

Comprendre l'art abstrait

Que pensez vous de ce tableau? (ne pas regarder les commentaires tout de suite)

- A priori il est **sans forme**, juxtaposition de taches et de lignes, de couleurs et de traits.
- Il peut plaire ou ne pas plaire, question de **goût personnel**. Certains peuvent n'y voir qu'un simple **gribouillis**.
- C'est une aquarelle de 50x65 cm, peinte par Wassily Kandinsky en 1910, considérée comme la **première œuvre abstraite**.
- Naturellement l'œuvre est **sans titre**, on n'a rien à quoi se raccrocher pour essayer de « l'interpréter ».



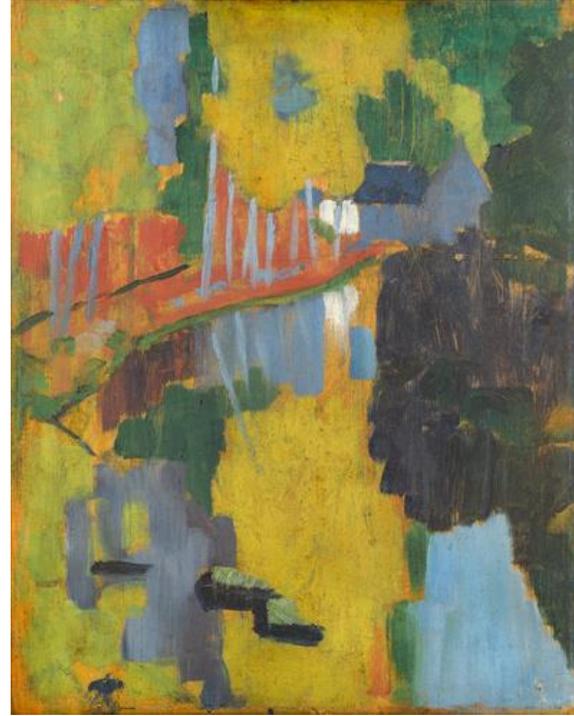
## Des précédents?

- Si Kandinsky a « inventé » l'art abstrait, il eut des prédécesseurs.
- Turner ci-dessous, montre que **la lumière peut dissoudre la forme** (le dessin), faisant du tableau une surface remplie de couleurs.

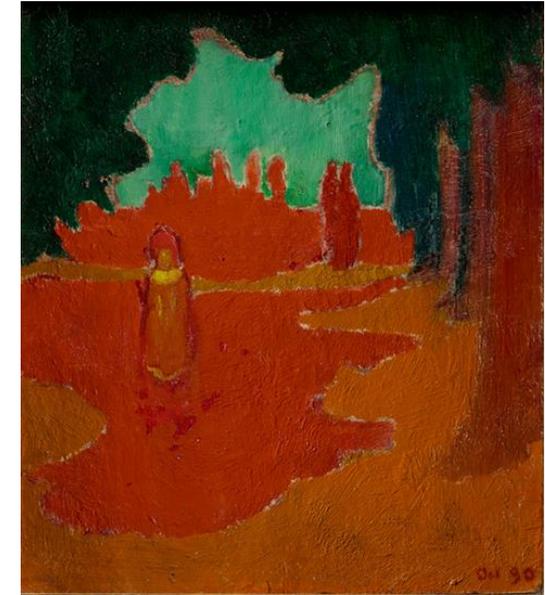


W. Turner « Aube à Norham Castle », 1835-40  
91x122 cm

Sérusier « Paysage au Bois d'Amour »,  
1888, 27x21 cm



Maurice Denis, « Taches de soleil sur la terrasse », 1890,  
20x23 cm



- Sérusier « sous la dictée de Gauguin » juxtapose les couleurs sans l'artifice de la lumière. Mais **le titre permet de reconnaître** des éléments « **concrets** », la rivière, les arbres, le chemin le long de la rivière.
- Denis, s'appuyant sur Sérusier, produit un tableau constitué de taches juxtaposées, mais on y trouve une silhouette d'enfant ou des formes d'arbre. Denis n'abandonne pas complètement le **contenu**.

# Qu'est-ce que la « forme » (le dessin)?

- Pour comprendre comment on en est arrivé à l'aquarelle de Kandinsky, il faut en revenir au rôle de la peinture.
- De tout temps, celle-ci a cherché à **représenter**, l'environnement extérieur dans lequel l'Homme évolue, ou même son **monde intérieur**, grâce à des **symboles**, des signes conventionnels traduisant des objets ou des concepts.
- Deux exemples de symboles sont l'écriture, ensemble de signes conventionnels permettant de représenter des sons, et les « **allégories** », des formes humaines elles aussi conventionnelles (en général des femmes dénudées) traduisant, dans le monde occidental chrétien, des concepts abstraits comme la Justice, la Foi, la Philosophie...
- De fait, la représentation c'est le domaine privilégié du **dessin**. C'est par des **lignes** définissant des signes ou des **contours**, donc des séparations entre éléments, qu'on arrive à donner une **image** du monde qui nous entoure.
- Les surfaces entre les contours définis par le dessin, peuvent être **remplies par la couleur**.

## « Lire » un tableau

- Quand on regarde un tableau, deux éléments vont donc structurer la « lecture » : ce qu'il « représente » et qu'on voit et interprète surtout grâce au **dessin**, et le déploiement des **couleurs** qui doivent « flatter » ou tout au moins solliciter l'œil, pour produire une « harmonie » déclenchant un « plaisir ».
- Les deux mécanismes ne sont pas similaires.
  - Le premier fait appel au « travail » du cerveau qui reconstitue, à partir des « lignes » qu'il voit ou qu'il devine (les contours), des objets ou des personnages qu'il est habitué à regarder. Ainsi, **le dessin est** une épure, **une abstraction** auquel le cerveau donne une valeur concrète par un **processus cognitif** (reconnaitre un arbre ou un cheval dans un contour).
  - Le regard des couleurs, lui, ne nécessite pas autant ce travail du cerveau : on s'attend à ce qu'une prairie soit verte et on « reconnaît » une prairie si elle l'est, mais la nature de ce vert est peu importante pour comprendre que c'est une prairie. Ce sont les arbres et les collines autour (les contours) qui nous permettent d'interpréter la tache verte comme celle d'une prairie. Par contre le vert en question peut « plaire », « impressionner », il provoque (ou pas) une sensation
  - Avec les couleurs, le spectateur peut ainsi se contenter de rester dans le domaine de la perception réflexe, sans susciter de processus cognitif. On peut « aimer sans comprendre » des juxtapositions de couleurs.

