Textes et contextes
ISSN : 1961-991X
: Université Bourgogne Europe

19-1 | 2024
L'entre-deux, une recomposition des représentations. Regards transdisciplinaires et transfrontaliers

Histoires d'art abstrait dans l'entre-deux-guerres : entre figuration et plastique pure, entre passé et modernité

Histories of abstract art in the interwar period: between figuration and pure plasticity, between the past and modernity

Article publié le 15 juillet 2024.

Marion Sergent

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4574

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Marion Sergent, « Histoires d'art abstrait dans l'entre-deux-guerres : entre figuration et plastique pure, entre passé et modernité », *Textes et contextes* [], 19-1 | 2024, publié le 15 juillet 2024 et consulté le 11 août 2025. Droits d'auteur : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4574

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

Histoires d'art abstrait dans l'entre-deux-guerres : entre figuration et plastique pure, entre passé et modernité

Histories of abstract art in the interwar period: between figuration and pure plasticity, between the past and modernity

Textes et contextes

Article publié le 15 juillet 2024.

19-1 | 2024
L'entre-deux, une recomposition des représentations. Regards transdisciplinaires et transfrontaliers

Marion Sergent

http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4574

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

---

1. La « *near-abstraction* » de Barr
2. La semi-abstraction de Grigson et de Janin
3. Entre passé et modernité

---

1 L'entre-deux est une notion développée par les géographes Julie Le Gall et Lionel Rougé (2014) pour désigner des espaces difficiles à nommer et à définir en raison de leur délimitation incertaine, se situant entre des ensembles identifiés comme profondément différents. Comme ces deux auteurs le préconisaient, il s'agit d'oser l'entre-deux en l'appliquant ici à l'histoire de l'art et plus particulièrement à l'histoire de l'art abstrait[1], afin d'explorer des corpus entre la périphérie et le centre de l'art abstrait. Un tel transfert entre ces disciplines n'est pas unique et l'on peut songer aux notions de centre et périphérie qui ont nourri les travaux d'historiens de l'art dès les années 1960 comme le rappelle Béatrice Joyeux-Prunel (2016). Dans l'ouvrage consacré à Henry Valensi, chef de file du musicalisme lié à

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

l'art abstrait, Pascal Rousseau (2013) rédige l'avant-propos intitulé « L'ailleurs, le centre et la périphérie » et propose de réévaluer cette figure oubliée, qu'il situe à la fois au centre et à la périphérie des avant-gardes, comme dans un entre-deux. Dans cette logique centre-périphérie, les villes comme Rome, Paris, New York ont largement bénéficié de leur statut de centre artistique chacune à diverses époques, occupant une place de premier ordre du point de vue de l'histoire de l'art. A l'opposé, les périphéries se trouvent réévaluées, d'autant que la question de la circulation des objets, des transferts artistiques et de la mobilité des artistes a permis l'émergence d'une « histoire de l'art mondiale circulatoire et connectée » (Joyeux-Prunel 2014).

2 Si le numérique a participé activement au développement d'une telle histoire de l'art mondialisée (Joyeux-Prunel 2021), cette dernière peut s'appuyer sur un mode de pensée en réseau induite par la technologie informatique (Josset 2006), comme dans le cadre du projet « Sismographie des luttes » du domaine « Histoire de l'art mondialisée » de l'INHA : un portail mondial de revues a été développé, donnant accès à une visualisation numérique des réseaux d'acteurs gravitant autour des revues sélectionnées. En 2012 au MoMA, l'exposition *Inventing Abstraction, 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art* s'ouvrait par un graphique en réseau de plus de quatre-vingts noms d'artistes, mis en ligne sur le site du musée et se faisant plus interactif. Une telle représentation met en avant les relations – ou connexions – transnationales entre les artistes, pour expliquer la naissance de l'art abstrait par les échanges artistiques : « L'abstraction n'apparaît pas sous l'inspiration d'un génie solitaire mais est le produit d'une pensée en réseau – d'idées circulant à travers un réseau d'artistes et d'intellectuels travaillant dans différents médiums et en des lieux éloignés »[2]. L'image n'est désormais plus celle d'un surgissement de l'art abstrait identifié à une figure isolée comme chez Kandinsky.

3 Quelque quatre-vingt années auparavant, une exposition sur l'art abstrait prenait place au MoMA, organisée en 1936 par Alfred H. Barr Jr. et intitulée *Cubism and Abstract Art*, jalon incontournable de l'histoire de l'art abstrait. Dans les différentes salles se retrouvait un schéma, publié également en couverture du catalogue de l'exposition : un arbre généalogique retraçant les rapports de filiation entre

