accède alors à une entité qui est cette fois un authentique abstrait *universel*. Appelons ce procédé : *abstraction généralisante*. Ainsi, pourra-t-on par exemple tourner notre attention esthétique vers le « bleu Klein » comme couleur générique, possiblement exemplifiée indéfiniment (et brevetée comme telle par Klein d'ailleurs), ou encore vers la forme typique « David de Michaelangelo », reproduite dans de multiples reproductions individuelles, notamment près des plages du Prado à Marseille.

On a par exemple affaire à une abstraction généralisante à la mode aristotélico-linnéenne si, en partant d'une baleine singulière, disons Moby Dick, nous concentrons notre attention sur quelques traits génériques qu'elle partage par nature avec d'autres animaux, et si nous mettons de côté ses autres traits. Nous pourrions ainsi par abstraction retenir de cet individu animal certains traits qui permettent de le classer dans l'ordre des cétacés, plus généralement encore dans la classe des mammifères, plus généralement encore, dans l'embranchement des vertébrés, enfin dans le règne animal. Par cette série de montées abstraitives vers la généralité, nous aurons suivi un découpage naturel des propriétés de la chose, qui fera de ces « abstractions » des objets légitimes de sciences.

La figuration libre de certaines formes organiques ayant perdu toute individualité, voire toute particularité spécifique, était une caractéristique des pratiques artistiques ayant donné lieu à

32. Voir ce que nous avons dit à ce propos ci-dessus, p. 25.

l'apparition de la notion de biomorphisme³³. On la retrouve encore couramment dans certains pans de la pratique biomorphiste contemporaine.



Figure 2. Louise Bourgeois, *Maman*.2011. Bronze, marbre et acier inoxydable. Musée Guggenheim, Bilbao, source : Par Didier Descouens — Travail personnel, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=16558204>

Considérons la *Maman* de Louise Bourgeois, en nous concentrant d'abord sur ses propriétés sensibles. La sculpture géante donne à voir, toucher et expérimenter une forme qui est clairement arachnoïde. Les huit pattes clairement identifiables, la forme plus dense sous la jointure des pattes qui esquisse un abdomen, et la posture d'ensemble participent à l'identification du sujet-imagé comme araignée. Pourtant aucun détail morphologique ne permet d'identifier une espèce d'araignée précise. Sans doute, l'intention de l'artiste n'était pas de figurer un individu précis ou une espèce précise, mais un *type générique*, celui de l'araignée à longues pattes, au profil très élancé, porteuse d'une poche d'œufs. Un tel type générique est propice à l'usage esthétique que lui réserve ici l'artiste, notamment par sa possibilité d'endosser la fonction symbolique de représenter la mère protectrice, qui tisse un abri protecteur autour de sa progéniture³⁴.

Nous voyons apparaître, sur cet exemple, comment l'utilisation par certains artistes d'une abstraction généralisante oblige à complexifier l'analyse phénoménologique de la conscience d'image (p. 25). Conformément à l'intention de telles œuvres biomorphiques, le sujet-imagé visé par la représentation artistique n'est plus ici un objet individuel concret (« *Ding* » aurait dit Husserl),

33. À propos du biomorphisme comme abstraction organique, tel qu'il a été thématiqué dans les années 1930, on pourra se rapporter à (Maldonado, 2006), (Juler, 2015) et (Hameau et Paul, 2019, p. 104-105).

34. Cf. également le traitement par Julie Pelletier d'une symbolique approchante dans (Bernard, 2021) et (Romand, Bernard et al., 2021, II. 4.5 « Julie Pelletier »), à propos des œuvres *Ma dame I* et *Ma dame II* ; où la forme de l'araignée elle-même s'efface, au profit de la poche d'œufs.

comme dans la peinture de portrait, mais bel et bien un universel, ou du moins un « objet-type », au sens de la matérialisation individualisante d'un universel. Pour sûr, la sculpture *comme objet physique* reste un concret. Mais le sujet-imagé est générique, une telle caractéristique se fondant évidemment sur les caractéristiques particulières de l'objet-image.

Une telle disparité de statut ontologique entre le représentant (concret) et le représenté (abstrait) est rendue possible par les techniques artistiques consistant à « styliser » la forme de l'œuvre, au sens d'une absence volontaire de représentations de détails, d'une économie de la forme. Ici, l'absence de détail, au profit de grands traits morphologiques allusifs, n'est pas comme chez Platon le signe d'une déficience esthétique-ontologique de l'image, qui la rendrait impropre à représenter correctement son objet. Au contraire, elle est le moyen indispensable pour permettre à la représentation artistique d'atteindre d'autres objets de la représentation que les individus concrets, en l'occurrence : des universels. Un universel ne peut jamais être aussi bien saisi que lorsqu'il est contemplé pour lui-même, dégagé des propriétés accidentelles qui l'accompagnent d'ordinaire quand il s'instancie dans une espèce ou un individu singulier. Ici l'esthétique rejoint la théorie de la connaissance, en promouvant une forme de détachement de l'universel à l'égard de ses instances particulières, afin de pouvoir le saisir dans toute sa pureté. C'est une thématique évidemment très platonicienne, mais qu'Aristote a pu reprendre dans sa théorie de l'abstraction, avec toutes les nuances que nous avons rapportées ci-dessus, pour éviter toute interprétation métaphysique de la séparation.

Une fois l'universel atteint dans la représentation, la contemplation de l'œuvre abstraite peut être enrichie de couches interprétatives supérieures (métaphoriques, analogiques, etc.). La justification d'un tel procédé repose sur le fait que les actes esthétiques de niveaux supérieurs, qui se fondent sur la perception de l'œuvre et lui donnent sa pleine signification artistique³⁵, ne requièrent pas en général que l'œuvre imite un individu ou une espèce déterminée. Au contraire, la visée de l'universel peut être propice au plein développement de certains de ces actes. Ici se trouve la justification esthétique de l'abstraction organique.

Ainsi, dans les sculptures biomorphiques de Arp, Hepworth ou Moore, les formes organiques représentées sont pauvres en détails ; se réduisant souvent à quelques formes arrondies et lisses qui se composent entre elles à la manière d'un organisme, ou bien par la continuité de la matière, ou bien par leur disposition en regard les unes des autres. L'imagination baladeuse du spectateur peut enrichir cette simplicité morphologique et y projeter des rêveries à la frontière entre végétal, animal et formes inorganiques (Pour Arp : minérales). Le spectateur peut notamment y projeter des membres, des postures, des excroissances, une forme de vitalité qui anime la sculpture. En ce sens-là, l'imagination supplée au déficit purement morphologique de l'œuvre. Ou plutôt : le champ des évocations possibles qui compose l'imaginaire de l'œuvre est d'autant plus riche que la forme est indéterminée, représentant l'organique sans le figer dans une espèce déterminée. Adopter la thèse platonicienne qui consiste à interpréter le manque de détail d'une représentation figurative avec une déficience sur le plan du Beau serait méconnaître que le pouvoir esthétique d'une œuvre abstraite réside en sa capacité à susciter un imaginaire, i.e. à proposer un vaste champ d'interprétations possibles grâce à la généricité de la forme. Autrement dit, la déficience en formes *actuelles*, est largement compensée, sur le plan de la puissance esthétique, par la richesse en formes *potentielles* délimitées par l'horizon imaginatif adhérent à l'œuvre.

La série sculpturale des [*Concrétions humaines*](#) de Jean Arp, produite dans les années 1930, est très représentative de ce point de vue³⁶. L'artiste y déploie des formes lisses plus ou moins

35. Nous pensons à des actes comme : l'herméneutique de l'œuvre par des jeux d'association, le dégagement d'une émotion esthétique à partir de la composition de l'œuvre et des choix chromatiques et morphologiques, etc.

36. Voir aussi ce qu'en dit Maldonado (2006, p. 10).

anthropoïdes que l'artiste tord de multiples manières ; ces métamorphoses amenant la forme initiale à se rapprocher d'autres formes animales, voire végétales (« *torse-fruit* ») ou encore minérales. Le titre « concrétion » peut évoquer un processus de passage entre règne animal et règne minéral (à travers l'idée de concrétion biliaire ou rénale³⁷). Arp donne naissance à des formes humaines à partir de la minéralité du plâtre, tout comme inversement l'homme produit la pierre par sécrétion ou fossilisation. Mais on peut y voir aussi un jeu de mot provocateur de l'artiste, en lien avec les débats sémantiques autour de l'abstrait, du concret et du figuré. Puisqu'on a décidé malencontreusement d'appeler « abstraites » des productions artistiques (comme celles des néoplasticistes) qui s'intéressent pourtant à produire les tableaux les plus concrets³⁸, pourquoi ne pas appeler inversement « concrétions » les œuvres biomorphistes de Arp qui, quant à elles, mériteraient véritablement la dénomination d'« abstraites », au sens philosophique propre de l'abstraction généralisante ? Comme nous l'avons vu dans la section 3.6, la nature est moins pour Arp un réservoir de formes à imiter qu'un modèle pour penser le processus artistique lui-même, qui fait « croître » l'œuvre jusqu'à maturité. C'est un point qui rattache nos remarques présentes à la section 4.5 ci-dessous.

On trouvera aussi dans les éléments architecturaux d'A. Gaudi, des exemples innombrables de productions biomorphiques basées sur un procédé similaire d'abstraction généralisante plus ou moins poussée. Parfois, un genre animal ou végétal vaguement délimité est encore reconnaissable (prenons le lézard en trencadís qui accueille les visiteurs du parc Güell). Parfois, on ne reconnaîtra que quelques traits structuraux qui évoqueront vaguement un règne (végétal ou animal) ou un embranchement très général. Pensons à l'architecture « osseuse » de la Casa Batlló, du même Gaudí. Parfois, l'abstraction est poussée si loin que, comme chez Arp, on ne sait même plus attribuer à la chose représentée un règne déterminé. On peut seulement dire « c'est une morphologie organique ».