« Beauté libre et beauté adhérente » (Kant)

- Cité par Dora Vallier, Kant dans sa *Critique du Jugement* et parlant des arts figuratifs, fait la distinction entre la « beauté libre » et « beauté adhérente ».
- La **beauté adhérente** fait référence au **contenu de la représentation**, ce qui « adhère » au sujet, au motif du tableau : qu'est ce que le peintre a voulu décrire? La beauté réside peut être dans la « fidélité » de la représentation ou aussi dans son « idéalisation ». Elle renvoie toujours au contenu sous-jacent que le peintre a reproduit ou « embelli », donc au dessin.
- La **beauté libre** est une catégorie esthétique qui se déploie en dehors de toute référence au contenu, le tableau est beau « en soi » indépendamment de ce qu'il représente: on admire les couleurs choisies, leurs « valeurs », leur juxtaposition, mais aussi la beauté « intrinsèque » d'une ligne, d'une arabesque.

## De la beauté à l'expression

- La distinction opérée par Kant est extrêmement séduisante, mais sa référence à la « Beauté », est peut être passée de mode. De nos jours on sent bien que ce concept, qui établit une hiérarchie entre le « beau » et le « laid », est extrêmement relatif: à une personne, à un milieu social, à un groupe ethnique ou culturel, etc. Bref il n'est pas facile à manier.
- On peut remplacer « beauté » par « expression » et reprendre la catégorisation de Kant, elle devient parfaitement opérante: A travers une œuvre, un artiste exprime un contenu (expression adhérente) et s'expose lui-même (expression libre).
- Le dessin sera le vecteur privilégié (mais pas unique) de l'expression adhérente, la couleur le support principal (mais pas unique lui non plus) de l'expression libre. L'expression adhérente sollicite l'intellect, l'expression libre implique les sens.
- Voyons, en comparant des œuvres de la même époque sur des sujets similaires, comment fonctionnent « expression libre » et « expression adhérente ».

# Comparaison

- Dans la dernière partie de sa vie, Titien se laisse aller à « l'expression libre », il ne « fond » pas la touche, il exhibe ses coups de pinceau pour donner plus de dramaturgie à sa représentation. Les couleurs brillantes se répondent d'une partie du tableau à l'autre, elles procurent un plaisir certain, sans rapport avec la scène.
- Vouet au contraire, assure des transitions discrètes entre des couleurs adoucies: il s'agit de rendre au mieux le silence et la douleur des protagonistes, tout en flattant l'œil : la scène représentée doit plaire au public pour l'émouvoir, comme une image pieuse; le message religieux est au cœur du tableau. C'est l'expression « adhérente »

Titien, « Mise au tombeau », 1559, 135x175 cm, Prado Madrid



Vouet « Mise au Tombeau », 1638, 150x151 cm, Le Havre



## Comparaison 2

- Gerrit Van Honthorst, dit « Gérard de la Nuit », fut le spécialiste des nocturnes inspirés du Caravage, avec des personnages émergeant d'un fonds noir. Ici ils sont bien caractérisés, l'accent étant mis sur le bambin qui irradie la lumière et le visage de Marie, très suave, qui la reflète : l'expression adhérente du message divin est à son maximum.
- La Tour lui privilégie la représentation d'un monde immobile à peine réel (la lumière est diffuse, les visages sont impassibles, les vêtements ont peu de plis, la Vierge ressemble à une geisha), peut être pour traduire le mystère du divin. L'expression libre, « poétique », est poussée très loin.

Van Honthorst : Adoration des bergers, 164x190 cm, Cologne



La Tour Adoration des bergers, 1644, 107x131 cm, Louvre



## Comparaison 3

- Hubert Robert cherche l'expression adhérente, Rome est représentée de façon crédible comme le sont le feu et ses reflets sur le temple à droite, ou la fumée dans le ciel.
- Turner cherche, lui, les effets de miroir et de couleur, le dessin est dissous, mais la forme de son feu est à la fois crédible et « poétique », contrastant avec le bleu argenté du ciel et de l'eau.

Robert « L'incendie de Rome », 1771, 75x93 cm, Le Havre



Turner, « L'incendie du Parlement », 1834, Cleveland



## Comparaison 4 • Pris au pied de la lettre le tableau de Manet est obscène: pourquoi cette femme nue est-elle assise au milieu de ces bourgeois cravatés?

- Il s'agit d'une transposition moderne d'un tableau de Raphael mettant en scène des dieux, toujours nus. Mais surtout Manet peint différemment: son arrière plan est à peine esquissé, la robe et la corbeille de fruit au premier plan sont rendus en 3 coups de pinceau, la perspective ne paraît pas correcte: la femme au fond paraît trop grande. L'expression libre de Manet invente un langage pictural moderne.
- Tissot lui, avec sa technique sans faille, développe l'expression adhérente : on croirait être à ce pique nique pas forcément honorable: les femmes boivent beaucoup, leur décolleté est profond, sans doute des prostituées. Tissot est un ironique

Manet « déjeuner sur l'herbe », 1863, 207x265 cm, Orsay



Tissot Partie Carrée, 1865, 120x146 cm, Ottawa



## Comparaison 5

- Le tableau de gauche paraît être une vieille photo « sepia », même si le fond n'est qu'esquissé. C'est l'expression adhérente au maximum: la représentation est on ne peut plus fidèle.
- Celui de Gauguin est totalement « libre »: l'herbe est rouge, la vache lilliputienne, Gauguin s'affranchit de toutes les conventions pour représenter un « rêve », les pensées de ces bretonnes concernant « la lutte de Jacob et de l'Ange », parabole sur la résistance aux enseignements de Dieu.

Dagnan-Bouveret, Bretonnes au Pardon, 1887, 125x141 cm,  
Lisbonne, Musée Gulbenkian



Gauguin, Vision après le sermon, 1888, 72x91 cm,  
Edimbourg



## Retour à l'art abstrait : L'intention de Kandinsky

- Quand Kandinsky, dans son aquarelle, supprime le dessin (les formes), il supprime ainsi « l'expression adhérente » (donc éventuellement la beauté), et il ne laisse plus que « l'expression libre », celle des couleurs ( et des lignes sans « signification »).
- Dès lors, ce geste de Kandinsky n'appauvrit-il pas l'oeuvre d'art? Pourquoi l'a-t-il accompli? Pour le comprendre il faut savoir les rapports qu'il entretient avec la musique.



## Musique et peinture

- Ce qui a frappé de façon intuitive Kandinsky qui disposait d'une formation musicale classique, c'est que la musique, pour être appréciée, ne passe pas nécessairement par l'intellect. On n'a pas besoin de « comprendre » pour éprouver une émotion.
- Aucun « processus cognitif » n'est nécessaire, (comme le fait le cerveau avec le dessin) pour « reconnaître quelque chose », pour décider si la musique est belle ou pas, et pour aimer ou non ce morceau.
- La musique provoque ainsi éventuellement une réaction immédiate de plaisir. C'est ce que Kandinsky veut provoquer en peinture: l'appréciation immédiate sans intermédiaire (sans intellect donc).
- Certes en musique il y a aussi des formes (le rythme, la tonalité, la fugue, la forme sonate, les lois de l'harmonie...) des notions savantes qui peuvent être reconnues par les professionnels et les « instruits », mais qui sont inutiles au profane qui les ignore pour apprécier une oeuvre.
- Kandinsky pense qu'avec la seule couleur et des lignes « sans forme », on peut arriver au même résultat pour la peinture : une appréciation sans « processus cognitif », sans reconnaissance de « ce que cela représente ».

