

# L'ABSTRACTION

ARNAULD PIERRE  
PASCAL ROUSSEAU

CITADELLES  
& MAZENOD



L'émérgence de l'abstraction, à l'orée du xx<sup>e</sup> siècle, est une révolution semblable à ce qu'a été celle de la Renaissance au début du xv<sup>e</sup> siècle: un changement total de paradigme. Comment comprendre l'écllosion d'œuvres qui rompent avec l'exigence ancestrale du mimétisme et de la reproduction figurative du réel? C'est l'épopée de cette rupture majeure dans l'histoire de l'art et des représentations

que retrace cet ouvrage.

Le récit canonique plaçait l'explication dans la recherche par la peinture de la vérité de ses constituants matériels. En se libérant des lois de l'illusionnisme et du trompe-l'œil, au profit d'un vocabulaire plastique de lignes et de couleurs autonomes, la peinture ne mentirait plus et reviendrait vers ce qui avait toujours été son essence.

Mais ce récit n'épuise pas toutes les interprétations. L'autonomie et la pureté du médium n'excluent pas nécessairement une

fermeture au réel. Ni absence du monde, ni sacrifice de la signification, l'abstraction vise un langage universel, en lien étroit avec les mutations technologiques de la société portées par les nouveaux médias, de la photographie au cinéma jusqu'à la vidéo et la révolution des cultures numériques.

Ce champ élargi des pratiques de l'art abstrait oblige à repenser la géographie globale de son histoire et de ses développements, en prenant en compte, à nouveaux frais, les circulations mondiales de cette aventure de l'esprit et des formes.

Des aquarelles de William Turner aux expérimentations cybernétiques dans l'art contemporain, ce voyage en abstraction montre à l'échelle internationale – de l'Europe au Japon en passant l'Amérique latine et les États-Unis – la pluralité des formes, des pratiques et des concepts qui ont nourri cette quête. Illustrée par plus de deux cents artistes, cette synthèse étayée par une réflexion de vaste ampleur offre sans doute la somme la plus stimulante qu'il ait été donnée de lire sur cette exploration créatrice captivante qu'est l'abstraction.



En couverture  
**Helen Frankenthaler**  
*La nature a horreur du vide (détail)*, 1973  
Acrylique sur toile,  
262,9 × 284,5 cm  
Washington, National Gallery of Art

**Hilma af Klint**  
*Série WU Rosen, Urchaos, n° 16*,  
1906  
Huile sur toile, 50 × 38 cm  
Stockholm, Hilma af  
Klint Foundation

**Georgiana Houghton**  
*Glory Be to God [Loué soit Dieu]*,  
1868  
Aquarelle et gouache  
sur papier, 23,7 × 32,6 cm  
Melbourne, Victorian  
Spiritualists' Union



# SOMMAIRE

## AVANT-PROPOS

### I. L'ABSTRACTION, AVANT

**Pascal Rousseau**

Les signes inconditionnels dans l'art ».

L'écriture abrégée et le langage universel

Compositions mélodiques.

L'autonomie de la « musique pure »

L'avant-scène de l'abstraction. Le théâtre idéaliste

L'inspiration médiumnique.

Le jeu des écritures automatiques

La culture de l'inachevé: l'abstrait, dès les origines de l'art

### II. L'IDÉAL DES PIONNIERS

**(1910-1920)**

**Pascal Rousseau**

La vérité nue de la peinture: le modèle formaliste

Pour l'ornement: le modèle des arts décoratifs

La « voix de la lumière »: le modèle chromo-luministe

Les « rythmes colorés »: le modèle musicaliste

Révélation des invisibles: le modèle spiritualiste

### III. LES (DÉ)CONSTRUCTEURS

**(1920-1939)**

**Pascal Rousseau**

L'ère des dérèglements. La subversion Dada et surréaliste

Le « dernier tableau »: la solution constructiviste

Dans l'objectif: les régimes photographique

et cinématographique de l'abstraction

L'âge des bâtisseurs: biomorphisme et synthèse des arts

### IV. L'ABSTRACTION MONDIALISÉE (1945-1960)

**Arnauld Pierre**

L'universel abstrait

L'atelier du Sud

Geste et matière

L'internationale spatialiste

### V. FORMES ET STRUCTURES (1960-1979)

**Arnauld Pierre**

Formes claires

Art minimal et post-minimal

« Folklore planétaire »

