

JEAN-CLAUDE MARCEAU
Abstraction et Einfühlung
Le « modèle intérieur », de Worringer à Kandinsky

Qu'est-ce que peindre? Ou mieux qu'est-ce que penser en peinture? Suivons ce questionnement auquel nous convie Yve-Alain Bois: « Qu'est-ce que cela signifie pour un peintre de peindre? Non pas seulement, quel rôle joue la pensée spéculative dans le travail du peintre, mais avant tout, de quel mode de penser la peinture se soutient-elle? Peut-on penser en peinture comme on rêve en couleur¹? » La peinture en tant qu'échelas, support d'une pensée tressée, à l'image de la vigne. Non pas dessiner, ni dépeindre, mais suivre les entrelacs, parole et image, au sein de la langue.

L'« objet » de la peinture

Ainsi, les gens de ce temps-là, parce qu'ils n'étaient pas des savants comme vous autres les modernes, se contentaient, dans leur naïveté, d'écouter la voix d'un chêne ou d'une pierre, pourvu seulement que cette voix fût véridique.

Ce qu'il y a même, en effet, sans doute, de terrible dans l'écriture, c'est, Phèdre, sa ressemblance avec la peinture.

Platon, Le Phèdre

« Peindre: 1. couvrir, colorer avec de la peinture; 2. figurer au moyen de peinture, de couleurs; 3. représenter par le discours en s'adressant plus spécialement à l'imagination. » La définition du Robert nous précise trois aspects de la peinture comme matériau, figuration ou discours. La peinture, qu'elle soit figurative ou non, entretient il est vrai avec l'écriture une secrète connivence. Pré-texte à écrire, la peinture est aussi figure de l'écriture dès lors, comme l'observe Hubert Damisch, que « la littérature peut dire l'indescriptible et le cerner par les mots, le déclarer comme tel, là où la peinture ne peut que le produire par les moyens qui sont les siens² ». Il ne faut donc point s'étonner que les fondateurs de la peinture abstraite aient été aussi des théoriciens. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que l'abandon de

1. Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, The MIT Press, 1990, p. 245.

2. Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984, p. 44-45.

la figuration par Kandinsky, dans les années 1910, coïncide avec la rédaction de son livre *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, dans lequel il s'efforce de définir les principes de sa nouvelle démarche. La peinture est ainsi indissociablement pratique et théorie, travail du corps et activité de pensée, « pratique théorétique », nous dit Yve-Alain Bois.

Image et parole sont de même inextricablement liées au cœur de l'activité psychanalytique. Mettre « le langage à l'œuvre de la figure » pourrait constituer le paradigme de l'activité interprétative si, comme nous l'explique Pierre Fédida, « la situation analytique est en vérité productrice de lieux qui sont temporellement pour la parole des lieux d'une nomination: nommer engage, comme le rappelle Freud, une activité de perception et le visuel est, selon cette acception, moins une forme de spatialisation qu'une condition de figuration ³ ».

La peinture et la psychanalyse sont donc œuvrées l'une et l'autre par la figure, celle qui se dessine à l'écoute du « regard de telle sorte qu'on le parle », selon l'expression de Francis Ponge. La rencontre de l'esthétique et de la psychanalyse saurait-elle éclairer les mécanismes de la création à l'œuvre chez le peintre abstrait?

En 1907, Wilhelm Worringer soutient sa thèse de doctorat, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*. Ce texte prend appui sur le concept d'*Einfühlung* emprunté à Theodor Lipps, figure centrale de l'esthétique psychologique allemande. Le terme *Einfühlung* n'a pas d'équivalent dans la langue française. Le mot « empathie » ou l'expression « communication intuitive avec le monde » en constituent selon Dora Vallier une approximation. Dans ce travail, Worringer définit la jouissance esthétique comme « jouissance objectivée de soi » : « Jouir esthétiquement signifie jouir de soi-même dans un objet sensible, distinct de soi, se sentir en *Einfühlung* avec lui⁴. » Il y reprend les idées de Lipps pour lequel tout objet esthétique est un mixte de donné sensible et de l'activité aperceptive du sujet, n'hésitant pas à citer des passages de l'*Aesthetik*: « La forme d'un objet est toujours un être-formé par moi, par mon activité intérieure. C'est une donnée fondamentale de toute psychologie, et à plus forte raison de toute esthétique, qu'un "objet sensible donné", pris à la lettre, est une absurdité, quelque chose qui n'existe pas et ne peut exister. En tant qu'il existe pour moi – et il ne peut être question que de tels objets –, il est pénétré par mon activité, ma vie intérieure⁵. »

Pour le psychanalyste, toutes ces propositions évoquent la notion d'objet transitionnel chez Donald W. Winnicott. Rappelons que, cliniquement, l'objet transitionnel correspond à ce coin de couverture ou d'édredon que

3. Pierre Fédida, « Le langage à l'œuvre de la figure », *L'Écrit du temps*, n° 17, 1988, p. 3.

4. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 43.

5. *Ibid.*, p. 44-45.

l'enfant, entre quatre et douze mois, suçote, serre contre lui, et dont il ne peut se passer, particulièrement au moment de l'endormissement. « Partie inséparable du corps de l'enfant » et dans le même temps « première possession de quelque chose qui n'est pas moi », cet objet se situe entre l'enfant et la mère, dans cet « espace transitionnel », aire de compromis permettant de « maintenir, à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure »⁶. Cette aire d'illusion subsiste tout au long de la vie et gagne le domaine culturel tout entier, « englobant le jeu, la création artistique et le goût pour l'art ». Première étape vers la formation du symbole, il n'est cependant pas lui-même symbole. L'espace transitionnel serait-il le champ de l'être, de la présence, avant de devenir celui du sens ?