Toutefois, nous avons insisté ailleurs³⁹ sur le fait que les abstractions généralisantes que l'on peut trouver dans la pratique biomorphiste contemporaine dépassent largement les seules abstractions substantielles que sont ici les références à des genres (« animal », « lézard », « araignée », « ossature », etc.) En effet, les artistes biomorphistes donnent à voir également des *universels accidentels*.

Exemples :

1) des *figures* génériques

- la forme sinueuse commune à une racine, un serpent, un tentacule...^{39, 40}
- la forme arborescente commune à la ramure d'un arbre, un réseau racinaire, une structure rhizomique, une structure corallienne...³⁹
- la trame commune à la toile d'araignée, au cocon de la chrysalide...^{39, 41}
- etc.

2) des *dynamismes* génériques

- la poussée en plaque commune à la croissance dans l'espace d'un lichen, d'une colonie de graminées...³⁹

37. *Ibid.*, p. 10.

38. Cf. la citation p. 18 et les remarques qui suivent.

39. (Bernard 2021, II.D.3).

40. (Bernard 2015, Chap. II, « Winding »).

41. (Bernard 2015, Chap. II, « Weft »).

- l'occupation de l'espace par irradiation de lignes, commune à la poussée des poils sur une tête animale, aux épines d'un hérisson ou d'un porc-épic, aux huit tentacules irradiant de la tête d'un poulpe...³⁹,

- etc.

3) des *modes de spatialité ou d'habitat* génériques

- l'habitat protecteur, dont la coquille, la carapace, le cocon ou le toit sont des espèces^{39, 42}

- le piège séducteur^{39, 43}

- etc.

Il faut cependant faire attention au fait que toute représentation artistique qui donne à voir une entité organique et/ou vivante, sans permettre d'en déterminer l'espèce, ne ressort pas toujours d'une procédure d'abstraction généralisante. Pour bien le voir, considérons les œuvres décrites ci-dessous.

La statue de droite représente une chimère, être mythologique hybride dont le corps est composé de parties prélevées sur le lion, la chèvre et le serpent. Si des actes abstractifs *sélectifs* sont clairement en jeu dans la production et la contemplation d'une telle œuvre, il serait trompeur d'y voir à l'œuvre une *abstraction généralisante*. En effet, l'intention artistique n'y est par tournée vers la donnée d'une entité générique, disons l'idée d'animal, mais plutôt vers la donnée d'une espèce fictive, fruit de la libre création d'un acte de fantaisie. On comprend alors que l'opposition entre la figuration, simplement pensée comme « référence aux choses réelles », et l'abstraction, au sens radical de Mondrian et ses partisans —comme pure absence de référentialité—, est non seulement trompeuse, mais elle ne permet pas à la fantaisie de trouver sa place naturelle comme moteur de création.



Figure 3. Chimère dite « d'Arezzo ». Statue étrusque en bronze retrouvée en 1553 à Arezzo (Toscane). Auteur inconnu. Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chimera_d%27arezzo,_fi,_04.JPG

42. (Bernard 2015, Chap. II, « Shell and carapace », « Chrysalis and cocoon). Voir aussi les œuvres de Teruhisa Suzuki dans (Romand, Bernard et al., 2021).

43. (Bernard 2021, IV).

L'œuvre fantaisiste, toute comme l'œuvre d'abstraction générique, échappe à une telle distinction. Elle est bien une œuvre référentielle, représentationnelle, et même figurative, au sens où elle invite la conscience du spectateur à se tourner imaginativement vers un sujet-imagé, à partir d'un objet-image qui en expose certains aspects par esquisses⁴⁴. Ce sujet-imagé n'est toutefois pas prélevé dans le monde sensible « réel », mais dans le champ de la libre fantaisie. Evidemment, l'invention originelle d'un tel être chimérique, et sa figuration dans une œuvre d'art, repose d'abord sur une abstraction sélective, qui prélève certains aspects des choses sensibles, et ensuite sur un acte de synthèse fantaisiste qui recompose les aspects ainsi prélevés d'une manière originale, pour constituer un être chimérique. L'abstraction sélective à l'origine de la chimère est ici une abstraction de *fragments substantiels* (une patte, une queue, une tête...). Evidemment, une composition fantaisiste peut également s'opérer à partir d'*abstractions non-substantielles* (une couleur, une posture, une taille, un dynamisme...).

Passons à l'œuvre de Miró [*La estrella matina* \(1940\)](#). Elle fait partie de la série des *Constelaciones*, toiles peintes par le peintre au début de la seconde guerre mondiale. Le ciel étoilé est un thème propice à l'évasion poétique loin du réel, et à la projection imaginative de figures plus ou moins inspirées du réel (dans l'activité de l'imagination du tracé des constellations). Comme souvent dans l'univers de l'artiste catalan, la composition de la toile se fait à partir d'un vocabulaire pictural biomorphique très reconnaissable. Miró utilise préférentiellement les couleurs primaires (ici surtout le rouge et le bleu) et le noir ; et de petites formes individuelles relativement simples, naïves, bien délimitées et très contrastées par rapport au fond de la toile sur lequel elles sont distribuées. Ce sont comme autant de petits signes, à la manière d'une écriture idéographique, qui évoquent souvent de manière stylisée des fragments d'êtres vivants (là un œil, une antenne, un organe, une langue, des dents...) ou d'êtres naturels inertes (soleil, pierre). Par leur composition, ces signes font naître des êtres fantasmagoriques, souvent biomorphiques, mais sans l'intention de signifier une espèce précise. Parfois, au mieux, on identifie un type général d'animal ou de végétal (poisson, oiseau, palmier...). Par exemple, dans le coin inférieur gauche de *La estrella matinal*, on trouve une forme biomorphique possédant une grande bouche dentée dont sort une longue langue fourchue, et un grand œil noir en forme de goutte. Des excroissances (sortes d'antennes en dessous, ou de nageoire au-dessus) sortent de ce corps. Mon imagination me pousse personnellement à y voir une sorte de poisson carnivore. Mais je sais en même temps que cette herméneutique est subjective, et qu'un autre spectateur pourra y voir éventuellement un autre type de créature, par exemple un dragon.

L'intention d'une telle œuvre ne semble pas être de donner à voir aux spectateurs une entité générique. Si les créatures de Miró ne sont pas d'une espèce reconnaissable, ce n'est pas parce qu'elles représenteraient à elles-seules toute une classe abstraite d'entités vivantes, dont elles chercheraient à saisir des points communs. C'est plutôt parce qu'elles appartiennent à d'autres espèces que celles connues dans le monde « réel », et qui ne s'inspirent que de manière lointaine de ces dernières. Ce sont des êtres monstrueux issus de l'imagination du peintre. La différence avec le cas de la chimère est qu'ici le recours à l'imagination a pour fonction de représenter, à la façon surréaliste, un « monde » qui est celui de nos rêves et de notre inconscient, obtenu par une forme de lâcher-prise de l'imagination. C'est un point largement partagé du surréalisme abstrait. Par ailleurs, du fait du caractère fantaisiste des créatures représentées par Miró, la partition entre les propriétés de l'image qui ont une fonction mimétique (i.e. exposent des propriétés du sujet-imagé) et celles qui n'en ont pas est beaucoup plus artificielle et flottante que dans les exemples ci-dessus ; elle dépend de choix interprétatifs de la part du spectateur. Alors que, la couleur noire de l'image de Dürer ci-dessus était automatiquement interprétée non-mimétiquement (ce n'était pas la couleur du cerf) ; alors que les couleurs de l'image de Rousseau ci-dessus étaient interprétées comme relevant d'une

44. L'analyse phénoménologique précise demanderait ici une distinction entre sculptures et images planes mais passons...

altération subjective des couleurs du sujet-imagé; ici, dans le cas fantaisiste de Miró, il n'est pas clair si les couleurs de l'image exposent ou non les couleurs du sujet-imagé. Le spectateur pourra les interpréter à son gré ou bien comme des couleurs fidèles à celles des créatures fantaisistes imaginées, ou bien comme des projections de la subjectivité présupposée par l'image. Les niveaux d'interprétation potentiels se démultiplient.

Pour conclure ce paragraphe, nous voyons donc que l'abstraction généralisante n'est qu'une manière parmi d'autres de poursuivre au-delà de l'opération d'abstraction sélective pour, à partir de fragments ou de traits prélevés sur le réel, constituer la représentation d'un objet. Dans l'abstraction généralisante, c'est toujours le monde *réel* qui est principalement visé; mais l'art poétique fantastique, mythologique ou surréaliste, tout en restant figuratif, ne figure cependant pas le monde perceptif quotidien, mais d'autres mondes : ceux de la pure Fantaisie, du Mythe ou encore le monde onirique issu de notre inconscient. Les notions de vivant, d'animal, de végétal... sont cependant si prégnant dans la psyché humaine, qu'ils structurent aussi en grande partie ces derniers types de productions. D'où le caractère flottant de la catégorie de biomorphisme, dès les premières décennies du XXe siècle, où elle a pu être utilisée aussi bien en parlant de productions relevant de l'abstraction généralisante (Arp, Moore, Hepworth), qu'à propos de productions qui relèvent plutôt d'une production fantasmagorique, en particulier surréaliste (Miró).

4.4. Au-delà de l'abstraction : idéation et idéalisation.

Nous avons vu que toute production sensible figurative (au sens large) requérait, de la part de l'artiste, un acte d'abstraction sélective de certaines propriétés de son modèle, et parfois aussi une abstraction généralisante, en particulier dans l'abstraction biomorphique.