Formes en excès et structures en dérèglements

### VI. LE TEMPS DES APPROPRIATIONS (1980-2000)

**Arnauld Pierre**

Le geste réifié

L'abstraction aux limites

L'image de l'abstraction

## CONCLUSION

## ANNEXES

**Notes**

**Bibliographie**

**Index**

**Vassily Kandinsky**  
*Tableau avec cercle*, 1911  
Huile sur toile,  
139 × 111 cm  
Tbilissi, Musée national  
des beaux-arts de Géorgie

## L'IDÉAL DES PIONNIERS (1910-1920)

La plupart des histoires de l'abstraction consignent les années 1910-1912 pour situer l'émergence des premières formes de peinture abstraite assumées comme telles sur la scène artistique. Pendant de nombreuses années, confortée par le propre récit autobiographique du peintre russe, l'épopée de la peinture non figurative s'ouvrait avec l'*Aquarelle abstraite* de Vassily Kandinsky, datée de 1910 et conservée dans les collections du Musée national d'art moderne de Paris. Les spécialistes de l'artiste conviennent désormais qu'il s'agissait là d'une étude préparatoire pour une *Composition* de 1913. Andréi Nakov est revenu plus récemment sur la date de 1911 avec *Tableau avec cercle*. Si autour de cette année 1911 de nombreuses œuvres issues, pour partie, du cubo-futurisme s'affranchissent largement des conventions mimétiques, elles ne font pas l'objet d'une présentation publique, étant plutôt réservées au stade d'épreuve pour conversation d'atelier. La date de l'automne 1912 paraît plus juste pour identifier un choix pleinement assumé : celle du Salon d'Automne dont les salles du Grand Palais accueillent en quasi vis-à-vis les compositions de Francis Picabia (*Danses à la source*) et de František Kupka (*Amorpha. Fugue à deux couleurs*), deux grands formats totalement abstraits. Certes, au cours de l'année 1910-1911, le duo Georges Braque et Pablo Picasso a poussé très loin la déflagration en facettes de portraits et natures mortes qui devenaient illisibles dans des jeux de transparence où disparaissait tout indice de reconnaissance du motif. Mais dès le printemps 1912, ils ont introduit des lettres au pochoir, journaux et papiers collés comme un rempart à cette fuite en avant dans l'hermétisme. En septembre 1912, Kupka et Picabia n'inventent pas, *ex nihilo*, la peinture abstraite mais assument cette rupture non figurative qu'ils n'hésitent pas à livrer au regard critique des très nombreux visiteurs du Salon d'Automne. Ils officialisent la naissance publique de l'abstraction. Rares sont les plumes à saluer ce geste iconoclaste, même parmi les défenseurs de l'avant-garde. Guillaume Apollinaire, qui tente de regrouper certains artistes parisiens sous le label fédérateur de «cubisme orphique» en ce même mois d'octobre 1912, est curieusement muet. À quoi attribuer ce silence qui contraste avec la radicalité de la proposition? Probablement au caractère très indépendant de l'artiste qui venait de franchir une étape que

beaucoup de ses confrères cubistes de Puteaux ne suivront pas, ou beaucoup plus timidement, à l'exception notoire de Robert Delaunay quelques mois plus tard (août 1913), avec le *Premier Disque*. Mais aussi à la propre résistance de l'artiste à consacrer une rupture définitive avec la réalité. Si, nous dit Kupka, le «réalisme n'a rien à faire dans l'art», les «formes et aspects que ressent l'artiste sont plutôt panoptiques qu'abstraits». À une peinture abstraite, il préférera donc le terme de représentation du «monde subjectif».