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

les figures de l'art moderne et les « ismes » abstraits, allant des années 1890 aux années 1930. Cette visualisation autre de la naissance de l'art abstrait présuppose un discours historique évolutionniste, empruntant largement aux sciences naturelles (Pierre et Rousseau 2022 : 18-21), mais également à l'ouvrage publié en 1925 de Arp et de Lissitzky, *Die Kunstismen. Les Ismes de l'art. The Isms of Art* (Kantor 2003 : 318) qui, partant des films abstraits et du constructivisme, remontent jusqu'au cubisme, au futurisme et à l'expressionnisme, réalisant ainsi une écriture rétroactive de l'histoire de l'art moderne. Dès la fin des années 1910, Theo Van Doesburg, alors membre de De Stijl, groupe de l'abstraction géométrique, retrace l'évolution de l'art moderne pour expliquer la naissance de deux tendances abstraites, l'une reliant Van Gogh à Kandinsky, l'autre Cézanne à Picasso, annonçant la perspective adoptée par Barr, puis celle de Michel Seuphor (1949). Ce dernier parle d'une filiation organique qui relie l'art abstrait aux courants modernes, distinguant une lignée de l'impulsion partant de Van Gogh à Kandinsky en passant par les fauves, et une lignée rationnelle qui rattache De Stijl au cubisme et à Seurat. À la fin des années 1940, l'artiste Félix Del Marle propose lui aussi une généalogie de l'abstraction en réalisant un diagramme publié dans le cahier du Salon des Réalités Nouvelles. Une filiation est opérée entre les grands « ismes » modernes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, impressionnisme, fauvisme, expressionnisme, cubisme, rayonnisme et orphisme, avec les groupements abstraits des décennies suivantes. Une telle manière de représenter l'histoire de l'art abstrait perdure au fil des décennies du XXe siècle. Dans le catalogue d'une exposition de 1986 ayant pris place au Consortium de Dijon sous le titre *Abstraits*, puis au Centre national d'art contemporain de Nice, renommée *Tableaux abstraits*, est publié un diagramme dessiné par les cofondateurs du Consortium Xavier Douroux et Franck Gautherot. Rassemblant une cinquantaine de noms d'artistes et de regroupements reliés les uns aux autres par un réseau dense de flèches, le schéma se lit de gauche droite et du haut vers le bas, établissant des filiations entre des artistes de différentes générations [3].

4 L'entre-deux se présente comme un continuum permettant de penser une géographie mentale de l'art abstrait, qui se distingue des imaginaires spatiaux précédemment mentionnés : ni sur le modèle de la phylogénétique, ni sur celui du réseau informatique, il rend compte

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

d'un espace situé entre deux pôles, à l'image du champ magnétique traversé par différentes forces. Cette notion ne concentre l'attention ni sur les marges, ni sur les centres, mais sur des zones intermédiaires et hybrides plus difficiles à caractériser. Si l'exposition du MoMA de 2012 restait fidèle au corpus identifié en 1936 par Barr tout en l'enrichissant, l'entre-deux semble un angle intéressant pour orienter le regard vers des œuvres et des artistes se rattachant à l'abstraction mais qui sont absents ou peu mentionnés dans les expositions et ouvrages sur le sujet. Comment une telle notion révèle-t-elle les zones nébuleuses qui entourent l'art abstrait ?

1. La « *near-abstraction* » de Barr

5 Si les années 1910, et plus spécifiquement les années 1912 et 1913, ont pu apparaître comme un moment fort de l'histoire de l'art abstrait, assimilé à sa naissance, les années 1930 sont identifiées comme un moment de crise par l'historienne de l'art Marie-Aline Prat (1986), cristallisant des questionnements terminologiques qui disent bien la difficulté à le circonscrire. Sur la scène parisienne, deux groupements abstraits se constituent en 1929. L'un est porté par Joaquín Torrès-García et Michel Seuphor qui adoptent une conception large de l'art abstrait, recourant à des notions suffisamment élastiques pour pouvoir réunir un nombre important de membres au sein de l'association Cercle et Carré et s'opposer à la prédominance du surréalisme sur la scène parisienne. L'autre est constitué par Theo Van Doesburg, en désaccord avec García et le caractère trop hétéroclite de Cercle et Carré. Autour de Van Doesburg se réunissent Jean Hélion, Léon Tutundjian, Otto Gustav Carlsund et Marcel Wantz sous le nom d'Art Concret, au soubassement théorique plus rigoureux. L'appellation choisie dit la défiance de ces artistes à l'égard du terme « abstrait » :

> Peinture concrète et non abstraite, parce que nous avons dépassé la période des recherches et des expériences spéculatives. À la recherche de la pureté, les artistes étaient obligés d'abstraire les formes naturelles qui cachaient les éléments plastiques, de détruire les formes-nature et de les remplacer par les formes-art (Art Concret 1930 : 2).

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

6 L'abstrait au sens de ce qui a été abstrait de la nature est banni au profit d'une méthode rationnelle de construction du tableau selon des moyens purement plastiques, avec un rejet de tout ce qui peut évoquer les formes de la nature.

