



L'Unisme et la Théorie du voir de Wladyslaw Strzemiński

Leszek Brogowski

► To cite this version:

Leszek Brogowski. L'Unisme et la Théorie du voir de Wladyslaw Strzemiński. Cahiers du Musee National d'Art Moderne, 1997, 59, pp.75-109. hal-01519213

HAL Id: hal-01519213

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01519213>

Submitted on 6 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Leszek Brogowski

L'Unisme et la *Théorie du voir* de Władysław Strzemiński

<http://magazyn.o.pl/2011/wladyslaw-strzeminski-muzeum-sztuki-w-lodzine-przewartosciowanie/#/04-kompozycje-architektoniczne-1926-1929/>

S'il est véritablement *un* « peintre rétinien », comme le disait non sans un certain dédain Marcel Duchamp, c'est Władysław Strzemiński (1893-1952), qui a tâché de rendre en peinture la vision qui, par la force de sa propre inertie, erre encore sur la rétine de l'œil une fois les paupières baissées.

En 1916, l'explosion d'une grenade dans les tranchées a brisé la carrière militaire qui lui était promise. L'accident entraîna la lésion d'un œil dont la fonction fut largement réduite, ainsi que l'amputation de l'avant-bras gauche et de la jambe droite. Pendant une longue convalescence à Moscou, il rencontre sa future femme, Katarzyna Kobro, et par son intermédiaire les artistes qui contribuèrent au formidable élan de l'art russe. D'abord en tant qu'étudiant, il allait travailler durant cinq ans aux côtés d'artistes d'envergure tels que Malevitch, Rodtchenko ou Matiouchine. En 1922, artiste confirmé, mais aussi enseignant et organisateur de la vie artistique, Strzemiński décida de passer la « frontière verte » pour s'installer en Pologne. C'est alors que s'affirme son autonomie artistique. En 1928, il publie le manifeste de la peinture uniste dans lequel il entreprend de définir l'essence du tableau à partir de la forme quadrilatère et de la surface plane : les formes du tableau doivent être conformes à ces données originelles. Suit la pratique picturale, l'une des plus radicales qu'ait connue la modernité, mais sa production artistique s'étend à d'autres formes d'expression, ainsi que l'écrit Yve-Alain Bois : « Parce que l'essentialisme des théoriciens de l'unisme [de Strzemiński et de sa femme, Katarzyna Kobro] est partie intégrante d'une visée utopique, il est, si je puis dire, exacerbé : à partir de ces prémisses essentialistes, ils sont peut-être les seuls artistes modernistes à avoir défini différemment quatre arts différents (peinture, sculpture, architecture, typographie), c'est-à-dire sans jamais avoir inféodé l'un de ces arts à aucun autre d'entre eux¹ ».

<https://gimmebar.com/view/560553b7aac422396c8b4567>

La présente étude se limite à l'œuvre picturale de Strzemiński, mais pas uniquement à la période uniste, comme l'ont fait jusqu'à présent les exégètes. En dépassant le cadre de l'unisme, on découvre en effet que son œuvre, programmatiquement radicale, pure et unitaire, est parsemée d'éléments qui, brouillant son apparente clarté, recèlent un sens que l'on n'a pas encore su dégager. Ainsi l'année 1934 voit-elle l'exécution du dernier tableau uniste, Strzemiński poursuivant jusqu'à la fin de ses jours une « peinture de loisir » – selon ses propres termes – qui accompagne déjà sa production uniste, ne serait-ce que comme terrain d'expérimentation (paysages, vues urbaines, natures mortes, travaux « thématiques », etc.), mais qu'il qualifiera longtemps d'« anti-unisme ». Cette « peinture de loisir » est-elle une « peinture égarée » ? La *Théorie du voir*, conçue comme manuel et publiée après la mort de l'artiste², propose une au-

1. Yve-Alain Bois, « Strzemiński et Kobro : en quête de la motivation », *Critique*, n° 440-441, janvier-février 1984, p. 75-76.

2. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia* [abr. TW], Cracovie, Wydawnictwo Literackie, 1958. Tous les textes polonais sont traduits par nos soins. – *Les Fleurs bleues*, dernier film d'Andrzej Wajda de 2017, décrit fidèlement le dévouement de ses étudiants qui, dans le contexte d'extrême pénurie matérielle au lendemain de la guerre et de pressions idéologiques fortes du nouveau régime prosoviétique,

tre interprétation de ces travaux. Parallèlement à la rédaction de la *Théorie du voir*, en 1948-1949, Strzemiński réalise encore une série de peintures d'images rémanentes. Ce réalisme « rétinien » et cette « peinture de loisir » marquent-ils un dépassement de l'unisme ou bien un recul ? L'abandon de l'utopie ou sa réalisation sous un autre mode ? Comment comprendre une telle dispersion ? Comment la comprendre chez un peintre dont, par ailleurs, le modernisme semble directement présager l'art des années 1960, ainsi que l'écrit encore Yve-Alain Bois³, qui reconnaît finalement que Strzemiński se dérobe au schéma du modernisme, mais qui n'aborde pas le problème et la signification de ces « inconséquences », de ses productions figuratives et de sa peinture d'images rémanentes, rangées arbitrairement sous la catégorie d'anti-unisme : ne sont-ce donc pas ces « inconséquences » qui le font sortir du schéma moderniste ? La seule tentative cohérente pour expliquer la logique qui conduit simultanément Strzemiński à travers l'unisme et la peinture figurative est celle d'Andrzej Turowski, qui accepte le changement d'optique apporté par la *Théorie du voir* et replace le problème de la physiologie de la vision, tel que le définit cet ouvrage, dans le vaste contexte de la réforme de la vision moderniste⁴.

Anti-baroque

L'unisme résulte d'une pratique théorético-picturale dont la méthode est proche de celle de Malevitch qui, dans les « Planches sur les recherches de la culture picturale⁵ », justifie le suprématisme par une analyse structurale (théorie de l'élément additionnel) de la tradition impressionniste ; il discerne dans celle-ci le « cézannisme », le cubisme et le futurisme. Avant l'avènement de l'impressionnisme, la peinture se développait en dehors de son essence. À partir de celui-ci, la logique du monde des objets se subordonne aux nécessités de la composition picturale, mouvement qui, pour Malevitch, aboutit logiquement au suprématisme. Strzemiński élargit la tradition de laquelle il fait dériver sa conception de l'unisme : celui-ci est un contre-coup de la peinture baroque. Depuis le XVII^e siècle, toute la peinture évoluait, selon lui, dans l'ombre du baroque ; pour Strzemiński, Cézanne, les cubistes, et même Malevitch ou Mondrian, étaient encore des peintres baroques. L'unisme serait conçu comme un anti-baroque. Mais qu'est-ce que le baroque conçu selon une si grande extension ? C'est celui de Wölfflin, et la lecture conjointe des textes sur l'unisme et des *Concepts fondamentaux de l'histoire de l'art* s'avère fort éclairante⁶. Strzemiński définit en effet le baroque comme « *peinture des tensions*

dactylographient les notes de ses cours au péril de leurs vies. Mais la publication de ce manuel n'a été possible que dix ans plus tard, lors du dégel qui suivit la période stalinienne.

³ Y.-A. Bois, « Strzemiński et Kobro », art. cité, p. 70.

⁴ Andrzej Turowski, « The Physiology of the Eye », dans *Władysław Strzemiński. On the 100th Anniversary of his Birth 1893-1952*, catalogue d'exposition, Łódź, Muzeum Sztuki, 1993, p. 34-48. Turowski s'appuie notamment sur l'ouvrage récent de Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* [1990], Nîmes, J. Chambon, 1994, et c'est cette référence qui limite son interprétation, car les techniques d'observation (photographie, chronophotographie ou stéréoscopie) n'ont aucun impact direct sur l'attitude fondamentalement « phénoménologique » de Strzemiński, toujours concentrée sur l'analyse des « données immédiates de la conscience » du voir. En revanche, les références à la physiologie sont chez lui récurrentes. Turowski conclut donc son étude sur une ambiguïté existant entre vision et raison, entre physiologie et géométrie – ambiguïté qui, selon lui, traverse l'œuvre entière de Strzemiński. Je remercie le professeur Andrzej Turowski pour les remarques précieuses qu'il a bien voulu me faire.

⁵ Voir Linda S. Boersma, « On Art, Art Analysis and Art Education : The Theoretical Charts of Kazimir Malevich », dans *Kazimir Malevich, 1878-1935*, catalogue d'exposition, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1988, p. 206-223.

⁶ Heinrich Wölfflin, *Concepts fondamentaux de l'histoire de l'art* [1914], trad. C. et M. Raymond, Paris, Gérard Monfort, 1992 [dorénavant cité CF]. – Strzemiński a pu prendre connaissance des théories de Wölfflin en Russie où elles ont été largement discutées depuis au moins 1913, date de la première publication à Saint-Petersbourg de *Renaissance et baroque*. Voir A. Turowski, *Konstruktywizm polski*, Var-

dramatiques, une peinture de forces [...] [comme] drame des conflits picturaux, des affrontements des dualismes de la forme⁷ ». Pour lui, le dynamisme est l'essence du baroque. Quant à Wölfflin, qui cherche les catégories pour une « histoire interne » de l'art, son analyse des *formes* de la peinture met en évidence les mêmes caractéristiques : « le XVII^e siècle a fait de cet équilibre [l'équilibre stable du XVI^e siècle] un équilibre instable » (CF, p. 142), et « cherchera à donner l'impression d'un découpage violent » (CF, p. 146). Si le premier affirme que « le contraste est l'alpha de la peinture baroque » (DU, p. 41 [72]), le second confirme que « les contrastes purs dans la couleur se font jour en même temps que les contrastes dans la direction » (CF, p. 142). Strzemiński, lui, repère les principaux conflits picturaux du baroque à tous les niveaux : dans l'indépendance réciproque de la couleur et de la ligne, dans le choc d'une ligne contre une autre, dans les contrastes des formes et des couleurs. Mais le conflit fondamental de cette peinture se situe dans l'antagonisme entre les formes de la composition et le *cadre* du tableau, ainsi que dans l'opposition entre la *surface plane* de la toile et la profondeur représentée. Ces « données originelles [du tableau] (limites quadrilatérales et planéité de la surface) – écrit Strzemiński – constituent les éléments de la construction du tableau, éléments peut-être les plus importants dans la mesure où c'est uniquement à partir d'eux que peuvent être créées d'autres formes du tableau » (DU, p. 45 [76])⁸. C'est exactement ce qu'observe aussi Wölfflin chez les classiques, et dont il note l'effacement dans la peinture baroque : « Au XVII^e siècle, le contenu s'est dégagé de la servitude du cadre. Rien ne doit laisser supposer que la composition a été conçue précisément pour entrer dans le cadre du tableau » (CF, p. 140-141) ; « le parallélisme des colonnes ne doit pas se rapporter aux lignes parallèles du cadre » (CF, p. 147).

À cette vision *dualiste* de la peinture baroque, à ses conflits et ses antagonismes, à ses contrastes et ses tensions, Strzemiński oppose une conception *uniste* du tableau, « conception du tableau comme chose homogène [*jednoznaczna*] et organique. *La conception dualiste doit être remplacée par la conception uniste*. Non au pathos d'éruptions dramatiques, non à l'ampleur des forces, mais le tableau aussi organique que l'est la nature » (DU, p. 44 [75]).

Si l'unisme se définit comme un anti-baroque, il doit alors, dans le modèle binaire de Wölfflin, tomber sous la catégorie du « classique ». Ce qui est bien le cas, et les descriptions de Wölfflin adhèrent aux postulats de Strzemiński (ou inversement), jusque dans ce que ce dernier désigne comme « données originelles » du tableau : « On admet à l'époque classique, lit-on dans les *Concepts fondamentaux*, que les conditions matérielles données doivent être acceptées comme une règle que l'on aurait volontairement établie ; l'ensemble apparaîtra donc comme si le contenu du tableau avait été choisi tout exprès pour être enfermé dans le cadre, et celui-ci, réciproquement, pour le tableau » (CF, p. 146). L'analogie entre Wölfflin et Strzemiński est frappante, aussi bien quant aux principes que dans les détails ; lorsque le premier décrit « les vastes étendues d'un Patinir où verticales et horizontales s'apparentent à la tectonique même du cadre » (CF, p. 147) – ce même Patinir étant « un magnifique exemple de style en surface »

sovie, Ossolineum, 1981, p. 200, n. 93. La première traduction polonaise de Wölfflin date de 1931. Mais Wölfflin a aussi largement influencé le monde de l'art néo-classique à Saint-Petersbourg, où toute une école d'historiens de l'art fut fondée à partir de ses travaux.

⁷. W. Strzemiński, « Dualizm i unizm » [1927 ; abr. DU], dans Zofia Baranowicz (dir.), *Pisma. Władysław Strzemiński* [Écrits. Władysław Strzemiński], Wrocław, Varsovie, Cracovie et Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975, p. 41. Il existe un recueil en français d'écrits de Strzemiński et de Kobro, *L'Espace uniste. Écrits du constructivisme polonais*, textes choisis, traduits et présentés par A. Baudin et P.-M. Jedryka, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977. Bien qu'il comporte l'essentiel des textes auxquels se réfère notre étude, le type d'exégèse pratiqué ici, notamment la comparaison des documents textuels, nous incite à proposer nos propres traductions pour rester au plus près des originaux. Toutefois, nous renvoyons aux pages de ce volume à la suite des références aux textes originaux ; ici, p. 72.

⁸. Apparaît ici un essentialisme qui, dans les années 1920, anticipe les conceptions esthétiques des années 1960 dont Clement Greenberg se fera le chantre.

(CF, p. 163), c'est-à-dire du style classique –, ce sont textuellement les mêmes caractères que le second assigne à sa propre peinture, et ce, dès 1924 : « Toute forme doit être conforme : a) à la limite du tableau par sa figure ; b) au fond du tableau par sa figure et sa couleur⁹ ».

