

Ressentir et voir : couleurs, matières et formes du sentir dans l'art non-figuratif après la Seconde Guerre mondiale

Feeling and Seeing: Colours, Matters and Forms of Feeling in Non-Figurative Art after the Second World War

Alexandra Charvier¹

¹ Historienne de l'art, chercheuse indépendante, alexandra.charvier@gmail.com

RÉSUMÉ. À partir de la fin du XIX^e siècle, un renouveau de l'approche de l'acte perceptif du spectateur dans le discours théorique sur l'art s'affirme de façon concomitante au discours psychologique et philosophique. L'acte de perception du spectateur expliquerait certaines illusions picturales. Au-delà, l'acte perceptif pourrait jouer un rôle nouveau dans l'appréhension d'une couleur ou d'une qualité de texture, nous reliant, par association ou équivalence, à d'autres sensations, tactiles, olfactives, sonores, tout aussi immédiatement perçues en dépassant les principes naturalistes de l'imitation. Nous voudrions d'abord mettre en exergue l'évolution d'une théorie de l'art autour de la notion de suggestion ; puis nous montrerons en quoi différentes formulations non-figuratives après la Seconde Guerre mondiale s'inscrivent dans la continuité de cette conception par une recherche créative sur la manière de rendre perceptible sur la surface plane telle impression de profondeur, d'étendue, de remous ; une matière ou une forme que l'on sent acérée ou rugueuse, ne cherchant à peindre ni l'objet ni une sensation mais à créer une « équivalence qui détermine une sensation » (P. Tal Coat). Parallèlement à un renouveau de la psychologie qui considère que notre perception établit des relations dans le champ visuel, que nous saisissons des structures qui parlent à tous les sens, de nombreux artistes entament une recherche créative sur la manière de rendre visibles des sensations ancrées dans leur expérience du monde sensible, qui pour eux en font souvent naître d'autres, affectives ou spirituelles, induisant un ressenti « en deçà des mots et des cadres intellectuels » (D. Vallier). La nature singulière de cette esthétique entretenant un lien inattendu avec le réel, provoque dès cette époque un débat sur son rattachement à l'art abstrait.

ABSTRACT. From the end of the 19th century onwards, a renewed approach to the spectator's perceptive act in the theoretical discourse on art was asserted, concomitantly with the psychological and philosophical discourse. The spectator's act of perception would explain certain pictorial illusions. Beyond that, the perceptive act could play a new role in the apprehension of a colour or a quality of texture, linking it, by association or equivalence, to other sensations, tactile, olfactory, sonorous, just as immediately perceived by going beyond the naturalistic principles of imitation. In this paper, I will first highlight the evolution of one of the theories of art focusing on the notion of suggestion, then to show how different non-figurative propositions after the Second World War are in line with the continuity of this conception through a creative research on how to make perceptible on a flat surface an impression of depth, expanse, or swirls; a matter or a form perceived as sharp or rough, not trying to depict either the object or a sensation but to create an "equivalence that determines a sensation" (P. Tal Coat). In parallel with a revival of psychology, considering that our perception establishes relationships in the visual field, that we grasp structures significant to all the senses, many artists started a creative research on how to make visible sensations anchored in their experience of the sensitive world, which for them often give rise to others, emotional or spiritual, inducing a feeling "beyond words and intellectual frameworks" (D. Vallier). The singular nature of this aesthetic, which maintains an unexpected link with reality, provokes a debate on its attachment to abstract art.

MOTS-CLÉS. suggestion, Gestalt théorie, phénoménologie, équivalence, art non-figuratif, ressentir, réel, nature.

KEYWORDS. suggestion, Gestalt theory, phenomenology, equivalence, non figurative art, feel, reality, nature.

Introduction

En affirmant que la fonction du spectateur face à l'œuvre d'art avait joué de tout temps un rôle considérable, différentes théories scientifiques et artistiques s'interrogeraient à la fin du XIX^e siècle sur la manière dont les artistes pouvaient s'appuyer sur l'expérience perceptuelle du spectateur pour « suggérer », nous faire ressentir toutes sortes d'impressions sensorielles, dans un sens différent de l'intérêt que suscitent les théories optiques. Là où l'imitation serait impuissante, la « suggestion »

permettrait de nous faire ressentir, par le truchement de la seule vue sur la surface plane du tableau, la richesse de nos expériences sensibles. L'évolution vers certaines formes de l'art non-figuratif de la seconde moitié du XX^e siècle semble avoir un rapport étroit avec une conception de l'œuvre d'art qui s'attarde sur les ressorts psychologiques de la perception.

Cet article entend montrer comment comprendre ces artistes plus largement en les situant dans une grande mutation des théories de la perception qui prend sa source à la fin du XIX^e siècle. Il aborde en premier lieu la genèse théorique du pouvoir suggestif attribué aux moyens plastiques que des textes critiques sur l'art ont exploré dès la fin du XIX^e siècle ou comment la peinture et les arts en général suppléeraient par l'« imagination » sur la base d'une expérience antérieure, ce que les données visuelles ne pourraient restituer matériellement. Cette réflexion évolue dans les théories psychologiques et philosophiques qui reconsidèrent l'acte perceptif tout au long du XX^e siècle. Elles essaient d'y apporter des réponses en insistant sur le fait que nous établissons des relations dans le champ visuel et que notre perception n'exclut pas une communication entre les sens, n'exclut pas une circulation entre différentes modalités sensorielles et affectives. Il ne s'agit pas d'appliquer les apports de la psychologie aux œuvres d'art mais de montrer comment à travers différentes formulations artistiques, certains artistes rejoignent ces théories. En effet, les courants artistiques après la Seconde Guerre mondiale considèrent que l'effet plastique suggère la perception de son sens. Il ne s'agit plus de décrire mais de faire ressentir, les artistes recherchent souvent une traduction ou équivalence plastique en correspondance avec des phénomènes captés, ou des sensations et sentiments qu'ils souhaitent communiquer.

Pour les artistes, cette quête suppose avant tout de libérer la couleur, la ligne, ainsi que la forme et la matière d'un sens uniquement descriptif ou objectif pour lui faire recouvrer un sens dans notre expérience perceptive qui nous relie le plus souvent à la réalité et au monde. Ce que les critiques et poètes de l'époque avaient bien compris en privilégiant les réactions métaphoriques à ces œuvres non-figuratives. Il appartient au peintre de s'appuyer sur une impression pour rechercher un effet. La nature singulière de cette esthétique empêche à l'époque un classement dans une catégorie déjà connue. La question de classer leur art comme art abstrait s'est posée alors que ces artistes considéraient que l'on ne pouvait nier un certain rapport de leur création au réel et à la nature. Aujourd'hui encore, l'histoire de l'art, pour les définir, parle de frontières brouillées entre abstraction et figuration¹. Dans cette étude, nous indiquerons enfin comment la fonction de l'acte perceptif du regardeur a été l'une des pierres angulaires de ce débat, notant au sujet de certaines œuvres des « allusions » ou des « suggestions » absentes des autres. Cet article s'intéresse à la réflexion théorique et fait ressortir parmi les nouvelles formes de l'abstraction d'après-guerre la production de ceux que l'on a associés en France à un « paysagisme abstrait » et dont le rattachement à l'art abstrait a semblé le plus paradoxal, autrement dit, des artistes qui ont tenté de faire « ressentir la nature plutôt que de la montrer »².

1. De la suggestion à la perception de formes

Objet de certaines théories de la psychologie de la fin du XIX^e siècle, la notion de suggestion est présente dans les milieux artistiques et philosophiques à cette même époque³. Dans le domaine artistique, elle accompagne des interrogations sur les ressorts psychologiques de l'expérience esthétique. Pour l'historien de l'art Dario Gamboni, la suggestion désigne « un mode d'expression qui privilégie l'allusion et l'ambiguïté et un mode de communication qui confère un rôle pleinement

¹ Article « art abstrait », extrait de l'ouvrage Larousse, consulté en ligne décembre 2021.

² Cat.exp. *Sensations de nature : De Courbet à Hartung*, (dir. Frédérique Thomas-Maurin et Thomas Schlessler), Ornans, musée Gustave Courbet, 4 juillet-12 octobre 2015, Paris, Lienart Éditions ; Ornans, musée Gustave Courbet, 2015, voir la présentation de l'exposition (institut-courbet.com). Voir aussi Cat. exp. *De l'impressionnisme à l'abstraction, une immersion dans la peinture*, (dir. Alexandra Charvier et Hubert Godefroy), musée des Beaux-Arts de Saint-Lô, Saint-Lô, éditions OREP, 2013.

³ Dario Gamboni, « De Bernheim à Focillon, la notion de suggestion entre médecine, esthétique, critique et histoire de l'art » dans *Histoire de l'histoire de l'art en France*, Paris, La Documentation française, 2008, p. 311-322.

actif au spectateur »⁴. Les artistes et les écrivains symbolistes ont recours à cette notion, comme le peintre Odilon Redon pour lequel « L'art suggestif est comme une irradiation des choses pour le rêve où s'achemine aussi la pensée. »⁵ Dario Gamboni a défini des images potentielles⁶ qui dépendent de la perception du spectateur pour apparaître et qui ont été incluses comme une possibilité de perception par l'artiste. Il les distingue d'une part des images cachées ou des images doubles révélant une intention spécifique, et d'autre part des images accidentelles qui sont non intentionnelles. Il montre notamment comment la période entre 1880 et 1900 fut propice à un changement de paradigme dans l'importance accordée au regardeur dans les pratiques artistiques et littéraires. Différents moyens plastiques sont mis en œuvre pour rendre active cette suggestion, tel que l'emploi de formes plus ou moins immédiatement lisibles, ambiguës ou indéterminées, créant l'équivoque aux yeux du spectateur car elles ne sont pas confinées dans une interprétation limitative. Les « équivalents plastiques » au réel recherchés par les artistes réalistes qui privilégient la « matière » et le « geste pictural ou graphique » pour rendre la nature introduiraient également une suggestivité dans la lecture de l'œuvre⁷ par une remise en cause de la représentation.

Le philosophe en esthétique Paul Souriau (1852-1926), professeur à l'Université de Nancy, donna au concept de « suggestion » une formulation artistique en reprenant une idée déjà présente dans le discours sur l'art⁸. L'imagination, entendue comme faculté psychologique, suppléerait la vue. C'est une caractéristique immémoriale des arts d'utiliser des procédés suggestifs pour orienter les facultés perceptives du spectateur et lui donner l'illusion par exemple du relief. Le psychologue anglais James Sully à la même époque⁹, soulignait par exemple la facilité avec laquelle l'œil « imagine » des rapports de profondeur ou de solidité par les seuls jeux d'ombre et de lumière. Même les couleurs se ressentent différemment en fonction de l'éclairage du tableau, et les couleurs perçues sur la toile prennent un autre sens que lorsqu'elles sont perçues dans le tableau, laissant pressentir une relation entre les différents éléments du champ visuel dans la toile. La notion de suggestion telle qu'elle a été pensée dans certaines approches théoriques et esthétiques engendre une réflexion sur la possibilité de rendre compte des impressions et des sensations de l'artiste, notamment celles reçues au contact de la nature, mettant en cause la seule reproduction des apparences pour, au-delà, rendre compte de l'insaisissable lié aux sensations non seulement visuelles mais olfactives et tactiles. Elle est contemporaine de l'intérêt porté aux sensations, qui conduit les artistes à prendre pour point de départ non plus le monde extérieur mais les sensations qui en sont issues. À l'ouvrage de Paul Souriau, *La Suggestion dans l'art* (1893), il convient d'ajouter son texte paru en 1895 et intitulé « La Symbolique des couleurs » puis *L'Imagination de l'artiste* (1901). Pour Paul Souriau, l'artiste pourrait aller droit à la suggestion de nos perceptions sensorielles mêmes les plus éloignées du champ visuel. La couleur, outre sa qualité traditionnelle d'attribut représentatif de la couleur de l'objet, pourrait communiquer des sensations complémentaires. Il écrit ainsi : « Quand j'aurai exactement reproduit l'apparence visible des objets, ne serai-je pas allé à l'extrême limite de mon art. Vous m'obligeriez de me dire comment on peut peindre le chaud, le froid, une saveur, un bruit, un parfum. Sans doute un tableau ne peut nous donner matériellement ces sensations ; mais il peut nous

⁴ Dario Gamboni, *op.cit.*, p.311.

⁵ Dario Gamboni, *op.cit.*, p.313.

⁶ Dario Gamboni, *Images potentielles, Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Les Presses du réel, Paris, 2016, p.145.

⁷ Dario Gamboni, *op.cit.*, p.147-149. Kate Tunstall fait une remarque au sujet de l'interprétation de l'œuvre de Chardin, *La Raie*, dans les commentaires du Salon de Diderot, mettant en exergue le fait que la chair de la raie y est perçue comme un équivalent propre à la matérialité de l'œuvre. Elle écrit ainsi que pour Diderot, « les couches épaisses de couleur qui transpirent ne sont pas une représentation mimétique de la chair vivante ; par le fait même qu'elles transpirent, elles sont de la chair vivante ». Tunstall Kate E., « Diderot, Chardin et la matière sensible », *Dix-huitième siècle*, 2007/1 (n° 39), p. 577-593. DOI : 10.3917/dhs.039.0577. URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2007-1-page-577.htm>.