Remarquons que l'appréhension du monde sensible dans la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty présente quelque analogie avec les conceptions de Winnicott : « Le visible autour de nous semble reposer en lui-même. C'est comme si notre vision se formait en son cœur, ou comme s'il y avait de lui à nous une accointance aussi étroite que celle de la mer et de la plage. Et pourtant, il n'est pas possible que nous nous fondions en lui, ni qu'il passe en nous, car alors la vision s'évanouirait au moment de se faire, par disparition ou du voyant ou du visible. Ce qu'il y a donc, ce ne sont pas des choses identiques à elles-mêmes qui, par après, s'offriraient au voyant, et ce n'est pas un voyant, vide d'abord, qui, par après, s'ouvrirait à elles, mais quelque chose dont nous ne saurions être plus près qu'en le palpant du regard, des choses que nous ne saurions rêver de voir "toutes nues", parce que le regard même les enveloppe, les habille de sa chair⁷. »

Dans cet écrit tardif de l'œuvre de Merleau-Ponty sur *Le Visible et l'Invisible*, ce n'est pas tant le primat du sentir qui est posé que le rapport du voyant au visible. Car les recherches de la peinture moderne, nous explique-t-il dans *L'Œil et l'Esprit*, accomplissent « une mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être », d'où la véritable transsubstantiation qui s'opère dans l'acte créateur : « C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture⁸. » Cette formule rejoint la définition du beau et du laid que Lipps établit à partir de la théorie de l'*Einfühlung* : « Les formes ne sont belles qu'autant qu'existe cette *Einfühlung*. Leur beauté est mon épanchement vital idéal et libre en elles⁹. » Dans cette perspective, l'élation créatrice du peintre et l'élation esthétique de l'amateur trouvent leur origine commune dans une régression au stade du narcissisme primaire où l'indifférenciation du soi et de l'objet est source du sentiment océanique qui envahit la psyché.

6. Donald W. Winnicott, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », dans *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1984, p. 9.

7. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1993, p. 173.

8. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1993, p. 63.

9. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, *op. cit.*, p. 45.

Ce sentiment de se fondre dans la peinture, Kandinsky l'exprime de façon imagée dans *Regards sur le passé*, à l'occasion du récit d'un voyage qu'il fit dans le gouvernement de Vologda:

Je voyageais tout seul, circonstance éminemment favorable qui me permit de m'absorber entièrement dans ce qui m'entourait et en moi-même [...]. Je n'oublierai jamais les grandes maisons de bois couvertes de sculptures. Dans ces isbas extraordinaires, j'ai vécu pour la première fois un miracle qui est devenu par la suite l'un des éléments de mes travaux. Elles m'apprirent à me mouvoir au sein même du tableau, à vivre dans le tableau. Je me souviens encore qu'en entrant pour la première fois dans la salle, je restai figé sur place devant un tableau aussi inattendu. La table, les banquettes, le grand poêle, les armoires, chaque objet, étaient peints d'ornements bariolés étalés à grands traits. Lorsqu'enfin j'entrai dans la pièce, je me sentis environné de tous côtés par la peinture dans laquelle j'avais donc pénétré. Le même sentiment sommeillait en moi jusque-là tout à fait inconscient quand j'étais dans les églises de Moscou. Lorsque je revis ensuite ces églises à mon retour de voyage, le même sentiment se manifesta en moi avec une parfaite clarté. Plus tard, j'eus souvent la même expérience dans les chapelles de Bavière et du Tyrol¹⁰.

De nombreux éléments de cette description évoquent une régression: la solitude et le repli sur soi qui l'accompagne, le sentiment d'élévation propre au miracle, la perte des limites du corps, le fantasme utérin d'être environné de toutes parts par la peinture, la découverte de quelque chose d'enfoui au plus profond de soi. C'est une expérience de même nature que Kandinsky cherche à provoquer chez le spectateur conformément à l'esthétique de l'*Einfühlung*: « Pendant des années, j'ai cherché la possibilité d'amener le spectateur à se mouvoir dans le tableau, de le forcer à se fondre dans le tableau en s'oubliant lui-même ». Freud n'écrit-il pas dans *Le Moïse de Michel-Ange*: « L'état affectif, la constellation psychique qui ont fourni chez l'artiste la force motrice de la création, doivent être reproduite chez nous¹¹ »?

Cependant, par la référence au mouvement, Kandinsky souligne la dimension active de cette expérience esthétique qui ne se réduit pas à une régression passive à un état psychique antérieur. Sans doute serait-il plus exact de parler de réélaboration d'un vécu infantile à propos de ce jeu artistique qui préside chez l'artiste à la création d'une œuvre, comme chez l'amateur au travail de déchiffrement qu'elle suscite. Selon Winnicott, le jeu en tant qu'activité (*playing*) se trouve en effet assigné en un lieu particulier, celui de l'espace potentiel entre la mère et le bébé. « C'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être

10. Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Paris, Hermann, 1990, p. 107-108.

11. Sigmund Freud, « Le Moïse de Michel-Ange », dans *L'Inquiétante Étrangeté*, Paris, Gallimard, 1988, p. 88.

créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi¹². »

Mais la différenciation d'avec le sein, comme toutes ses rééditions ultérieures, supposent un comportement actif de la part du bébé. La capacité de créer repose ainsi sur la « prédisposition à la bisexualité » que nous rencontrons chez les hommes comme chez les femmes. L'élément « masculin », nous dit Winnicott, s'appuie sur l'« instinct » ou plutôt sur la « motion pulsionnelle dans la relation du bébé au sein et au nourrissement ». Il consiste à « se relier activement à ou être relié passivement à ». L'élément « féminin », lui, « est relié au sein ou à la mère dans un sens très différent: le bébé devient le sein, l'objet est alors le sujet », mais il s'agit là d'un « objet subjectif » non encore différencié. « Le mode de relation objectale de l'élément purement féminin établit ce qui est peut-être la plus simple de toutes les expériences, l'expérience d'être. Ce qui est en jeu ici, c'est une continuité réelle de générations, à savoir ce qui est transmis d'une génération à l'autre par l'intermédiaire de l'élément féminin chez l'homme et chez la femme, chez le nouveau-né, garçon ou fille¹³. » « À l'opposé, la relation objectale de l'élément masculin à l'objet présuppose la séparation. » Celle-ci permet l'émergence d'un « sujet objectif » doté d'un « soi », avec le sentiment du réel qui naît de la conscience d'avoir une identité.