L'unisme rompt-t-il donc avec le baroque pour retomber dans le classicisme ? Il est vrai que le modernisme pratique systématiquement une rupture avec la tradition, rupture que Huysmans pointait en disant que « la théorie du milieu, adaptée par M. Taine à l'art est juste – mais juste à rebours », car une tradition devenue habitude d'un « milieu » agit sur les grands artistes « par la révolte¹⁰ ». L'unisme serait-il alors une simple négation de l'hégémonie du baroque wölfflinien dans la peinture ? Combatif, Strzemiński affirme que « l'art moderne est la négation de tout ce qui a été [créé] auparavant¹¹ ». Pourtant, sa relation au baroque wölfflinien est plus complexe. Premièrement, son parti pris met en évidence le présupposé mimétique de Wölfflin. En termes kantien, celui-ci fait, certes, la différence entre la *Darstellung* et la *Vorstellung* (présentation et représentation), mais, au fond, admet malgré tout le principe de la *mimesis*. Conditionnée par un schéma décoratif impliquant certaines *conditions* optiques (l'ordre de la *présentation*), la peinture définit toujours son objectif comme imitation du monde (l'ordre de la *re-présentation*). L'abandon de ce principe a été possible au tournant du XIX^e et du XX^e siècle grâce à un ensemble de facteurs liés tout autant aux concepts esthétiques qu'au sens qu'a pris la vision au sein des sociétés modernes. La vision a notamment été transformée par les techniques de la reproduction mécanique (photographie, film, etc.) qui, tout en jouissant du statut de document « objectif », ont révélé à la fin du XIX^e siècle les images inintelligibles des objets, les images fantomatiques du mouvement, ou encore les images abstraites de la matière. Strzemiński propose une relecture du texte de Wölfflin sans présupposé mimétique et en dévoile ainsi un sens latent, qui devient celui de l'unisme.

<http://www.polskieradio.pl/10/567/Galeria/281154/5>

<http://www.polskieradio.pl/10/567/Galeria/281154/4>

Il faut aussi noter dans le manifeste de l'unisme un élément non assumé théoriquement : c'est le voir, et la vision construite à partir de celui-ci. Élément sous-jacent, mais qui n'entre pas pour autant dans l'analyse de la forme, si ce n'est comme la vision du tableau lui-même : « Le tableau est, ou plutôt devrait être, une chose destinée uniquement au regard » (DU, p. 42 [73]). Mais quel est le rapport entre les tableaux unistes et les natures mortes ou paysages que Strzemiński peint parallèlement ? C'est, précisément, la vision en tant que telle qui n'est pas analysée dans le texte sur l'unisme. Rien d'étonnant alors que l'analyse formelle des tableaux de Cézanne (DU, p. 39 [70]), toujours dans « L'Unisme en peinture », soit clairement partisane et arbitraire, Strzemiński passant complètement sous silence l'effort de Cézanne pour restituer en peinture l'insaisissable logique du voir. Pourtant la vision est la clé de l'analyse wölfflinienne, qui vise à cerner les « catégories de la vision » comme concepts fondamentaux de l'histoire de l'art (CF, p. 260). Il n'en reste pas moins qu'en lisant, à leur tour, les descriptions données par Wölfflin des tableaux baroques, on a parfois l'impression que, par un « effet rétroactif¹² », l'historien de l'art projette en eux ce qu'il n'a certainement pas pu voir ailleurs que dans la peinture impressionniste. Wölfflin l'avoue d'ailleurs au passage : « à y regarder de près, on décèlera déjà [chez Rembrandt] le germe de l'impressionnisme » (CF, p. 25). Si l'on adopte son approche, Cézanne serait bien encore un représentant tardif de la peinture baroque, ce qu'affirme – non sans raisons – Strzemiński. C'est sa *Théorie du voir* qui rendra justice (certes tardivement, mais largement) à Cézanne, en assumant ce motif délaissé

⁹ W. Strzemiński, « B = 2 » [1924], dans *Pisma*, op. cit., p. 25 (64-65).

¹⁰ Joris-Karl Huysmans, *Certains*, dans *L'Art moderne. Certains*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 292.

¹¹ W. Strzemiński, « Komunikat grupy a.r. » [1930], dans *Pisma*, op. cit., p. 131.

¹² Voir Henri Bergson, « Introduction (première partie) », dans *La Pensée et le Mouvant* [1938], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1985, p. 16.

dans le manifeste de l'unisme, à savoir l'analyse du voir ; elle introduira la dialectique de la forme et de la vision. L'interprétation de l'œuvre de Strzemiński doit par conséquent tendre à articuler l'unisme à la *Théorie du voir*.

<https://theartstack.com/artist/wladyslaw-strzeminski/kompozycja-syntetyczna>

Si l'unisme se définit par l'unité du tableau, c'est à propos de cette unité que les analyses de Wölfflin et de Strzemiński ne coïncident plus. En effet, selon Wölfflin, le tableau baroque est également « créateur d'unité » (CF, p. 180). Bien plus, c'est précisément l'*unité* du tableau qu'il oppose à la « pluralité » du classique : l'unité de la Renaissance serait obtenue par l'harmonisation des parties indépendantes, alors que le *XVII^e* siècle subordonnerait les parties à l'unité du tout et produirait ainsi la beauté indivisible du baroque (CF, p. 179). L'analyse de Strzemiński est différente : elle s'attache au tableau considéré du point de vue de son origine et ne prétend pas s'appliquer à l'ensemble des formes artistiques ; la généralisation excessive est d'ailleurs l'un des points faibles de Wölfflin. La genèse de la conception occidentale de la peinture étant inséparable de l'histoire de l'architecture, Strzemiński n'a pas tort lorsqu'il affirme que « le tableau de la Renaissance n'était pas une unité autarcique [...] [et que] la séparation du tableau du mur devait entraîner la révision des concepts picturaux » (DU, p. 37-38 [69]). Dès lors, « le tableau est en soi et pour soi » (DU, p. 42 [73]), et l'unisme tente de tirer les ultimes conséquences esthétiques de cette nouvelle situation, à savoir celle de l'autonomie esthétique du tableau. Il les trouve dans l'idée de l'organique (et non pas, fait significatif, dans la géométrie) : le tableau uniste « est cohérent comme un organisme, s'il se voit déchiré, comme organisme, il meurt » (DU, p. 48 [79]). Déchirée par les contrastes, l'esthétique du baroque, à laquelle Strzemiński annexe encore les cubistes, ne se donne pas des moyens adéquats pour réaliser cette cohésion. Les conflits picturaux « brisent l'unité du tableau » (DU, p. 43 [74]).

Équivocité de l'unisme

Qu'en est-il de ce principe d'*unité* dans l'*unisme* ? Il ne serait peut-être pas superflu de rappeler aujourd'hui que le principe d'unité, tant de fois désavoué, notamment par le postmodernisme, est, par son enracinement ontologique, inhérent à toute compréhension, y compris à l'appréhension esthétique. La célèbre formule de Leibniz : « pour qu'il y ait un *être*, il faut qu'il y ait un être », met en évidence la corrélation entre l'« un » quantitatif, lorsqu'il est pris au sens numérique, et l'« un » qualitatif, lorsqu'il est perçu dans une existence. Leibniz : « On ne dira pas que ces deux diamants [qui s'attouchent] composent une substance¹³ », c'est-à-dire un être réel. Strzemiński précise, pour sa part, que la totalité et l'unité de l'œuvre d'art nécessitent qu'en elle « ne soit présente qu'une action [plastique] et non pas deux ou plus¹⁴ ». L'unité organique signifie le passage de l'un à l'unité, celle-ci n'étant pas autre chose que la cohérence de l'ensemble d'éléments constitutifs de l'être considéré comme organique ; autrement dit, chaque élément est, dans un tel être, à la fois cause et effet des autres et de l'ensemble.

Effectivement, il y a chez Strzemiński un fondement organique de l'être esthétique : « La chose de la plastique pure, écrit-il, [...] a sa place à côté d'autres organismes de ce monde, comme une création parallèle, comme un être réel¹⁵ ». La théorie de l'unisme est *une* traduction esthétique du sens ontologique qu'implique la relation entre l'« un » pris au sens numérique et l'« unité » prise au sens qualitatif :

¹³. Gottfried Wilhelm Leibniz, Lettre à Arnauld du 28 novembre / 8 décembre 1686, dans *Discours de métaphysique et Correspondance avec Arnauld*, éd. G. Le Roy, Paris, Vrin, 1984, p. 145.

¹⁴. W. Strzemiński, « B = 2 », *Pisma, op. cit.*, p. 21 (61).

¹⁵. *Ibid.*, p. 22 (62).

L'unisme part du principe selon lequel une composition *divisée* n'a jamais d'unité. C'est pourquoi il détourne l'attention du problème de la *quantité* des éléments hétérogènes qui forment la composition pour la porter sur la *qualité* de l'intensité de la forme cohérente dans la composition¹⁶.

C'est ainsi que le principe d'unité organique du tableau n'est pas simplement la condition logique de son sens, mais aussi la condition ontologique de son existence réelle en tant que tableau : son « en-soi-et-pour-soi ».

Cependant, il est *une autre* interprétation possible de l'organique que Strzemiński néglige peut-être dans sa théorie, en tout cas dans celle des années 1920 ; une idée qu'il sous-estime lorsqu'il décrit sa peinture uniste, mais que cette peinture elle-même révèle. Il s'agit de la prise en compte du fait que l'unité organique se réalise toujours comme *unité du multiple*. Il faut lire les manifestes de Strzemiński en regardant ses tableaux, car la théorie esthétique doit être fondée dans la perception. La peinture est à voir, ce qui désigne une tâche difficile dès lors que les arts plastiques ont appris à agir directement par la forme et que, en conséquence, un certain niveau de la culture du voir est exigé du spectateur : « il faut perfectionner l'œil, écrit Strzemiński, et savoir NON SEULEMENT PARLER, MAIS ENCORE VOIR¹⁷ ». Le tableau s'affirme, certes, comme autarcique, mais l'interprétation du tableau n'a pas le droit de l'être. Et si l'on scrute les formes de ces tableaux, on comprendra que la référence au modèle organique, et non pas géométrique, engage une dialectique de l'*unité* et de la *diversité* où les deux termes forment un couple indissociable.

Que révèle alors le regard porté sur les tableaux unistes ? Il nous apprend d'abord qu'en cherchant sa perfection, l'unisme déploie, lui aussi, une *multiplicité*, et qu'il se développe suivant trois cycles : dans le premier, 1924-1929, aux couleurs pâles et contrastes éteints, les formes sont irrégulières, mais déjà arrondies et amiboïdes ; dans le deuxième, 1931-1932, aux formats verticaux, les couleurs, toujours éteintes, s'interpénètrent au moyen d'une texture régulière ondulante, posée en écailles, sous laquelle on découvre parfois encore la structure des *Compositions architectoniques* ; dans le troisième, notamment dans les dernières *Compositions unistes* 13 et 14 de 1934, de format carré, une seule couleur est employée qui, sur un fond posé presque à plat, trace une structure se condensant progressivement vers les bords du tableau. Une certaine diversité formelle s'avère donc encore indispensable pour réaliser l'essence unitaire de la peinture à partir du cadre quadrilatéral et de la surface plane.

<https://theartstack.com/artist/wladyslaw-strzeminski/unist-composition-11>

http://msl.org.pl/pl/program/archiwum/strzeminski-kompozycja_unistyczna_13.html

<http://msl.org.pl/pl/edukacja/archiwum-edukacji/obrazy-nie-z-natury.html>

À observer d'un regard fixe la *Composition uniste 14*, tableau de couleur grise tirant vers le bleu, on découvre que la dilatation des formes au milieu de la toile, où elles sont en même temps plus carrées (se conformant ainsi au format carré du support) – comme si elles se donnaient à voir avec plus de discernement –, correspond à la délimitation de la zone de vision nette. C'est autour du centre que se logent *tout naturellement* ces mêmes formes, mais de plus en plus rondes ou ovales – plus serrées également, pour former une zone périphérique de la perception. Sans être inquieté par un quelconque mouvement dans cette zone (rappelons que le mouvement doit être exclu de la peinture uniste), le regard se trouve ainsi immobilisé dans son appréhension. La *Composition uniste 14* évoque ainsi, du fait du procédé mis en œuvre, ces portraits peints par Renoir, tel celui de Mme Samary, que Strzemiński étudiera dans la *Théorie du voir* en utilisant justement les catégories de la zone nette (« pole spojrzenia ») et de la zone

¹⁶. Entretien « Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński » [1935], dans *Pisma, op. cit.*, p. 224 (156). Lorsque les éléments ne produisent pas l'unité, la forme se standardise ou devient multiplication.

¹⁷. « Snobizm i modernizm » [1929], *ibid.*, p. 124.

périphérique (« strefa peryferyjna ») de la vision¹⁸. Si l'objectif déclaré de l'unisme était de créer un « tableau intemporel » (DU, p. 46 [77]), idéal qui fut d'abord celui de Lessing¹⁹, c'est bien dans cette composition qui perpétue le regard dans une immobilité paisible qu'il se concrétise pleinement.



Illustration provenant de la *Théorie du voir*.

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Pierre-Auguste Renoir - Portrait de l'actrice Jeanne Samary.jpg>

Cependant, il n'y a pas dans l'unisme d'unité prétendument ultime, et l'unisme ne prétend pas non plus achever l'histoire de la peinture. La *Composition uniste 14*, réalisation la plus accomplie du programme, révèle en même temps la limite à laquelle celui-ci se heurte. Il s'agit de cet autre point de vue sur l'organique (délaissé par le manifeste mais présent dans la pratique picturale de l'unisme) qui concerne la fonction des *optima* propres à la vie organique – et manifeste aussi dans une certaine esthétique qui s'inspire de celle-ci : *le maximum de diversité dans le maximum d'unité*. « L'unité dans la multiplicité de l'harmonie universelle se réfléchit en multiplicité dans l'unité de la monade, écrit Yvon Belaval à propos du modèle mathématique de Leibniz. Voilà la perception²⁰ ». En quoi Leibniz est parfaitement baroque. N'en va-t-il pas de même avec Strzemiński ? L'unisme parvient-il à s'affirmer véritablement comme un *anti-baroque* ? Il réalise, certes, « plus » d'unité esthétique, et cela d'autant « mieux » qu'il la réalise dans le langage des formes abstraites, sans toutefois pouvoir éliminer tous les contrastes. Ainsi, par exemple, dans la *Composition uniste 14*, où nous croyons observer que l'œuvre provoque l'immobilité du regard, Stefan Wegner, ami du peintre, perçoit l'illusion d'une surface concave du tableau – ce qui défierait sa planéité²¹. En vérité, c'est la totalité et non plus

¹⁸. *Teoria widzenia*, op. cit., p. 207-211. Selon Turowski, « paradoxalement, dans la peinture uniste, Strzemiński a considéré que la négation du voir est la seule pratique picturale possible » (« The Physiology of the Eye », art. cité, p. 36). Nos analyses du regard porté sur la peinture uniste rectifient cette interprétation : en supprimant toute référence aux formes du monde des objets, l'unisme se concentre, abstraitement, sur la vision en tant que telle dans la peinture, c'est-à-dire sur la vision de la vision. On y reviendra.

¹⁹. L'influence des idées de Lessing sur Strzemiński, qu'elle soit directe ou non, paraît certaine ; dans un texte de 1923, Strzemiński lie la peinture à l'espace et la poésie au temps (« Wystawa nowej sztuki w Wilnie », dans *Pisma*, op. cit., p. 16). Dans l'unisme, Strzemiński réalise une obversion logique : la peinture n'est plus un art de l'espace, mais un art intemporel, ce qui est logiquement équivalent, mais n'a pas le même sens esthétique.