Plutôt que de déployer, telle une enfilade de pièces, la liste des nombreux prétendants aux débuts de l'art abstrait sur la base de leur appartenance ou affiliation à un mouvement, il paraît donc plus utile de saisir les différentes généalogies qui ont permis son émergence simultanée avant-guerre, sur le terreau culturel du XIX<sup>e</sup> siècle. Cinq filières – qui parfois se croisent – paraissent animer les premiers pas de l'abstraction. La première, qui a dominé le discours critique du second XX<sup>e</sup> siècle, est formaliste et tient au refus des conventions illusionnistes du tableau. Elle signe notamment la continuité historique entre cubisme et abstraction. La deuxième est associée à l'héritage des arts décoratifs, et leur tropisme géométrique développé au cours du passage du siècle. Elle privilégie l'empreinte des leçons de l'Art nouveau – celle notamment de la Sécession viennoise – mais aussi des traditions ornementales, européennes ou extra-occidentales, faisant l'économie de toute représentation figurative. La troisième, que l'on peut qualifier de «chromo-luministe», hérite des leçons de l'impressionnisme et du divisionnisme, pour développer une peinture fondée sur la seule dynamique optique des contrastes de couleurs. Elle réunit tous les peintres que le poète Guillaume Apollinaire a regroupés, au printemps 1913, sous la bannière de l'«orphisme». La quatrième, qui partage avec la précédente une même physique des vibrations, est musicaliste. Elle repose sur la dette des peintres envers le modèle conceptuel et structurel de la musique tel qu'il a pu être élaboré au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. On y retrouve un grand nombre des artistes orphistes. La dernière, probablement la plus influente après le versant chromo-luministe, est celle du projet spiritualiste. Elle rassemble des peintres qui, s'appuyant notamment sur les courants de la théosophie, décèlent dans le vocabulaire de l'abstraction l'instrument d'une communication inédite et clairvoyante avec les mondes invisibles d'un «au-delà» aux frontières élargies. Parfois contradictoires mais loin d'être exclusives, ces filières se chevauchent souvent dans la pensée et l'expérimentation formelle des artistes.

**František Kupka**  
*Disque de Newton. Étude pour Fugues, deux couleurs*, 1912  
Huile sur toile, 100 × 73,7 cm  
Philadelphie, Philadelphia  
Museum of Art



## LES (DÉ)CONSTRUCTEURS (1920-1939)

L'expérience traumatique de la Grande Guerre aura largement mis à mal les utopies transformatrices des pionniers de l'abstraction, confrontés à une sérieuse dévaluation d'une idéologie du progrès. La défense essentialiste d'une franche autonomie de l'art pouvant apparaître comme dérisoire face aux enjeux socio-politiques drainés par le déchaînement du conflit, la poursuite d'un idéal d'éveil spirituel au moyen d'une réforme des codes de représentation se retrouvait malmenée, sinon empêchée, par une réalité autrement plus contingente et brutale: «La guerre a complètement tué l'art sur le continent, écrit Francis Picabia en exil aux États-Unis. Même ceux qui essayent misérablement de s'isoler et de trouver un endroit où l'œuvre pourrait se continuer sans distraction, constatent que les préoccupations s'infiltrèrent partout. L'horreur de la guerre est partout.» L'entre-deux-guerres sera l'occasion d'un déplacement des objectifs: contestation de l'intérieur, poussant l'art abstrait dans une radicalisation de la rupture avec les normes esthétiques établies, mais aussi, et parfois simultanément, tentative de réhabilitation des valeurs collectives d'un langage artistique complice de la réalité des forces sociales en présence. Plus que jamais entaché du péché originel d'un hermétisme élitiste et anti-démocratique, dans un moment obsédé par la montée en puissance de la culture de masse, l'abstraction va trouver dans la technique et son langage (notamment ceux des nouveaux matériaux et médias) les outils d'un projet fédérateur toujours plus nécessaire face aux puissances de désagrégation du corps social.

Au-delà d'une lecture trop univoque du dadaïsme, réduit à une réaction épidermique de type nihiliste (l'hystérisation de la *tabula rasa*), les années de sortie de guerre sont marquées par le maintien d'une puissante croyance dans les vertus universalistes de l'art abstrait ou «inobjectif». Les courants constructivistes vont mener cette croisade en faveur d'un art pleinement acteur de la