7 En 1931, après la dissolution de ces deux associations émerge un nouveau groupe abstrait qui tire les leçons de ces deux expériences : Abstraction-Création a pour projet « l'organisation en France et à l'étranger d'expositions d'œuvres d'art non-figuratif communément appelé art abstrait, c'est-à-dire d'œuvres qui ne manifestent ni la copie ni l'interprétation de la nature » (Abstraction-Création 1932 : 1). Au sein d'Abstraction-Création, le critère de sélection était le caractère non-figuratif de l'œuvre : se dessine ici une définition qui connaîtra une longue postérité, l'abstraction comme ce qui s'oppose à la figuration. Aussi ce n'est plus tant le processus de création qui détermine la valeur abstraite que l'image produite. L'art abstrait est caractérisé par la négative : il est ce qui s'oppose à l'imitation ou la stylisation de la nature. Barr ne dit pas autre chose dans le catalogue de l'exposition *Cubism and Abstract Art* : bien qu'il reconnaisse le caractère ambigu du terme abstrait, celui-ci reste encore la meilleure appellation pour désigner un mouvement d'éloignement de la nature[4]. Peu convaincu par les formules « non-figuratif » et « non-objectif », il distingue néanmoins ce qui relève des « *pure-abstractions* » et des « *near-abstractions* ». Les premières sont complètement détachées de la nature, tandis que les secondes partent des formes de la nature pour les transformer. La nuance résonne avec les propos d'Art Concret.

8 Il transparaît une vision de la création artistique enserrée par deux pôles, selon le rapport entretenu entre art et nature, avec d'un côté, l'imitation des apparences naturelles, de l'autre leur manifeste abandon qui vient se confondre chez Barr avec une distance prise vis-à-vis de la nature. L'art abstrait se situerait du côté de ce deuxième pôle, selon des degrés différents. La démarche la plus radicale est conçue comme la forme la plus pure, c'est-à-dire purifiée de toute relation avec la nature : cette dernière n'est ni inspiratrice, ni ne ressurgit dans l'œuvre désormais conçue comme une image plastique totalement autonome. L'abstraction pure devient l'aboutissement des courants modernes du XXe siècle, en une vision formaliste et téléologique. Le tracé généalogique de Barr aboutit à deux tendances abs-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

traites : géométrique et non-géométrique. Le choix de cette double appellation sur la couverture est révélateur d'une norme qui s'impose, celle de l'abstraction géométrique comme point de référence.

9 La *near-abstraction* que Barr définit entretient alors un rapport ambigu avec l'abstrait : en est-elle une composante ou se situe-t-elle en marge ? Elle en est proche sans se confondre, une étape précédente, imparfaite, atteignant presque ce pôle vers lequel tend l'art moderne. Le choix des termes n'est pas neutre et révèle bien une logique évolutionniste pleinement matérialisée par le schéma publié en couverture du catalogue. Les concepts que proposent Barr servent certes à ordonner un vaste corpus pour mieux le présenter, d'autant qu'il s'agit de la première exposition d'art abstrait européen portée par le MoMA, et plus largement semble-t-il par une institution muséale, mais cette distinction entre deux types d'abstraction porte en elle une hiérarchie orientée par l'idée de progression. La dimension temporelle joue alors un rôle prééminent dans la façon de donner à voir le champ de l'art abstrait, contrairement au réseau de 2012 borné chronologiquement mais non organisé selon une trame temporelle.

2. La semi-abstraction de Grigson et de Janin

10 Rangés du côté des *near-abstractions*, Picasso et Arp sont les deux exemples convoqués par Barr pour illustrer cette impureté de l'art abstrait : les titres de leurs œuvres indiquent bien qu'ils ne sont pas totalement coupés de la nature. L'un est une figure majeure du cubisme qui, dans les années 1920 et 1930, a eu plusieurs déclarations acerbes à l'encontre de l'abstraction, affirmant l'importance du réel dans la création ; l'autre traverse différents courants, déclarant en 1931 son amour de la nature et son rejet de l'illusionnisme (Arp 1931 : 358). Les deux artistes sont également associés au biomorphisme, une appellation que le conservateur américain semble reprendre du critique d'art anglais Geoffrey Grigson, comme le suggère l'historienne de l'art Guitemie Maldonado (2006). Dans son étude consacrée au biomorphisme, elle en fait un art de l'entre-deux, convoquant une citation de Grigson qui différencie deux sortes d'art abstrait : « l'art semi-abstrait et organique, l'art de la vie et de l'esprit insufflé à la vie et l'art proprement abstrait ou art d'une mort idéale » (Grigson 1935 :

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

75-76). Dès 1935 se trouve ainsi identifiée une forme hybride d'art abstrait, le biomorphisme qui parvient à concilier abstraction et nature ou vie. Ce n'est pas tant dans les apparences extérieures que ces artistes puisent un modèle, mais plutôt dans les processus à l'œuvre dans la nature : la création artistique est pensée sur le modèle des forces créatrices naturelles, telles que la croissance ou la germination. Loin d'être ce mouvement d'éloignement de la nature dans les œuvres telles qu'elles se donnent à voir, l'art abstrait biomorphique s'y réfère amplement.

11 Quelques années avant Grigson, l'artiste Louise Janin parle déjà d'un art semi-abstrait dans un article de 1931, dans lequel elle invite l'artiste abstrait à garder un lien avec la nature :

> Car on ne saurait trop insister : si le créateur d'abstractions – architecte, compositeur ou peintre – divorce d'avec la Nature, il fera bien d'entretenir avec elle des rapports platoniques. Il lui faudra retremper son esprit dans la contemplation des harmonies de la nature, de toutes ses variétés (Janin 1931 : 204-205).