²⁰. Yvon Belaval, *Leibniz, critique de Descartes*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

²¹. Stefan Wegner, *Przegląd artystyczny*, n° 1, 1957, p. 11. Cf. aussi Irena Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzemiński. Myśli i obrazy*, Varsovie, Arkady, 1978, p. 84. – Strzemiński remarquera dans sa *Teoria widzenia* (op. cit., p. 234) que la peinture ancienne fut destinée au regard dont l'étendue angulaire d'environ 30° correspond à peu près à notre vision nette du monde, sur laquelle reposait son esthétique ; le tableau est alors regardé à une distance supérieure à deux fois sa longueur. L'illusion d'une concavité des *Compositions unistes 13* et *14* résulte précisément d'un tel regard. Or, la vision impressionniste dépasse déjà la limite conventionnelle du regard net, et intègre les zones périphériques et flous de la perception. La nouvelle peinture en tirera les conséquences en grossissant l'espace découpé

l'unité qui doit être considérée comme la catégorie principale de l'unisme, si totalité signifie justement l'unité du multiple.

L'impossibilité d'un unisme radical constituerait-elle son échec ? Il semble que Strzemiński a éprouvé un sentiment d'échec par rapport à l'inefficacité sociale, et non pas esthétique, de son art en raison de la quasi-inexistence de réactions à son projet, alors que celui-ci avait été conçu dans la perspective d'une utopie sociale dont il devait précipiter l'avènement. Doit-on en conclure, comme le suggère Yve-Alain Bois²², que Strzemiński recule devant les conséquences de l'unisme, tandis que, libérés de l'utopie, les artistes des années 1960, tel Ad Reinhardt, pourront aller jusqu'au bout du chemin ? Strzemiński, lui aussi, va jusqu'au bout de son projet, mais la limite contre laquelle il bute ne lui est pas propre ; elle est plutôt la limite de l'esthétique obéissant au modèle organique auquel ressortit l'esthétique baroque. L'un des mérites de Strzemiński, et non le moindre, est d'avoir mis en évidence la pression que l'esthétique baroque exerce encore sur l'art moderne. En la repérant jusque dans le cubisme et le suprématisme, il a cru pouvoir lui-même échapper à cette pression. Du moins a-t-il mis au jour ses limites, même si la force du baroque l'a en quelque sorte rattrapé.

Enfin, l'analyse de l'influence de Wölfflin sur Strzemiński ne peut négliger la différence entre leurs conceptions respectives de l'histoire. Autant pour le premier l'histoire s'écrit à travers l'indéfectible alternance de deux catégories, le linéaire et le pictural, autant pour le second l'histoire a un sens et une destination unique : le progrès. La conception de Wölfflin est d'ailleurs problématique dans la mesure où, ayant déterminé les catégories en question, aptes à décrire la transition de la Renaissance au baroque, les propres tentatives de l'historien pour les appliquer tantôt à la période des Primitifs, tantôt à la transition entre le néo-classicisme et l'impressionnisme, sans toutefois dire un mot sur celle qui conduit l'art du baroque au néo-classicisme, ne sont guère convaincantes.

Historicisme / essentialisme

Mais quel est, précisément, l'*historicisme* de Strzemiński ? Dans un premier moment, il est celui de l'unisme, qui dérive de l'interprétation de l'histoire au moyen de l'analyse formelle des œuvres d'art. Un conflit se manifeste alors, mais il n'est qu'apparent, entre l'inscription datée de son projet dans l'histoire et sa revendication concernant l'essence de la peinture, l'essence étant d'ordre non empirique, et donc anhistorique. On aboutit alors à l'illusion de la fin, bien connue de l'époque moderniste – fin de l'histoire, mort de l'art, idée du dernier tableau : celui qui réaliserait l'essence de la peinture. Mais on se trouve aussi face à une autre illusion qui nous fait croire que Strzemiński ou Malevitch auraient « reculé » devant les conséquences, « faibli » dans leurs dernières périodes (où le figuratif fait sa réapparition). À la question de savoir quel est l'historicisme de Strzemiński, Yve-Alain Bois répond en toute rigueur :

Pour Strzemiński [...] l'accouchement du nouveau n'était possible qu'à travers une capitulation du passé. Cette déclaration peut sembler trop dogmatique, elle est néanmoins caractéristique du credo moderniste²³.

par le cadre. Si toutefois les tableaux unistes n'ont pas de formats aussi imposants que la peinture des années 1960, il n'en reste pas moins qu'ils invitent le spectateur à « entrer » en eux. Si ce dernier y consent, il ne perçoit plus de surface concave.

²². Y.-A. Bois, « Strzemiński et Kobro », art. cité, p. 74 et suiv. Dans la période post-uniste, Strzemiński affirme effectivement avoir « reculé » et qualifie la suite de son travail d'« anti-unisme ». Mais, à la fin de sa vie, dans une note conclusive de la *Teoria widzenia*, il dira avoir été aveuglé par la théorie esthétique *idéaliste*, dominante à l'époque, et replace son œuvre dans la perspective du matérialisme historique (*op. cit.*, p. 250, note).

²³. Y.-A. Bois, « Historisation ou intention : le retour d'un vieux débat », *Les Cahiers du Mnam*, n° 22, décembre 1987, p. 59.

Si l'œuvre de Strzemiński exige que lui soient adressées des questions fondamentales, il faut se demander avant tout pourquoi le modernisme, ainsi que *son* modernisme, revendique la corrélation aussi étroite entre la création artistique et une récapitulation de l'histoire. La réponse met en jeu la relation entre la liberté, la raison et le temps historique, car l'interprétation de l'histoire est l'exercice même de la liberté. Or, c'est le nouveau déterminé par l'altérité à l'égard de ce qui a été, qui dans l'art met en évidence les présupposés esthétiques et ouvre la différance au sein même du temps historique. La mise en évidence du contenu inconscient de notre vision du monde est la condition de la liberté, si toutefois on admet que la liberté n'est pas un caprice, mais bien un acte conscient, acte émanant de notre existence en tant qu'existence historique, et qui *récapitule* notre conscience historique. L'humanisme moderniste exige que la création soit un acte libre ; par conséquent elle ne peut que dériver de l'interprétation de l'histoire. Le modernisme cherche donc à cerner les conditions de la liberté humaine dans une double expérience de l'exercice de l'art et de la compréhension de l'histoire. En une formule remarquable datant de 1910, Wilhelm Dilthey, qui a conçu toute son œuvre sous l'enseigne de la « critique de la raison historique », met en relation l'art, l'histoire et la liberté : « Déterminé et lié par la réalité de la vie, l'homme conquiert la liberté non seulement à travers l'art – ce qui est le plus souvent expliqué – mais aussi à travers la compréhension de l'histoire²⁴. »

Depuis Dilthey, et contre Hegel, aucun système de pensée ne peut se permettre de faire fi de l'historicité. La *raison* cesse d'être absolue pour devenir herméneutique, mais elle est toujours raison. Cette nuance apportée à l'idée d'historicisme oblige à reconnaître que chez Strzemiński on ne se trouve pas en présence d'un seul système de l'histoire de l'art (à savoir un système unique d'unisme), mais d'au moins deux interprétations systématiques de celle-ci qui ne se recoupent que partiellement. Par conséquent, on doit distinguer chez lui au moins deux conceptions de l'art, voire trois, si tant est que l'art au service de la société et de l'utopie puisse être considéré comme une conception suffisamment développée par Strzemiński. Au lieu de parler d'un « recul » par rapport à l'unisme, il convient d'interpréter son dépassement comme un changement de perspective sur l'histoire, ce qui ne fait que radicaliser l'historicisme en le libérant, précisément, de l'illusion de la fin. Autant l'unisme découle de l'analyse inspirée par Wölfflin, autant la peinture d'images rémanentes (1948-1949), ainsi que, peut-être, les paysages que Strzemiński envisage d'abord comme appartenant à la peinture « de loisir », c'est-à-dire à l'expérimentation²⁵, et qu'il produit dès 1931, résultent à leur tour de l'analyse du progrès de la conscience du voir, tel qu'il se manifeste dans le déploiement historique de l'art. Il serait donc intéressant de comprendre comment les formes de la peinture uniste, la conscience du voir et le sens de l'histoire de l'art s'articulent chez lui.

<http://www.porta-polonica.de/en/Atlas-of-remembrance-places/polish-art-and-artists-bochum-art-museum-kunstmuseum-bochum>

<http://www.polskieradio.pl/10/567/Galeria/281154/8>

<http://culture.pl/en/artist/wladyslaw-strzeminski>

Ce que Strzemiński récuse, c'est justement l'idée d'un principe unique, principe de tous les principes, l'idée d'une raison absolue, fût-elle la raison de l'art²⁶. C'est pourquoi sa façon

²⁴. Wilhelm Dilthey, « Das Verstehen anderer Personen und ihrer Lebensäußerungen » [1910], dans *Gesammelte Schriften*, t. VII, éd. Bernhard Groethuysen, Stuttgart / Göttingen, B.G. Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, p. 213.

²⁵. « Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński », art. cité, p. 224 (156).

²⁶. En analysant les composantes du réalisme de David, Strzemiński remarque que, par rapport aux acquis de la conscience du voir du baroque, celui-là constitue une régression de trois siècles. Pour l'expliquer, il met ce recul en relation avec une certaine volonté jacobine d'imposer le culte de la Rai-

d'appréhender l'essence de la peinture comme, d'ailleurs, celle de la sculpture et de l'architecture²⁷, requiert une analyse attentive. En effet, la ressemblance de la formule uniste – « Le tableau est en soi et pour soi » – avec celle qui renvoie à l'absolu en tant que sa propre raison d'être – « Je suis celui qui suis » – ne prouve pas que l'essentialisme de Strzemiński contrarie son historicisme. « L'Unisme en peinture » souligne la constitution *historique* de l'essence du tableau. La définition des « données originelles » de la peinture (uniste) est la conséquence du constat de la libération de la peinture par rapport à la cathédrale, libération effectuée au tournant de la Renaissance et de l'âge baroque. Elle ne renvoie à aucune autre métaphysique que celle de l'autonomie esthétique du tableau, conçue, il est vrai, sur le mode organique : dorénavant le tableau cesse d'être justifié par son contexte architectural. Strzemiński ne tombe donc pas dans le piège, mis en évidence par Hubert Damisch, de la « difficulté d'une réflexion phénoménologique – au sens strict d'expérience eidétique, de lecture d'essence – appliquée à un objet *culturel*, à une essence historiquement constituée²⁸ ». Si, par la suite, Strzemiński ne désigne plus l'essence de la peinture de la même manière, c'est parce que la réflexion qui aboutit à la *Théorie du voir* marque un changement de perspective sur l'histoire de l'art. Le tableau n'est plus sa propre raison d'être, dès lors que sa justification est cherchée dans la vision, dans la « conscience du voir », dans la « contenance du voir » ; dès 1922, Strzemiński écrit d'ailleurs que « la tâche de l'art est d'approfondir le concept de la forme afin d'acquérir une nouvelle contenance²⁹ ». Au lieu de supprimer la polyvalence du réel artistique, reproche récurrent adressé aux avant-gardes, l'*unisme*, quant à lui, se résigne à ne pas être univoque ; l'interprétation de l'unisme doit donc montrer aussi de quelle manière il contient en lui-même le germe de son propre dépassement.

Calcul des qualités

Le refus d'admettre dans la pratique de l'art une essence anhistorique de la peinture coïncide chez Strzemiński avec la mise à distance de la géométrie³⁰. La façon dont il pose le problème de la géométrie permet en outre de mieux comprendre l'ensemble de sa démarche. En effet, si le quadrilatère et sa surface plane, « données originelles » du tableau, ressortissent au domaine de la géométrie, pour quelle raison celle-ci serait inapte à fortifier la démarche unitaire de l'unisme ? Réponse de Strzemiński :

Il est temps de mettre fin au malentendu selon lequel la construction géométrique [du tableau] est une construction exacte, relevant presque de l'ingénierie. La construction géométrique est en réalité aussi arbitraire, aussi subjective que toute autre construction³¹.

Mais ce n'est là qu'un premier moment de sa réflexion sur la géométrie dans la composition du tableau. Au lieu d'en prôner l'abandon pur et simple, il songe à une *autre* géométrie qui,

son absolue qui, elle, serait aussi une régression par rapport à l'empirisme conséquent des encyclopédistes (*Teoria widzenia*, *op. cit.*, p. 180-181).

²⁷. « D'une manière ou d'une autre, toute sculpture répond au problème le plus important de tous : celui de la *relation entre l'espace contenu dans la sculpture et l'espace qui se trouve en dehors d'elle* » (« Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego » [La Composition de l'espace, les calculs du rythme spatio-temporel ; 1931], Biblioteka « a.r. » n° 2, dans *Pisma*, *op. cit.*, p. 74 [85]).

²⁸. Hubert Damisch, « Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique », *L'ARC*, n° 21, 1963, p. 34.

²⁹. W. Strzemiński, « O sztuce rosyjskiej – Notatki » [1922], dans *Pisma*, *op. cit.*, p. 3 (41).

³⁰. Yve-Alain Bois remarque (« Strzemiński et Kobra », art. cité, p. 87) qu'il est peut-être le seul parmi les constructivistes à ne pas surestimer les possibilités de la géométrie. La géométrie de Malevitch est toutefois nominale, aucunement idéale ; elle est picturale et organique, tracée toujours à main levée.

³¹. W. Strzemiński, « Dualizm i unizm », art. cité, p. 47 (78). Dès 1924, il écrit que c'est des fresques de Raphaël « que date le début du déclin des principes de la symétrie » (« [O nowej sztuce] » [1924], dans *Pisma*, *op. cit.*, p. 18 [58]).

prenant « la largeur et la longueur » du tableau comme point de départ, procédera au calcul des relations de grandeur des formes, afin d'assurer l'« unité de l'expression numérique de l'ensemble du tableau ». Et il ajoute que ce « calcul doit aller de pair avec l'intuition » (DU, p. 47 [78]). On n'est pas très loin de l'idée leibnizienne du calcul des qualités.

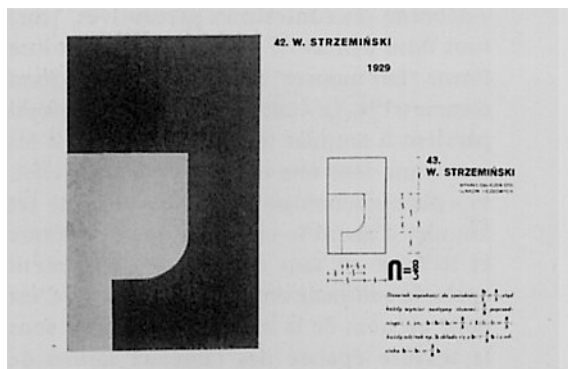


Illustration provenant de « La Composition de l'espace ».