mutation de l'environnement de l'homme nouveau. L'ingénieur et le constructeur se substituent à la figure de l'artiste hors-monde mythifiée par le modernisme fin-de-siècle, pour intégrer d'une manière plus pragmatique l'abstraction aux agents transformateurs de la société. L'ambition espérantiste de l'art abstrait rejoint l'esprit du collectivisme quand les technologies (nouveaux médias en tête, photographie et cinématographie associées) forment le substrat de cette approche transformiste. À terme, en particulier au cours des années 1930 qui doivent répondre à la crise économique de la grande dépression, l'abstraction tend à renouveler l'expérience d'une communauté du sensible; au-delà de la simple pirouette sémantique, elle se présente comme un «art concret» dans lequel la matière première des nouveaux supports est le véhicule perfectible et émancipateur d'une «matière à penser». Pour convaincre le plus grand nombre, l'abstraction cherche à se répandre dans l'espace public sous la forme d'un art monumental renouant avec le grand projet romantique de la «synthèse des arts».



**Sophie Taeuber**  
*Tête Dada*, 1920  
Bois tourné et peint, H. : 29,43 cm,  
D. : 14 cm  
Paris, Musée national d'art  
moderne – Centre Pompidou

**Joan Miró**  
*Peinture*, 1927  
Huile sur toile, 97,2 × 130 cm  
Londres, Tate Collection

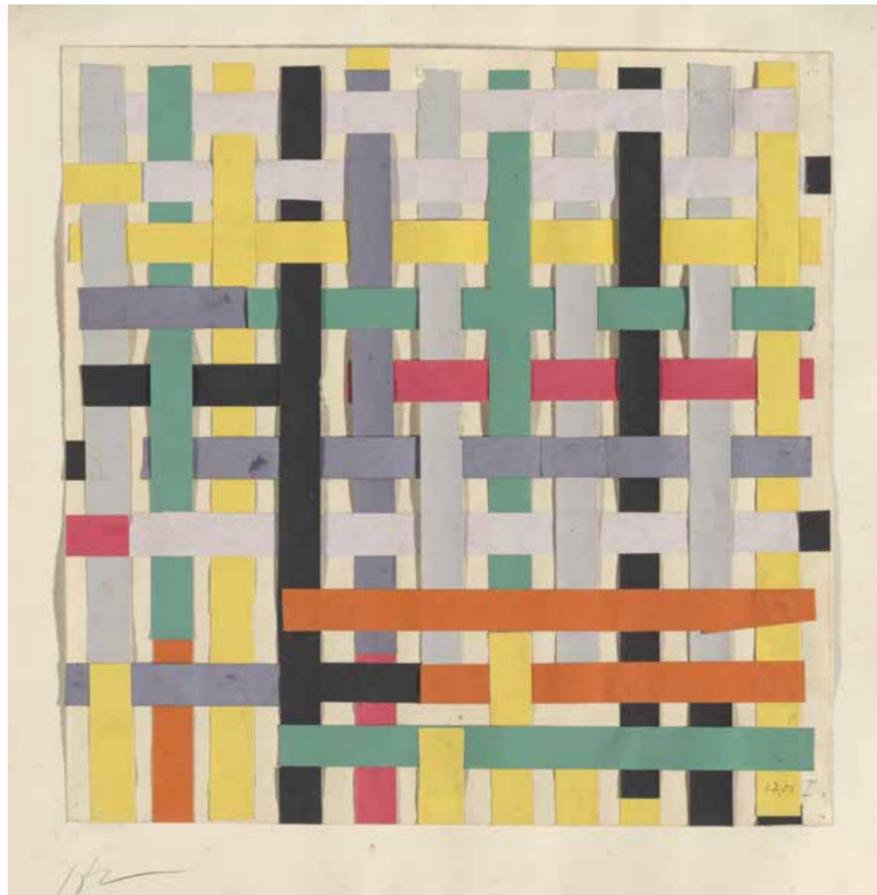


## MONDIALISATION DE L'ABSTRACTION (1945-1960)



Rupture de civilisation», la Seconde Guerre mondiale laisse un champ de ruines, matérielles et morales, dont la culture ne ressort pas indemne. Alors que l'espace géopolitique entame sa recomposition, le monde de l'art voit lui aussi ses principaux centres se déplacer. La «chute de Paris» est annoncée par le critique d'art américain Harold Rosenberg dès l'entrée des tanks allemands dans la capitale qui fut le «laboratoire du xx<sup>e</sup> siècle ». Son transfert sur l'autre rive de l'Atlantique, à New York, est l'événement le plus connu, et par conséquent le plus commenté, des reconfigurations qui se produisirent dès les années du conflit. Depuis plus d'un demi-siècle, il a structuré le récit de l'art moderne après 1945 de manière bipolaire et l'a réduit au dialogue, non exempt d'arrière-pensées chauvines de part et d'autre, entre l'ancienne capitale et sa jeune concurrente. Ce récit s'est accompagné d'un autre discours, celui de l'expansion