⁸ Voir l'analyse de Jacqueline Lichtenstein sur l'intérêt grandissant porté aux rapports entre peinture, image et illusion, dans *La Tache aveugle, Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, nrf essais, Gallimard, Paris, 2003. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur en peinture : approches théoriques*, conférence donnée au Musée d'Orsay, 2015 (consultée en ligne, 2021).

⁹ James Sully, *Les illusions et les sens*, deuxième édition, Paris, Félix Alcan, 1889.

les suggérer, par équivalence d'impressions et association d'images ».¹⁰ Il reprend cette idée dans son texte sur la symbolique des couleurs : « Simple sensation, elle ne pourra suggérer par association ou représenter par analogie que d'autres états affectifs aussi simples qu'elle, sensations ou sentiments. »¹¹ Grâce à l'acte de perception, le spectateur relierait une sensation colorée à son expérience vécue, des couleurs seraient interprétées comme « nauséabondes » ou « savoureuses » par inconscient rappel des substances qui stimulent l'appétit ou provoquent le dégoût.

Le théoricien développe une approche singulière de la couleur rendant perceptibles nos expériences sensibles en s'appuyant sur la manière dont notre expérience ne dissocie pas nos sensations. « Quand, par exemple, j'approche un bouquet de violettes de mes narines, les deux sensations que j'éprouve à la fois se marient si bien que je ne songe pas à les distinguer je les retrouve l'une dans l'autre, la couleur dans le parfum, le parfum dans la couleur, j'ai comme la sensation résultante d'un parfum bleu foncé. »¹² De même que le spectateur s'appuierait sur son expérience pour l'interpréter, de même il serait nécessaire au peintre de s'appuyer sur ses impressions pour trouver l'exacte nuance colorée agissant sur le spectateur. Et c'est ainsi que pour l'auteur l'artiste atteint à un « symbolisme », non pas seulement par un contenu iconographique qui se déchiffre intellectuellement mais en éveillant directement nos sens et l'« imagination » du spectateur. Au sujet du décor du peintre symboliste Albert Besnard pour l'amphithéâtre de la chimie à la Sorbonne, il décrit l'expérience d'un regardeur quasi « halluciné » : « Il n'est pas jusqu'aux couleurs employées qui par leur violence n'ébranlent l'imagination : nous voyons passer devant nos yeux des flammes ; nous entendons la matière en fusion frémir dans le creuset ; nous sentons des odeurs sulfureuses. Si le peintre ne nous a rien rendu de ce qui, dans la chimie, parle à l'intelligence abstraite, il nous a rendu tout ce qui frappe les sens et l'imagination. »¹³

Il décrit une autre manière dont le spectateur pourrait interpréter un état lumineux par équivalence d'impressions. Il reprend notamment l'idée diffusée par les physiciens¹⁴ que le peintre ne peut copier l'intensité réelle de la lumière et la sensation qu'elle provoque. Le peintre pouvait traduire néanmoins ces effets en conservant les proportions de clarté, et en traduisant les effets de la sensation réelle sur la vision, traduisant l'effet d'un éblouissement sur l'œil fatigué qui ne voit plus les contrastes, pour en suggérer l'intensité. En ce sens, « ce n'est pas notre œil, c'est notre imagination que le peintre doit frapper pour nous éblouir. » écrit ainsi Paul Souriau. L'interprétation sur la base de l'expérience antérieure, c'est la perception. Il n'excluait pas une conception différente qui consistait à s'appuyer sur les qualités optiques des couleurs, l'effet du mélange optique qui se réalise dans l'œil du spectateur. Il écrit : « Pour nous rendre l'éblouissement du soleil de Provence, un paysagiste fera vibrer sa couleur, la martèlera ton sur ton, en dissociera les éléments colorés de manière que notre rétine en soit affectée plus vivement. »¹⁵

Le théoricien développe toutefois une approche singulière de l'équivalence de la sensation colorée dans ses effets de texture et de matière qui pourrait compléter le sujet par l'impression qu'elle communique, y voyant un autre niveau de ressemblance avec la réalité. « Toutes les qualités que nous pouvons attribuer même par métaphore à une couleur, transparence, opacité, mollesse, dureté, légèreté, lourdeur, etc., pourront servir à exprimer dans les objets représentés une qualité correspondante » qui dépend moins de la reconnaissance d'un objet que de la correspondance dans les sensations. « Et c'est en effet par de véritables métaphores que le peintre s'exprime, quand il

¹⁰ Paul Souriau, *La Suggestion dans l'art*, op.cit., p. 145.

¹¹ Paul Souriau, « Le Symbolisme des couleurs », dans la *Revue de Paris*, mars-avril 1895, p. 851-870. Cette source est citée dans l'ouvrage que consacre Rodolphe Rapetti au symbolisme : Rodolphe Rapetti, *Le Symbolisme*, Flammarion, Paris, 2016, p. 197. Il note au sujet d'un passage de ce texte que la couleur de la sensation colorée ici prend un sens nouveau, reliant « l'être à cette "couche originaire du sentir antérieure à la division des sens" dont parle Merleau-Ponty.

¹² Paul Souriau, « Le Symbolisme des couleurs », op.cit., p. 853.

¹³ Paul Souriau, *L'imagination de l'artiste*, Hachette et cie, 1901, p. 152.

¹⁴ Voir les écrits de Jules Jamin (*L'Optique et la peinture*, 1857) et Hermann Von Helmholtz (*L'Optique et la peinture*, publié en français en 1881) évaluant les rapports entre l'optique et la peinture.

¹⁵ Paul Souriau, « Le Symbolisme des couleurs », op. cit., p. 858.

représente par des tons frais à l'œil un objet qui doit paraître frais au toucher, par des touches légèrement posées sur la toile la légèreté d'une vapeur flottant dans l'air. »¹⁶ Plus encore, des teintes acquièrent les qualités de parler à notre affect par de subtiles correspondances : « les couleurs claires nous rappellent la lumière des beaux jours » et donc éveillent la joie. Plus encore, pour Souriau, lorsque la couleur est libérée de la seule fonction imitative de la couleur d'un objet, il souligne la circulation entre les réactions sensorielles et affectives qu'elle susciterait dans la perception du spectateur, il observe « que le vert s'aigrisse un peu, il prendra une expression équivoque et perfide par un vague rappel de saveurs acides et d'odeurs vireuses »¹⁷. Il distingue cet aspect de l'impact physiologique propre aux qualités inhérentes des couleurs : un rouge qui excite par exemple, qui agit sur l'activité nerveuse, est à même de provoquer un état d'âme correspondant à un sentiment particulier que l'artiste pouvait aussi penser en harmonie avec le sujet du tableau. Expliquer l'effet de la couleur sur l'âme par l'association d'idées sera plus tard réfuté par le peintre Kandinsky : dans *Du spirituel dans l'art* (1911), il préfère retenir l'idée que leurs propriétés physiologiques s'accordent à des résonances sur l'âme par des qualités inhérentes aux couleurs « pures » détachées d'une fonction « imitative », établissant ainsi une grammaire qu'il voulait universelle¹⁸.

Lorsqu'elle relevait de la perception, la suggestion était perçue en un ensemble d'images complémentaires à la sensation première, que le philosophe Dugas expliquait en 1903 par le biais des expériences antérieures du sujet en s'appuyant sur les associations d'idées. Il prenait bien soin ainsi de distinguer la perception, comme par exemple le fait de ressentir la mollesse d'une étoffe à son aspect, de l'illusion, au sens de la paresthésie comme par exemple le fait de reconnaître « des formes d'animaux dans un rocher ». Ce qui était bien particulier pour lui était que ces images complémentaires donnent le sentiment d'une sensation présente par le seul fait qu'elles soient associées à une sensation première. « Elles donnent toutes les deux le sentiment de la réalité présente, de l'objectivité, par le seul fait qu'elles soient reliées à une sensation. » C'est ce qu'il appelait le phénomène de la suggestion : « Les images suggérées par une sensation ont le caractère d'objectivité de cette sensation. »¹⁹

Au XX^e siècle, l'historien de l'art et défenseur des artistes de la Seconde École de Paris, Pierre Francastel (1900-1970) établit une nouvelle manière pour l'artiste de mettre en relation les éléments du champ visuel. En 1954, à l'occasion d'un congrès sur la couleur, il met l'accent sur la manière dont notre perception active transforme l'interprétation d'une couleur qui, au lieu d'être interprétée uniquement comme une sensation de rouge ou comme un ton local, est perçue comme une qualité spatiale. Cet usage de la couleur, pour le théoricien, se distingue de celui des impressionnistes, et il prend pour exemple l'usage de la couleur rouge chez Matisse ou Gauguin qui utilisent le rouge non comme une couleur issue des apparences, même dans ses conditions d'apparence modifiées par la lumière, mais comme suggestif d'un espace en lui conservant un lien suffisamment significatif avec les autres éléments de la toile. Il pointait ici un changement pour un nouveau système ayant pour but

¹⁶ Paul Souriau, « Le Symbolisme des couleurs », *op.cit.*, p. 858.

¹⁷ Paul Souriau, *L'imagination de l'artiste*, *op.cit.*, p. 110.

¹⁸ Georges Roque précise que son système chromatique s'appuie sur celui de Goethe. Citant les écrits du peintre Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art*, l'auteur explique : « la grande luminosité du jaune fait "qu'il énerve l'homme, le pique, l'excite, et manifeste le caractère de violence exprimée dans la couleur", il est donc lié à la rage, au délire aveugle, à la folie furieuse. Par contre le bleu est lié au calme et, plus il est profond, "plus il attire l'homme vers l'infini et éveille en lui la nostalgie du Pur et de l'ultime suprasensible" [...] si on mélange les couleurs qui sont diamétralement opposées, le résultat, le vert représentera le calme, le repos, voire la passivité ». Kandinsky explique comment les couleurs agissent directement sur l'âme humaine : « L'âme étant, en règle générale, étroitement liée au corps, il est possible qu'une émotion psychique entraîne une autre, correspondante, par association. [...] Le rouge chaud est excitant, cette excitation pouvant être douloureuse et pénible, peut-être parce qu'il ressemble au sang qui coule. Ici cette couleur éveille le souvenir d'un autre agent physique, qui toujours exerce sur l'âme, une action pénible. Si c'était le cas, nous trouverions facilement par l'association une explication des autres effets physiques de la couleur, c'est-à-dire non plus seulement sur l'œil mais également sur les autres sens. On pourrait par exemple admettre que le jaune clair a un effet acide, par association avec le citron. Mais il est à peine possible d'accepter de telles explications ». À ce sujet, Georges Roque ajoute que pour Kandinsky : « De telles explications ne sont pas admissibles car elles rabattent le plastique sur l'iconique. Or, si l'abstraction a un sens, c'est bien de posséder des signifiés qui ne soient plus inféodés à l'iconique. » Georges Roque, *Qu'est-ce que l'Art abstrait ?*, Gallimard, Paris, 2003, voir p. 394, et p. 330.

¹⁹ Ludovic Dugas, *L'imagination*, Paris, O. Douin, 1903.

de suggérer des sensations²⁰. La couleur plutôt que d'être le résultat d'une vision antérieure empruntée à la nature, est une formation qui emprunte « à la perception assez de qualités pour provoquer l'éveil de l'imagination »²¹. Ces considérations sont contemporaines de la psychologie de la forme née en Allemagne à la fin du XIX^e siècle et diffusée en France dans les années trente qui offre un nouveau cadre épistémologique²². Ehrenfels observe « que la perception d'une mélodie ou d'une figure n'est pas réductible à celle des éléments qui la composent, il affirme l'existence de « qualités de la forme » à ce niveau, où le tout est plus que la somme des parties. Ces qualités ne sont pas des propriétés matérielles de l'objet, mais unissant le physique et le psychisme, elles se trouvent à la disposition de l'imagination (*Phantasie*) dans sa capacité créatrice de combiner des éléments perçus ou conçus »²³.

En 1945, Merleau-Ponty met en exergue les apports de la nouvelle psychologie²⁴ incluant les relations que notre perception établit dans le champ visuel mais également la communication entre les sens. Il y a l'idée de réelles analogies d'impressions entre certaines de nos perceptions primitives qu'elles soient auditives ou tactiles par exemple, qui expliquent les caractères synesthésiques relevés dans la terminologie descriptive de la langue.²⁵ « Les sujets normaux parlent de couleurs chaudes, froides, criardes ou dures, de sons clairs, aigus, éclatants, rugueux ou moelleux, de bruits mous, de parfums pénétrants. Cézanne disait qu'on voit le velouté, la dureté, la mollesse, et même l'odeur des objets. Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens. »²⁶ Il y a aussi l'idée que les qualités sensibles d'une chose se révèlent les unes aux autres, sans avoir besoin de recourir à la mémoire. Aussi, à partir du même intérêt qu'avait Paul Souriau pour la capacité de la sensation colorée à nous faire percevoir par la vue toutes sortes de qualités sensibles, Merleau-Ponty arrive à une conclusion tout autre : « la peinture n'évoque rien, et notamment pas le tactile. Elle fait tout autre chose, presque l'inverse : elle donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible. »²⁷ Il s'opposait en cela à la thèse de l'historien de l'art Berenson qui pensait que les caractères formels dans les tableaux de Giotto évoquaient des valeurs tactiles en faisant appel à notre imagination tactile.