## De l'impression à l'expression

- En supprimant la représentation donc la forme, Kandinsky passe « de l'impression à partir du dehors à l'expression à partir du dedans » (Herwarth Walden, 1917).
- Mais c'est un peu tout le programme de l'art moderne depuis Van Gogh, Gauguin et Cézanne et de plus c'est une pratique de tous les artistes depuis bien longtemps, celle de « l'expression libre », comme on l'a vu plus haut.
- Le risque, quand on supprime totalement la forme et qu'on s'adonne à l'expression libre comme le fait Kandinsky, c'est celui de l'incommunicabilité: puisque l'artiste exprime « son (for) intérieur », comment le spectateur peut-il le percevoir et le comprendre?
- En musique aussi, on peut ne pas aimer ni comprendre une œuvre à la première écoute : Une des solutions pour résoudre cela c'est la répétition. On finit par aimer, éprouver de l'émotion à la nième réécoute, et après cela, ce plaisir, cette émotion ne vous quittent plus.
- L'artiste moderne va lui aussi reproduire, d'un tableau à l'autre, des motifs, des signes qui, par leur répétition, vont aider le spectateur à éprouver de l'émotion. C'est ce que fera Kandinsky avec ses compositions numérotées.

## Comment regarder un tableau abstrait ?

- Pour être sûr de répondre aux intentions d'un artiste « abstrait », le spectateur que je suis doit se comporter face à un tableau comme il le fait quand il écoute un morceau.
- Il doit être concentré, mais avec le cerveau « détaché », sans chercher à analyser, à « reconnaître », être livré à ses pures « sensations ».
- Si celles-ci n'apparaissent pas, c'est que le tableau, du point de vue du spectateur, n'a pas rempli son rôle. Il peut même le considérer comme « mauvais ».
- Mais comme en musique, si le tableau est exposé plusieurs fois au spectateur au point qu'il arrive par le reconnaître, il finira peut être (ce n'est pas sûr ) par éprouver ces sensations et « l'aimer ». Alors le peintre aura réussi à « communiquer ».

## Retour sur Kandinsky: composition IV, 1911, 159x250 cm, Düsseldorf

- Une certaine « sensation » agréable de couleur est provoquée, dans ce vaste tableau, par la disposition des jaunes, des rouges et des bleus, les 3 couleurs primaires, aux 4 coins de la toile.
- Les lignes noires encadrent (mais pas toujours) ces zones juxtaposées ou parfois fondues. Cela provoque un sentiment de « sécurité ». Même si l'on ne sait pas ce que ces formes représentent, on est « rassuré » par cette convention, que l'on connaît.
- Mais les formes hétérogènes des lignes (traits épais ou fins, courbes ou cassants, larges ou minces) créent un petit chaos qui se rajoute à l'arbitraire de la disposition des couleurs, provoquant (au moins pour le spectateur que je suis), une légère confusion.



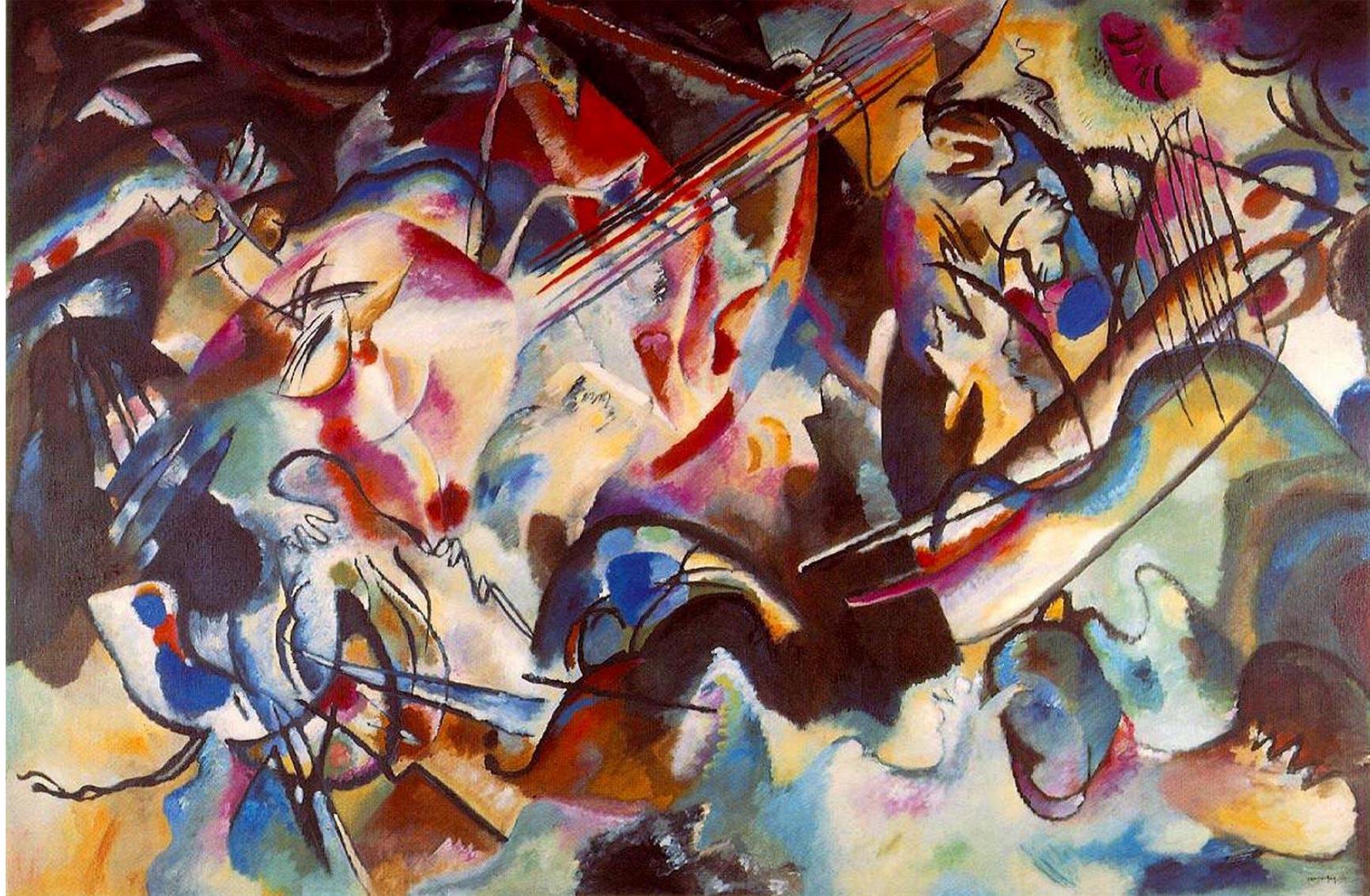
Kandinsky composition V, 1911, 190x275 cm, collection particulière

- Si le tableau précédent était coloré celui-ci paraît « sombre », le brun et le noir sont largement présents, le blanc a presque disparu, comme les couleurs brillantes.
- Les motifs serrés, les zones étroites de couleur sombre en haut, s'opposent aux larges plages de teintes claires et modulées en bas, tandis que le long ruban noir semble unir ces deux parties, tout en les reléguant au second plan. Mais on ne sait pas ce qu'il signifie, par définition.
- L'impression (personnelle) de chaos déjà présente dans le tableau précédent, est ici renforcée par la superposition serrée des « taches », et par des lignes encore plus « hétéroclites ». Bref, celui-ci est beaucoup moins « aimable » (pour moi) que le tableau précédent.