internationale d'une abstraction d'un nouveau genre. Gestuelle sous diverses formes (expressionniste, lyrique, tachiste ou informelle), elle s'impose, des États-Unis au Japon, comme la *lingua franca* d'une humanité d'individus réintégrés, après les massacres de masse et l'oppression des totalitarismes, dans leurs droits fondamentaux. Mais ce récit laisse dans l'ombre d'autres aspects de l'abstraction emportée dans son expansion planétaire et dont il faut montrer qu'elle se produit, à égalité, entre différents foyers culturels et urbains tout aussi ouverts internationalement que Paris et New York. Il ne tient pas compte, notamment, de l'émergence des foyers sud-américains, où l'on accueille favorablement l'abstraction géométrique et l'aspiration universaliste de ses fondateurs. À l'heure où les grandes institutions multilatérales de l'après-guerre se mettent en place, l'abstraction géométrique se pense en effet plus que jamais comme l'espéranto visuel de la modernité, susceptible de fournir son ciment culturel à la communauté humaine réconciliée et de l'accompagner sur la voie de la paix et du progrès retrouvés. Umberto Eco le rappelle : ces utopies linguistiques et ces motions universalistes sont de toutes les époques de guerres fratricides et de tourments idéologiques.



**Alejandro Otero**  
*Orthogonal (Collage) 1*, 1951  
Collage de papier coloré,  
32,1 × 32,1 cm  
New York, Museum of Modern Art

**Mark Rothko**  
*Sans titre (violet, noir, orange, jaune on blanc et rouge)*, 1949  
Huile sur toile, 207 × 167,6 cm  
New York, Solomon  
R. Guggenheim Museum





**Jackson Pollock**  
*Rythme d'automne*, 1950  
Peinture sur toile,  
266,7 × 525,8 cm  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art