Enfin, il aborde un dernier point en lien avec les idées de la psychologie de la forme qui nous semble également avoir une résonance directe avec la quête des artistes non-figuratifs. Nous aurions la faculté de percevoir les qualités expressives de manière primitive²⁸, non seulement entendues comme les émotions humaines mais également comme des états physiques, à partir de leur forme extérieure perçue comme élégante, élancée, rigide ou élastique, agile. Contrairement à psychologie classique pour laquelle « Les “faits psychiques” – la colère, la peur par exemple – ne pouvaient être directement connus que du dedans et par celui qui les éprouvait. On tenait pour évident que je ne

²⁰ Pierre Francastel, « La couleur dans la peinture contemporaine » dans *Problèmes de la couleur*, exposés et discussion du Colloque du Centre de Recherches de psychologie comparative tenu à Paris les 18, 19, 20 mai 1954, réunis et présentés par Ignace Meyerson, Paris, S.E.V.P.E.N.

²¹ Pierre Francastel, *op. cit.*, p. 139.

²² Paul Guillaume, *La Psychologie de la forme*, Flammarion, Paris, 1937 (réédition en 1948 puis en 1967), p. 18. Cet auteur a publié antérieurement une étude en 1925 destinée à faire connaître cette théorie qui naît en Allemagne à la fin du XIX^e siècle. Ses principaux représentants sont Max Wertheimer et Wolfgang Köhler, que l'arrivée au pouvoir des nazis a forcés à s'exiler aux États-Unis.

²³ Dario Gamboni, *op. cit.*, p. 421.

²⁴ Les différentes variantes de la conférence de Merleau-Ponty du 13 mars 1945 sont reproduites dans, ALBERA François, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 21 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4680> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4680>.

²⁵ Voir le chapitre consacré aux synesthésies par Paul Guillaume (1878-1962) qui écrit au sujet de la rugosité : « Le toucher de la main déplacée sur la surface d'un corps rugueux possède certaines propriétés formelles ; on perçoit une série de chocs discontinus, dans certaines conditions de durée, d'intervalle et d'intensité. Or, l'oreille perçoit une structure analogue dans les sons « rugueux ». », *op. cit.*, p. 193.

²⁶ Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie » dans les Temps Modernes, n° 26, novembre 1947, pp. 930-943, reproduit dans, François Albera, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, *op. cit.*

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1961, p.27.

²⁸ À côté de l'amertume, de la dureté, « le “tendre” amour semble répandu dans tous les pays et, de même, la joie “éclatante” et la “lourde” peine. Wolfgang Köhler, *Psychologie de la forme*, Paris, Gallimard, 1964 pour le texte et 2000 pour la présentation, p. 230. *Gestalt Psychology* est édité pour la première fois aux États-Unis en 1929.

puis, du dehors, saisir que les signes corporels de la colère ou de la peur, et que, pour interpréter ces signes, je dois recourir à la connaissance que j'ai de la colère ou de la peur en moi-même et par introspection. »²⁹ Or, pour Merleau-Ponty, « colère, honte, haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d'autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont sur ce visage ou dans ces gestes et non pas cachés derrière eux. »³⁰ L'historien de l'art et psychologue Rudolf Arnheim utilise le même argumentaire et fait référence en 1954 à la langue ewé qui ne se limite pas au verbe marcher mais fait d'abord référence aux différentes qualités expressives du marcheur. Il y a des expressions pour « la démarche d'un petit homme dont les membres tremblent beaucoup, marcher d'un pas traînant pour une personne faible, la démarche d'un homme à longues jambes qui jette ses jambes en avant, d'un homme corpulent qui marche lourdement, marcher hébété sans regarder vers l'avenir, un pas énergique et efficace », et bien d'autres. De même pour l'auteur, les qualités expressives étaient les moyens de communication de l'artiste. Il considère ainsi les qualités expressives comme des moyens de communication. En considérant ainsi les qualités expressives, il voyait une parfaite continuité entre l'art figuratif et non-figuratif, affirmant que la nature des mondes extérieurs et intérieurs pouvait être réduite à un jeu de forces donnant accès à la réalité par nos sens. L'aventure était tentée par des artistes abstraits bien mal nommés. Une conception de l'expression qui différait de la manière de réduire les expressions humaines ou naturelles à des signes universels et codifiés attribuant une signification psychologique à la direction des lignes comme certains l'avaient pressenti³¹.

Parallèlement au développement de ces théories psychologiques, philosophiques et artistiques³², il y a une quête chez de nombreux artistes pour donner une puissance suggestive, un pouvoir d'évocation aux formes, aux couleurs et à la matière, il y a la quête d'une esthétique visant à faire ressentir davantage qu'à montrer, qu'ils aient connaissance ou non de ces théories.

2. Équivalences et analogies

« C'est la guerre, je crois, qui a tout déclenché. La nature, nous ne nous y promenions plus en touristes, nous étions dedans comme des tribus primitives, dans une nature hostile, hantée, vite

²⁹ Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », reproduite dans, François Albera, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze, op. cit.*

³⁰ En 1954, l'historien de l'art et psychologue Rudolf Arnheim dans son ouvrage *Visual Art and Perception, a Psychology of the Creative Eye*, reprend cette idée. Le psychologue et théoricien de l'art s'oppose à la notion de « pathetic fallacy » attribuée à Ruskin qui voulait que le saule pleureur évoque la tristesse en raison de sa ressemblance illusoire avec un homme en pleurs. Observant au sujet du saule pleureur, que l'arbre n'est pas triste en raison de sa ressemblance à une personne triste, Arnheim affirme que les qualités de forme, la direction et la flexibilité des branches traduisent une expression passive qui permet ensuite la comparaison avec l'état structurel d'un état d'esprit semblable que nous appelons tristesse, Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception, a Psychology of Creative Perception*, University of California Press, 1954.

³¹ Humbert de Superville (1770-1849).

³² Par ailleurs, Jean-Paul Sartre à travers différents écrits dans l'après-guerre (essentiellement sur l'œuvre du Tintoret, mais également de ses contemporains comme Wols ou encore Lapoujade) soulève également des questions esthétiques qui ont fait l'objet d'une étude récente par Sophie Astier-Vezon, laquelle rend compte du fait que « chez tous les peintres sartriens, la matière se trouve imprégnée de son propre sens qui ne peut être séparé de la matière qui le manifeste ». Elle écrit encore : « Mais, à y regarder de plus près, il s'agit dans le cas de la perspective picturale de prendre ce qui n'est pas pour ce qui est, c'est-à-dire de se trouver temporairement dans la posture du rêveur morbide qui croit vrai ce qu'il imagine et se complait dans un monde chimérique. Alors que l'esthétique picturale sartrienne, rejoignant encore une fois celle de Merleau-Ponty, consistera plutôt à percevoir ce qui n'est pas dans ce qui est, à inscrire de l'absence dans la présence, donc à prendre ce qui est pour ce qui n'est pas, à saisir le réel comme imaginaire. Plutôt que de reconnaître la réalité de l'imaginaire, il s'agit alors de reconnaître la part d'imaginaire du réel, en l'occurrence l'irréel contenu dans l'analogon pictural. » Sophie Astier-Vezon, *Sartre et la peinture, pour une redéfinition de l'analogon pictural*, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 107. À travers une analyse du lien de l'imaginaire au réel perceptif, Annabelle Dufourcq fait aussi référence aux exemples pris dans la peinture par Merleau-Ponty ; citant *Les Lavandières* de Renoir, elle écrit : « L'imaginaire est un sens apparaissant dans la pâte du sensible, il est soumis au surgissement d'affinités suggestives entre telles et telles sensations », p. 210, dans Annabelle Dufourcq, *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, Dordrecht/Heidelberg/London, éditions Springer, 2012.

bouleversée. Et le chaud, le froid, les signes des saisons, comme les remous imperceptibles du sol, c'était cela notre univers. » Jean Bazaine (Maeght éditeur, 1975, p.40)³³

Cette mise en jeu de l'imagination ou du ressenti, implique des réalités matérielles très distinctes selon les artistes et les conceptions picturales. Elle est particulièrement prégnante pour les peintres qui se sont appuyés sur leur expérience directe du monde sensible. Dans les propos du critique d'art Camille Bourniquel, on retrouvait l'idée d'un pouvoir de suggestion au sujet des couleurs « usées » des œuvres de l'immédiat après-guerre du peintre Jean Le Moal (1909-2007) qui, libérées de la figuration, n'en portaient pas moins tout un ensemble d'images pour le critique d'art qui lui font songer à « de vieilles ganses, à des failles un peu jaunies, à des voiles qui ont trop résisté aux vents de noroît, à des châles, à des étains, à des cuivres... »³⁴ À la même époque, le peintre Jean Bazaine (1904-2001) dont les écrits nous éclairent sur sa démarche artistique, montrait son intérêt pour des formes qui, libérées du seul contour descriptif d'un objet, n'en rendaient pas moins visibles des qualités complémentaires notamment un rythme ou des poussées entretenant un certain rapport avec la nature des éléments auxquels ils se rapportent. Il en parle ainsi comme des formes évoquant les « remous de l'arbre et l'écorce de l'eau ». Aussi le dessin et le mouvement des lignes rendraient visibles ces correspondances de rythmes ; ainsi qu'il l'exprime lui-même en 1953, son intérêt se porte sur la quête d'une forme qui « est à la fois ceci et tout cela », une forme qui se « souvient du monde entier »³⁵. Dans ses notes écrites entre 1945 et 1949, il revient sur cette démarche qui le conduit à s'éloigner d'une approche descriptive de la forme : « L'objet individuel est d'autant plus dévoré par sa forme que celle-ci est elle-même plus lourde de correspondances. »³⁶, servant une conception que l'on a qualifiée de « moniste » à la recherche d'un sentiment de communion universelle³⁷. Dès 1944, il parle ainsi d'atteinte à l'intégrité de l'objet pour en sortir « sa puissance d'évocation et d'envoûtement ». Cela suppose pour le peintre une quête qui s'appuie parfois sur un investissement physique du ressenti qu'il peut éprouver dans la nature, ainsi qu'il l'explique lui-même : « Dessiner d'après nature, c'est simplement pour moi incorporer par la main, plus profondément que par la vue, ces rythmes, ces forces, ces structures – les faire miens. »³⁸ Il en resterait quelque chose dans la perception qu'en a le spectateur qui en saisirait les propriétés formelles uniques et riches d'analogies³⁹. Ces couleurs et ces formes ne sont pas dans l'esprit des artistes détachées du monde réel bien que pour le spectateur l'impression ne soit jamais donnée d'avance, relevant forcément de sa subjectivité. Elvire Jan (1904-1996) dira plus tard exprimer par les lignes une même qualité rythmique qu'elle perçoit dans la nature qui selon elle anime la sève comme le cours d'eau.

³³ Voir aussi le commentaire d'Hans Hartung, « Mais l'expérience véritable de la forêt, vous l'avez quand vous vous heurtez aux arbres, quand vous êtes dans leur ombre, quand vous êtes aux prises avec cette espèce d'embrouillement de branches, de mousses, de n'importe quoi. Là vous sentez l'arbre quand vous vous appuyez contre l'arbre [...] Plus que par la vue, notre expérience se constitue grâce à nos autres sens. » Hans Hartung, 1959, Charbonnier Georges *Le Monologue du peintre*, Paris, édition de la Vilette, 2002.

³⁴ Bourniquel Camille, *Jean Le Moal*, Le Musée de Poche, 1960.

³⁵ Ce qui faisait dire au philosophe en esthétique Gérard Bertrand que Jean Bazaine se souvenait ici de la remarque d'Henri Focillon : « la forme est enveloppée d'un halo... Elle est stricte définition de l'espace, mais elle est suggestion d'autres formes. Elle se continue, elle se propage dans l'imaginaire... », cf. Gérard Bertrand, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme, 1909-1914*, Klincksieck, 1971, p. 213. Gérard Bertrand consacre un chapitre sur l'image métaphorique, s'intéresse au rôle de l'imagination dans la perception et analyse à travers ce regard ce qui est suggestif dans une gravure de Derain renvoyant aux concepts d'ambiguïtés formelles et d'analogies formelles.

³⁶ Bazaine Jean, *Le Temps de la peinture, 1938 - 1989, op. cit.*, p. 136.

³⁷ Greff Jean-Pierre, Neuchâtel, *Jean Bazaine*, éditions Ides et Calendes, 2002. L'auteur écrit : « Une pensée de l'origine, de l'unité primitive d'une fusion de l'homme dans la nature, fonde chez Bazaine, une conception moniste de l'univers », p. 73.

³⁸ *Bazaine*, texte signé A.M, propos rapportés de Jean Bazaine, Galerie Maeght, Paris, 1953, p. 12.

³⁹ « J'ai toujours été sollicité par les géométries intérieures des formes plutôt que par leur apparence [...] Un arbre, un paysage, un visage humain, je les vois par le réseau complexe de leurs directions, par leurs lignes de force (ou encore par leur volume de lumière, indépendamment du contour, ce qui aboutit non à des formes statiques, arrêtées, emprisonnées, mais à une sorte de dynamisme de surfaces analogues à la vie dynamique des lignes intérieures de l'objet ». Il ajoute, « Et plus elle s'intériorise, abandonnant des choses pour leur structure secrète, plus ces structures s'apparentent, s'appellent, réalisant ce Baudelaire appelait des « correspondances » et ce que Cézanne exprime en disant qu'il s'efforce « d'unir des courbes de femmes à des épaules de collines » dans *Bazaine*, texte signé A.M, propos rapportés de Jean Bazaine, Galerie Maeght, Paris, 1953, p. 11.