Cette dialectique des échanges entre le sujet et l'environnement se traduit chez Kandinsky par un processus d'intériorisation, concomitant à un détachement de l'objet représenté. Kandinsky développe en effet la référence à l'intérieur, celui de l'isba contenant des objets, dans le sens d'une intériorité propre au sujet: « Mon aptitude à ne pas tenir compte de l'objet dans le tableau, nous dit-il, continua à se développer à partir de l'effet inconsciemment intentionnel que produit la peinture sur l'objet peint, lequel peut se fondre dans l'acte même qui le peint¹⁴. » Ainsi, l'objet perdu en représentation – absent – est retrouvé – présent – par le geste même qui lui donne vie. La peinture de Kandinsky est jeu avec l'objet, « objeu » dirait Francis Ponge. Dans ses tableaux, Kandinsky abandonne les objets pour mieux les intérioriser. « Le temps du sevrage, écrit Winnicott, est celui où l'enfant devient capable de jouer à laisser tomber les objets. » Peindre engage ainsi une séparation, laquelle nécessite une symbolisation. « Nul ne connaît mieux que l'artiste et le poète, écrit Pierre Fédida, le plaisir de ce jeu à transgresser les limites de l'objet, à le faire disparaître pour faire revenir le mot – celui qui atteste d'une vérité de chose¹⁵. »

12. Donald W. Winnicott, « Jouer. L'activité créatrice et la quête du soi », dans *Jeu et réalité*, op. cit., p. 76.

13. Donald W. Winnicott, « La créativité et ses origines », *ibid.*, p. 112.

14. Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes*, op. cit., p. 109.

15. Pierre Fédida, « L'objeu », dans *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1991, p. 98.

Einführung et désymagination

Vainement ton image arrive à ma rencontre
et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
Au mur de mon regard que ton ombre rêvée
Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
Comme eux mon œil est vide et comme eux habité
De l'absence de toi qui fait sa cécité.
Aragon, Le Fou d'Elsa

L'écriture chez Kandinsky est le lieu d'un travail réflexif sur sa pratique picturale ainsi mise à distance. « L'absence, nous explique Pierre Fédida, donne contenu à l'objet et elle assure à l'éloignement une pensée. Littéralement: elle ne se résout pas au passé. Alors le lointain est ce qui rapproche et l'absent – plutôt que l'absence – est une figure du retour, ainsi qu'on le dit du refoulé. » Voilà pourquoi Kandinsky, dans l'ouvrage qu'il intitule précisément *Regards sur le passé*, nous rapporte cette interrogation fondamentale qui fut la sienne en abordant la peinture non figurative: « Qu'est-ce qui doit remplacer l'objet¹⁶? »

Et il nous propose une réponse à cette question : « J'avais, nous dit-il, le sentiment de plus en plus fort, de plus en plus clair, que dans l'art les choses ne dépendent pas du “formel”, mais d'un désir intérieur (= contenu) qui délimite le domaine du “formel”¹⁷. » Ce substitut de l'objet, Kandinsky lui donne nom dans *Du spirituel dans l'art*: « la nécessité intérieure ». « La forme est l'extériorisation du contenu intérieur. [...] l'harmonie des formes doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine¹⁸. » À travers la toile, qui nous offre une image réfléchie et déformée de nous-mêmes et du monde, Kandinsky nous propose de nous mettre à l'unisson des vibrations de l'âme humaine.

D'un point de vue analytique, le paradigme du miroir, en relation avec le narcissisme et la théorie de l'identification, se trouve fréquemment appelé pour rendre compte du travail de création des peintres abstraits contemporains. Le peintre en effet, nous dit Jean Bazaine, « ne sait qui il est ». Et d'ajouter: « En vérité, nous avons constamment l'impression de construire une toile, de la “créer”, alors que c'est elle qui nous construit et qui nous crée. Si nous mettons tant d'acharnement et d'amour, si nous passons par tant de désespoirs, est-ce parce que c'est notre propre image

16. Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes*, op. cit., p. 110.

17. *Ibid.*, p. 116.

18. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1993, p. 118.

qu'à longueur de vie nous nous efforçons de discerner dans l'eau mouvante du tableau¹⁹ »

Dans son célèbre article présenté au 1936 au congrès de Marienbad et intitulé « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du “Je” telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique²⁰ », Jacques Lacan développe l'idée selon laquelle ce stade, qui intervient entre six et huit mois, constitue pour l'enfant une expérience d'identification fondamentale au cours de laquelle celui-ci effectue la conquête de l'image de son propre corps. Avant ce stade en effet, l'enfant en proie à un « fantasme du corps morcelé » ne fait pas l'expérience de son corps comme une totalité unifiée, mais comme quelque chose de dispersé. La reconnaissance de soi dans le miroir constitue une étape structurante pour l'identité du sujet qui y réalise son identification primordiale.

Winnicott, pour sa part, identifie le miroir au visage de la mère: « Dans le développement émotionnel de l'individu, le précurseur du miroir, c'est le visage de la mère [...]. Que voit le bébé quand il tourne son regard vers le visage de la mère? Généralement, ce qu'il voit, c'est lui-même. En d'autres termes, la mère regarde le bébé et ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit²¹. »

Françoise Dolto insiste pour sa part sur l'aspect relationnel à l'œuvre dans l'expérience du miroir, à savoir le miroir de l'être du sujet dans l'autre:

Ce qui permet l'intégration motrice par le sujet de son corps propre, c'est ce moment narcissique que l'expérience psychanalytique a permis d'isoler comme le stade du miroir. On valorise souvent la dimension scopique des expériences dites spéculaires: à tort, si l'on n'insiste pas suffisamment sur l'aspect relationnel, symbolique, de ces expériences que peut faire l'enfant. Il ne suffit pas qu'il y ait réellement un miroir plan. À rien ne sert si le sujet est confronté en fait au manque d'un miroir de son être dans l'autre. Car c'est cela qui est important²².

Le miroir remplit donc une fonction topique: il définit un lieu psychique plus qu'un lieu de l'espace. C'est dans cette perspective du miroir psychique qu'il nous faut comprendre la référence de Kandinsky à la « nécessité intérieure », laquelle apparaît alors très voisine de la notion d'*Einfühlung* chez Worringer.

Nous pouvons retrouver chez les clercs médiévaux une admirable articulation de ces deux perspectives. Le modèle du miroir a même servi, nous

19. Jean Bazaine, « Exercice de la peinture », dans *Le Temps de la peinture*, Paris, Aubier, 1990, p. 173.

20. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du “Je” », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93.