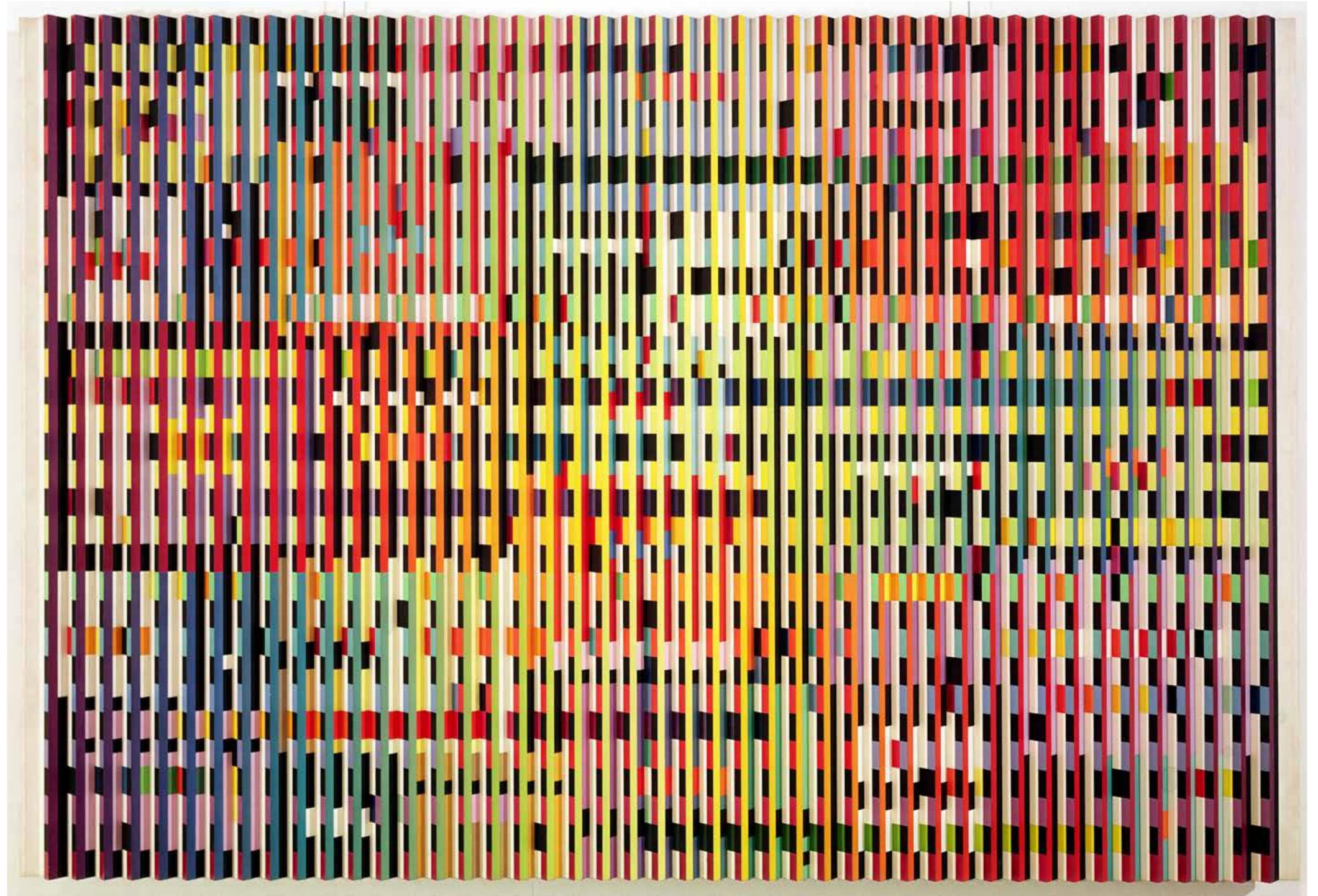
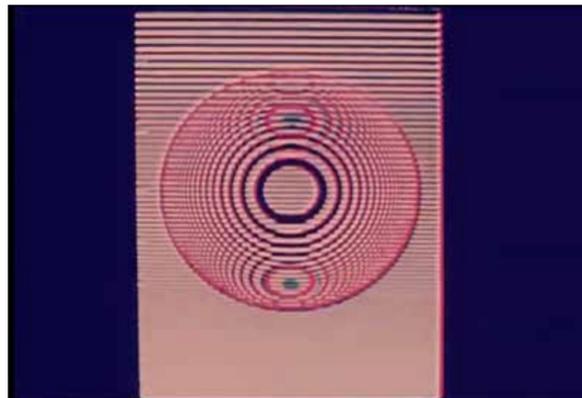
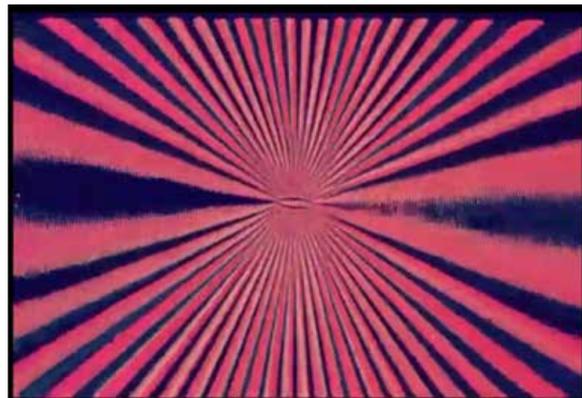
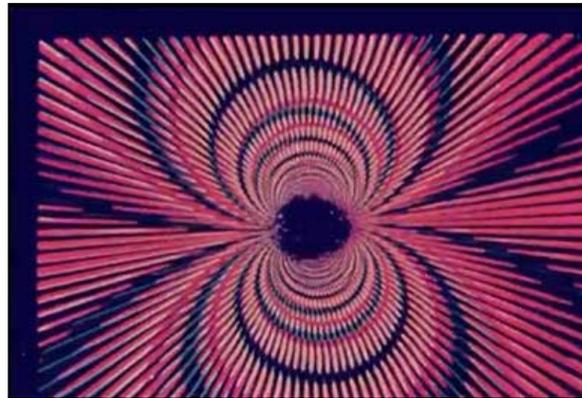
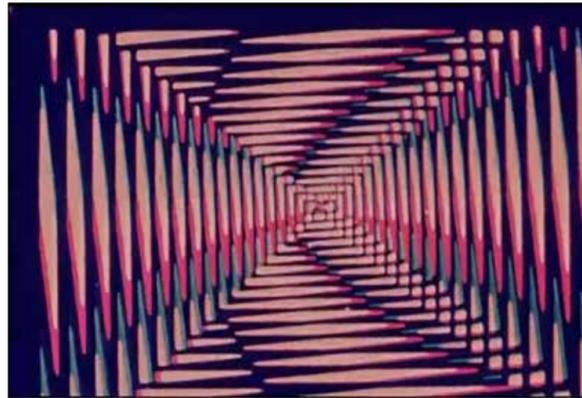
**Lucio Fontana**  
*Concept spatial.*  
*Attente (59 T 132)*, 1959  
Gouache sur toile incisée,  
82 × 116 cm  
Munich, Pinakothek  
der Moderne Kunst