Quelle serait donc cette autre géométrie ? Ce sera la « géométrie non euclidienne » de la vision, celle de Cézanne et de Merleau-Ponty, une géométrie de la vision qui « calcule » et « justifie » les déformations des objets représentés dans le tableau, et que Strzemiński étudiera en détail dans sa *Théorie du voir*. Même si dans « L'Unisme en peinture » la problématique de la forme éclipse celle de la vision, le rejet de la géométrie prouve que *dans la peinture uniste* les lois de la forme sont subordonnées aux lois de la perception. Encore que la nature de ces dernières, c'est-à-dire de ces lois qui vont déloger la perspective géométrique de la Renaissance, ne sera précisée que dans la *Théorie du voir*. La phase initiale de la pratique uniste connaît cependant une série de *Compositions architectoniques* (1926-1929) fondée sur le plan géométrique. « Une certaine déviation par rapport à la pureté de la conception de la surface picturale³² », constate Jakimowicz, qui souligne que cette série a été réalisée durant la période de travail commun avec Kobro (travail parachevé avec la publication du texte sur le « calcul du rythme spatio-temporel³³ »). Mais ce fut peut-être une étape nécessaire où, précisément, la géométrie fut mise à l'épreuve de la perception. Une étude de 1929 explicite le calcul des proportions en 8/5 de l'un des tableaux de cette série. Si donc, dès 1927, Strzemiński écrit que la construction géométrique est arbitraire et subjective, c'est que l'on doit pouvoir comprendre ici comment elle va « de pair avec l'intuition ». Dans les *Compositions architectoniques*, la géométrie est effectivement subordonnée au regard, dans la mesure où le peintre cherche à déterminer une égale intensité de l'action des deux ou trois formes de chaque composition, afin que la relation entre le fond et la forme devienne indécidable et que disparaisse ainsi dans le tableau tout contraste entre eux. Il semble que Strzemiński veuille maintenir l'expérience esthétique à un niveau plus originaire encore que celui selon lequel la relation fond / forme « déborde ses contraintes perceptives, [car] tout fond agit aussi comme forme et toute forme "fait monter" immédiatement le fond comme tel³⁴ ». Le « calcul intuitif » de Strzemiński parvient à annuler ici leur *dualisme* et à les maintenir dans une unité des rôles. En effet, sa « phénoménologie picturale » discerne (et annule) d'abord le contraste entre la forme et le fond en tant que tels et, seulement après, le contraste entre leurs couleurs. C'est donc au nom de la même logique que, sous la texture épaisse des tableaux *unistes* de 1931, on trouve le même schéma de la composition architectonique mais, contrairement à la série architectonique, interprété cette fois-ci sans le contraste des couleurs. Dans l'ultime solution du problème uniste, et seulement là, la géométrie sera remplacée par des formes organiques.

³². I. Jakimowicz, *Witkacy, Chwistek, Strzemiński, op. cit.*, p. 83.

³³. Voir K. Kobro et W. Strzemiński, « Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego », art. cité, p. 74-118 (85-125).

³⁴. François Laruelle, *Les Philosophies de la différence*, Paris, PUF, 1986, p. 40.

Afin d'assumer le caractère vital et physiologique de la vision, l'esthétique de Strzemiński doit en effet se teinter d'un organicisme qui constitue sûrement l'une de ses bornes, la géométrie restant hors de sa portée : « l'accroissement des transformations formelles, écrira-il, découle du processus physiologique du voir et du travail du cerveau qui l'accompagne. De cette relation entre la vision et la pensée dérive la *conscience du voir*. [...] Admettons un type déterminé de la conscience du voir et nous avons un type déterminé d'arts plastiques (TW, p. 20). Lorsque la perception assume son caractère vital et physiologique, qu'elle n'occulte pas l'« observation de l'homme qui observe » (TW, p. 56), elle ne se laisse plus représenter *more geometrico*. La *Weltanschauung* susceptible d'expliciter le sens interne commun à l'ensemble de l'œuvre de Strzemiński étale son horizon jusqu'aux recherches relatives à la vie organique qui se développent sans relâche depuis le XVIII^e siècle et dont la *physiologie de la vision* fait partie, ne serait-ce que par sa seule étymologie. C'est dans cette tradition intellectuelle, amorcée par Buffon et Diderot, que perce la conviction que le modèle géométrique est inopérant pour appréhender les phénomènes de la vie. « J'oserais presque assurer, écrit Diderot, qu'avant qu'il soit cent ans, on ne comptera pas trois grands géomètres en Europe. Cette science s'arrêtera tout court. [...] On n'ira point au-delà³⁵. » Au fond, Strzemiński s'appuie sur les mêmes arguments : il y a un abîme entre l'esprit de la géométrie et la réalité de la perception.

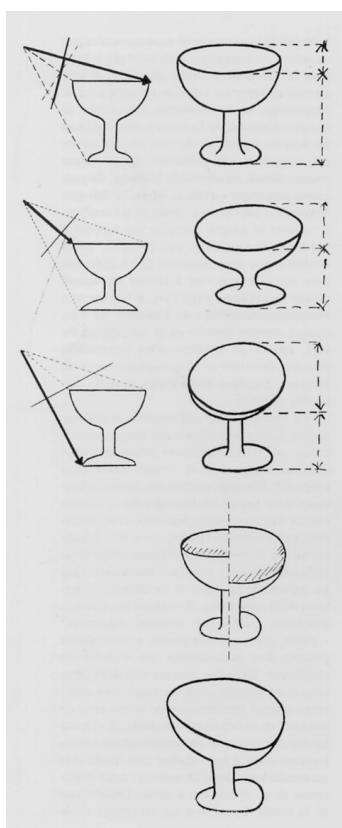


Illustration provenant de la *Théorie du voir*.

La « géométrie » du voir n'est donc pas géométrique³⁶. Les recherches *spectaculaires* en psychophysiologie de la perception, même si elles partent souvent du modèle positiviste (en France : E. Chevreul, É.-J. Marey, etc., en Allemagne : Th. Fechner, R. H. Lotze, H. von Helmholtz, W. Wundt et d'autres), aboutissent toujours aux mêmes conclusions, qui vont transformer de fond en comble l'idée « géométrique / linéaire » que l'homme se faisait de sa propre perception du monde. Ainsi contribueront-elles à renouveler la vision artistique. Le fait que

³⁵. Denis Diderot, *De l'interprétation de la nature* [1754], dans *Œuvres philosophiques*, éd. P. Vernière, Paris, Garnier, 1956, p. 180-181.

³⁶. « Cette perspective convergente, en apparence mathématiquement infaillible, écrit Strzemiński dans la *Teoria widzenia*, ne correspond pas à la réalité de notre vision » (*op. cit.*, p. 160).

dans « L'Unisme en peinture » l'argumentation de Strzemiński repose sur cette même logique, autorise à considérer que la peinture a toujours été pour lui, y compris dans l'unisme, une « science de la vision », une science-du-voir-rendue-visible ou une vision consciente. En travestissant une formule d'Alexandre Koyré, on dira que la nature n'est qu'une science *invisible* de la vision, alors que l'art en est une science visible : non pas science de ce qui se donne à voir, mais de ce que l'homme consciemment en accueille : « ce dont l'homme est conscient dans ce qu'il voit. Seul ce dont il est conscient est ce qu'il a réellement vu. [...] L'expérience nous apprend que dans la nature nous ne percevons que les phénomènes que vise notre attention » (TW, p. 16).

Théorie / vision

La spécificité de l'*interprétation* en tant que telle par rapport aux *connaissances* des sciences de la nature consiste à assumer une certaine polyvalence de significations. Selon Kant : « L'idée esthétique est une représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans que toutefois aucune pensée [...] ne puisse lui être adéquate, et que, par conséquent, aucun langage n'atteint complètement et ne peut rendre compréhensible³⁷. » Ainsi peut-on comprendre l'unisme, les paysages et la peinture d'images rémanentes comme autant de démarches effectuées dans le cadre d'une même conception de l'art, qui exige que l'art soit une interprétation de son histoire, Strzemiński soumettant cette interprétation à des contraintes spécifiques pour chaque démarche. En ce qui concerne notamment ses paysages et sa peinture d'images rémanentes, il impose à leurs formes de n'être « rien d'autre que des moyens utilisés pour exprimer une conscience du voir » propre à l'époque moderne (TW, p. 97). Autrement dit, à la différence de l'unisme, l'historicité de cette peinture correspondrait à l'interprétation de l'histoire de l'art comme expression du progrès de la conscience du voir. L'analyse de la vision est en tout cas l'axe principal de l'ensemble de l'enseignement artistique de Strzemiński ; ses premières notes sur le regard dans l'art ancien ont été publiées en 1920³⁸. Mais le contenu du livre intitulé *Théorie du voir*, sur lequel il travaille encore en 1952 à l'hôpital, sur son lit de mort, et dont la publication posthume, due à ses amis et ses disciples, fut rendue possible par le « dégel » politique de l'après 1956, a été préparé par les cours donnés à L'École nationale supérieure des beaux-arts de Łódź, dont il fut renvoyé pour des raisons politiques en 1950³⁹. D'énormes pressions existentielles et politiques, exercées durant une courte période qui voit les Polonais lutter encore contre les souvenirs de la guerre et sombrer dans le stalinisme, auxquelles il faut ajouter la pénurie matérielle de l'époque, qui se traduit entre autres par une carence de bibliothèques et de livres⁴⁰, expliquent sans doute quelques flottements présents dans ce texte. Pour Strzemiński, ces années-là sont marquées par un nouvel élan créateur, mais aussi par la lutte pour la survie et le déclin physique. Il faut cependant juger cet ouvrage tel qu'il est : ni témoignage d'une existence martyrisée, ni enquête d'histoire de l'art, mais récapitulation du devenir historique de l'art par un artiste qui considère « le problème de la forme comme dérivé, au niveau de la vision, du processus historique » (TW, p. 105). Le fait que Strzemiński parvienne à l'issue de ses analyses à replacer sa propre peinture par rapport à une nouvelle lecture de l'histoire de l'art (TW, p. 250-253, note)

³⁷. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. A. Renaut, Paris, Aubier, 1995, § 49, p. 300.

³⁸. Janusz Zagrodzki, « Meditations on Colour », dans *Wladyslaw Strzemiński, 1893-1952. Materials of the Conference*, Łódź, The Muzeum Sztuki Library, 1995, p. 158, n. 1.

³⁹. C'est cette épisode de sa vie, brossée sur le fond des mécanismes politiques brutaux du pouvoir pro-soviétique, que raconte le film de Wajda (voir *supra*, n. 2).

⁴⁰. « Strzemiński habita dans une chambrette dans laquelle se trouvait une vieille causeuse (et non un lit), une petite table de cuisine et deux chaises de cuisine (dont une faisait office de chevalet) – et c'est tout. Pas d'étagère, pas de placard. Pas de bibliothèque donc. Même s'il y avait eu un livre, je ne sais pas où on l'aurait mis », écrit Roman Modzelewski, disciple de Strzemiński, qui, en 1946, partagea avec lui cette chambre (lettre à l'auteur du 12 mars 1996, archives du Muzeum Sztuki, Łódź).

confirme que nous sommes en présence d'un ouvrage qui vise à cerner un *nouvel* espace de création dans l'art, à travers une récapitulation inédite de l'histoire de l'art conçue comme histoire de la conscience du voir ; espace de création dont Strzemiński prendra définitivement possession avec la peinture d'images rémanentes à la fin des années 1940.

<http://msl.org.pl/pl/wystawy/archiwalne/powidoki-zycia.html>

<http://culture.pl/en/artist/wladyslaw-strzeminski>

La *Théorie du voir* fait ressortir le langage propre à un matérialisme historique, encouragé, certes, par les circonstances politiques, mais qu'on aurait tort de vouloir ramener à celles-ci⁴¹. S'y mêle en plus un certain scientisme, mais que Strzemiński partage avec une grande partie de la tradition artistique dont il se réclame. Entre les réactions chimiques dans les cellules de la rétine et les données effectives de la perception, il confond les niveaux d'analyse, parfois de manière flagrante⁴² – chose qui n'arrivera jamais à Strzemiński peintre. Son matérialisme est d'abord un empirisme. Bien plus : comme seul peut l'être celui d'un peintre, c'est un empirisme tellement attentif aux données de la *conscience du voir* que, en se dépassant lui-même, il effleure quelques orientations proprement phénoménologiques. Mais il reste malgré tout tendu vers un certain *naturalisme*, contraire à l'autre orientation de sa démarche, à savoir l'*historicisme* de la vision. La tension entre une herméneutique et une phénoménologie du regard rend flottant le langage de la *Théorie du voir*. Texte écrit par un peintre, celui-ci pratique tout de même, sincèrement, une certaine *phénoménologie*, dans l'exacte mesure où cette dernière consiste en une *inversion* du regard : le peintre n'est pas celui qui – simplement – voit, mais celui qui voit ce qu'il voit, condition nécessaire pour pouvoir reproduire dans son tableau le « processus du voir » (TW, p. 198). Vision se dit en grec *theoria* ; au fond, la *Théorie du voir* est, justement, la vision de la vision : elle déplace l'attention de l'identité de l'objet visé par la perception (le noématique) vers la constitution de cette identité dans le processus de la perception (l'ensemble de la structure noético-noématique)⁴³. Lorsque la *Théorie du voir* prône « le dépassement de la frontière, déduite dans une démarche idéaliste, entre le "subjectif" et l'"objectif" » (TW, p. 178), elle exprime une conscience esthétique analogue à la conscience phénoménologique, qui dans le subjectif et l'objectif voit déjà des termes dérivés⁴⁴. Dans une lettre à Hofmannsthal du 12 janvier 1907, Husserl déclarait ainsi ouvertement que « le voir phénoménologique est proche parent du voir esthétique⁴⁵ ». La convergence des analyses des

⁴¹. À côté de développements un peu faciles, on trouve aussi de fines interprétations qui soulignent par exemple, à certaines époques, « la coexistence et l'accroissement non organiques et contradictoires des deux types de la conscience du voir » (TW, p. 67). Strzemiński explique ainsi par exemple comment dans les cultures paléolithiques, un antagonisme de la structure sociale se reflète dans les formes de l'art : « La pensée et la vision qui se développent à travers l'influence mutuelle » (TW, p. 14).

⁴². « Il faut désormais soumettre l'impressionnisme à une élaboration réaliste et lier sa pratique à la connaissance scientifique de la physiologie [...]. [Il ne faudrait plus parler] vaguement des "sensations" visuelles, mais des changements photochimiques concrets aux extrémités des nerfs optiques, c'est-à-dire aux endroits où se posent les rayons de la lumière, reflétés par les objets externes » (TW, p. 202-203).