12 Le choix du terme « harmonies » infléchit la relation entre abstraction et nature, lui donnant une tonalité musicaliste qui annonce l'adhésion de Janin l'année suivante à l'association nouvellement formée des artistes musicalistes. Néanmoins, le semi-abstrait ne sert pas tant à qualifier un art abstrait nourri par l'observation de la nature, car elle ne peut concevoir une coupure ; il désigne davantage l'association sur la toile d'éléments figuratifs et non-figuratifs qu'elle justifie en ces termes : « Quand des rythmes étranges s'organisent autour d'un noyau de réalité, celui-ci aide à comprendre tout le reste » (Janin 1931). Chez cette artiste, l'abstraction ne saurait se réduire à une recherche formelle et elle l'interroge à travers une triple définition. Outre l'abstrait défini comme ce qui résulte d'une stylisation de la nature ou bien assimilé au non-figuratif, Janin envisage une troisième voie : « Une décomposition des éléments du monde visible, servant d'échafaudage au symbole de la pensée ? Symbole qui laisse cependant l'intégrité visuelle à certains objets ? » (Janin 1931). L'art est alors conçu comme un langage dont les signes peuvent se faire plus ou moins abstraits. Il n'y aurait dès lors aucun camp à choisir, seulement à trouver la meilleure forme visuelle pour exprimer son idée. Une telle approche sémiotique dépasse le clivage abstraction et figu-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

ration pour en faire deux branches d'un langage plastique qui peuvent être associées.

13 Dès lors, cet entre-deux permet d'approcher des images pour lesquelles l'opposition des catégories de figuratif et d'abstrait ou non-figuratif ne semble pas opérante. Dans sa série *Evolution* de 1908, Hilma af Klint entremêle des motifs figuratifs et non-figuratifs dans un espace indéterminé. Des figures humaines côtoient des formes géométriques aux couleurs vives comme dans *Evolution no. 12*. Par leur seule présence, suffiraient-elles à ranger cette image du côté du figuratif ? La réponse ne saurait être sans équivoque, d'autant que l'homme et la femme représentés ne sont pas tant des individus que des types généraux, abstraits, symbolisant le masculin et le féminin. Ni imitation du réel, ni abstraction pure, ces œuvres se situent dans un entre-deux. Les recherches d'Af Klint ne répondent aucunement au formalisme, mais plutôt à la définition avancée par Janin d'un art du symbole, cherchant à transmettre un message comme l'atteste sa pratique artistique et médiumnique. Il n'est dès lors pas étonnant que sa redécouverte passe par une exposition intitulée *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* (Tuchman 1986) qui proposait une autre approche de la naissance de l'art abstrait, à l'aune de l'influence des courants spiritualistes et ésotériques.

14 Plusieurs des peintures réalisées par Janin dans les années 1920 et 1930 procèdent de ce double régime, imbriquant des figures humaines au sein d'espaces indéfinis parcourus de nuées et courbes évanescentes. *Chercheuses d'impossible* et *Prélude à l'après-midi d'un faune* montrent des personnages féminins éthériques défiant la gravité, dont les courbes corporelles se dissolvent au sein de motifs abstraits. Charles Blanc-Gatti, autre peintre musicaliste, fait se déployer des formes non-figuratives autour d'un visage dans sa toile intitulée *Le Peyotl* ; scène d'une vision née sous l'effet de ce cactus mexicain psychotrope et hallucinogène, le corps disparaît sous l'effet des volutes colorées. Il n'y a nul réalisme ou naturalisme dans ces œuvres qui conservent des motifs figuratifs. Au lieu d'opposer abstraction et figuration, ces deux modes d'expression sont mis au service d'un art, non de l'imitation, mais de l'imagination, cette faculté cardinale chère à Baudelaire et qui donnait le titre de l'article de Janin déjà cité : « Imagination plastique ». La semi-abstraction comme forme de l'entre-deux conduit dès lors à substituer la *phantasia* à l'art abstrait

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

pur comme pôle opposé à la *mimesis*. Le champ de l'art abstrait se trouve traversé de différentes forces antagonistes. La question de l'abstraction s'articule autour de différents pôles – figuration et non-figuration avec des degrés intermédiaires, observation ou rejet de la nature, *mimesis* et *phantasia* – et ne saurait être tranchée sous l'angle d'un seul de ces couples ; en multipliant les oppositions, il s'agit de comprendre au mieux la complexité de ce qui se cache derrière l'art abstrait, avec des courants qui invitent à penser ces notions couplées, non comme deux mondes isolés l'un de l'autre, mais entre lesquelles ils peuvent s'immiscer.

15 À l'instar du biomorphisme, le musicalisme se situe dans le sillage de l'abstraction sans pour autant répondre pleinement à l'approche formaliste. Dans sa formulation théorique des années 1930, les membres du groupe, et plus particulièrement son chef de file Henry Valensi, semblent éviter soigneusement l'emploi du terme abstrait. Pourtant lors de leurs expositions, plusieurs critiques ne manquent pas d'identifier le musicalisme à une tendance abstraite :

> Les musicalistes sont en général, du moins si l'on en juge par les œuvres qu'ils exposent, ou des tenants de l'art abstrait ou des sortes d'idéographes dont l'art s'apparente pour le profane, et peut-être aussi pour le critique, au surréalisme, à l'expressionnisme, voire au cubisme et à l'orphisme (Turpin 1935 : 14).