**Gunther Uecker**  
*Structure organisée*, 1962  
Clous et huile sur toile  
contrecollée sur bois,  
110 × 110 × 8 cm  
Francfort-sur-Main,  
Städel Museum



**Sheila Hicks**  
*L'Épouse principale*, 1984  
Lin, rayonne, fils acryliques,  
254 × 203 × 20,4 cm  
Cleveland Museum of Art





**Stan Vanderbeek**  
*Moirage*, 1968  
Film couleur, sonore  
New York, Anthology Film Archive

**Yaacov Agam**  
*Double métamorphose III*, 1980  
Aluminium et peinture à l'huile,  
124 x 186 cm  
Paris, Musée national d'art  
moderne – Centre Pompidou



**Pierre Soulages**  
Peinture 202 × 453, 29 juin 1979  
Huile sur toile, 202 × 453 cm  
Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou

**James Turrell**  
Acro, vert, 1968  
Projection lumineuse  
Houston, Museum of Fine Arts

Quatrième de couverture  
**Robert Delaunay**  
*Rythmes n° 1*,  
décoration pour le Salon  
des Tuileries (détail), 1938  
Huile sur toile, 529 × 592 cm  
Paris, musée d'Art moderne de Paris

**Arnaud Pierre** est professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne où il enseigne l'histoire de l'art des avant-gardes à nos jours. Il a publié de nombreux ouvrages sur les sources et l'imaginaire de la modernité, dont *Francis Picabia, la peinture sans aura* (2002), *Calder. Mouvement et réalité* (2009), *Maternités cosmiques. La recherche des origines, de Kupka à Kubrick* (2010). Il a également organisé plusieurs expositions, dont « L'Œil moteur, art optique et cinétique, 1950-1975 » (Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 2005), « Nicolas Schöffer » (Musée d'art moderne de Villeneuve-d'Ascq, 2018) et « Vasarely. Le partage des formes » (avec Michel Gauthier, Centre Pompidou, 2019).

**Pascal Rousseau** est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne et à l'École des beaux-arts de Paris, spécialiste des avant-gardes historiques et des débuts de l'abstraction, des liens entre imaginaires, sciences et technologies dans la culture contemporaine (xix-xx<sup>e</sup> siècle). Il a été notamment le commissaire des expositions « Robert Delaunay. De l'impressionnisme à l'abstraction » (Centre Pompidou, 1999), « Aux origines de l'abstraction. 1800-1914 » (Musée d'Orsay, 2003), « Cosa mentale. Les imaginaires de la télépathie dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle » (Centre Pompidou, Metz, 2016), « Hypnose » (Musée d'arts de Nantes, 2020).

**Collection «L'Art en mouvements»**

Un livre de 400 pages,  
300 illustrations couleur  
Relié en toile et coffret illustré  
32,5 × 27,5 cm

ISBN: 978 2 850888 571  
Hachette: 355 4217  
Parution:  
office 513, 6 avril 2021



35 5421 7  
ISBN: 978-2-85088-857-1  
9 782850 888571

Cette publication hors commerce n'est pas destinée à la vente.