21. Donald W. Winnicott, « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », dans *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 153-155.

22. Françoise Dolto, *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984, p. 147-148.

dit Charles Mèla, à ce qui tient lieu au moyen-âge de théorie du sujet: « On a coutume en effet de comparer les yeux au miroir qui doit à une source extérieure de lumière sa capacité de refléter la diversité. Dieu, le soleil ou la Dame font donc seuls de nous des miroirs éclairés. Encore faut-il supposer quelque part quelqu'un qui lise l'image ainsi reproduite dans le miroir passif de nos yeux²³. » Et celui-ci de citer Chrétien de Troyes dans *Cligès*: « Les yeux servent de miroir au cœur, autrement dit, ce sont les yeux du cœur qui voient ce que leur représente le miroir des yeux. » Bien que plus tardifs, les poèmes mystiques de Novalis, l'auteur des *Hymnes à la nuit*, peuvent illustrer notre propos, tel celui-ci dédié à la Vierge Marie:

*Ich sehe dich in tausend Bildern
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern
Wie meine Seele dich erblickt.
Ich weiss nur, dass der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüte steht.*

Je t'aperçois, dans mille images,
Marie, avec grâce exprimée,
Mais aucune n'est comparable
à celle où t'a peinte mon âme.
Pour moi le monde et son tumulte
se sont dès lors évanouis,
un ciel de douceur ineffable
habite, éternel, en mon cœur²⁴.

Cependant, c'est dans la mystique rhénane, et en particulier dans les écrits de Maître Eckhart, que nous trouvons le modèle optique le plus achevé pour rendre compte de cette conjugaison d'abstraction et de spiritualité qui a présidé à la naissance de la peinture non figurative contemporaine. Car la théologie du maître dominicain, nous explique Alain de Libéra, se fonde sur « la restauration de l'image divine en l'âme: si Dieu est "vu", il n'est et ne peut être vu que dans le miroir de l'âme, à travers ou par son image²⁵ ». La métaphore de l'image dans le miroir est ainsi fréquemment employée dans les *Traités* et les *Sermons* du Thuringien, où elle désigne les reflets – c'est-à-dire la présence – de l'intellect divin dans l'intellect humain: « On se demande où se trouve le plus véritablement l'être de l'image: dans le miroir ou dans ce qui la produit? C'est plus véritablement dans ce qui la produit. L'image est en moi, venant de moi, allant à moi. L'être de l'ange dépend du fait que l'intellect divin lui est présent dans lequel il se connaît²⁶. » Maître Eckhart prône ainsi une *Entbildung*, une « désymagination » spirituelle, comme l'écrit Wolfgang Wackernagel, qui loin de détruire l'être et la substance des images, bien au contraire les fonde car elle leur donne une âme. Littéralement: elle les anime.

23. Cité dans Wolfgang Wackernagel, *Ymagine denudari. Ethique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart*, Paris, Vrin, 1991, p. 130.

24. Novalis, *Hymnes à la nuit. Cantiques*, trad. G. Bianquis, Paris, Aubier Montaigne, 1983, p. 175.

25. Alain de Libéra, *Introduction à la mystique rhénane, d'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Paris, Seuil, 1994, p. 243.

26. Cité dans Wolfgang Wackernagel, *Ymagine denudari, op. cit.*, p. 130.

Cette théologie négative trouve son pendant chez Kandinsky, où l'informe prend sa source dans la « nécessité intérieure », c'est-à-dire dans l'identification du peintre à l'Esprit, au Verbe. « L'artiste, écrit-il, doit être aveugle vis-à-vis de la forme "reconnue" ou "non reconnue". Son œil doit être dirigé vers sa vie intérieure et son oreille tendue vers la voix de la nécessité intérieure. C'est là la seule voie pour exprimer le Mystique nécessaire²⁷. » Mais alors, que nous faut-il entendre par « forme » ?

Selon Henri Maldiney, une forme figurative comporte deux dimensions : l'une qu'il qualifie d'« intentionnelle-représentative » et qui correspond à l'« image », l'autre qu'il dénomme « générique-rythmique » et qui « en fait précisément une forme ». Car pour lui, « le rythme de la forme » est ce qui commande et assure « la motricité de l'image », et ce qui détermine « la tonalité affective selon laquelle – avant toute représentation objective sensible – nous hantons le monde d'une manière significative à travers l'image »²⁸. À vrai dire, ajoute-t-il, peu importe que l'art soit figuratif ou non : « L'art vit de la vie des formes qui est genèse. » Nous sommes alors mieux à même de comprendre la formule de Paul Klee, « *Werk ist Weg* » (« Œuvre est voie »). Celle-ci repose sur la distinction que Klee opère entre *Gestalt* (= forme, structure) et *Gestaltung* (= formation, organisation formatrice) : « La théorie de la *Gestaltung* se préoccupe des chemins qui mènent à la *Gestalt* (forme). C'est la théorie de la forme mais telle qu'elle met l'accent sur la voie qui y mène. » Elle marque un déplacement du centre d'intérêt de l'artiste : c'est désormais le processus de création de l'œuvre qui est l'objet privilégié de son attention, le contenu dynamique et non plus le contenu représentatif en tant que tel.

Que l'œuvre soit procès permet de « définir le rythme là où le temps est le moins apparent », dans les arts plastiques, et en peinture en particulier. « Le rythme d'une forme, écrit Henri Maldiney, est l'articulation de son temps impliqué²⁹. » La notion de temps impliqué, empruntée à la linguistique, désigne ce que les grammairiens appellent l'aspect. « Le temps impliqué est le temps qu'un verbe emporte avec soi de par son sens lexical, un temps inhérent au procès indiqué par ce verbe. » Il n'est pas simple durée mais comporte des « tensions de durée » et s'oppose au « temps expliqué », divisible en époque – passé, présent, futur. « Le temps du rythme est un temps de présence. » Or, ne s'agit-il pas de tensions analogues que, par delà le temps, Kandinsky cherche à nous faire ressentir à travers son geste de peindre ? Élaborant sa théorie des formes dans *Point et ligne sur plan*, il écrit : « En effet, ce ne sont pas les formes extérieures qui définissent le contenu d'une œuvre picturale, mais les forces – tensions qui vivent dans

27. Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, op. cit., p. 138.