⁴³. Les concepts de noétique et de noématique proviennent de la première phénoménologie d'Edmund Husserl, dite eidétique, la noèse correspondant aux structures de l'intuition objectivante, la noématique à son corrélat objectif (objet).

⁴⁴. L'être de la phénoménologie n'est ni du côté de la pensée (comme chez Platon), ni du côté de la matière, mais il désigne la rencontre des deux : les notions du subjectif et de l'objectif en dérivent. On y reviendra.

⁴⁵. Edmund Husserl, « Une lettre de Husserl à Hofmannsthal », trad. É. Escoubas, *La Part de l'œil*, n° 7, 1991, p. 14.

natures mortes de Cézanne effectuées presque au même moment par Merleau-Ponty et par Strzemiński corrobore une telle lecture de la *Théorie du voir*⁴⁶.

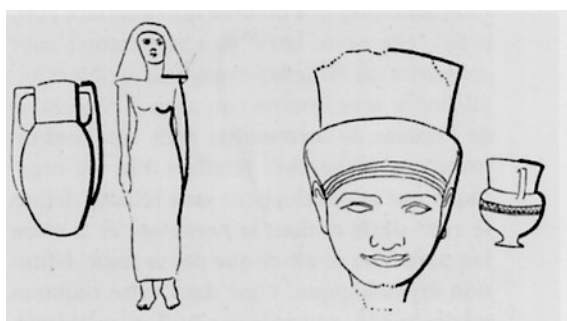


Illustration provenant de la *Théorie du voir*.

Partant du principe « qu'il n'y a rien d'inné » (TW, p. 80), cet ouvrage déploie aussi, dans une certaine mesure, une *herméneutique* du regard qui vise à éclaircir le sens profond de la vision, son implication dans le monde historique correspondant. Il n'y a simplement pas de « préendue vision "normale", abstraite [du contexte culturel], moyenne [comme s'il s'agissait] d'arithmétique ; la vision [est toujours] formée par l'être et déterminée par une formation socio-historique » (TW, p. 15). Et Strzemiński d'interpréter cette idée de la « vision naturelle », celle « d'un individu humain moyen, imaginé abstraitement [...] en dehors de l'histoire », comme convergente avec la prolifération au XVII^e siècle des « systèmes naturels » : du droit (Grotius), de l'État et de l'éthique (Hobbes), de la religion (Herbert de Cherbury) et, plus tard, de l'économie (les physiocrates) ou de l'« exploitation capitaliste » (A. Smith) (TW, p. 139, note). Subrepticement, la vision de la peinture baroque a été érigée en système de vision *naturelle*. L'art baroque exprime donc la *Weltanschauung* bourgeoise du XVII^e siècle à travers l'idée d'un « accord avec la nature ». Si, effectivement, « la vision "naturelle" est un mythe formé par analogie aux systèmes naturels » (*ibid.*), elle ne fait que confirmer la puissante influence du baroque sur les attitudes esthétiques occidentales.

Cependant, l'exposé de Strzemiński est parfois si *évident* qu'on serait tenté de le désigner, paradoxalement, comme une « histoire naturelle », non plus à cause de son empirisme, mais plutôt au sens que Pline l'Ancien a donné à sa compilation : c'est conformément à sa « nature » que la peinture se développe comme un défi lancé à « la nature elle-même⁴⁷ », selon le mot de Pline. La peinture serait la rivale de la vision directe du monde, ou plutôt, elle serait la conscience de cette vision : le regard et rien que le regard. La recherche d'une vérité de la peinture, qui puisse se mesurer avec les choses peintes, est bien le sens de beaucoup d'anecdotes évoquées par Pline, comme celles qui relatent la compétition entre Zeuxis et Parrhasius, rappelée assez fidèlement par Strzemiński (TW, p. 75 ; cf. Pline, XXXV, 65, p. 65), ou la confrontation d'Apelle avec le public considéré comme spécialiste en matière de vision (Pline, XXXV, 84-85, p. 72-73). Même si, de toute évidence, Pline manque de discernement dans son récit, il révèle involontairement ce qui, à lui et à ses contemporains, paraît « naturel » dans la pratique de la peinture. « À la question des origines de la peinture » et de son principe, sa réponse est la suivante :

⁴⁶. « Ce ne sont aucunement des "déformations" arbitraires de la nature, écrit Strzemiński, mais simplement le résultat d'une synthèse des deux relations différentes qui résultent des deux regards divergents, tournés dans des sens distincts » (TW, p. 231). – « Cézanne suivra dans une modulation colorée le renflement de l'objet et marquera en traits bleus *plusieurs* contours. Le regard renvoyé de l'un à l'autre saisit un contour naissant entre eux tous comme il le fait dans la perception. Il n'y a rien de moins arbitraire que ces célèbres déformations » (Maurice Merleau-Ponty, « Le Doute de Cézanne » [1945], dans *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966, p. 25).

⁴⁷. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV, sections 94-95, trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 77.

Tous reconnaissent que [ce principe] a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine : ce fut donc là, selon eux, la première étape ; dans la seconde on employa les couleurs une par une, d'où le nom de *monochrome* usité quand on a trouvé un procédé plus complexe. [...] L'invention du dessin au trait remonte à Phyloclès l'Égyptien ou à Cléanthe de Corinthe, mais les premiers à le pratiquer furent Aridicès de Corinthe et Téléphanes de Sycione, sans se servir encore d'aucune couleur : ils se mirent toutefois à parsemer de traits la surface à l'intérieur des contours [...]. Le premier à colorier ces silhouettes [...] fut Ecphantus de Corinthe (XXXV, 15-16, p. 42)⁴⁸.

Ce sont *très exactement* autant d'étapes que Strzemiński discerne dans les premiers chapitres de sa *Théorie du voir* : vision en contour, retour des traits à l'intérieur du contour (TW, p. 73), monochrome (TW, p. 24), vision en silhouette qui implique la restructuration du système coloré (TW, p. 49), l'apparition du modelé et des dégradés en Grèce (TW, p. 75), etc. Plinie écrit encore :

L'art [...] découvrit la lumière et les ombres, le contraste entre les couleurs étant réciproquement souligné par leur juxtaposition. Ensuite vint s'ajouter l'éclat, qu'il faut distinguer ici de la lumière. L'opposition entre ces valeurs lumineuses et les ombres fut appelée *tonos* [tension] (XXXV, 29, p. 49).

Strzemiński va suivre l'évolution de la conscience du voir jusqu'au « schéma final auquel est parvenue l'empirie du voir physiologique » (TW, p. 242). La réalité du regard se révèle extrêmement complexe ; elle se constitue à partir des données et des relations multiples du processus du voir, qui forment un ensemble signifiant. Il en est de même pour la peinture, qui tisse une structure parallèle à la perception ; car « chaque touche du pinceau introduit une nouvelle situation chromatique et exprime de nouvelles relations visuelles, un nouveau moment de la vision » (TW, p. 166). Le regard mobile, actif, davantage processus qu'acte ponctuel, processus d'ailleurs saccadé et discontinu, qui intègre aussi bien des « moments du non-voir » que les rythmes physiologiques du sujet, telle l'inertie des images rétinienne, exprime selon Strzemiński « l'humanisme de l'homme réel, tel qu'il existe, vit et réagit » (TW, p. 242).

Le non-vu du voir

Dès lors que, précisément, les peintres assument – fût-ce intuitivement – le fait « que nous sommes un corps », et non pas un « esprit », qui perçoit (TW, p. 168), la déconstruction phénoménologique de la vision conduit à mettre en valeur le rôle des *images rémanentes* dans la perception ; d'abord implicitement, puis, chez Strzemiński, en tant que thème et problème à part entière de la peinture. C'est donc à la fin de sa vie, dans une série ne comportant pas plus de huit tableaux accompagnés d'une vingtaine d'études sur papier, qu'il fait face au problème des images rémanentes qui, se superposant avec leur écart inertiel aux images venant du monde, constituent le versant subjectif / physiologique du processus du voir. Dans la *Théorie du voir*, le phénomène d'images rémanentes est souvent évoqué pour expliciter la vision ; les impressionnistes en particulier auraient analysé et scruté le rythme des interférences entre les images rémanentes et celles qui reflètent les formes des objets extérieurs. Afin de mettre en évidence les images rémanentes elles-mêmes, Strzemiński peint « le soleil vu en face », comme il l'écrit à ses amis en août 1948⁴⁹. D'où une certaine ambiguïté quant au sens de ces derniers tableaux qu'il appelle d'abord « peinture solaire », mais dont les titres ou les sous-titres évoquent systématiquement des « images rémanentes », ce qui suggère un détachement de la vision directe du monde et un retrait du regard sous les paupières baissées. Roman

⁴⁸. Dispersés dans le livre XXXV, ces éléments reviennent ensuite dans le texte de Plinie : monochrome (56 et 65), emploi des couleurs (57 et 97), représentation des apparences extérieures (60), proportions (67) et structure géométrique du tableau (76), surface intérieure des objets (67), raccourci (127), etc.

⁴⁹. Cf. Władysław Strzemiński, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 181.

Modzelewski, qui se souvient d'avoir contribué à mettre Strzemiński sur la voie de la « peinture solaire », conteste cette interprétation. Ayant peut-être réalisé quelques tableaux « solaires » antérieurement à son maître, il insiste sur les conditions extrêmes qu'implique le regard tourné vers le soleil. Mais, en reconstituant sa discussion avec Strzemiński devant son propre tableau N° 5 de 1946, il reconnaît tout de même que l'« on ne peut longtemps regarder le soleil – on baisse donc les paupières. Cette couleur orange résulte de la translucidité de la paupière (sanguinolente)⁵⁰ ». Le soleil aveugle, oblige à fermer les paupières, et c'est pourquoi nous admettons que dans cette dernière série, *Strzemiński peint ce que l'on voit lorsqu'on ferme les yeux*.

La conception de la peinture d'images rémanentes se situe au croisement des différentes problématiques que l'œuvre de Strzemiński articule plus ou moins explicitement. Elle reprend le thème déjà largement discuté dans les milieux artistiques de l'époque, et qui a déjà fait l'objet d'expériences particulières, notamment dans le cadre de la théorie du « *zorved*⁵¹ » de Michail Matiouchine (expérimentation avec une vision accrue et intensifiée par l'ouverture à de nouveaux registres sensoriels, analogue à celle que Kroutchenykh entreprit pour élargir la conception du langage poétique). Dans son vaste programme des recherches visuelles, Matiouchine étudie entre autres le « changement des couleurs produit par la forme et les contre-formes qui apparaissent les yeux fermés⁵² ». La peinture d'images rémanentes – dans laquelle Strzemiński porte pour la première fois à la « connaissance (esthétique) claire » cette sensibilité aux données « élémentaires » du processus du voir – se présenterait alors comme une nouvelle figure du réalisme proprement pictural. En effet, cette peinture apporte également une *description picturale* des données nouvelles – à peine perceptibles – de la perception visuelle. Il n'est pas surprenant qu'il ait fallu attendre le xx^e siècle pour que ce spectacle, connu de tous les enfants, des formes qui se promènent sous nos paupières fermées, puisse être reconnu comme significatif, tant d'ailleurs par les philosophes que par les peintres. Voici ce qu'en écrit Henri Bergson en 1901 :

Fermons les yeux et voyons ce qui va se passer. Beaucoup de personnes diront qu'il ne se passe rien : c'est qu'elles ne regardent pas attentivement. En réalité on aperçoit beaucoup de choses. D'abord un fond noir. Puis des taches de diverses couleurs, quelquefois ternes, quelquefois aussi d'un éclat singulier. Ces taches se dilatent et se contractent, changent de forme et de nuance, empiètent les unes sur les autres. Le changement peut être lent et graduel. Il s'accomplit aussi parfois avec une extrême rapidité⁵³.

⁵⁰. R. Modzelewski, lettre à l'auteur du 12 avril 1996, archives du Muzeum Sztuki, Łódź.

⁵¹. « *Zorved* » indique en soi une transformation physiologique du moyen antérieur d'observation, et entraîne à sa suite un tout autre moyen de refléter le visible. « *Zorved* » introduit pour la première fois l'observation et l'expérience d'un arrière-plan plus loin fermé, etc. / De nouvelles données ont découvert l'influence de l'espace, de la lumière, de la couleur et de la forme sur les centres cérébraux *par le truchement de la nuque*. [Il s'agit sans doute de données provenant des mouvements musculaires ; on verra dans la suite l'importance de cette précision pour Strzemiński.] Une série d'expériences et d'observations menées par les peintres du « *Zorved* », fixe de façon nette la sensibilité à l'espace des centres visuels, qui se trouvent dans la partie cervicale du cerveau, etc. » (Michail Matiouchine, « Pittura », *LEF*, n° 3, 1923, publié dans l'anthologie *Art et poésie russes (1900-1930). Textes choisis*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979, p. 183).

⁵². Voir la planche de « La culture organique » reproduite à la page 245 de l'anthologie *Art et poésie russes*, *loc. cit.*

⁵³. H. Bergson, « Le Rêve » [1901], dans *L'Énergie spirituelle* [1919], Paris, PUF, 1985, p. 85-86. À notre connaissance, ce texte n'a pas été traduit en polonais. Bergson explique ici que le contenu de nos rêves vient de l'interprétation de cette vision minimale les yeux fermés par une conscience distraite à l'approche du sommeil. – Dans un livre de 1906, qui a connu un grand succès et plusieurs rééditions, et qui, sans être traduit en polonais, avait également pu exercer une influence en Pologne, notamment à

Au premier abord, cette description semble correspondre assez bien au contenu visuel des peintures d'images rémanentes. L'intérêt pour la philosophie de Bergson fut au demeurant très vif en Pologne au début du siècle. Les débats polémiques autour du « bergsonisme », souvent passionnés, eurent lieu durant une longue période allant de 1903 à 1932⁵⁴. Au moment où Strzemiński retourne dans son pays natal, les idées bergsoniennes constituent l'élément incontournable du paysage intellectuel polonais, d'autant plus influent que « la philosophie de Bergson trouva la résonance la plus forte dans le milieu philosophico-littéraire⁵⁵ ». En particulier, les quelques fragments bergsoniens sur l'art et l'esthétique accessibles en polonais⁵⁶ (et l'on sait qu'il n'en écrira que des fragments) prônent tous une réhabilitation du monde des qualités et une attention aux « données immédiates de la conscience » – thèmes particulièrement présents dans la réception polonaise de Bergson. Il est peu vraisemblable que Strzemiński ait pu connaître le texte de Bergson sur les images rémanentes. À sa mort, seuls quelques livres de littérature se trouvaient dans la chambre qu'il occupait⁵⁷. Mais le nom du philosophe ne lui a pas été étranger⁵⁸. Demeure une certitude : les préoccupations de Strzemiński convergent avec celles de Bergson dans leur sensibilité programmatique aux données immédiates de la conscience (du voir).