Si l'acte sélectif en lui-même est plutôt passif (c'est une faculté de notre sensibilité), le choix opéré par la sélection elle-même doit bien être fondé sur un acte préalable qui motive l'abstraction elle-même, en pré-intuitionnant quelles sont les propriétés essentielles et quelles sont les propriétés accessoires de la chose, étant donné la motivation de l'intérêt que nous lui portons. C'est pourquoi, les abstractions sélectives et généralisantes doivent être motivées par un acte (au sens fort : actif) de prévision des « bonnes » propriétés à abstraire. C'est pourquoi la qualité de la forme abstraite dégagée par cette opération dépend de la faculté, inégale chez tous les humains, de présaisir la direction dans laquelle se trouve l'essentiel, pour orienter convenablement l'acte d'abstraction lui-même. Cette dernière faculté dépend d'un habitus qui est surdéveloppé chez les artistes. C'est en ce sens qu'« ils ont l'œil ». L'œil dont il est question dans cette expression n'est ni l'œil sensible au sens littéral, ni un œil métaphorique purement intellectuel, il est plutôt la saisie de l'essence *du sensible*, ou d'une de ses régions qui est déterminée par un intérêt particulier.

De ce fait, pour comprendre les enjeux artistiques de l'abstraction, il faut étudier une autre opération de l'esprit qui lui est associée, l'idéation. Pour cela, nous allons nous tourner à nouveau vers Platon. En effet, pour lui, l'abstraction comme simple attention sélective, même généralisante, n'est qu'un processus subalterne. Pour celui qui est en quête du Vrai, du Bien ou du Beau, l'abstraction n'est selon Platon qu'un moment de transition en vue d'opérations intellectuelles supérieures, qui se détachent du sensible pour se tourner vers l'intelligible.

Par exemple, en contemplant plusieurs « cercles » empiriquement donnés (le disque de la Lune, le contour d'un galet, la limite d'une bulle de savon...), je peux certes en dégager abstractivement certaines formes qui se rapprochent de l'idée de cercle, et commencer à diriger mon attention vers l'universel. Toutefois, une telle collection de représentants sensibles sera toujours insuffisante; car ceux-ci ne participent toujours qu'imparfaitement à la forme qu'il s'agit de viser. Il s'agit alors de dépasser l'imperfection de principe de toute forme sensible, en visant quelque chose de parfait et d'immuable qui se tient *au-delà*. Dans notre exemple c'est l'Idée du cercle, qui est le modèle

intelligible auxquels les formes sensibles, dégagées par une abstraction sélective, ne participent qu'imparfaitement.

Réminiscence et idéalisation. Par son mythe de la réminiscence, Platon suggère que l'intellect possède la capacité innée de saisir les formes intelligibles par son « regard » intérieur. L'expérience perceptive n'est alors qu'une occasion pour réveiller une connaissance supra-empirique. Pour une forme mathématique, comme le cercle, on comprend que c'est par sa *définition*, que l'intellect la saisit parfaitement. Une fois l'idée saisie intellectuellement, on pourra en produire des images sensibles plus parfaites que si l'on cherchait à imiter directement le sensible, car ce dernier ne participe toujours qu'imparfaitement de l'idée⁴⁵. Mais ce schéma de pensée fonctionne-t-il aussi bien pour les sciences de la nature et en particulier pour les sciences du vivant que pour les mathématiques ?

Dans la philosophie de la nature de Galilée, inspirée par Platon, on voit à l'œuvre comment la pensée mathématique parvient à saisir le réel (physique) de manière plus adéquate que par la pensée sensible toute nue. L'intellect saisit en effet certaines régularités derrière des phénomènes sensibles qui, pourtant, ne répondent qu'imparfaitement à ces idéalités. En effet, les phénomènes sensibles donnent à voir des mouvements très complexes, car issus de multiples causes (par exemple : gravité, poussée d'Archimède, frottements...). Le philosophe-mathématicien remplace ces mouvements complexes par des mouvements idéaux plus simples, en se libérant par la pensée des contraintes sensibles qui, dans la nature, sont responsables des écarts entre prévision idéale et mouvement expérimenté. Il s'agit donc de remplacer, au sein de la théorie, le mouvement imparfait observé, par un mouvement parfait idéal. C'est l'*idéalisation*. En tant qu'elle est comprise comme un processus qui conduit à l'élimination de certaines imperfections contingentes de la forme sensible, l'idéalisation est souvent pensée dans le vocabulaire de la purification ; c'est notamment parfaitement clair dans la reprise plastique qu'en a proposé Mondrian⁴⁶.

De l'idéalisation à l'idéation. L'idéal ne peut être obtenu par une simple opération de sélection de quelques traits de la chose sensible. Il faut, au-delà de cela, une capacité active de l'esprit, par lequel celui-ci corrige les imperfections de la forme saisie sensiblement, pour la remplacer par une forme plus pure et plus parfaite qui, à strictement parler, ne se trouve pas intégralement au sein de la perception, toute prête à être saisie à même les individus concrets. L'*idéalisation* doit donc reposer en dernière instance sur une capacité de notre intellect à *saisir directement* les formes intelligibles par un regard intellectuel séparé du regard sensible, c'est : l'*idéation*.

Certes, pour Platon, puisque les Idées existent réellement, indépendamment de leur saisie par l'intellect, l'acte d'idéation sera lui-même pensé comme une saisie (intellectuelle) de quelque chose d'extérieur qui s'impose à nous, donc encore en ce sens comme quelque chose de *réceptif* plutôt que comme *spontané*. Mais le cheminement cognitif lui-même, l'*idéalisation*, est bien un processif actif par lequel l'esprit part en quête de l'idéal, se libérant des images sensibles imparfaites.

Que nous apprennent ces relations entre abstraction, idéation et idéalisation quand on les projette sur le domaine de la représentation sensible et artistique ?

Platon nous invite à aller au-delà du processus abstraitif en ne prenant plus les formes naturelles comme modèle de la production artistique, mais plutôt des formes plus parfaites, saisissables seulement par l'intellect seul. On peut alors être tenté, de manière anachronique, de considérer l'art du XXe siècle qui « s'éloigne de la figuration littérale »⁴⁷, comme répondant à un tel idéal platonicien. Pourtant, n'est-ce pas en contradiction avec ce que nous avons vu ci-dessus, à savoir

45. *Timée* 28ab.

46. Cf. ci-dessus 3.1 p. 9.

47. Cf. le début de 3.1.

que pour Platon, les éléments de l'image qui n'ont pas de fonction mimétique seraient considérés comme des « erreurs »⁴⁸ ?

L'ambiguïté de la situation vient du fait que le non-figuratif peut revêtir chez Platon deux significations radicalement distinctes et de valences opposées — l'une comme déchéance à l'égard de l'imitation, l'autre comme dépassement —, et auxquels la tradition ultérieure a souvent malheureusement associé le même terme de « *représentation symbolique* ».

Digression par l'écriture hiéroglyphique pour expliquer les différents modes du symbolisme. L'histoire des écritures hiéroglyphiques égyptiennes fournit un champ exemplaire pour développer et éclaircir les rapports entre figuration et symbolisation, et la place qu'y joue l'abstraction. On sait que les caractères hiéroglyphiques avaient la particularité de mélanger plusieurs modalités sémiotiques⁴⁹. Ils servaient à la fois, dans un même texte, comme *idéogrammes*, chaque signe désignant à lui tout seul une idée ; ou comme *phonogramme*, désignant une consonne ou un groupement de consonnes de la langue parlée égyptienne (proche du copte); afin comme *déterminant*, s'associant à un autre idéogramme pour en préciser le sens par une détermination de son champ lexical, ou de son genre grammatical.

Champollion explique que l'origine des caractères égyptiens était *figurative* et même *mimétique* :

*Les caractères qui, dès l'origine, composèrent le système entier de l'écriture sacrée, furent des imitations plus ou moins exactes d'objets existants dans la nature.*⁵⁰

ORDRE DES SIGNES	HÉROGLYPHIQUES.	HIÉRATIQUES.
1		
2		
3		
4		
5		

Figure 12. Il s'agit d'un extrait d'un tableau de Champollion (1826, p. 35), où l'on voit les stades d'évolution historique de certains caractères de l'écriture égyptienne.

On trouve en particulier de nombreux caractères hiéroglyphiques zoomorphes ou phytomorphes (oiseaux, poissons, insectes, plantes, fleurs, fruits, parties de plantes ou d'animaux, parties du corps

48. Cf. ci-dessus p. 24.

49. Voir en particulier (Champollion, 1826 ; xviii-xix).

50. (Champollion, 1826 ; 1).

humain⁵¹...). Bien que ce soit l'aspect figuratif de tels caractères qui soit mis en avant par Champollion (par contraste avec les alphabets utilisés de nos jours), il faut remarquer cependant que l'imitation devait déjà y être nuancée par un besoin de *standardisation* de la forme, afin que de telles formes puissent effectivement servir de *caractères* —au sens linguistique—, ce qui suppose de normer suffisamment la représentation pour permettre d'identifier sans ambiguïté un caractère, d'un utilisateur à l'autre de cette langue écrite⁵².

Il est connu cependant que le système d'écriture égyptien est passé par plusieurs stades historiques, qui ont eu comme effet de rendre de moins en moins sensible la dimension figurative de ces signes. Prenons par exemple les signes du « roseau fleuri » et de l'« aigle »⁵³ qui apparaissent aux lignes 1 et 3 du tableau de Champollion ci-contre. Dans la colonne la plus à gauche, on trouve les hiéroglyphes les plus anciens. Puis, sans les deux colonnes qui suivent —toujours sous la rubrique « hiéroglyphiques »—, on trouve ce que les égyptologues appellent les hiéroglyphes linéaires. Il s'agit de caractères qui sont issus de déformations à partir des hiéroglyphes originels. Ces déformations vont dans le sens d'une simplification de la forme ; le nombre de lignes composant la forme globale diminue, et ces lignes ont tendance à être réduites à des segments de droites ou à des courbes simples. Dans la grande colonne centrale, se trouve un stade encore plus avancé (historiquement) : l'écriture hiératique. La forme globale de chaque caractère est encore simplifiée, et se rapproche morphologiquement des caractères des écritures alphabétiques qui nous sont les plus familières de nos jours.