Figure 1. *Elvire Jan, Composition abstraite, aquarelle, 1978, 48 x 50 cm, D.R.*

Le procédé de création ne consiste pas en l'imitation des objets mais en une recherche proprement plastique pour trouver une équivalence aux sensations reçues. L'historien de l'art Ernst Gombrich établissait une différence théorique entre équivalence et ressemblance, car l'équivalence s'appuyait beaucoup moins sur la similarité des éléments que sur les réactions identiques que peuvent susciter certains rapports⁴⁰. S'appuyant sur le principe que la perception modifie le sens d'une tache, d'une valeur colorée, ou d'une forme lorsqu'elle est vue dans un ensemble de rapports, ces artistes cherchent à nous faire ressentir des phénomènes, notamment naturels. On retrouve ici l'idée d'une équivalence d'impressions. Ils vont nous amener à percevoir comme visible sur la surface plane du tableau toutes sortes de sensations spatiales ou lumineuses. Camille Bourniquel au sujet de la toile *Le Soir* (1946) de Jean Le Moal, époque de transition vers la non-figuration, parle d'une lumière hésitant dans le demi-jour « suggéré uniquement par des taches vertes et mauves et quelques objets dessinés au premier plan en transparence. » Là encore, cette quête ne peut être pleinement détachée de l'expérience de l'artiste au contact de la nature. Jean Bazaine explique bien comment les taches colorées sont disposées de telle sorte qu'elles aient une valeur d'espace ou d'atmosphère. Il écrit ainsi en 1953 que « ces taches ne sont pas gratuites, elles ont valeur d'espace, d'atmosphère, elles signifient quelque chose, elles ont une réalité, et tout le développement futur de la toile en dépendra. Ce qui évolue, c'est cette réalité ou plutôt sa puissance d'évocation »⁴¹. Cette sensation n'est trouvée qu'au terme de la recherche, elle est une création de l'artiste qui rend perceptible une sensation éprouvée. Dans *Exercice de la peinture* (1973), il décrit la manière dont l'artiste assiste lui-même à la survenue d'un espace, à son « apparition » : « Comment tisser entre des taches à la dérive, un réseau de formes et d'appels, proches ou lointains dans la brusque apparition d'un espace, d'une lumière ? Quelle tension créera, entre toutes ces possibilités d'espaces contradictoires, celui qui, comme un grand vent unit un paysage désaccordé, emportera le tout ? »⁴². Ainsi il ne s'agit pas d'une quête qui consisterait à vouloir faire prendre conscience au spectateur de l'ambiguïté de la vision mais d'un principe d'expression d'une réalité qui repose sur la perception du spectateur. Quand bien même l'artiste ne s'appuyait sur aucune construction préétablie et s'éloignait de l'observation de l'imitation naturaliste, il s'intéresse néanmoins à ce qui contribue à faire apparaître une sensation de lointain ou de profondeur. La notion d'équivalence qui était utilisée déjà par Cézanne est au centre des problématiques de nombre d'artistes. C'est ce qu'explique Jean Bazaine lui-même dès 1944 au sujet de la peinture de Bonnard et qu'il reprend pour lui-même : « il restait – il reste toujours – à découvrir une forme et une couleur qui transposées – transfigurées – renouassent cependant avec le réel, fussent non plus comme son prolongement mais son équivalent,

⁴⁰ Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971.

⁴¹ Bazaine, texte signé A.M, propos rapportés de Jean Bazaine, Galerie Maeght, Paris, 1953, p. 11. Il réitère cette même réflexion « L'erreur la plus constante que l'on ait faite sur le déroulement de mon travail est de croire que je parlais d'une réalité donnée (ai-je eu tort de donner des titres précis ou tout au moins de n'en donner qu'un seul ?) pour ensuite la transposer – mot qui prête à toutes les équivoques. Cette réalité ou plutôt cette vérité-, elle est au bout de la recherche, non au départ. Et c'est cette recherche même qui est créatrice, en chacun de ses instants. » Propos de Bazaine dans Jean Bazaine – *Couleurs et mots*, Paris, le Cherche Midi éd., 1997, p. 31, cité par Jean-Pierre Greff, *Jean Bazaine*, Lausanne, Ides et Calendes, 2002, p. 123.

⁴² Jean Bazaine, *Exercice de la peinture*, Paris, éditions du Seuil, 1973, reproduit dans Jean Bazaine, *Le Temps de la peinture, 1938 - 1989*, Flammarion, Paris, 2002, p. 169.

art et nature réalisant à partir d'un même point de départ, deux progressions parallèles. »⁴³ Bonnard y parviendrait « grâce à une conception totale de l'espace-couleur ». Jean Bazaine recherche lui-même ce qui dans l'usage fonctionnel des valeurs colorées crée des proches et des lointains : « par la seule articulation tensive des tons, couleurs, valeurs, degrés de saturation, opacités, transparences, l'œuvre à la fois se creuse vers son fond et se tend à l'avant d'elle-même, produit l'émergence d'une profondeur à la surface de la toile » écrit de nouveau Jean-Pierre Greff⁴⁴. Pour exprimer leur « sensation de nature » qu'elle place dans la filiation de Cézanne, Gauguin et Matisse, la critique d'art Madeleine Rousseau écrivait en 1944 que la transposition est « totale » et l'on comprend que « tout est permis : le ciel peut, non seulement être rouge comme l'affirme Lapicque, mais il peut être brun pour Bazaine si la couleur choisie pour représenter les arbres qui le coupent est telle que son rapport avec le brun suggère une sensation réelle. »⁴⁵

Le peintre Charles Lapicque s'intéresse à la même époque à la manière de se servir des qualités optiques pour signifier le lointain ou une profondeur sur une surface plane à partir des seules qualités inhérentes des couleurs. Ces recherches intéresseront à la même époque ces mêmes peintres bien que ces derniers ne s'appuient sur aucune expérimentation scientifique mais sur une expérimentation intuitive.⁴⁶ Il y a une quête d'équivalence entre l'impression que l'on peut recevoir dans le monde réel et celle que la peinture peut traduire avec ses moyens propres. Lapicque à l'encontre de la perspective atmosphérique classique qui consiste à respecter les conditions d'apparence des couleurs modifiées par l'air, considère qu'« on peut se demander quelle est la couleur qui, d'un ton unique et plat, peut figurer un ciel vu à travers des obstacles enchevêtrés qui ne laissent paraître que par surfaces variables et plutôt petites. La réponse est évidente [...] c'est le rouge, l'orangé ou le jaune, parce que le ciel peint d'un ton plat de l'une de ces couleurs conserve sa luminosité, quelle que soit la petitesse de la trouée qui le laisse paraître. Ainsi, son caractère lointain et indépendant des objets interposés est automatiquement signifié. »⁴⁷ Il renoue ainsi avec des usages de couleurs précédant la Renaissance. Charles Lapicque dont la réflexion s'ancre dans la perception des formes et des couleurs s'intéresse également aux contrastes de « brillance » ou luminance des corps solides dans le monde sensible (comme par exemple les différences d'intensité lumineuse entre un éclairage solaire et celui d'une nuit étoilée) et à la manière de les rendre par un équivalent pictural en trouvant des contrastes de valeurs égaux aux contrastes de la nature⁴⁸.

En explorant les moyens pour faire ressentir tout à la fois l'impression lumineuse et la profondeur, le peintre Alfred Manessier (1911-1993) pour son œuvre *Aube sur les étangs* ou *l'hommage à Monet* (1983), à laquelle il donne un pendant, *l'Aurore*, propose une solution plastique qui repose sur l'utilisation des valeurs colorées. Il y a ainsi une recherche sur l'intensité relative des teintes colorées pour approcher une impression particulière dans sa nuance d'expression, au point que l'artiste reprend entièrement sa toile *Aurore sur les étangs* car selon lui la luminosité aurait pu verser vers le couchant. De plus, pour l'historien de l'art Pierre Encrevé, le peintre Alfred Manessier avait recherché « une conceptualisation de la profondeur de la matière, de son épaisseur, la

⁴³ Jean Bazaine, *Le Temps de la peinture, 1938 - 1989*, Flammarion, Paris, 2002, p. 49. Ce texte a initialement paru en 1944 dans la revue *Formes et couleurs*.

⁴⁴ Jean-Pierre Greff, *op. cit.*, p. 54-59.

⁴⁵ Madeleine Rousseau, « L'héritage de la couleur » dans *Les problèmes de la peinture, op. cit.*, p. 241-255. Selon elle « ces œuvres de "peinture pure" restent très hermétiques et elles n'ont pas apporté la preuve que des couleurs jouissent d'un pouvoir suggestif analogue à celui des notes de musique dont la seule juxtaposition évoque des sentiments. », p. 247 et p. 248.

⁴⁶ Par exemple, voir Jean-Pierre Greff, *Jean Bazaine, les années décisives, 1941-1947* : « S'agissant des possibilités spatiales de la couleur, on évoquera les recherches scientifiques menées par Lapicque qui postule, à l'encontre des règles traditionnelles de la perspective colorée... En réalité, ces travaux confirment avec l'autorité scientifique une découverte qui qu'avait suscitée antérieurement, de façon intuitive, chez Bazaine et d'autres, l'intérêt porté à l'art médiéval ou populaire. », dans *Bazaine*, Paris, Skira, p. 146.

⁴⁷ Charles Lapicque, *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, préface de Jean Wahl, Grasset, Paris, 1958. « La couleur picturale du ciel et de la terre », p. 274 repris du Deuxième congrès international d'Esthétique et de Science de l'art, 1937. Voir aussi « La couleur dans l'espace », *Journal de psychologie*, janvier-juin 1951.

⁴⁸ « Il s'agit de montrer les faiblesses d'une thèse très répandue depuis l'époque des Impressionnistes selon laquelle la peinture serait inapte à trouver des contrastes de valeurs qui soient égaux à ceux que nous propose la nature. » Charles Lapicque, *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, préface de Jean Wahl, Paris, Grasset, 1958, p. 239.

technique de pose des couleurs consistant à poser des couleurs différentes sans qu'elles ne se recouvrent totalement de sorte que l'œil puisse aller au fond de la toile [...]. »⁴⁹ Ce que l'on ressent particulièrement dans cette œuvre qui nous donne à percevoir l'expérience de la profondeur, d'une lumière qui vient du fond de l'œuvre, il y parvient notamment en jouant de la transparence et de l'opacité de la matière.

Les préoccupations de nombreux artistes dont il ne m'appartient pas ici de donner une liste exhaustive rejoignent une démarche similaire selon des formulations variées mais dont quelques exemples permettent de situer plus largement l'enjeu lié à la notion d'équivalence plastique en lien avec la perception active du spectateur. Il est possible de citer parmi eux Pierre Tal Coat (1905-1985) dont l'œuvre *Vert dans l'abrupt* (1962-1964, Fonds régional d'art contemporain de Bretagne) utilise la couleur dans ses discontinuités chromatiques ainsi que le relief léger de la matière picturale pour leur valeur fonctionnelle afin de donner une sensation d'espace. Le titre *Vert dans l'abrupt*, référence à la nature et à la géographie, n'est pas une invitation à reconnaître un objet identifiable, une figure masquée, mais à participer à la perception du tableau, à y retrouver un certain effet sans doute en étroite correspondance avec son ressenti et sa pénétration de ce qui provoque ses sensations dans la nature. Dans l'œuvre *Ouessant* (1960-1961) de Jean Le Moal, ce dernier parvient par le jeu des contrastes colorés à une forme d'éruption lumineuse qui saillit comme si elle cherchait à pénétrer les masses opaques qui semblent s'avancer soudainement vers le spectateur. En 1960, le critique Camille Bourniquel perçoit des analogies suggestives dans l'expression du mouvement auquel parvient l'artiste : « Ces mouvements peuvent être ceux des branches d'un arbre, de pierres au fond d'un torrent, des nuages chassés par le vent au-dessus de la garrigue, ils s'offrent à nous dans l'entière similitude d'une création jamais achevée, dans un va-et-vient d'une amplitude cosmique qui épouse le rythme même de l'esprit jamais en repos... »⁵⁰ Différemment, Geneviève Asse (1923-2021) nous donne dans son œuvre *Ouverture de la nuit* comme l'illusion d'une lueur qui « renvoie » moins directement à un modèle naturel qu'à une expérience directe pour le spectateur. C'est peut-être ce sens que Gilles Lascault écrivait au sujet du peintre Riopelle tout en rappelant sa source d'inspiration constante du côté de la nature « qu'à l'intérieur du monde, il nous fait découvrir de nouvelles sensations » (Préface de l'exposition *Riopelle*, Les Cordeliers, Châteauroux, 1993-1994). Enfin, le peintre Olivier Debré, selon un processus de création très personnel, travaille dans les années soixante-dix à des grands formats qu'il réalise en bord de Loire. Ces toiles ne sont pas le résultat d'une simple gestuelle lyrique mais parviennent à nous faire toucher avec les yeux la limpidité, la fluidité. Comme l'artiste l'exprime, le geste n'est pas réductible à lui-même car ce dernier « tire de l'observation de son parcours la perception de son sens ». C'est à partir d'une impression sentie plus que visuelle engageant physiquement le corps de l'artiste qu'il y parvient. Cette quête suppose invariablement l'implication du spectateur comme destinataire et accompagne une réflexion plastique sur l'absence de dualisme entre la forme et le fond.