Si réalisme signifie pour Strzemiński « processus de développement de l'activité cognitive de l'homme à travers l'histoire » (TW, p. 17), la description bergsonienne apparaît comme une *cognition relative à la conscience du voir*. En cela consiste aussi l'historicité spécifique de la peinture d'images rémanentes : celle-ci décrit un registre visuel auquel les peintres ne prêtaient, d'abord, aucune attention et, ensuite, aucune attention *distincte*. Cette conception picturale fut rendue possible par les analyses descriptives de la conscience, qui constituèrent l'un des axes majeurs du travail philosophique dans le dernier quart du XIX^e siècle. Bergson bien sûr, mais aussi Stumpf, Dilthey, Natorp, Brentano, Husserl et beaucoup d'autres ont en effet pratiqué la description comme méthode, ce qui correspond à une certaine méfiance des philosophes à l'égard de l'« esprit géométrique ». Buffon, mentionné plus haut comme étant à l'origine de cette tendance épistémologique, affirmait déjà qu'« il n'y a de bien défini que ce

travers ses disciples, Wilhelm Dilthey décrit lui aussi ce phénomène des images rémanentes : « Qui n'a pas pris plaisir, en effet, avant de s'endormir, les yeux étant fermés, aux phénomènes très simples qui s'y produisent ? Dans notre sens de la vue, au repos, mais excitable, se manifestent alors les stimulations organiques internes sous forme de rayons, de brumes mouvantes et à partir de là elles se constituent et se déploient [...] pleines d'éclats et de couleurs, en perpétuelle transformation » (W. Dilthey, « Goethe et l'imagination poétique », dans *Écrits esthétiques*, trad. D. Cohn et É. Lafon, Paris, Éditions du Cerf, 1995, p. 230).

⁵⁴. Stanisław Borzym, *Bergson a przemiany światopoglądowe w Polsce* (Bergson et les transformations de *Weltanschauung* en Pologne), Varsovie, Ossolineum / PAN, 1984, p. 37. Bergson a également exercé une influence importante en Russie, comme en témoignent le livre récent de Frances Nethercott, *Une rencontre philosophique. Bergson en Russie (1907-1917)*, Paris, L'Harmattan, 1995. Les historiens de l'avant-garde russe doivent désormais intégrer ce livre dans leur corpus, même s'il ne permet pas d'établir une influence directe de Bergson sur Strzemiński.

⁵⁵. S. Borzym, *Bergson, op. cit.*, p. 43. Plus généralement, Borzym écrit : « Dans la période précédant directement la Première Guerre mondiale [...] le bergsonisme fut un important élément constitutif de la conscience intellectuelle [en Pologne] » (p. 14), et précise qu'il « influença certains mouvements artistiques » (p. 179). Mais le bergsonisme a également influencé plusieurs philosophes et artistes auxquels Borzym consacre des chapitres entiers dans son étude sur la présence de Bergson en Pologne : Abramowski, Brzozowski, Leśmian, Ingarden, Chwistek et Witkacy.

⁵⁶. H. Bergson, *Le Rire* [1900], avec ses quelques pages sur l'art, est traduit en polonais dès 1902. Presque tous les textes principaux de Bergson sont traduits avant 1930. Dans *L'Évolution créatrice* [1907], publié en polonais en 1913, Bergson écrit : « La vision est une puissance qui atteindrait, *en droit*, une infinité de choses inaccessibles à notre regard » (Paris, Félix Alcan, 1928, p. 102).

⁵⁷. Lettre de Nika Strzemińska, fille du peintre, du 14 mars 1996 (archives de l'auteur).

⁵⁸. Lettre de R. Modzelewski du 12 mars 1996, citée ci-dessus, n. 40.

qui est exactement décrit⁵⁹ ». La description est donc une méthode d'analyse de la vision et, à ce titre, le fondement épistémologique de la *Théorie du voir* de Strzemiński. Si l'on peut considérer que la peinture d'images rémanentes fournit une nouvelle description de la conscience du voir, alors on est en droit de se demander s'il en résulte des implications pour la théorie du voir. Il apparaîtra, en effet, qu'elle met en cause la distinction exclusive par laquelle on oppose les formes abstraites aux formes figuratives.

Ce qui se donne à voir de prime abord dans les peintures d'images rémanentes de Strzemiński, ce sont des structures abstraites composées de formes amiboïdes, entrecoupées de frontières nettes qui sont autant de changements brusques de valeurs chromatiques et lumineuses. Mais à bien les regarder, à suivre aussi les suggestions des titres, on sera amené à interpréter certaines de ces formes comme de lointains échos des objets. Dans *Image rémanente de la lumière. Une rousse*, on reconnaîtrait la bouche, une tache d'un rouge vif, légèrement écartée du

<http://kultura.wp.pl/gid,12756519,galeria.html?T%5Bpage%5D=1>

centre de la composition, ainsi qu'un vague dessin du visage. Dans *Femme à la fenêtre* se dessine le contour d'une silhouette fluide sur le fond d'un rectangle (fenêtre) superposé plusieurs fois, ce qui correspond à l'effet du mouvement des yeux sous les paupières fermées. Strzemiński-

<http://news.o.pl/2010/11/20/powidoki-zycia-wladyslaw-strzeminski-muzeum-sztuki-lodz/#/>

ski est parfaitement conscient du fait que le regard se déplace de manière saccadée. En effet, ce type de mouvement caractérise un regard-qui-cherche, alors que le regard-qui-suit-le-mouvement est un regard continu. (C'est parce que sa peinture en est consciente, que, dans ses travaux thématiques, il n'a jamais été question pour lui de représenter le mouvement s'inspirant des photos de Marey, comme l'ont fait les futuristes.) Dans *Image rémanente. Pay-*

<http://msl.org.pl/pl/wystawy/archiwalne/wladyslaw-strzeminski-powidoki.html>

sage, les formes en bas du tableau peuvent se lire comme des ombres d'une rangée d'arbres. Si toutes ces formes ne dénotent pas les objets de manière explicite – le regard du peintre s'étant volontairement coupé du monde –, elles y renvoient pourtant d'une certaine manière, car c'est bien le monde extérieur qui se trouve à leur origine. En outre, elles sont tout aussi bien figuratives qu'abstraites : figuratives parce que la surface du tableau se voit niée pour donner lieu à une vision ; abstraites parce que le peintre se garde d'injecter dans cette vision des modes perceptifs propres à la vision du monde extérieur. En ce sens, on peut penser que la peinture d'images rémanentes constitue un moyen terme entre l'unisme et les paysages, car l'apparence abstraite de ces tableaux est constamment contrariée par leur *référence* à une vision. Or, c'est cette *vision* qui est grandement paradoxale. Aveugle, peut-être, elle reste « vérifiable » au sens phénoménologique, car malgré tout visible et accessible à tout sujet. On ne sait donc pas bien, en particulier, de quelle manière l'on pourrait ici parler de profondeur : celle-ci implique une vision binoculaire, alors que dans cette vision aveugle on ne peut ni fermer ni ouvrir un seul œil. Suspendues dans l'indétermination d'une vision sans l'œil optique, qui n'est ni vision perspective ni vision cyclopéenne, les formes flottent dans une épaisseur plutôt que dans un espace. Le champ de cette vision semble pourtant limité, bien que ce soient plutôt les impressions musculaires qui nous le font savoir. En effet, dans la *Théorie du voir*, on trouve une critique de cette remarque de Wittgenstein selon laquelle l'œil n'appartient pas au champ visuel, mais en constitue plutôt la frontière ; Strzemiński y oppose le « voir physiologique » du peintre moderne qui apporte, précisément, la conscience du fait que l'œil appartient au corps et voit avec lui⁶⁰. Or, dans la vision les yeux fermés, celle précisément que les

⁵⁹. Cité d'après Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières* [1932], trad. P. Quillet, Paris, Fayard, 1966, p. 106.

⁶⁰. TW, p. 173-177, note. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. G.-G. Granger, Paris, Gallimard, 1993, 5.633 et 5.6331, p. 94.

artistes négligèrent⁶¹ par le passé, non seulement l'œil voit sans se voir, mais encore il produit sa vision sans voir du tout, après avoir vu : vision aveugle, donc, et pourtant visible, preuve visible, dirait-on volontiers, que le voir ne se ramène pas au visuel. Telle est assurément, appréhendée sous un autre angle, la thèse centrale de la *Théorie du voir*. En effet, seul cet ouvrage rend manifestes les différentes figures de la conscience du voir qui constituent l'histoire de l'art ; c'est donc sur l'inconscient enveloppé par le processus du voir que porte essentiellement la *Théorie du voir*.

Si l'on scrute les propriétés de la vision les yeux fermés, on peut aussi remarquer que l'apparition des couleurs dans les images rémanentes est indécise : celles-ci se caractérisent par une luminosité sans qu'il n'y ait de lumière pour les éclairer. La présence des formes est chancelante : elles s'animent avec le mouvement des yeux et disparaissent dès qu'on tâche de les fixer – d'où l'impression qu'elles ne sont jamais là où on les regarde, comme si, pour les percevoir, il fallait les viser dans le champ périphérique de la vision, ce qui est contraire au mécanisme même du voir. C'est précisément ce mouvement saccadé et cette présence vacillante des formes que traduit, dans la peinture d'images rémanentes, le mouvement de ces formes reptiliennes qui adhèrent à la surface du tableau pour mieux glisser sur elle, en entraînant le regard dans un piège où le spectateur ne sait plus s'il voit les formes du tableau ou des images rémanentes de ces formes qui s'y superposent. C'est cette instabilité essentielle des formes et des couleurs en état de reptation qui met le spectateur dans l'embarras : en une éclaircie à peine consciente, surgit la question de savoir si, en les regardant, il a encore les yeux ouverts.

La peinture comme discours

Si l'expérience de la vision se place dans ce cas à l'opposé absolu du type de perception immobilisée suscité par la *Composition uniste 14*, ce même phénomène des images rémanentes permet d'explicitier l'unité formelle de l'œuvre picturale de Strzemiński. Non pas par une ma-

⁶¹. Il est toutefois un cas exceptionnel, celui de sainte Hildegarde de Bingen. Atteinte vraisemblablement de migraines ophtalmiques (voir Oliver Sacks, *Migraines*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 156-

<http://www.biusante.parisdescartes.fr/ressources/images/histmed-medica-migraine-gd-airy.jpg>

160), elle a interprété leur manifestation comme un signe de l'inspiration divine. Que l'on ouvre ou que

<http://www.gettyimages.fr/detail/photo-d'actualit%C3%A9/hildegard-of-bingen-german-abbess-and-mystic-her-photo-d'actualit%C3%A9/463907889#hildegard-of-bingen-german-abbess-and-mystic-her-vision-of-the-fall-picture-id463907889>

l'on ferme les yeux, ou que l'on n'en ouvre qu'un, ces spectacles restent présents dans la vision – exactement comme les images rémanentes. Au XII^e siècle, Hildegarde les dessine, les superpose aux formes des objets réels et les interprète tantôt comme des constellations d'anges déçus, tantôt comme l'architecture de la cité céleste, etc. La peinture d'images rémanentes met ainsi en évidence l'historicité de la vision : au Moyen Âge, on ne pouvait interpréter les images générées par la rétine autrement que comme visions d'inspiration divine. S'il est vrai que l'étude des cas pathologiques est pour la science un moment indispensable de toute recherche portant sur l'état normal, on peut penser aussi qu'une déficience physiologique conduit finalement Strzemiński à la mise en relief des caractères de la vision en général. – Désormais, les artistes prêtent davantage d'attention à la vision les yeux fermés. Dans les années 1950, Michael Kidner consacre une série de tableaux au problème des images rémanentes, par exemple le tableau peint avec un vert et un rouge violents intitulé *After-Image*, de 1958. En 1963, Zao Wou-Ki peint *L'Envers des paupières*. En 1965, Jasper Johns réalise un drapeau américain dont l'image se produit par la force d'inertie rétinienne. Robert Morris réalise une série de dessins les yeux fermés (*Blind Time*, à partir de 1973), et Jacques Derrida réfléchit sur la cécité du dessinateur qui semble connaître son objet davantage par le toucher que par la vue (*Mémoires d'aveugle*, 1992). Mais pour aucun d'eux ce problème n'est aussi fondamental que pour Strzemiński. Certes, c'est l'unisme qui inaugure son œuvre et les images rémanentes la conclut, mais l'unisme clôt une tradition, tandis que la peinture d'images rémanentes en ouvre peut-être une nouvelle.

gie dialectique des paradoxes, mais en vertu des « lois de la perception ». La *Théorie du voir* a plusieurs fois recours au processus physiologique des images rétinienne. Strzemiński semble même interpréter ces images comme une forme originaire de mémoire, et parlera des images rémanentes « mentales, associatives et visuelles » (TW, p. 60). C'est encore en pleine période uniste qu'il interprète la signification de l'inertie rétinienne dans la vision impressionniste et cubiste, l'une contribuant à la mise en cause de la couleur locale, l'autre de la localisation même de l'objet⁶². Plus tard, c'est encore par l'inertie rétinienne qu'il expliquera le transfert des motifs visuels qui conduit au « processus d'architectonisation, consistant à lier des formes des différents objets éloignés les uns des autres et à produire leur relation rythmique. Ainsi, certains éléments de la forme d'un objet se voient fondus dans la forme d'un autre objet. [...] Répétés dans un rang, ces éléments de la forme produisent une connexion d'un rythme architectonique » (TW, p. 51⁶³). Selon Strzemiński, le rythme plastique, tout en contribuant à l'élaboration de la notion de nombre, trouve sa source première dans le phénomène de l'inertie rétinienne.

Bien plus : formes typiques de l'ensemble de la production picturale de Strzemiński, ces taches qui se dilatent et se contractent comme des amibes dont la forme se modifie librement par l'étirement de leurs pseudopodes, sont aussi des formes typiques de la vision les yeux fermés. Si l'on ajoute que la vision monoculaire (qui, à la suite de l'accident survenu en 1916, fut la sienne) amplifie la présence du phénomène d'images rémanentes (effet qui devient d'ailleurs hallucinant lorsqu'on regarde d'un seul œil ses tableaux architectoniques), on est en droit de supposer que ce même mécanisme d'inertie des images rétinienne permet d'expliquer pourquoi les formes amiboïdes de ces derniers tableaux s'annoncent déjà dans les toutes premières expériences polonaises de 1923, réalisées encore dans l'esprit post-suprématiste, ou dans les tableaux post-cubistes (par exemple une *Nature morte* de 1926), et même dans les premières tentatives unistes que l'on situe aux alentours de 1924. D'une certaine manière, toute la peinture de Strzemiński implique ce problème des images rémanentes et se construit autour de leurs formes spécifiques.