Dans la littérature du XXe siècle, conformément au sens moderne du mot « abstrait », on rapporte souvent cette évolution de l'écriture hiéroglyphique égyptienne en termes d'une évolution vers toujours plus d'abstraction⁵⁴. Cependant, Champollion n'en parle évidemment pas dans ces termes, et réserve l'idée d'abstraction pour discuter de différences catégorielles entre les différents types de signifiés possibles du langage idéographique. Ainsi, pour lui, les choses qui se donnent à l'œil peuvent être désignées par des caractères figuratifs, tandis que les « idées abstraites » sont désignées par des « caractères tropiques ou symboliques ». Insistons : ce sont certaines idées désignées qui sont abstraites pour Champollion, et non pas les caractères qui les désignent. « Figuration » est opposé à « symbolisation », et non pas à « abstraction ».

Le mouvement de déformation des caractères égyptiens que nous venons de rappeler corrompt leurs propriétés mimétiques originelles, jusqu'à ce que l'image de la chose représentée initialement ne soit plus guère reconnaissable. Ainsi, le caractère « roseau fleuri » devient dans l'écriture hiératique une simple barre verticale traversée par une petite ligne transversale ; et la forme de l'aigle est réduite à une sorte de canne, vestige du corps élancé de l'oiseau, de sa tête et de son bec, et d'une sorte de virgule orientée horizontalement, vestige de la queue et des pattes de l'oiseau. Certains caractères hiératiques poussent la simplification morphologique jusqu'à faire complètement disparaître certaines parties de l'image initiale, comme on le voit dans le second tableau ci-dessous.





51. (Champollion, 1826 ; 3-9).

52. A ce propos, Champollion parle du fait que la simplification morphologique ne doit pas nuire à l'individualité du signe, au sens de la possibilité de le distinguer de tout autre signe de la même classe (Champollion, 1826 ; 12).

53. Nous interprétons (sans certitude) ce signe comme « aigle », à partir de la liste des principaux oiseaux donnée par (Champollion, 1826 ; 4).

54. Par exemple : (Farout, 2021 ; §21) « [...] l'évolution des écritures depuis le figuratif jusqu'à l'abstrait ».

Extrait du tableau dans (Champollion, 1828, p. 17)

HIÉROGLYPHES LIGNAIRES.	SIGNES HIÉRATIQUES équivalents.
	
	

Il s'agit d'exemples de transition des hiéroglyphes jusqu'à l'écriture hiératique, pour le cas particulier que Champollion appelle « troisième classe de caractères hiératiques ». Ici, les caractères sont non seulement simplifiés morphologiquement, par rapport au hiéroglyphe de départ, mais la figuration ne porte plus que sur une *partie restreinte* de la chose désignée.

Le nouveau signe acquiert sa signification du signe précédent par la double médiation d'une métonymie et d'une simplification morphologique.

Nous avons déjà rencontré l'idée de « stylisation » comme simplification morphologique et disparation des détails, à propos de l'abstraction généralisante. Cependant, ici, la simplification n'est pas au service d'une volonté d'élévation vers l'universel. Elle est bien plutôt au service d'une volonté d'écriture rapide, cursive ; et d'une standardisation qui permet d'éviter les erreurs de reconnaissance du caractère. La stylisation de la forme n'est donc pas ici motivée par une généralisation (le signifié ne change pas entre l'écriture hiéroglyphique originelle et l'écriture hiératique) mais elle est plutôt un prix à payer pour permettre l'efficacité de l'écriture⁵⁵. Ainsi, alors que la simplification morphologique, chez les artistes utilisant l'abstraction généralisante, était une propriété positive qui rendait possible les modalités particulières de la représentation, ici la simplification doit plutôt être comprise comme une imperfection du signe, acceptée pour les besoins de son usage efficace. Alors seulement nous nous rapprochons de la théorie du *Cratyle* (431cd) selon laquelle les imperfections mimétiques de l'image sont des « erreurs », tolérées conventionnellement, pourvu que le lien sémantique entre le signe et la chose soit préservé par l'usage.

Mais le travail de Champollion, par un autre côté, peut également permettre d'illustrer par contraste la signification *positive* du symbolique, comme mode de représentation qui dépasse le simple rapport figuratif littéral à une réalité concrète, pour ouvrir l'accès à une réalité suprasensible ou du moins *abstraite* (au double sens possible du *général* ou du *non-substantiel*). Ainsi, pour Champollion, les hiéroglyphes dits « mimiques ou figuratifs » ne forment qu'une sous-classe restreinte des idéogrammes, caractérisée par l'imitation directe de la chose désignée :

*Ces caractères expriment précisément l'objet dont ils présentent à l'œil l'image plus ou moins fidèle et plus ou moins détaillée*⁵⁶

Rajoutons qu'une telle imitation directe n'est bien sûr possible que parce que la chose signifiée est une chose concrète, directement accessible aux sens, comme le confirment les exemples de signifiés donnés par Champollion pour cette première classe de hiéroglyphes : « Soleil », « Crocodile », « Autel »...

55. (Champollion, 1824, §116) : « L'écriture sacerdotale, inventée dans le dessein formel de créer une écriture expéditive, repousse nécessairement tout caractère dont l'expression graphique réside dans l'exactitude de ses formes elles-mêmes ; on n'a donc pu conserver dans l'écriture hiératique, véritable tachygraphie, les signes figuratifs qui, pour atteindre le but de leur adoption, ont besoin de reproduire, avec une scrupuleuse exactitude, les contours généraux et les principaux détails des objets dont ils sont destinés à rappeler l'idée. »

56. (Champollion, 1826, p.22).

Mais on trouve aussi, insiste Champollion, des caractères hiéroglyphiques qu'il appelle « tropiques ou symboliques », qui :

se formaient selon quatre principales méthodes diverses [par synecdoque, par métonymie, par métaphore, par énigme], par lesquelles le signe se trouvait plus ou moins éloigné de la forme ou de la nature réelle de l'objet dont il servait à noter l'idée.

Champollion dit à juste titre que les caractères symboliques désignent souvent des « idées abstraites ». Nous remarquons en effet que leurs signifiés sont des entités non-substantielles ; comme des temps (« le jour »), des qualités (« la piété », « la supériorité », « la justice »), des relations (« roi »), des actions (« voir »), etc. Clairement, ici, la qualification d'une représentation comme « symbolique » ne fait plus référence forcément à son caractère arbitraire ou conventionnel. Plutôt, cela désigne son mode de référentialité non-imitatif, qui permet de désigner une entité abstraite.

Exemple de métonymie⁵⁷ : le caractère hiéroglyphique « Soleil » pouvait désigner le jour (la durée du jour est désignée par la chose concrète qui en est la cause, l'astre Solaire).

Exemples de métaphore⁵⁸ : le caractère hiéroglyphique « paire d'yeux » pouvait représenter l'action de voir ; l'idée de « supériorité » pouvait être représentée par un hiéroglyphe mimant « les parties antérieures du lion », une position relationnelle dans la société, « roi », pouvait être représentée par une abeille, « parce que cet insecte est soumis à un gouvernement régulier », etc.

Exemples d'énigme⁵⁹ : on représentait la justice par le dessin hiéroglyphique d'une plume d'autruche « parce que, disait-on, toutes les plumes des ailes de cet oiseau sont égales ».

Cette conception du symbolique permet de penser les capacités de la représentation sensible à s'élever vers l'idéalité et le spirituel. Le symbolique en ce sens-là et sous toutes ses formes (les quatre données par Champollion, et d'autres formes comme l'allégorie) repose sur une figuration primitive, et s'en sert comme d'un support pour s'élever vers l'idéal à travers des actes intellectuels qui ne relèvent plus d'une simple abstraction sélective, mais de processus cognitifs supérieurs, de l'ordre de l'idéation. En termes phénoménologiques, il faut concevoir le symbolique, pris en ce sens, comme un ensemble d'actes catégoriaux supérieurs de conscience, qui se fondent sur une représentation mimétique sous-jacente.

Le symbolique apparaît donc ici comme le domaine de *l'idéal au sein du sensible*, par contraste avec cette saisie purement intellectuelle de l'idéal, évoquée par Platon et Mondrian, qui aurait coupé tout lien à la figuration et au sensible. Cette conception du symbolique s'oppose à la définition du symbolique comme représentation par des signes conventionnels et arbitraires, celle que l'on a souvent en tête à propos du symbolisme *mathématique*. Toutefois, comme l'indique Champollion à propos de l'énigme (cf. la citation de la note 59), les actes symboliques idéalisants peuvent néanmoins reposer sur une part de convention, plus ou moins arbitraire, ce qui brouille la séparation entre les deux sens du symbolique. Par ailleurs, certains symboles peuvent prétendre à avoir une assise anthropologique universelle (tels les archétypes recherchés par Jung), d'autres à avoir une assise culturelle irréductiblement contextuelle.