Figure 2. Geneviève Asse, *Ouverture de la nuit*, 1973, huile sur toile, 200 x 200 cm Photo (C) MBA, Rennes, Dist. RMN-Grand Palais / Patrick Merret, © Adagp, Paris, 2022

⁴⁹ Cat. Alfred Manessier, texte de Pierre Encrevé, Galerie de France, 1983, Paris, p. 18.

⁵⁰ Camille Bourniquel, *Jean Le Moal*, 1960, Paris, Georges Fall éditeur, p. 48.

3. Expression

Bien qu'en rupture avec tout souci de représenter le monde extérieur, Georges Mathieu (1921-2012) considère que l'expressivité du « style » aurait une résonance sur le psychisme, aurait une fin en soi⁵¹. Toutefois il rejette toute codification préétablie des formes et des couleurs qui ne ferait qu'assécher leur pouvoir de signifiante et s'intéresse particulièrement à la Gestalt théorie⁵². L'artiste, qui fut l'un des organisateurs des premières expositions d'une nouvelle génération d'artistes abstraits à Paris en 1947 à la galerie du Luxembourg sous le titre « L'Imaginaire » puis en 1948 à la galerie Colette Allendy sous le titre H.W.P.S.M.T.B (Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen), s'oppose à l'abstraction géométrique tout comme à la tradition figurative dans une volonté de subversion des valeurs occidentales dominantes et du rationalisme. Il oppose une symbolique codifiée, un dogme, une grammaire prédéfinie, qu'il associe à l'abstraction géométrique, à la création d'une forme inédite portée par un geste décisif et rapide, fait de retours, qui fait impression sur le spectateur⁵³. Mathieu fait ainsi référence dans ses propos aux principaux théoriciens du mouvement gestaltiste, Kurt Koffka (1886 -1941), Max Wertheimer (1880-1943) et Wolfgang Köhler (1887-1967) et à la prise en compte de la forme comme d'un tout supérieur aux différentes parties. De manière assez hermétique, selon une secrète correspondance entre la forme plastique, ses qualités propres, et son contenu perceptif, l'artiste attache de l'importance à la réception du spectateur bien que l'accent soit mis parallèlement sur l'exécution plutôt que sur l'objet, le peintre expliquant : « Aucune image, aucune idée ne précède la seconde où je commence à peindre. Le premier geste peut être arbitraire. Il l'est le plus souvent. Mais le second est implacablement lié au premier, et ensuite il y a un enchaînement presque cybernétique de chacun des gestes. Je suis victime de mon premier geste. »⁵⁴



Figure 3. Georges Mathieu, *Un silence de Guibert de Nogent*, 1951, 130 x 217,5 cm, huile sur bois, AM 1987-475, MNAM, crédit photographique, Philippe Migeat, Centre Pompidou, MNAM/CCI/Dist.RMN/GP, © Adagp, Paris 2022

Pour ne donner que quelques exemples, le peintre Jean-Michel Atlan (1913-1960) a revendiqué le rôle de la substance imaginative de ses formes comme précisément ce qui l'opposait à l'art abstrait non-objectif. Après avoir participé à l'exposition « L'imaginaire », Jean-Michel Atlan (1913-1960)

⁵¹ « Aux environs de 1944, j'ai découvert alors un ouvrage sur Conrad par Edward Cranskshaw qui m'a ouvert les yeux sur ce qu'était véritablement l'essence de l'art. J'en eus la révélation après deux ou trois pages où l'auteur prouvait en particulier que la qualité, la valeur de Conrad n'était ni dans la description de la mer, ni dans la psychologie des personnages, mais dans le style même de Conrad. J'en fus amené à me demander si l'on ne pouvait s'exprimer en peinture par le style seul, sans passer par le truchement de la représentation. » Georges Mathieu cité par François Mathey, *Georges Mathieu*, Paris, Hachette- Fabbri, 1969, p. 2.

⁵² « Il fut dit, ailleurs, quelle disponibilité a été rendue au signe par les Gestalt-théoriciens : il n'est plus besoin de références à un antérieur pour expliquer l'efficacité : son existence suffit. Le phénomène de la signification éclate : l'efficacité naît désormais du signe et non du signifié. Si cette théorie peut s'appliquer aux œuvres figuratives, elle est la seule à rendre compte du pouvoir de signifiante des signes non figuratifs. En effet, dans une œuvre figurative, l'efficacité intervient dans les rapports des signifiés, les signes étant entachés de références qui les empêchent d'agir de façon autonome et directe. Dans l'œuvre non figurative, au contraire, les signes ne sont pas chargés de résonances de « départ » ou acquises. S'ils sont efficaces, ils ne le doivent donc qu'à eux-mêmes. » Georges Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, « Anagogie de la non-figuration », Paris, Julliard, p. 162-163. Ce texte fut rédigé en 1951.

⁵³ « Une idée de Beauté classique, de canon classique préexiste à l'élaboration des œuvres, qu'elles soient de Kandinsky, de Mondrian ou de Malevitch jusqu'à leurs suivants aujourd'hui qui sont très fiers d'utiliser des règles d'or », Georges Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, « D'Aristote à l'abstraction lyrique » (1959), p. 191.

⁵⁴ François Mathey, Georges Mathieu, 3e éd., *op.cit.* 1979, p. 7.

se rapproche du mouvement Cobra (1948-1951) formé par les artistes Karel Appel, Constant, Corneille, Christian Dotremont et Asger Jorn, fascinés par les cultures extra-occidentales, par l'art brut, ainsi que par les dessins d'enfant, par ce qui se présente en rupture d'une tradition classique. Ils s'appuient sur un automatisme de création, et certains membres ont revendiqué le rôle de la substance imaginative de la matière comme l'a montré notamment Victor Vanoosten⁵⁵. Arrêté durant la guerre pour ses activités dans la Résistance et parce qu'il est juif, il échappe aux camps d'extermination en simulant la folie et est interné à Sainte-Anne. Libéré en 1944, il peint et publie un recueil de poèmes, *Le Sang profond*, qu'il illustre cette même année. Clara Malraux dans un texte publié en 1946 souligne que les formes et les couleurs, les moyens plastiques, font appel à la conscience du spectateur, lui procurent même des « réminiscences » : « C'est à travers des moyens picturaux qu'Atlas veut nous atteindre. Mais ces moyens picturaux sont au service d'un monde intérieur hallucinant, obsédant, étrange et, cependant, communicable au point qu'il éveille en nous comme des réminiscences. C'est pourquoi il a une sorte de "matérialité" qui l'éloigne de l'univers de ceux que nous appelons les abstraits. » (La Nef, Paris, mars 1946). La manière dont le spectateur réagit à ces peintures est précisément ce qu'il considère comme l'opposant à l'art abstrait non-objectif. Au sujet des lithographies qu'Atlas réalise en 1948 pour illustrer « Description d'un combat » de Kafka, il évoque des formes qui, si « en apparence [elles] ne « signifient » rien, [...] doivent pourtant être chargées d'un contenu latent. »⁵⁶ Atlas cherche ainsi à faire percevoir des attitudes au spectateur qualifiant ses formes de « dansantes » ou « guerrières », il souligne ainsi la recherche expressive qui préside à son travail : « Je ne suis pas figuratif, du moins jusqu'à présent, parce que les formes qui m'ont pris aux entrailles (et hors de ça point de peinture) sont celles qui dépaysent le spectateur (l'homme, moi-même) qui lui font tout à coup percevoir qu'il est environné "du dedans" et en dehors, de forces terribles [...]. »⁵⁷ Dans un texte publié en avril 1950 dans la revue Cobra, Jean-Michel Atlas fait allusion aux travaux de la psychologie pour préciser sa conception de la forme et son opposition à une conception non-objective de l'art abstrait : « La prétention fondamentale des théoriciens de l'académisme abstrait de considérer le tableau comme un avancement spirituel de formes qui excluraient toute référence ou allusion à la nature ne saurait résister à l'analyse lucide. Tous les travaux de psychologie actuelle tendent au contraire à établir que la vision humaine est elle-même une création à laquelle participent également l'imagination et la nature (exemples de taches d'encre et des tests de Rorschach.) [...] Les formes qui nous paraissent aujourd'hui les plus valables, tant par leur organisation plastique que par leur intensité expressive, ne sont à proprement parler ni abstraites, ni figuratives. Elles participent précisément à ces puissances cosmiques de la métamorphose où se situe la véritable aventure. (D'où surgissent des formes qui sont elles-mêmes et autres choses qu'elles-mêmes, oiseaux et cactus, abstraction et nouvelle figuration). »⁵⁸ Sa conception de la titraille des œuvres renforce cette idée, le titre ne devant pas enfermer l'imaginaire du spectateur mais au contraire l'inviter à une liberté d'interprétation : « Dans mon cas, ce qui me paraît accompagner mon tableau au mieux, c'est une suggestion "poétique" à mi-chemin entre ce qui risquerait d'épaissir – ou d'éclaircir – le « mystère » de mes formes. Si je baptisais « oiseau » une forme un peu oiseau, je risquerais de rendre prisonnière l'imagination du spectateur de mon tableau (et la mienne), alors que le mystère de mes oiseaux est justement ne pas être des oiseaux [...]. »⁵⁹ L'œuvre *Carnaval II* (1948) produit une forme inédite en quelque sorte, non identifiable, mais chargée d'un pouvoir d'évocation par ses caractéristiques formelles anguleuses ou courbes ou fourchues par endroits qu'Atlas ponctue encore de petits éléments qui oscillent entre des réminiscences de formes du monde animal ou humain et parfois même de correspondances entre les deux mondes. Le fait que l'on ne puisse pas rapporter la forme à

⁵⁵ Voir, *Cobra*, ouvrage réalisé sous la direction de Victor Vanoosten, 2017, Arteos, Victor Vanoosten, « Cobra une utopie réelle », p. 16.

⁵⁶ Entretien avec Aimé Patri, (1948) cité dans Denise Atlas, Camille Atlas and Jacques Polieri, *Atlas : Catalogue Raisonné de L'oeuvre Complète (French Edition)*, Paris, Gallimard, 1996), p. 85.

⁵⁷ Propos rapportés par Michel Ragon, *Atlas*, Paris, Georges Fall éditeur, 1962, p. 52.

⁵⁸ Charles Harrison, Paul Wood, and Collectif, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, 1997, p. 675–676. Ce texte fut initialement publié dans la revue *Cobra* en avril 1950.

⁵⁹ Propos rapportés par RAGON Michel, *Atlas, op.cit.*, p. 59.

une figure animale ou humaine, comme l'explique le peintre, laisse ouvertes les hypothèses perceptives. Les éléments formels en eux-mêmes (lignes, surfaces) auraient une résonance sur l'imagination ou la perception comme le souligne Pol Bury pour la revue Cobra en 1949, évoquant la souplesse « animale » de la courbe, la rigidité « minérale » de la droite qui provoque la « rêverie matérielle » au sens que lui accorde Gaston Bachelard. Pour parvenir à une qualité expressive de la forme, l'artiste a par ailleurs insisté sur l'investissement physique ou l'incorporation gestuelle du ressenti.

Il revendique partir d'une forme qui n'est pas préexistante, trouvant dans le poète symboliste Mallarmé un pionnier, dès 1948 semble-t-il : « - Je crois que l'on pourrait dire que, dans le même esprit où Mallarmé recommandait au poète de céder "l'initiative aux mots" le peintre "non-figuratif" sera celui qui aura accepté de céder l'initiative aux formes, aux couleurs et aux lumières, sans partir d'un sujet préétabli. Cette démarche étant acceptée, il importe assez peu que le résultat ressemble à quelque chose ou à rien de connu. »⁶⁰ Le peintre insiste sur le rythme imprimé aux formes⁶¹. « L'impulsion, la naissance du rythme, le moment où le rythme sort de soi et rejoint le rythme qui est dans la nature, c'est cela qui me paraît fondamental. »⁶² Il fait référence à plusieurs reprises aux cultures extra-occidentales, au chaman, à un « acteur japonais ou tibétain qui s'élance en mimant le combat ou l'amour, un arbre dont les branches prennent tout à coup une terrible figure [...] le rythme qui dessine dans l'espace ce qu'ils ont d'essentiel. »⁶³ Il y a l'idée pour Atlan d'une incorporation du sens que le geste communique. L'idée que le geste est apte à laisser percevoir une attitude de l'esprit ou de la nature est très proche du sens développé par Antonin Artaud au sujet du théâtre balinais dans *Le Théâtre et son double* publié en 1938, soulignant l'efficacité du geste dans la mesure où le spectateur lui attribue un sens « car à côté d'un sens aigu de la beauté plastique ces gestes ont toujours pour but final l'élucidation d'un état ou d'un problème de l'esprit ». ⁶⁴ Il s'agit d'un théâtre qui se passe de mots pour un langage de gestes qui évoluent dans l'espace et qui ne peuvent avoir de sens en dehors de lui. *La Kahena* dont le titre « fait référence au nom d'une reine mythique, qui convertit les Berbères à la religion juive avant d'être vaincue en 702 av. J.-C. par les Arabes, lors de la conquête musulmane du Maghreb »⁶⁵, est réalisée l'année où il se retire dans l'Yonne en 1958 et ne laisse plus qu'entrevoir comme un rythme dans l'espace qui se distingue par la couleur noire qui le dessine.