28. Henri Maldiney, « L'esthétique des rythmes », dans *Regard parole espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 155-156.

29. *Ibid.*, p. 160-161.

ces formes³⁰. » L'abstraction, ajoute Bazaine, loin d'exclure le monde de la réalité extérieure, vise à restituer « un monde intérieur qui englobe le premier et s'épanouit jusqu'aux purs motifs rythmiques de l'être³¹ ».

La correspondance entre Kandinsky et Schoenberg qui, par la fonction qu'elle remplit dans la genèse de l'œuvre de ces deux artistes, pourrait être rapprochée de celle qu'entretenaient Freud et Fliess, apporte un éclairage décisif sur la notion de rythme. D'emblée, remarquons que les tableaux de Kandinsky s'inspirent de la musique: *Improvisations*, *Compositions*, et que ses poèmes en prose ont pour titre *Klänge* (sonorités). De même, Schoenberg intitule une de ses cinq pièces pour orchestre *Farben* (couleurs). Dans une lettre du 18 janvier 1911 adressée à son ami Schoenberg, Kandinsky évoque le travail du peintre – qu'il envisage comme un travail de « construction » à partir de « dissonances » – en des termes que ne désavouerait pas le psychanalyste s'agissant de sa propre démarche:

Actuellement, une des grandes tendances en peinture est de chercher, par des voies constructives, où le rythme est à bâtir à partir d'une forme presque géométrique. Cette voie, je n'y aspire et ne sympathise avec elle qu'à demi. La construction, voilà ce qui manquait désespérément à la peinture ces derniers temps. Et il est bon qu'on la recherche. Seulement, c'est la manière de construire que je conçois différemment. Je crois justement qu'on ne peut trouver notre harmonie aujourd'hui par des voies « géométriques », mais au contraire par l'antigéométrie, l'antilogique le plus absolu. Et cette voie est celle des « dissonances dans l'art » – en peinture comme en musique. Et la dissonance picturale et musicale « d'aujourd'hui » n'est rien d'autre que la consonance de « demain »³².

Opinion que vient conforter aujourd'hui par ses propos Pierre Boulez, qui rapproche la « force de libération » dont firent preuve ces deux artistes: « La situation de Kandinsky peut, à plus d'un titre, se comparer à celle de Schoenberg. L'émancipation de la tonalité, je la mettrais en parallèle avec l'émancipation de l'objet ou du sujet. Les deux aventures ont favorisé un essor considérable de la pensée de la création dans leurs domaines respectifs³³. »

S'affranchissant de la mimésis de l'imitation, la peinture engendre un excès dans l'écriture:

La copie de la chose, écrit Pierre Fédida, l'abstrait de son nom. C'est ce qui se passe si le dessin n'est qu'une activité graphique hors des mots ou de leur pouvoir

30. Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Denoël, 1993, p.36.

31. Jean Bazaine, « Notes sur la peinture d'aujourd'hui », dans *Le Temps de la peinture*, op. cit., p. 105.

32. Cité dans Carl Dahlhaus, « La construction du disharmonique. À propos des théories artistiques de Schoenberg et Kandinsky », *Contre champ*, n° 2, 1984, p. 137.

33. Cité dans Pierre Boulez, « Parallèles », *ibid.*, p. 154.

de nommer. Lorsque le dessin cesse d'être cette écriture des choses de la langue, il est apte à les représenter, mais non pas à les rendre présentes. Les rendre présentes, c'est, selon un acte de nécessité qui les nomme, les laisser s'écrire dans leur sens, accueillir par l'écriture de dessin leur mouvement rythmique de hiéroglyphe. Et cela est possible parce que la langue, non seulement tient en instance la nomination des choses, mais en comporte le dessin qui est à la fois leur *dynamis* et leur *energeia*. La *dynamis* est la capacité de pouvoir – nécessité interne – d'un être singulier, l'*energeia* désignerait l'engendrement de sa forme: ce que Klee a appelé *Gestaltung*³⁴.

Nous pouvons dès lors interroger plus profondément le mysticisme de Kandinsky à partir d'une remarque de Georges Bataille dans *L'Expérience intérieure*: « Je tiens l'appréhension de Dieu, fût-il sans forme et sans mode (sa vision "intellectuelle" et non sensible), pour un arrêt dans le mouvement qui nous porte à l'appréhension plus obscure de l'inconnu: d'une présence qui n'est plus distincte en rien d'une absence³⁵. » Et Bataille de poursuivre en des termes qui évoquent pour le psychanalyste l'infantile et le traumatisme: « Dieu diffère de l'inconnu en ce qu'une émotion profonde, venant des profondeurs de l'enfance, se lie d'abord en nous à son évocation. L'inconnu laisse froid au contraire, ne se fait pas aimer avant qu'il ne renverse en nous toute chose comme un vent violent. » Quelle est donc l'origine de ce « désir intérieur » qui, selon Kandinsky, anime le peintre abstrait?

L'Autre énigmatique et l'émergence du désir

Si un peintre faisait deux images, dont l'une, semblerait en acte lui ressembler davantage, alors que l'autre, moins ressemblante, serait vivante, c'est-à-dire telle que, stimulée par son objet à se mouvoir, elle pourrait se rendre toujours plus conforme à lui, personne n'hésiterait à dire que la seconde serait plus parfaite en tant qu'elle imiterait davantage l'art du peintre.

Nicolas de Cues

Dans son ouvrage philosophique majeur, *Le Profane*, Nicolas de Cues s'efforce de démontrer le lien indéfectible de la pensée philosophique avec l'irrationalité de la foi, soit « de l'art humain avec l'art divin », comme l'écrit Agnès Minazzoli. La philosophie de Nicolas de Cues reste certes une théologie en ce sens que « la place de l'homme dans l'univers est alors

34. Pierre Férida, « Le site de l'étranger », *L'Écrit du temps*, n° 2, 1982, p. 35.

35. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, dans *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, 1973, p. 17.

indissociable du lieu qui le définit vis-à-vis de Dieu». Mais l'avènement d'une nouvelle cosmologie – qui trouvera ultérieurement son aboutissement dans la « démolition du cosmos bien ordonné » par Kepler – conduit à un assouplissement des catégories logiques médiévales. C'est pourquoi, à l'inverse de celle d'Eckhart, l'œuvre de Nicolas de Cues fait une large place au mouvement.