57. Champollion la définit comme représentation de l'effet par sa cause.

58. « On peignait un objet qui avait quelque similitude réelle ou généralement supposée avec l'objet de l'idée à exprimer. »

59. « On procédait, enfin par énigmes en employant, pour exprimer une idée, l'image d'un objet physique n'ayant que des rapports très cachés, excessivement éloignés, souvent même de pure convention, avec l'objet même de l'idée à noter. »

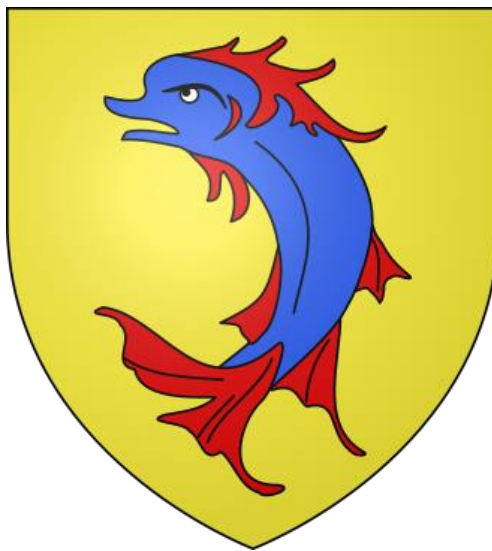


Figure 13. Blason de l'ancienne province du Dauphiné, avant son annexion à la France. Il comporte un dauphin stylisé, décrit comme « dauphin d'azur, crêté, barbé, loré, peautré et oreillé de gueules. ». Une telle représentation zoomorphe comporte un statut intermédiaire entre figuration et symbolisation purement conventionnelle. Comme dans le cas des caractères hiéroglyphiques, la « stylisation » de la forme est dictée par des impératifs de standardisation, de reconnaissance infaillible, et de significations symboliques (au sens d'évocations par association). Le dauphin symbolise notamment la Méditerranée, et les couleurs portent un symbolisme codifié par l'héraldique. Dans ce type de représentation, comme dans la représentation artistique, les formes sont motivées par une volonté de synthèse entre des processus mimétiques et symboliques.

Si nous revenons à la pratique de l'abstraction organique, telle que nous l'avons évoqué en 4.3, nous comprenons à présent que sa caractérisation par le seul concept philosophique d'*abstraction généralisante* était insuffisant. En effet, l'œuvre biomorphique dite « abstraite » est à strictement parler, en tant qu'œuvre matérielle, un concret. Pourtant, s'il elle parvient à représenter une forme organique générique comme son sujet-imagé cela ne peut être qu'en passant par la mise en place d'une procédure artistique complexe, qui repose, de la part de l'artiste sur des choix créatifs ; de la part du spectateur, sur un usage de son imagination, notamment associative ; enfin, de la part des deux protagonistes, sur une vision de l'idéalité visée. En ce sens-là, nous pouvons dire que la vision platonicienne des rapports entre sensible et intelligible vient rétrospectivement contrebalancer celle d'Aristote, en mettant en évidence la créativité de l'artiste et la spontanéité imaginative du spectateur, qui élève son regard contemplatif au-delà des formes simplement saisies par la perception visuelle pure. La tension dialectique entre création et abstraction⁶⁰, particulièrement mise en évidence par les développements de l'art dit « abstrait », nous semble en partie une transposition de la tension qui se joue entre les philosophies de Platon et d'Aristote, au travers de la dualité abstraction/idéation.

Par ailleurs, même la standardisation et la stylisation *conventionnelle* d'une forme, et notamment d'une forme *du vivant*, peut avoir une fonction positive extra-mimétique. On pourra penser à ce propos, par exemple, à la fonction sociale des symboles comme signe de reconnaissance ou d'appartenance, par exemple dans l'héraldique ou dans certaines pratiques totémiques ou usages sociaux des tatouages. On peut penser aussi à la fonction décorative que peut remplir une forme biomorphique stylisée, dans l'Art nouveau ou dans les arts décoratifs, par exemple⁶¹.

60. Cf. l'opposition entre « évolution abstraite » et « création directe » dans (Héliou, J. et Schiess, H. -Éds.-1931, 1).

61. En art, abstraction et décoration entretiennent des rapports complexes. Que les arts abstraits puissent trouver une partie de leur source dans les arts décoratifs (plutôt que, comme on le dit souvent, chez Cézanne et Monet *via* les

4.5. Abstraction dématérialisante. Matière et dynamisme

L'abstraction philosophique possède encore un autre sens qui a été à peu près mis de côté jusqu'à présent. Il s'agit de l'abstraction comme détachement de la forme à l'égard de la matière, l'*abstraction dématérialisante*. Nous ne pourrions qu'ébaucher ce dernier thème, et sa place cruciale dans la réflexion sur l'art (tout particulièrement : l'art biomorphiste).

Remarquons d'abord que les traditions ouvertes par Platon et Aristote peuvent sembler toutes deux nettement insuffisantes à saisir les enjeux cruciaux de la matière dans la production plastique. En effet, les deux philosophes pensent la matière presque toujours comme un obstacle à la saisie de l'universel, dont il s'agit ou bien de se défaire tout à fait (Platon), ou du moins d'en neutraliser les fonctions individuantes (Aristote).

Dans l'ontologie de Platon, l'imperfection du monde sensible est attribuée au fait que les Idées intelligibles y sont incarnées dans des matériaux sensibles qui sont soumis à leurs propres lois déterministes aveugles, et qui font obstacle aux règles architectoniques qui expriment (en particulier mathématiquement) les formes intelligibles comme l'idée de Beau. Ainsi, le conflit décrit dans le *Timée*, entre la causalité aveugle de la matière (*Ἀνάγκη*) et la causalité formelle (celle attribuable aux Idées intelligibles)⁶², semble indiquer que la forme est ce qui donne sa signification rationnelle au monde, tandis que la matière est source de désordre et d'irrationalité. On comprendra alors que l'artiste qui vise le Beau, pour Platon, y parviendra d'autant plus qu'il se parvient à se libérer des contraintes de la matérialisation. Nous laissons cependant ouvertes ici de nombreuses questions qui ont trait à la manière dont pourrait s'interpréter cet appel platonicien à l'abstraction dématérialisante. Doit-on par exemple conclure que, pour un platonicien, les arts comme la musique, la littérature ou les arts du spectacle, qui reposent sur un *type* (le morceau musical, l'œuvre littéraire, la pièce de théâtre...), susceptible d'être instancié indéfiniment dans des exemplifications concrètes, seraient supérieurs aux arts qui visent directement la production d'une œuvre matérielle singulière (comme dans la peinture ou dans la statuaire) ? Platon, s'il avait vécu à notre époque, aurait-il été particulièrement intéressé par les arts performatifs ou encore par l'art conceptuel ?

Pour Aristote, les matériaux qui composent notre monde sublunaire se caractérisent par une imperfection intrinsèque, qui empêche les régularités mathématiques de s'y appliquer pleinement. En outre, dès que l'universel est visé par l'esprit, ce dernier doit se détourner de la matière qui est pour le Stagirite principe d'individuation. Les concepts scientifiques ne prennent en compte qu'une matière généralisée (une « substance seconde »), qui n'est dès lors plus regardée comme quelque chose d'individuant. On trouvera cependant chez Aristote plus de nuance que chez Platon quant à la dévalorisation de la matière, surtout dans le cadre spécifique de la pensée biologique et artistique. En effet, puisque dans sa théorie hylémorphique il n'y a pas de séparation possible —si ce n'est par la pensée— entre la matière et la forme⁶³, la matière n'y est pas pensée seulement comme source d'individuation et d'imperfection, faisant obstacle à l'universel, mais aussi *positivement* comme ce qui contient déjà la forme en puissance. La matière se décrit comme ensemble de caractéristiques dispositionnelles qui délimitent le champ des possibles morphologiques. En outre, l'importance dans la pensée aristotélicienne de la *dynamique*, de la tension entre puissance et entéléchie, permet de

cubistes) est une hypothèse qui a pu être envisagée, par exemple par de Spuybroek (2011, chap. « The matter of ornament », p. 131). Cette référence m'a été indiquée par P. Briggs. Toutefois, dans ce passage Spuybroek pense avant tout aux arts abstraits au sens moderne (impropre), ceux qui conduisent à Mondrian. Il faudrait réexaminer ce qu'il en est de la filiation (très probable) entre les arts décoratifs et les arts abstraits-figuratifs du type du biomorphisme.

62. *Timée*, 47e-48a.

63. Nous passons ici sur les rares incorporels qui interviennent dans la philosophie d'Aristote, notamment le premier moteur immobile du livre Lambda de la *Métaphysique*, ou encore l'âme intellectuelle du *Traité de l'âme* ; aussi importants soient-ils pour son système philosophique.

penser la matière comme réservoir dynamique de formes dont certaines s’accomplissent en visant une finalité⁶⁴.

Nous savons bien comment, étonnamment, ce topos aristotélien de la matière et de la forme, de la puissance et de l’acte, a démontré sa fertilité en philosophie aussi bien pour penser le vivant que pour penser les arts. L’hylémorphisme est ainsi un cadre de pensée tout à la fois biologique et artisanal, et c’est pourquoi, il est une étape incontournable de toute réflexion portée sur la représentation artistique des formes du vivant⁶⁵. Le corps biologique ne saurait être matérialisé dans n’importe quelle matière. Seule la matière vivante (les os, la chair...) est capable de recevoir pleinement l’organisation formelle, et d’être le support du type de mouvements et de relations entre ses parties, qui font de cette matière un *organisme*, répondant à un réseau de fonctionnalités, voire de finalités. Cette potentialité est d’ailleurs inscrite dans la matière vivante à la manière d’un plan de développement en puissance. De même, l’œuvre technique naît de l’actualisation de certaines potentialités formelles qui se trouvent dans le matériau. La statue est déjà là, en puissance, dans le bloc de marbre. Mais quand il s’agit de reproduire les formes du vivant, —que cela soit par la taille, par le modelage ou par le moulage— le matériau sculptural pourra accueillir seulement la forme superficielle, le contour, et non pas la forme vivante au sens plein et entier que donne Aristote à ce terme ; qui regroupe pour lui *toutes* les propriétés de l’être naturel.

Au vu de ces analyses hylémorphiques, on comprend que toute activité artistique figurative, au sens le plus large, se construise à partir d’un double mouvement d’abstraction déatéralisante (qui est un acte de l’esprit de l’artiste), et de rematérialisation de la forme dans un matériau artistique servant de support (qui est un acte du corps de l’artiste). Dans la nature, nulle forme sans matière ; c’est pourquoi, si la forme visée par l’artiste doit se réaliser pour se manifester à tous, elle ne peut le faire qu’en se rematérialisant dans un matériau choisi pour ses capacités plastiques :

On fait abstraction de la nature dans ce cas, donnant forme à un objet à travers un processus matériologique, on défait le lien hylémorphique en déconstruisant l’origine pour trouver une plasticité indépendante⁶⁶.