16 Le musicalisme se fait transcourant, du moins dans les œuvres exposées lors des Salons musicalistes des années 1930. En parcourant les catalogues, les œuvres non-figuratives et semi-abstraites se côtoient, la figuration n'étant nullement un critère de sélection contrairement à Abstraction-Création, groupe parisien contemporain fondé quelques mois avant la création du groupe des musicalistes. Plusieurs de ces artistes réunissent figuration et abstraction en les mettant au service de l'expression d'une idée, ce que souligne avec justesse Georges Turpin lorsqu'il parle d'idéographes. Interviewé par André Warnod pour *Comœdia*, Valensi explique les critères d'une œuvre musicaliste, prenant pour exemple une œuvre composite, semi-abstraite, *Le Monument à Claude Debussy* des frères Martel inauguré à Paris en juin 1932, qu'il commente ainsi : « C'est une sculpture composée, construite sans que le côté construction l'emporte sur l'Idée »

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

(Warnod 1932). Comme l'énonçait Janin, la pensée du peintre ne saurait se matérialiser seulement sous une forme non-figurative.

3. Entre passé et modernité

17 Après la Seconde Guerre mondiale, les musicalistes se retrouvent pour exposer dans une même salle lors du Salon des Réalités Nouvelles, association qui poursuit les objectifs d'Abstraction-Création en se donnant « pour but l'organisation en France et à l'étranger d'expositions d'œuvres d'art communément appelé : art concret, art non figuratif ou art abstrait, c'est-à-dire d'un art totalement dégagé de la vision directe et de l'interprétation de la nature » (Statuts Société du Salon des Réalités Nouvelles 1947 : 1). Dans ce contexte posant explicitement la question de la terminologie, Valensi publie en 1951 dans la *Revue d'Esthétique* un article sur l'abstraction dont plusieurs passages sont repris au sein des albums *Réalités Nouvelles*. Puisque selon Valensi l'abstraction n'est pas l'aboutissement des recherches formelles modernes mais un mode d'expression, son territoire s'étend géographiquement et historiquement :

> [...] on peut la retrouver déjà dans maints objets de la préhistoire sous une forme dont l'aspect décoratif et géométral n'exclut pas un message sentimental expressif. [...] Dès les débuts de l'histoire de l'art, l'abstraction réapparaît, depuis les dolmens et les menhirs – les Alignements de Carnac sont une architecture abstraite – et s'étend à la sculpture –, pierres et bronzes gravés géométralement. Les peintures égyptiennes, sur des vases primitifs, comportent aussi des motifs relevant de l'abstraction spirituelle, tout en étant des stylisations formelles. Au Moyen-Âge et durant notre Renaissance, tout l'art arabe n'est qu'une expression sentimentalement abstraite sous son apparence décorative (Valensi 1951 : 88).

18 Une autre généalogie se dessine qui n'a plus pour ancêtres Cézanne ou Gauguin comme chez Barr. Loin de rejeter l'art du passé, Valensi fait de l'abstraction une tendance présente dès la préhistoire.

19 À l'occasion d'une conférence donnée au sein du cercle Vouloir en 1925, Del Marle relie également l'art abstrait à des traditions anciennes. Il prend la défense de ce qu'il nomme l'art pur, un art émancipé des apparences et attiré par l'invisible associé à l'abstrait, avant

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

de citer la théorie musicaliste de Valensi et de faire l'éloge de František Kupka. Présenté comme une recherche spirituelle, l'art pur est affilié à la pensée de théologiens chrétiens, du bouddhisme indien ainsi qu'à l'art arabe et copte. Del Marle convoque ces sources orientales pour mieux condamner la décadence matérialiste de l'Occident.

20 Les écrits de Louise Janin, elle aussi proche de Kupka, révèlent des positions analogues, empreintes d'aspirations spirituelles. Acerbe contre le modernisme et le système marchand-critique à l'instar de Del Marle, elle ironise sur la division du Salon des Tuileries entre passéistes et modernistes dans son article de 1931. Très inspirée par les philosophies et cultures extrême-orientales, elle cite plusieurs exemples d'art chinois qui viennent s'articuler à ses réflexions sur l'art abstrait : ils fournissent des modèles pour un art détaché de la perspective et des règles académiques. Les illustrations mettent en parallèle des motifs empruntés à diverses cultures – mayas, persans, celtiques, chinois, indiens ou encore océaniens – aux dessins non-figuratifs de Janin. Sous sa plume, c'est davantage le vocable du « primitif » qui est sollicité pour conférer à l'abstraction sa spiritualité nécessaire.