L'activité mentale se définit positivement comme la recherche approximative de la vérité, en des moments successifs, imparfaits et provisoires, mais nécessaires au dépassement de l'esprit dont l'inachèvement est la qualité première. La réflexion se pense dans les termes dynamiques de « forme » et de « force », tendant à rejoindre l'infini modèle dont elle est la « description » attentive, l'image et le miroir. Indéfinie. Mobile. Vivante³⁶.

L'analogie est frappante avec l'œuvre de Kandinsky, animée elle aussi de « tensions », répondant à une « nécessité intérieure » spirituelle, et le mysticisme du peintre aurait fort bien pu tirer sa devise du titre d'un ouvrage de Nicolas de Cues, *Le Tableau ou la Vision de Dieu*. L'accent ainsi porté sur l'aspect dynamique nous permet surtout de progresser dans l'analyse des motions pulsionnelles en jeu dans la construction du soi, telle que nous l'avons précédemment analysée à partir de la notion d'aire intermédiaire d'expérience (*experiencing*) et du rôle miroir de la mère chez Winnicott.

Dans la monographie qu'il consacre au peintre abstrait contemporain Robert Natkin, le critique d'art Peter Fuller montre le caractère auto-thérapeutique du jeu créateur chez cet artiste: « La peinture apparut aux yeux du jeune Natkin comme la seule voie de reconquête du soi, synonyme de sa lutte pour la vie même³⁷. » Il nous rapporte ces propos fort éclairants de l'artiste:

Je me sentais si terriblement divisé. Il y avait une telle rage et une telle colère en moi que finalement lorsque tout cela s'extériorisa, je compris que je ne pouvais le contrer qu'en mûrissant de façon saine. Ce fut une voie difficile et étrange que de composer avec tout cela. Ma destinée, toute mon histoire personnelle, me conduisait vers la dissociation. Qu'est-ce qui m'a sauvé? Je ne le sais pas réellement, mais je demeure convaincu que ma pratique de l'art a contribué à développer mon humanité, ma santé, à faire de moi une personne à part entière.

Nous pouvons comprendre ces propos en les situant par rapport aux deux principes dynamiques fondamentaux dégagés par Freud dans sa dernière théorie des pulsions, qui oppose les pulsions de vie aux pulsions de mort. La notion de pulsion de mort, introduite par Freud en 1920 dans

36. Agnès Minazzoli, « Introduction » à Nicolas de Cues, *Le Tableau ou la Vision de Dieu*, Paris, Cerf, 1986, p. 12.

37. Peter Fuller, *Robert Natkin*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1981, p. 112.

Au-delà du principe de plaisir, correspond à des mouvements de déliaison et de destructuration. Ces pulsions de mort s'opposent aux pulsions de vie et tendent à la réduction complète des tensions, c'est-à-dire à ramener l'être vivant à l'état inorganique. La désintégration des structures complexes et le retour à des structures plus archaïques s'accompagnent d'une libération d'énergie libre. À l'inverse, la pulsion de vie correspond à une liaison de l'énergie libre et permet l'édification de structures nouvelles plus complexes. « Les efforts d'Eros tendent à réunir les unités organiques, de façon à en former des ensembles de plus en plus vastes³⁸ », écrit Freud. Les deux mouvements apparaissent complémentaires et indispensables à toute création dans la mesure où celle-ci suppose en permanence de détruire les structures anciennes et mal adaptées pour en reconstruire de nouvelles plus satisfaisantes. C'est ainsi que certains peintres, tel Nicolas de Staël, ont été jusqu'à détruire une partie de leur œuvre, voire se suicider à l'occasion d'une de ces oscillations affectant le processus créateur, comme ce fut vraisemblablement le cas pour cet artiste et pour Rothko.

Or il semble bien que nous puissions discerner un dualisme pulsionnel dans les conceptions de Kandinsky relatives au processus de la création. Dans un texte paru en 1912 dans *L'Almanach du Cavalier Bleu* et intitulé « Sur la question de la forme », Kandinsky décrit deux éléments opposés à l'œuvre dans la création artistique : « Voilà l'élément positif, créateur. Voilà le bien. Le Rayon blanc qui féconde. Ce Rayon blanc conduit à l'évolution, à l'élévation³⁹. » À cette force de liaison, s'oppose une force de déliaison : « Les hommes sont aveuglés. Une main noire se pose sur leur yeux. C'est la main de celui qui hait. Celui qui hait cherche par tous les moyens à freiner l'évolution, l'élévation. Voilà l'élément négatif, destructeur. La Main noire qui sème la mort. » Pour autant, ce dualisme manichéen est tempéré chez lui par les liens qu'il ne cesse d'établir dans toute son œuvre d'artiste et de théoricien entre éléments créateurs et destructeurs. À cet égard, il nous semble intéressant de relever les rapprochements et les divergences entre l'approche de l'art abstrait chez Kandinsky et chez Worringer.

Chez Worringer les concepts d'*Einfühlung* et d'abstraction constituent deux pôles antithétiques, à partir desquels se structure sa vision de l'art et de son évolution : « Tout comme la tendance à l'*Einfühlung*, en tant que présupposition de l'expérience esthétique, trouve sa satisfaction dans la beauté de l'organique, la tendance à l'abstraction trouve sa beauté dans l'inorganique, négation du vivant, dans le cristallin, ou en général dans toute légalité ou nécessité abstraites⁴⁰. » L'*Einfühlung* y est conçue comme acte, c'est-à-dire mouvement, dynamisme : « Ce que j'infuse par l'*Einfühlung*,

38. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1988, p. 88.

39. Wassily Kandinsky, « Sur la question de la forme », dans *Regards sur le passé*, op. cit., p. 145.

40. Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 42-43.

c'est la vie qui est force, travail intérieur, aspiration ou vouloir en mouvement». « La présupposition de l'acte d'*Einfühlung* est l'activité aperceptive générale », laquelle est la résultante de deux composantes: le donné sensible et l'activité aperceptive du sujet. Worringer explicite sa pensée à l'aide d'un exemple:

Toute simple ligne exige de moi, pour que je la saisisse comme ce qu'elle est, une activité aperceptive. Il faut que j'étende mon regard intérieur jusqu'à ce qu'il embrasse la ligne toute entière. Il faut que je délimite intérieurement ce que j'ai ainsi saisi et que je le dégage pour soi de ce qui l'entoure. Ainsi, toute ligne exige déjà de moi ce mouvement intérieur qui renferme en soi les deux moments: déploiement et délimitation. Par ailleurs, toute ligne, en fonction de sa direction et de sa forme, m'impose toutes sortes d'autres exigences particulières. La question se pose ainsi: quel est mon comportement face à ces exigences⁴¹?