A la suite de cet extrait, Briggs indiquait à quel point le XIXe siècle serait déjà un réservoir inépuisable d’exemples de pratiques artistiques qui déplacent l’intérêt artistique vers le matériau. C’est également vrai dans le domaine de la peinture, comme il le montre sur l’exemple de *l’Asperge* de Manet où la matière picturale concentre l’intérêt artistique sur elle, tandis que sa fonction mimétique passe au second plan.

Plus qu’un simple réquisit, la matière est un *partenaire* pour l’artiste, qui participe à l’émergence de la forme artistique. Pour reprendre la terminologie d’Aristote, l’artisan est cette « puissance active » qui rencontre dans le matériau son partenaire (la « puissance passive ») pour faire surgir la forme. Autrement dit, la forme plastique naît du dialogue entre la matière et l’artiste⁶⁷, les résistances que la matière fait éprouver à l’artiste pouvant en particulier être vues comme des suggestions d’infléchissement par rapport à l’intention artistique initiale. C’est une raison supplémentaire pour que l’attention de l’artiste ne soit pas tournée uniquement vers la forme, mais toujours aussi vers la matière. Il doit être à l’écoute des suggestions morphologiques de chaque matériau particulier, en explorant le champ de potentialités plastiques qu’il ouvre. Cet élément de l’activité artistique est particulièrement marqué dans la pratique plastique en volume du XXe siècle,

64. Voir sur ce point (Romand, Bernard et al., 2021), en particulier III.5.3 et les textes et œuvres de Jean Arnaud, Peter Briggs.

65. Le travail de Simondon (2005, chap. 1er "Forme et matière", « I. Fondements du schème hylémorphique. Technologie de la prise de forme ») peut-être très éclairant à ce propos.

66. Extrait de (Briggs, *non publié*).

67. Cf. aussi (Bernard 2015) et (Romand, Bernard et al., 2021 ; III.5.3).

qui démultiplie les types de matériaux utilisés, issus du monde naturel comme du monde industriel⁶⁸. Face aux différentes matières qui s'offrent à lui, le plasticien doit expérimenter, évaluer et préparer son matériau, pour en libérer les potentialités plastiques, comme un alchimiste en quête d'une matière idéale⁶⁹. Les rapports empiriques de l'artiste à son matériau passent notamment par la dimension tactile, qui imprime des traces dans la matière, qui participeront de la signification esthétique de l'œuvre. Comme le précise Peter Briggs :

A travers ces manipulations le matériau va acquérir son indépendance. L'état brut des matières, matières considérées en tant que telles et non pas comme véhicule pour une expression figurative, les matières s'affranchissent et deviennent sujet⁷⁰.

En outre, la place cruciale de l'aléa et de la répétition comme moteurs de la créativité formelle est évidemment un thème central qui amène à se rencontrer les sciences biologiques et les arts. La biologie contemporaine nous a appris que la reproduction jamais exactement à l'identique avec une dose d'aléa était un moteur essentiel de l'évolution morphologique du vivant⁷¹; l'écart au modèle étant le germe de la créativité formelle. Ce modèle biologique s'exporte de manière fertile à l'activité de production artistique. L'imprévisibilité partielle de la réaction de la matière aux gestes de l'artiste peut être une source créative très importante de formes. L'aléa dans la reproduction d'une forme-modèle permet par exemple d'individuer un groupe de formes basées sur un modèle abstrait unique, dans un travail en série. C'est un procédé particulièrement efficace pour représenter le vivant sous son aspect social ou superorganismique⁷².

Pour conclure ce paragraphe, quittons l'art du XXe siècle, pour prendre un exemple plus ancien, mettant la recherche sur la matière au cœur de l'expression plastique des formes vivantes. Nous voulons parler du travail du céramiste de la Renaissance, Bernard Palissy, et en particulier de ses fameuses « rustiques figulines »⁷³, qui ont fait une partie de sa réputation. Il s'agit de « plats ou d'aiguières en terre cuite à glaçure plombifère ornés de motifs naturalistes empruntés aux règnes végétal et animal »⁷⁴. Ce travail de Palissy repose sur une attention fine aux formes vivantes, nourrie par un intérêt naturaliste⁷⁵. Cela se manifeste par un souci du détail, qui l'a amené à travailler à partir de la technique du moulage sur le vif, permettant un rendu réaliste des morphologies du vivant⁷⁶. Ici, pas de stylisation au sens entrevu ci-dessus avec les hiéroglyphes, c'est-à-dire comme estompage des détails et simplification conventionnelle. La stylisation des formes vivantes est pourtant bien là chez Palissy, mais en un tout autre sens du mot : en tant que l'artiste imprime son

68. L'utilisation, dans les arts plastiques apparentés au biomorphisme, de matériaux de récupération industrielle a été notamment développé chez Eva Hesse ou Robert Morris, ou plus récemment chez Ernesto Neto, Peter Briggs ou Julie Pelletier. Concernant les possibilités plastiques particulières ouvertes par l'utilisation des matériaux mous, souples et/ou léger, et par des procédés comme la suspension, cf. (Fréchuret 1993) et (Bernard 2015 ; 27-29).

69. (Bernard 2015, 29-sq.).

70. (Briggs, non publié).

71. Du côté de la biologie, on pourra se référer à la thèse de Morizot (2011), ou bien aux considérations de Montévil et de Longo dans (Romand, Bernard et al., 2021 ; III.5.3).

72. Voir l'exemple de certaines œuvres de Julie Pelletier ou d'Amélie de Beaufort, où certains éléments biomorphiques « clonés » avec variation, animent une œuvre en volume sous formes de « colonies ». Voir par exemple les reproductions de (8x8), 8, par exemple, *C d'8*, *Ma dame I* et *Ma dame II* dans (Romand, Bernard et al., 2021 ; III.5.3). Voir l'analyse plus poussée de ce procédé dans (Bernard 2021 ; D.3).

73. Sur Palissy, on pourra se rapporter à (Doublet de Boisthibault 1856) et (Hameau et Paul 2019, p. 44-49 ; 66-67).

74. (Hameau et Paul 2019, p. 44).

75. L'intérêt de Palissy pour l'histoire naturelle s'est maintenu toute sa vie. Observateur acharné, collectionneur entretenant un impressionnant cabinet de curiosité, il a donné un cours d'histoire naturelle devant un public savant à partir de 1575 (Doublet de Boisthibault, 1856, p ; 248). Sa passion pour l'histoire naturelle transparaît aussi, évidemment, dans ses écrits.

76. (Hameau et Paul, 2019, p. 44-46).

propre « style », sa propre marque personnelle. Un Palissy, cela se reconnaît ; et c'est pourquoi d'ailleurs il a pu être sujet à des tentatives de contrefaçons⁷⁷.



Figure 4. Paul Delaroche, Palissy dans son atelier. Aquarelle gouachée sur papier, vers 1832, Londres, The Wallace Collection⁷⁸

La technique du moulage sur le vif permet de construire des moules (ici en plâtre) reproduisant de manière assez détaillée la forme des êtres vivants. Un tel procédé transfère la forme d'un être vivant à un réceptacle matériel par un processus d'empreinte matérielle. Un tel procédé contraste avec le type de transfert de forme dont il avait été question ci-dessus, à propos de l'analyse hylémorphique par Aristote de l'activité poétique. Nous y avons en effet parlé d'un transfert de forme en un sens plus métaphorique, qui transitait par l'esprit de l'artisan/artiste. Ainsi, du point de vue de la forme, Palissy est mû par un désir d'imitation réaliste et détaillé. En ce qui concerne la matière, en revanche, il ne s'agit bien sûr pas d'imiter toutes les propriétés de la matière vivante, mais uniquement certaines d'entre elles (légère transparence superficielle, effet mouillé, brillance, etc.) ; qui participent par ailleurs à définir l'univers esthétique de l'artiste. Le rapport à la matière vivante ne se réduit alors pas à une simple volonté d'imitation littérale. Pour explorer les propriétés du matériau céramique, Palissy a été amené à se livrer à des expériences longues et délicates, qui ont participé à construire sa légende.

Mais qu'est-ce qui constitue le style « Palissy » ? C'est d'abord un vocabulaire iconographique, centré autour de rocailles, de coquillages, et d'un bestiaire composé de bêtes aquatiques luisantes (amphibiens, serpents, poissons, crustacés...). C'est ensuite un style de *composition* des ornements : les formes vivantes sont disposées le long des plats et aiguières selon une organisation artificielle, qui remplit de manière assez uniforme et dense le support, en respectant artificiellement ses symétries, et en adoptant des postures qui évoquent le mouvement, reptation ou grouillement. C'est aussi une gamme chromatique, issue du choix préférentiel des pigments, souvent des pigments métalliques mélangés à la glaçure, dans des proportions et à des températures contrôlées⁷⁹.

77. (Rouveyre 1925).

78. <https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65669&viewType=detailView>

79. (Bouquillon, Ligovich et Roisine, 2019).

Enfin, et c'est surtout sur cela que nous voudrions insister ici, un Palissy se reconnaît surtout au travail très particulier *de la matière*. La patte de Palissy c'est sa pâte : une matière céramique recouverte d'émaux translucides plombifères, dont la recette a été longuement travaillée par l'artiste, qui participe à la texture chromatique de ces rustiques figulines, aux couleurs saturées, brillantes et « translucides ».

Il est possible que ces effets chromatiques, propres au style « Palissy », aient eu en partie une fonction mimétique, dans la mesure où les univers représentés par Palissy sont des mondes aquatiques où, comme le disent Bouquillon et ses collègues : « Ces domaines de l'eau sont des lieux de brillance, d'étincellements, de transparences colorées [...] ». Mais les propriétés matérielles de la céramique émaillée de Palissy donnent à son œuvre artistique une unité, un style chromatique et lumineux personnel. En tant que vecteurs d'un « style » et de l'unité d'un univers artistique, ces facteurs matériels débordent donc leurs seules fonctions mimétiques.