4. Transposabilité des perceptions

Un autre aspect qui fait directement écho aux nouvelles théories de la perception est la manière dont les artistes en cherchant à nous faire percevoir leurs sensations éprouvées dans la nature ont spontanément relié leur démarche au domaine affectif. Là aussi, selon l'idée que nous percevons un même phénomène, qu'il relève de la sphère sensorielle ou affective, ces artistes semblent à leur manière avoir tranché en faveur de cette approche de la perception.

Ce modèle se distingue des préoccupations scientifiques antérieures qui avaient intéressé certains pionniers de l'abstraction, et les avaient conduits à expérimenter les effets physiologiques des couleurs dont découlait une impression psychique souvent à la recherche de significations universelles. Pour les artistes abordés ici, suivant des conceptions et des imaginaires qui leur sont

⁶⁰ Michel Ragon, *Atlan*, Paris, Georges Fall éditeur, 1962, propos rapportés d'un entretien avec Aimé Patri en 1948, p. 40.

⁶¹ En 1953, Michel Ragon dans la revue *Cimaise* décrit ainsi l'atelier d'Atlan : « Atlan cherche alors de nouvelles formes. Il détruit ensuite presque toutes les ébauches. A partir de là, il exécute une dizaine de peintures et n'en garde qu'une seule [...] le travail d'Atlan donne une impression de primitivité qui n'est obtenue en fait que par un long processus de travail », cité par Kenneth White dans Denise Atlan, Camille Atlan and Jacques Polieri, *Atlan : Catalogue Raisonné de L'oeuvre Complète (French Edition)*, Paris, Gallimard, 1996), p. 81.

⁶² Michel Ragon, *Atlan*, *op. cit.*, p. 61.

⁶³ Michel Ragon, *Atlan*, Paris, Georges Fall éditeur, 1962, propos rapportés d'un entretien avec Aimé Patri en 1948, p. 61.

⁶⁴ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938, p. 56-72.

⁶⁵ Johan Popelard et Jean-Paul Ameline, catalogue Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007 (consulté en ligne le 6 octobre 2018).

propres, c'est bien en essayant le plus souvent de traduire un phénomène sensoriel par des effets sur la surface qu'ils font écho à une étroite correspondance avec leur propre sentiment, qu'ils veulent exprimer soit leur propre état personnel, soit un sentiment qu'ils relient par exemple au politique ou au spirituel. Ainsi de l'idée souvent formulée dans les textes de critiques ou d'historiens que ces peintures évoquent ou suggèrent des sentiments. Il y aurait donc une dimension métaphorique propre au phénomène traduit sur la toile. Cette conception portée par les peintres fait écho à la notion de transposabilité de la psychologie de la forme, l'idée d'une communication entre nos expériences, qu'elles relèvent du domaine sensoriel ou sentimental, dont le sens métaphorique des mots rendrait compte : trouble, brillant, rugueux, en vertu d'une communauté de structures qui ne relèveraient d'aucune modalité organiquement⁶⁶. Cette notion peut être mise en corrélation avec les propos et les œuvres des artistes. Le peintre Charles Lapicque (1898-1988) y fait référence en 1957 lorsqu'il entend apporter une réponse au débat concernant l'« impressionnisme abstrait », sans citer d'artistes ; la perception sensorielle dans laquelle Lapicque voyait l'essentiel de la ressemblance entre peinture et nature, devait éveiller des sentiments équivalents⁶⁷. Il se demande ainsi comment expliquer que « rejetant toute apparence visible du monde, la peinture, qui est pur visible, puisse néanmoins nous présenter le monde »⁶⁸. Pour Lapicque, la clef du débat était à chercher dans les « correspondances », les « analogies »⁶⁹. A cette occasion, Lapicque s'appuie, en référence à la circulation métaphorique entre les faits perceptuels et internes, sur les travaux d'Eugène Minkowski (1885-1972), spécialiste de la psychopathologie⁷⁰. Eugène Minkowski y remet en cause la définition classique de la métaphore qui attribue un sens propre et un sens figuré au mot supposant une vision dualiste du monde. C'est artificiellement que pour l'auteur l'esprit rationnel aurait séparé les données sensorielles des données sentimentales. Pour Minkowski, il existe une qualité unique de l'amertume qui relie le domaine sensoriel et le domaine sentimental, ce dernier étant même selon lui plus probablement primitif. Dans le langage, c'est le mot, « métaphorique » en lui-même, qui désigne « des affinités, des identités mêmes, entre les phénomènes ». Charles Lapicque s'appuie sur l'exemple du « goût amer » et du « sentiment d'amertume » associés au plan métaphorique pour dire comment une sensation donnée, par exemple le goût amer d'une pastille de quinine peut éveiller dans l'esprit spontanément une série d'images se rapportant pour lui aux expériences vécues du sentiment d'amertume.

⁶⁶ Voir Victor Rosenthal, et Y.-M. Visetti, *Sens et temps de la Gestalt*, article in *Intellectica* Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive, janvier 1999.

⁶⁷ Charles Lapicque, *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, préface de Jean Wahl, Grasset, Paris, 1958, p. 22. Cet ouvrage réunit différents écrits et communications de Charles Lapicque entre 1948 et 1957. « Le langage plastique et la métaphore », communication faite au château de Cerisy-la-Salle au cours de la rencontre sur le langage, juillet 1957.

⁶⁸ Charles Lapicque, *op.cit.*, p. 211.

⁶⁹ Charles Lapicque, *op.cit.*, « On trouve en fait, par-ci par-là, les termes d'«analogies», de «métaphore», de «correspondance», mais glissés discrètement, presque subrepticement. N'imitons pas cette réserve car c'est là que se tient logiquement la clé du problème. », p. 215.

⁷⁰ Il fait référence à son ouvrage *Vers une Cosmologie* paru en 1936. Jacques Postel, médecin-chef au centre hospitalier de Sainte-Anne, explique au sujet de ses ouvrages : « Dans *Le Temps vécu* (1933), il privilégie l'analyse phénoménologique de cette donnée et en montre la richesse dans l'étude de l'activité psychique normale et pathologique. Il reprend l'essentiel de ses travaux dans son *Traité de psychopathologie* (1966), où sa tendance métaphysique, évidente dans : *Vers une cosmologie* (1951), l'entraîne parfois sur des hauteurs bien éloignées de la réalité clinique. » Encyclopædia Universalis, consultée le 29 novembre 2017. La première édition de *Vers une cosmologie* date de 1936.



Figure 4. Zao Wou-Ki, 06.01.68, 1968, huile sur toile, 260 x 200 cm, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, © Adagp, Paris, 2022 Photo : Photo (C) Paris Musées, musée d'Art moderne, Dist. RMN-Grand Palais / image ville de Paris

Les peintres eux-mêmes font référence à une circulation métaphorique dans leurs œuvres. Le peintre Zao Wou-Ki (1920-2013) a évoqué à plusieurs reprises son expérience première de l'observation au bord du lac à l'École d'Hangzhou en Chine alors qu'il fréquentait les Beaux-Arts en 1935. Il envisage ce moment comme celui où il a compris ce qu'il voulait faire, « fasciné par la multiplicité de l'espace à la surface de l'eau, la légèreté de la lumière ou son épaisseur entre le lac et le ciel ». Dans son ouvrage *Autoportrait*, il insiste sur la recherche de transposition des effets de la nature qui a présidé à sa quête picturale : « Je me posais souvent les mêmes questions comment représenter le vent ? et la lumière, sa clarté, sa pureté ? Je ne voulais pas représenter mais juxtaposer des formes, les assembler pour qu'on y retrouvât le souffle de l'air sur le calme de l'eau. »⁷¹ C'est encore à cette époque qu'il essaye de comprendre les œuvres de Matisse, l'« impression de fraîcheur, de légèreté, de frémissement », qu'il y perçoit, par une technique « qui m'aurait permis de faire avec le pinceau ce que je ressentais dans mon corps, d'exprimer par le trait cet espace, cette lumière »⁷². C'est précisément lors de la phase de rupture avec la figuration, qu'il évoque de nouveau au sujet de *Vent* (1954) que « ce fut le premier tableau qui ne racontait rien, si ce n'est l'évocation du bruissement des feuilles, ou du moutonnement de la surface de l'eau au passage de la brise ». ⁷³ « En délaissant la figuration à partir de 1953-1954, Zao Wou-Ki avait bien souligné l'invention d'un langage lui permettant d'échapper « aux limites du choix d'un sujet. »⁷⁴ Le peintre dit préférer le terme « nature » au terme « paysage », souhaitant probablement éviter la confusion visant à considérer ses œuvres par le prisme d'un « paysagisme abstrait » dont l'expression même véhicule l'idée d'un principe esthétique figuratif.

Cette quête des effets sensoriels que les moyens plastiques peuvent traduire est donc intimement liée en un premier temps au moins à sa perception de l'environnement naturel. Mais le peintre le perçoit également comme intimement lié au domaine affectif. Dans ses propos, il fait référence à des sujets intimes au sujet de la toile *La Ville engloutie* (1955) exprimant la fin de sa relation avec sa première femme Lan-Lan, l'impression résultant de la toile correspondant pour lui à l'engloutissement de ses sentiments qui a trait à sa propre vie intérieure. Au contraire des œuvres où domine la sensation d'un espace en expansion, la lithographie plus tardive propose une forme allusive compacte centrale, un dessin évanescent à peine suggéré qui semble disparaître sous des taches qui l'opacifient. Dans *Autoportrait*, il fait de nouveau référence à cette circulation métaphorique entre le monde concret de la peinture, le tumulte de la nature, et le monde intérieur de l'artiste qui résulte des effets d'espace, de lumière, de mouvement, de profondeur auxquels le

⁷¹ Zao Wou-Ki et Françoise Marquet, *Autoportrait*, Paris, Fayard, 1988, p. 26 et p. 27.

⁷² Zao Wou-Ki et Françoise Marquet, *op.cit.*, p. 37.

⁷³ Zao Wou-Ki et Françoise Marquet, *op.cit.*, p. 117.

⁷⁴ Cat. exp. *Zao Wou-Ki : estampes et livres illustrés*, Sous la direction de Céline Chicha et Marie Minssieux-Chamonard, éditions de la Bibliothèque nationale de France, Paris, 2008, p. 30.

peintre associe, par équivalence d'impression, des attributs subjectifs : « Légèreté de l'espace, fusion des couleurs, turbulences des formes qui se disputent la place du vide, masses qui s'affrontent comme mes angoisses et mes peurs, silence du blanc, sérénité du bleu, désespoir du violet et de l'orange. »⁷⁵ La peinture est en elle-même analogique et si la nature constitue un modèle premier, pour Zao Wou-Ki, les sensations suggérées par les moyens plastiques sont métaphoriques par elles-mêmes. Si la peinture est un moyen pour le peintre d'exprimer ses sensations et sentiments, cela pose évidemment la question de la communication au spectateur, l'impression restant avant tout sensitive et subjective.

D'autres peintres relient leurs expériences des phénomènes naturels à cette communication entre des perceptions sensorielles et affectives. Jean Le Moal éprouve immédiatement un sentiment au contact de la lumière en Amérique du Sud dans les années 1965-1966 qui marque un tournant dans sa quête plastique : « Quand je suis allé au Chili et au Pérou [...] j'ai vu le drame en pleine lumière, j'ai vu le caractère dramatique dans la lumière intense. »⁷⁶ Alfred Manessier ne se considérait pas comme « abstrait » s'il fallait y entendre la création « pure » d'un objet indépendant, mais y trouvait plus de sens si ce terme recouvrait l'idée « d'ouvrir la réalité extérieure des choses pour laisser percevoir la réalité intérieure qui s'y cache »⁷⁷. Son œuvre est parfois présentée en fonction de ses thèmes d'inspiration, le naturel, le politique, le spirituel. Dans un sens qui reconduit la vision romantique du paysage comme état de l'âme, il y a chez Manessier une correspondance axée sur une similitude des ressentis. En unifiant un sentiment religieux ou un état d'âme à la nature, l'écrivain H. F. Amiel écrivait « la nuit et le ciel étoilé parlent de Dieu » (2 avril 1851), ou encore « paysage d'automne. Ciel tendu de gris et plissé de plusieurs nuances, brouillard traînant sur les montagnes de l'horizon ; nature mélancolique » (1852)⁷⁸. Alfred Manessier réactualise de manière très proche les propos d'Amiel. Il y a une coïncidence entre le spectacle extérieur et les significations affectives et morales que l'artiste lui attribue. Comme le souligne l'écrivain Gilbert Lascault : « Comme Baudelaire, il [Alfred Manessier dans ses carnets de 1958/1959] devine les correspondances de la nature, « lorsque les parfums, les couleurs et les sons se répondent », Manessier note « cette nuit claire au blé coupé/ce soir beau doux grave » ou bien encore « ces oliviers gris vert froid/si tendres au milieu de la forêt plus chaude/et ces ombres grises si légères/si légères »⁷⁹. On retrouve ici l'idée d'impressions sensorielles, reliées les unes aux autres, le gris vert froid, les ombres grises légères. Dans son entretien avec Jean Clay en 1962, Alfred Manessier exprime encore plus clairement une circulation métaphorique, une certaine perception synesthésique entre une sensation de nature et sa vie intérieure qui parfois entraîne l'acte de peindre : « Je commence à peindre, dit-il, quand je ressens une coïncidence très étroite entre le spectacle que j'ai sous les yeux et mon état intérieur. Cette correspondance déclenche une joie créatrice que j'ai envie et besoin d'exprimer. Disons, très grossièrement, que si je suis tourmenté et que je vois un arbre aux formes tourmentées, ma toile, bien qu'abstraite, sera dans chacun de ses traits peuplée de cet arbre où j'ai reconnu mon angoisse. J'oscille continuellement du monde extérieur au monde intérieur. »⁸⁰ Il y a l'idée d'un « isomorphisme », une structure unique, entre les propriétés physiques et psychiques que l'artiste veut traduire sur sa toile. *L'Hommage à Martin Luther King* (1968) manifeste pour le peintre un certain rythme qui signifie la chute et non l'élévation, tout le sujet se retrouvait dans cette

⁷⁵ Zao Wou-Ki et Françoise Marquet, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁶ Propos de l'artiste, Le Moal 85, film et vidéo, réalisation Pascal Bony, Gresh production, 1985.