Reprenant une distinction de Lipps, il oppose alors une *Einfühlung* positive lorsque le sujet peut se livrer sans opposition intérieure à l'activité exigée de lui, et une *Einfühlung* négative lorsque son auto-activité entre en conflit avec cette exigence. Cette distinction est cependant secondaire aux yeux de Worringer, qui met l'accent sur le point essentiel, à savoir la source de cette *Einfühlung*: « Comme c'est cette activité aperceptive générale seule qui fait de l'objet ma propriété spirituelle, elle appartient à l'objet⁴². »

Pour Worringer, les notions d'*Einfühlung* et d'abstraction s'opposent non seulement par leurs contenus, mais aussi dans l'espace et le temps puisqu'elles correspondent à des aires culturelles et des périodes artistiques distinctes. Ainsi la théorie de l'*Einfühlung* permet d'analyser l'art gréco-romain et l'art occidental moderne, mais elle ne permet pas de rendre compte des autres formes de création artistique où « force est de reconnaître la présence d'un tout autre processus psychique qui explique la constitution spécifique, que nous qualifions de négative, de ces styles⁴³ ». Les présupposés psychiques de la tendance à l'abstraction que l'on rencontre dans l'art primitif et chez certains peuples d'Orient trouvent, selon lui, leur origine dans leur comportement envers le cosmos: « Alors que la tendance à l'*Einfühlung* a pour condition un rapport heureux et panthéiste de confiance entre l'homme et les phénomènes du monde extérieur, la tendance à l'abstraction est la conséquence d'une profonde perturbation intérieure de l'homme causée par les phénomènes du monde extérieur et elle correspond, dans le domaine religieux, à une coloration fortement transcendantale de toutes les représentations. » Ce sentiment d'angoisse ou

41. *Ibid.*, p. 43-44.

42. *Ibid.*, p. 44-45.

43. *Ibid.*, p. 45.

d'« anxiété spirituelle devant l'espace » constitue la racine même de la création artistique.

Worringer établit une comparaison avec l'agoraphobie de certains malades :

Cette agoraphobie corporelle est interprétée populairement comme la survivance d'une étape normale de l'individu, où, pour se familiariser avec l'espace s'étendant devant lui, il ne pouvait encore se fier à ses seules impressions visuelles, mais avait encore besoin des certitudes de son toucher. Dès que l'homme devint bipède, et du même coup être visuel, il dut lui rester un léger sentiment d'insécurité⁴⁴.

Et dans une note de bas de page, il commente cette idée en faisant référence à Riegl : « Que l'on se souvienne, dans ce contexte, de l'anxiété spatiale qui se manifeste distinctement dans l'architecture égyptienne. À l'aide d'innombrables colonnes dépourvues de toute fonction constructive, l'on cherchait à détruire l'impression du libre espace et à offrir au regard le secours de points d'appui. »

Dans ses *New Essays on the Psychology of Art*, Rudolf Arnheim explique que la séparation ainsi opérée par Worringer entre « naturalisme » et « styles » a favorisé un clivage artificiel entre l'aptitude de l'homme à ressentir la nature et sa capacité à créer des formes construites : « C'est là une dichotomie qui continue de régenter la pensée théorique de notre siècle sous la forme d'une distinction un peu différente entre art mimétique et art conceptuel, entre les artistes qui dépeignent ce qu'ils voient et ceux qui s'attachent à ce qu'ils savent, l'art du Comment et l'art du Quoi⁴⁵. » La conception étroite de l'empathie, écrit-il, conçue comme le plaisir de retrouver l'organique dans l'inorganique doit faire place à « cette aspiration primordiale de l'homme à contempler un monde où il se sente chez lui, parce qu'en dépit de tous les monstres, les mystères et les éléments inanimés qu'il abrite, c'est le sien propre ». Évoquant Piet Mondrian, Arnheim nous dit que l'art abstrait n'est pas refuge, retrait, mais découverte et exploration, qu'il « n'a pas pour finalité de s'affranchir du monde, mais de pénétrer son essence⁴⁶ ».

Si Worringer a franchi un pas important, rendant possible l'émergence d'une expression plastique non figurative, une autre étape décisive dans la fondation de l'art abstrait est marquée par Kandinsky, dont le génie réside peut-être dans cette réconciliation de l'abstraction avec le sentiment d'empathie envers la nature. La peinture abstraite qu'il pratique repose en effet, il ne cesse de le rappeler, sur ce désir intérieur, ou cette nécessité intérieure dont nous avons montré la parenté avec l'*Einfühlung*. L'idée d'*Einfühlung*, écrit Dora Vallier, met l'accent sur la signification intérieure de la forme :

44. *Ibid.*, p. 52.

45. Rudolf Arnheim, « Wilhelm Worringer on Abstraction and Empathy », dans *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 60-61.

46. *Ibid.*, p. 58.

« L'intraduisible mot *Einfühlung* exprime un état où le sentiment, souveraine alchimie, lie l'être humain au monde qui l'entoure: l'*Einfühlung*, trait d'union entre le dedans et le dehors, active fusion d'affinités, oriente le moi vers une forme extérieure qui le reflète. C'est en cette faculté d'être un avec le réel que réside le pouvoir créateur de l'homme, c'est en elle que l'art puise son véritable contenu, dans la matière même de la vie spirituelle⁴⁷. »

L'analyse du concept de « nécessité intérieure » chez Kandinsky, correspondant à celui d'*Einfühlung* chez Worringer, permet d'y déceler une analogie avec les notions winnicottiennes concernant la « prédisposition à la bisexualité » chez le bébé, et la manière dont les éléments masculin et féminin interviennent, lors de la relation de nourrissement, pour permettre l'avènement d'un « sujet objectif » qui se sépare de « l'objet subjectif » maternel archaïque. L'élément masculin dans la théorie de Winnicott permet en effet le lien, actif ou passif, dans la relation de nourrissement et se rapproche par là-même de l'*Einfühlung* positive ou négative qui s'instaure chez l'artiste ou l'amateur avec la Nature ou l'œuvre nourricière. En revanche, l'élément féminin, chez Winnicott, correspond à ce qui est transmis par le biais de la mère, de génération en génération, dans la relation primitive à l'enfant, et peut être rapproché des angoisses indicibles rattachées au pôle de l'abstraction.