Les biographes de Palissy, mélangeant la réalité historique du personnage à la légende, en font un travailleur acharné de la matière, en quête du matériau céramique idéal, permettant un rendu optimal de la gamme chromatique naturaliste recherchée, et des effets de luminosité recherchés (effet « mouillé », de brillance et de translucidité). On a fait de Palissy un expérimentateur acharné au point de sacrifier une partie de ses biens à cette quête empirique de la matière céramique idéale ; brûlant une partie de ses meubles et de son plancher pour nourrir le feu nécessaire aux transformations de la terre et de la glaçure. Il aurait été ainsi hanté une partie de sa vie par la recherche d'une technique permettant d'obtenir un émail d'un blanc le plus pur possible ; ayant trouvé sur son chemin des émaux de ce type, sans connaître leur mode de fabrication. Il semblerait que ses recherches relevaient du tâtonnement empirique plutôt que de la recherche rationnelle et théoriquement informée⁸⁰.

80. Sur tous ces éléments de biographie/légende, cf. (Doublet de Boisthibault, 1856 ; p. 245) :

Dans le cours de l'année 1555, il eut occasion de voir une coupe de terre tournée et émaillée. C'était une curiosité, presque une merveille à ses yeux. A partir de ce moment, il se met à chercher des émaux sans avoir aucune connaissance première de la terre. Aussi cherche-t-il « comme un homme qui taste dans les ténèbres. Il pile et broie des matières qu'il croyait bonnes à faire quelque chose. Il achète un grand nombre de pots de terre. Après les avoir brisés, il les couvre de ses préparations. Il avait fait faire un fourneau à sa fantaisie ; il ne cherchait que l'émail blanc, ayant ouï dire que le blanc était le fondement des émaux. Jamais il n'avait vu cuire de terre; il ne savait pas davantage à quel degré l'émail entrait en fusion. Aussi, sa tentative d'avorter. Plusieurs fois il recommença toujours sans succès. Il bastela ainsi plusieurs années « avec tristesse et soupirs. » C'était peut-être le résultat de la mauvaise construction de son fourneau. Il le crut du moins ; il achète plusieurs vaisseaux de terre, les met en morceaux, puis couvre d'émail trois ou quatre cents pièces qu'il envoie, cette fois-ci à une poterie voisine. De cette seconde épreuve il ne retira encore « que honte et perte. »



Bernard Palissy, Plat à décor de rustiques figulines, terre vernissée, seconde moitié du XVIe siècle, Musée des Beaux-Arts de Lyon, crédit photo : Alain Basset.

Le bestiaire palisséen est bien reconnaissable : des serpents et des batraciens sur un fond rocailleux, le tout parsemé de coquillages. Le plat est saturé de formes vivantes grouillantes et luisantes qui se répartissent de manière assez homogène, en suivant les courbures du plat. La matière émaillée façon Palissy est bien reconnaissable.

Quoi qu'il en soit de la part d'Histoire et de légende derrière ces éléments biographiques, on ne peut qu'être marqué par l'analogie frappante entre cette quête palisséenne d'une matière céramique esthétiquement idéale, et la recherche alchimique de la quintessence ou d'autres matières « idéales », qui nourrissait intensément la pensée et l'imaginaire de la Renaissance. Palissy connaissait la pensée alchimique⁸¹. Quel crédit lui donnait-il ? Gaston Bachelard fait de Palissy un incrédule à son égard mais, en même temps, il lui prête une pensée analogique très libre, capable de penser les minéraux et les êtres vivants par les mêmes catégories, dans un esprit tout à fait proche de celui qui habite l'alchimie de la renaissance⁸².

En tant que grand philosophe de l'imaginaire matériel, lecteur des textes alchimiques, et entretenant avec eux —comme Palissy— une posture ambivalente, Bachelard ne s'y est en tous cas

81. (Céard, 1992).

82. (Bachelard, 1949 ; p. 222) :

Un incrédule à l'égard de l'alchimie, comme Bernard Palissy, croit à la maturation des minéraux (p. 242). Comme tous les fruits de la terre, dit-il, les minéraux « ont autre couleur à leur maturité que non pas à leur commencement ». En d'autres termes les couleurs sont des âges. Les belles couleurs sont des signes de pleine maturité.

Voir de même la conclusion nuancée de (Céard, 1992), qui reconnaît à la fois que Palissy était très critique mais aussi profondément influencé par l'alchimie.

pas trompé. Il voit en Palissy un champion de la rêverie matérielle, laquelle guide en partie sa pratique artistique comme théorique. Toutefois, là où l'univers iconographique des rustiques figulines de Palissy nous inviterait à l'associer à l'imagination aquatique, Bachelard voit en lui clairement un poète avant tout nourri par un imaginaire majoritairement terrestre et igné⁸³.

L'intérêt exacerbé que Palissy a porté à la matière était sans doute motivé par un désir de retranscrire, dans sa production céramique émaillée, les caractères de la vie. Il s'agissait en quelque sorte de transgresser les frontières entre matières inertes et matières vivantes, entre la terre et la chair, afin de contrebalancer l'abstraction dématérialisante qui est à l'origine de toute production esthétique. Animer les formes vivantes en retrouvant la matière vivante à même la céramique.

Le dépassement de la figuration ne nous semble pas lié, chez Palissy, à un déplacement idéalisant du sujet-imagé. L'inventaire du bestiaire des formes palisséennes ne nous semble pas réductible à une volonté symbolique d'évoquer des idées abstraites qui seraient rattachées à ces formes (comme dans les hiéroglyphes symboliques), même si on pourrait être tenté peut-être de chercher un symbolisme analogique de type alchimique, caché derrière le choix de ses sujets. Les écarts entre les représentations naturalistes de Palissy et la figuration mimétique ne semblent donc ni de l'ordre d'une stylisation arbitraire (sens négatif du symbolique) ni de l'ordre d'une élévation idéalisante vers l'abstrait (sens positif du symbolique). Il s'agit de tout autre chose ; et avant tout d'un intérêt esthétique porté vers la matière plutôt que vers la seule forme, vers la recherche d'une texture et d'un vernis, d'une propriété esthétique d'une matière pure (blanche, vernis). Idéalisation de la matière plutôt que de la forme. L'esthétique palisséenne est donc largement anti-platonicienne, à l'extrême opposée de celle de Mondrian. Il met en avant : les formes naturelles, l'ornementation, et la matière ; plutôt que le rythme informel, la sobriété et la dématérialisation.

Il n'en reste pas moins que le travail plastique et physicochimique de la matière par Palissy est au service de l'expression des forces vitales qui animent son bestiaire grouillant. Plutôt que des formes figées, objet d'une figuration « littérale » ; il s'agit donc de passer par un procédé matériologique qui permet de représenter certains aspects abstraits du vivant (le grouillement, le foisonnement, la fertilité...). Il s'agit de procédés qui ne sont pas totalement étrangers aux approches biomorphistes d'aujourd'hui. L'imaginaire matériel peut être exploité comme un des détours possibles vis-à-vis de la figuration directe, pour enrichir le champ des significations artistiques des œuvres qui représentent les formes du vivant⁸⁴.

83. (Bachelard, 1961 ; p. 154) :

Si l'on devait désigner Bernard Palissy par l'élément dominant de son imagination matérielle, on le classerait naturellement parmi les « terrestres ». Mais comme tout est nuance dans l'imagination matérielle, il faudrait préciser l'imagination de Palissy comme étant celle d'un terrestre en quête de la terre dure, de la terre qu'il faut durcir par le feu, mais qui aussi peut trouver un devenir de dureté naturelle par l'action d'un sel congélatif, d'un sel intime.

Bachelard range beaucoup des éléments d'intérêt poétique (la coquille, la grotte, la maison, la grotte, le serpent, etc.) de Palissy dans la grande catégorie de l'imaginaire terrestre. Dans (Bachelard, 1948; p. 88), il fait de Palissy le symbole de l'imaginaire dynamique lié à *la pâte*, imaginaire d'une terre mêlée à l'eau qui trouve sa dernière forme par le feu :

Dans le temps de chaque fournée il revit toute l'histoire d'un Bernard Palissy. Peut-être ne l'a-t-il pas lue ; mais il la sait. Elle est une contexture de rêve et d'habileté. Elle est une convergence de forces naturelles. Ce qui est né dans l'eau s'achève dans le feu. La terre, l'eau et le feu viennent coopérer pour donner un objet usuel. Parallèlement, de grands rêves élémentaires viennent s'unir dans une âme simple et lui donner une grandeur de démiurge.

84. Voir à ce propos dans (Romand, Bernard et al., 2021) les œuvres et textes de Nathalie Delprat et la section III.5.

5. Conclusion

Nous sommes partis de l’embarras sémantique dans lequel est tombé une partie de la réflexion contemporaine sur l’art depuis 1910, à cause de l’infléchissement stérilisant qu’a connu la signification du terme « abstraction ». Nous avons montré comment une réactivation du sens philosophique du terme permettait de réarticuler correctement toute une série de modalités esthétiques qui interviennent dans les représentations biomorphiques, au sens large de la vaste famille des représentations non littéralement figuratives des formes du vivant qui habitent l’univers artistique contemporain.