21 L'art abstrait apparaît moins comme le parangon de l'art moderne mais s'inscrit en regard de productions non-occidentales. Ce triple exemple de Valensi, Janin et Del Marle indique qu'on ne saurait ranger l'art abstrait sous la seule bannière du modernisme ou des avant-gardes, comme le fait remarquer l'historien de l'art Georges Roque (2010). La stratégie adoptée n'est pas celle d'une table rase, mais au contraire formule des liens avec des formes artistiques du passé. Certes ces artistes ne sont pas les premiers à réhabiliter des formes non canoniques et en ce sens, l'islamophilie de Del Marle – qu'il partage avec Valensi et Kupka – s'inscrit dans un contexte plus large ayant sa source dans le XIXe siècle et les théories ornementales (Labrusse 2011). Si un universalisme latent préside à de telles démarches, il faut aussi y voir la trace d'un antimodernisme : les sociétés anciennes et traditionnelles fournissent un modèle refuge face à la société moderne, capitaliste et matérialiste, qui empêche la véritable création. On puise alors dans l'altérité pour renouer avec une essence artistique plus originaire. L'art abstrait ne relève dès lors pas d'une temporalité de l'éphémère ou de la mode, ni d'un art de l'avenir, mais se présente « comme la continuation d'un mode partout pratiqué de-

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

puis l'homme des cavernes » (Janin 1936 : 19). Ne se réclamant ni de la tradition figurative occidentale ni de la logique de rupture des avant-gardes, ces artistes seraient-ils ainsi plus enclins à voir cette continuité entre passé et présent ?

22 Pour autant, l'esthétique abstraite de ces deux artistes participe d'une modernité, mettant à mal le dogme académique et le régime de la représentation. Faut-il rappeler que la revue du groupe Vouloir auquel appartient Del Marle a pour sous-titre « organe constructif de littérature et d'art moderne » et qu'on peut y lire : « Modernes, certes, mais sans effacement de rien qui ait été beau dans le passé » (Vouloir 1926 : 1) ? Janin appelle les artistes à dépasser les querelles de chapelles pour qu'émerge un art de synthèse : « Pendant ce temps le monde attend un génie universel qui mélangera les courants, emportant avec lui le meilleur de l'art moderne et les meilleurs fruits d'un passé majestueux[5] » (Janin 1925 : 279). Leur discours allie ainsi défense de l'art moderne et valorisation de formes anciennes. S'ouvre alors un espace autre dans lequel se joue le refus de l'opposition entre passé et modernité. Janin n'appelle-t-elle pas à un art de l'entre-deux, à un mélange qui dissoudrait une antinomie obligeant tout artiste moderne à embrasser le projet avant-gardiste ? L'art abstrait ne saurait se confondre alors avec le projet moderniste d'une table rase du passé.

23 En conciliant passé et art moderne, ces artistes défendent un art abstrait opposé à une abstraction géométrique non-figurative perçue comme vide de sens par la recherche de son autonomie plastique. Del Marle écrit ainsi que « loin des intentions de la peinture pure sont ces agencements touffus de fractions d'angles, de cristallisations frigorifiées de balbutiements, d'assemblages de lignes, ou de conformisme théorique » (Del Marle 1925) et Janin de railler les « salades de polygones en folie qui rappellent de si touchante façon les comptoirs de coupons dans les étalages de bazar » (Janin 1933 : 299). La scission n'est pas seulement une question de degré dans la figuration, de rapport à la nature, mais renvoie à deux régimes d'historicité, comme l'illustrent les réponses divergentes de Léon Degand et d'Olivier Le Corneur à la question « Pour ou contre l'art abstrait ? », publiées dans le *Cahier des amis de l'art* de 1947. Le premier, défenseur incontestable de l'abstraction géométrique, fait de la sculpture et la peinture abstraites une forme propre au XXe siècle, correspondant à l'esprit de

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

son temps. Le second, galeriste et collectionneur d'arts extra-européens, fait remonter l'art abstrait aux temps les plus anciens :

> De ces foyers, du choc produit par la connaissance des arts orientaux archaïques et exotiques et du fait de la liberté plus grande acquise aux moyens d'expression, est apparu un renouveau de l'art abstrait, lequel après des recherches nombreuses et déjà abouties (leur énumération est en dehors de cette étude), se poursuit par une école de peinture d'esprit mystique (parfois même romantique, tels Deyrolle et Dewasne), plus proche des forces naturelles que leurs prédécesseurs trop épris de purisme et de géométrie (seul Magnelli fait exception par son graphisme aérien et aussi Kandinsky). Ces artistes explorent une route difficile tracée par les créateurs antérieurs, mais au bout de laquelle ils rejoignent les forces cosmiques et universelles. Ainsi des Galets du Mas d'Azil à la jeune école moderne abstraite, passant par les points les plus divers du globe, s'est développé un moyen d'expression qui, malgré les désirs de certains, est aussi valable et viable que tout art représentatif des formes extérieures » (Le Corneur 1947 : 13-14).

24 Après avoir retracé les manifestations de la tendance abstraite de l'art à partir d'exemples empruntés à diverses civilisations, Le Corneur conclut son texte en citant quelques noms d'artistes abstraits contemporains, et notamment son compagnon Jean Deyrolle. Il voit dans l'abstraction de cette nouvelle génération, qu'il distingue des recherches des décennies précédentes marquées par un purisme géométrique, une façon de renouer avec une force originaire de la création que les conventions académiques et occidentales ont étouffée, d'opérer un retour aux sources de l'art. Dans son texte *La Création dans les arts plastiques*, écrit entre 1910 et 1913, Kupka commence par évoquer lui aussi les formes artistiques préhistoriques dont il observe le caractère décoratif et rythmique, tout en décrivant les « primitifs » comme des êtres plus instinctifs (Kupka 1989 : 45-46). Et lorsque l'intellect de l'être humain prend le pas sur l'instinct, la création artistique s'oriente alors vers la retranscription de plus en plus fidèle des apparences du réel. Tout comme Kupka et Le Corneur, Janin retrouve dans les créations préhistoriques l'exemple d'un art qui ne cherche pas à reproduire le visible [6]. Dans l'entre-deux-guerres, elle se réfère à l'art de l'homme des cavernes dont elle relève l'aspect ornemental, abstrait et moderne, voyant dans les motifs de différentes cultures