Ce second rapprochement peut être étayé par la mise en évidence chez Kandinsky d'une imago maternelle archaïque que Rudolf Arnheim considère comme un facteur de développement de l'abstraction: « Il nous faut relever des facteurs plus personnels de crainte et de rejet, par exemple du corps féminin, dont nous trouvons trace chez Kandinsky⁴⁸. » Ainsi, Kandinsky évoque sa répulsion pour la peinture de nu d'après modèle alors qu'étudiant, il fréquentait l'atelier d'Anton Azbe:

Deux à trois modèles posaient pour des « têtes » ou pour des « nus ». Des élèves des deux sexes et de différentes nationalités se pressaient autour de ces phénomènes de la nature qui sentaient mauvais, refusaient de participer, n'avaient aucune expression et la plupart du temps aucun caractère. Le jeu des lignes dans le Nu m'intéressait parfois beaucoup. Mais parfois il me dégoûtait. Dans plusieurs positions certains corps produisaient sur moi par leurs lignes un effet repoussant, et il me fallait m'imposer une forte contrainte pour les reproduire. J'étais presque constamment en lutte avec moi-même⁴⁹.

Il est d'ailleurs frappant de constater le même écœurement chez Paul Klee, à l'école de peinture de Knirr: « La salle d'études de nu me fit une impression spécifique de ce genre de milieu. La vilaine femme aux chairs

47. Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Paris, Hachette, 1980, p. 19-20.

48. Rudolf Arnheim, « Wilhelm Worringer on Abstraction and Empathy », *op. cit.*, p. 57.

49. Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, *op. cit.*, p. 118-119.

spongieuses, aux seins gonflés comme des outres, à la dégoûtante toison, voilà ce qu'il me fallait dessiner à présent avec la pointe du crayon⁵⁰ ! »

Dans son article sur « La féminité », Freud a décrit la séduction précoce du nourrisson par la mère. « Ici la fantaisie touche au sol de la réalité effective, car ce fut effectivement la mère qui, dans l'accomplissement des soins corporels, nécessairement provoqua et peut-être pour la première fois des sensations de plaisir dans l'organe génital⁵¹. » C'est ainsi que le sein, organe de la lactation, fait l'objet d'un investissement sexuel inconscient de la part de la femme, qui ne peut cependant être soupçonné par le nourrisson, d'où l'inquiétante étrangeté – l'*Unheimlich* – suscitée chez ce dernier par ce questionnement sans réponse : « Que me veut-il ? » L'énigme constitue donc le ressort de cette séduction originaire et l'excitation sexuelle qui ne peut être élaborée psychiquement se transforme en angoisse.

Or, Kandinsky nous rapporte une anecdote fort éclairante, qui eut lieu dans son atelier de Munich et qui le conduisit à développer sa peinture dans le sens de l'abstraction :

Je restai sous le charme d'une vision inattendue. C'était l'heure du crépuscule naissant. J'arrivais chez moi avec ma boîte de peinture après une étude, encore perdu dans mon rêve et absorbé par le travail que je venais de terminer, lorsque je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure. Je restai d'abord interdit, puis je me dirigeai rapidement vers ce tableau mystérieux sur lequel je ne voyais que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible. Je trouvai aussitôt « le mot de l'énigme » : c'était un de mes tableaux qui était appuyé au mur sur le côté⁵².

C'est bien de « signifiants énigmatiques » dont nous pourrions ici parler à propos de ces formes et de ces couleurs incompréhensibles et mystérieuses qui suscitent chez Kandinsky un questionnement sans fin, mais où précisément, notons-le, l'objet est en jeu : « Un abîme effrayant, une profusion de questions de toutes sortes se présentaient à moi. Et la plus importante : qu'est-ce qui doit remplacer l'objet manquant ? » D'ailleurs lorsqu'il décrit la provenance d'une forme qu'il utilise dans sa peinture, il le fait en des termes qui évoquent tout à la fois un processus soustrait à la conscience – « Toutes les formes que j'aie jamais utilisées vinrent “d'elles-mêmes”, elles se présentaient à moi sous leur aspect définitif et il ne me restait plus qu'à les copier, ou bien elles se formaient au cours même du travail d'une façon qui me surprenait moi-même » – et le franchissement d'une censure accompagnée d'un sentiment d'angoisse. « Parfois elles mettaient du temps

50. *Ibid.*, p. 271.

51. Sigmund Freud, « La féminité », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1983, p. 162.

52. Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé*, op. cit., p. 109.

et de l'obstination à se manifester, et il me fallait attendre patiemment, et bien souvent avec la peur dans l'âme, qu'elles mûrissent en moi⁵³. »

Ainsi la « nécessité intérieure » n'est autre que le désir qui émerge chez l'artiste lorsque celui-ci se trouve confronté au caractère énigmatique de la sexualité surgie au lieu de l'Autre.

C'est ainsi, écrit Kandinsky, que j'ai appris à me battre avec la toile, à la connaître comme un être résistant à mon désir (= mon rêve), et à la soumettre à ce désir par la violence. D'abord elle est là, comme une vierge pure et chaste au regard clair, à la joie céleste, cette toile pure qui est elle-même aussi belle qu'un tableau. Ensuite survient le pinceau plein d'espérance qui tantôt ici, tantôt là, la conquiert peu à peu avec toute l'énergie qui lui est propre, comme un colon européen lorsqu'à travers la sauvage Vierge Nature, à laquelle personne ne toucha jamais, il se fraye un passage à la hache, à la bêche, au marteau, à la scie pour la plier à son désir⁵⁴.

Jean-Claude Marceau

53. *Ibid.*, p. 110.

54. *Ibid.*, p. 115.