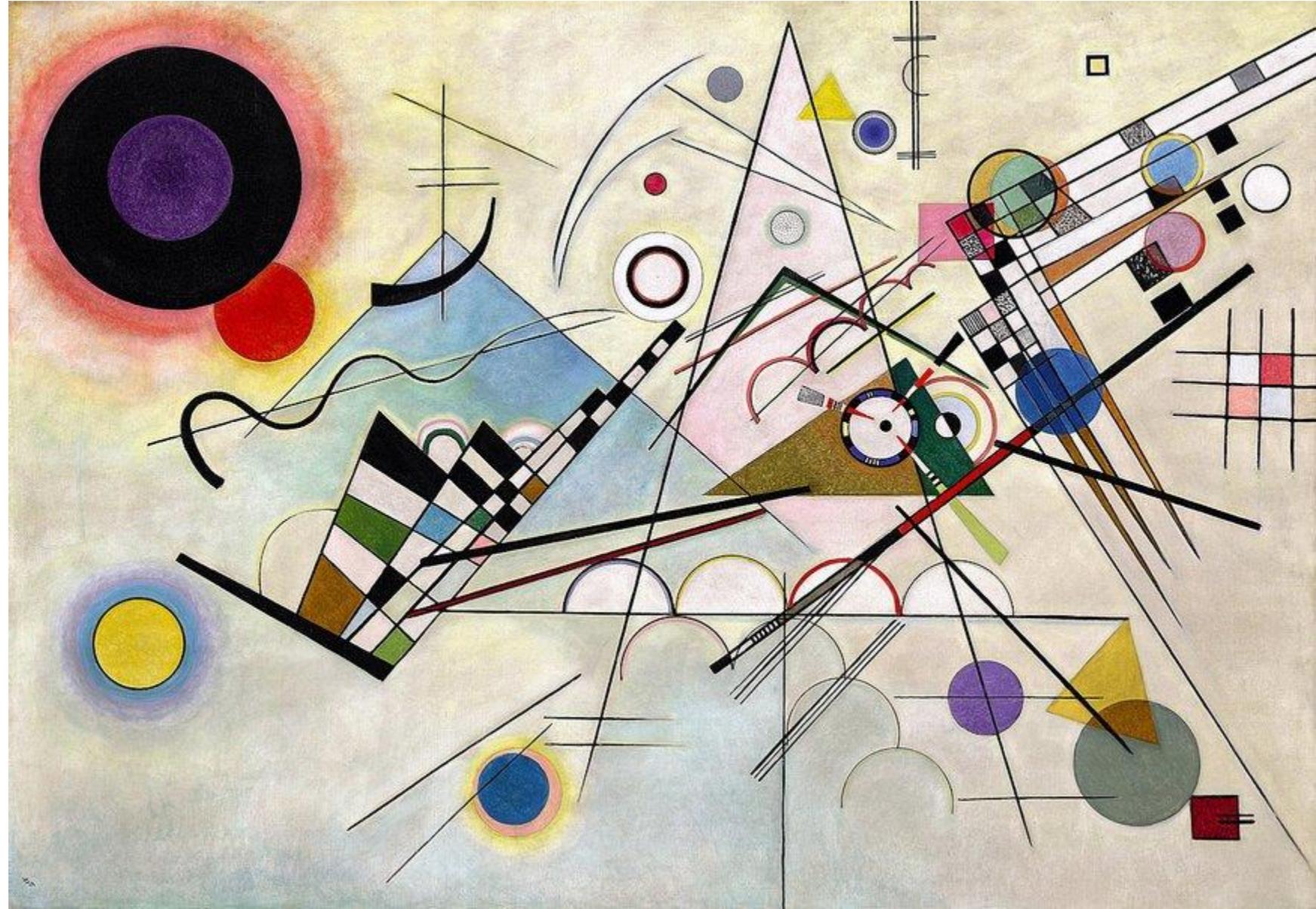
# Kandinsky composition VI, 1913, 195x300 cm, Ermitage, St Petersburg

- On atteint ici un degré de plus dans le caractère sombre, où c'est le rouge qui semble dominer. Ce tableau répond au précédent.
- Les parties sombres se développent à partir du coin supérieur gauche, les claires à partir du coin inférieur droit, avec des zones de confrontation au milieu.
- Des hachures strient des parties du tableau, des formes courbes et/ ou cassantes se superposent.
- Il est inutile de chercher une signification: Kandinsky a voulu opposer le pourpre au bleu ciel, mêlant du jaune au milieu. Des éléments noirs en bas cassent la clarté de la partie inférieure.
- Le tableau est plus ordonné que le précédent mais pas plus « aimable ».



Kandinsky Composition VIII, 1923, 140x201 cm, Musée Guggenheim, New York

- Dix ans après, Kandinsky semble s'être discipliné. Il a traversé la Révolution russe, a connu l'oeuvre d'autres champions de l'art abstrait comme Mondrian et Malévitch, et les pochades de Marcel Duchamp.
- Ici les lignes sont connues (cercles, triangles, grilles), et elles encadrent souvent les couleurs. Cet « ordre » facilite l'accès à l'oeuvre, et la tonalité générale blanche est apaisante.