L’art a depuis longtemps une ambition plus large que celle du simple mimétisme des formes concrètes. Il est une activité de production d’images sensibles qui ont pour fonction d’amener la conscience perceptive des spectateurs à rencontrer un monde d’objets de représentation, catégoriellement très divers. La représentation artistique donne non seulement à voir des objets concrets, réels ou fantaisistes, mais aussi : des objets génériques, des relations, des dynamismes, des modes de spatialité ou de temporalité, des idées abstraites, des projections de notre subjectivité (émotions...), etc. Pour donner accès à toutes ces entités dans la représentation, la production artistique fait appel à toutes les modalités de l’abstraction : abstraction sélective, abstraction généralisante, idéation, symbolisation, stylisation ou encore abstraction dématérialisante. C’est pourquoi, lorsque l’on restitue sa signification originelle au concept d’abstraction, il convient beaucoup mieux à l’art biomorphique abstrait qu’aux pratiques anti-représentationnalistes ou anti-objectualiste comme celles du néoplasticisme ou du suprématisme.

Les connexions entre toutes ces modalités abstractives étaient déjà ébauchées au sein des théories de Platon et Aristote ; à l’origine de la réflexion philosophique sur la production technique (et en particulier sur la production d’images) et sur les rapports entre sensible et intelligible. Nous sommes revenus dans cet article à ces textes classiques, non pas pour plaider pour une vision immobiliste de la pensée philosophique et artistique, comme si, en particulier, la pensée esthétique ne pouvait faire mieux qu’un éternel retour à Platon et Aristote. Il s’agissait plutôt de réactiver tout un ensemble de notions et de problématiques qui s’articulent autour de la notion philosophique d’abstraction, et que le sens moderne du mot « abstraction » qui prévaut dans le milieu artistique ne permettait plus de comprendre clairement. En comprenant toutes ces modalités de l’abstraction comme des modalités de la figuration, plutôt que comme de la non-figuration, nous pouvons saisir la richesse et les enjeux des pratiques artistiques biomorphiques contemporaines, qui ne parviennent à saisir les formes du vivant et leurs multiples enjeux —tout à la fois scientifiques, esthétiques et écologiques— qu’en multipliant les formes de détour de la figuration. Nous avons ébauché, ce faisant, quelques pistes sur la manière dont l’analyse phénoménologie de la conscience d’image pouvait aider à approfondir non seulement la typologie de ces différentes procédures abstractives, mais surtout comment elles se constituent les unes sur les autres, pour faire émerger la pleine signification des œuvres abstraites.

Références

- Arp, H. (1931). De l’art abstrait. *Cahiers D’Art*, 7-8, 357-sq. Réponse de l’artiste aux critiques adressées contre l’art abstrait rapportées par l’équipe éditoriale.
- Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries de la volonté*. J. Corti.
- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l’espace*. Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961.
- Back, A. (2014). *Aristotle’s Theory of Abstraction*. Volume 73 de *The New Synthese Historical Library*, Springer.
- Barr, A., *Cubism and abstract art*. (1936). New York: Museum of Modern Art. url: www.moma.org/calendar/exhibitions/2748

- Baumeister, W. (1931). De l'art abstrait. *Cahiers D'Art*, 4, 215-sq. Réponse de l'artiste aux critiques adressées contre l'art abstrait rapportées par l'équipe éditoriale.
- Bernard, J. (2021). « Le biomorphisme comme art des détours. Essai d'éco-esth-éthique. », dans (Romand, Bernard et al., 2021).
- Bernard, J., Pic, S., Arnaud, J., Morizot, B., Caubit, X., Briggs, P., Bodea, S. (2016-2018) *Argumentaire scientifique: Biomorphisme. Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant*. Texte collectif inaugural du groupe de recherche de même nom. url : <https://biomorphisme.hypotheses.org/argumentaire-scientifique>.
- Bernard, J. (2015). *Form and Matter in Three-Dimensional Biomorphic Art. A dialogue between art and philosophy, on the occasion of Julie Pelletier's art exhibition Gedankengeflechte, Constance, May-June 2015*. Radolfzell: Peter Zabel Druckerei.
- Briggs, P. (*non publié*). Communication orale pendant une séance du séminaire « Biomorphisme et création artistique », Aix-en-Provence le 7 décembre 2017 (Quelques traces sur : <https://biomorphisme.hypotheses.org/368>).
- Bouquillon, A ; Ligovich, G. et Roisine, G. (2019). « De la couleur du bestiaire « émaillé » de Palissy », *Technè* [En ligne], 47 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 05 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/technè/1494>.
- Céard, J. (1992). Bernard Palissy et l'alchimie. *Albineana, Cahiers d'Aubigné*. Année 1992, 4 pp. 155-166. A l'occasion du colloque « Bernard Palissy (1510-1590). L'écrivain, le réformé, le céramiste ».
- Champollion, J.-F. (1824). *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens*. Recherches sur les éléments premiers de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes. Paris: Imprimerie royale.
- Champollion, J.-F. (1826). *Grammaire égyptienne*. Principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue. Paris: Imprimerie royale.
- Doerner, A. (1931). De l'art abstrait. *Cahiers D'Art*, 7-8, 354-357. Réponse de l'artiste aux critiques adressées contre l'art abstrait rapportées par l'équipe éditoriale.
- Doublet de Boisthibault, J. (1856). « Bernard Palissy. PREMIER ARTICLE. SA VIE. ». *Revue Archéologique*, 13e Année, No. 1 (avril-sept. 1856), pp. 243-252. Presses Universitaires de France.
- Evans, M. (1935). Dead or Alive. Avant-propos de la revue *Axis : a quaterly review of contemporary "Abstract" painting and sculpture*, janvier 1935.
- Farout, D. (2021) « De la Renaissance à la Restauration : quelques étapes du déchiffrement des hiéroglyphes », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 03 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cel/433> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cel.433>.
- Fréchuret, M. (1993). *Le mou et ses formes*. Jacqueline Chambon.
- Grigson, G. Comment on England. (1935). *Axis*, 1 (janvier), 8-10.
- Hameau, J.-C. et Paul, C. —Éds.— (2019). *Formes Vivantes*. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Formes vivantes » présentée au musée national Adrien Dubouché du 9.10.2019 au 10.02.2020, Limoges. Silvana Editoriale.
- Héliou, J. et Schiess, H. —Éds.— (1931). *Abstraction Création Art non figuratif*, premier cahier de l'association *Abstraction Création*. Publié par la maison « les tendances nouvelles », Paris.
- Husserl, E. (2002). *Phantasia, conscience d'image, souvenir*. De la phénoménologie des présentifications intuitives : textes posthumes (1898-1925). Série Krisis. Edition Jérôme Million.
- Juler, E., (2015). *Grown but not Made: British Modernist Sculpture and the New Biology*. Manchester: Manchester University Press.
- Kandinsky, W. (1931). De l'art abstrait. *Cahiers D'Art*, 7-8, 350-356. Réponse de l'artiste aux critiques adressées contre l'art abstrait rapportées par l'équipe éditoriale.
- Kandinsky, W. (1989 [1910]) *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Collection Folio: Essais. Gallimard.
- Léger, F. (1931). De l'art abstrait. *Cahiers D'Art*, 3, 151-sq. Réponse de l'artiste aux critiques adressées contre l'art abstrait rapportées par l'équipe éditoriale.
- Libéra (de), A. (1999). *L'art des généralités*, Aubier philosophie.

- Maldonado, G. *Le cercle et l'amibe : le biomorphisme dans l'art des années 1930*. (2006). Paris INHA: Paris CTHS.
- Malevitch, K. (2015). *Écrits*. Traduits et présentés par J-C. Marcadé. Édition Allia.
- Malevitch, K. (2011). *Le suprématisme: le monde sans-objet ou le repos éternel*. Infolio, collection archigraphy. Trad. G. Conio. Texte écrit en 1922.
- Mondrian, P. (1931). De l'art abstrait. *Cahiers D'Art, 1*, 41-sq. Réponse de l'artiste aux critiques adressées contre l'art abstrait rapportées par l'équipe éditoriale.
- Mondrian, P. (2010[1920]). *Réalité naturelle et réalité abstraite*. Un dialogue. Écrit en 1920 à Paris. Traduit par M. Seuphor en 1956. Éd. du Centre Pompidou.
- Morizot, B. (2011). *Hasard et individuation. Penser la rencontre comme invention à la lumière de l'œuvre de Gilbert Simondon*. Thèse de doctorat soutenue à l'ENS de Lyon.
- Mundy, J. (2017). The naming of Biomorphism. Dans Botar et Wünsche (éds.), *Biocentrism and Modernism*. City: Routledge.
- Mundy, J. (1986) *Biomorphism*. London: Courtauld Institute of Art, University of London. Ph.D. dissertation.
- Oresme, N. (1940). *Le livre des Éthiques d'Aristote*. A. D. Menut (Éd.), Stéchert.
- Ozenfant, A. et Jeanneret É. (1921). Le purisme. *L'esprit nouveau. Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*, n°4.
- Papapetros, S. (2016). *On the animation of the Inorganic: Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago: University of Chicago Press.
- Read, H. (1935). Our terminology. Dans: *Axis : a quaterly review of contemporary "Abstract" painting and sculpture*, janvier 1935.
- Rey, A. (2016). Article « Abstraction ». Dans *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Romand, D., Bernard, J., Pic, S., et Arnaud, J. (2021). *Biomorphisme : approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant*. Paris : Naima édition, ouvrage électronique art-science (vidéos, photographies, articles théoriques) synthétisant les recherches théoriques et artistiques du groupe éponyme. Juin 2021.
- Rouveyre, E. (1925). « Les Fayences de Bernard Palissy », dans *Analyse et compréhension des oeuvres et objets d'art. Porcelaines et bronzes orientaux: Vases antiques et en majolique. Caractéristique et contrefaçons des faïences de Bernard Palissy*, Hachette « Livre BNF », pp. 25 à 56, ill.
- Simondon, G. (2005). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Collection Krisis. Editions Jérôme Millon.
- Spuybroek, L. (2011). *Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design*. V2_Publishing.
- Whitehead, A.N. (1929) *Process and Reality: An Essay in Cosmology* (1929). 1978 édition corrigée, éditée par D.R. Griffin et D. W. Sherburne, Free Press.