⁷⁷ Alfred Manessier, réponse à l'enquête « Pour ou contre l'art abstrait », dans *Cahiers des amis de l'art*, numéro 11, 1047, p. 50, repris dans Georges Roque, « Quand l'accentuation des éléments plastiques a fait basculer l'impressionnisme vers l'abstrait », dans cat. *De l'impressionnisme à l'abstraction*, dir. Hubert Godefroy et Alexandra Charvier, musée des beaux-arts de Saint-Lô, Orep éditions, Bayeux, 2013, p. 26.

⁷⁸ Henri Frédéric Amiel (1821-1881), *Fragments d'un journal intime*, Paris, 1927. Je remercie Dario Gamboni pour cette référence.

⁷⁹ Gilles Lascault, « Dans l'intense lumière du sud », dans *Manessier en Provence*, exposition au Musée Cantini du 27 juin au 28 septembre, musées de Marseille, éditions Snoeck, p. 13.

⁸⁰ Jean Clay, « Alfred Manessier, ma vérité de peintre, dans *Réalités*, numéro 202. Entretien avec Manessier » repris dans Jean Clay, *Paroles d'artistes*, Paris, éditions Thierry Marchaisse, 2016.

expression plastique, qui recouvre un sens affectif et de ce point de vue acquiert une dimension métaphorique.

Au sujet de son œuvre *Passion* (1948), il réagit ainsi : « Cette Passion est non-figurative : elle est peinture. De même que La Passion selon Saint-Mathieu de Bach n'est pas du tout figurative. On y entend au moment de Barabbas des sortes de cris qui évoquent les hurlements de la foule, mais ce ne sont pas des cris, c'est toujours de la musique : de la musique qui crie, qui hurle mais reste totalement musique, uniquement musique [...] Cette possibilité, je l'ai crue disponible pour la peinture également : exprimer par la peinture elle-même, et non par l'image, ce que je comprends de la Passion. »⁸¹ Dans son œuvre *La Passion selon Saint-Mathieu*, Manessier parvient à donner par la modulation du coloris, d'un rouge rompu, d'un rouge plus léger et orangé, un effet d'incandescence, recouvert d'un réseau de nervures noires indéchiffrable. Elle peut être rapprochée d'autres œuvres postérieures sur le même thème (1950-1952), dont la tonalité tragique est soulignée par les commentateurs. Comme cela était encore très présent dans son discours lors de l'inauguration des trois premiers vitraux du chœur de l'église Saint-Sépulcre à Abbeville en 1989, Manessier se réfère de nouveau à ses correspondances entre l'effet sensible obtenu d'un ruissellement et la dimension spirituelle des thèmes des vitraux parlant du « ruissellement du sang et de l'eau. » « Nous voici donc à présent dans la chapelle qui rappelle le tombeau de Joseph d'Arimathie, devant cet admirable gisant du XVI^e siècle [...] Où deux petites baies diffuseront une lumière de nuit tombante, lumière de recueillement et de méditation sur le véritable sens de la mort ». ⁸² Ainsi, Manessier, comme d'autres artistes, nous invite à ressentir ces correspondances.

Loin d'épuiser les différentes manières de faire appel au ressenti du spectateur, –lesquelles ont également tourné autour de la question de la matière⁸³, cet article ne fait que souligner un cadre conceptuel ayant marqué une époque et qui ne dépend pas d'une aire géographique.

L'artiste peut désirer rendre palpable une atmosphère en rapport avec son sentiment du monde sans avoir à l'esprit de transposer une sensation éprouvée dans la nature. Jeffrey Weiss remarquait au sujet du peintre Rothko que s'il réfutait l'interprétation formaliste de ses œuvres, « En revanche, il acceptait volontiers, et même encourageait, les réactions métaphoriques et affectives à la forme. »⁸⁴ Rothko, dans ses écrits⁸⁵, opposait souvent ce qu'il considérait comme une démarche illusoire visant à reproduire les apparences naturalistes à une approche « tactile » d'une qualité obtenue par les qualités inhérentes de la matière. Il remarquait par exemple que les couleurs qui ont une texture absorbante semblent plus lourdes que celles dont les substances sont translucides. Par le truchement des textures et des formes, nous pourrions donner effectivement une sensation des poids relatifs qui ne dépend pas de notre connaissance mais d'un ressenti. Au sujet de l'espace dans sa peinture, Rothko notait vers 1954 qu'il préférerait le mot profondeur, percevant un rapport entre les qualités sensibles et les attributs subjectifs ; dans les unes comme dans les autres, « l'expérience de la profondeur fait pénétrer à l'intérieur de couches de choses plus en plus distantes » et « lorsque nous voulons exprimer de manière concrète une image de l'intensité du sentiment, nous parlons de profondeur... »⁸⁶.

⁸¹ Pierre Encrevé, *Manessier, textes et entretiens*, éditions Somogy et musée Boucher-de-Perthes, Paris, p. 38.

⁸² Cité dans Bernard Briard, *Alfred Manessier, une peinture proche la musique*, Georges Naef, Genève, p. 163.

⁸³ Voir notamment *Black Flowers Blossom: Bachelard, Soulages and the Material Imaginary of Abstract Painting* par Adamson, Natalie Ann. Et Karen Kurczynski, *Materialism and intersubjectivity in Cobra*, dans *Material Imagination: Art in Europe, 1946–72*. Wiley-Blackwell, 2017.

⁸⁴ Jeffrey Weiss, L'espace inconnu de Rothko, « Le plein, c'est du vide orienté » Jean-Paul Sartre, p. 59-85, Mark Rothko, Musée d'art moderne de la ville de Paris.

⁸⁵ Voir en particulier ses écrits sur l'espace illusoire et l'espace tactile dans Mark Rothko, *La réalité de l'artiste*, Paris, 2011, éditions Flammarion.

⁸⁶ Mark Rothko, *Écrits sur l'art, 1934-1969*, éditions Flammarion, Paris, 2010, « L'espace dans la peinture », circa 1954, brouillon, papiers de Rothko, « Il me vient à l'esprit dans notre conversation sur l'espace qu'il serait plus fructueux d'utiliser des synonymes qui sont plus concrets dans les attributs subjectifs, tels que par exemple « profondeur », p. 178.



Figure 5. Alfred Manessier, *Hommage à Martin Luther King*, 1968, 230 x 200 cm, Musée national d'art moderne, Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Bertrand Prévost © Adagp, Paris, 2022

5. Débat art crypto-figuratif, « esprit figuratif » versus art abstrait

« Voilà donc le point faible, l'observation majeure que je vous apporte ; on devine chez vous, et pas toujours, ce qu'on ne voit pas ; on ne voit pas ce qu'on devine. Il y a une contradiction flagrante et aussi, par conséquence, une confusion de style, un mélange impur du figuratif et du non-figuratif. »⁸⁷ Eugène Ionesco, *Le Tableau*, 1955.

En France, l'appréhension de l'art non-figuratif à travers ses diverses formulations a donné lieu à de multiples débats portant notamment sur le bien-fondé de l'appellation elle-même d'art abstrait dont la conception la plus radicale supposait une rupture totale avec toute allusion à la nature et au monde extérieur. Le débat très diffus semble prendre un sens différent de ce qu'il a pu être dans l'entre-deux-guerres, en faisant de l'acte perceptif l'une des pierres angulaires du débat⁸⁸. Certains critiques la font reposer le plus souvent sur un lien même difficilement perceptible avec le monde visible, tandis que les tendances abstraites les plus radicales « non-objectives » et « géométriques » usent de moyens plastiques qui en seraient totalement affranchis et purs. Léon Degand (1907-1958), critique d'art et défenseur de l'abstraction géométrique, parle de la perception de la profondeur dans le champ visuel et souhaite montrer que la perception de l'espace recouvre un sens différent. Il distingue dans certaines peintures dont l'œuvre de Le Moal, *La Marée montante*, datant de 1946, la manière dont la profondeur est nécessairement suggérée par le voisinage d'une surface sombre et d'une surface claire, tandis que pour l'auteur, les mêmes surfaces dans une peinture « abstraite » laisseraient le spectateur libre de son interprétation. Celui-ci interpréterait obligatoirement une profondeur, car un indice encore figuratif rapporterait ces surfaces au monde visible. L'œuvre en elle-même montre comment le trait relie les formes d'une barque, de voiles, et le vide du ciel formant des plans dans lesquels on peut voir un arrière-plan, sans convoquer une perspective à point de vue unique. Il parvient à créer dans le plan l'illusion d'une profondeur et par la disposition de valeurs colorées suggestives une luminosité et une profondeur.

Rendant compte deux ans plus tard des expositions au sein des galeries parisiennes en 1948, Léon Degand voit une conception de l'art abstrait exempte « de rappels du monde extérieur » (Schneider ou Hartung selon lui à cette époque⁸⁹) qu'il oppose aux formes tordues et mystérieuses d'un

⁸⁷ Eugène Ionesco, *Les œuvres complètes, Le Tableau*, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, Paris, 1991, p. 404.

⁸⁸ On trouve par ailleurs quelques indices de la prégnance de ce débat dans quelques textes littéraires comme le révèle sur le ton de l'absurde Eugène Ionesco ou sur le mode du pastiche le journaliste Michel Perrin. « Cette toile, poursuit Eugène Chandolas, est d'intention non figurative ; elle ne représente pas moins jusqu'à un certain point le "non". Bien entendu, le non peint pour ainsi dire involontairement par Krapp est beaucoup moins négatif que le non de Budos qui, jusqu'à nouvel ordre, est allé plus loin que quiconque dans la voie de la figuration du non. », Michel Perrin, *Fausse Confidences ou les entretiens imaginaires*, Hachette, 1960.

⁸⁹ Cat. *Sensations de nature*, de Courbet à Hartung, musée Courbet, éditions Liénart, Paris, 2015. Le catalogue montre que le peintre Hartung entretient à certaines époques des rapports particuliers et très complexes avec la réalité extérieure privilégiant « la traduction plastique des lois cachées de la nature et de leurs sensations physiques » (Pierre Wat).

Vulliamy qui suggèrent des « végétations » ou des « proliférations animales ». Dans ce contexte et alors que plusieurs manifestations artistiques sont consacrées à l'art abstrait, les positions se radicalisent dont l'un des exemples est le changement de statut du Salon des Réalités Nouvelles⁹⁰ rejetant toute réminiscence figurative. Pour Léon Degand, tout l'effort de l'art abstrait avait été de rompre avec la représentation du monde extérieur et il ne pouvait accepter d'y associer des œuvres qui aient conservé au moins des « allusions » au monde visible. En 1948, il justifiait de nouveau une différence entre les œuvres des abstraits et celles des « non-figuratifs » comme Vulliamy ou Atlan par exemple. Il percevait en effet dans ces dernières des « allusions » : « Un certain nombre de peintres, actuellement, pratiquent une peinture qui n'est plus figurative, puisqu'on ne peut y distinguer la figuration d'aucun objet emprunté au monde extérieur, mais qui n'est pas abstraite pour autant, parce que sa construction, l'agencement de ses formes et les rapports de ses couleurs sont pleins d'allusions, volontaires ou non, à l'organisation des éléments du monde visible. Dès lors, il y a non-figuration, mais pas abstraction. »⁹¹ Certes évasive, cette remarque de Degand se révèle extrêmement intéressante car elle soutient que la perception d'un rapport à la réalité extérieure se fait sur plusieurs niveaux puisque l'identification d'un objet passe au second plan.