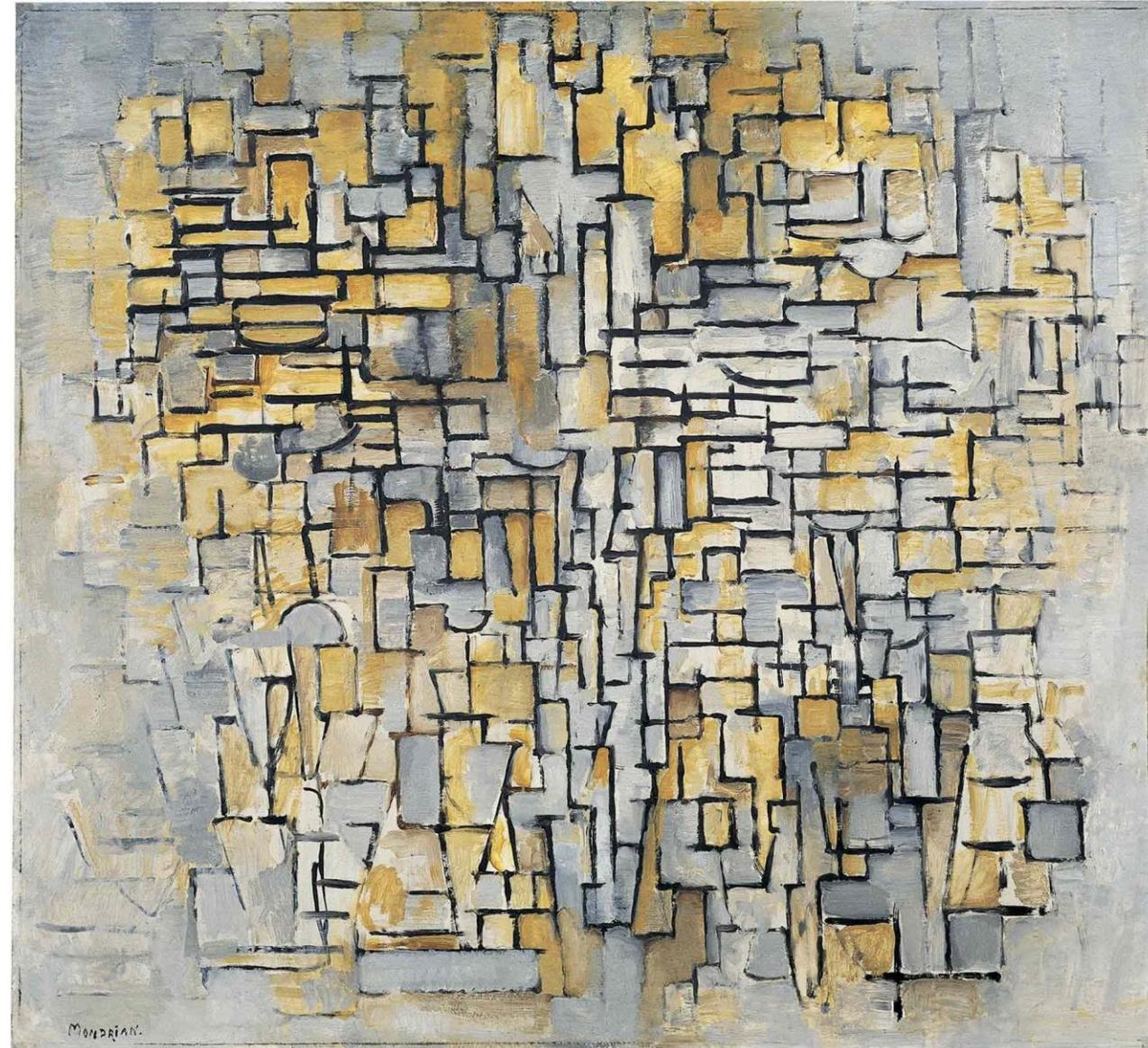


# Les autres inventeurs de « l'art abstrait »

- Kandinsky n'est pas le seul, dans les années 1910-1914, à tenter l'expérience de « l'art abstrait », sans représentation. Dora Vallier mentionne également **Mondrian** et **Malevitch**.
- Le premier est un hollandais qui évolua vers la simplification en rendant ses motifs (sujets de ses tableaux) de moins en moins reconnaissables et donc de plus en plus « abstraits ».
- Le second eut un destin plus complexe et plus tragique, et finit victime de la machine stalinienne. Beaucoup moins doté de « capital culturel » que son compatriote Kandinsky, il fit son apprentissage en imitant tous les styles successivement à la mode dans les 30 années précédentes, de l'impressionnisme au cubisme en passant par le fauvisme. Mais il aboutit à une épure singulière, son fameux « carré blanc sur fond blanc » qui date de 1918.
- D'autres courants artistiques « quasi-abstraites » et contemporains des trouvailles de Kandinsky, montrent d'autres directions vers lesquelles s'est déployée « l'expression libre » entre 1910 et 1914. Parmi eux c'est le **cubisme de Picasso et Braque**, qui tient une place centrale, car il précéda Kandinsky et contient une radicalité aussi grande que celle du russe, tout en portant un projet qui est aux antipodes.

## Mondrian: Tableau 2, Arbres, 1913, 104x133 cm, Guggenheim Bilbao

- Chez Mondrian, surtout à cette période, les traits (souvent des carrés ou des rectangles) ont une fonction précise, ils encadrent des zones de couleur, ici alternativement de gris et de beige. Ils forment de petits « vitraux ». Mais leur juxtaposition peut créer une forme latente.
- Reconnaître un arbre dans cette décomposition prismatique est semblait-il voué à l'échec. Pourtant les rectangles sont longs et étroits au milieu en bas (tronc), longs et horizontaux au dessus (branches), plus carrés au dessus (feuilles).
- Mondrian n'a pas complètement abandonné le figuratif, il le dissimule au profit de la sensation (agréable) de ces prismes bicolores de gris et de beige.