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

néolithiques une genèse de l'art abstrait, à un moment où les découvertes et études préhistoriques intéressent les artistes, diffusées au sein de plusieurs revues d'avant-garde (Di Stefano 2019 : 68-69). Le rapprochement de l'art abstrait moderne avec des formes préhistoriques remet dès lors en question le schéma linéaire et progressiste du temps tel que présenté dans les discours formalistes. Le présentisme et futurisme des modernités et avant-gardes artistiques, l'avancée par rupture ou révolution n'est pas le seul modèle et, par ces exemples, on entrevoit une interaction entre passé lointain et monde présent, infléchissant le temps vers une conception plus circulaire.

« Commentaires sur la base de la peinture concrète » in : *Art Concret*, 1930, p. 2-4.

« Abstraction création art non-figuratif » in : *Abstraction création art non-figuratif*, 1, 1932, p. 1.

« But et composition de l'association » in : *Statuts Société du Salon des Réalités Nouvelles*, 1947.

Arp, Hans, Lissitzky, El, Die Kunstimen. *Les Ismes de l'art. The Isms of Art*, Erlenbach-Zurich : E. Rentsch, 1925.

Arp, Hans, « À propos d'art abstrait » in : *Cahiers d'art*, 7-8, 1931, p. 357-358.

Barr, Alfred, *Cubism and Abstract Art*, New York : Museum of Modern Art, 1936.

Degand, Léon, « Sculpture abstraite » in : *Cahier des amis de l'art*, 11, 1947, p. 20-27.

Del Marle, Félix, « Numéro spécial consacré à l'art pur – Frank Kupka » in : *Vouloir*, juin 1925.

Dickerman, Leah, *Inventing Abstraction, 1910-1925 : How a Radical Idea Changed Modern Art*, New York : Museum of Modern Art, 2012.

Di Stefano, Chiara, « Diffusion de l'art préhistorique : les revues d'avant-garde françaises dans l'entre-deux-guerres » in : Debray, Cécile, Labrusse, Rémi, Stavrinaki, Maria, Ed. *Préhistoire, une énigme moderne*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2019, p. 68-69.

Grigson, Geoffrey, *The Arts To-Day*, Londres : John Lane the Bodley Head, 1935.

Janin, Louise, « Decorative Tendencies in 1925 » in : *Drawing and design*, 5 / VIII, janvier 1926, p. 276-279.

Janin, Louise, « Imagination plastique » in : A.B.C. *Magazine d'art*, 80, août 1931, p. 201-205.

Janin, Louise, « La Musicalité picturale » in : A.B.C. *Magazine d'art*, 107, novembre 1933, p. 295-299.

Janin, Louise, « Vers le rythme universel » in : *Sud Magazine*, 142, novembre 1936, p. 18-22.

Josset, Raphaël, « La pensée en réseau : nouveaux principes cognitifs pour un

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

devenir posthumain ? » in : *Sociétés*, 1 / 91, 2006, p. 135-143.

Joyeux-Prunel, Béatrice, « Ce que l'approche mondiale fait à l'histoire de l'art » in : *Romantisme*, 1 / 163, 2014, p. 63-78.

Joyeux-Prunel, Béatrice, « Un centre, des périphéries ? Les arts dans la géopolitique culturelle mondiale, XIXe-XXe siècles » in : Tillier, Bertrand, Poirrier, Philippe, Ed. *Aux confins des arts et de la culture. Approches thématiques et transversales*, XVIe-XXIe *siècles*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 159-176.

Joyeux-Prunel, Béatrice, « Numérique et mondialisation de l'histoire culturelle. Quelques observations participantes » in : *Revue d'histoire culturelle* [en ligne], 3, 2021.

Kantor, Sybil, Barr, *Alfred H., Jr. And the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge : MIT Press, 2003.

Kupka, František, *La Création dans les arts plastiques*, Paris : Cercles d'art, 1989.

Labrusse, Rémi, *Islamophilies : l'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Paris : Somogy, Lyon : Musée des beaux-arts de Lyon, 2011.

Le Corneur, Olivier, « Préludes à l'art dit abstrait » in : *Cahier des amis de l'art*, 11, 1947, p. 3-14.

Le Gall, Julie, Rougé, Lionel, « Oser les entre-deux ! » in : *Carnets de géographes* [en ligne], 7, 2014.

Maldonado, Guitemie, *Le Cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années* 1930, Paris : CTHS-INHA, 2006.

Pierre, Arnauld, Rousseau, Pascal, *L'Abstraction*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2021.