Tantôt flexueuses, décrivant des méandres, tantôt encadrées par une rigueur calculée, plus ou moins rhapsodiques ou rythmiques, parfois suggestives des objets réels et parfois strictement ornementales, ces formes constituent la *signature* de Strzemiński-peintre. Deux raisons justifient le rapprochement opéré ici de ces formes que l'on trouve dans toutes ses pratiques picturales, quelles que soient les particularités qu'elles peuvent avoir selon les périodes. D'abord, l'importance attribuée à l'inertie rétinienne dans la pratique picturale ne peut surprendre chez un artiste qui *de la vision de la vision* fit son credo. Ensuite, ses trois programmes picturaux : unisme, peinture d'images rémanentes, paysages et autres travaux thématiques, se chevauchent dans le temps. Il est hautement significatif qu'entre les deux avant-derniers tableaux unistes de 1932 et les deux derniers de 1934, il peint pas moins de vingt paysages, sans compter les dessins, soit la quasi-totalité de sa production picturale sur ce thème ayant survécu à la guerre⁶⁴, production insérée ainsi à l'« intérieur » de l'unisme. On peut affirmer avec certitude que nombre de ces paysages développent les structures des tableaux unistes antérieurs (*Paysages marins* du 23 juin et du 9 août 1933), et que d'autres préparent celles des deux dernières compositions unistes (*Composition marine. Venus*). On constate les mêmes proximités dans la production dessinée : certaines compositions, comme *Paysage marin* de 1939, développent les structures unistes, d'autres, comme *Pommes* de 1943, annoncent déjà la peinture d'images rémanentes.

<https://theartstack.com/artist/wladyslaw-strzeminski-1/pejzaz-lodzki-paysage-of-lodz>

⁶². W. Strzemiński, « Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne » [1932], dans *Pisma*, op. cit., p. 153.

⁶³. Voir aussi p. 51-57 et 100.

⁶⁴. Strzemiński écrit qu'en ce qui concerne ses travaux thématiques des années 1930 et 1940, « la plupart d'entre eux furent brûlés par les nazis pendant l'occupation » (TW, p. 252).

Tel est le système pictural de Strzemiński, pour qui « la création possède un point d'appui dans un système déjà existant », et, ajoute-t-il, « c'est précisément pour cela qu'elle tend constamment à le transformer⁶⁵ ». Il ne peut pourtant y avoir de système dans le domaine du voir. Le système n'est donc pas de vision, mais de discours ; c'est ce dernier qui rendra la vision communicable. Il ne suffit pas de voir pour être peintre : l'œil du peintre doit être accroché « sur la pointe du pinceau⁶⁶ », écrit-il. Le système ayant besoin d'un principe unique pour être système, Strzemiński le trouve dans la vision rémanente et dans les formes qu'il en dégage : lignes fluides et taches amiboïdes, mais il semble être en même temps conscient qu'un tel système doit pouvoir s'obscurcir, se brouiller et se dépasser afin de ne pas virer à une simplicité répétitive, mais, au contraire, engendrer du sens. Son discours pictural différencie donc les fonctions de cette forme-prémisse, commune à ses trois démarches picturales distinctes, et aboutit ainsi à un système différentiel, dans lequel la signification est à chaque fois conditionnée par une désignation spécifique. En tant que *signes* visuels, les formes amiboïdes renvoient tantôt à elles-mêmes et aux lois de leur construction (unisme), tantôt à la vision produite par le mouvement des images rémanentes sur la rétine de l'œil où elles ont trouvé leur origine, tantôt aux objets du monde extérieur. Les trois versants de son œuvre picturale sont donc envisagés selon trois types de relation au voir : vision de la vision, vision du non-vu du voir, vision du monde extérieur. À ces trois programmes, animés par trois missions picturales différentes, et peut-être aussi par trois interprétations distinctes de l'art⁶⁷, on peut faire correspondre trois fonctions du langage parmi celles que Roman Jakobson a mises en évidence : poétique, métalinguistique et cognitive⁶⁸. C'est précisément lorsqu'on prend en compte la production thématique et figurative de Strzemiński, lorsque se complète ainsi le tableau des fonctions, que l'on peut prétendre, sur la base du modèle jakobsonien, que sa peinture constitue une espèce de discours.

<https://www.wikiart.org/en/wladyslaw-strzeminski/cover-for-a-book-by-julian-przybo-z-ponad-1930>

L'unisme, avec ses lignes et taches ondoyant régulièrement, apparaît comme la réalisation de la *fonction poétique*, c'est-à-dire proprement esthétique, à travers laquelle le discours ne renvoie qu'à lui-même et à sa structure. C'est en ce sens, finalement, que le tableau peut être compris comme étant « en soi et pour soi », car « ses associations des valeurs plastiques ne

⁶⁵. « B = 2 », art. cité, p. 19 (60).

⁶⁶. « Notes » [1927], dans *Pisma, op. cit.*, p. 36.

⁶⁷. Si l'unisme correspond à l'analyse formelle de l'art, et la peinture d'images rémanentes à l'idée de l'art comme manifestation de la conscience du voir, la peinture thématique de Strzemiński renvoie à une troisième interprétation de l'art, certes moins appuyée historiquement et davantage prospective, à savoir celle de l'utopie. L'anti-unisme serait un nouvel art appliqué, chargé d'une mission sociale et « doté de possibilités extrêmement fortes de persuasion et d'agitation politique ». Tout en étant porteur de la conscience aiguë du voir, « l'anti-unisme pourrait être l'équivalent pictural de la typographie fonctionnelle » ; il enrichirait le même champ d'« arts appliqués » (édition, réclame, presse, design, architecture), prêt à contribuer à la constitution des nouveaux langages de l'illustration, du graphisme ou de la communication visuelle. « Le tableau trouve sa justification utilitaire et sociale en tant qu'expérimentation inventive dans le domaine de la forme, susceptible de féconder les potentialités organisatrices de la vie quotidienne » (« Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński », art. cité, p. 225, 226 et 230 [156, 157, 160-161]).

⁶⁸. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, t. I : *Les Fondations du langage*, trad. N. Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, chap. XI, p. 209 et suiv. Précisons qu'en ce qui concerne les trois autres fonctions identifiées par Jakobson, deux sont liées à la présence des interlocuteurs qui se parlent, et la dernière, à savoir la fonction expressive, Strzemiński la subordonne entièrement au plan de la construction de l'œuvre. « La beauté, écrit-il, est le système qui lie et met en relation les unes avec les autres toutes les parties de la construction » (« [Wypowiedź w "katalogu Salonu modernistów"] » [1928], dans *Pisma, op. cit.*, p. 61).

reposent sur aucun objet concret. Les éléments de la vision et de l'espace sont associés selon les lois générales de la physiologie de la vue⁶⁹ ». Autrement dit, le peintre doit « ouvrir la vérité interne du tableau⁷⁰ ». La peinture d'images rémanentes, avec ses taches amiboïdes rampantes, peut être considérée comme la réalisation de la *fonction métalinguistique*. Le discours pictural se prend ici également lui-même pour objet mais, cette fois, pour s'explicitier. Au début des années 1920, la peinture de Strzemiński témoigne déjà du rôle important que les images rémanentes jouent dans le processus du voir qui, au fond, est l'unique thème de la peinture. Le type de formes qui y correspond est déjà présent dans la peinture post-suprématisiste de 1923 ; s'y ajoute encore dans la première série uniste le contraste des luminosités éteintes (un type de contraste qu'on rencontre dans les images rémanentes), propre à la vision les yeux fermés. Mais ces images ne seront abordées comme thème à part entière qu'en 1948 : « Exemple typique – pour reprendre les mots de Strzemiński – d'une conscience qui ne parvient pas à suivre la pratique » (TW, p. 176). Or, si l'œuvre picturale de Strzemiński constitue dans son ensemble un *système signifiant*, la peinture d'images rémanentes, elle, apporte une interrogation sur le fondement du discours pictural qu'il rend possible. En posant directement la question de l'origine du principe de l'ensemble du système, c'est-à-dire de ces formes amiboïdes et de ces lignes serpentine, elle expose donc son propre abécédaire. Le sens originnaire de cette peinture – de la peinture en général – jaillit donc du *processus du voir* et non pas du monde *vu*. C'est dans la peinture d'images rémanentes que s'annonce véritablement la solution du problème de la relation entre les formes du système de Strzemiński et la conscience du voir dont ces formes procèdent – et donc la solution de la tension entre vision et formes. Le jugement esthétique portant sur l'accomplissement et la réalisation satisfaisante, ou non, de ce projet des dernières années de la vie de l'artiste reste ouvert ; en effet, Strzemiński n'est pas parvenu (contrairement, plus tard, à Michael Kidner) à expérimenter le phénomène des images rémanentes « à l'intérieur » de la peinture et a dû faire référence aux paysages et aux portraits.

Le troisième versant de la création picturale de Strzemiński – paysages et autres travaux thématiques, pratiqués sans interruption de 1918 jusqu'à sa mort –, avec ses lignes et ses taches fluides et vagabondes, peut être désigné sans hésitation comme correspondant chez Jakobson à la *fonction cognitive (dénotative)*. Il convient de le souligner d'emblée : ce serait un contresens que de vouloir déceler ici un *retour* à la figuration dû à un désarroi artistique, pour la bonne raison que dans tous ces travaux, il n'est plus tant question de la *mimesis* que de la *semiosis*. La différence réside dans le rapport à la perception, qui s'établit comme *référence*, et non comme *ressemblance*. Dans l'unisme, Strzemiński a rejeté la *représentation* : le tableau uniste est la *présentation* des formes pures. Et lorsqu'il dépasse la *présentation* uniste pour accéder à la *représentation*, ce ne sera plus une *re-présentation*, mais une reprise créative des données immédiates de la vision dans une image qui délivre son sens comme un discours pictural. Il n'y a pas de « vision naturelle », et le voir est certes à l'origine de la forme. Celle-ci surgit au croisement de plusieurs vecteurs, tant historiques et esthétiques que relevant de la construction du tableau et de la conscience du voir. En appelant ces travaux « *thématiques* » (car le discours pictural prend ici le monde *extérieur* pour objet, alors que dans l'unisme la peinture n'a d'autre thème qu'elle-même), on doit préciser que le réalisme assumé par Strzemiński n'est plus celui de l'*imitation* des formes du monde extérieur mais, d'abord, un réalisme *du voir*. L'objet n'apparaît donc pas au premier niveau, mais au second : ces tableaux ne représentent pas des objets, mais le processus de voir-les-objets.

Le discours que Strzemiński institue dans les paysages se caractérise d'abord par une désynchronisation du système des contours par rapport à celui des taches de couleurs (et parfois

⁶⁹. « [Wypowiedź w "katalogu Salonu modernistów"] », art. cité, p. 61.

⁷⁰. « Notes », art. cité, p. 36.

encore par rapport au système des textures), chacun d'eux se déployant avec un certain écart par rapport aux autres. Strzemiński :

La reproduction de l'objet n'est pas le but des arts plastiques ; l'objet peut n'être qu'une mine d'éléments plastiques (couleur, texture, tache, ligne, etc.). Lorsqu'on en a épuisé tout le contenu d'éléments plastiques, l'objet devient inutile et on peut le jeter [...] telle une cigarette [qu'on a fumée]⁷¹.

Chacun de ces éléments est donc prélevé sur l'objet séparément et inscrit dans la logique de la peinture, au nom de ce mot d'ordre hérité de Malevitch : « OU LA LOGIQUE DE L'ART, OU LA LOGIQUE DE L'OBJET⁷² . » Ainsi dans les paysages urbains, la tache de couleur, adoptant la forme typique d'amibe, ne remplit plus le contour mais le dépasse délibérément, ce qui *suggère* ou *indique* (*signifie*) la profondeur ; en tout cas, l'appréhension de la profondeur n'est pas ici un effet produit par des données visuelles analogues à celles à partir desquelles procède la perception de l'espace réel.

Dans les paysages marins, la ligne fluide conduit le regard et oblige l'œil à balayer l'espace pictural, tout en lui faisant rencontrer dans le fond du tableau les formes typiques résultant de l'inertie rétinienne. Ce procédé a pu s'imposer au peintre comme expression de son propre rythme physiologique ; si, en effet, sa vision était monoculaire, comment a-t-il pu percevoir et, plus encore, rendre en peinture la profondeur de l'espace ? C'est que, comme le dit René Leriche, « il y a en nous, à chaque instant, beaucoup plus de possibilités physiologiques que n'en dit la physiologie. Mais il faut la maladie pour qu'elles nous soient révélées⁷³ ». Il apparut ainsi que la vision monoculaire pouvait également être stéréoscopique, la perception se révélant capable d'interpréter le sens spatial des proportions entre les objets différemment éloignés de l'observateur et de leurs déplacements sur la rétine provoqués par les mouvements de l'œil et de la tête, c'est-à-dire à partir de sensations musculaires⁷⁴. Tel a vraisemblablement déjà été le sens des expérimentations *Zorvied* de Matiouchine ; on l'a vu. La différence physiologique de Strzemiński met donc en évidence le processus d'interprétation et d'apprentissage du « langage de la vision⁷⁵ », selon le mot de Berkeley, processus inconscient pour un individu « normal ». Or le peintre, comme le phénoménologue, met entre parenthèses l'attitude naturelle à l'égard du monde⁷⁶ pour mieux s'emparer ensuite de son sens. Ce sont précisément les changements des conditions du regard qui sont revivifiants pour le discours pictural ; afin de favoriser un tel renouvellement, Pieter Brueghel l'Ancien regardait le monde à l'envers, tête penchée entre les jambes. Quant à Strzemiński, c'est son infirmité qui l'oblige à balayer du regard les grands espaces ouverts des paysages pour que les sensations musculaires l'aident à en comprendre l'articulation. Travail d'herméneutique quotidienne qui se manifeste dans ces tableaux (« peinture de loisir ») et fait que les formes du paysage ne s'offrent plus à la reconnaissance dans une attitude naturelle, mais se donnent à lire à partir d'un jeu complexe de relations visuelles, dans lesquelles la ressemblance laisse la place aux suggestions et les objets à la réalité du processus du voir.

Ce processus, le peintre l'analysa en termes de physiologie de la vision. De ces paysages et autres travaux thématiques, il écrit qu'ils ont été « réalisés sur la base de la méthode empiri-

⁷¹. « [Wypowiedź w "katalogu Salonu modernistów"] », art. cité, p. 61.

⁷². « [O nowej sztuce] », art. cité, p. 17 (58).

⁷³. Cité par Georges Canguilhem, *Le Normal et le Pathologique* [1966], Paris, PUF, 1994, p. 59.

⁷⁴. Cf. Bogdan Sadowski, *Fizjologiczne mechanizmy zachowania*, Varsovie, PWN, 1977, p. 198.

⁷⁵. George Berkeley, *Alciphron, or The Minute Philosopher* [1732], Dialogue IV, § 11, dans *The Works of George Berkeley*, éd. A.C. Fraser, Oxford, The Clarendon Press, 1871, t. II, p. 153.