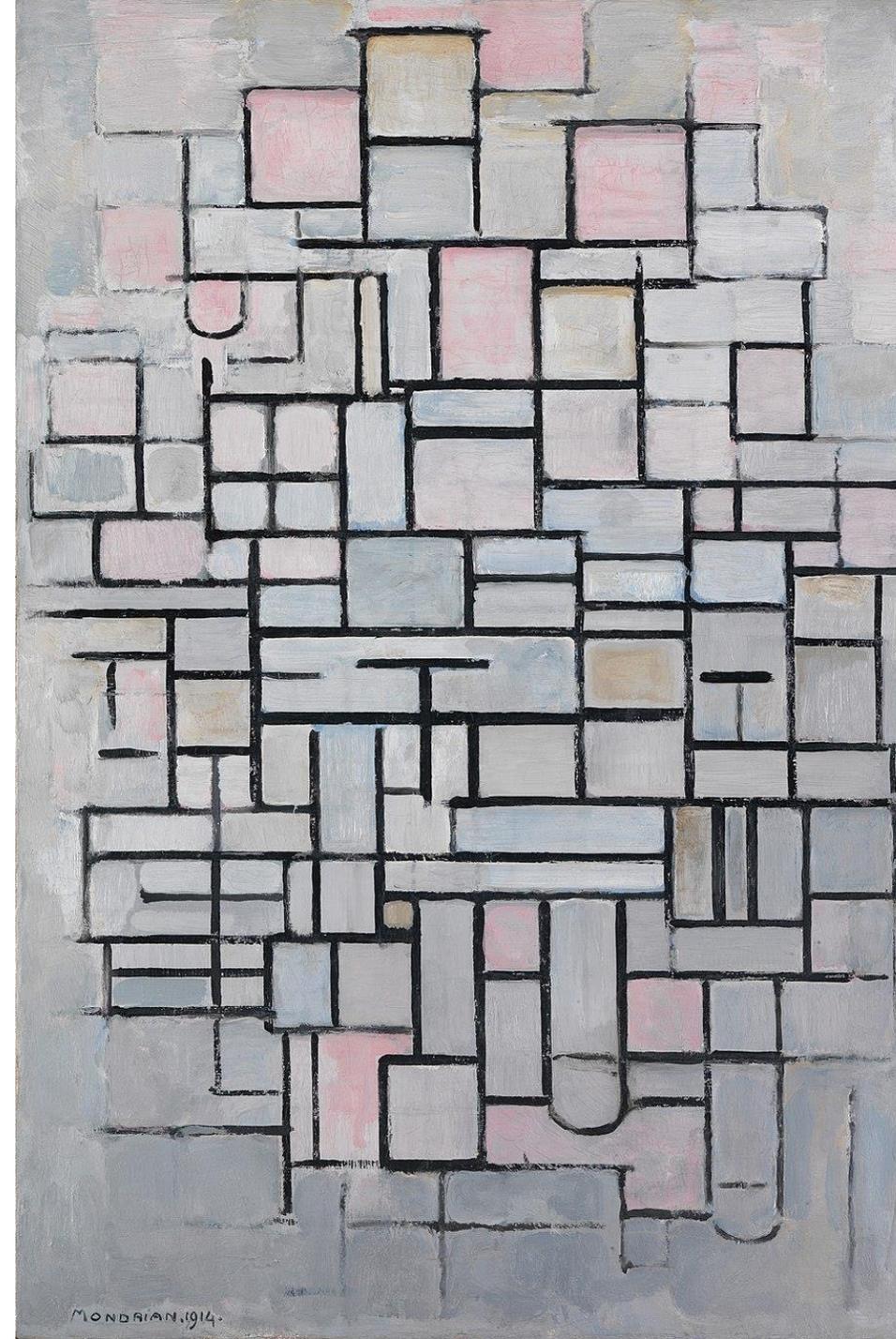
Mondrian Tableau III: composition ovale, 1914, 140x101 cm, Amsterdam, Stedelijk museum

- Ici le sujet a disparu; seuls comptent le cadre (ovale) et les « cristaux » de marron, beige, bleu et rose. Quelques courbes apparaissent, sortes de virgules qui rompent la monotonie des droites et font écho à l'ovale du cadre.
- Le clair domine en haut, le sombre (brun) en bas, (Ciel/terre, Mondrian est un grand mystique), même si les couleurs s'interpénètrent.
- L'effet « vitrail » est ici exacerbé par les contrastes de couleur entre le rose clair, le brun et le bleu intense, et par le cadre ovale. Mais l'absence de figuration crée une distance qui « bloque la machine » du cerveau cherchant à « interpréter ». Seule la sensation demeure, et elle n'est pas désagréable.



## Mondrian Composition 6, 1914, 88x61 cm, La Haye

- Ici le contour ovale a disparu et les motifs quadrangulaires se dissolvent doucement vers les bords.
- L'œuvre est sans titre donc sans signification mais la technique se réfère aux tableaux précédents.
- L'unité de ton gris clair, modulée par le rose pâle donne beaucoup de sérénité à ce tableau.
- Mondrian varie les motifs d'une oeuvre à l'autre, dans une approche abstraite finalement assez « timide » par rapport à la radicalité de Kandinsky.
- Le spectateur peut donc entrer plus facilement dans cet univers, et même s'il est peu sensible à la spiritualité de son auteur, finir, par répétition, par y succomber.

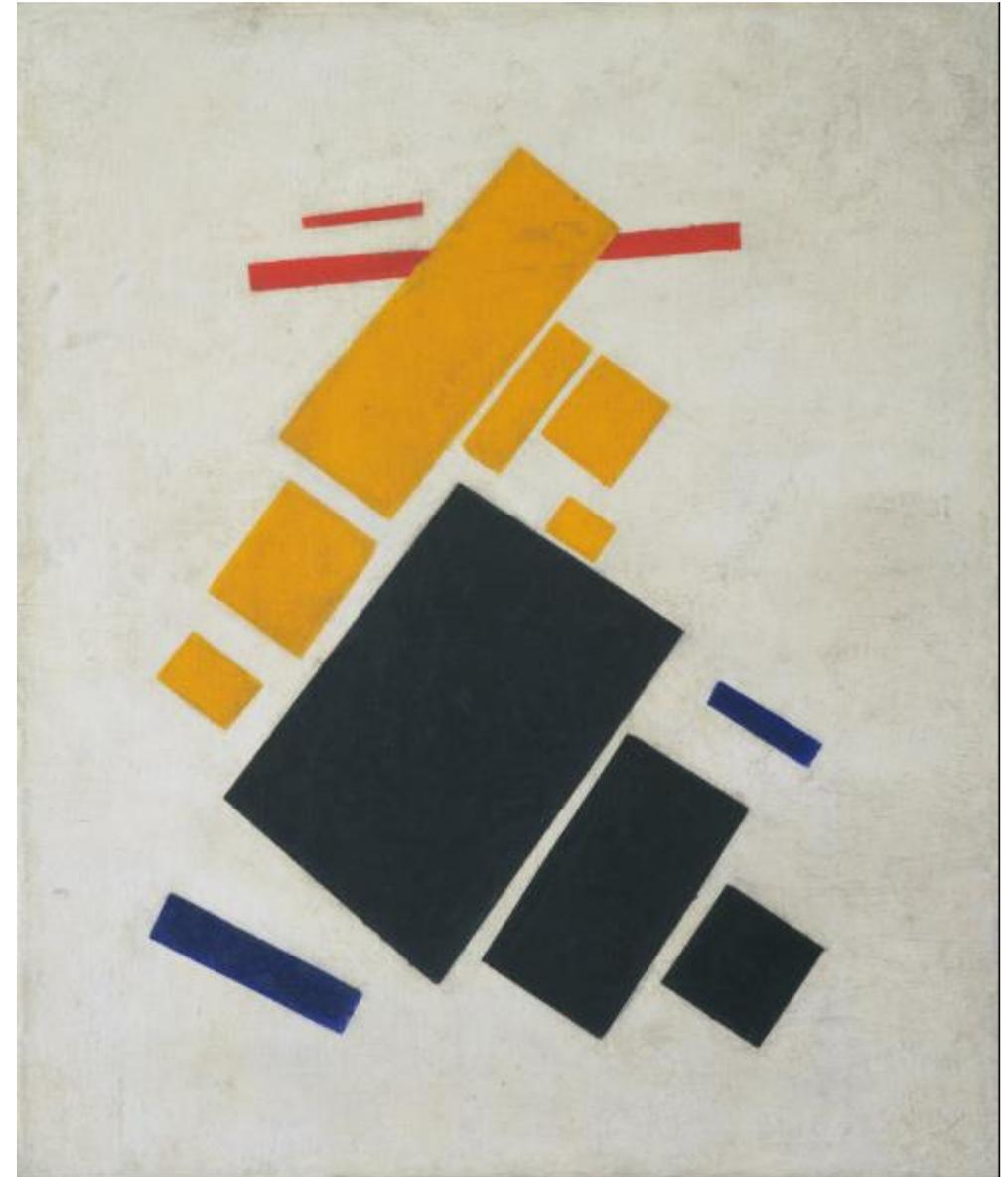


# Malevitch

- Kasimir Malevitch né à Kiev en 1879 et mort à Moscou en 1935, a été l'homme d'une « théorie », celle du « suprématisme » élaborée en 1915 et qui ressemble à la démarche de Mondrian.
- Il s'agit de n'utiliser que des formes géométriques et des contrastes de couleur pour composer un tableau. Ses œuvres sont abstraites dans le sens où elles ne représentent rien, mais elles figurent quand même des formes auxquelles le regard est habitué (carré, triangle, etc.)
- Ces formes simples, familières, sont là pour ne pas distraire le spectateur qui pourra se concentrer uniquement sur les contrastes de couleur et, le cas échéant, éprouver des « sensations ».