Dix ans plus tard, à la sortie, en 1957, du *Dictionnaire de la peinture abstraite* du peintre abstrait et critique d'art Michel Seuphor qui entend mettre un terme à ce débat sur la base d'un large rassemblement, Léon Degand reproche à l'auteur l'inclusion dans son dictionnaire de peintres tels que Bazaine, de Kooning, Vieira da Silva, Le Moal, Tal Coat, Ubac et Klee, pour n'en citer que quelques-uns dont la peinture, pour lui, relève indéniablement de l'« esprit figuratif ». Il s'en explique de nouveau par le phénomène que perçoit le regardeur : « [...] il nous faut toujours cinq bonnes minutes avant de comprendre que si les peintures d'un Bazaine manquent, à première vue, de cohérence picturale, c'est que nous y cherchons une cohérence picturale abstraite faute d'avoir aperçu tout de suite qu'elles représentent des paysages »⁹². Léon Degand incite ainsi le spectateur à ne pas se fourvoyer dans l'interprétation d'œuvres qu'il finit, pour bien les distinguer de sa conception de l'art abstrait, par assimiler à la peinture « figurative » ou « crypto-figurative » : « La distinction vécue, profondément éprouvée de la peinture abstraite et figurative (si crypto-figurative que soit cette dernière) n'est pas un leurre formaliste de pédants vaniteux. C'est une réalité [...] il vaut mieux pouvoir jouir de deux plaisirs picturaux bien différenciés que d'un seul, demeuré, pour comble, dans le vague. »⁹³ Jean Dewasne, représentant de l'abstraction géométrique, questionne de la même manière l'utilisation du vocable « abstrait ». Pour le peintre, non seulement le tableau ne doit en rien faire allusion à une réalité naturelle, mais toute perception gestaltiste de la profondeur doit être rendue impossible. En 1949, son argument porte sur la suggestion de la profondeur et l'illusion de troisième dimension due à une forme incomplète en partie cachée que le spectateur peut

⁹⁰ Créé en 1946, le Salon des Réalités Nouvelles publie ainsi son premier manifeste à l'automne 1948. « Rédigé par Herbin et Del Marle, il procédait à la redéfinition de l'abstraction suivant des critères plus stricts que ceux initialement promulgués » explique Domitille d'Orgeval, « Le rôle du Salon des Réalités Nouvelles dans l'éveil à l'art abstrait du collectionneur Gildas Fardel », in : *Les années 1950-1960, Gildas Fardel, un collectionneur d'art abstrait*, éditions Fages, Musée des beaux-arts de Nantes, Inha, Lyon, 2008, p. 60-68, p. 66.

⁹¹ Le critique d'art Léon Degand, partisan d'une tendance géométrique de l'art abstrait, souligne cette différence à plusieurs reprises. Léon Degand, « Calme au Salon d'Automne », *Les Lettres Françaises*, 6 octobre 1945, puis Léon Degand « Les expositions », *Paru*, n°41, avril 1948. Différemment, proche des intentions des divergences soulignées par de nombreux artistes, le critique René Guilly dans le catalogue de l'exposition Wols avec une prégnance de l'inconscient préfère le label non-figuration à celui d'abstrait : « C'est pourquoi à l'encontre des tableaux dits abstraits, composés de seuls jeux de lignes et de couleurs, formalistes et inanimés, nous ne ressentons pas ici un plaisir superficiel qui ne s'adresserait qu'à la perception [...] Si par commodité nous admettons le terme non-figuration, il convient donc de préciser qu'il ne désigne pas une absence, un refus du monde, mais plutôt une volonté de l'assumer dans toute sa richesse et toutes ses contradictions. », il parle de « figuration inépuisable » devant des formes de Wols, catalogue de l'exposition Wols, 22 mai 1947, sans pagination. La question de l'évocation comme notion justifiant le rejet du label abstrait pour qualifier des œuvres « non-figuratives » est déjà formulée dans le courant des années trente par un peintre comme Louis Fernandez.

⁹² Léon Degand, « Pour une révision des valeurs, Défenseurs de l'art abstrait, n'aggravez pas la confusion ! », *Aujourd'hui, art et architecture*, numéro 13, 1957.

⁹³ Léon Degand, « Pour une révision des valeurs, Défenseurs de l'art abstrait, n'aggravez pas la confusion ! », *op.cit.* On note qu'à cette époque l'Op art travaille sur la perception du spectateur mais débarrassée de l'objet et du monde extérieur.

reconstituer mentalement⁹⁴. En parlant de la sorte, il ne pensait pas aux recherches nouvelles de l'art optique mais s'opposait à une conception illusionniste qu'il pensait le propre de la peinture figurative et que reconduirait d'une certaine manière la peinture « pseudo-peinture abstraite ». Le pouvoir accordé à la vision créative du spectateur est affirmé largement, le sculpteur François Stahly (1911-2006)⁹⁵ en mars 1951, pour exprimer la différence qu'il considère majeure avec l'art « non-objectif », revendique l'effet sur la psychologie du regardeur comme un élément, selon lui, qui le distingue des artistes « non-objectifs » : « Notre œil, ou plutôt ce qui est immédiatement derrière, a une grande faculté de lire les choses dans le sens de leur signification. Tout ce que nous voyons est une reconnaissance. Deux bâtons qui se rejoignent font des jambes, une carotte posée au milieu d'une boule de neige, une tête. Le passage d'une forme ronde à une autre forme ronde provoque la sensation de volupté du corps humain. Un art « non-objectif » est un art qui ne signifie rien ; c'est un art insignifiant. »⁹⁶ Contemporains de l'art optique qui s'appuie également sur la perception du spectateur avec une tout autre finalité chez un artiste comme Victor Vasarely dont la connaissance des phénomènes de la vision est connue⁹⁷, ici la perception vise à un ressenti qui n'est pas affranchi du réel tel que nos sens l'appréhendent. L'historienne de l'art Dora Vallier (1921-1997) en 1967 identifiait les « marges » de l'art abstrait bien au-delà des frontières nationales en prenant pour exemple des artistes aussi différents que Marc Tobey ou Julius Bissier, ou encore Roger Bissière, Alfred Manessier, Vieira da Silva ou encore Philip Guston tout en rappelant leurs sources d'inspiration singulières. Elle portait par ailleurs une conclusion différente de celle de Michel Seuphor sur la dénomination qui pourrait les qualifier⁹⁸. Pour Dora Vallier aurait succédé à l'art pur et contre toute logique « une abstraction figurative ». Elle s'interrogeait de façon précoce sur ces « formes qui impliquent la réalité », elle en voyait la raison sur le fait que les artistes appréhendent le réel comme « une totalité offerte autant à l'esprit qu'à la perception », elle tentait de comprendre les raisons de ces liaisons par un rapprochement avec les théories de la psychologie de la forme pour comprendre des formes étroitement rattachées à la réalité, « une réalité qui ne s'identifie pas à ce que nous voyons »⁹⁹.

⁹⁴ Jean Dewasne, *Traité d'une peinture plane et autres écrits*, avant-propos, présentation et notes de Gérard Denizeau, *Traité d'une peinture plane* (1949), éditions Minerve, Paris, 2007, p. 58.

⁹⁵ Né à Constance, Stahly se fixe à Paris en 1931. Il découvre sa vocation de sculpteur auprès de Charles Malfray à l'académie Ranson où il se lie avec Etienne-Martin et les peintres Le Moal, Manessier, Bertholle, etc. Il adhère à la même époque au groupe *Témoignage*. Stahly expose régulièrement après-guerre au Salon de Mai et au Salon des Réalités Nouvelles, il participe à plusieurs expositions collectives et notamment en 1948 à galerie Colette Allendy (H.W.P.S.M.T.B réunissant des œuvres d'Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié et Bryen).

⁹⁶ Notes de François Stahly parues in *François Stahly*, présenté par Jean Arp et Henri Pierre Roché, collection « Art Naissant », Paul Fachetti, Paris, 1953.

⁹⁷ Voir Magdalena Holzhen, *Victor Vasarely (1906-1997), La pure vision*, Taschen, p. 31, p. 32.

⁹⁸ Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Hazan, Paris, 1957, p. 1 et 3. Aussi, Michel Seuphor dans son *Dictionnaire de la peinture abstraite* en 1957, fait de l'absence de reconnaissance de la réalité objective dans la toile la définition de l'art abstrait : « Une peinture doit être appelée abstraite lorsque nous ne pouvons rien reconnaître en elle de la réalité objective qui constitue le milieu normal de notre vie ; en d'autres mots la peinture est abstraite dès lors que nous sommes obligés, par l'absence de toute réalité sensible, de l'envisager en tant que peinture en soi, de la juger en vertu des valeurs extrinsèques à toute représentation ou tout rappel de représentation. » À ce titre, même les artistes qui, selon lui, transposent la nature, s'ils aboutissent à une œuvre où rien ne peut être retrouvé du sujet naturaliste initial, peuvent être légitimement associés à l'art abstrait, conscients que l'art abstrait n'est pas nécessairement anti-nature. Ce qu'il entend par « reconnaissable » fait ici référence à l'identification potentielle d'un élément figuratif. Ce qui lui fait dire que « le peintre abstrait doit éviter autant que possible ces rencontres fortuites de la figuration, mais il est bien entendu qu'il ne saurait être tenu pour responsable de la fantaisie du spectateur. »

⁹⁹ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette, Paris, 1980, p. 290. « Et comme toute aventure de l'œuvre d'art abstraite se déroule loin de ce qui peut être logiquement énoncé, il me semble que la clef de la Gestalt (l'intraduisible terme allemand englobant une forme recouverte en quelque sorte par la forme-aspect et son expérience). Il y aurait, en somme, une correspondance infaillible entre la forme pure, prise dans sa complexe apparition, et nos structures sensorielles en vertu desquelles nous la percevons. Plus encore, nous serions sensibles à un équilibre de formes spontanément perçues en tant que reflet de ces mêmes structures et cela, en particulier, quand il s'agit de formes produites par l'homme (comme celles de l'art), parce qu'elles ont été créées à partir de sa structure sensorielle qui est la nôtre. Cet équilibre-là, ressenti au ras des sens, donnerait au spectateur, nous semble-t-il l'aplomb que la ressemblance lui donne dans l'œuvre d'art réaliste et c'est à ce niveau là que la communication aurait lieu dans l'art abstrait : en deçà des mots, en deçà des cadres intellectuels, dans un périmètre où il n'y a que des données sensorielles, communes à celui qui agit et à celui qui regarde agir. »

Conclusion

L'art non-figuratif dans la seconde moitié du XX^e siècle accompagne ainsi une véritable révolution des théories de la perception qui participe de la redéfinition de notre relation sensible au réel. En s'intéressant à la fin du XIX^e siècle à la manière dont notre perception de l'œuvre d'art répond à des suggestions plastiques, la notion de suggestion soulève des nouvelles potentialités dans la pratique des artistes en s'interrogeant sur la manière dont les arts visuels pourraient pallier par leurs moyens propres ce qui leur manque pour rendre toutes sortes de qualités sensibles. Si on remarque plus que jamais à cette époque qu'une forme incomplète, ambiguë ou indéterminée provoque chez le spectateur un besoin d'interpréter ce qu'il voit ou croit voir, que l'on retrouve dans les choix formels de certains artistes à l'époque du symbolisme, elle interroge de nouveau l'approche de l'expression du réel dans le tableau. Il en découle un changement de modèle donnant une place centrale à l'expérience perceptive et à la subjectivité du spectateur mettant en exergue la puissance évocatrice des moyens plastiques.

C'est peut-être en ce sens, que l'écrivain Lawrence Gowing supposait en 1966 que les peintures de Turner introduisaient un nouveau rapport entre « imagination et réalité », les images étant implicites pour l'auteur dans le matériau qui le compose¹⁰⁰. Parallèlement aux sujets iconographiques, une place plus importante donnée à l'expérience perceptive caractériserait les paysages de Turner. Le critique d'art pensait que Turner avait anticipé en ce sens une problématique des peintres de son temps.

À travers une diversité d'expressions non-figuratives qui émergent après la Seconde Guerre mondiale, la place du spectateur marque largement l'époque de l'après-guerre à travers des finalités et des réalités matérielles différentes. Nous avons voulu montrer que c'est aussi par la réduction d'une dualité entre la perception du spectateur et l'œuvre que les artistes ont recherché le moyen de renouer profondément avec le réel. Il importe de saisir la portée d'un modèle qui s'appuie sur une approche phénoménale de la perception des moyens plastiques qui ouvre de nouveaux champs d'expression jusqu'à vouloir se passer de l'intelligibilité de la figuration d'un sujet. Les artistes explorent ainsi un rapport visuel au ressenti « en deçà des mots et des cadres intellectuels » (D. Vallier).

Éléments biographiques

Alexandra Charvier, historienne de l'art, est diplômée de l'École du Louvre et d'un Master 2 d'histoire de l'art. En tant que responsable des publics, elle a contribué à la mise en œuvre de la programmation culturelle et à l'ouverture du Musée Camille Claudel (2014-2017). Elle a récemment contribué aux études du projet de rénovation du Musée Bertrand (2019-2021). Elle a précédemment assuré en collaboration le commissariat des expositions *Académie Ranson, années 30* (Rambouillet, Palais du roi de Rome, 2010) et *De l'Impressionnisme à l'abstraction, une immersion dans la peinture* (Musée des Beaux-arts de Saint-Lô, 2013).

¹⁰⁰ Cat. exp. Turner « Imagination and reality », texte de Lawrence Gowing, New York, Moma, 1966. Il conclut faisant un parallèle avec l'art de son temps : « Now we find that a kind of painting, which is of vital concern to us, was anticipated by Turner. And by Turner alone; no one else before developed so far and with such devotion this special order of painting, which is so hard to define and yet so recognisable. It is hard to define because the fantasy and the image are implicit in the material it is made of, inseparable from the actual behaviour of paint in the painters hands. » et précisant son propos : « But other drawings from the journey confirm what was happening in Turner's art. The old hierarchy of reality was reversed. Colour assumed precedence. It existed first and provided the imaginative substance out of which the likeness of an external subject could be made. », p. 56.