⁷⁶. Voir E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures* [1913], trad. P. Ricœur, Paris, Gallimard, 1985, § 32, p. 102.

que qui consiste à introduire l'action des rythmes physiologiques intimes dans la conscience de la vue ». Et un peu plus loin :

L'impressionnisme historique a développé les problèmes liés au contenu visuel des *regards* projetés, alors que la *réception* de ces regards, la façon dont notre organisme y réagit et les accueille, a été laissée au-dehors de leurs investigations (TW, p. 253, suite de la note de la page 250).

Telle est l'une des intuitions profondes de Strzemiński qui justifie le rapprochement entre le voir phénoménologique et le voir esthétique, ce qui au demeurant ne concerne pas tous les peintres. Car les impressionnistes sont encore restés au niveau noématique, celui du corrélat extérieur du regard (pour reprendre le vocabulaire de Husserl), alors qu'il semble vouloir, lui, tirer de sa conscience du voir et transcrire en peinture le sens noético-noématique, c'est-à-dire cette structure qui dans une indivisibilité originaire saisit l'objet visé *avec* sa façon propre de se constituer dans la conscience. Strzemiński est avant tout un peintre-phénoménologue et quand il est peintre, ses analyses phénoménologiques du voir sont pertinentes. Simplement, le voir-vécu n'apparaît alors que dans une description *picturale*, c'est-à-dire pénétré du sens qu'enveloppent les formes de la peinture. Il ne faut donc pas confondre le discours pictural tel que Strzemiński le développe avec le visuel comme phénomène physiologique objectif. Un tel danger pèse en effet sur l'interprétation de Turowski qui découvre dans ses paysages une reconstruction rétinienne du processus du voir et la met en relation avec les tentatives de Mondrian de 1909 pour « reconstituer la surface de la rétine sur le plan de la toile, en considérant les deux champs comme isomorphes⁷⁷ ». Il s'agit ici d'une erreur décrite en 1709 par Berkeley dans *An Essay towards a New Theory of Vision*. Lorsque nous demandons comment il se fait que nous voyons le monde à l'endroit alors que l'image sur la rétine est à l'envers (§ 88), nous imaginons quelqu'un qui de l'extérieur regarde dans le fond de notre œil (§ 116). Or, l'objet que nous regardons n'existe pas sans l'esprit qui le regarde (§ 117). Cette unité originaire, rencontre du monde et de la conscience, deviendra l'être de la phénoménologie. Nous devons par conséquent soigneusement distinguer notre *savoir* sur le processus physiologique des données visuelles *vécues*. C'est qu'en effet l'image rétinienne peut être prise soit comme projection optique sur le fond de l'œil (ou processus chimique correspondant), soit comme donnée de la conscience. Entre l'une et l'autre de ces données s'inscrit notre existence : notre corps qui vit, notre pensée qui cherche à comprendre, notre sensibilité qui est excitée, bref : le sens ou l'être phénoménologique. Entre un paysage et un tableau-paysage, c'est encore la décision artistique qui intervient, en faisant loger le sens dans le discours pictural – décision contingente, mais fondatrice du discours. C'est ce discours, ainsi que le sens dont il est porteur, qui focalise et qui tend à maîtriser la tension entre la vision et la forme.

Si le problème du langage plastique et de sa signification, celui de la constitution de sa propre peinture en discours pictural, semble échapper aux préoccupations théoriques de Strzemiński, il correspond pourtant à l'époque qui fut la sienne. Le peintre observait d'ailleurs avec lucidité que « le contenu social de l'œuvre d'art découle des impulsions les plus profondes, presque toujours inconscientes et que l'on ne peut rendre conscientes⁷⁸ ». Ce sont précisément les problèmes du signe et du langage universel qui ont été largement discutés dans le milieu de l'avant-garde russe de la deuxième décennie du xx^e siècle⁷⁹, et Roman Jakobson lui-même, qui n'a quitté Moscou qu'en 1920, insiste sur l'importance des inspirations qui lui sont venues des expériences de l'avant-garde artistique :

⁷⁷. A. Turowski, « The Physiology of the Eye », art. cité, p. 42.

⁷⁸. W. Strzemiński, « Z powodu wystawy w IPS-ie » [1934], dans *Pisma, op. cit.*, p. 187.

⁷⁹. Voir A. Turowski, *Wielka utopia awangardy* (La Grande Utopie de l'avant-garde), Varsovie, PWN, 1990, en particulier p. 69 et suiv.

À la conception structurale des signes verbaux, l'expérimentation de Picasso et les premiers et audacieux rudiments de l'art abstrait, sans sujet, ont donné un analogue sémiotique suggestif, alors que les travaux inégalés de Khlebnikov, un explorateur de la création poétique aux niveaux variés, ont ouvert une vaste perspective sur les mystères intérieurs du langage⁸⁰.

Faire intervenir ici les concepts de la linguistique de Jakobson n'est donc pas une opération illégitime, même si Strzemiński n'a pas pris conscience de l'intérêt d'une telle perspective. En effet, jamais il n'a envisagé que son identité artistique ait pu passer par le discours pictural, jamais il n'a parlé de l'ensemble de sa peinture pour en démontrer la cohérence : à l'époque de l'unisme, les paysages étaient pour lui un anti-unisme et « un abandon de la ligne principale des aspirations de notre temps⁸¹ », et, à l'époque de la peinture d'images rémanentes, l'unisme lui semblait avoir été trop influencé par une esthétique idéaliste. Mais en même temps, dans une démarche herméneutique, il travaillait au dévoilement du sens historique et social de la vision et, dans une démarche phénoménologique, il visait le sens du voir en tant que tel.

Sachant qu'il ne peut être conscient du contenu le plus intime et le plus profond de ses productions, Strzemiński a inscrit sa peinture dans différentes perspectives, mettant ainsi à l'épreuve sa signification. Dans sa déconstruction de la pratique picturale, dans la recherche du degré zéro de celle-ci, s'annonce l'intuition d'un langage visuel – construit à partir de là comme sur une assise – susceptible d'englober aussi la figuration et de constituer un moyen de communication universelle :

Le tableau devient expérimentation de la forme, stade passager des recherches menant à une conception plus parfaite. Cette conception ne trouve plus sa réalisation sur le tableau, mais dans l'organisation utilitaire du parcours des fonctions de la vie quotidienne⁸².

Discrètement, Strzemiński insuffla dans sa peinture des « sujets », tout en tentant de dégager leur signification à partir de la forme – ainsi *Les Chômeurs*, dont les silhouettes creuses sont

<http://www.polskieradio.pl/10/567/Galeria/281154/2>

évidées de leur substance et privées d'identité. Dans le cycle *À mes amis juifs*, les formes dotées du même caractère fluide se détachent des documents terrifiants de l'holocauste et prennent un sens inquiétant, comme un souvenir fantôme qui n'arriverait pas à s'énoncer.

<http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/documentation-musee/dossier-pedagogique1/fiches-d-oeuvre/w.-strzeminsky-3-oeu>

Strzemiński connut l'effroi panique de l'existence, ce qui lui fit écrire un texte déchirant sur le surréalisme, publié trois ans avant la guerre :

La vérité de l'homme [que le surréalisme cherche à dévoiler], c'est la viande parcourue par les pulsations du sang et le cours incontrôlable et désordonné de frémissements et d'associations sans connexions, issus du rythme incessant et irrégulier des ondulations biologiques. [...] Cet homme, à l'écoute de lui-même, fait face au monde qui est un désert de solitude. L'homme est seul face au monde. La réalité de l'homme, l'ultime vérité et le fondement de son être, c'est la pulsation de son sang et le mouvement ingérable des contenus psycho-physiologiques, ce qui est commun à tous les êtres vivants. C'est

⁸⁰. R. Jakobson, « Le Concept linguistique des traits distinctifs. Réminiscences et méditations », trad. P. Hirschbühler, dans *Essais de linguistique générale*, t. II : *Rapports internes et externes du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 133.

⁸¹. W. Strzemiński, « Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński », art. cité, p. 224 (156).

⁸². « Aspekty rzeczywistosci » [1936], dans *Pisma*, op. cit., p. 270 (178).

pourquoi la forme presque exclusive qu'utilisent les surréalistes est la ligne biologique qui ébauche une masse informe et blottie – une amibe [...]»⁸³.

Strzemiński songe certainement à Jean Arp ; mais n'y a-t-il pas là un contenu inconscient qui

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/arp-constellation-according-to-the-laws-of-chance-t00242>

brusquement se manifeste ? Car la forme de l'amibe est bien celle qui fonde son propre vocabulaire pictural. Dans la suite du texte, qui évoque le roman d'Andréï Biely *Kotik Letaev*, publié à Saint-Petersbourg en 1917-1918, où l'auteur tente de raconter son retour introspectif dans la vie embryonnaire, Strzemiński conclut : « La mer est la source de l'existence, et l'amibe le point de départ de toutes les péripéties ultérieures d'une seule et indivisible existence⁸⁴ ». Reprise comme forme, l'amibe est aussi la source de l'être du langage pictural de Strzemiński.

C'est à travers ce langage qu'il tente de concilier la vérité du voir et la rigueur formelle nécessaire pour la communiquer. Non seulement il met en évidence la tension entre la forme et la vision – cette même tension qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, fit éclater l'univers de la peinture figurative –, mais encore, partant de cette double exigence, il fonde un discours pictural afin de la maîtriser. La peinture, munie de certaines fonctions du discours, résorbe la tension qui se manifeste au cours de son travail entre l'unisme, avec l'analyse formelle de l'art qu'il implique, et la peinture d'images rémanentes, avec l'analyse descriptive de la conscience du voir dont elle participe. Si paradoxal que cela puisse paraître, ce sont précisément les paysages qui affermissent son système pictural et consacrent son caractère « discursif », comme s'ils scellaient les deux pôles de sa création⁸⁵. L'unité de tous les aspects de sa conception de la peinture est acquise à travers la multiplicité de ses vues sur l'histoire. Ni dépassement de l'unisme, ni recul, cette médiation peut être considérée comme une tentative de maîtriser la tension inhérente à la seule conception de la raison qui soit encore défendable aujourd'hui : raison qui assume en même temps son historicité et son origine dans le monde sensible de la perception⁸⁶.

L'éthique du modernisme

« On n'y échappera pas, écrit Strzemiński en 1928. Il faut reprendre TOUT notre héritage, TOUTE notre tradition. Seul celui qui la développera et la fera avancer est un artiste vivant⁸⁷. » Stigmatisant aussi bien divers penchants au primitivisme que certaines reprises superficielles des modèles avant-gardistes, il affirme avec force que la référence à l'histoire implique le problème de la liberté, donc de l'éthique. « QUI N'A PAS REPRIS ET DIGÉRÉ LE CUBISME À ARÊTES VIVES DE 1909-1912, CETTE ÉCOLE GLACIALE DE LA MORALE PICTURALE, PEUT IMITER ET PLAGIER L'APPARENCE EXTÉRIEURE DU MODERNISME QUI L'A SUIVI, MAIS NE PEUT RIEN CRÉER EN LUI⁸⁸. » À l'opposé du baroque, l'art classique et l'art récent (moderniste) posent à Strzemiński « avant tout la question de la conscience morale de l'art⁸⁹. » Les réflexions que celle-ci implique s'impriment sur les deux grands versants de son œuvre : conscience du voir et forme. Ainsi Strzemiński tient la conscience du

⁸³. *Ibid.*, p. 268-269 (176).

⁸⁴. *Ibid.*, p. 269 (177).

⁸⁵. Il existe au Musée de Łódź un certain nombre de dessins de Strzemiński, fleurs ou natures mortes, qui ne sont jamais montrés au public, sans doute pour ne pas troubler l'image radicale qu'on s'est faite de lui. Je remercie M. Jaromir Jedliński de m'en avoir parlé, ainsi que de m'avoir fourni d'autres informations très précieuses pour la rédaction de cette étude.

⁸⁶. C'est parce que Turowski se fait de la raison une idée « géométrique » (« l'œil cyclopéen de la raison », *Władysław Strzemiński, op. cit.*, p. 46) qu'il pense que son accord avec la « corporéité du voir physiologique » est une utopie. Celle-ci constituant du reste, comme il le dit fort bien, à la fois « la force et la faiblesse du modernisme » (*ibid.*).

⁸⁷. W. Strzemiński, « [Wypowiedź w "katalogu Salonu modernistów"] », art. cité, p. 61.

⁸⁸. « Snobizm i modernizm », art. cité, p. 125-126.

⁸⁹. « [O tradycję szkół artystycznych] » [1928], dans *Pisma, op. cit.*, p. 70.

voir, c'est-à-dire la compétence en matière de vision, pour la conscience professionnelle du peintre (cf. TW, p. 15), pour sa déontologie. Quant à la forme, elle n'est jamais souveraine, même lorsque, devenue signe visuel, elle ne désigne qu'elle-même. Car la peinture est du voir, ses formes sont partie prenante dans la recherche de la vérité du monde visuel, quand bien même les apparences du monde ambiant ne sont plus là. Ambition autant picturale que phénoménologique, qui permet de penser que s'il y avait eu dans l'histoire un peintre qui sût faire luire la signification des « choses les plus insignifiantes », du véritable *Unbedeutendeste* schopenhauerien⁹⁰, ce fut précisément ce peintre « rétinien », Władysław Strzemiński. Selon lui, « tout tableau suivant n'a sa raison d'être que pour autant qu'il conquiert de nouvelles données par rapport au tableau précédent⁹¹ ». Il s'y est tenu à la lettre : jamais il n'a peint plus que ce qui était strictement justifié par une nouvelle vérité de la vision ; peu, très peu de tableaux, rejoints aujourd'hui par des faux, de plus en plus de faux, que réclame le marché⁹².

Ce phénomène, marginal en soi, interpelle pourtant directement la fonction de l'art et le statut de l'artiste dans les sociétés modernes, thèmes très présents dans la réflexion de Strzemiński et qui sous-tendent toutes ses démarches artistiques. C'est peut-être de sa réflexion sur le statut social de l'art que doit partir une autre lecture, plus générale encore, de l'œuvre de Strzemiński, lecture susceptible de nous conduire au cœur du débat sur l'utopie moderniste.

Leszek Brogowski, Univ Rennes, UBL, EA 7472 Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F 35000 Rennes

⁹⁰. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1814-1818], trad. A. Burdeau revue par R. Roos, Paris, PUF, 1989, p. 254, 262, etc.

⁹¹. W. Strzemiński, « [Komentarz do obrazu] [1934], dans *Pisma*, op. cit., p. 185.

⁹². Nika Strzemińska, « How I Popularized the Life and the Work of Władysław Strzemiński », dans *Władysław Strzemiński, 1893-1952. Materials...*, op. cit., p. 77-78.