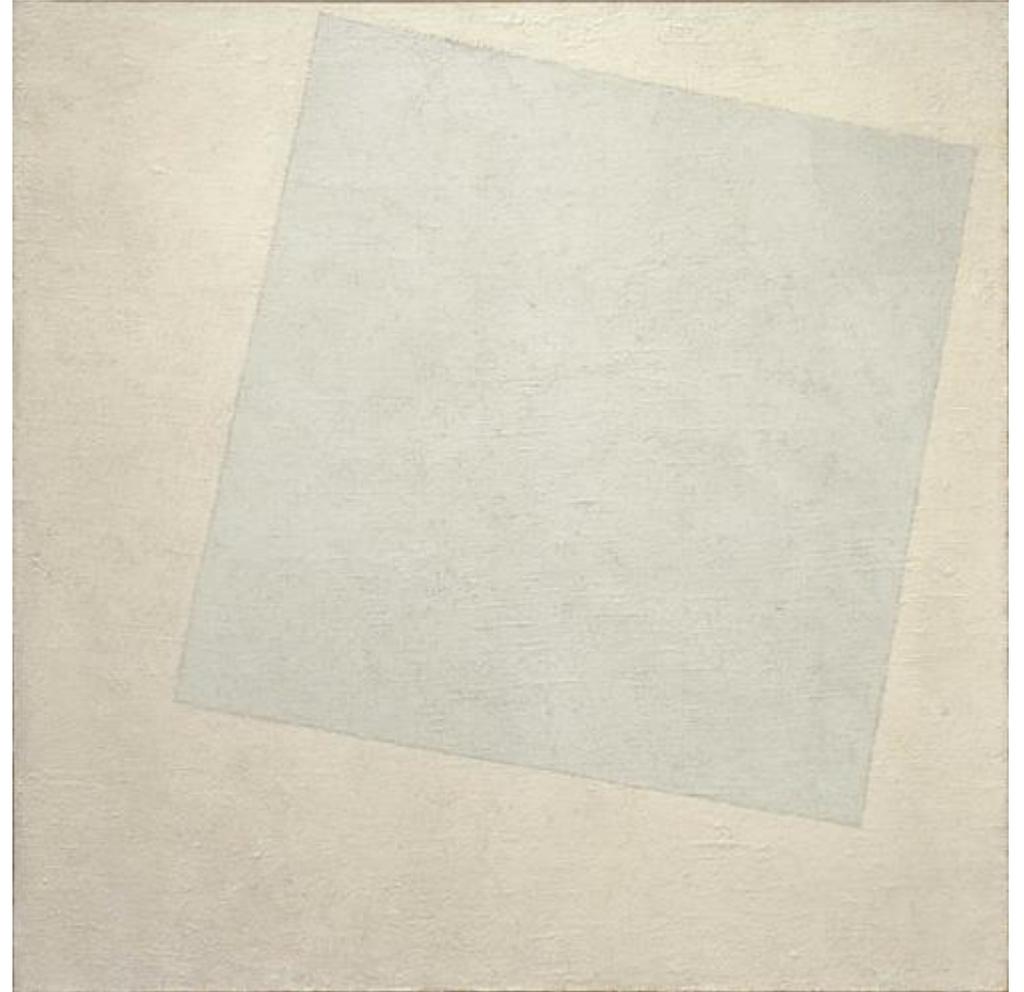
Malevitch « Avion volant », 1915, 58x48 cm, MoMA New York

- Le titre est trompeur. Il s'agit d'une œuvre abstraite qui juxtapose des rectangles de taille et de couleur différentes.
- Concentrés au cœur du tableau, ils laissent les bords blancs dégagés.
- La massivité du rectangle noir central suivi par les deux autres plus fins, peut suggérer la puissance et le profil de la machine, mais la suite de rectangles jaunes et les bandes bleue et rouges qui l'entourent, n'évoquent rien.
- C'est du regard de ce rapport entre formes et couleurs que doit naître le plaisir esthétique du spectateur. Ici ce rapport fonctionne plutôt bien, au moins à mes yeux. Le trait rouge légèrement oblique bloquant « l'envol » de la masse des triangles noirs.



# Malevitch « carré blanc sur fond blanc », 1918, 79x79 cm, MoMA

- A force de réduire un tableau aux formes pures, à l'essentiel, Malevitch arrive à cette œuvre où même la couleur a disparu, la forme étant sommaire.
- Mais le peintre a voulu « travailler » cette œuvre, faisant voir la matérialité de la peinture (au-delà de sa couleur), la texture de la toile recouverte de couleur. Il nuance les blancs, et en décentrant et faisant subir une rotation au carré blanc interne, il crée un petit « malaise » chez le spectateur, qui préfère naturellement la symétrie et la centralité.
- Après cette œuvre, Malevitch ne pouvait guère aller plus loin dans la simplification de la « forme pure ». Il lui a fallu trouver d'autres sources d'inspiration.