Prat, Marie-Aline, « La crise de la maturité dans l'art abstrait des années 30 ou le problème de la communication en art » in : *La Diffusion des abstractions : hommage à Jean Laude*, Saint-Etienne : Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1986, p. 143-157.

Roque, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture* (1860-1960), Paris : Gallimard, 2003.

Roque, Georges, « Abstraction et modernisme », in : Buch, Esteban, Ryout, Denys, Roussin, Philippe, Eds *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris : Éditions de l'EHESS, 2010, p. 51-70.

Rousseau, Pascal, « L'Ailleurs, le centre et la périphérie » in : Talon, Marie, Henry Valensi, Eds *1883-1960 : l'heure est venue… : musicalisme et cinépeiture*, Montigny-le-Bretonneux : Yvelinéditions, 2013, p.

Seuphor, Michel, *L'art abstrait : ses origines, ses premiers maîtres*, Paris : Maeght, 1949.

Tuchman, Maurice, *et al.*, *The Spiritual in Art : Abstract Painting* 1890-1985, Los Angeles : Abbeville Press, LACMA, 1986.

Turpin, Georges, « Le troisième salon des artistes musicalistes » in : *La Griffe*, 4 août 1935, p. 14.

Valensi, Henry, « Abstraction » in : *Revue d'Esthétique*, janvier-mars 1951, p. 88-99.

Vouloir, « Précisions et projets » in : *Vouloir*, février 1926, p. 1.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

WARNOD, André, « Le monument à Claude Debussy est une œuvre 'musicaliste' » in : *Comœdia*, 5 juillet 1932, p. 2.

---

1 Un tel transfert entre ces disciplines n'est pas unique et l'on peut songer aux notions de centre et de périphérie qui ont nourri les travaux d'historiens de l'art dès les années 1960 comme le rappelle Béatrice Joyeux-Prunel (2016). Des notions telles que le local, le trans-régional et le transnational sont venues compléter récemment le duo centre et périphérie, comme le proposait Stephen Campbell dans une série de conférences en 2016 intitulées « Au-delà de l'alternative entre centre et périphérie : le local et le trans-régional dans l'art italien (1500-1550) » dans le cadre des conférences de M. Michel Hochmann « Histoire de la peinture italienne, XVIe-XVIIe siècles » à l'EPHE.

2 « *Abstraction was not the inspiration of a solitary genius but the product of network thinking—of ideas moving through a nexus of artists and intellectuals working in different mediums and in far-flung places* ». Notre traduction. [en ligne] https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=connection. Page consultée le 22 septembre 2023.

3 Ces différents exemples illustrent l'importance des dispositifs graphiques dans la conception et la transmission de l'histoire de l'art abstrait, sans être propres à ce mouvement. Voir notamment à ce sujet Rouffineau, Gilles, *Transmettre l'histoire. Contribution du design à la production des savoirs*, Paris : B42, Valence : ESAD Grenoble-Valence, 2013 et plus particulièrement Schmidt-Burkhardt, Astrid, « 'Designing 'History'. George Maciunas, concepteur graphique d'un système visualisant les dates et les faits historiques », in : Rouffineau, Gilles, Ed. *Transmettre l'histoire*, Grenoble et Valence, 2013, p. 19-41.

4 «'*Abstract' is the term most frequently used to describe the more extreme effects of this impulse away from 'nature'*». Notre traduction.

5 « *Meanwhile, the world is waiting for a universal genius – who will blend the currents, carrying along with the best in modern art the best fruit of a mighty past* ». Notre traduction.

6 Si Kupka, Janin et Le Corneur partagent cette idée, il faut néanmoins noter qu'elle est formulée par ces trois auteurs à des moments différents de l'histoire et de l'historiographie de l'art abstrait, avec des spécificités propres à chacun.

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Français
Comme les géographes Julie Le Gall et Lionel Rougé le préconisaient, il faut oser l'entre-deux en l'appliquant ici à l'histoire de l'art et plus particulièrement à l'histoire de l'art abstrait. À travers les écrits d'artistes et d'historiens de l'art de la première moitié du XXe siècle et en particulier l'entre-deux-guerres, cet article s'intéresse à des formes situées entre figuration et plastique pure. Revenant plus spécifiquement sur le cas des artistes musicalistes, plusieurs d'entre eux voient l'abstraction non pas seulement comme une tendance proprement moderne mais qui se retrouve dans diverses traditions anciennes et extra-occidentales.

English
As recommended by geographers Julie Le Gall and Lionel Rougé, we must dare to apply the in-between concept to the history of art, and more specifically to the history of abstract art. Through the writings of artists and art historians from the first half of the twentieth century, and particularly from the inter-war period, this article deals with forms situated between figuration and pure plasticity. Focusing more specifically on musical artists, several of them see abstraction not only as a specifically modern trend, but also as one that can be found in a variety of ancient and non-Western traditions.

Mots-clés
abstraction, musicalisme, formalisme, biomorphisme, modernité, entre-deux

Keywords
abstraction, musicalisme, formalism, biomorphisme, modernity, entre-deux

Marion Sergent
Docteure en histoire de l'art, ATER Université Rennes 2, Centre André Chastel, Sorbonne-Université, 9 rue Paul Langevin 93400 Saint-Ouen-sur-Seine

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous Licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.