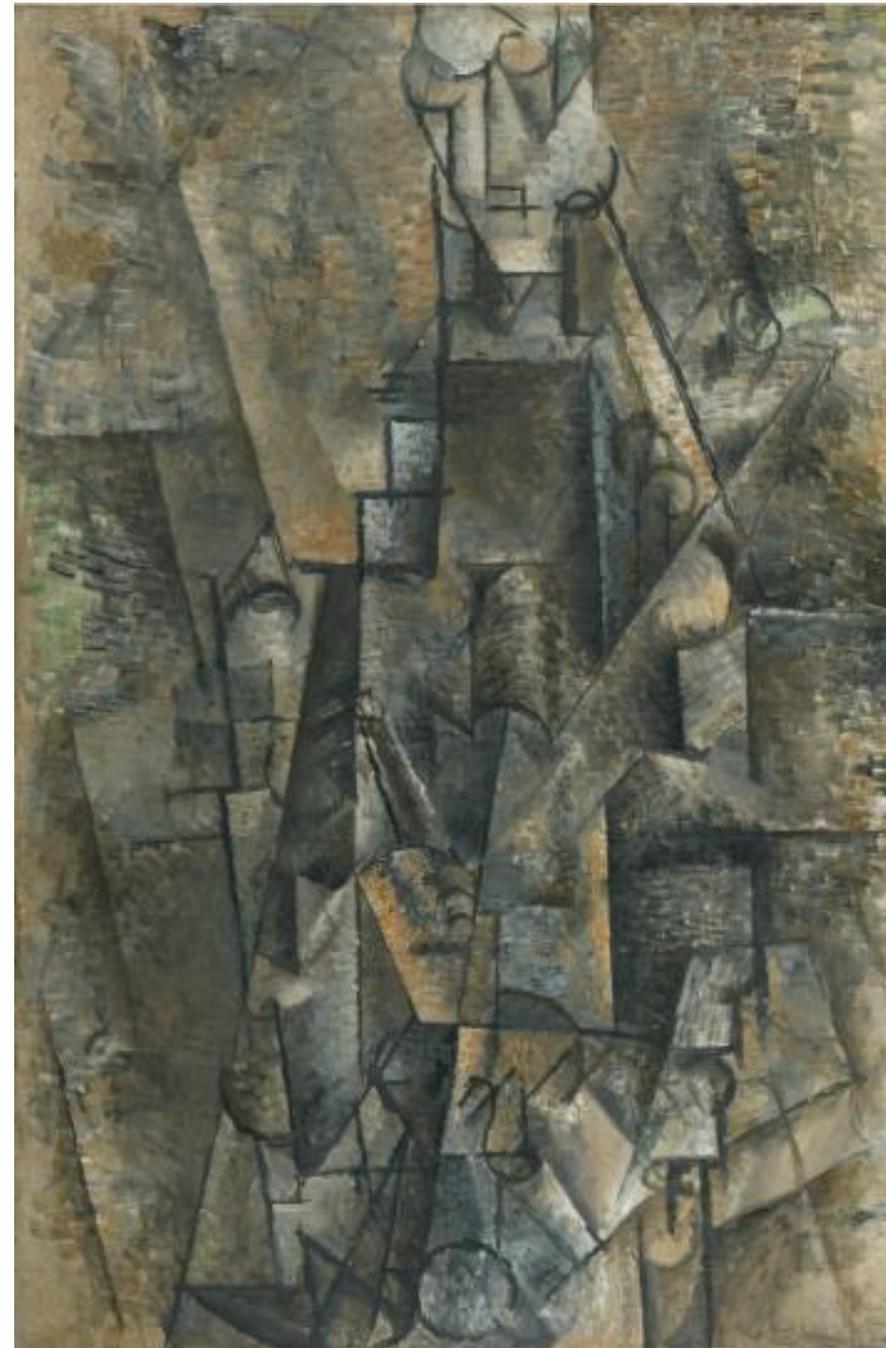


## L'alternative à l'art abstrait: Le Cubisme.

- Alors que Kandinsky se donne toute liberté dans la forme comme dans la couleur, l'impression que donnent Mondrian et Malevitch est celle de rester fidèles à certaines formes géométriques traditionnelles : carré, rectangle, ovale, croix..., même si désormais elles n'ont plus aucune signification. De même la couleur est, chez eux, disciplinée, ce qu'elle deviendra chez Kandinsky après 1921.
- Une des raisons de cette fidélité de Mondrian et Malévitch aux formes géométriques, est sans aucun doute la place qu'avait pris le **cubisme** à partir de 1907 et ce jusqu'en 1914, au point qu'il influença de nombreux artistes durant cette période, dont nos deux peintres.
- Le cubisme n'est pas de l'art abstrait, **on y reconnaît des formes d'objets réels**, mais elles sont présentées dans un désordre apparent tel, qu'elles brouillent les réflexes du cerveau qui cherche d'abord à les reconnaître, comme il le fait dans tout tableau figuratif, puis à comprendre **leurs relations**.
- Celles-ci déterminent la « vraisemblance » d'une œuvre, notamment la vision en perspective: Braque et surtout Picasso les « **font exploser** ».

Picasso, 1911, « L'homme à la clarinette », 106x69 cm, Coll. Thyssen Bornemizsa, Madrid

- Le cubisme se caractérise, contre le Fauvisme, par un mépris pour la couleur brillante qui n'existe quasiment pas ici, le tableau est « terne ». Il s'appuie aussi sur une description des volumes par « surfaces planes » (comme les statues africaines, on le voit sur la « tête » de l'homme), par une juxtaposition des « faces » d'un objet (contre la perspective).
- Le titre invite le spectateur à observer l'oeuvre pour y trouver les détails en lien avec lui. Mais ceux-ci ont été « dispersés façon puzzle » comme aurait dit Michel Audiard : Picasso **provoque** le spectateur, il cherche à le perdre, à l'obliger à quitter le confort de son regard habitué à interpréter (reconnaitre une clarinette dans un cylindre orné, par exemple). Contrairement à Kandinsky, Picasso n'empêche pas l'interprétation au contraire, mais il rend l'exercice désagréable.
- En multipliant les « arêtes », Picasso rend en plus son oeuvre « dure », « revêche ». Il ne fait rien pour nous faciliter la tâche. C'est son sens de la provocation, qu'il gardera toute sa vie. On peut ne pas aimer.



## Conclusion

- Un tableau est destiné à être regardé, afin d'établir un certain « dialogue » entre son auteur et le spectateur. Cette « conversation » se fait grâce à un langage commun, fourni par le cerveau: ce langage c'est la conception (côté peintre) et le décryptage (côté spectateur) du dessin comme vecteur représentatif d'une réalité : c'est le « sujet » ou « motif » du tableau.
- Mais de tout temps les artistes ont cherché à dépasser ce langage de représentation pour exprimer leurs sentiments et leurs idées, accessibles eux aussi au spectateur, mais sans l'intermédiaire de l'intellect. C'est « l'expression libre ».
- S'abandonnant à cette expression libre, Kandinsky a supprimé le sujet, mais ce faisant il a créé une immense difficulté: il a rompu un élément essentiel du « dialogue » avec le spectateur.
- Reste à celui-ci, à lui aussi faire jouer sa liberté, mais en ayant perdu une partie du « dialogue » que permet « l'expression adhérente »: le spectateur a donc le droit de ne pas ressentir de sensation à la vue d'un tableau abstrait.
- Aussi pour que ce spectateur ait une chance d'en éprouver, il doit concentrer son attention, tout en bloquant ses facultés cognitives qui cherchent naturellement à « interpréter »: un effort pas facile à faire!
- Personnellement, l'effort m'a été plus agréable pour Malevitch et Mondrian, Kandinsky m'apparaissant plus comme un théoricien que comme un peintre.

# Références

- Dora Vallier « L'art abstrait », Le Livre de Poche,
- Maurice Raynal « La peinture moderne », Skira, 1953.